



КИНО изкуство 5

Народност на изкуството — методологически проблеми

ТЕМЕНУГА АНГЕЛОВА

В наши дни изследователят на проблема за народността на изкуството неизменно се сблъсква с обстоятелството, че в научната литература вече са намерени редица признаци, характеризиращи една или друга страна на народността, но все още не е изработена задоволителна методология, позволяваща да се обединят тези признаци в едно цяло, да се даде задоволително определение на тази толкова важна категория на марксистко-ленинската естетика. Трудностите произтичат преди всичко от факта, че народността на изкуството се намира в непрекъснато движение и развитие, непрекъснато се обогатяват и изменят и връзките ѝ с останалите естетически категории. От друга страна, това е понятие, върху което, при видимо единодушие на теоретиците, са се натрупали толкова много и различни квалификации, че е необходима сериозна работа за разчистване на онези наистина плодотворни пътеки, които водят към същността на проблема.

Колкото и да не бихме искали да се занимаваме тук с исторически преглед на развитието на понятието, налага се да се върнем малко назад, за да видим откъде е тръгнала лавината от определения на народността, с които днес е препълнена преди всичко литературната наука.

Най-напред трябва да разграничим народността на самото изкуство и народността в изкуствознанието. Първата реално съществува в изкуството на всички епохи — от древността до наши дни. Естетическата категория народност обаче е съзряла доста по-късно, едва когато е започнало осъзнаването на обществената роля на изкуството. В това отношение особено показателно е изказването на П. Вяземски, който впрочем пръв е употребил и термина народност в науката. В своето произведение „Разговор между издател и класик от Выборгската страна или от Василевския остров“ Вяземски цитира следния диалог. На въпроса на класика: „Какво е това народност в словесността? Такава фигура не съществува нито в поетиката на Аристотел, нито в поетиката на Хораций“, издателят му отговаря: „Няма я в поетиката на Хораций, но я има в творенията му.“ Тази на пръв поглед очевидна истина често е ставала причина за нови грешки, за връщане назад от вече постигнатото. Както впрочем и при други случаи, например при неразграничаването на националното своеобразие в живота на народа и в неговото изкуство.

Народността на изкуството е органически свързана с историческото развитие на самия народ, отразява неговите социални противоречия и се определя от тях. Затова и осмислянето на естетическата категория народност е възможно само с помощта на марксистко-ленинската наука за общественото развитие и преди всичко за класовата борба. С материалистическа незрелост се обясняват недостатъците на романтическата концепция за народността. Оценявайки правилно приноса на народа за развитието на изкуството и значението на самодейното народно изкуство, романтиците не виждат какво изкуството може да даде на народа. Идеализираният от тях народ има вече други проблеми, гледа към бъдещето си, готви се за борба. В Русия грешките на западноевропейските романтици повтарят славянофилите, които по думите на Херцен конструират някакъв народ по данни от Несторовите хроники, „а не си дават труда да опознаят народа, който живее в краката им“. Против „робското начало в народната душа“, против обединяването в едно национално цяло на „битите“ и „биещите“ ги се обявяват революционните демократи. Те, по думите на Ф. Кузнецов, „събуждат в общественото интерес към народа, внедряват в общественото съзнание високата идея за дълг пред народа, изработват качествено нова нравственост — подвижничество в името на народа“. Естествено е тези идеи да намерят място в техните художествени произведения и естетически трудове.

Общодемократическото разбиране за народа обаче много скоро се оказва недостатъчно. В периода на подготовката на първата руска революция става ясно, че народът е класово понятие, в него влизат различни класи със свои интереси и възможности за борба. В това време вече са казани знаменитите думи на Ленин за двете нации във всяка нация в експлоататорското общество и за наличието съответно на две култури — буржоазна и демократична. Само втората е действително народна и именно тя ляга в основата на новата социалистическа култура.

Диалектиката на националното и народното в социалистическото изкуство остава извън рамките на тази статия, но трябва да кажем, че и днес се срещат случаи на отъждествяване на тези две понятия, които имат не само различна историческа обусловеност, но все още и различно съдържание, без естествено да си противоречат в условията на социализма. Казваме това пак във връзка с необходимостта от пределна точност в употребата на понятията в изкуствоведческата литература, ако искаме да я направим равнопоставена на водещите науки на своя век.

Какво е новото и какво са нерешените проблеми около категорията народност на изкуството днес? Не прави ли изчезването на класовите противо-

речия при социализма излишна работата по изясняване на съдържанието на народността в наше време и не съвпада ли тя наистина с националното след като при социализма народ и нация не само не си противоречат, но и не се различават особено.

Новото в съдържанието на народността на социалистическото изкуство се определя преди всичко от новото, социалистическо съдържание на живота на народа, намерил отражение в това изкуство. Разбира се, и днес, независимо от обстоятелството, че тема на изкуството е народният живот, че героите са хора от народа — работници, селяни и трудова интелигенция, не може да се каже, че нашето изкуство е изцяло, обезателно и само народно. Следователно народността не се ограничава с характера на проблематиката и героя. Някога Белински писа: „... Народността е особен талант, който, както и всеки друг талант, е даден природно, а не се придобива с никакви усилия от страна на писателя. И затова способността за творчество е талант, а способността да бъдеш народен в творчеството — друг талант, не винаги, а, напротив, твърде рядко явяващ се заедно с първия...“ Безспорно авторът на тези забележителни редове е имал пред вид онази висока художественост, която отличава просто пишещия или рисуващия от призвания да прави това. И днес „колкото по-значителен и мащабен е талантът, колкото по-близо стои той до народа, до неговия духовен живот, морални критерии и естетически представи, толкова с по-голяма пълнота и убедителност в създадените от него образи ще се изявяват типичните черти на народния характер и ние закономерно ще разглеждаме това като свидетелство за дълбоката народност на неговото творчество“ — пише Ю. Барабаш. Следователно първо и главно условие за народност на изкуството е наличието на талант.

Второто обезателно условие за народност е истинността на творчеството, реализмът, художественото отразяване на действителността, независимо от индивидуалния творчески почерк и стилистически търсения на автора. „Грижете се за истината, а народността ще дойде сама“ — съветвал преди повече от век писателите Добролюбов, а Белински смятал главно условие за народност вярното отразяване на „истинността“ на народа. С техния реализъм преди всичко се обяснява трайното място, което са заели в съкровищницата на световната култура такива различни художници, живели в толкова различни времена, като Шекспир, Пушкин, Горки, Шолохов. В различни исторически периоди тези титани са създали изключително верни портрети на своите, разбира се, също така различни като национално своеобразие и като историческо съзнание народи.

Значи ли това, че мирогледът на художника няма особено значение за народността на изкуството? В никакъв случай. В историята ще се намерят не един и не два примера, когато времето е съхранявало творчеството на прогресивния художник, а реакционния, макар и талантлив, е предавал на забвение. Но защо времето — народът в наши дни прави този избор. От поетите на 20-те години в Русия останаха Маяковски, Блок, Есенин, а не е тайна, че природата не беше лишила от талант и други. Или, както пише М. Храпченко, неведнъж цитиран в тази статия, „сами по себе си великите идеи не правят таланта, но, владеещи тези велики идеи, талантът създава наистина високи ценности на изкуството“. Защото в изкуството е важно не само какво и как се изобразява, но и в името на какво се изобразява. „Моментът на активна оценка на изобразяването, присъщ на всяко изкуство, придобива особен смисъл в естетиката на социалистическия реализъм“ — забелязва вярно Ю. Барабаш.

Народността на изкуството е исторически изменлива категория, както впро-

чем и народът. Истинското народно изкуство изразява духа и стремежите на своя народ и само в отделни случаи изпреварва времето си, сочи нови, още неоткрити пътища на обществения прогрес. Най-често идеите, отразени в изкуството, вече са се появили в общественото съзнание, защото от тях е имало реална необходимост. Това се отнася и за социалистическия реализъм, който е отразил новата идейност на пролетариата и неговата революция. Самата формула на социалистическия реализъм е изказана значително по-късно, едва през 1934 година от Горки, който в творчеството си го създава две десетилетия по-рано. Но това, както вече споменахме, е естествен ред на нещата — действителност, образно мислене, теоретическо обобщение — и точно отговаря на материалистическия ни мироглед. Що се касае до ролята и мястото на прогресивния мироглед за народността на изкуството, следва да кажем, че своята висша изява народността достига в комунистическата партийност, която изразява най-прогресивните стремежи на огромното народно болшинство, а също така не се намира в противоречие с обективния ход на историята.

В съответствие със заглавието на статията смятаме за необходимо да поставим още два, според нас изключително важни въпроса.

Първия. И днес изследователите на народността не са достигнали до единно мнение за това, как трябва да се пише, произнася и разбира — народност на изкуството или народност в изкуството. Доколкото тук не става дума за формално уточняване или правописна грешка, въпросът следва да се изясни. Защо според нас е неправилно съчетанието „народност в изкуството“? Защото в този случай се настоява на обстоятелството, че народността е нещо привнесено отвън, добавено към изкуството, подправка. Може би в такъв случай народността може да бъде отделена от него. Тогава ние ще я видим в чист вид и повече няма да имаме проблеми. Ако народността е органически присъщо на социалистическото изкуство качество, тя не може да се отнася към него посредством предлога в. И доколкото почти няма изкуство-веди, които да не признават народността за органическо качество на изкуството на социалистическия реализъм, на прогресивното и демократичното изкуство, то необходимо е да се уточни и терминологията.

Другият важен въпрос е за така наречената „народност с отрицателен знак“. Вече говорихме за народността, която влагат в произведенията си прогресивните художници, носители на която са положителните герои на произведенията им. А какво представлява народността на Л. Толстой в такъв случай. Неговата християнска проповед за непротивене на злото, която в същността си е реакционно явление, ярко се е отразила и в творчеството му. Защо тогава Ленин го нарича „огледало на руската революция“? Отговор на този въпрос намираме в действително гениалните статии на вождя на революцията за Толстой. Противоречията в мирогледа и творчеството на великия писател отразяват действителните противоречия в живота на тогавашна Русия, силата и слабостите на руската революция, която по същество е селска революция. „Толстой съумява да постави в своето творчество толкова велики въпроси, да се издигне на такава художествена висота, че благодарение на гениалното ѝ пресъздаване епохата на подготовката на руската революция се превръща в крачка напред в художественото развитие на цялото човечество.“ Стойкики сам на позициите на патриархалното селячество, той със забележителна сила показва неговия стихийен протест, своеобразието на първата руска революция, нейната сила и слабост. Както се вижда от фактите, Ленин не е разбирал народността на художника обезателно и само с положителен знак и прогресивна насоченост. Ако се върнем малко назад в историята, ще намерим не по-малко убедителен пример в едно от писмата на Ф. Енгелс и до Г. Шлютер,

където четем следното: „Изобщо поезията на отминалите революции (с изключение, разбира се, на „Марсилезата“) рядко звучи революционно в по-късни времена, тъй като за да въздействува върху масите, тя е длъжна да отразява и предразсъдъците на масите от онова време. Оттук — религиозната глупост даже при чартистите.“ Става въпрос за несъзнателно отразяване на предразсъдъците на народа, защото те са предразсъдъци и на художниците. Изводът от казаното дотук се съдържа в думите на В. Кеманов, който пише, че народността в изкуството на големите писатели отразява не само разсъдъка на масите, но и техните предразсъдъци. Не следва да се бъркат въпросите за отразяването в изкуството на народните предразсъдъци в конкретната историческа епоха с оценката, която ние можем и сме длъжни да им дадем днес.

Този въпрос не бива да се смесва и с въпроса за „народността“ на героите, носители на отрицателни качества и предразсъдъци в произведение на социалистическото изкуство, такива като Григорий Мелехов и Егор Прокудин например. Това са народни характери, силни и жизнени, с определен изход в положителна посока. Противоречивостта на съдбите им ги прави най-често още по-богати и убедителни като художествени образи, защото те в най-голяма степен отразяват действителните жизнени противоречия. Като че ли Мелехови е имал предвид Ленин, пишейки: „В историята не се е случвало и не може да се случи така, че в класовото общество по време на гражданска война между експлоатираната маса и експлоататорското малцинство част от експлоатираните да не тръгне заедно с експлоататорите срещу своите братя.“ „Съдбата на Мелехов показва, както пише в забележителната си книга „Пътища на реализма“ П. Палиевски, че народът е воювал и на страната на червените и на страната на белите. . . но позицията на народа като цяло, новосформирано единство на мястото на разпадналото се — поради което се е водела и гражданската война — изнесли, доказали и отстояли червените.“

Но войната и революцията не са единственото място за изпитание на силния неориентиран характер. Егор Прокудин от филма „Калина алена“ на В. Шукшин и в наше време се оказва не на „позицията на народа като новосформирано единство“. Дълбоко в душата си обаче той носи светъл копнеж по чистота и обич, нужно е някой силно да му повярва, за да събуди този копнеж и да преобрази живота му. В тази поредица от образи изключително интересен е и българският Иван Ефрейторов. Противоречията на тази богата и силна натура лежат в по-дълбоките родови пластове, в идеализираната представа за земята и родното място, които при българина от предишното поколение са почти фетишизирани. Представител на това поколение, здраво хванат за своите предразсъдъци, Иван Ефрейторов влиза в противоречие не само с младите, но и със самия живот, и търпи крах. Трагедията на героя е истинска и убедителна, съдбата му — дълбоко народна и ярко национална.

В тази част на изложението си смятам за необходимо да се спра, разбира се, накратко, върху днешното състояние на проблема народност в науката. Той в никой случай не може да бъде отнесен към малко разработените проблеми — днес почти не излиза сериозен труд по проблемите на социалистическия реализъм или идеологическата борба в духовната сфера, без в него да се споменава и за народността. Най-често обаче тя се признава за органическо качество и неотменно свойство на социалистическото изкуство и твърде рядко се изследва в диалектиката на самото художествено творчество с оглед обществената роля на изкуството или на отделното произведение.

Ако направим бегъл преглед на литературата за народността, ще констатираме, че у различните автори тя има най-различни определения. В едни

случаи е „качество, изразяващо отношението на изкуството към битието и съзнанието на народните маси“, „свойство на изкуството на прогресивните обществени движения“, „условие за истинско художествено творчество“, „идейна позиция и естетическо качество“, „обективна закономерност на изкуството, висш критерий за реализъм и основополагащ принцип на художественото творчество“ и т. н. От друга страна, народността често се отъждествява, както вече споменахме, с националното своеобразие, с комунистическата партийност или с достъпността на изкуството. При целия смут, който естествено настъпва у изследователя пред тази картина, трябва да кажем, че това многообразие е знак за жизненост на категорията. То показва, че усилията на съвременните учени са насочени към откриване на основните страни и моменти на народността. Трудностите в тази дейност пък са свързани със съществуващото в средите на изкуствоведите несъвпадане на мненията относно главната, същностната характеристика на народността. Създава се впечатлението, че преодоляването на това противоречие е възможно само по пътя на осмислянето на категорията като многозначен, многоаспектен феномен, исторически изменчив не само като цяло, но и в отделните си компоненти.

Методологически това положение би могло да се окаже твърде плодотворно. То позволява народността на социалистическото изкуство да се разглежда като качествено нова, исторически, идейно и естетически по-зряла степен на народността. От друга страна, и тази нова степен следва да се разглежда в движение и развитие, съответстващо на бурното развитие на съвременното ни изкуство и обогатяващия се опит на масите. Подобен подход дава положителни резултати. Потвърждение на това са появилите се през последните години интересни и задълбочени работи на М. Храпченко, Б. Сучков, Ю. Барабаш, Д. Марков, Л. Якименко, а също така някои статии в сборници по актуални проблеми на изкуствознанието и социалистическия реализъм. В определенията на тези и някои други автори, които те дават на народността, се проследява диалектическата работа на мисълта и богатият опит, даващ възможности за обобщение. Така например М. Храпченко смята, че народността представлява сливане на изходните принципи на творчеството с неговите обществено и естетически значими резултати. В такова динамично определение се подбира целият обем от аспекти, включени в пространството изкуство — народ. Освен това при видимата си неконкретност то може да се дешифрира достатъчно лесно, при което ще се очертаят основните сфери на действие на категорията народност на изкуството и на взаимодействието ѝ с другите категории на марксистко-ленинската естетика.

Интересен съвременен акцент внася определението на Б. Сучков, който смята, че в условията на зрелия социализъм народността означава „органическо единство на художника и неговите естетически търсения с най-напредничавите стремежи на народа, с прогресивния мироглед на водещата сила на социалистическото общество — работническата класа“.

Плодотворно обобщение се съдържа и в думите на Г. Гачев, че народността е „фундаменталното единство“ на всяка национална култура.

Единственият засага труд, посветен изцяло на проблема на народността, принадлежи на Ю. Барабаш. Това е неговата книга „За народността“, в която той пише, че когато се говори за народност, трябва да се имат пред вид „цяла сума аспекти, свързани с общотеоретически, идеологически и художествено-технологически проблеми, тъй като народността, ако изобщо я има, пронизва цялото произведение от начало до край, а не отделните му компоненти“.

Бихме могли да приведем още редица изказвания, определения и опити за определения на народността, но това едва ли ще прибави нещо към вече

казаното. Приблизителността на формулировките създава определено тягостно впечатление. Но, както пише авторът на току-що приведената мисъл, „фактът, че народността в изкуството не винаги лежи на повърхността и не винаги се поддава на естетически анализ, не може да означава нищо друго освен необходимостта да се усъвършенствуват методите на този анализ, да се прецизира научният инструментарий, да се задълбочава диалектическият, научният подход към проблема, по-смело да се излиза от сферата на дефинициите в областта на живите художествени факти. Друг път няма.“

Българските киноведи, както впрочем и цялото ни изкуствознание почти не се е ангажирало досега с този толкова важен и така сложен естетически проблем. Този факт вероятно има обяснение и дори оправдание, но струва ли си да губим време да ги търсим, когато има толкова работа. Ако говорим специално за кинознанието, то през последните две-три години се появиха няколко изключително интересни статии за националното своеобразие, а също така за зрителското възприятие на киноизкуството ни. Разбира се, може да се започне и оттам, но струва ми се неестествено тези проблеми да не се свързват с народността на изкуството.

Защото, струва ми се, киното е изкуство, при което изследването на такъв комплексен и многостранен проблем, какъвто е народността, може да даде най-плодотворни резултати. Ще поясня защо. Първо — киното е най-мобилното изкуство, неговият път до народа е изключително кратък, а ефектът върху зрителя — почти видим. Разбира се, става дума за въоръженото око на изследователя, който може не само да види, но и да разбере и да направи извод. Оттук възможността за неговото ръководство. Фактически от изкуствата киното стои най-близо до идеологическата работа на партията, има най-големи възможности за въздействие върху широките народни маси — както естетическо, така и политическо. Второ — синтетичната, комплексна природа на киното в най-голяма степен облекчава, ако изобщо може да се облекчи анализът на такъв комплексен проблем, какъвто е народността. Върху него много плодотворно например може да бъде изследван тясно свързаният с народността въпрос за масовостта на изкуството. Киното дава изключително интересен материал за изследване на комунистическата партийност на нашето изкуство, една категория, пряко произтичаща от народността му.

Преди сто и четиридесет години Белински питаше: „Всички ли, говорейки за народност, разбират едно и също нещо?“ Десетки автори — учени и художници след него — са говорили за неуловимостта и призрачността на народността. Днес я сравняват с кванта — бързото развитие на точните науки ни предлага нови термини за сравнение. А народността едва забележимо се е придвижила напред. Добре, че това се отнася само за научното понятие, а не за народността на самото изкуство. Но докога ще продължи това изоставане?

Състояние и перспективи на българския монтажен документален филм

СТЕФАН ДЖАМБАЗОВ

В много български документални филми се включват архивни кадри, които служат за емоционална или смислова илюстрация. Но филмите, в които те са използвани по-широко и съвременен по-творчески, са сравнително малко. Докато стремешът на авторите трябва да бъде насочен не към самото показване на отминали вече събития, а към творческото им осмисляне от съвременни позиции с помощта на умело създадения звукозрим филмов образ. В българското документално кино все още няма такова цялостно композиционно и смислово изградено произведение, като например монтажния документален филм на М. Ром „Обикновен фашизъм“. Не става дума за копиране на неговия подход, а за търсения в подобна посока.

Независимо от това в един или друг монтажен документален филм се открояват положителни тенденции. Настоящото изложение (без да има за цел да обхване и анализира всички монтажни документални филми) ще се опита да открие най-общите специфични проблеми и да очертае пътищата на българския монтажен документален филм. Тези проблеми не могат да бъдат отделени от общите проблеми на нашето документално кино. През последните години усилията на художниците са насочени към разкриване на човешката личност в цялата ѝ дълбочина и сложност. Това е едно положително явление, което резонира и в практиката на българския монтажен филм. Човешкият образ трябва да бъде фокус, през който да се разкрият явленията, историята, епохата.

Маркс и Енгелс пишат: „Историята не прави нищо, тя „не притежава **никакво** необятно богатство“, тя „не се сражава в **никакви** битки!“ Не „историята“, а именно **човекът**, действителният, живият човек — ето кой прави и притежава всичко, ето кой се бори за всичко. „Историята“ не е никаква особена личност, която използва човека като средство за постигане на **свои** цели. Историята **не е нищо друго** освен дейността на преследващия своите цели човек.“¹

Поставя се обаче въпросът, как да бъде показан човекът в монтажния филм. Филмовият материал от миналото е малко, почти никъде не се появява обикновеният човек с характерните си качества. Юли Стоянов отговаря на този въпрос: „Човешки прояви и характери стоят зад всяко едно историческо събитие и затова винаги ме интересуват какви са тези хора, от какви подбуди действуват. И колкото и странно да е, при внимателна и добросъвестна работа с документите те могат да съобщат всичко това.“

Михаил Ром потвърди блестящо тази възможност в „Обикновен фашизъм“. Дори в началото е имало известни несъгласия с него във връзка с това, че разглежда проблема за фашизма като нравствен. Но това не значи, че М. Ром се абстрахира от историята и политиката. Той изследва нравствеността на тези, които я творят — на вождовете и на масата, издигаща вождовете.

В такова откриване на човека зад мащабните исторически процеси в българското документално кино най-голям успех има Юли Стоянов. Във филма „Призивът“ той проследява субективната реализация и нереализация на идеята за народните фронтове, потвърждава своето разбиране, че историята се твори от хората. Именно това преплитане между субективното и обективното е характерно и за филма му „Дни“ (сцен. Стефан Продев). Последните, може би най-напрегнати дни преди народната победа са показани не само чрез неумолимия ход на времето, но и чрез жалките опити на буржоазията да спре това настъпление. И монтажът, и дневникът на Филов, и всички други композиционни похвати нямат за основна цел да реконструират историята, а да внушат атмосферата на събитията, идеята за обективния ход на историята и ролята на личността в нея.

За съжаление в повечето от другите български монтажни филми човекът като че ли изчезва. Той е потопен в **общото** настроение, в **общите** явления на история и съвременност, не съществува като личност. Така е и във филма „В името на негово величество...“ (реж. Иван Войновски). Събитията, които обхваща филмът, са от коронясването на цар Борис III до народната победа, разкрити върху фона на обстановката в Европа — нас-

¹ Маркс, Енгелс. Съчинения, том 2,6. Изд. на БКП, 1957, стр. 100,



„Следите остават“

Георги Наумов — кадър от филма „След аплодисментите“



тълпението на фашизма и след това неговия разгром. Този огромен, в много случаи изключително ценен автентичен материал не е обединен около някаква ясна авторска концепция. Човекът като личност също отсъства. Хората, които се появяват на екрана, не са показани като индивидуалности, със свои специфични черти.

Освен в търсене на образа на обикновения човек монтажният филм се насочва и към разкриване на качествата на ярки исторически личности. В тяхната биография възловите факти, очертаващи постъпателното развитие на историята, намират своята най-ярка и кристална изява. Личността обаче съществува в историята не само като наниз от факти. Нейният образ става от плът и кръв чрез различни събития и детайли от всекидневния живот на човека, от поведението му. Това е отправната точка за пресъздаване на характера на известни исторически личности.

Много са монтажните филми, създадени за вожд на българската работническа класа Георги Димитров, този изключителен революционер, очертаващ с възловите моменти на своята биография пътя и развитието на българското и международното комунистическо и работническо движение. „Пожарът“ и „Опус 8085“ (реж. з. а. Нюма Белогорски), „Георги Димитров и синдикалното движение“ (реж. Невена Тошева), „Майка Парашкева“ (реж. Георги Янев), „Живот за бъдещето“ (реж. з. а. Юри Арнаулов), „Призивът“ (реж. Юли Стоянов) са само някои от най-известните филми за него. За съжаление кадрите с Димитров са оскъдни и в повечето от филмите се повтарят. Независимо от това у творците се открива стремеж да се търси специфичен ъгъл, през който да се разкрият биографията и личността на Георги Димитров. В същото време въпреки интересните опити българското документално кино все още е до известна степен длъжник към живия и пълнокръвен образ на Димитров. Достатъчно е да споменем, че дори оскъдните кадри, в които той е снет, не са напълно разшифровани от гледна точка на тяхното емоционално и образно човешко звучене. Например има кадър, в който Димитров произнася реч, вижда се, че светлината му пречи, за момент замижава, закрива очите си с ръка, после продължава да чете, очите му се насълзяват, бърше ги с кърпичка. Защо е повредено зрението му, може би от престоя в затвора Моабит? Ето една отправна точка. Един от старите оператори разказваше как са снимали Димитров. Включват силните прожектори, но светлината дразни очите му, на тях им е неудобно, загасят, струва им се, че Димитров е сърдит, но след малко им маха с ръка: „Хайде, другари, какво чакате, продължавайте!“ Ето още една посока. А въпроси и отпавни точки има много. И всички те носят онзи емоционален заряд, който ще взриви схемата, за да застане пред нас **човекът**. Но трябва да умеем да търсим дори там, където всичко като че ли е проверено и ясно.

В другите филми, разказващи за отделни исторически личности, филмовият материал е още по-оскъден и в повечето случаи изпълнява най-обща „запълваща“ функция. При тях преобладават снимки и документи, повествованието, повече или по-малко успешно, остава в рамките на отделната биография. По принцип биографиите на нашите видни дейци са свързани с развитието на българското революционно движение, но въпросът е доколко чрез тях е показан духът на времето. И още нещо, кое е онова специфично, индивидуално и неповторимо, което прави революционера личност. Някои от тези филми са: „Танка“ и „Хр. Кабакчиев“ (реж. Поликсена Найденова), „Антон Попов“ и „Тук Боевой“ (за д-р Александър Пеев) (реж. Станчо Чаушев).

Монтажният филм се създава от автентичен хроникален материал, съхранил реалната атмосфера и хората. За съжаление дори и в този вид филми съществуват някои на пръв поглед „дребни отклонения“ от достоверността. На времето хрониката е заснела пристигането на делегации от различни страни на софийската гара, за да присъствуват на погребението на цар Борис. След това същите делегации са били снети при влизането им в храма „Александър Невски“. Доста характерна е германската делегация. Двата ѝ водачи носят особени жезли в ръцете си. Те ги държат и при пристигането си на гарата, и при влизането в храма. Затова беше и толкова чудно, че кадрите от посрещането на гарата във филма „В името на негово величество. . .“ (реж. Иван Войновски) са използвани в трета серия, докато в пета същите тези германци, прескочили през годините, вече влизат в „Александър Невски“.

Това е и повод да се отбележи, че е недопустимо използването на кадри като „пълнеж“ или за емоционални цели, когато се нарушава тяхната фактологическа достоверност. Подобно нещо съществува и в други филми. В „Аз вярвам в българските другари“ (реж. Константин Костов) в монтажния контекст, когато се говори как целият свят излиза в защита на Димитров по време на Лайпцигския процес, на екрана се появява кадър — общ план от някаква манифестация. В „Живот за бъдещето“ (реж. з. а. Юри Арнаулов) същият кадър е монтиран след откъса от знаменитата реч на Г. Димитров пред VII конгрес на Коминтерна. Целта там е да се покаже, че световната прогресивна общественост откликва на нея. Така един и същи кадър в два филма претендира, че събитието е станало в различно време с интервал от 3—4 години. В случая не е толкова важно кое е вярното. Използува-

нето на един и същи кадър би било възможно, ако за зрителя става пределно ясно, че той не се отнася пряко към текста или времето, за което се говори. В противен случай кадърът претендира за автентичен ст., каквато всъщност не притежава. За съжаление филмите, за които стана дума, не са изключения — в българското документално монтажно кино това е твърде често срещано явление.

Като обяснение за известната деконцентрация във филма си „Призивът“ Юли Стоянов сподели: „Исках да поставя фактите на местата им. Възможна е авторска намеса, но без да се нарушава автентичността.“ В това Юли Стоянов е категоричен. Според него режисьорът трябва да се стреми към възможно по-малка авторска намеса в материалa. Много интересен в това отношение е филмът „Началото“ (Ю. Стоянов, Хр. Кирков, Н. Маринов). В него са използвани материали от седмичните кинопрегледи 1944—1949 година. Във фонограмата звучи техният текст и музика. Показани са факти от първите години на строителството на новия живот. Получава се много интересен ефект. Съвременният зрител наблюдава тези факти и слуша тогавашната им оценка в емоционален и смислов план. Същевременно той ги преценява съобразно сегашните критерии. Получава се своеобразно „двойно“ пречупване. Нещо подобно на ефекта на Брехт — съучастие, но и известно „отстраняване“. Трезвият съвременен поглед забелязва неща, които тогава са убягнали на кинохроникьорите, а съпоставката на миналата и днешната оценка на събитията предизвиква размисъл. Привидно във филма няма почти никаква авторска намеса. Но това съвсем не е така. Дори самият факт, че е избран автентичният звук на кинопрегледа, говори за определени авторски предпочитания.

Освен при подбора на откъсите авторското присъствие се проявява в монтажа по-ярко в края на филма. Дотогава авторите натрупават отделни факти от строителството на новия живот, които създават чувството за един радостен и бърз възход. И изведнъж празничната музика спира и Г. Димитров говори от екрана: „Някои другари се лъжат, ако смятат, че нашият път ще бъде лек.“ Финалните кадри са пак от строителството, но вече без музика и текст. По принцип може да се говори не толкова за намеса или ненамеса в документалния материал, колкото за форми и степени на авторската намеса и присъствие, която да не нарушава автентичността на кинодокумента и достоверността на фактите.

При изграждането на монтажния документален филм е възможно използването на откъси от игрални филми в тях. Игралната реконструкция на отминали събития е недопустима в документалното кино, защото тя може да унищожи напълно достоверността и на автентичните документални кадри. В монтажния филм игрални откъси се включват обикновено като „цитати“. Но има и други възможности за тяхното използване — когато игралните кадри са своеобразен „документ“ за хора, личности, които се портретират, за духа на времето или за своите създатели. Във всички случаи обаче тези игрални кадри трябва да подпомагат документалното изследване.

Безсмислено и ненужно е например използването на кадри от филма на С. Айзенщайн „Александър Невски“ в „Руски мотиви“ (реж. Ст. Чаушев). В изображението наред с паметници на поети, забележителности от съветската страна, архивни автентични кадри са включени и епизоди, показващи битката между руските войници и тевтонските рицари. Докато във филмите „След аплодисментите“ (реж. Илко Дундаков) и „Реквием“ (реж. Георги Алурков) използването на игрални кадри е подходящо и дори наложително. Игралните кадри не са използвани за реконструкция на събитие, а служат до известна степен също като документ. В „След аплодисментите“ Илко Дундаков проследява съдбата на трима изпълнители в български филми. Момчето е станало управител на ресторант, а момичето — журналистка, другото — стюардеса. Сега те се срещат и изведнъж — появяват се кадри от старите игрални филми. Виждаме ги преди години като деца и юноши и отново филмът ни пренася в настоящето, сега те са спокойни, усмихват се. Всичко е по-трезво, по-реално. Те може би са доволни, а може би и не — режисьорът загатва за такава възможност.

Филмът е изграден като постоянно преминаване от юношеските мечти към реалността, от романтиката в ежедневието, от порива в уравновесеността. Но това преминаване ражда и сблъсък. Той е по-скоро вътрешен, защото на повърхността нещата като че ли са наред. Но именно сблъскването между обикновените, деничните техни постъпки и думи сега и сполучливо подобрени откъси от филмите, в които са участвали, създават това чувство на лека тъга за отминалите дни. По този начин филмът излиза от рамките само на простото проследяване на съдбата на малките артисти и се превръща в размисъл за човека, за промените в него, за ценностите, които е изгубил или придобил.

„Реквием“ е направен по повод смъртта на забележителния актьор и човек Апостол Карамитев. Малко са кадрите, които ни го показват в делничния живот. Повечето са от филми или представления. От екрана звучи и едно изключително по своята дълбока човешка изповедност интервю за радиото, взето в навечерието на неговата 50-годишнина. Получава се интересен и силен ефект. Актьорът и човекът се сливат. От сцената Карамитев говори за живота, от живота — за сцената. Образите се преплитат, отблъскват се и се



„Призивът“

допълват. Така се изгражда една сложна и противоречива, спореща, отстъпваща и безкомпромисна личност, заживява **нашият съвременник**. Човекът, който тревожно търси смисъла на живота, своето място и своя принос, отговорността пред себе си и пред другите. За съжаление, авторите не успяват напълно да доведат докрай тази линия. Те не постигат още по-строено монтажно организиране на материала и до известна степен притъпяват въздействието от остротата на търсещата мисъл на големия актьор и човек.

Често се срещат филми, които констатираят определени факти или успехи. Такъв подход е положителен, доколкото е открита специфична гледна точка при разкриването на явленията. Фактите са интересни при положение, че чрез тях се разкрива развитието на човешката личност. В противен случай се получава едно калейдоскопично разглеждане, откъснато от техния реален творец — човека. Така е във филма „От конгрес до конгрес“ (реж. з. а. Н. Белогорски). Той разглежда съвременните постижения на съветската страна между два конгреса — XXIV и XXV. Съветският човек, неповторимите му качества, нашето възхищение от съветския народ и великата съветска страна са голяма тема в българското киноизкуство. Но този филм се е опитал да събере всичко, каквото знаят авторите за тези постижения — в него има и часовници, и самолети, и Московският кинофестивал. Говори се и за промишлеността, и за селското стопанство, и за мирното настъпление на съветската външна политика на основата на Лениновите принципи. Филмът се „родее“ с друг — „С младостта на революцията“ (реж. Румен Григоров), посветен на 30-годишнината на социалистическата революция в България, в който също има „всичко“. Но докато в единия „всичко“ е за Съветския съюз, в другия е за България. Двата филма се „родяват“ и с илюстративно-режисураторския подход, с гръмките и кухите фрази, с потъпкването на приноса в общото дело именно на отделната, обикновена човешка личност. Всичко това много ясно е отбелязано в статията на М. Саръиванова и Л. Черноколева „В посока, обратна на съвременните изисквания“, публикувана в сп. „Киноизкуство“ (бр. 12 от 1976 г.). „Рецептата“ за правене на филм като „От конгрес до конгрес“ е много проста. Взима се партийен документ, там нещата даже са систематизирани по раздели, посочено е кое е главното, какво е направено, какво трябва да се направи. След това се „съставя“ текстът и се намират съответни кадри. Започва „слепването“. Промисленост: текст — трябвало е да се постигне толкова — преизпълнено, картина — нещо около промишлеността. Селско стопанство: текст — така и така, — успех, картина — нещо около селското стопанство и т. н., и т. н. Така „сътвореният“ филм е непоклатим — политически и идейно. Само че е забравена една „малка“ подробност. Че партийните документи са ръко-

водно начало, програма за действие, концентрирана мисъл на партията и народа, а не литературен сценарий за филм. Че тази концентрирана мисъл трябва да бъде **пречупена, конкретизирана**, но не абстрактно, изобщо, а съвсем **конкретно**. В конкретни дела, от конкретни хора, на конкретни работни места! Както подчерта др. Л. И. Брежнев пред XXIV конгрес на КПСС: „Повтарянето на старите формули там, където те вече са отживели, неумението или нежеланието да се подхожда по новому към новите проблеми — всичко това нанася вреда на делото. . .“¹

Парадокс е, че у нас има създадени несравнимо повече монтажни филми от материал, снет преди 9. IX и в първите години на строителството на социализма, отколкото върху основата на филмови документи, натрупвани в много по-големи количества в продължение на повече от тридесет години. Съотношението е напълно обратно пропорционално. Това говори, че цели етапи от развитието и израстването на социалистическия човек или са се „изплъзнали“ от кинолетописците, или са „потънали“ безвъзвратно из архивите. В някои случаи се изтъква, че снетата хроника е неизползуваема за монтажни филми сега и това е резултат от съществуващия до немного отдавна подход за фиксиране не толкова на индивидуалните емоции и преживявания, колкото на тяхното окупнено съхраняване във връзка с труда или големи обществени събития. Този подход беше ярко изразен някъде около 50-те години.

Но докато при създаването на всеки друг документален филм има винаги практическата възможност да се отхвърлят старите напастявания и да се тръгне по нов път, то при монтажния филм за съжаление не е така. Защото, за да бъде създаден, са необходими количествени натрупвания предимно на хроникален материал — а в него пък са ярко изразени недостатъците, за които стана дума. Въпреки това убеден съм, че при внимателно вглеждане дори и този хроникален материал може да „завучи“ по нов начин. Нали именно във вглеждането и разшифроването се съдържат някои от най-големите възможности за превръщане на монтажния филм в изкуство.

Пречка за създаването на монтажни филми е и липсата на съвременна система за филмографиране на снетия материал. Пръснати из различни хранилища, без да е отбелязано и научно систематизирано тяхното съдържание, кинодокументите са практически неизползуваеми или пък се използват в отделни случаи, и то съвсем хаотично и безсистемно. Все още не е изживяно схващането, че документ е само писаният текст. А филмовите ленти могат да служат пряко и на изследователската историческа работа. На тях са фиксирани събития и лица, което има несравнимо познавателна стойност.

От друга страна, историческото изследване е неотделимо от художественото използване на филмовия документ.² Монтажният филм се реализира именно в сътрудничеството между историк и творец. Защото разшифровката на кадъра от историка е изключително необходима за художника. Това са данни за мястото на действието, за хората, които са снети, за връзките на този исторически факт с други. Тези данни за документа може и да не бъдат узнати от зрителя, но са изключително необходими за авторите, за да разберат по-добре връзките между явленията. Едва след това тяхното художническо чувство ще долови, ще избере оня момент, детайл или информация, които ще превърнат разгадания жизнен факт в художествен образ. За това е нужен упоритият труд и на историка, който изследва, систематизира и обобщава натрупания филмов материал.

В бъдеще е необходимо централизиране и окрупняване на националния филмов фонд. Възможно е това да стане в рамките на Националната филмотека. При превръщането ѝ в център за съхраняване и обработка на филмовите материали тя може да стане звено, което съхранява и систематизира цялата филмова информация. Не става дума само за научна обработка на самите филми, а и за научна обработка **покадрово** на документалните филми и хрониката. Така филмотеката ще изпълнява по отношение на филмовата информация в страната същата роля на централен информационен възел, каквато в момента изпълнява (по отношение предимно на писаната информация) Народната библиотека „Кирил и Методий“. В нея може да бъде съсредоточена информацията от всички институти, занимаващи се с производство на филми, без формални ограничения — от ширина на лентата или административна принадлежност.

Ще може да намери своето най-пълноценно място и широката мрежа от кино клубове, пръснати из страната. При правилно насочване на тяхната работа — предимно към репортажни обекти, към отразяване на интересни и неповторими факти от всички страни на живота в България — те могат да намерят своето достойно и ценно място в такава цялостна информационна система. Тази необходимост се определя и от причината, че е много трудно само със средствата на киното и телевизията да се създаде най-пълна картина на съвремен-

¹ Брежнев, Л. И. Отчетен доклад на Централния комитет на КПСС пред XXIV конгрес на Комunistическата партия на Съветския съюз, сб. XXIV конгрес на КПСС. Доклади и решения. С., „Партиздат“, 1971, стр. 145.

² По въпроса интерес представлява книгата на Л. И. Ст. в. В. „История смотрит в обьектив“ М. „Искусство“, 1974 г., а също и Евграфов, Е. М. „Кинофотодокументы как исторический источник, Учебное пособие, М., Моск. гос. историко-архивный институт, 1973 г.

ното ни развитие. Така ще бъде преодоляна и съществуващата до известна степен сега в тези клубове изолацията един от друг и от живота, а също преодоляно наличието на известна самоцелност и самостоятелност в тяхната работа.

Не е възможно да се създадат добри монтажни филми, когато към документите се подхожда случайно, стихийно, когато ценни факти от нашия живот се затрупват в хилядите метри филмова лента. При изграждане на цялостен научно-творчески подход проблемите на монтажния филм могат да се решават комплексно. Това е свързано и с оценката на снетите факти, и с опазването, и с научната обработка на кинодокументите, и с творческите проблеми, възникващи при самото създаване на монтажния филм, а след това и анализиране на зрителското възприятие.

У нас е възприета правилна линия за разрешаване на въпроса за съхраняването на филмите. Израз на това е и Решението на Политбюро на ЦК на БКП от 1975 г. „За по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“. В този партин документ се обръща специално внимание и на въпросите, свързани със запазването и съхраняването на филмовите документи.

Съществуват и много проблеми от организационен и технически характер, които пречат за момента изключително трудно създаването на монтажни филми. Освен големите препятствия при намирането на филмов материал не са без значение и техническите пречки — голяма част от интересните и важни кинодокументи са заснети на 35 мм лента, а в Българска телевизия се работи почти само на 16 мм. При това доста от монтажните филми (след като Студията за хроникални и документални филми премина към телевизията) трябва да бъдат изработвани на 16 мм лента, а голям проблем е прехвърлянето от 35 мм на 16 мм и обратно.

*

При наистина комплексно разглеждане на стадия, който предхожда прякото създаване на монтажния филм, е нужно да се обърне основно внимание на подхода при снимането на нашата действителност, който да направи кинодокументите ценни и за бъдещите поколения независимо от задачите и творческите пристрастия на един или друг оператор. Налага се въпросът — **какво и как трябва да се снима?**

Един от основните източници за създаването на монтажни филми е кинохрониката (без да се забравя, че е възможно използване на кадри и от други документални филми). Стана дума за илюстративността и схематизма при подхода, което намалява стойността на кинодокументите. Дали сега вече това е преодоляно? За съжаление инерцията е голяма. Кинопрегледът се създава и до днес по остарели схеми. Обектите, включени в него, много често са случайно подбрани. Докато за телевизията е важно да информира за събитията, за кинохрониката основното е **улавянето на неговата неповторима атмосфера**. Да се зафиксира дори не само събитието, а **явлението**. По този начин кинохрониката, освобождавайки се от простата събитийност, може по-успешно да фиксира проблемите на времето.

Кинокритикът Яко Молхов говори за нуждата от хора с „историческо“ мислене, които да работят в този сектор. Какво трябва да разбираме под „историческо“ мислене? Това значи да се открие общото, което представлява **непреходна ценност**. Оказва се, че тази ценност е отново **човекът**. Изграждането на неговите добродетели, задоволяването на потребностите му — това е най-висшата цел на комунизма, смисълът на развитието на обществото. Без човека е невъзможно изкуството изобщо. Именно чрез човешката личност се проявява **непсвсторимостта** на момента.

Ако по определен повод група хора се съберат на едно място, те ще реагират по някакъв начин. Това е **непсвсторимо**. След година-две те пак могат да се съберат на същото място, в същия ден, по същия повод, но няма да реагират по същия начин. Те са се променили — ще реагират по нов начин, който отново е неповторим. Ако разгледаме така поставен въпроса в социален план, именно тези неповторими моменти са жалоните на еволюционното развитие. И затова са ценни — чертаят пътя и могат да обяснят явленията. Може би е интересно да се види промяната в облика на градовете например, но тя е само един резултат, видимост, реализация, отражение на промените у човека. Или всички материални носители на човешка воля и умение трябва да бъдат показвани не независимо, а **чрез човека**.

Самият Ленин дава блестящ пример за историческо кинематографично мислене. Известният оператор Едуард Тисе е изпратен да снима митинг, на който ще говори Ленин. Присъствуват червеноармейци, които веднага след това заминават на фронта. Ленин се появява, тръгва към камiona, който представлява импровизирана платформа. Тисе разказва: „Той се приближи към автомобила и виждайки ме с апарата, тихо и сериозно ми каза: „По-малко, другарю, снимайте мен, а повече тези, които ще ме слушат — другарите, заминаващи на фронта.“¹ В случая Ленин проявява именно тази изострена чувствителност за „неповторимостта“ на момента. Важни са хората, тяхната убеденост, чувството, с което ще тръгнат за фронта. Това ще бъде ценно за поколенията. Естествено, че за нас предста-

¹ Тисе с.э. Э. К., „Заметки кинооператора. Самое важное из всех искусств. Ленино кино.“ Сборник документов и материалов. М., Искусство, 1963, стр. 127.

вялява огромна ценност и всеки кадър, зафиксирал Ленин. Но тук става дума не толкова за конкретната ситуация, а за неговия подход, за усещането му на „историческия момент“. Посоченият пример е твърде ярък, но такова търсене на „неповторимостта“ и „историчността“ може да бъде осъществено при всяко събитие.

Възможно ли е обаче в оскъдните минути, с които се разполага, да бъде показан човекът — понякога за това не стига цял документален филм. В „обикновения“ документален филм авторът се опитва да разкрие човешката психология чрез думите и постъпките на героя, чрез неговото отношение към явленията и хората, чрез отношението на другите към него. Естествено, че такъв подход е невъзможен при ограниченията в случая. Но не трябва да се забравя друго — че действията на човека, спонтанните му реакции са **външен израз на неговата психология и отношение към света**. Именно към фиксирането на тези външни изяви, които разкриват вътрешния живот, трябва да бъдат насочени търсенията на кратката форма. Тогава вече дори такъв малък „обект“, от една страна, ще бъде самостоятелно произведение, а, от друга — документ на времето. Затова на първо място трябва да се постави внимателното и точно **вглеждане**, наблюдението като метод за работа.

Много интересен е следният пример, който доказва тази възможност. В „Обикновен фашизъм“ към края на филма са включени кадри, показващи обучение на американски войници. От екрана ни гледат лица със зверски, нечовешки изражения. „Момчетата“ се борят с невидим противник, при което издават звуци, удивително приличащи на животински. Кадри са взети от краткия филм на френския режисьор Райшенбах „Морската пехота“, който представлява внимателно наблюдение върху процеса на обучение на новобранци в американска част. Той може да съществува самостоятелно като документ на времето, като свидетелство за деградацията на човешката личност. Част от тези кадри са използвани и в споменатия монтажен контекст на „Обикновен фашизъм“. Но там зазвучават по нов начин — като предупреждение, като страстен призив да не се стига отново до загубване на човешкия облик. Такова честно и точно наблюдение представлява именно „неповторим документ“ и определя самостоятелното му значение, а и възможността да бъде използван в друг филм. Определя неговата стойност за сега и за бъдещето.

С вглеждането и откриването на неповторимите детайли от човешкото поведение работата на авторите не бива да завършва. Би могло например да се проследи във времето развитието на един ударник, когото награждават днес, или млад рационализатор. След няколко години да се отиде пак при тях, да бъдат отново снимани, да се види тяхната промяна — може би ударникът е вече уморен или се е възгордял, може би е напуснал тази работа (интересно защо!), а може би е придобил нови ценни човешки качества. След още няколко години — пак. И след 10—15 или 20 години да се направи монтажен филм — филм за развитието и промяната у човека. Дори такъв филм не би останал само в рамките на конкретната жизнена съдба, а може да се превърне в разказ за развитието и промяната на социалистическия човек, за източника на жизнените му сили, проявяващи се в борбата за осъществяване на новото. А сега — снимаме, когато награждават човека, после го забравяме под предлог, че няма повод за снимки. А не е ли повод и това, че вече не го награждават? Никога не трябва да се снима с мисълта, че е само за „днес“. Или пак достигаме до въпроса за „историческото мислене“.

*

Възможностите на монтажния филм са наистина огромни. Засега интересните монтажни филми в българското документално кино са сравнително малко. Не са много и самите монтажни филми. Съществува все още неизживяното схващане, че монтажните филми са „скупични“ филми. Най-добрите образци опровергават напълно такова разбиране. Не самите монтажни филми са скупични, а в повечето случаи — подхождат на изграждането им. При съществуването на ярка, значителна и интересна авторова мисъл, при реализиране на дълбоката необходимост да бъде казано нещо ново на хората се създава наистина значителен и интересен монтажен филм. Защото той не е нагледно историческо помагало, а самостоятелно художествено произведение.

Мислейки за създаването на монтажни филми, не бива да забравяме и бъдещето. Всяко следващо поколение ще се опитва да разбере по-добре предишните, точката, до която са стигнали, успехите и грешките, да усети проблемите, които са вълнували хората. Това определя и голямата гражданска отговорност на кинодокументалистите, които, от една страна, тъкувайки искрено отминалите събития, а, от друга — фиксирайки истината за днешния ден, ще помогнат на следващите поколения да осмислят и нашия, и своя живот.

Типажът в рисувания филм

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Като се изхожда от позицията за разнообразно динамично движение на анимационния герой, близо до естественото поведение на неговия прототип в живота, към типажа в рисувания филм обикновено се предявява изискването за **линейна чистота и простота, за мека овална форма на неговия контур**. Но това са преди всичко изисквания на технологията. Линейно простият и ясен контур се овладява по-лесно от различните художници, а меките овални форми са едни от най-простите и тяхната деформация е най-лесно осъществима.

Обаче не е достатъчно тези изисквания към типажа в рисувания филм, идващи от особеностите на филмопроизводството, да се разглеждат откъснато от възможностите за художествен изказ, който те предлагат. В книгите по анимация най-често се забравя или пренебрегва именно двустранната връзка между техниката и възможностите за художествено внушение чрез тази техника.

Ще вземем за пример брошурата на съветския художник и режисьор на анимационни филми А. Сазонов „Персонажът на рисувания филм“, която и днес се използва като учебно пособие на студентите по анимация във ВГИК — Москва. Там той сравнява визуалния облик на героите в рисувания филм с персонажите на различните видове изобразително изкуство, като подчертава, че „по степента на разработката на подробностите той се оказва на едно от последните места, някъде съвсем близо до героите на най-лаконичната ка-

рикуатура.“¹ (Трябва да подчертаем, че той разглежда типажа в класическия рисуван филм, осъществен по поточния метод, макар самият автор да не прави тази уговорка.) И веднага добавя, че ако лаконичността на карикатурата „винаги се определя от конкретната художествена задача“², то лаконичността на анимационния типаж е само технологическо изискване — необходимост „за самото ѝ съществуване като рисунка в движение“ — и затова са неизбежни загубите „в пълнотата на външната характеристика на персонажите“³.

Такъв подход към героя в рисувания филм довежда до нормативност, без да спомага за разкриване естетическата природа на анимационното кино.

Действително, не можем да си затваряме очите, че самата технология на рисувания филм и особено поточният метод поставя доста твърди изисквания пред типажното му решение. Но подобни „твърди“ условия предявява техниката на всяко изкуство.

Ако художникът иска да отрази живота и да сътвори един живописен свят в цялото му многообразие от цветове и светлинни съчетания, той ще се обърне към техниката на живописата и няма да изгражда графична композиция, оплаквайки се в същото време, че не разполага с изразната сила на цветовата палитра. Ако го ограничава статиката на изобразителните изкуства, той би потърсил възможностите за изказ на своите

¹ А. Сазонов. „Персонаж рисованного фильма“, М., 1959, стр. 5

² Пак там, стр. 5—6

³ Пак там, стр. 6

* Откъс от по-цялостно изследване на естетиката на анимационното кино

мисли, идеи, емоции и настроения в пространствено-временните изкуства. Ако аниматорът е ограничен от лаконичността на типажа в рисувания филм, от непълнотата в разработката на детайлите във външния му облик, той следва да се насочи към друга технология или **да открие условия** в тези ограничения, които да го доведат до нови художествени резултати.

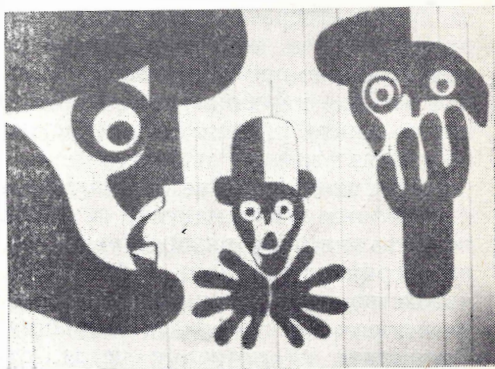
В същото време са неправилни някои критики — М. Рудевич (Франция), Р. Стефансън и Д. Ридер (Англия), които обясняват лаконичността на рисувания типаж само с естетически предпоставки. Така например Ралф Стефансън вижда пряка връзка между тъй наречения „съвременен стил“ на рисувания анимационен филм и филмите на пионера на графичната анимация Емил Кол. Мишел Рудевич открива в съвременната анимация подражание на примитивизма на Емил Кол като израз на особен естетизъм, наистина отбелязвайки, че това не е винаги оправдано от художествения замисъл на филма.

Името на Емил Кол и неговите миниатюри са останали в историята на световната анимация не само защото са първите рисувани филми, а преди всичко защото той първи **превърща лаконичността** на рисувания типаж (и среда) от чисто технологическо изискване **в стилообразуващ фактор**.

При примитивната технология, която е ползвал Емил Кол, е трябвало всяка фаза да се изготвя заедно с фона. Лаконичността на герой и фон-среда е облекчавала многократно работата. Но Кол **открива вътрешната връзка между крайно лаконичното съдържание на своите филми и крайно лаконичната форма за неговото изразяване**. Притежаващ фантазията и майсторството на новелист, той освежава своите филми с очите на сатирик и с ръката на карикатурист, която само с няколко щриха създава характеристиката на героите и ги поставя в комична си-

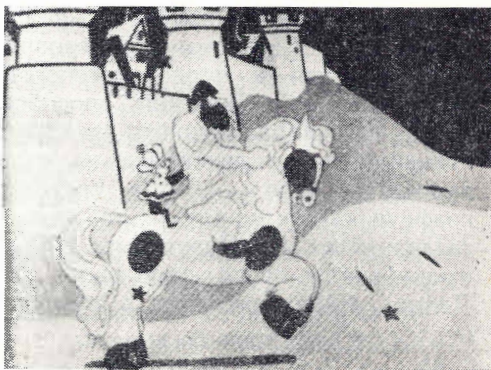


„Конче-вихрогонче“



„Страх“

„Приказка за цар Дурандай“



туация, ненуждаеща се от допълнителни пояснения. Така за твърде кратко време той изгражда свой стил: лаконично и концентрирано предаване на определена несложна идея с помощта на опростена линия, отправяща ни към детската рисунка, но обогатена с хумора на карикатуриста. Зад остроумното изобразително решение винаги прозира авторовото отношение към проблематиката и героите. Именно затова американският начин за производство на рисуванни филми (поточният метод), намаляващ или унищожаваш индивидуалността на художника, е направил на Емил Кол при неговото посещение в САЩ крайно неприятно впечатление

„Американците — пише той — по всяка вероятност вече не се грижат за художествената страна на своите рисунки и са намерили способ за индустриално производство на своите ленти. Те ги фабрикуват една след друга, както у нас на Елисейските поля пекат вафли.“¹

Но Емил Кол не е могъл да предположи колко пагубни ще бъдат последствията от разпространението на американския начин за филмопроизводство на рисуванни филми върху развитието на световната анимация. Инерцията на поточния метод, съкращаващ сроковете и облекчаващ осъществяването на рисуваните филми, както и инерцията на филмопроизводството, а оттук и на зрителското възприятие, остават дълбок и неприятен отпечатък върху световната анимация.

Изключителният зрителски и финансов успех на Дизни и неговите филми, както и неразработеността на анимационната теория способствуват за неправомерното разпространение на стилистиката на един художник върху цялата световна графическа анимация. След колосалния успех на Дизниевите филми прокатчиците търсят само филми ала Дизни. Експериментите в областта

на изобразителното, динамичното и идейно-съдържателното изграждане на анимационния филм секват или не намират съответния резонанс в кинематографическата практика на художниците от различни страни. Законите на конкуренцията подчиняват на пазарното търсене идейно-художествените задачи на аниматорите, които са зависими от зрителския успех на своите филми.

В нямото кино рисуваният филм заемаше мястото на „комическата“ лента в програмата на кинотеатрите. С идването на звука рисуваният филм се превърна в естествено приложение към игралния филм заедно с хрониката, онези десетина минути за развлечение, които предшествуват прожекцията на „големия“ филм. Не на последно място и от пазарни съображения — конкуренция с финансовия успех на игралния филм — е родена и идеята за осъществяване на пълнометражни анимационни филми.

Не е случаен фактът, че светската анимация от края на 20-те и началото на 30-те години, развиваща се напълно самостоятелно, която не познава индустриалния метод на филмопроизводство, очертава съвършено друга линия в световната анимация. За съжаление до края на 50-те години непозната извън пределите на Съветския съюз.

Достатъчно е да споменем имената на Владимир Маяковски и Дзига Вертов, двамата радетели на новото социалистическо изкуство, двамата неизтощими експериментатори, които стоят около люлката на светската анимация, за да си представим, без да сме видели нито един филм от онези години, с какви **функции**, с какви **идейно-художествени задачи** са натоварвали те анимационния филм, това изкуство на безграничната фантазия. Нека да отбележим, че Владимир Маяковски се е опитвал да анимира своите „Прозорци на РОСТА“, а Дзига Вертов съвместно с оператора И. Беляев и художниците А. Бушкин и А. Г. Иванов е започнал

¹Емил Кол „Кино для всех“, М., 1922 г., с. 83

да снима първите съветски анимационни филми, включвайки ги в своя журнал „Киноправда“.

Достатъчно е да споменем дори само названията на някои от първите съветски анимационни филми, за да получим представа за **идейната им насоченост и действената им актуалност**: „Междупланетна революция“, „Китай в огън“, „В муцуната на Втория интернационал“, „Как Агафия стана грамотна“ и др. . . .

Необходимо е обаче да подчертаем, че в края на 20-те години директната плакатност и агитационност на съветските анимационни филми отстъпва място на по-нюансираното донасяне на новите идеи, като се използва опитът на политическата карикатура на Моор, Дени, Черемних и Ефимов или се върви по линията на националните традиции в графиката и илюстрацията (Фаворски) или народното творчество.

В средата на тридесетте години обаче и съветският рисуван филм попада под неотразимото влияние на „стила“ Дизни.

Приема се поточният метод като основна технология на филмопроизводството: изискванията на индустриалния метод естествено снижават индивидуалността на изобразителното решение.

Но значително по-решаващи се оказват някои погрешни разбирания за реализма в изкуството и специално в изкуството на рисувания филм, които намират „теоретична“ обосновка и стават теоретично оправдание за универсалността на определен подход към изграждането на анимационния синтез. Във висша степен това се отнася към характера на типажа в рисувания филм.

Първата грешка, която се допуска, е, че въпреки уговорките типажното решение на рисувания филм се разглежда на практика **извън** идейно-съдържателните страни на произведението, извън драматургическите, смисловите и динамичните задачи, които трябва да се решават

чрез него. Отгласите на това метафизично разделяне на следствието от причината, както и на техниката от изразните средства, с които борави художникът, намираме и в споменатата по-горе брошура на А. Сазонов: лаконичността на графично решения персонаж в рисувания филм е неизбежно технологическо зло.

Втората грешка, която се допуска, е, че по-голямата степен условност в изкуството на анимационния филм се отъждествява с формализма. Отгласи от подобна постановка макар и по-рядко можем да открием в книгите по анимация, излезли дори в края на шейсетте години. Но да се спрем отново на брошурата на А. Сазонов, отпечатана през 1959 г.

„От само себе си се разбира — пише А. Сазонов, — че линейната рисунка, построена триизмерно, е **по-малко условна** (тук и до края на цитата курсивът е мой, К. Г.) от орнаменталната рисунка. Такава рисунка е способна **по-пълно да предава действителността**, притежавайки при това същата лаконичност като плоскостната рисунка. **Вече от тези съображения** мултипликацията предпочита именно нея. А ако отбележим, че в рисувания филм **най-изразително** е триизмерното движение и че такова движение може да бъде предадено само с триизмерна рисунка, то можем да твърдим, че последната е **единствено приемливата** за изобразяване на персонажа **в реалистичния рисуван филм**.“¹

Днес е очевидно, че не трябва да говорим за това, коя от рисунките — двуизмерната или триизмерната — по-пълно отразява действителността. Тъй като (това вече е безспорно) в художественото произведение значимостта и пълнотата на образа не се измерват с пълнотата в предаване на действителността, а със **силата на художественото осмисляне и обобщение**. Просто законите за отразяване на света с плоската рисунка са едни,

¹ А. С а з о в о в. „Персонаж рисованного фильма“, М., 1959, стр. 9

с триизмерната — други. Те материализират различната връзка между отразяване и преобразяване на света, **общ, неоспорим и ненарушим закон на художественото творчество.**

Но именно тази разлика в степента условност при двуизмерно и триизмерно решения типаж, която **трябва да съответствува** на степента условност на цялостното построяване на анимационния филм, не се има пред вид от А. Сазонов. Той отчита само очевидното — че триизмерната рисунка е по-малко условна от двуизмерната. Докато би трябвало да се определи **различното отношение между действителност и нейното художествено отражение** при орнаменталната и академичната рисунка.

Триизмерно решеният типаж, базиращ се на академичната рисунка, е по-близо до натурата. Той подчертава **отразяването над пресъздаването на света** и изисква ниска степен асоциативност за нейното възприемане. Докато орнаменталната рисунка или плоскостната рисунка с елементи на триизмерната се намира в по-опосредствувани отношения с обективната реалност. Тя подчертава **примата на пресъздаването над отразяването на света** и изисква по-висока степен асоциативност за нейното възприемане като отражение на действителността. Зрителят е длъжен да извърви почти същия път от образа към конкретната реалност, който художникът е извървял от конкретната реалност до образа при неговото създаване.

Едва сега можем да подчертаем, че когато анимационният герой е третиран като **рисуван актьор**, с помощта на който се развива анимационният спектакъл — филмите до средата на 50-те години, — напълно естествено е в типажното му изграждане да преобладават елементите на триизмерната рисунка.

Да подчертаем — преобладават елементите на триизмерната рисунка, тъй като затвореният линеен контур, както и плоскостното цветово изграж-

дане на рисувания герой, предопределени от поточния метод, не могат да създадат илюзията за пълна триизмерност. Последното обстоятелство се отбелязва и от самия Сазонов, който казва, че „тази обемност е недостатъчно нагледна и в рисунката като такава не може да бъде друга. Ако се погледне как се решава цветът на персонажа, то може да се види, че този прием¹, който е свойствен тук на мултипликацията, не може да способствува за повишаване обемността на персонажа.“²

Триизмерно решеният герой и повечето подробности във външния му облик ще дадат на аниматора възможността да създаде по-нюансирано и разнообразно поведение на рисувания „актьор“, което от своя страна се намира в същото съотношение към реалността, както и триизмерността на типажа. Едва в този смисъл може да се възприеме твърдението на А. Сазонов, че триизмерното движение е най-изразително. Ние бихме могли да кажем, че триизмерният рисуван герой и неговото триизмерно движение са **естетически еднородни** с драматургическото изграждане на анимационния спектакъл и с трактовката на рисувания герой като актьор.

По същия начин двуизмерно решеният анимационен типаж (с елементи на триизмерния) отговаря като цяло на повишената асоциативност на анимационния филм от края на 50-те и началото на 60-те години, когато анимацията от забава и развлечение или от най-добър способ за драматизация на приказни сюжети се превърна във форма за синтезирано изразяване на идеи.

Една от причините рисунката на Дизни да се наложи не само в неговата студия, но и в работата на аниматорите от различните национални

¹ При поточния метод отделните части на типажа се попълват с плътна едноцветна боя — б. м.

² А. С а з о в о в. „Персонаж рисованного фильма“, М., 1959, стр. 9

кинематографии, бе обстоятелството, че изобразителното решение на анимационния герой се съобразяваше с изискванията на технологията, но не и с идейните, съдържателните и драматургическите особености на рисувания филм, с националните традиции в изобразителното изкуство и литературата. Нещо повече, журналната сатирична и хумористична графика, давала живителни сокове на рисувания филм, в много страни също попада под влиянието на типажа в Дизниевите филми (например Пиф във Франция).

В разговор с Жан Ефел Айзенщайн споделя огорчението си от това, че и съветският рисуван филм подражава в типажното решение на Дизни, докато и в образа на животните, и в стилистиката на тяхното изобразяване, и в характера на фолклорните герои, и в пластичния канон Русия има свършено други традиции.¹

Но и страхът от откровената условност, която се свежда до формализъм, е причина съветската анимация да върви по линията на непрекъснатата борба с условността, на нейното преодоляване.

Като типажно решение и динамична характеристика анимационният герой се стремеше (все пак в рамките на технологическите възможности) да се приближи до натурата, респективно до игралното кино. Дори за закръглените форми и мекото „гумено“ движение на така решения типаж се търси оправдание в това, че те са „най-типични за реалния свят“².

Вървейки от противоположната теза, Робер Бенайун заявява в книгата си „Рисуваният филм след Уолт Дизни“, че революцията в анимацията, обновила цялата ѝ същност, е предизвикана от тържеството на начупената линия над закръглената дизниевска линия, на плоскостта над

обема, на ъгловатите форми над сферичните.³

И при единия, и при другия случай характерът на рисунката се разглежда в края на краищата **сам за себе си**, без да се взема пред вид какво съдържание, какви идеи и какви емоции иска художникът да донесе до зрителя.

Подобно разглеждане на героя в рисувания филм стеснява твърде много границите за художествена изява (което се случи на практика за доста дълго време). Особено вредно е то, когато се извежда в теоретическо правило, в специфична особеност на рисувания персонаж.

Затова след като отбележим взаимозависимостта между характера на типажното изобразително решение в рисувания филм и динамичната крива на движението му, ние сме длъжни да подчертаем, че (в теоретичен план) **всички техники на изобразителното изкуство (както и фотографията) могат да бъдат изходна точка за визуалното изграждане на героя в анимационното кино.**

Всъщност революцията в съвременния анимационен филм се осъществи тогава, когато художниците потърсиха не само противоположното на Дизниевото изобразително решение като ответна реакция на умопомрачителното рисуване на едни и същи овални форми, а преди всичко — нови идеи, нови структури и нови образи в анимационното кино, които доведоха до търсене на адекватната им изобразително-динамична характеристика.

Именно затова на съвременния рисуван филм е присъщ не само типажът, решен с лаконичен затворен линеен контур, но и значително по-детайлно изграден в своето графично построяване рисуван персонаж.

Швейцарската съпругеска двойка-аниматори Арнсорж решават изобразително своите филми като чиста

¹ Вж. С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, стр. 500

² С. Арнолди. „Жизнь и сказки Уолта Диснея“, 1968, стр. 204

³ R. Benayon. „Animated carton after Disney“, Paris, 1962

графика, за която е характерна капризната линия и подробният шрих. Естествено, че акцентът от динамичното движение като начин за разкриване на характера е пренесен върху по-голямата статика на изобразителната композиция. Техните образи („Врани“, „Фантасматик“) действуват преди всичко с пластико-изобразителната си страна и едва след това с динамичната.

Подобен е принципът на графичното изграждане на герой и среда в българския филм „Хипотеза“ на режисьора, художника и аниматора Анри Кулев.

Израстването на полската анимационна школа е свързано с традициите на плаката, чиято отличителна черта е високата образност и експресия на изобразителната форма, остротата и обобщеността на графичната композиция.

Но може да се направи аналогия между рисувания филм и групата на живописните изкуства, за които цветът, светлосиянката и формата на зримия образ са елементи на живописното обобщение. Тук обаче обръщаме внимание на това, че става дума не изобщо за колористично решение на анимационния филм, а за **живописно изграждане на самия типаж**.

„Странната бомба“ на Ж. Лагиони (Франция), „Вълната“ и „Очарование“ на Сабин Балаша (Румъния) могат да бъдат приведени като примери за подобно решение на персонажа в рисувания филм.

Лагиони се обръща към стилистиката на Жорж Кирико. Героите на неговите филми като че ли са взети направо от живописните платна и бавно и призрачно се придвижват в пространството, изчезвайки и появявайки се в своеобразно съчетание от напливи.

Сабин Балаша изгражда своите герои на същия принцип, но ги поставя в условно пространство, решено чрез неутрални цветови фонове.

Свършено друг е принципът за живописно изграждане на типажа и

средата във филмите на Витолд Герш (Полша). За неговите филми бе използван новият термин — живопис под камера. Герш не използва меките контури на живописно решените типажи на Лагиони или Балаша. Неговите герои са създадени от едри мазки, а екранният им живот се определя от динамиката на тези мазки. Герш оживява живописното петно, създавайки поезия от движещи се багри. При тази техника чрез живописното петно (мазка) се осъществява и самото екранно движение на анимационния герой. Принципът на поредицата статични фази-рисушки тук е същият, но е заменена от поредица статични фази, решени чрез промени в нанесените мазки. Тъй като нанасянето на боите се осъществява под камерата, която фиксира квадратче след квадратче промените в първоначално създадената екранна композиция, то в едно и също време типажът се **създава и живее в динамично собствено движение**.

С близка до техниката на Герш е осъществен и българският филм „Мелодрама“ на Иван Андонов, като е комбиниран с изрезка и анимация на актьор. Подчертаваме близка, тъй като в нашия филм задачата на живописиста под камера е **да изгради средата и героя**, но не и да му придаде екранно движение във времето и пространството. Героят на филма (анимация на актьор) рисува живописна картина. Тя възниква пред нашите очи (живопис под камера). Като Пигмалион художникът се влюбва в своето творение — жената, която е нарисувал. Влизайки в създадения от него свят, той (вече изрезка) успява да съживи своето творение. Отсега нататък се проследяват взаимоотношенията между двамата герои — художника (изрезка), който и в картината си продължава да я създава и разкрсява (живопис под камера), и жената (изрезка), оживялата материализация на неговата фантазия. По този начин живописиста под камера при Иван Андонов се натоварва с

допълнителна, идейно-смислова функция. Тя е не само техника за създаване на типажа и средата, но и **елемент от развитието на сюжета и характера на героя**.

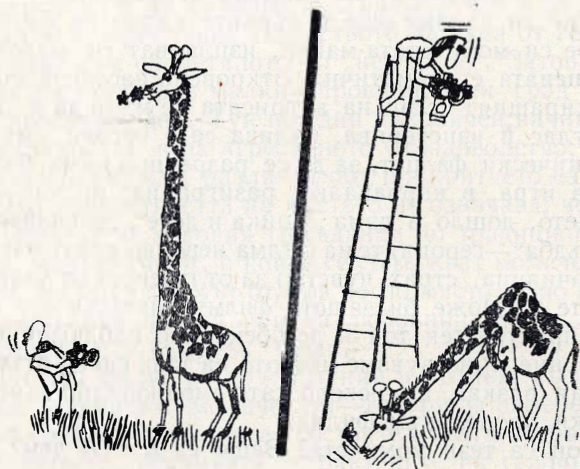
Подобно смислово натоварване техниката на Герш не носи. Тя е продиктувана от образно-поетичния строй на произведението. Например в „Портрет на коня“ белият кон, намиращ се в непрекъснато вихрено движение сред синевата на нощта, дебнат от човека, се възприема като символ на вечния стремеж към свобода. Възникващите и изчезващите мазки със своя ритъм, преплетен с ритъма на свободния бяг на коня, създават **зримата мелодия** на този химн на гордия и непокоряващ се дух. Оживялата маслена живопис в „Портрет на коня“ **усилва емоционално-импресионистичното въздействие на филма**.

Същата техника, приложена от Герш към повествователния строй

на „Интелектуалецът“, филм, който преследва извеждането на една идея по **рационален** път, затормозява изразяването на сложните взаимоотношения между героите. Т. е. не е адекватна на драматургическия и идейно-емоционалния строй на произведението.

Очевидно не само типажното решение на анимационния герой е следствие от идейно-художествените задачи, но и анимационната техника. Съвършено прав е Тодор Динов, когато споделя, че развитието на средствата в анимацията и художествените възможности са в диалектическа връзка.¹ От една страна е техниката, без която е невъзможно да се осъществи анимацията, от друга — художествените средства, с които всеки художник борави. Но те са взаимосвързани и взаимобусловени.

¹ Вж. сп. „Киноизкуство“, 1965, № 1, стр. 35—36



Без думи

„БЪДИ БЛАГОСЛОВЕНА!“

МАРГАРИТА НИКОЛОВА

„Майко . . . бъди благословена!“

Тези молитвени думи са отправени не към светлата мадона. И тях ги произнасят не сзарени богсмолци.

Ние ги чуваме още в първите кадри на филма. Отронват ги за себе си момичетата-майки, изплакват ги мадоните без ореол.

Сцената е драматична, откровено насочена към чувствата ни. Шаржиращият глас на актрисата се мъчи да я контрастира, но този глас ѝ изневерява, налива се с нервен смях, преминава в издайнически фалцет, за да се разреши в няма болка. . . В измислената игра, в карнавално разиграния ритуал — „сватбата“ на момичето, дошло в дома „Майка и дете“, „венчаването му за неговата съдба“ — героините на филма неволно дават израз на всичката си горчивина, страх, чувство за отлъченост от узаконения свят на другите. . . Може би защото филмът нататък ще възприеме един по-безпристрастен тон и по-сбективно наблюдение над своите герои, ние чувствуваме мястото на тази сцена вътъкано не толкова в самия разказ, а по-скоро като емоционално въведение, като лирически пролог към филма.

Кои са тези момичета? Защо са в този дом? Една секвенция от кадри, докато текат титрите на филма — издебнати мигове на любовта, красноречивите ѝ жестове, езикът на различните ѝ срещи — бърза да коригира насоката на въпросите. Защото един друг повелителен факт отменя всички въпроси до себе си, сам поражда нови въпроси: идва на света едно дете, ражда се един човек!



Сцена от филма „Бъди благословена!“

Действително биографиите на тези момичета, преди да станат майки, не интересуват особено авторите на филма — ние получаваме откъслечна, но достатъчна информация за тях в хода на самото действие. Не ги интересува непосредственото им обкръжение в дома — може би затова поведението на медицинския персонал е на равнището „гражданско“ и „хуманно“. В точни, безпощадни штрихи е зарисувано семейството на една от героините — неспособно да се справи със сполетялото го „нещастие“. Затова пък значително място се отделя на средата в малкия провинциален град — където се е усамотил този необичаен дом. Тук по един лаконичен начин се казва всичко: и за благопристойността, и за агресивното самодоволство, и за спонтанната жестокост към всичко чуждо, различно под прикритието на остарялата нравствена норма. Но конкретността на мястото не означава, че филмът стеснява съвременното понятие за масовия гражданин до традиционния тип на еснафа — напротив, манталитетът, с който се сблъскват момичетата, носи дата на днешния ден. На края филмът отделя бегло място — но не без скрит простор за заинтересования поглед — и на любовниците, на възможните партньори и несъстоялите се съпрузи, бащи.

Изчистването на филма от други линии и мотиви, съсредоточаването му върху една тема — темата на момичетата — говори за намерението всичко външно, всичко от средата, условията, обстоятелствата да бъде открито и проследено в поведението, психиката, характерите на героините. Филмът има една плътна част, нещо като център или ядро, по отношение на което всичко останало се нарежда на повече или по-малко „произволно“ разстояние, т. е. функционира по-автономно, по-свободно в общия смисъл на цялото. Така композиционната структура постига едновременно два художествени резултата. Външният конфликт между среда и индивид става вътрешен конфликт, социалната драма прераства във вътрешна драма: филмът „пробива“ духовния

заряд на своите героини, стойностите на тяхната субективност, независимостта на техния характер. И друго нещо, много важно: създава онази среда, онзи въздух, общ климат, в който вирее любовта и се раждат децата — много по-неуловими от всякакви фиксирани социални фактори, но затова пък много по-фундаментален, действащ решаващо върху това, което наричаме качество на живота.

Ето ни вече пред самите героини, пред техните живи, изразителни зарисовки — които ни говорят за определено майсторство в психологическия анализ (тук е мястото да отбележим сериозната работа на камерата на Крум Крумов). Момичето, което ще ражда извънбрачно — за да получи квартира за семейството. Момичето, което ще ражда, защото иска да бъде лъгано от жения мъж до последния час. Момичето, което носи без обич детето си, защото е ожесточено, обезверено, разочаровано в любовта. Момичето, което идва, за да роди и да вземе детето си, защото е минало през целия ад на отричането си от първото. На края момичето с твърдото намерение да не обърка живота си — то ще извърви най-дългия път, ще събере като че всичката сила и всичката слабост на другите, за да съзрее един ден до ново решение — когато, цялото обзето от нови страхове и нов кураж, ще напусне дома, за да се срещне лице с лице с живота.

Авторите на филма следят с особено внимание нарастването на самосъзнанието на майката в своите героини. През основателните страхове и през купчините предразсъдъци, през накърнената „природа“ и през пресметливите „за“ и „против“ — как си пробива път и как разцъфтява майчиното чувство. Все по-близо, по-плътнo едно до друго — как тези момичета в дадения час достигат до кулминиращата, освобождаваща радост на майката.

Ако в тази социално-психологическа драма има някакъв „методологически“ пропуск, това е пристрастието, предварителният „поклон“ на авторите пред техните героини. Тези мили, незрели, изплашени, пооблъскани, понадраскани, изпollyщени мадони — наистина те само могат да усилят въздействието ни пред чудото на възпроизвеждащия се, продължаващ живот. Гневът

„Бъди благословена!“



ни, че човешкото дете може да идва на света скрито, тайно като нечий „пропуск“, „бreme“ или „грях“. Но емоционалното отношение, лирическият подстъп към „женския въпрос“ в случая затруднява обективния анализ, стеснява собственото намерение на авторите да разглеждат сферата на интимното като дълбоко социална сфера. (Излишна и сантиментална е например личната „оскъбеност“ на авторите за своите героини, изобщо „кавалерското“ им отношение към тях.) Да се опреш на „природата“, да се изтеглиш до позициите на инстинктивното — това е крайната защита на живота, при която неволно се пропускат действителните „оръжия“, социалните средства за тази защита. А героините, особено мълчаливите момичета от фона, буквално са „обсадени“ от редица конкретни, нелепи за решаване въпроси: въпроси, които бихме искали ясно да прозвучат. Дораснали ли са тези момичета до драмата си или просто я носят пасивно, като жертви? Какъв е действителният им запас от сили да поемат бремето на самотни майки? Да преодоляват предразсъдъците на другите и тези на собственото им съзнание? Или реалното противоречие между реализацията на жената като майка и другите ѝ социални „роли“? Деформациите в майчиното чувство — мерило ли са те за общия натиск на условията върху отделната личност, която не може да отреагира автономно, нравствено и психологически самостоятелно? И ако личността все още не е в състояние да направи от необходимостта свой избор, майчинството не е ли една принуда спрямо тези уловени „натясно“ момичета и на това основание — едно препятствие по пътя на реалната им еманципация?

Главните героини — Доротея Тончева и Мариана Димитрова — в една вълнуваща и талантлива игра изнасят като че по-категорично позицията на филма. Те ни представят — от напълно съвременна гледна точка — два модела, два типа майки: „инстинктивната“ майка и нейното отстъпление пред диктата на условията, финалното ѝ отчуждение от детето; еманципиращото се съвременно момиче, което се бори за своята пълноценна реализация, за „правото“ на своето дете като самосъзнаваща се, освободена личност. Финалът — когато момичето, напуснало дома, се хвърля в тръгващия влак — е същевременно и заключението на филма: домът е само един символ на нерешени въпроси — въпросите се решават в сурови сблъсъци със самия живот от силни, активни, самостоятелни хора.

Пред нас е един филм, издържан, въпреки силните лични чувства на авторите, в стила на „обективните“, „достоверни“ форми, който честно се стреми да осмисля и да обобщава фактите на нашия социален живот. Режисьорът Александър Обрешков е извървял дълъг път от дебюта си в „Този истински мъж“: в „Бъди благословена!“ по сценарий на Кирил Топалов той ни се представя по-зряло, с една анализирана проблематика, художествено защитена от творческия колектив.

„БЪДИ БЛАГОСЛОВЕНА!“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977 г. Сценарист — Кирил Топалов, режисьор — Александър Обрешков, оператор — Крум Крумов, композитор — Димитър Грива, художник — Константин Русаков. В ролите: Доротея Тончева, Мариана Димитрова, Мария Статулова, Васил Попилиев и др.

„РЪКОПЛЯСКАНЕТО ЗАБРАНЕНО!“

ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР

Формално цензурата се намиреше към Министерството на просвещението съгласно приетия през 1930 г. Закон за кинематографите, но фактически надзорът се упражняваше от Министерството на вътрешните работи. Държавна сигурност имаше представители в цензурната комисия, които бдяха срещу „комунистическите пробиви“, информираха началствата си за възникнали разногласия или допуснати „пропуски“, имаха на свое разположение карти с постоянно запазени места за безплатен вход. Агенти дежуряха пред входовете и изходите на кината, спираха по свое усмотрение представления, съставяха актове на киномеханици, разгонваха и арестуваха „съмнителни елементи“. Отделение „А“ и отделение „В“ към Държавна сигурност не изпускаха ни едно заседание на цензурната комисия, ни едно закрито или открито показване на съветския филм.

Писмените рапорти на агентите са делови, без емоции: бях там, видях следното, докладвам „за сведение“, „за допълнително разпореждане“, а нерядко и... „препоръчвам“, подпис еди-кой си или вместо подпис — номер на разузнавача.

* Откъс със съкращения от документална книга под печат.

ГЛОРΙΑ ДНЕСЬ

НАГЛИТЪ САМУРАИ

(ВОЛОЧАЕВСКИ ДНИ)



ВАРВАРА МЯСНИКОВА
НИКОЛАЙ ДОРОХИНЪ
ЛЕВЪ СВЕРДЛИНЪ

РЕЖИССОРСТВО ЛЕНФИЛЬМ

След многобройни наблюдения и размисли „полицейското проучване установи по един безспорен начин“, че кино „Глория палас“ било едно от секциите на. . . Коминтерна. Това узнаваме от секретното донесение на директора на полицията, с което се предлага да се преустанови „разрушителната работа“ на кинотеатъра.

„Донасям ви, Господин Министре, че напоследък ВОКС (пропаганден институт на Коминтерна) засили комунистическата си пропагандна дейност до степен, щото нае специално за пропагандата си кинотеатър Глория палас. Тук се прожектират изключително съветски филми, поради което и театърът се посещава изключително от младежи комунисти. Полицейските проучвания установяват, че за сега кино Глория палас (издържан със съветски пари) се затвърдява като едно сигурно огнище на отлична комунистическа пропаганда.“

От преценките, от безспокойствата на противниковия лагер, сиреч на полицията, от документите, които тя ни е оставила, днес можем да съдим за тогавашната експлозивност на революционното изкуство. Сама по себе си тая преписка е един увлекателен летопис.

Нека си послужим с дословни цитати, които — това е иронията на диалектиката — са и убедително признание за политическото и художественото превъзходство на социалистическата кинематография.

Началник II група А. Найденов, 25 юли 1930, до господин началника на отделение „В“, рапорт:

„В изпълнение на заповедта Ви, Господин Началник, донасям, че днес в 3 часа след обяд присъствувах като представител на Дирекцията на полицията в комисията по цензурата на кината в кино Глория, където се прожектира съветски филм „Песен на младостта“.

Филмът е художествено издържан и дава ясна представа на прогрес и постижения във физическото възпитание в СССР, но не може да не се отбележи, че е вмъкнат и политически елемент в същия филм. Например, като през всеки няколко минути се изобразяваха ликовите на Сталин, Калинин, Молотов и др. — всичко това представляваше една явна комунистическа пропаганда и при този вид, ако се допусне да се прожектира филмът, биха се получили нежелателни инциденти.

При подписване на протокола от членовете на комисията аз се противопоставих и подписах с особено мнение същия протокол; че трябваше да се изрежат тези чести явявания на съветските комисари.“

Предмет на полицейско наблюдение е и филмът „Босяци“ на Борис Барнет. Той е одобрен от цензурата на 17 май 1934 г., а министърът на просвещението Я. С. Моллов въз основа на чл. 11 от Закона за кинематографите подписва и нареждане за публичното му прожектиране.

Агент № 75, 1 декември 1934 г. до господин началника на отделение „В“. Рапорт 67:

„Донасям Ви, Господин Началник, следното:

В изпълнение на заповедта Ви, на 10 т. м. присъствувах на всички представления на театър Хемус, гдето се прожектираше болшевишкият филм „Босяци“.

В четирите представления, които се дадоха през деня и вечерта, салона бе препълнен от посетители, грамадното мнозинство от които бяха работници, студенти и лица с неопределено обществено положение. Билети не се закупуваха групово, обаче при влизането си в салона посетителите заемаха места по такъв начин, че се образуваха групи, които оживено коментираха съдържанието и при дадени моменти бурно аплодираха. Сюжетът на филма е взет от живота на руските работници от времето на Европейската война. Идеята



РА ПО Р Т Ъ

Донесомъ ВИ ГОСПОДИИЪ НАЧАЛНИКЪ следното:вчера 25 т.м. въ изпълнение на заповедта ВИ присъствахъ въ кино"ГЛОРИЯ"при прожекцията на отъветския филмъ"КАРИЕЛНИКЪ",прожектиранъ за чиновниците при отъветската легация.Филма започна въ единъ часа и завърши въ три и половина,както на него присъства цѣлия персоналъ при отъветската легация.Забулатъ на филма е отъ епохата на крепосничествомъ въ Русия и описва какъ единъ крепостникъ повдига бунтъ срещу помещикътъ



Р АЗУЗНАВАЧЪ № 61

Асентъ Топаловъ

Асентъ Топаловъ

му е да посочи империалистическите стремежи на капиталистите, които стремежи се разбиват в сплотеността на работническото тържество на революцията.

Филмът „Босаяци“ има чисто агитационна пропагандаторска цел. . .

. . . Всички моменти, в които се изтъкваше тържеството на комунистическите (работнически) идеи, биваха бурно акламирани с ръкопляскане и викове „браво“ от публиката.

Въпреки че управата на кинотеатър Хемус прожектира плакат, с който предупреждаваше публиката да пази тишина, защото иначе филма ще бъде спрял, посетителите шумно и френетически одобряваха моментите, когато се изтъкваше тържеството на комунистическите идеи.“

Полицията предупреждава министъра на просвещението.

Министърът на просвещението, подобно на палячо, се отмята, анулира веднъж даденото разрешение и издава нова заповед: въз основа на същия чл. 11 забранява филма.

Засилва се сътрудничеството между органите на сигурността и пряко отговорните за културата ведомства. Началникът на отдел политическа полиция и началникът на отделение „В“ препращат за „сведение“ на Министерството на просвещението копия от докладите на разузнавачите, които наблюдават реакцията на публиката на съветските филми.

Агент 2262 (V секция), 3 април, 1935. До господина началника на отделение „В“. Рапорт:

„В изпълнение на устната Ви заповед, присъствах на представлението на новопрожектираният се съветски филм „Челюскин“ в Модерен театър.

На 2 т. м. на първо дневно на балкона имаше около 40 души, а в партера на всички 18 реда — 15 пълни. Публиката най-разнообразна: студенти, ученици от разни училища, работници и граждани от всички съсловия. Немският филм „Пътуване из Германия“ мина спокойно и тихо, по простата причина, че последната му част, именно тази с хитлеровия знак, бе премахната. През прожектирането на съветския филм се направиха на три пъти опити да се ръко-

пляска, но излязоха несполучливи. Всичко мина тихо и спокойно.

На второ дневно, публиката беше като тази на първото представление, с малко повече студенти. Ръкопляскаше се на 10 пъти и то доста енергично.

На второ вечерно салона е препълнен. Публиката 40% жени. Ръкопляскаше се на няколко пъти, но усмирителите успяха да въдворят ред и тишина. Всичко мина тихо и спокойно.

... Забелязва се, че единични лица се опитваха през всичките представления да ръкопляскат, като целяха да подведат останалата публика.“

През 1935 г. „Мосфилко“ внася „Чапаев“. Полицията веднага получава тревожен донос. Двама разузнавачи, всеки по свой път, узнават, че съветската делегация е насрочила официален показ на филма.

Агент № 105, 15 август 1935 г. До началника на отделение „В“. Рапорт:

„Донасям Ви, Господин Началник, следното:

Днес на 15. VIII. т. г. в случаен разговор с журналиста Румен Янков от редакцията на в. „Утро“ научих, че съветската легация е изпратила покани с безплатен билет за филма „Чапаев“, който ще се прожектира в събота в кино „Модерен театър“. Получили са покани с безплатни билети 60 души журналисти, 20 души културни представители и още много други — всичко около 950 покани за представлението.

Горното Ви донасям за сведение.“

Началник II секция, 16 август 1935 г. До началника на отделение „А“.

Рапорт.

„Донасям Ви, Господин Началник, следното относно специалното представление в Модерен театър от името на съветската легация на 17. VIII. 1935 година.

„А“. „5“ донася:

Днес имах среща с Иван Харизанов понеже се научих, че и той е получил покана за съветското представление в Модерен театър. Той ми показва поканата, която носеше следното съдържание:

На 17. VIII. 1935 г., събота, в Модерен театър ще се състои специално за гостите на полпредството едно представление по изпратени покани с програма:

1. Днешна Москва.
 2. Филм „Чапаев“.
 3. Първомайски парад в Москва.
- Полпредство СССР.

Иван Харизанов обясни, че той има сведения от някакви журналисти, че Разколников казал, че понеже тези филми сигурно няма да се разрешат за една широка демонстрация той ще уреди едно-две затворени представления за специално поканени лица. Той изказал мнение, че по такъв начин не могат да му забранят демонстрация на съветските филми, понеже той купува цялото представление в Модерен театър и раздава билети безплатно на свои гости.

Като донасям за този нов вид на съветската пропаганда, подчертавам, че според наши сведения, тези покани с безплатни билети изпратени са в сто-тици екземпляри.“

Полицията, без да спазва протокола и обичайния дипломатически етикет, проваля прожекцията. Мотивите: легацията не съблюдавала „установения канален ред“. А на собственика на „Модерен театър“ е съставен акт за това, че се съгласил да прави показ на неразрешени съветски филми. Бил нарушен чл. 57, който изрично разпореждал:

„Ако прожектирания неразрешен, или изменен след разрешението филм съдържа неприлични сцени, картини или описания, които могат да внесат поквара между населението, или да го подтикнат към престъпления, се на-

казва с глоба от 6000 до 50 000 лв. или с тъмничен затвор, а самите филми и текстове се изземват.“

Фирмата-вносител изтъква, че се касае за произвол, тъй като въпросното представление било съгласувано с външното министерство.

По инцидента, акта и оплакването на „Модерен театър“ началникът на отделение „В“ информира отдел „Политическа полиция“, че и „Чапаев“, и късометражният филм „Московският първомайски парад“ не били прегледани и разрешени. Не бил спазен чл. 9 от закона.

„Според сведенията, с които разполагам — пише шефът на служба „В“ — легацията е разпратила 950 покани. . . При това положение повече от ясно е, че ще се наруши категоричния текст на Закона за кинематографите.“

Ала не процедурните отклонения интересуват полицията. Те са само претекст; по-важно е съдържанието на филма. Агентът, който е бил на пробното представление за легационните чиновници, е рапортувал вече на началника си, а началникът сега рапортува на Политическия отдел, че филмът възпроизвеждал сцени от гражданската война в Русия и бил „апотеоз на червените революционни отреди и е великолепно агитационно средство за комунизъм.“

Според рапортуващия началник за такъв филм следвало да се приложи не първата, а втората, по-строгата алинея на чл. 9.

До рапортуващия са дошли слухове, че въпросната прожекция била благословена от външния министър. „Но аз не мога да допусна — докладва въпросният шеф, че един министър може да даде съгласието си за нарушение на действащите закони у нас.“

Ами ако е истина, а не слух, че съветската легация е имала съгласието на външния министър?

Какво от това, пак ще се действа в името на закона.

Затова финалът на рапорта е по-скоро един ултиматум, а не раболепие на подчинение.

„При това положение и ако е вярно, че г. Министъра на външните работи е разрешил това представление на съветската легация у нас, моля да ми се укаже дали ще трябва да приложим постановленията на действащия у нас Закон за кинематографите, или поради дипломатическа куртоазност, ще рябв а да оставя безнаказано да се нарушават тези постановления.“

Но и без тази ултимативност началникът на политическия отдел смята съвсем същото, както и началникът на служба „В“. И двамата служат на една кауза, антикомунистическата. „Солидаризират“ се и успяват да се наложат на. . . външното министерство.

Полицейската вандалина се разнася с мълниеносна бързина. Три дни след скандала френският вестник „Пти паризен“ отпечатва съобщение под заглавие „В България е забранен един съветски филм.“

Р досието на „Чапаев“ е приложен и преводът на това съобщение:

„София, 19. VIII. 1935 г. (телеграфа Хавас).“

Българското правителство е забранило публичното възпроизвеждане на един съветски филм, представен миналата събота от съветската легация в София пред българските официални лица, членове на дипломатическото тяло и журналистите и чийто сюжет е бил взет от руската революция.“

Пълномощният министър Разколников изпраща вербална нота, протестира, че е имал съгласието на Външното министерство, и настоява правителството да му се извини. Среща се лично и с премиера, гледат заедно филма, разменят вежливи комплименти.

Конфликтът временно се заглажда.



„Чапаев“

Правителственият шеф отново дава „честна дума“, че прожекцията ще се състои. Информира за „честната си дума“ и министърът на просвещението.

Но от „честната дума“ до „честното дело“ ще измине една година.

Най-после офицери, интелектуалци и висши държавни служители, към 1000 души, присъствуват на легационната вечер с „Чапаев“.

Любопитно е и писмото (21. IX. 1936) на ръководството на „Модерен театър“, с което кани министъра на просвещението на цензурния преглед:

„Към Вас отправяме своята покана, ако разполагате със свободно време, да присъствувате Вие лично, за да получите впечатление от филма, защото ние сме убедени, че във филма няма нищо тенденциозно, факт, който е позволил да се допусне за свободно прожектиране във всички държави.“

Не знаем дали г. министърът е почел прожекцията.

Не знаем и дали се е разчувствувал и поддал на агитационния трик, че „Чапаев“ бил показван свободно във... всички държави. С положителност обаче се знае, че цензурата пак изрича твърдото си **не** на филма.

И ще го повтаря на още десетина заседания.

Започват полицейско-бюрократичните одисеи на легендарния филм на братя Василеви.

Две години изминават от вноса му, а преговорите по разрешението му се протакат. Трифон Костов¹ бомбардира Министерството на просвещението с обосновани възражения, прилага положителни отзиви за филма от чуждия печат. Паралелно с усилията си да спаси за нашата публика „Чапаев“ той се бори и за филмите „Последният табор“, „Младостта на Пушкин“ и „Търсачи на щастието“, които също се задържат от цензурата.

¹ Директор на „Мосфилко“, предприятието, което внасяше у нас съветските филми.

Заявление от Трифон Костов, директор на А. Д. Мосфилко, София, ул. „Княз Борис“ № 7, 5 юли 1937 г., до господина министъра на народното просвещение:

„Господин министре,

Комисията при повереното ви министерство, натоварено с проверка на филмите, последователно не допуска до публично прожектиране в България следните представени от нас съветски филми:

1. „Чапаев“.
2. „Последният табор“.
3. „Младостта на Пушкин“.
4. „Търсачи на щастие“.

Своите решения Комисията никога не е мотивирала, а винаги след проверка на филмите се е задоволявала да ни съобщи само решението си, без да го подкрепя с каквито и да е съображения, въз основа на които се съставя протокол за недопускане на филми.

Разгледан всеки филм поотделно и съпоставен с текста на чл. 4 от Закона за кинематографите, се вижда ясно, че решенията на Комисията са неправилни и незаконни, тъй като, за да не бъде един филм допуснат за публично прожектиране, трябва: 1) да е неморален; 2) да накрънява религиозното чувство на зрителя и 3) да е насочен против държавния строй и обществения ред в страната — а такива елементи нито един от показаните филми не съдържа.

Никъде в света горните четири филма не са били забранявани и това, покрай текста на закона, е било най-силно указание, за да поръчаме същите филми и за България.

„Чапаев“ е игран в Полша, Англия, Франция, Америка, Турция, Гърция и много други страни. За този филм никъде не се произнесе, че е пропаганден и никъде, където бе игран, не стана нито революция, нито пък се промени общественият строй. За него руската емиграция се изказа най-възторжено. Одобриха филма и препоръчаха на всички руски емигранти да видят същия. Филмът бе показан и у нас. Видяха го много общественици, писатели, жур-

ИЗДАВАНАТА СЪВЕТНИКА
ОТ СЪВЕТНИКА

№ 1051

★ - 7 SEP 1939

ТЕЛЕГРАМА

Министъръ Председателя к-но М.
Пресъвета, Правосъдието, Търговията,
Финансите, Туризмъ

Председателю на

Присъдено	Дата	Времетрае	Съд	Съдебен
177	7/9	9.30	Съдия	1420
2	МГ	Разреш	82. 7/9	4

Възниква въпроса за представянето на филма "Саво-Вария" в киното. Полицията не е в състояние да гарантира, че филмът не съдържа нежелателни елементи. Полицията не е в състояние да гарантира, че филмът не съдържа нежелателни елементи.

Председателю на филма

Трифонъ Костовъ

налисти, военни. От разговорите, които сме имали с някои от тях, не чухме никой да се обяви против филма и да се иска неговото запрещаване, напротив — всички го намериха за високохудожествен и особено поучителен за нашата армия и очакваха разрешението му за публично прожектиране. Даже г. Министър-председателят се изказал много ласкаво за филма в разговор със съветския пълномощен министър г. Разколников, като го уверил, че същият ще бъде допуснат до публично прожектиране, тъй като и той (г. м-р Председателят) не виждал причина за неговото недопускане. Въпреки всичко това обаче филмът и до днес стои неразрешен.

„Последният табор“ също не е забраняван никъде. Миналата година той се игра цял месец в Белград.

„Младостта на Пушкин“ е един исторически научен филм, който представя живота на Пушкин като лицеист. Филмът се играе във връзка с пушкинските тържества по цял свят.

„Търсачи на щастие“ е тоже филм, за който нито дума не би могло да се каже, че съдържа елементи на забрана.

Въпреки всичко това обаче Комисията, водима от съображения свършено неизвестни, не допуска представените ѝ филми. Като се има предвид, че филмите първоначално са били отлагани, за да бъдат разрешени по-късно, нещо, което продължи много време, докато най-сетне, вместо това, бяха недопуснати. Междувременно филмите бяха приети от нас окончателно и днес ние не можем да върнем същите обратно. Причиняват ни се загуби, които не бихме могли да понесем. Също „Чапаев“ ни струва повече от 300 000 лева, която сума трябва безвъзвратно да загубим, ако не се допусне филмът.“

Молителят се стреми да предугади контрааргументите на министъра, успокоява го, декларира, че щял да се погрижи филмите да минат най-незабелязано. „Ще ги играем през лятото в горещините, когато посещенията са най-слаби, като се вслушваме и изпълним всички съвети, които Вие лично, други г. г. министри или вашите органи биха ни дали.“

„Мосфилко“ се позовава на престижа на чуждестранната критика, това той прави често; осланя се според политическия момент ту на югославски, ту на френски, а понякога и на белогвардейски, и никога на немски извори. Съветски филми в Германия не се показват, те са строго забранени. Във Франция, където управлява Народният фронт, съветските филми се радват на задоволително гостоприемство. И понеже Къосеианов¹ обича да подчертава „принадлежността“ си към европейската цивилизация, Трифон Костов прилага за „сведение“ и нему, и на министъра на просвещението ласкав отзив от Фернан Лот за „Чапаев“, поместен в парижкия в. „Комедия“, от 9 юни 1935 г.

„Днешната вечер в Двореца на взаимността бе посветена на руския селянин, специално на командиря-селянин Василий Иванович Чапаев. . .

Голяма, особена радост е да седи човек тук, в тая зала и срещу тия три хиляди зрители, заедно с тях да преживее чудесната епопея на Чапаевия живот. Какво нещо е силата на едно художествено произведение — то се поглъща напълно от публиката.

Тук преживяват успехите и несполуките на Чапаев, със затаен дъх следят отпора на „Психологическата атака“, смеят се, когато възторженият Петко сравнява Чапаев с Наполеон, приветствува подвига на Анка, последното прегръщане на Чапаев с Фурманов се изпраща със сълзи. А когато Василий Иванович обърква интернационалите, цялата зала гърми от нестихващ смях.

¹ Министър-председателят

В една прекрасна реч Леон Муфина разяснява на грамадното събрание характера на филма и неговата високохудожествена възпитателна стойност.

Филмът има грамаден успех. Проникнат е от такива настроения, които трябва да вдъхновяват и нашите режисьори.

Никой не може да остане равнодушен към този филм, благодарение не-сравнимата игра на артистите.

Как разнообразни са образите, които те ни дават!

Филмът ще остане незабравим.“

Министърът на просвещението поставя резолюция, с която иска срочно мнението на подведомствения си началник г-н Балабанов.

Г-н Балабанов възлага тая задача също на свой подведомствен чиновник, на главния си инспектор г-н Г. Върбанов.

Г-н Върбанов представя в писмен вид становищата си поотделно за всеки един от четирите филма.

„Чапаев“.

„Филмът е представен и прегледан от комисията на кинематографите на 9. III. 1936 година и с протокол № 89 от същата дата не е разрешен за публична прожекция. За втори път по настояване на Мосфилко прегледан на 23. IX. 1936 година и с протокол 271 от същата дата, комисията потвърждава своето първо решение — не го разрешава.

... Действията на болшевишкия началник се контролират от представител на компартията, който следи всяка проява на „товарищ командир Чапаев“. Целият филм е даден в контрастни снимки, взети ту от лагера на Чапаев, ту от живота на белогвардейците. Докато в главната квартира на белогвардейците се нижат блестящи дворци, кабинети, елегантно облечени офицери, въоръжени с всички модерни средства за водене на война, вещи и изпитани пълководци — в скромната квартира на Чапаев непрекъснато се работи при най-примитивни условия, но с песни — върху оперативния план за отбиване на нападението на врангелитите.

Филмът е чисто военен, но при нескрита тенденция да се възхвалява делото на революцията и подвигът на простия работник Чапаев. Модерното въоръжение, изпитаните военачалници и бойци от старата армия на царизма трябва да отстъпят пред духа и желанието за победата на болшевиките, които макар и при съвсем неблагоприятни условия за тях, успяват да изтръгнат окончателна победа и да наложат своята власт. Филмът е безспорно апотеоз на болшевишката революция, с явни тенденции в полза на новия строй.“

Според г-н Върбанов френското понятие за демокрация, за контакти със СССР не бивало да се прилага у нас, в страна с вкоренено русофилство, със силни просъветски настроения. На г-н Върбанов е известно как французите приели „Чапаев“, но това не променяло убеждението му, че нещата „там“ и „тук“ не са еднакви.

„От направените справки се казва, че филма е игран в Париж, За него дава ласкави отзиви в „Комедия“ — господин Фернан Лот. За същия филм се отзовават снизходително и в. „Последни новости“ — орган на руската емиграция. Това обаче което може да бъде удобно или най-малко, безопасно за представяне в Париж, пък и макар и пред руски емигранти, не може да се препоръча на публика по много съображения, които нам, българите, са известни и няма нужда да бъдат доказани. Комисията е действувала напълно справедливо и законно, като не го е разрешила за публична прожекция.“

„Последният табор“.

„За първи път прегледан от комисията за кинематографите на 22. VII. 1936 г. и с протокол № 216 от същата дата не е разрешен, с уговорката „за сега“. За втори път прегледан на 18. XI. 1936 г. и с протокол № 349 от същата

ЗА ФИЛМА

ПЪСЕНЬ за КАЗАКА



ТОВА Е ДОСТАТЪЧНО!

Противостав "МОСФИЛКЪ"
византизма ВР. ПОКРАСЪ - мистични
формализъм на филма ПЪСЕНЬ НА МЛАДОСТТА
Текст на филма ЛЬБЕДЕВЪ-ЛУМАЧЪ
Директор на КРАСНО-АРМЕЙСКИЯ АНСАМБЪЛЪ.

Премиерата на този изключително художествен съветски филм
отъ ПОНЕДЪЛНИКЪ, 28 я. м. 37

МОДЕРЕНЪ ТЕАТЪРЪ

1) СПОРТА ВЪ КРАСНАТА АРМИЯ
2) БЪЛГ. НАР. ПРЕДСТАВИТЕЛИ ВЪ МОСКВА

АНГАЖИРАНЕ СИ ЕТИТИ ОТЪ ДРЪЖАТА

Тел. 10.55

дата не е разрешен за прожекция. По настояване на Мосфилко филмът бе предложен за трети преглед на 12. III. 1937 г. и с протокол № 90 окончателно забранен.

Причините? Филмът би възбудил брожения сред селските маси, поставял болезнен за нашата действителност въпрос. И г-н Върбанов е напласен от български последователи на съветския пример. Достойнствата на художественото произведение той смята за недостатък, правилното — за неправилно.

„Ако не е остро подчертаната тенденция, докладва той, прокарана през целия филм — възхвалява на колхозния живот с всичките му красоти и победата, която съветската власт пожъна, като ги накара доброволно да напуснат своя свободен скитнически живот и да предпочетат уседналия живот на колхоза, наистина, той би бил хубав филм с много въздух, с много волност и голямо интригуващо разнообразие и красота.“

На министъра са представени и две френски оценки за „Последният табор“.

Тъкмо шумният успех на филма в парижкия театър „Марини“ е предостатъчно основание за българския главен инспектор да поддържа забраната му. И да преповтори, както и при „Чапаев“, че това, „което Париж може да понесе безболезнено, нашата страна, нашият бит и нашата политическа действителност — не.“

Социалистическата тенденциозност била бедата, според г-н Върбанов, и за филма „Младостта на поета“. Затова не виждал причини да се ревизира цензурното становище. Той пише:

„Прегледан на 19 май т.г. с протокол № 183 от същата дата не е разрешен за публична прожекция.

Фактическия материал е избран доста умело от автора на сценариото, разбира се, пак не без тенденция и предпочитания.

... Не е пропуснато, разбира се, да се изтъкне остро и съкрушителното (саркастично?) държане на лиценстите към религиозния фанатизъм, „попщината“, отрицателното на всичко видно в света, почести, кариера и всичко, което е отличителен белег на епохата на романтичното увлечение за свобода, волност и демократизъм.

Историческата обективност обаче не е напълно запазена, защото филмът трябва да прокара тенденцията, че още преди 100 години в дните на Пушкин са били живи и широко разпространени сред младежите идеите, на които сега служат болшевиките.

Комисията на кинематографите, смятайки, че тоя ценен филм може да бъде допуснат за публична прожекция, пожела да се изрежат някои сцени, в които болшевишката пропаганда е доста грубо подчертана. Обаче Мосфилко не се съгласи да „осакати“ филма си, затова комисията реши да не го допусне за прожекции.“

Непреклонното си не инспекторът отстояваше и за „Гърсачи на щастие“.

... Центърът на филма е възхвалява на колхозния строй и апотеоз на задружния труд там, с неговите скърби и радости. Срещу типа на трудещия се евреин, който от тайгата претворява „рай“, дава ни се типът на антиколхозникът. ... Борбата между тия две идеи е проведена умело, за да се дойде до възхвалява на задружния труд в колхоза и за да се пеят дитирамби на тоя, който им дава това щастие, Сталин, разбира се.

Филмът е високохудожествен, но с нескрита болшевишка тенденция, възхвалява на колхозния живот и труд.

София, 10. VII. 1937 ГЛ Инспектор: Г. п. Върбанов.“

Министърът д-р Н. П. Николаев резолира всяка точка от справката на г. Върбанов по следния начин:

„1. За Чапаев“.

Докладвано в Министерския съвет.

Филмът „Чапаев“ да се разреши, като се извадят всички места, в които има явна болшевишка пропаганда.

15. VII. 1937 г.

2. Филмът „Последният табор“ — засега — не.

3. Филмът „Младостта на поета“ да се допусне, ако се съгласят да бъдат изрезани онези места, които комисията не допуска. Съгласие за това е дал г. Разколников пред м-р Председателя.

4. Филмът „Търсачи на щастие“ засега да не се допуска. Ще се допусне след като се види резултатът от другите два филма.“

Очевидно в спора „Мосфилко“ — цензурна комисия — Министерство на просвещението крайното арбитражно решение на „неангажирувания“ Г. Къосеиванов отново клони към полицията. Отхвърлят се с разтегливото „засега — не“ или с уговорки три от филмите. Известен напредък е постигнат само за „Чапаев“ в резултат на разговорите на министър-председателя с шефа на съветската дипломатическа мисия. Но и тук се гледа и вълкът да е сит, и агнето — доволно. Възлага се на г-н Върбанов да уведоми молителя Трифон Костов, че с протокол № 287 Комисията за кинематографите разрешила „Чапаев“ при условие, че ще се направят посочените в протокола съкращения. Филмът не се разрешава за учащи се и за училищни кинематографи.

Ето и сцените, които трябва да се съкратят:

Разговорът между поручика и Бороздин.

Да се изхвърлят думите на Бороздин: „Ленин, болшевишкият вожд, е прав.“

... сцената с речта на Чапаев;

... така наречената „Психическа атака“ и особено моментът, когато момичето стреля в офицерските редици с картечницата, а комисарят Фурманов напада офицерите.

... моментът, в който ординарецът Потапов убива своя началник, полковника;

... сцената, в която щабът на Бороздин се е настанил в луксозен вагон. Специално, когато Бороздин свири на пиано;

... и всички моменти, в които е дадено участието на жената в сраженията.

И още една препоръка, отнасяща се до финала: да отпадне сцената, в която ординарецът Петка праща жената на помощ в другия лагер на червените. Тази последна сцена се отрязва точно там, гдето Чапаев потъва във водата и националните руски войски стават господари на червения щаб.

Изопачена е коренно авторската позиция. Вместо да възтържествуват червените, тримуфират. . . белите, контрареволуцията. Историята се преобръща с краката надолу. От герой Чапаев се оказва антигерой.

Но тия съкращения още не са точката.

По настояване на пълномощника на войската комисията насрочва ново заседание. Той също има бележки, изисквания. Разисква се и се излиза единодушно с допълнителни решения. Трябва да се изрежат и:

Сцената между Бороздин и Потапов — когато последният поднася присъдата на брат си. Особено лентата, когато Бороздин заменя надписа „растрелять“ с „подвергнуть екзекуции“.

Сцената с предателството на казака Потапов.

Сцената между Петка и Чапаев.

Чапаев награждава Ана с карикатурата и я кани на чай.

Думите на генерала: „Другари, изход за нас няма.“

Епизодът, в който генералът се спира на стълбата и съобщава, че главата на Чапаев е оценена на 20 000 рубли. Също и отговорът на Чапаев.

Но и след толкова „операции“ това бе все пак успех за „Мосфилко“.

Филмът бе снабден с цензурна карта.

Насеченият „Чапаев“ можеше най-после да потегли с тачанката си по екраните на родината ни.

За Трифон Костов половината от борбата беше приключена, продължаваше обаче битката му за все още замразените, чакащите ред „Последният табор“, „Младостта на поета“ и „Търсачи на щастие“.

„Нашето заявление — пише той на министъра на просвещението — бе разгледано от Вас и съобщено от г-н Министър-председателя, с когото Вие съвместно разрешихте благоприятно нашето искане. Това Ваше мнение бе одобрено впоследствие и от почит. Министерски съвет.

Въз основа на тия решения, цензурната комисия снабди с цензурна карта само филма „Чапаев“, който филм вече прожектираме. За останалите обаче, въпреки полученото разрешение, същата отказа да ни снабди с цензурни карти, поради което и до днес не можем да прожектираме тия филми.

Като вярвахме, че Вашето и това на г-н Министър-председателя решение ще бъде изпълнено, ние приехме окончателно върху нас всички филми, изплатихме стойността им, митата, транспорта, цензурната такса и др., а всичко това струва 500—600 000 лева.

От м. август м. г. досега непрекъснато сме молили цензурната комисия да ни снабди с цензурни карти за останалите три филма, обаче тя винаги отказва да се подчини на горното Ви решение и не ни издава исканите карти.

Като Ви се съобщава горното и като имам предвид, че всички филми, за които става реч по-горе, са играни навсякъде (включително Югославия), ние Ви молим, господин Министър, да дадете нареждане за снабдяването ни с цензурни карти, за да можем да прожектираме тези три филма.

Горните филми, без вмешателството на цензурната комисия сме съкратили значително, като сме изрязали много моменти. Така напр. в „Последният табор“ съкратихме края на филма: връщането на циганите в стопанството, както и други моменти, надписи и пр. — подобни съкращения направихме и в останалите два филма.“

Комисията наново преглежда филмите и отново ги отхвърля. Ще ги разреши, и то в осакатен вид, едва след многократни заседания.

*

Кабинетът на Г. Кьосеиванов търпи четири реорганизации, но все наясно, към монархо-фашизма. Полицията предупреждава и се заканва на опозиционните буржоазни лидери, принуждава ги да подписват декларации за лоялност, а релесира комунистите.

Министерството на просвещението губи самостоятелност, културната му политика се командва от държавна сигурност.

В писмата на Дирекцията на полицията отпада учтивият тон до преките отговорници на просветното дело, стават нагло разпоредителни. Шефове на сигурността започват сами да свалят от екраните филми, без да се смятат задължени да се координират с министъра на просвещението.

Един ден без предизвестие агенти преустановяват прожекцията на документалния филм „Северният полюс“. Нередност няма: филмът е посветен на подвига на учени и изследователи, позволен е от цензурата. „Виновна“ е обаче публиката, ръкопляска. Как смее? Ние сме царство, заявяват цивилните агенти, а не болшевишка Русия.

Веднага „Мосфилко“ изпраща телеграма до правителствения премиер с копие до Министерството на просвещението, правосъдието, търговията и финансите:

„Вчера, след свършване на първото представление в кинотеатрите Славейков и Капитол, където се прожектира филмът „Северният полюс“, полицията без всякакво право, въпреки ясния текст на закона, забрани филма.

Молим вашата енергична намеса за отмяна на горното разпореждане за филма, който е разрешен и обявен от цензурната комисия за културен. Със спирането на филма нам и кинотеатрите се причиниха големи загуби.“

За да не изпадне в конфузия още в дебюта си, новият министър проф. Г. Манев две седмици по-късно се принуждава да издаде заповед за забрана. Директорът на полицията изпраща сърдито писмо до професора:

„На 21 август т. г.¹ учредената при повереното Ви министерство комисия по контрола и проверка на филмите за публична прожекция съставена съгласно чл. 12 от Закона за кинематографите е допуснала за публично прожектиране филма „Северният полюс“. Този филм е производство на СССР и чрез него се отдава прослава на болшевишките ратници за завладяването на полюса, а също така и на Сталин.

Този филм, рекламиран много отдавна и твърде силно, на 5 т. м. се прожектира едновременно в столчните кина „Славейков“ и „Капитол“ и благодарение на широката реклама и на шумяването по него, още в първия ден в тия два кинематографа си дадоха среща всички ония лица, за които комунизма е верую, а деянията на болшевизма основно начало, по което страната ни трябва да се управлява. Всяка поява на Сталин, забиване на съветското знаме на Северния полюс, явяването на четворката изследователи и пр. е било посрещнато с продължителни ръкопляскания и тропане на крака.

. . . И двете кина са били посетени от съветските представители Прасолов и Галкин, които са били придружени от жените си.

Понеже се знаеше, че в тия кинематографи ще бъдат устроени и демонстрации от друг характер и понеже лозунгът за масовото посещение на филма е бил даден в смисъл: „Бързайте, защото филмът ще бъде забранен,“ наложи се свалянето на същия в интерес на общото спокойствие и порядък.

Като Ви се съобщава горното, моля на основание чл. 11 ал. I от Закона за кинематографите, да отмените даденото разрешение от комисията по контрола на филмите за публична прожекция.“

Два месеца „Мосфилко“ спори, доказва, че се е процедирало незаконно, уверява, че щели да се избягнат ръкоплясканията. Но напразно. Полицията от думи, от обещания не се подвежда.

Костов отново тропа на вратите на Министерството на просвещението, търси. . . законност:

„Господин министре, на 5. IX. т. г. започнахме прожектирането на „Северният полюс“, който беше прегледан, одобрен и обявен за културен. . .

Филмът се прожектира само един ден, на следващия ден, без знанието на комисията, същият бе свален от полицията, причината за забрана на филма бе: „ръкопляскането на публиката“.

Своевременно ние направихме постъпки за възстановяване на филма. Получихме уверение от г. проф. Г. Манев, че това ще стане, но при условие ръкоплясканията да се избегнат. Такова уверение получихме от г. Министър председателя.“

Трифон Костов хитрува, играе ролята и на наивник, и на сериозен професионал, който си знае работата. Било много лесно да се избягнат ръкоплясканията; необходимо било „само едно предупреждение към публиката. Нещо, което — извинява се той — ние, при първото прожектиране на филма не сторихме, считайки ръкоплясканията за нещо много естествено. Сега обаче ще вземем мерки филмът да минава съвършено тихо.“

Шефът на търговската фирма разяснява на шефа на Министерството на просвещението:

¹ 1938 г.

„Северният полюс“ е един героичен филм. Във всички страни е обявен за културен филм. Играе се по целия свят. Никъде не е забраняван.

Забраната на филма лишава нашата публика да види подвига и достиженията на героите, които завладяват полюса. Това е голяма културна придобивка за цялото човечество и истинска победа на науката.

За нас лично свалянето на филма по начина, по който бе извършено, ни причини грамадни загуби.

Поради това, ние Ви молим, Господин Министре, да отмените издадената заповед за забраната на филма, за да почнем неговото прожектиране.“

Министърът сам „анкетира“ случая.

Помага му и главният инспектор — юрист — д-р Хр. Бояджиев. Според юриста Държавна сигурност не е допуснала закононарушение, а наопаки — имала е пред вид интересите на нацията.

„По преценка на полицейските власти съветският филм „Северният полюс“ — адвокатствува в докладната си записка Хр. Бояджиев — е разрешен от комисията по контрола и проверка на филмите при Министерството на народното просвещение въз основа на чл. 11, ал. I от Закона за кинематографите, който предвижда отменяне на решението, когато държавни и обществени интереси изискват това. Една полицейско-административна преценка, че такива интереси са налице е меродавна и достатъчен мотив за Министерството на народното просвещение да отмени даденото разрешение.“

*

Премиерът любезничи пред съветския пълномощен министър, обещава щедро стопански и културни връзки. Дори дава указание на външния министър да е по-гъвкав. Но вътрешният министър си има свое кредо. Външният неутралитет не значи класов мир. Агентите вършат същото, както и по-рано. И началствата си служат със същите методи, както преди.

Борбата против съветското влияние се води с неотслабващи сили.

Началник II група, Ангел Найденов, 4. X. 1939 г. До господина началника на отделение „В“. Рапорт:

„Донесох Ви, Господин Началник, че при прожектирането на кинопрегледа „Ликующий марш“ в кино Глория, присъствувах като представител на Дирекция на полицията в комисията по цензурата на кината.

На 25 юли т. г. също присъствувах като представител на полицията на пробния съветски филм „Песен за младежта“ (младостта). Още в същия ден донесох с рапорт, че се вмъкват политически елементи в същия филм, като през всеки няколко минути на екрана се преставяха ликовете на съветските комисари Сталин, Калинин, Молотов и др., и че всичко това представляваше една комунистическа пропаганда. При подписването на протокола от членовете на комисията аз се противопоставих да бъде пуснат в тоя вид и подписах протокола при особено мнение, при забележка, че трябва да се изрежат тия части с явяването на съветските комунисти. По-късно, при прожектиране на кинопрегледа „Ликующий марш“, който според мен е една част от филма „Песен за младежта“, също се изобразяваше ликът на Сталин и другите комисари. При подписването на протокола, аз също направих забележка, че трябва да се съкратят тия чести явявания на съветските първенци в прегледа, но председателят на комисията, както и другите членове ми възразиха, че имало специално нареждане на Министерския съвет и г-н Министър-председателя да не се правят изрезки и съкращения на съветски филми и за това филма „Песен за младежта“ е пуснат в оригиналния си вид.“

Рапортът не остава без последствия.

„Специалното“ нареждане на премиера увисва още същия ден.

По-низшите се налагат на упълномощените да правят висшата политика, не ги слушат.

Разпоредено е и на Костов е връчен предупредителен протокол:

„Днес, 4 октомври, 1939 год., София, подписаният Никола Чонов, разузнавач при Дирекция на полицията в присъствие на Трифон Топалов, София, ул. Княз Борис 7 и съгласно заповедта на Господина Началника на Държавна сигурност предупредих Трифон Костов — директора на А. Д. кино Глория, че се забранява прожектирането на филма „Ликующий марш“ в киното, съгласно нареждането на г-на директора на полицията.

Филмът трябва да бъде снет от екрана още днес на представлението от 17.15 часа.“

Следват подписите на предупреждения, присъстващия и съставителя на протокола.

Следва и рапортът на разузнавач №3250 — II група, 5. X. 1939 г., до началника на отделение „В“:

„Снощи към 18 часа, съгласно заповедта Ви, предупредих директора на кино Глория Трифон Костов да снее от екрана филма „Ликующий марш“, за която цел съставих протокол, който прилагам към настоящия си рапорт.

Филмът бе снет и вместо него се прожектира прегледа „Туристи в Ленинград“.

Инциденти не бяха отбелязани от страна на публиката.“

Зачестяват рапорти и за други съветски филми. . .

Иля Вайсфелд

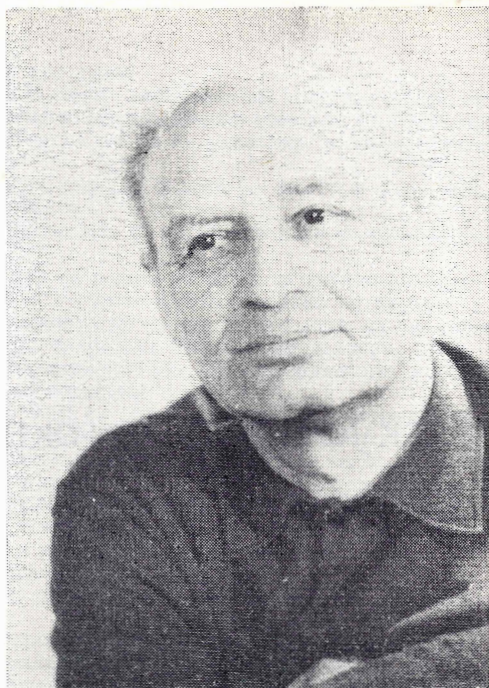
Съветски филмов теоретик, критик и педагог. Роден на 15 август 1908 г. в Оренбург. През 1930 г. завършва Московския държавен университет. Доктор по изкуствознание, професор, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР. Участник в Отечествена война. След войната работи във ВГИК (Всесъюзен държавен институт по кинематография). Води курс по теория на кинодраматургията и занятия по майсторство със студенти-сценаристи и аспиранти. Председател е на съвета по кинообразование в училищата и вузовете при Съюза на кинематографистите на СССР. Член е на комисията за международни връзки при тоя съюз.

Чел е курс по теория и практика на киноизкуството във Виетнам, ГДР, Индия и България. Изнасял е лекции в Прага, Будапеща, Париж, Лондон, Хелзинки и др.

Автор е на книгите „Майсторство на кинодраматурга“, „Крушение и създание“, „Вчера и днес“, „Нашето многонационално кино и световният екран“, „Козинцев и Трауберг“, „Така започна киноизкуството“, „Композцията в киноизкуството“, „За съвременното кино“.

От 1954 г. под редакцията на Вайсфелд излизат ежегодните сборници „Въпроси на кинодраматургията“. Член е на редколегията на шесттомното издание на съчиненията на Айзенщайн, на редколегията на двутомния „Киноречник“ и на редколегията на списание „Искусство кино“.

Нееднократно е сътрудничил на в. „Правда“, „Советская культура“, сп. „Новый мир“, „Нева“ и др.



Научното и критическото творчество на Иля Вайсфелд се отличава с размах и със задълбоченост на погледа. Той не бяга от острите и трудни проблеми на кинотеорията и кинопрактиката и решава тия проблеми с принципна последователност, с разбиране на своеобразната природа на филмовото изкуство, като използва нашироко натрупания вече немалък опит на неговото раззитие и на осмислянето на това раззитие.

Като кинопедагог Иля Вайсфелд е подготвил и продължава да подготвя мнзгбройни кадри на кинознанието в СССР и в чужбина в това число и в България. На тях той предава своята любов към киноизкуството, своята преданост към задълбоченото научно изследване, огъня и напрежението на творческите си търсения.

В този брой помещаваме фрагмент от приготвената за печат книга на Вайсфелд по обща теория на киното — „Изкуство в движение“.

Ем. П.

Изкуство в движение

(За методологията на изследването)

ИЛЯ ВАЙСФЕЛД

Изкуство в движение. . .

Тук ще бъдат разгледани двете значения на тия думи: киното като изкуство в перспективата на неговата историческа еволюция и динамиката във формирането на филма от замисъла до завършването му и до срещата му със зрителя.

Изразните средства на киното — едно изкуство, което вече не е чак толкова младо! — претърпяха различни стадии в своето развитие. В кинологичната тая еволюция е изяснена многостранно. Ще припомним само някои черти на тоя процес.

Още в рамките на безмълвния екран изникна потребността от звука. Характерно е, че аккомпаниментът, който съпровождаше проектирането на филмите в кинотеатрите, все повече се усложняваше с течение на времето, като не се ограничаваше с илюстриране на действието, а вращаваше, връзваше се в структурата на беззвучното екранно зрелище. Едновременно с това и черно-бялото изображение подготвяше своя „антипод“: появяващите се от време на време върху екрана оцветени изображения (въпреки крайната наивност на тия опити) също бяха насочени към утрешния ден, към съвременното многоцветно кино.

И днес, когато се приближава столетието от изобретяването на киното, то, както и преди, се изменя, отново се самоосъзнава. В наши дни това движение на киното придобива ново съдържание, друг характер, то обхваща и областта на кинотехниката, и областта на изразния език. Ето защо не могат да се смятат за окончателни нито сегашният размер на екрана, нито съществуващата стереоскопичност на изображението, нито достигнатото „звучене“ на цветовата гама на кадъра.

Но същността на тоя процес не е само в еволюцията на кинотехниката, получила нови грандиозни импулси в епохата на електрониката, лазера и новите открития на химията.

Същността е в творческото усвояване на действителността чрез екранното изображение, в продължаващите пред очите ни качествени изменения в образната система на киноизкуството.

Върхните постижения на киноизкуството могат да се сравняват с епоса на античността, с романа на XIX век. Днес киното развива движението, започнато от съветското ням кино, зад такива граници, които изглеждаха недостъпни за „илюзиона“: върху екрана се пресъздават исторически събития от миналото и настоящето, разкриват се различни страни от социалната проблематика на достойно художествено равнище. И още една крепост, която по-рано принадлежеше на театъра и литературата, е превзета от киното: психологическият портрет на човека, неговият вътрешен свят, включително и сферата на подсъзнанието.

Изкуство в движение. . .

Нека се обърнем към второто значение на тия думи.

Върху екрана филмът се представя пред нас в своята завършеност. Ние, зрителите, го разглеждаме като даденост, като резултат, към който се отнасяме по един или друг начин, резултат, който възприемаме така или иначе. Ние можем да не вникваме в намеренията на авторите.

Върху екрана става среща на две високо договарящи се страни — филма и зрителите, техния конфликт или тяхното дружеско единение.

Но филмът е даденост и в същото време движение — от писмената маса на сценариста през снимачните площадки към кинотеатъра.

Граничните знаци, които отделят един стадий на работа от друг, са трудно различими. „Отношенията“ между словото в сценария и неговото функциониране на екрана са сложни, както са сложни и търсенията на съвместимост на един актьор с друг, на индивидуалността на режисьора с индивидуалността на оператора или на композитора.

Границите между отделните стадии при създаването на филма, границите между неговите съставни елементи съществуват, но те са подвижни и условни.

Филмът преживява своето второ раждане в света на зрителите. Зрителят може да потвърди първите надежди, които са се възлагали на филма, неговите предварителни оценки от кинематографистите, а може да ги коригира или опровергае. Прокатната съдба на филмите е нееднаква в различните страни, през различно време, в различните по своя социален състав, възраст и естетически потребности аудитории. Във всеки кинотеатър и може би по време на всяка проекция филмът се ражда отново! Едно и също копие, едно и също количество целулондни метри всеки път влизат в уникален контакт със зрителите.

Филмът е завършеност, но завършеност подвижна.

Филмът, разбира се, е обективна реалност, но не закостеняла реалност, рамките на неговата ограниченост са ограничени.

Елементите, които го съставят, драматургически-режисьорски и изобразително-звукови, стигат до единство, до пълнота при изразяване на мисълта чрез разграничавания и преплитания, чрез отчетливи и едва уловими преходи на едни страни на изразителността в други, чрез контрасти и сливания.

... Изкуство в движение.

Може да възникне въпросът: ако всичко е така условно и относително, ако киното все още търси себе си, своя език, остава ли място за закономерностите, за обективните оценки, които се издигат над условността, за познаването на процеса като цяло? В различните подходи към тоя методологически проблем се проявяват естетическите концепции, борбата на идеологиите, на несъвместимите естетически системи и едновременно изпъкват различни еkleктични възгледи, опити да се подчини всичко на стихията на емпирията. Характерно е, че цялото това многообразие от позиции и нюанси съвсем не винаги се проявява в оголен вид, в отчетливи формулировки, най-често то съществува противоречиво и незавършено.

С какво се обяснява това?

В известна степен с особеностите, присъщи на хуманитарните науки, с често срещаната се многозначност на терминологиите, с немалкия простор за изява на личния темперамент на автора. Но тук трябва да се добави още едно важно обстоятелство — необходимостта за теорията на киното да осмисля подвижността на изразните средства на екрана, своеобразното остаряване на неговите драматургически и режисьорски структури, необходимостта да се различават устойчивите, имащи бъдеще естетически закономерности от скоропреходните нововъведения.

Съветското кино чрез трудовете на своите класици и творческата мисъл на прогресивните задгранични мислители създадоха фундамента на науката за киното, но въпреки това разпространена черта на кинолитературата си остава есеизмът с неговите положителни и отрицателни черти, а в журналистиката (предимно извън социалистическите страни) — подчертаният емпиризъм, антитеоретичността. Всичко е относително, условно, всичко принадлежи на дадения момент — такава е твърде последователната (и при това агресивна!) основа на тая релативистична позиция.

След това въстъпление нека се опитаме с тезисна лаконичност да характеризираме няколко реално съществуващи възгледа за природата на киноизкуството и на неговото развитие. Всички разновидности на мненията ще бъдат групирани в две основни посоки:

1. Прояви на последователния или непоследователния еkleктичен субективизъм и релативизъм и

2. Прояви на нормативността, също така в „чист“ и „нечист“ вид.

И така преди всичко за разновидностите на субективизма с неговото крайно преувеличение, абсолютизация на волевото начало, с пренебрежението към закономерностите, присъщи на художественото творчество.

Прието е да се смята, че субективизмът поставя по-горе от всичко друго формата. Но там, където съществува равнодушие към смисъла, към предмета, отслабва и духовната енергия на формата на произведението.

В лекциите си по естетика Хегел, имайки пред вид някои свои съвременници, писа¹ че само горещата кръв все още не е вдъхновение и че шампанското не създава поетическо произведение. Хегел се позовава на един разказ от Мармонтел за това, как той е седял във винарска изба, където пред него са стояли около 6000 бутилки вино и все пак у автора не се вляла нито една поетическа капка. По този начин, продължава своята мисъл философът, и най-големият гений, може, колкото е угодно, да лежи върху зелената трева и да наблюдава небето сутрин и вечер, когато духа свеж вятър — въпреки всичко това до него няма да се докосне тихото дихание на вдъхновението. Според мисълта на Хегел, доминантата принадлежи на предмета, на съдържанието:

„Нито само сетивната възбуда, нито голата воля и решение не ще доставят истинско вдъхновение и прилагането на такива средства доказва само, че чувството и съзнанието още нямат в себе си истински интерес. В случай на истински художествен стремеж този интерес вече предварително е насочен към определен предмет и съдържание, вече предварително е фиксиран върху тях.“¹

Днес субективизмът, макар и не винаги осъзнато, просто по силата на „нормалния“ еснафски здрав смисъл е ориентиран не към обективния идеализъм на Хегел, а по-скоро към една от страните в учението на Кант — тази, която „освобождава“ човека от рационалното, от силата на разума в полза на стихията, на подсъзнателното.

Епигонският характер на кинематографическия субективизъм се проявява специално в това, че той носи, бих казал, емпирично приложен характер. Това се отнася например към „новия роман“ в литературата и „новата вълна“ във Франция. „Новият роман“ декларира пълната ликвидация на каквито и да са критерии, включително, разбира се, и съдържанието.

„Няма повече характери, няма повече история, няма нито сюжет, нито предмет — писа Жени Лючиони в статията „Маргерит Дюра и абстрактният роман“ в списание „Esprit“, броят от юли-август 1958 г. — затова пък има око, което фотографира, ухо, което улавя! Кого? Какво? Няма повече диалог. Затова пък има романи, които представляват изцяло един непрекъснат диалог! Свят, загубил равновесие, безотговорно човечество, което води безсмислен живот! Но, от друга страна, има автор, който сам е свой собствен персонаж, бог на микрокосмоса, създаващ романа, и главен предмет на романа!

За тази концепция е характерен знакът на равенство между обекта и субекта на художественото творчество. Този, който пише, и това, за което той пише, са недиференцирани: това е все същият автор. Премахват се също така границите с формообразуващ характер: писателят материализира дадено свое състояние, възпроизвежда фотографично копие на своите усещания в техните неконтролирани напластявания. Заедно с това личността на художника се отделя от обкръжаващата среда и изпъква като саморегулираща се система.

Изказването на Жени Лючиони привлича не с философската си дълбочина и аргументация, а с простодушната яснота и категоричност, с които е изразена една от разновидностите на субективистичния nihilизъм. В такъв кристално чист вид подобен естетически постулат не се среща така често в печата. Но това е несъмнено една все още действаща концепция. Нейното влияние върху художествената практика е опосредствувано, но реално. Твърде изразителен пример за това е еволюцията на кинорежисьора Годар.

Неговият ранен филм „До последен дъх“ е талантливо произведение, трагичен разказ за разпадането на нравствеността сред оная част от френската младеж, която е отпаднала от живота и е загубила каквито и да са духовни опорни точки. Неговият по-късен филм „Вятър от изток“, създаден в руслото на крайния субективизъм (макар и оцветен в тоновете на екстремизма) е свидетелство за деградацията на този необикновен майстор на киното. Подобни примери не са парадоксални изключения. 60-те и 70-те години „подариха“ на зрителя нови факти. Някои млади кинематографисти в редица страни заснеха филми, в които субективизмът е доведен до абсурд. На XXIII международен кинофестивал на късометражните филми в Оберхаузен през 1977 г. се прожектираха произведения с безпредметен характер, т.е. лишени от смисъл и форма. „Съдържанието“ на австралийския филм „Стена“ се състои в показването на изграждането на една стена, без каквато и да е цел: познавателна, учебна или естетическа. Близки по тип филми показаха на този фестивал румънски автори („Лабиринт“) и унгарски мултипликатори („Ей, ти!“).

Това движение ли е на изкуството?

Ако е движение, то не е към изкуството, а срещу изкуството.

Ирационалното, безсъзнателно начало в такива филми се превръща в своята противоположност — в оголен рационализъм. Те са строго ориентирани към един твърд и задължителен тезис: да се фиксира върху лентата това, което попада в обектива. Изключва се само една такава „дреболия“ като въображението, художественото осмисляне на света. Дори подборът на снимачните обекти е сведен до минимум.

Какви последици има всичко това за изучаване на теоретическите основи на киното и на неговата история? Твърде сериозни.

Излиза, че историята на киното изобщо не подлежи на изучаване. Тя сякаш започва от сегашния ден. Снимането на филма е акт на субективната воля, реализирана с оглед на минутните усещания на автора.

Всичко това е една не нова ситуация. Ранният литературен футуризм и формализм излизаха с подобни лозунги. Нещо подобно може да се намери в Пролеткулта, отхвърлящ художественото наследство. Единствено ново може би е съединяването на крайния субективизъм с мистификации на политически теми: опитите да се пренесе маоизмът в киното, които се извършваха дълго време от френското списание „Каие дю синема“, са съзвучни на декларациите на Годар. Те са построени примерно по следната логическа схема: киното е изобретено от буржоата, следователно цялото кино е буржоазно, следователно революционерът трябва да разруши киното. . . Всичко е така просто!

Но кинематографът познава и по-сложни структури, отразили по един или друг начин влиянието на идеалистическата философия. В примерите, които ще бъдат приведени по-долу, става дума за крупни майстори, които не излизат в ролата на елементарни илюстратори на едни или други теоретични догми. Чрез силата на своя художествен талант в произведението си те предават реалните на действителността, потресенията, преживени от тях и представляващи по-широк интерес. Именно това им помага да се освободят от субективизма, от идеалистическото и полуидеалистическото доктринерство. Но тяхната привързаност към идеалистически, в това число и религиозни философски концепции не би могла да мине безследно. Тази (нерядко драматична за художника) диалектика е уловил тънко шведският биограф на Бергман Йорн Донер в книгата си „Лицето на дявола“. Той писа:

„Дебатите през 40-те години не можеха да не повлияят върху Бергман. Имената на Камю, Кафка и Сартр не слизаха от страниците на пресата. Човекът се разглеждаше извън връзката му с класата, средата, конкретните обстоятелства на неговия живот. Хората се превръщаха в абстрактен, обобщен човек, в Сизиф, в страдащо Човечество. Същото намираме и при Бергман: хора от различни кръгове и с различно възпитание са обхванати от еднакви представи. Те са отвлечени фигури, части от безкрайното понятие „Човек“.¹

Режисьорът и писателят Бергман не е склонен към философски осмисляне на своето творчество, към постановка на естетически проблеми. Но толкова по-интересно е да се открие в непреднамереността, в нетеоретичността, в разковаността на неговите разностранни произведения все същият субективизъм, наситен с вътрешни, многозначителни противоречия. По силата на социалните условия, в които е израсъл, Бергман се оказва пред лицето на неразрешим за него конфликт: възривявайки индивидуализма, той едновременно (и против своята воля) го утвърждава — конфликт, който не е чужд и на други творци и на теоретици, заемащи съзвучни с Бергман методологически позиции.

В своето творчество, особено в „Мълчанието“, „Шепот и вик“, „Персона“ и други филми, Бергман се потопява в дълбоките пластове от психическия живот на личността, разкрива явните и скритите черти на индивидуализма. Активното насочване към такива психологически проблеми създаваше у някои зрители и критици впечатлението, че сам Бергман принадлежи към света, който изобразява, че той се прекланя пред него. А всъщност Бергман искаше да вдигне във въздуха крепостта на индивидуализма, да не остави камък върху камък от нея. И ако засега все още не е осъществил този замисъл, това се дължи преди всичко на обстоятелството, че не се е откъснал напълно от действителността, която отхвърля, от идеологията, философските възгледи, пораждани от нея.

В западната критическа литература, посветена на Бергман, не се изследват обективните фактори, които обуславят много моменти в творчеството на художника. Субективизмът не се обяснява, а се разглежда като даденост. Едностранныя методология минава покрай неповторимата индивидуалност на художника и покрай времето, от което тя е породена.

Противоречивостта в методологическата основа на субективизма в киноизкуството може да се илюстрира с още един характерен пример — той отразява въздействието на идеите на католицизма върху съзнанието на художниците и върху кинотеорията и кинопедагогиката.

Пиер Паоло Пазолини веднъж „разора“ различните езикови пластове във филма „Сладък живот“ на Фелини. Известният писател, кинорежисьор и теоретик изрази своята позиция в названието на доклада, изнесен от него в римския експериментален център през 1960 г.: „Католическата ирационалност на Фелини“.

Пазолини започва доклада си с твърдението, че Фелини не е толкова голям, както Чаплин, Айзенщайн или Мидзогучи, но е несъмнено „автор“, а не постановчик. По-нататък той разглежда различни страни от езика на Фелини, от неговите изобразителни похвати. „Каква е „лексиката“ на този език? — пита Пазолини и отговаря недвусмислено. — Тя

е многоцветна, изискана, капризна, еkleктична, взета от различни области на живота и отговаря на най-различни вкусове.“

По-нататък Пазолини преминава към характеристиката на „синтаксиса“, който той нарича втори пласт на езика. Тук Пазолини открива голямо количество сложни подчинени изречения, неочаквано прекъсвани от паузи и възкличания. Фелини е упрекнат, че езикът на кадрите му е многословен, понякога забавен и обстоятелствен като страници от Пруст. Общият извод на Пазолини за филма „Сладък живот“ е такъв:

„... Нека комунистите да ме смятат за сектант, но аз заявявам ясно и определено, че това произведение на Фелини означава решително връщане към стилистическия вкус и идеологията, характерни за европейската декадентска литература.“¹

В дадения случай в позицията на Пазолини за нас е важно да видим не аргументираността на всяка оценка, а неговия основен подход към филмите на Фелини, като към определено единство на техните социални, философски и естетически корени и разклонения.

Киноизкуството има свой вчерашен и сегашен ден. От тази предпоставка следва, че историята на киното и неговият изразителен език трябва да се изучават, като се съотнасят с протичащата политическа борба — такъв е теоретическият извод, който произтича от доклада на Пазолини, и с него ние не можем да не се съгласим.

Но Пазолини не приема света на Фелини. Той отхвърля в него католическата ирационалност. Парадоксът обаче е в това, че филмът „Сладък живот“ е отхвърлен и от клерикалите в италианското, а и не само в италианското общество. В Италия общественото мнение беше разделено на две — на конформисти и антиконформисти. Както и в случая с Бергман, тук (макар и по неповторим, своеобразен начин) се прояви диалектиката на взаимодействието между субективното и обективното: Фелини наистина е правовеерен християнин, но ако от неговите произведения се махнат католическите одежди, ще изпъкне самата действителност, страшна и смешна, нищожна и възвишена. Фелини се отличава покрай другото и със следната особеност: той е по-яръст, отколкото другите, понякога ние сме в състояние да почувствуваме от екрана вълните на неговото възмущение и негодувание, на неговата открита публицистичност.

С какво се обяснява това? В една статия, поместена в списание „Ринашита“ (1960, № 2), теоретически орган на Компартията в Италия, се казва, че това яростно изобличение има за свой извор следното противоречие: съвестта и моралът на Фелини са възмутени от нетърпимото смесване на святото и долното, от отхвърстването между католическата църква и паразитната класа. Ето защо ръководните кръгове на католическата църква и ония слоеве на обществото, които са натрупали огромни печалби от религиозността на милионите обикновени хора, разбраха, че филмите на Фелини са всъщност „обвинителен акт срещу тях, основан върху най-достоверни факти“.²

Пазолини посочи точно католическата ирационалност на Фелини, но той не почувствува жизнения процес, в който се крие душата на такъв филм като „Сладък живот“. Освен това католическият мироглед не може да бъде сведен до ирационализма. В неговата идеология и в ежедневноното общуване с вярващите се съдържа и целенасочен рационализъм (специално в оценката на ролята на екрана), който едновременно противостои на субективизма и се съединява с него.

В Италия, Испания, Полша и други страни излизат рецензии за новите филми, всяка от които съдържа точни изводи — препоръки (или антипрепоръки) и указания за каква именно аудитория е приемлив и допустим даден филм. Критиката в този случай се проявява като фактор на социалния живот с най-широк обхват, като наставник за вярващите, като сбор от естетически норми, които действуват постоянно и неизменно.

Това не е плод на импровизацията на любознателните проповедници, а е резултат от строго обмислена система на изследвания и педагогическа работа. Ако се направи само списък на научните, учебни организации, курсове, институти и печатни органи на Ватикана, той ще заеме трийсет страници. В цялата дейност на католическата църква се проявява тенденцията към идеологическо, социално и философско осъзнаване на киното като единно цяло, органически включено в религиозното възпитание, просветата и естетическото образование.

За католическия системен подход при изучаване на киното, за популяризацията и критиката на киното, свързани с този подход, е характерна неисторическата трактовка на категориите на киноестетиката и педагогиката, напъхването на живия организъм на изкуството в прокрустовото ложе на религиозните канони, а оперативното рецензиране прави впечатление с безапелационността на съжденията, с придаването им на сила на божествено влияние.

Но би било заблуда да се смята, че кинокритиката с религиозен характер поощрява само филми със специфична тематика, които проповядват в пряка форма вярата в бога. Впрочем кинопродукцията от такъв род има обикновено ниско художествено равнище.

¹ „Федерико Фелини“, сборник. Москва, изд. „Искусство“, 1968, стр. 174—175.

² Цитираният сборник „Федерико Фелини“, стр. 172.

Ватиканът, който притежава собствено кинопроизводство, предназначава своите филми за сравнително тесен кръг от духовенството, за религиозните функционери. Това са произведения с предимно приложен, популяризаторски характер и специалистите от кинодепартамента на Ватикана не са склонни да ги надценяват. По-голям интерес предизвикват сред тях кинопроизводството и кинорепертоарът от общ тип, насочени към милионите.

Кинополитиката на религиозните центрове преследва изтънчени, далече отиващи цели. Тя е призвана да поддържа постоянно доверието на широките слоеве зрители към оценките на църквата, към предлаганите от нея ориентири, да създава впечатление за широта във възгледите на църквата за киноизкуството, че те са чужди на каноничността и тенденциозността, да създава впечатление за обективност, общочовечност, за морална безупречност на нейните естетически критерии. За да не се опрости въпросът, ще посоча още един фактор: вътре в религиозните структури съществуват леви, прогресивни сили, заинтересовани от антифашисткото, демократично развитие на художествената култура и на средствата за информация. Така например от 50-те години насам с Голямата премия на международния католически център са наградени филмите „Един осъден на смърт избяга“ (1957), „Дневникът на Ани Франк“ (1959), „Нюрнбергски процес“ (1963).

Премията „Сан Феделе“ (Милано), която се дава на ценни в стилистическо отношение кинопроизведения, които „стимулират духовното съвършенство“, е била присъдена на филмите „Покривът“ на Де Сика и „8 1/2“ на Фелини. През 1974 г. Международният евангелистки киноцентър отбеляза с награда изобилителния документален филм на известните кинорежисьори от ГДР Хайновски и Шойман „Псалом 18“.

Като отхвърляме решително идеалистическата концепция в различните ѝ аспекти, ние не можем обаче да минем покрай противоречията вътре в тази методологическа доктрина, които отразяват влиянието на демократическата революционна идеология и естетика.

Противоречията се появяват повече или по-малко отчетливо и в нерелигиозната, специална теоретическа литература, в еволюциите, които изживяват нейните най-чувствителни към действителността представители. Поучителен в този смисъл е примерът на френския критик и теоретик Андре Базен. В светската философска литература се е изказвало неведижж съждението, че методологическа предпоставка на неговата теория на киното е философията на Бергсон. Това съждение е правилно, доказано във висша степен убедително, но то не е изчерпващо. Наред с очевидните влияния на Бергсон в работите на Базен могат да се намерят и следи от позитивистична трактовка на проблемите, неговият очевиден емпиризъм, например в една от основните му статии „Еволюция на киноезика“.

Същността на проблема е в това, че Базен се стреми да заеме в киноизкуството позиция, която да бъде освободена от теорията на философията. Това е ситуация не нова, но и не-осъществима: „изхвърляйки“ философията, критикът все пак не може да се откъсне от нея. Отразено или пряко, Базен изпитва въздействието на естетическите идеи на напредничавото изкуство на Франция, на италианския неореализъм, на съветското кино, специално на Айзенщайн, и всичко това встъпва в конфликт с неговия стихийен емпиризъм и еkleктизъм. Своетообразие на Базен е в тази противоречивост, която в известна степен отразява реалната обстановка в следвоенното френско кино, настроенията на жадуващата промени следвоенна антифашистка интелигенция. В теорията Базен отрази по своеобразен начин противоречията, характерни за творчеството на Бергман и Фелини.

Методологическият компас за изследване на противоречивите явления в теорията, историята и критиката на киното се съдържа в мисълта на Ленин, която се отнася за философията, но е приложима и към духовния живот на киното, разбира се, като се държи сметка за неговата специфика.

Във „Философски тетрадки“ Ленин писа:

„Философският идеализъм е само глупост от гледна точка на грубия, просто метафизически материализъм. Обратното, от гледна точка на диалектическия материализъм философският идеализъм е **едностранно**, преувеличено „überschwengliches“ (Dietzgen) развитие (раздуване) на една от чертите, страните на познанието в абсолютен, откъснат от материята, от природата, обожествен. Идеализмът е попщина. Вярно: Но философският идеализъм е („по-точно“ и „освен това“) път към попщината **чрез** един от нюансите на безкрайно сложното **познание** (диалектичното) на човека.“

И още една мисъл:

„Правилност и едностранчивост, дървеност и закостенелост, субективизъм и субективна слепота — voilà гносеологическите корени на идеализма.“¹

Влизайки в явно противоречие със „закостенелостта“, „дървеността“ на идеалистическата концепция, преодолявайки я стихийно, мисълта на такива критици като Базен с някои свои страни влиза в досег, слива се със съвременната му напредничава кинотеория. В работите на Базен могат да се намерят немалко точни, плодотворни наблюдения върху италианския неореализъм, американския уестърн, френската „нова вълна“, частично за съветското кино (което този критик познаваше достатъчно добре) и за други

¹ В. И. Ленин, „Философски тетрадки“, М., „Партиздат“, 1936 г., стр. 328.

крупни явления на световния екран. Всичко това представлява ония „страни на познанието“, които влизат като съставна част в следвоенната история на творческите търсения на теорията и помагат за научното изследване на обективните закони на екрана.

Да минем сега към философския и методологическия антипод на разноликия субективизъм.

Значително място в кинологичната литература, породена от условията на капиталистическото кинопроизводство, принадлежи на това направление, което условно може да се нарече емпирично, нормативно. Това е литературата, която не познава въпроси. Тук всичко е ясно, разчертано, описано, разчленено и систематизирано. Дори в стилистиката при излагане на материала преобладава задължителното, заповедно наклонение: сценаристът или режисьорът е „длъжен“, „той трябва да направи това и това“. Тамар Лейн в книгата си „Американският киносценарий“ изрази тази „методология“ с почти пародийна категоричност и весел цинизъм.

„Пресметливият холивудски сценарист, който си поставя за цел професионалния комерчески успех, трябва да се приспособява единствено само към вкусовете на главните редактори и продуценти и да се отказва от своите собствени идеали и убеждения.“¹

Нормативизмът разцъфтя пишно и в телевизията. Едно от доказателствата за това е книгата „Телевизионна драматургия“ на Едуард Бари Робъртс (издание на научно-методическия отдел на Комитета за радио и телевизия при Съвета на министрите на СССР, Москва, 1967). Тази книга е несравнимо по-интересна от произведението на Тамар Лейн, но и тя при последна сметка ориентира читателя към стереотипите. И Едуард Робъртс разглежда своята собствена представа за телевизионното произведение като някакъв еталон сред драматургическите „мерки и теглилки“.

Впрочем трябва да направим уговорката, че многобройните пособия по сценарно и режисьорско майсторство в киното и телевизията съдържат немалко ценни съвети, акумулират професионален опит и са насочени против дилетантизма, натрапчив и вреден за изкуството и за зрителя. Порокът на тези издания е в друга посока — той е в убеждението, че успехът на художника е повторение на онова, което вече е изпробвано: че заради успеха може всичко да се приеме. В стихията на емпиризма се съдържа известна теоретическа основа — това е метафизиката и схоластиката. Най-добре тя е изразена от... Аврелий Августин Блаженный преди повече от 1500 години, когато се е изказвал за вулгарното изкуство:

„По такъв начин се оказва, че вулгарното изкуство не е нищо друго освен запазване в паметта на онова, което вече е изпробвано и одобрено...“²

Такова разбиране не оставя място за диалектиката, за жизнената основа на изкуството (а често и за самото изкуство!) и в този смисъл „чистия“ идеализъм и „чистата“ схоластика започват поразително да си приличат помежду си.

Но историята на заграничната изследователска мисъл в областта на киното познава и принципни постижения, които поставиха наред с теоретическите открития на съветското кино фундамента на науката за киното. Това са трудове на марксистите, които съзнателно се стремят към прилагане на диалектико-материалистическата методология в областта на киното. Ще посоча многотомните истории на киното на Жорж Садул и Йежи Теплиц, притежаващи несъмнена теоретическа стойност, и работите, посветени специално на теорията на киното или на неговите съвременни проблеми: книгите на Джон Хоуард Лоусън, Луи Мусинак, Айвър Монтею, Умберто Барбаро, Чезаре Дзаватини, Гуидо Аристарко. Тук особено място принадлежи на Бела Балаш. Именно Балаш бе един от първите, които видяха в екранното зрелище не технически „илюзион“, а десетата муза на изкуството.

Основите на науката за киното, осмислила по нов начин неговия път, възможности и естетическа същност, бяха изградени от съветските кинематографисти. Трудните търсения се развиваха в две главни посоки: създаване на изследвания по история на киното (руско, съветско и загранично) и изследвания на неговите естетически закономерности.

В историко-кинематографическите книги във връзка с методологическата въоръженост на отделните автори се характеризираха естетическите тенденции, обобщаваха се идеите, разкриваха се структурното своеобразие на новаторските произведения. Това предпоставяше изследователите от емпиризма, от простото описание на отделните фактори.

В теоретическите трудове авторската мисъл се изграждаше върху реалността на екрана от днешния и вчерашния ден. В тях по правило отсъствуваше „сочещият пръст“, типичен за занаятчийската кинологична литература.

Необходимо беше да се преодолее и друга опасност — да се представи динамичното, развиващо се, неоформено явление като застинало, статично и неизменно.

Имайки пред вид всеки закон (а не само естетическия, който ни интересува в дадения случай), Ленин подчертаваше неговата непълнота.

¹ Тамар Лейн. „Американският киносценарий“. Госкиноиздат, 1949, стр. 50

² История эстетики. „Памятники мировой эстетической мысли“, т. 1, стр. 266.

„Законът взима спокойното — и поради това законът, всеки закон е тесен, непълен и приблизителен.“¹

Какво можеше да послужи като ориентир за пионерите-изследователи, какво можеше да ги предпази от греха на приблизителността, ограничеността и илюзорната научност?

Преди всичко способността да се разглеждат теоретическите проблеми, естетическите закономерности в тяхната конкретност, в перспективата на историческото развитие, като се насочва вниманието и към съвременността на екрана, и към историята, способността (според израза на един поет) да се прогнозира миналото.

Този отговор е безспорен, но недостатъчен. Въпросът е в живота, в творчеството на художника, както и на изследователя. Той обхваща триединното цяло:

Непосредственото участие в революционното преобразование на света;

идейната въоръженост;

овладяване на метода за анализиране на действителността и изкуството.

Това триединно цяло определя както художествения процес, така и научните експерименти на съветските кинематографисти — нещо, което най-лаконично и ясно изрази Айзенщайн в своята „Автобиография“.

„И ако революцията ме доведе до изкуството, то изкуството напълно ме въведе в революцията. Задълбочаването в историята на партията и в революционното минало на руския народ даваше тази идеологическа наситеност, без която е невъзможно голямото-изкуство...“

И по-нататък:

„Задълбочаването във всяка област не може да не доведе до усещане на нейната диалектика... Съветският строй ми даде още и най-нужното: метод и твърда философска база за теоретични търсения.“²

Айзенщайн написа тези редове през 1939 година, когато обглеждаше своя жизнен път.

Като следвах тези принципи, съветските майстори започнаха да създават и изкуството на киното, и науката на киното.

В най-добрите научни трудове, всеки път по свой начин, на различни равнища и с различна тематическа насоченост, но с обща целеустременост се правеха синтези в историята и теорията на предмета.

Така бяха създадени „Кинорежисьорът и киноматериалът“, „Актьорът във филма“ на Пудовкин, „Основи на режисурата“ на Кулешов, „Словото в сценария на игралния филм“ на Довженко, „Драматургия на киното“ на Туркин, „Беседи за кинорежисурата“ на Ром, книгите на Юткевич, на Герасимов, колективните трудове — четиритомната „История на съветското кино“, „Кратка история на съветското кино“ и други произведения.

Тези традиции, които се породиха още при най-трудните условия на гражданската война, се продължават и днес активно от много изследователи. С течение на годините се измениха много неща в живота на киното и в неговата теория, но остава неизтребимата вярогност към избраната методология на изследванията и романтиката на търсенията в науката и в изкуството на екранъ,

¹ В. И. Ленин. „Философские тетради“, М., „Партиздат“, 1936, стр. 148.

² С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 1, стр. 74.

Юбилейният Лайпциг и един успех, който задължава

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Трудно е да се каже, че XX юбилеен лайпцигски фестивал на документални и късометражни филми се открит с някаква съществена разлика спрямо досегашните фестивали. При целия си празничен и тържествен повод — който, разбира се, не остана неотбелязан — фестивалът поднесе своето обичайно ежедневие на делови, малко претоварен, но политически и творчески целеустремен форум на световното прогресивно документално кино. И бихме могли да кажем, че тазгодишният юбилеен характер намери своя най-ярък израз може би главно в огромния брой гости — над хиляда от повече от 80 страни. Що се отнася до програмата, чийто цифров израз по традиция също трябва да се отбележи, тя отново поднесе една пъстра палитра от 193 филма от 51 страни, групирани в 15 състезателни програми, 16 информационни и 6 специални прожекции.

Изявеното през последните години желание на фестивалното ръководство да оформя програмите за отделните дни по тематичен признак намери тази година още по-последователен израз. Така ние отново имаме „ден на социалистическите страни“, „ден на антиимпериалистическата солидарност“, ден, посветен на международните проблеми на жената, и т.н. Безспорно тези усилия на фестивалното ръководство са плодотворни. Те позволяват по-релефно да се открият някои акценти в програмата, по-осезателно да се почувствува политическата целеустременост на фестивала. В този смисъл трябва да споменем и организираната тази година ретроспектива, посветена на съветското документално кино, която естествено и логично намери своята вътрешна връзка с радостния празник на прогресивното човечество — 60-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция.

На пръв поглед обстоятелството, че в Лайпциг тази година бяха раздадени 34 награди, би могло да ни наведе на мисълта за една прекалена щедрост в това отношение. Но не трябва да забравяме, че към Лайпциг насочват вниманието си и много обществени и световни организации, които с удоволствие и желание използват авторитетната трибуна на фестивала, за да стимулират чрез своите награди в духа на специфичните си задачи кинопублицистиката. И все пак въпреки големия брой награди не може да не се признае на журито в най-висока степен обективност, която позволи при нито един случай да не бъде допуснато занижаване на критерия. Не е възможно при ограниченото място, с което разполагаме, а и не е нужно да бъдат разгледани всички 34 наградени филма, за да се докаже правотата на горното твърдение. По-съществено е да се отбележи, че като цяло наградите на Лайпциг отразяват точния усет на журито за тематична значимост и политическа актуалност, както и за професионално майсторство.

Да вземем например двата съветски филма „В годината на неспокойното слънце“ (реж. А. Видугирис) и „Въстание“ (реж. Вл. Дунаев), поделили си по равно „Сребърен гълъб“, а вторият филм отличен и с наградата на ФИПРЕССИ. Филмът на Видугирис е драматичен репортаж от строежа на голям язовир при езерото Токтогул в Узбекистан. Не случайно използвам думата драматичен. Наред с невероятно трудните за реализиране снимки от работата на строителите във високите планини филмът отразява заредено с драматизъм събитие. Малко преди да бъдат пуснати турбините на новопостроената ВЕЦ, водите на язовира биват изпуснати за напоявяне, станало съдбоносно поради настъпилата голяма суша. Нанстина това лято Узбекистан дава рекордна реколта от памук, но много работници напускат строежа, виждайки как дългогодишният им труд не получава, макар и временно своето осмисляне, и то кратко време преди завършването на строежа. С великолепната си операторска работа, с опита да проникне зад външната фактура на събитието в механизма на мислите и чувствата, които то поражда у хората, филмът е правдив документ за реални процеси, противящи при индустриалното развитие на страната, за волевата твърдост на хората, които успяват да подчинят природата. „Въстание“ на Дунаев е политически репортаж за събитията, станали през юни 1976 година в Совето, Южна Африка. Снимките са правени от съветски и чужди оператори и са поразяващи със своята изразителност като документален запис на борбата, която местното население води срещу белите расисти. Това е високо актуален, автентичен документ за жестокото потисничество и експлоатация на работниците от златните мини, за стремежа на човека към равенство и справедливост, за това, как киножурналистът трябва да изпълнява своя професионален дълг.

Една от „горещите“ точки на планетата, която е оформяла и по-рано обособен тематичен цикъл в Лайпциг, е революционната борба на латиноамериканските народи. Тази година може би най-интересен филм от тази поредица бе „Промяната“ (награда на Световния съвет на мира), създаден от холандски кинодокументалисти. Картината на дълбока социална несправедливост, на нечовешка експлоатация и на зараждащото се революционно съзнание сред трудещите се от Латинска Америка ни е добре позната от много филми. Но ето че върху тази остра, заредена с взрив ситуация филмът „Промяната“ поглежда от една друга, нова и извънредно съществена за бъдещото развитие на революционния процес в тази част на света гледна точка. Известно е голямото влияние на католическата църква в страните от Южна Америка, нейната решаваща роля в общественно-политическия живот като задържащ демократичните процеси фактор. Но ето че под влиянието на борбите на трудещите се, сблъскващи се сами с острите класови противоречия, много католически

свещеници започват да преминават на страната на народа, да променят своите възгледи, активно да се включват в революционната борба, заплащайки понякога всичко това и с живота си. Във филма говорят именно такива свещеници, които аргументирано мотивират „промяната“, извършила се в тяхното съзнание. Особено ценно и много любопитно е, че това тяхно съзнание е документирано чрез филма в момент, когато то не без сложна вътрешна борба се откъсва постепенно от църковните религиозни догми, за да се насочи към жизнеността на марксистическите постулати. Разбира се, тук не става дума още за някаква масово явление, но и сега списъкът на свещениците-революционери съвсем не е малък, а ефектът на техните идеологически изповеди пред камерата е такъв, че филмът като цяло неизбежно се превръща в оръжие на революционната борба на латиноамериканските народи.

„Борба за земя“, създаден от живеещия в Западен Берлин университетски преподавател, израелският гражданин д-р Марио Офенберг, ни препраща в друг географски район, където също милиони хора страдат и се борят — Близкия Изток, с арабско-израелската криза. Този филм, както посочих, е направен от израелски гражданин, но това не е попречило на честния, прогресивен документалист да създаде най-убедителен документ за правотата на каузата на палестинския народ. С автентични документи и интервюта режисьорът опровергава официалните правителствени версии на Израел за проблемите на палестинския народ и доказва пълната неправомерност на териториалните претенции на ционистите. Показан в „деня на антиимпериалистическата солидарност“, този филм става повод за една трогателна политическа демонстрация. Присъстващите в Лайпциг представители на Организацията за освобождение на Палестина връчиха на д-р Марио Офенберг наградата, носеща името на убит от израелците палестински кинооператор. Наградата връчи самата съпруга на убития оператор. Тази политически така ценна награда заедно с наградата на Международния съюз на журналистите бяха заслужено признание за труда и гражданската доблест на израелския кинодокументалист.

Наред с остро актуалната проблематика на Южна Африка, Латинска Америка и Близкия Изток на фестивалния екран намери отражение и такава „традиционна“ проблематика за Лайпциг като вьетнамската. Известното режисьорско дуо от ГДР — Валтер Хайновски и Герхард Шойман — създаде след освобождението на страната цикъл от четири филма, посветени на Виетнам — „Дяволският остров“, „Първият ориз след това“, „Съжалявам много“ и „Желязната крепост“. Тази година видяхме четвъртия филм — „Желязната крепост“ („Златен гълъб“). Отново двамата изтъкнати автори са верни на своята генерална тема — големите промени, характеризиращи нашата епоха, отразени през фокуса на решителните битки между революцията и контрареволюцията. Филмът е възхвала на силата на слабите, които Виетнамската комунистическа партия направи силни в борбата срещу американския агресор. Желязната крепост е името, с което веднъж Хо Ши Мин нарекъл делтата на река Меконг, в която много селища така и не можаха да бъдат превзети нито от французите, нито от американците. Тук има едно село, чието име влезе в историята с трагичната слава на такива имена като Лидице и Орадур — Сон Ми, превърнало се в символ на престъплението на американския империализъм. Чрез фотоси от западни списания и книги авторите реконструират пътя на масовия убиец лейтенант Кели с неговия отряд на онзи злокобен 16 март, когато безмилостно бяха избити жени, майки, деца и старци. И ето днес пред камерата говорят малцината оцелели от тази ужасна касапница и по гърба на зрителя лазят тръпки от техните разкази. . . Всичко това се конфронтира с американски телевизионни снимки на Уилям Кели, който,



„Желязната крепост“

осъден най-напред на доживотен затвор, бе освободен от президента и днес срещу 200 долара държи сказки из страната, в които излива своята омраза срещу комунизма. Не случайно авторите цитират тук и своя филм за Конго-Мюлер „Смеещият се човек“. Очертан е ясно пътят, който води от стратегите на обикновения фашизъм през „смеещите“ се наемници в Африка до съвременните копиеносци на империализма. Но също така е разкрит и другият жизнен пласт в живота на съвременен Виетнам — старци се ограмотяват, деца тръгват на училище, бойците от съпротивата намират мястото си в мирния живот, готови да изпълнят новите задачи, поставени им от партията — в пълния смисъл на думата една желязна, непревземаема крепост на комунистите. Отново, както при всички други филми на Хайновски и Шойман, остра, неувязима документалност, безкомпромисен политически ангажимент, дълбоко осмисляне на връзката между история и настояще.

С цяла поредица от филми беше представено тази година и самото виетнамско кино. Характерно за тези филми е, че те са обърнати не толкова към миналото, колкото към настоящето, т.е. към проблемите, пред които е изправена страната не само поради опустошената от американците земя, но и поради опустошените души на немалко виетнамци, живели години „американски начин“ на живот. Един от най-силните филми на тази тема бе „Когато усмивките се върнаха“ („Сребърен гълъб“). Чрез този филм проникваме в специалните школи, създадени за превъзпитанието на проститутките и наркоманите, останали като тежко наследство на нацията след дългогодишната американска окупация. Това са жертвите на един социален строй, на които социализмът

„Нацисти — има ли такива още?“



трябва сега да създаде нова опора в живота. Без натрапчивост и декларативност, с много чувство за такт пред човешкото нещастие, този филм е пример за това, как съвременното вьетнамско кино, след като изпълни блестящо патриотичната си задача по време на войната, е на своя пост и на мирния фронт на строителството, подпомагайки сложния процес на консолидация на нацията в името на човешкото достойнство и социалистическото самочувствие.

Крилатите думи на Константин Симонов, казани веднъж по повод на фестивала в Лайпциг, че тук се чувствава пулсът на планетата, се потвърдиха този път и от още един филм, който, макар показан вън от конкурса на специална прожекция, привлече вниманието на фестивала със своята остра актуалност, политическа значимост и безспорното си публицистично съвършенство. Това е филмът на западногерманския режисьор Улрих Лайнвебер „Нацисти — има ли такива още?“. Филмът разказва за деснорадикалните неонацистки групи в ГФР и придобива особено значение на фона на проведената наскоро в ГФР и други европейски страни дискусия доколко трябва да се вземат сериозно дейността и изявленията на тези групи. Филмът показва именно колко сериозно трябва да се гледа на тях, с каква наглост те прокламират своята идеология и фашисткото си самочувствие, как разюздано използват свободата, която им дават законите на прословутата демокрация в ГФР за терористични акции от най-различно естество, в каква реална опасност започват да се превръщат благодарение и на международните си връзки. С богатия си документален материал — снимачният екип е успял да снее редица събрания и манифестации на неонацисти, да запише речи и изказвания на техните водачи — този филм е неопровержимо доказателство за надигащата се фашистка вълна и за подкрепата — явна или прикрита, — която ѝ оказват официалните власти и отделни политици в ГФР.

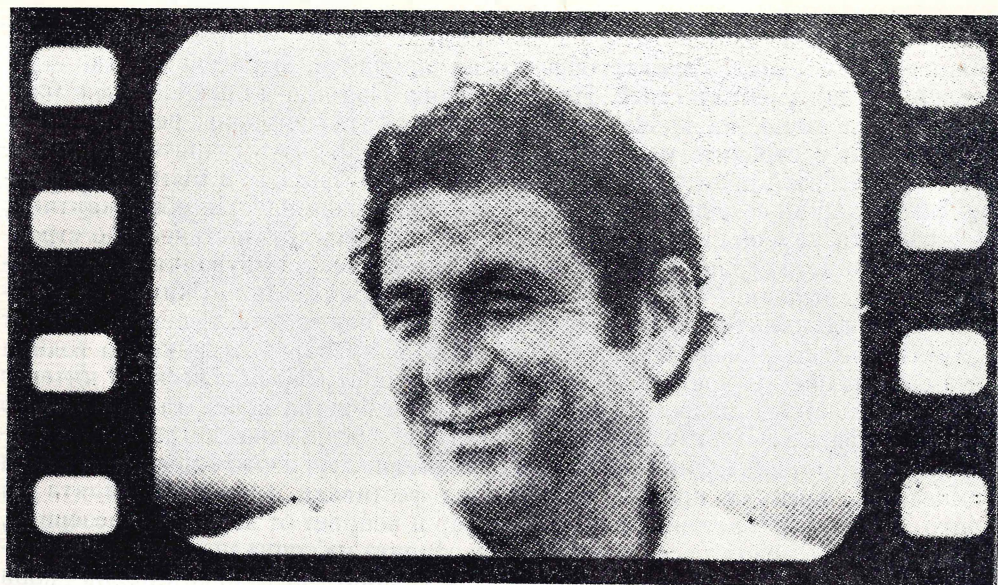
* *
*

Отдавна Лайпциг се окачествява като трибуна на борческия, политически ангажиран документален филм. Отдавна в Лайпциг си дават среща двата

святата — социалистическият и несоциалистическият, — поднасяйки от фестивалния екран своите реални обществени проблеми, отразени честно през погледа на документалистите. Именно затова Лайпциг всяка година е бил огледало на етапа, на който се намира в момента световният революционен процес — и в страните на победилия социализъм, и в страните, където се подготвя неговата победа. Чрез своето участие в Лайпциг и българското документално кино е давало своя принос за очертаване на тази обща картина, привнасяйки националните особености и белези на социалистическото строителство в нашата страна. Смело може да се каже, че участвайки в това благородно съревнование в Лайпциг, българското документално кино възмъжаваше и професионално, узряваше естетически. Макар и постепенно, нашият документален филм набираше престиж, за да се превърне от няколко години насам в явление, за което в Лайпциг започна да се говори с нескрит интерес и уважение. Много радост ни донесе преди две години победата на Христо Ковачев с филма „Строители“. „Златният гълъб“ беше едната страна на признанието, което той получи. Другата страна намери своя израз в международния симпозиум, който се проведе тогава след фестивала и в разискванията на който „Строители“ застана в центъра. Макар и неприет от всички безрезервно, този филм даде повод да се заговори, че в сферата на социалистическото документално кино се заражда нещо ново, свежо, което идва да предложи нови насоки в развитието на документалното кино.

И ето сега, на юбилейния двадесети фестивал в Лайпциг — още по-голяма победа за Христо Ковачев и българското документално кино. Разбира се, отново тази победа намери своя материален израз в награди — най-високото отличие на фестивала „Златен гълъб“ за филма „Агрономи“, който като пръв български филм получи освен това и наградата „Дон Кихот“ на Международната федерация на киноklubовете „за високо художествено отразяване на борбата за човешко достойнство и социален прогрес“. Но и този път работата не е само в наградите. Ако „Строители“ стана повод един международен симпозиум да го постави в центъра на своето внимание, то „Агрономи“ стана повод за такива бурни овации, за такъв шумен възторг, на каквито не се е радвал никой български филм досега на фестивална прожекция. Следователно въпросът е преди всичко до приема, който срещна нашият филм както сред публиката, така и сред печата и сред специалистите, до ония негови качества, които категорично го поставиха на първо място и предизвикаха еднакъв възторг на тези три различни нива.

Ето само две от заглавията, които се появиха в печата след прожекцията на нашия филм: „Българските „Агрономи“ — аплодисменти, овации, одобрение“ („Лайпцигер фолксцайтунг“ от 24. XI. 1977 г.) и „Браво за филма на България „Агрономи“ („Националцайтунг“ от 25. XI. 1977 г.). И в двата вестника отзивите са повече от възторжени. След като посочва, че по различен тематичен и формален начин филмите, прожектирани в „деня на социалистическите страни“, отразяват развитието на новото общество и формирането на социалистическата личност, „Лайпцигер фолксцайтунг“ подчертава, че „Христо Ковачев най-добре постига това в своя филм „Агрономи“, и то по извънредно реалистичен начин, от критически позиции и същевременно със здрав оптимизъм. . . Ковачев е успял да създаде близки отношения на доверие към „своите“ герои, които без задръжка и непосредствено споделят пред камерата своите възгледи за противоречия, проблеми и перспективи пред своето село, позволявайки по този начин да се проникне дълбоко в същността на една нова обществена реалност. . . Интернационалната публика в залата възнагради Ковачев с викове „браво“. А ето и отзивът в „Националцайтунг“: „ . . . С викове „браво“ публиката благодари на българския режисьор Христо



Кадри от филма „Агрономи“



Ковачев за неговия филм „Агрономи“, който по внушителен начин показва на какво е способен документалният филм. . . Филмът е критичен. . . сатиричен. . . но показва оптимизма на победителите.“

Във в. „Народна култура“ от 9. XII. 1977 г. бяха отпечатани отзиви и мнения за филма „Агрономи“ на редица изтъкнати документалисти със световна известност, с които имах възможност да разговарям. Доколкото вестникът по неизбежност отрази тези становища в силно съкратен вид, чувствавам се изкушен да поднеса в пълния му текст поне изказването на Петер Улбрих, председателя на международното жури и ректор на филмовата ака-

демия в Бабелсберг, което от професионална гледна точка е твърде съществено:

„Филмът на Христо Ковачев, както това може да потвърди всеки присъствувал тази година на фестивала, предизвика не само въодушевление, а буря от въодушевление и възторг след прожекцията във фестивалното кино. Сега, след като фестивалът завърши и председателят на журито може да говори вече за някои неща, бих могъл да кажа, че що се отнася до въодушевлението, картината в журито не бе различна от тази в залата. На нас ни направи веднага впечатление, че става дума за продължение на една линия, която започна преди две години с филма „Строители“. И именно защото продължението на тази линия е тъй сполучливо, що се отнася до идеологическата концепция, политическата яснота и естетическата последователност, именно затова впечатлението от този филм е така дълбоко. Ние имаме често случаи в документалното филмово творчество, когато се правят опити да се продължат методите, с които е постигнат даден успех. За съжаление обаче много рядко това се удава. Ето защо радостта ни, че един такъв смел опит е успял, е особено голяма и дълбока. В заключителното си слово като председател на журито аз споменах, че този филм ни впечатли и по друг начин, защото едно жури не може да остане само при голия възторг, а трябва да преценява, да анализира и да констатира. Трябва да се оценява не само готовото произведение, но да се съобразява и професионалният, ако щете, занаятчийският аспект. Големите предимства на филма „Агрономи“ са, че дълбоката партийност се съчетава с хуманно майсторство, при това с едно съзнателно майсторство, като искам да подчертая думата съзнателно. Това, което изглежда така неимоверно просто, е продукт на един продължителен и много сложен творчески процес, в който позицията на кинотвореца Ковачев е от най-решаващо значение. Ковачев се изявява като майстор на своите изразни средства и в това овладяване на първо място стои неговият начин да работи с хората пред камерата. Начин, при който той не само ги отразява и изобразява, но ги и превръща в свои съавтори, в свои сътрудници. Този специфичен начин трябва обязательно да се включи в майсторството, в професионалния аспект, защото той просто принадлежи към него. В дискусиата ние засегнахме и един друг момент. С този филм Ковачев дава свой принос към два аспекта на социализма—първо към това, което Ленин определяше като инициатива, като ни показва кои са носителите на тази инициатива и на какво те са способни и същевременно ни сочи как при социалистическата демокрация тази инициатива може да получи простор или пък да бъде потъпкана в зависимост от отношението и поведението на някои „редови ръководители“ като олицетворение на държавната власт. Вторият аспект е, че когато Ковачев разглежда противоречия, и то с цялата откровеност и безпощадност, той никога не засяга, не уязвява лично заплетените в тези противоречия лица, не ги разголява, избягва всякакъв експозиционизъм. Поради това се създава постоянна възможност за идентификация на зрителя с тези личности. Например той ни показва такива отношения между агронома и селяните, че те застават пред нас като равноправни участници в социалистическата демокрация. И на последно място, оценявайки този филм, бих желал да посоча и онова веселие, което той поражда. Казвам това на последно място, но за мен то е най-важното. Ако на един творец се удава да отрази една заредена, така да се каже, с динамит ситуация, която всеки момент може да експлодира и да поразии твореца, ако той успява да ни покаже сложен възел от противоречия по един лек, освободен, весел начин, то това за мен е най-голямото, което може да постигне един мой колега. Спомням си, че преди две години на симпозиума в Берлин, след като бяхме видели филма „Строители“, казах, че сме станали свидетели на раждането на

нещо ново в социалистическото документално кино. Не исках това да кажа, че ние трябва да възприемем само този вид кино, но въпреки това бях атакуван, че съм надценил един филм. Сега съм щастлив, че „Агрономи“ доказва правотата на моята позиция. С „Агрономи“ Ковачев ни убеди, че детето, което беше родено със „Строители“, расте и се развива. Това ме радва и аз искам от сърце да поздравя Христо Ковачев.“

От голямото, спонтанно и искрено международно признание, което получи филмът „Агрономи“, ние имаме пълно основание да се гордеем. Но същевременно няма да сме достатъчно прозорливи, ако не осъзнаем и неговото безспорно принципно значение, онова, към което то ни задължава. След световноизвестния кубински режисьор Сантяго Алварец Христо Ковачев е вторият, който в Лайпциг се окичва за два последователни филма с най-високата награда — „Златният гълъб“. Игра на случая? Едва ли. В това обстоятелство ние трябва да видим преди всичко признанието на една определена тенденция в документалното ни кино, изявена със завидна последователност от Христо Ковачев в „Строители“ и „Агрономи“, утвърждаването на нейната перспективност за развитието не само на българското, но и на световното документално кино. В досегашното си творчество Христо Ковачев е верен на една своя генерална тема — за работническата класа като строител на социализма, за трудовия човек като субект и обект на революционния процес. Но едновременно с това, особено с последните си филми, Христо Ковачев все по-зряло олицетворява и един определен творчески подход, една определена стилистическа линия в документалното ни кино — линията на аналитичния, проблемен документален филм, с който може да се проникне в нови пластове от душевността на екранния документален герой, да се постигне неговото „трето измерение“. Не е тайна обаче, че именно тези последни филми на Христо Ковачев имаха нелека съдба. И „Строители“, и „Агрономи“ преминаха трудно през националните журита в Кюстендил и Пловдив (наградата на ЦК на Комсомола за „Агрономи“ говори за далновидност на Комсомола, а не на журито). И двата филма бяха посрещнати отрицателно от част от нашата филмова критика. Един от колегите на Христо Ковачев — Георги Янев („Киноизкуство“, бр. 6, 1977 г.) — атакува остро Христо Ковачев, обяви, че в негово лице документалният ни филм деградира(!), опита се да обоснове безперспективността на неговия подход — впрочем Христо Ковачев съвсем не е изолирано явление в нашето документално кино, като него работят и такива режисьори като Невена Тошева, Оскар Кристанов и мнозина други, — отрече възможността документалният филм да разшири терена си за естетическо усвояване на действителността. Може би сега всички тези, за които тук става дума, би следвало да се почувствуват малко неудобно. Може би би следвало да приведат в по-голяма хармония своето субективно мнение — на такова мнение в изкуството, разбира се, всеки има право — с едно по-широко обществено мнение, което намира такава авторитетна изява на големите международни кинофоруми от ранга на Лайпциг или Москва (и там един „отречен“ филм — „Звеното“ на Н. Тошева — получи „неочаквано“ награда...). Дошло е може би време да се апелира за една по-голяма толерантност в сферата на документалното кино, за една по-голяма търпимост и към чуждите творчески пристрастия. Никой не желае да обявява филмите на Христо Ковачев за еталон, не е правилно да се сковава този сектор на нашето киноизкуство в определени коловози. Но е правилно, особено след две такива категорични международни признания като тези за „Строители“ и „Агрономи“, да се изисква разбиране и осигуряване на простор за неговите творчески търсения.

Още повече че тези търсения съвсем не са „екстравагантни“, а в пълен унисон с процеси, които протичат и в световното документално кино. В Лайпциг на специална прожекция бе показан филмът на американката Барбара Копел „Харлан каунти“ (име на окръг)—единственият документален филм в историята на киното, удостоен с наградата „Оскар“. Този филм трае час и половина и с чисто документални средства — тук е използван именно същият подход на „внедряването“, на продължителното общуване с героите, докато те престанат да се интересуват и смущават от камерата — ни разкрива безпощадната истина за острата класова борба в съвременното американско общество чрез цяла галерия от „образи“ и чрез напрегната сюжетност, подсказана от самия ход на драматичните перипетии на една стачка. Ако този филм бъде показан у нас — впрочем за това не би трябвало да има никакви пречки, защото неговият прогресивен идеен характер е вън от всякакво съмнение, — мнозина наши „теоретици“ ще се убедят, че „формите на самия живот“ съвсем не са пречка да се постигат измерения на отразяваната обществена реалност, считани досега за привилегия само на игралното кино, и че Христо Ковачев е един от хората, които твърдо вярват в тези възможности на документалния филм.

В международен мащаб на Христо Ковачев се признава вече челно място в документалното кино, сочат се и негови следовници в другите социалистически страни. Христо Ковачев има всичките основания да се чувства горд и щастлив. Но неговите големи авторски произведения тепърва предстоят. И е много важно те да бъдат осъществени не от позиции на славата, а на още по-голямата възискателност към таланта, който той безспорно притежава.

* * *

Случаят поиска най-големият успех на българското документално кино досега да се свърже с XX юбилеен фестивал в Лайпциг. Макар и юбиляр, фестивалът е останал млад. И за да спазим традицията на всеки юбилей—едно пожелание: нека фестивалът да остане и за в бъдеще така млад, така делово напрегнат и така атрактивен, както е бил през изтеклите двадесет години!

Под егидата на ЮНЕСКО — разговор за филмите за изкуствата

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Би било наивно, разбира се, да се очаква пълно единодушие по обсъжданите въпроси на един международен симпозиум, посветен на проблемите на естетическото възпитание със средствата на екрана, ако не забравяме, че филмовото изкуство по своята природа е идеология, че то не само отразява действителността, но изразява и социално и класово детерминирани политически възгледи, симпатии и антипатии, обществени интереси на творците. Споровете, сблъкванията на различни гледни точки в тази област са неизбежни, в реда на нещата. И самите домакини на състояния се неотдавна в Ереван симпозиум не са обвързвали успеха на тази важна международна проява, организирана от съюзите на кинематографистите на СССР и Арменска ССР под покровителството на ЮНЕСКО, с постигането на някакъв идеологически мир. Всъщност техните намерения са били да бъдат обсъдени общотеоретически и професионално-творчески проблеми, свързани със създаването на филми за изкуствата, както и актуални практически въпроси на тяхното разпространение, на контакта с масовата публика, на международния обмен; да бъде разменена полезна информация за постигнатото в тази област в различните страни; да се съдействува в духа на международните договорености в Хелзинки за по-нататъшното укрепване на доверието и сътрудничеството в областта на изкуствата и естетическото възпитание, на взаимното разбиране, за задълбочаване на процесите на разведрияването. За големия интерес към този международен форум, за значимостта на обсъжданата проблематика свидетелствува фактът, че в Ереван присъствуваха делегации от Австрия, Египет, ГДР, Ирак, СССР, Италия, Иран, България, Холандия, Унгария, Белгия, Куба, Полша, САЩ, Чехословакия, Турция и др. (общо 29 страни).

На симпозиума в Ереван бе извършена немалка работа. В изнесените доклади и многобройните изказвания бе подчертано, че подценяването на художествено-образното мислене (във връзка с лавиноподобното нарастване на научната информация) води до опасен прагматизъм, до професионална ограниченост, до нравствен релативизъм; че самото научно и техническо творчество днес се нуждае и от присъщия на изкуството тип мислене; че естетическото възпитание е едно от принципиалните средства за решаване на сложните проблеми на съвременната педагогика. Именно естетически развитият човек е в много по-голяма степен творческа личност (в каквата и област да се изявява), умееща да цени прекрасното в изкуството и в живота, с будно чувство за граждански ангажимент, реагиращ остро на всяка социална несправедливост. . .

Разисква се върху изключителните възможности на филма за пропаганда на другите видове изкуства, за естетическото възпитание на широките маси със средствата на екрана, без да се пренебрегва опасността от развитие и на потребителство, на пасивност на зрителското възприятие. Направени бяха опити да се дефинират същностните черти на филмите за изкуствата, да се очертае обектът им, да се предложи някаква класификация. Бяха характеризирани във връзка с това учебно-инструктивните филми, популярните филми, адресирани към „обикновения“ зрител, научните филми, предназначени за специалистите. Говори се за особеностите на монографичните филми (посветени на творчеството на отделни художници), на филмите, разказващи за различни направления, стилове и цели епохи в развитието на изкуствата, на поетическите филми, на филмите от репортажно-документален тип и т. н. Специално внимание бе отделено на естетическото възпитание чрез екрана на децата и юношите, обсъден бе проблемът за ролята на словото във филмите за изкуствата, изразена бе загриженост във връзка с „интелектуалния тероризъм“ на киното и телевизията над съзнанието на зрителя. . .

С интерес бе посрещнат докладът на Енрико Фулкинйони, представител на ЮНЕСКО: „Някои бележки за миналото и бъдещето на филмите за изкуствата“. Всъщност ораторът посвети своето изложение на актуални организационни въпроси, като подчерта, че на Запад не съществува никаква структура, която да обединява и направлява производството и продажбата на филмите за изкуствата, както не съществува и система за разпространение на тези филми. Е. Фулкинйони се спря на редица наболели въпроси, които очакват своето решение в международен план: обезпечаване на подробна информация (създаване на пълна международна картотека, периодично издаване на каталози, бюлетени и др.); създаване на серия от филми за отделни жанрове, в живописата, за барока, за класицизма, на филми, монографии за велики художници, и др.; изграждане на единна организация за разпространение на филмите за изкуствата в университети, киноклубове, библиотеки, музеи и други културни институти; изработване на международни договори по юридически, митнически и финансови въпроси и т. н. За съжаление този съдържателен доклад (обобщаващ главно редица ценни предложения на социалистическите страни, направени на предишни международни срещи) не можеше да намери своята аудитория в Ереван; по същество третираните въпроси са адресирани към съответни междудържавни организации и културни учреждения.

Струва ни се, че резултатите от международния симпозиум в Ереван, въпреки всичко казано досега, можеха да бъдат по-успешни, по-категорични. Причините за някои наши резерви са в следните посоки.

Прегледът на филмите обхващаше огромно количество заглавия (50), редица от които с времетраене над 50 мин.! Програмата бе ненужно претоварена (за симпозиум, продължил 4 дни), комплектувана без селекция — показано бе

онова, което съответните страни бяха заявили и изпратили. (Българската делегация, както неведнъж се е случвало досега, носеше филмите си на ръка, два месеца след изтичането на крайния срок! . . . Два от тях — „Гласове“ и „Сказание на вековете“ — не бяха показани по чисто технически причини — липсваше монтажен лист, който би осигурил превода. . .) Участващите в симпозиума трябваше да гледат и явно несъстоятелни като реализация филми, както и произведения, които и при най-голямо снизхождение трудно можеха да се отнесат към жанра на „филмите за изкуство и музика“. Не липсваха, разбира се, и значими и интересни (макар и някои съвсем спорни) творби: „Фернан Леже и неговото време“ — реж. Я. Миримов и Ж. Боке, СССР и Франция, „Портрет на Шилдер“ — реж. Ян Ван Рейн, Холандия, „Джорджия о'Кифи — Пери Адато, САЩ, „Инспирация“ — реж. Ишван Джорджи, Унгария, „Коптски изображения“ — А. Телмисани, Египет, „Майя Табака“ — реж. Г. Франк, СССР, „Па де дьо“ — Н. Мак-Ларен, Канада, филмът-лекция „Урок по музика“ — реж. М. Фанно, Франция, „Освалд Оберхубер“ — реж. Вилхелм Гаубе, Австрия, „Песен за умрелите деца“ — Т. Лебер, Австрия, „Констебл“ — реж. К. Кларк, Великобритания, и др. За съжаление тези филми потъваха в общия поток от сиви и безинтересни произведения. И често тъкмо те се пропускаха от търсещите отиди делегати. . . Така значението на филмовия преглед главно се сведе до информативната задача да покаже какво се прави по света към днешна дата. . . (Ще отбележим пътъм, че двата български филма — „Поменувайте ме, братя!“ и „Оранжево небе — оранжева земя“ — на режисьорката Веселина Геринска бяха посрещнати много топло. Впрочем „Оранжево небе. . .“ бе единственият филм, който бе аплодиран от присъстващите по време на самата прожекция!)

Убедени сме, че един строг предварителен подбор, без да плаща дан на криворазбран демократизъм, би позволил на симпозиума да съсредоточи вниманието си върху най-физиономичните за отделните жанрове творби, върху проблемните, търсещи произведения, които пораждат размисли, предизвикват спорове, сочат нови, неизследвани пътища за развитие. Такъв именно показ би очертал интересен терен за обсъждания и дискусии, би фокусирал изказванията върху най-значими и актуални проблеми на теорията и художествената практика.

Чувствуваше се някаква неяснота в самата тематика на симпозиума, „посветен на проблемите на естетическото възпитание със средствата на екранното изкуство“. Заглавието на доклада на В. Лопатин (СССР) очертаваше същите просторни рамки: „Естетическото възпитание със средствата на киното и телевизията“. Но ето че авторът въпреки недвусмислено формулираната тема на неговото изложение побърза да заяви, че не ще говори за телевизията, която той разглежда единствено като средство за масова информация. Професор Ян Якоби (Полша) във втория основен доклад на сампозиума подкрепи същата теза и също обърна гръб на малкия екран. . . Така от вниманието на този форум бяха предварително изключени цял кръг от изключително важни теоретически и практически проблеми, които съществуват реално, колкото и да се преструваме, че не ги забелязваме.

Но по-важното е, че самите доклади не подхраниха в необходимата степен симпозиума с материал за разисквания, за задълбочени разговори, за защита на интересни гледни точки. Докладите бяха твърде общи, припомняха очевидни истини, рядко прекриваха отвъд познатото, известното ни. Затова и участниците в симпозиума (колкото и мъдро компетентно да говореха) следваха най-често собствените си мисли, с които предварително бяха дошли в Ереван, без да срещат нагорещените точки, където се пресичат различни мнения. . . Разбира се, очертах се и дискуссионни моменти, по тях се разгоряха

спорове, но за съжаление често огънят се съсредоточаваше върху остарели, отдавна изконсумирани в теорията и решени в практиката въпроси. В. Лопатин например в доклада си постави проблема за словото във филмите за изкуствата, отхвърляйки по принцип и веднъж завинаги ролята на диктора, защото според него той „снижава кинематографичността на филма, подчинява я на словото, премахва многозначността в полза на еднозначността, разрушава самата природа на киноизкуството“. Тази мисъл, вярна само по отношение на лошите образци в късометражното кино, но тук въздигната в общовалидна рецепта, срещна всеобщо възражение на симпозиума. И ето в продължение на три дни на сутрешни и следобедни заседания редица участници във форума трябваше да губят своето и на другите ценно време, за да „разбиват отворени врати“, да доказват несъстоятелността на тази теза, опровергана многократно от художествената практика на документалния и научно-популярния филм. Между впрочем и в Ереван бяха показани филми, чиито високи съдържателни и естетически качества се дължат и на текста — умен, проникателен, разкриващ деликатно сложния свят на художника, дешифриращ тънко своеобразието на неговия език.

Едва ли бе разумно — за да се докажат възможностите за естетическо въздействие на филмите за изкуствата — да се изразява съмнение във възможностите на игралното кино. В. Лопатин свързва влечението, „тягата“ на съвременния човек към достоверност, към истинност, към историзъм с възможностите и особеностите само на документалното и научното кино, като се позова дори и на... знаменития тезис на Роберто Роселини „Киното е мърво“. Големият режисьор, ако можеше, би възразил енергично срещу подобно тълкуване на неговите думи, изразени по повод на конкретно направление в световното и грално кино през конкретен етап от неговото развитие.

В последния ден на разискванията блестящо изказване направи докторът на философските науки Михаил Каган. Като отправи някои точни и обоснован и критични бележки по повод на вече изразени мнения в докладите и изказванията, ораторът същевременно постави някои изключително важни теоретични проблеми, които незабавно възбудиха духовете, застанаха в центъра на обсъждането, очертаха нови територии за разговор, за стълкновение на противостоящи схващания. За съжаление това стана много късно, когато енергията на присъстващите бе на изчерпване; последвалата дискусия, макар и приключила дълго след полунощ, не можеше да компенсира напълно онова, което трябваше да направят основните доклади при самия старт на международния симпозиум.

Разбира се, тези резерви не целят да омаловажат направеното в Ереван. Международният симпозиум ни убеди, че създаването и разпространението на филмите за изкуствата е наистина възел от сложни и разнообразни проблеми — философски, социологически, психологически, организационно-творчески, професионални. Със своя опит, с постигнатото и непостигнатото международният форум в столицата на Съветска Армения доказа, че към тези проблеми трябва да се пристъпва диференцирано и на етапи, без стремеж към всеядност, с точно очертаване на най-актуалните, на наболените, на решаващите теми. Без съмнение всички ония, които са посветили таланта и усилията си за създаването на филми за изкуствата, напуснаха Ереван обогатени, въоръжени с повече знания, с повече опит, с по-големи надежди и желание за взаимно сътрудничество и разбирателство.

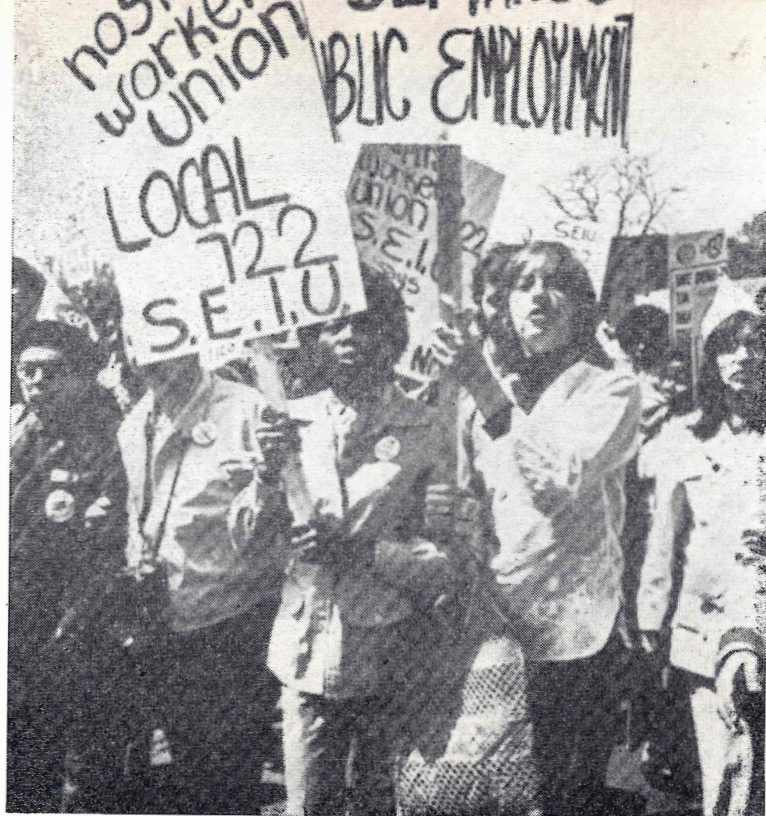
АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Незавидна е участва на малките кинофестивали, принудени да бранят с цената на много усилия — организационни, финансови и преди всичко художествени — своята идейно-естетическа платформа, да отстояват своето място и значение в извънредно пъстрата „география“ на международните филмови изяви. Едва ли е необходимо да бъдат изброявани подробно техните могъщи и авторитетни конкуренти — Москва, Кан, Западен Берлин, Венеция, Сан Себастиан. . . При това не бива да се изпусне пред вид и обстоятелството, че в създамата се практика и големите творци, и крупните фирми-филморазпространителки предпочитат шумните и „светски“ фестивали, докато за техните десетки по-малки събрата остава най-вече продукция от по-долен ранг — и като блясък на големите имена, и като защитено равнище на кинематографичната реализация.

Но въпреки всичко малки кинофестивали съществуват и вероятно в бъдеще ще се появяват нови. Причините за тази удивителна жизненост трябва да търсим както в кризата на така наречената „фестивална институция“, така и в особено изобретателната и гъвкава програмна политика на фестивалните ръководства. Сред множеството филмови изяви от подобен мащаб несъмнено съществува също определена йерархия на „ценностите“, определяща и реномето на самия фестивал, и интереса на творците към него, и, разбира се, неговата значимост в живота на киноизкуството. Сред своите събрата по съдба фестивалът в Манхайм,

който се провежда всяка година в продължение на повече от четвърт век, има репутацията на амбициозна изява, претендираща ако не за налагането на големи творби, то поне за откриването на млади автори и млади кинематографии. Да не забравяме, че на този скромнен екран започнаха своя път в „голямото“ кино редица изтъкнати съвременни кинематографисти, че негови лауреати в различни години са били Ален Рене, Крис Маркер, Анес Варда, Франсоа Трюфо, Ян Леница, Анджей Мунк, Тадеуш Конвицки, Ян Ломницки, Карел Земан, Вера Хитилова, Т. Ангелопулос и още много творци, чиито следващи изяви ги наредиха сред авангарда на съвременното кино. Един бегъл поглед към списъците на различни филми от миналите години ще покаже и постоянния интерес на фестивалното ръководство в Манхайм към изявите на социалистическите кинематографии, неизменно присъстващи всяка година в конкурсните и информационните програми на фестивала. И естествено трябва да се отбележи и участието на нашата страна, извоювала през миналата, юбилейна за Манхайм година един от петте „златни дуката“ за новелата на М. Борисова „5+1“.

Съдейки по отзивите в нашия и чуждестранния печат за предишните филмови седмици в Манхайм, тази година също би трябвало да бъде причислена към успешните изяви на фестивала, който се стреми преди всичко към стабилизиране на собственото си положение. А то съвсем не е лишено от проблеми, защото



дирекцията на Манхайм трябва да се пребори с ограничения бюджет, а може би и с конкуренцията на такива фестивали като тези в Оберхаузен (за късометражни филми, които също фигурират в статута на Манхайм) и Западен Берлин (нескриваш амбициите си да бъде най-представителната филмова изява на игрални филми в страните на немската езикова група). Все пак похвални са усилията на тези неколцина ентузиаста, нагърбили се с такава трудна за изпълнение задача. . .

Манхайм'77 не срещна своята ентузиастична и постоянна публика с някакви изключителни филмови творби, но същевременно трябва да се подчертае, че фестивалният екран бе изчистен твърде прецизно и от сиви, посредствени произведения, които намират пролуки в селекциите на други и по-реномирани фестивали. В този смисъл Манхайм успя да издържи

доскрай един добър критерий за професионализъм и художественост. При това този критерий с еднаква сила важеше както за програмата от игрални филми, така и за документалните и телевизионните конкурсни произведения.

И ако действително официалната състезателна програма не даваше особени поводи за суперлативи и високи оценки (нещо, което самите организатори вероятно се съзнавали твърде осезателно!), то тазгодишната международна седмица в Манхайм имаше свой художествен център, осмислящ целите и задачите на този фестивал с традициите. Става дума за ретроспективата на унгарското социалистическо кино, чрез която не само за пръв път тази самобитна кинематография бе представена пред западногерманската публика така цялостно и обхватно, но посредством която фестивалната дирекция за-



„Изправителен дом“

щити своето виждане и концепция за съвременно кино — търсещо, зряло по своето мислене, значимо като проблематика, интересно в контекста на световния филмов процес. И макар провеждана паралелно с конкурсната програма, с информационните прожекции и дискусиите по различни проблеми, унгарската ретроспектива се превърна в централно събитие на фестивала, което доминираше и в разговорите в кулоарите, и по страниците на местния печат, и просто като атмосфера на фестивалното всекидневие. За това допринесоха вероятно не само действително прецизният подбор на показваните произведения (25 филма, сред които и най-значителните творби на Г. Радвани, З. Фабри, М. Янчо, А. Ковач, И. Сабо, П. Бачо, И. Гал, Ф. Мариаши и др), но също така и присъствието на някои от най-известните творци на днешното унгарско социалистическо кино. И още нещо. Високото художествено равнище на унгарската ретроспектива косвено постави на допълнителна преоценка и конкурсната програма, съществено

но завишавайки критериите на подход към качествата на всеки един от тях.

Обикновено в практиката на повечето международни изяви от подобен род решенията на журито се поставят под съмнение, дискутират се или направо се оспорват неговите решения. В Манхайм тази година международното жури сякаш не срещна особени затруднения при раздаването на отличията: то съвсем точно успя да оцени качествата на всяка една творба и да налучка вярната градация на идейно-художествените им стойности. За това свидетелствуват както идентичните оценки в печата по повод на конкретни творби, така и решенията на останалите няколко журита, които в общи линии потвърдиха наградите на голямото жури. Същевременно оценките на публиката (предимно студенти, кинематографисти и интелектуалци) бяха съвсем определено в подкрепа на повечето от премираните творби.

Голямата награда на град Манхайм бе поделена между два филма — съветския „Повикай ме в светлата шир“

и португалския „Село в планините“. Докато режисьорският дебют на известния актьор Станислав Любшин и оператора Герман Лавров бе несъмнено най-зрелият филм от фестивалната програма, то наградата за Антонио Райс и Маргарита Кордейро би могла да се възприеме и като поощрение за търсенията на младото португалско кино, освобождаващо се смело от бремето на буржоазното комерческо кино и директно формулата на своя самотен национален облик. Съветският филм получи и наградата на ФИПРЕССИ (поделена и тук между него и югославската творба „Специално възпитание“), което дава известна представа за безспорните качества на този интересен режисьорски дебют.

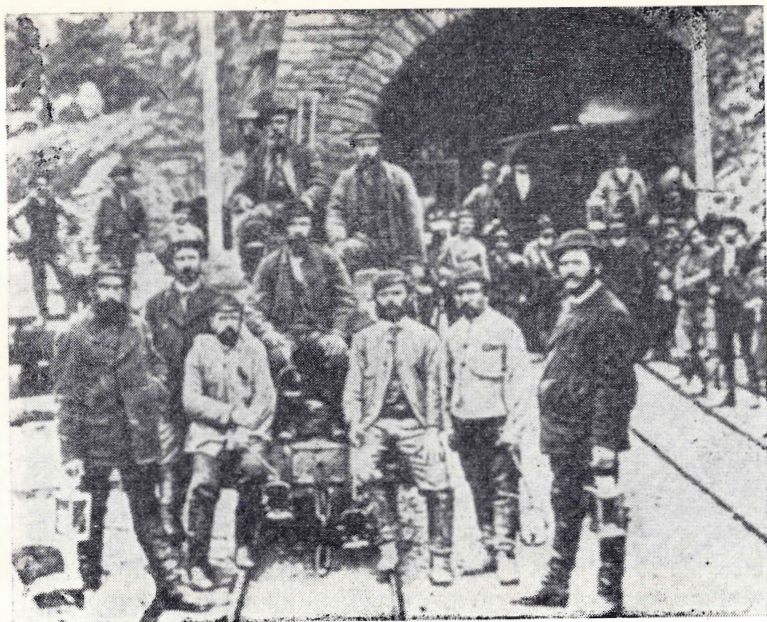
Силата на „Повикай ме в светлата шир“ откриваме преди всичко в особения свят на героите, в човешките проблеми и тяхното дълбоко познаване. Филмът е заснет по сценарий на Василий Шукшин, но наред с богатството и своеобразието на големия съветски писател зрителят е изправен и пред един не по-малко самотен прочит и интерпретация на Шукшиновия текст. Съвсем делничната история за сватосването на двамата вече на възраст и по своему самотни герои развълнува публиката на фестивала в Манхайм, която изпрати филма с продължителни аплодисменти. Не съм убеден доколко всички успяха да „поемат“ подтекста и многообразието на Шукшиновата проза, но едва ли някой остана равнодушен пред патоса на внушенията на филма. Защото филмът „Повикай ме в светлата шир“ съвсем определено постави един важен нравствен проблем — за дълбочината и пълнотата на човешките чувства, за егоизма и суверенността на човешката личност, които отекнаха в зрителната зала най-вече с хуманизма и психологическия реализъм на авторската интерпретация.

Впрочем фестивалната селекция предложи на зрителите преди всичко

произведения, в които доминираше реалистичният подход към поставените проблеми. Филми, освободени от подтискащото усещане за някакво самоцелно-формално новаторство. Може би тъкмо тази уравновесеност на формално-кинематографичните търсения допринесе за създаване на впечатление за известна липса на оригинални творби, което журите специално отбеляза в уводните думи към протокола с наградите: „Както и другите фестивали, така и Манхайм показа, че 1977 година не бе особено богата и плодотворна в областта на киното.“ И въпреки безспорността на тази истина струва ми се, че в Манхайм определено тържествуваха реализмът и хуманизмът в подхода към проблемите на съвременния човек и историята. А това съвсем не е маловажно постижение особено ако се разглежда на фона на господстващата комерческа филмова продукция.

Този реализъм при изобразяването на съвременната действителност и историческото минало отличаваше всички по-сериозни конкурсни работи. Откриваме го както в начина на поднасяне на филмовия разказ, така и в постановката и решаването на централните конфликти. Така например в швейцарския филм „Сан Готардо“ се прави задълбочен исторически и социален анализ на положението на хилядите чуждестранни работници, прокарващи модерната пътна магистрала под известния алпийски масив, като провежда точни паралели с безрадостната съдба на техни сънародници от края на миналия век, издълбали в каменната гръд на планината отворите за железопътната линия, свързваща Централна и Южна Европа. Режисьорът Вили Херман умело редува историческа хроника с игрални епизоди, директни интервюта и откровено условни сцени, за да засили силата на своите обобщения.

Югославският дебютант Горан Маркович поднесе съвсем друг по своята



„Сан Готардо“

стилистика и проблематика спектакъл. В центъра на неговия интерес са преживяванията на група деца от поправителен дом. Точните наблюдения, както и сполучливата работа на режисьора с непрофесионалните изпълнители са напълнили филма му с много достоверна атмосфера, с една особена човешка топлина, която в последна сметка извисява драмата на главния герой до мащабността на една съвременна трагедия. Трагедия, с която обществото не може да се примири, но която реално съществува. Аналогичен хуманистичен патос съдържа и работата на американката Марта Кулидж „Един некарасив филм“, в който тя се опитва да пресъздаде с филмови средства момент от личната си биография. Едно изнасилване на малолетна става повод самата режисьорка да се върне в спомените си към аналогична ситуация, за да осмисли своето сетнешно формиране като личност. И въпреки известната доза преднамереност този филм разкри възможностите на съвременното кино да син-

тезира обективността на филмовия разказ със свободата и дълбочината на субективния поглед към събитията и реалността.

„Бягство в Марсилия“ по известния роман на Ана Зегерс, адаптиран от Ингма Енгстрьом и Герхард Тройринг (ГФР), представи пред публиката един завършен и сполучлив експеримент, заслужено отбелязан със специалната награда на името на Йозеф фон Щернберг за самобитност на филмовото решение. В тази необичайна творба авторите използват ефекта от наслаждането на два пласта на повествование за постигане психологическата дълбочина на известния роман, отразяващ момент от немската антинацистка съпротива. Във филма обективният исторически план присъствува директно чрез текста на Ана Зегерс, четен от актьор, докато контрапунктно съвременността живее в кадрите, заснети в наши дни по местата, описани в романа. Така се ражда едно сложно преплитане на минало и настояще, в което рефлексите на авторите са своеобразен

интелектуален и емоционален ключ към проблемите на историята.

В конкурсната програма имаше и още няколко произведения, които направиха впечатление с грамотната си режисура и с опитите си да се овладяват сложни конфликти и проблеми. Такива бяха и другият съветски филм, познат вече на нашата публика — „Защитната реч“, унгарската творба „Дяволът бие жена си“ на Ференц Андраш, английските филми „Деца“ (режисьор Хоуард Ричардсън) и „Работа преди закуската“ на Нейл Левенсън и др. Те не бяха на нивото на наградените творби, но допринесоха за тематичното разнообразие на фестивалната програма.

Като цяло игралните филми, представени тази година в Манхайм оставиха впечатление със своята дълбочина и реализъм в подхода, с хуманистичния си патос. Не им достигаше като че ли повече социална значимост на обобщенията, политически нерв и острота. Недостатък, който особено ярко изпъкна в съпоставянето на тези произведения с десетината късометражни документални и телевизионни филма, също включени в конкурсната програма. Сред тях несъмнен лидер и фаворит бе западногерманският „Репортаж за дейността на писателя Гюнтер Валраф“ в редакцията на „Билд“, нашумял дни преди откриването на международната седмица със злободневността на документалния материал. Проникването на известния западногермански писател и публицист зад кулисите на най-масовия булеварден вестник и разкриването на механизмите на буржоазната машина за манипулиране с общественото мнение обещаваха нещо повече от сензационни разкрития. Филмът оправда тези очаквания независимо от трудностите, които са имали неговите създатели. Направен по поръчка на телевизията, той бива отклонен в последния момент от излъчване (по понятни причини!) от ръководството на телевизията. Но това, от което вероятно

са били обезпокоени хората, дирижиращи програмата по малките екрани, стана реалност в Манхайм. Огромен интерес, опашки пред билетните каси с дължина няколкокостотин метра, дванадесет (?) извънредни прожекции, отворено писмо на журналистите до дирекцията на телевизията и настояване филмът да получи обществена гласност — всичко това съпътствуваше успеха на този скромен във формално отношение филм. Неговият публицистичен заряд, остротата на изобличението и най-вече гражданската смелост на авторите му заслужено бяха отличени със специалната награда на журито „за най-добър телевизионен филм“. В решението бе отбелязана както значимостта на разглеждания проблем за манипулацията на общественото мнение от реакционния печат, така и доблестта на авторите, направили широко достойние спекулациите на жълтата преса. „Ние възприемаме филма като акт на съпротива срещу системното дезинформиране на общественото мнение. Формата му е адекватна на трудните условия, при които е създаван този филм“ — подчерта в решението си международното жури.

Но в Манхайм филмът за методите на шпрингеровия печат не бе изолирано явление, вдъхновено от безпрецедентната активност и изобразителност на Гюнтер Валраф. Фестивалният екран предложи още няколко подобни произведения на документално-публицистичния жанр, които остро повдигаха нерешени социални, политически и икономически проблеми. „Младежките списания и техните създатели“ на Ролф Шюбел (ГФР) съвсем директно съпоставя живота и светогледа на двама главни редактори на две популярни сред западногерманската младеж седмични списания — откровено развлекателно и политическо, за да утвърди обществената полза от скромното списание на профсъюзите, в което младият читател намира обе-

ктивна социална и политическа информация, както и вярно отражение на действителността. В остроумната сатирична миниатюра на Харалд Вайс (ГФР) „Досега единици успяваха“ авторът жигосва проявите на конформизъм у младите. Това е филм, използващ формата на директното телевизионно интервю и репортаж, като авторите въвежат зрителя в кабинетите на един фиктивен „институт за практическо интегриране“. В разговорите със „сътрудници“ и „курсисти“ на института се пародират методите на редица съвременни социални институции, насърчаващи у младото поколение кариеризма, верноподаничеството, конформизма, стремежа за „интегриране“ с бюрократичните форми на капиталистическото общество. Американската режисьорка Барбара Марголис в близо едночасовия филм „На линията“ прави опит да анализира цикличните кризи в американската икономика, подчертавайки острите социални сътресения в резултат на безработицата и нечовешката експлоатация. Нейният филм не е само грижливо подредена историческа справка за най-крупните икономически катастрофи в съвременна Америка, но и един проникателен поглед в бъдещето — бурно и навъсено, обещаващо нови сблъсъци между хората на труда и собствениците. Аналогични социални проблеми намират отражение и в други филми — мексиканския „Надничари“, холандския „Слънцето на хиените“, швейцарския „Викът на народа“ и др.

Трудно ми е да обхвана цялата пълнота на фестивалните изяви, които

издаваха преди всичко намерението на неговите организатори да представят една възможно най-широка панорама на търсенията в съвременното кино. Без да са успели напълно в осъществяването на тази изключително трудна задача (да не забравяме, че в Манхайм се състезават преди всичко филми на режисьори-дебютанти!), те в голяма степен задоволяват липсата на информация и по-цялостен обзор в тази сфера. В такъв аспект разглеждана, изненада за мнозина приятели на българското кино бе липсата на наши филми както в селекцията, така и в анимационните програми. В частни разговори неведнъж ставаше дума за този пропуск, а като изхождаме от днешното състояние на нашето кино, от разнището на документалната и игралната ни филмова продукция, струва ми се, че твърде лекомислено бе изпусната още една възможност за международното утвърждаване на авторитета на националната ни филмова школа. При това миналата година наш филм получи една от наградите на този фестивал. . .

Манхайм вече живее с идващия двадесет и седми поред международен форум на младото кино. Дали той ще бъде по-различен от тазгодишния? Ще има ли по-ярки произведения? Ще бъде ли запазен взискателният критерий в подбора на филмите? Ще бъдем ли представени с творбите на наши автори-дебютанти? Тези и още много въпроси очакват своето решение. Да бъдем търпеливи до идната есен, когато Манхайм отново ще събере своите гости и приятели.

Зрители, посетили българските филми в продължение на 1 година от премиерната дата

Редакцията ще помества в началото на всяка година данни за зрителите на българските филми. За да бъдат премиерите представяни при еднакви условия, ще се посочват зрителите, гледали всяко отделно заглавие в продължение на 1 година, считано от премиерната дата. За отделни заглавия, излезли на екран през последните месеци на 1976 година, не е възможно да се изчака изтичането на едногодишния срок; в тези случаи в скоби се указва изрично за какъв период се отнасят данните за броя на зрителите.

Поместваме справка и за премиерите, излезли на екран през 1975 г.

ПРЕМИЕРИ — 1975 г.

ЗАГЛАВИЯ	ПРЕМИЕРНА ДАТА	ЗРИТЕЛИ
1. Сватбите на Йоан Асен	3. I. 1975	2 250 968*
2. Магистралата	24. I. „	515 169
3. Вечни времена	7. II. „	326 582
4. Този хубав живот	28. II. „	503 069
5. Този истински мъж	21. III. „	841 833
6. Виза за океана	11. IV. „	220 153
7. При никого	2. V. „	533 262
8. Присъствие	16. V. „	552 337
9. Вилна зона	30. V. „	422 623
10. Неделни мачове	4. VII. „	334 295
11. Началото на деня	5. IX. „	571 592
12. Силна вода	19. IX. „	446 739
13. Буна	3. X. „	522 206
14. Осъдени души	17. X. „	2 590 000*
15. Сладко и горчиво	28. X. „	1 053 701
16. Незабравимият ден	14. XI. „	542 081
17. Следователят и гората	12. XII. „	886 452

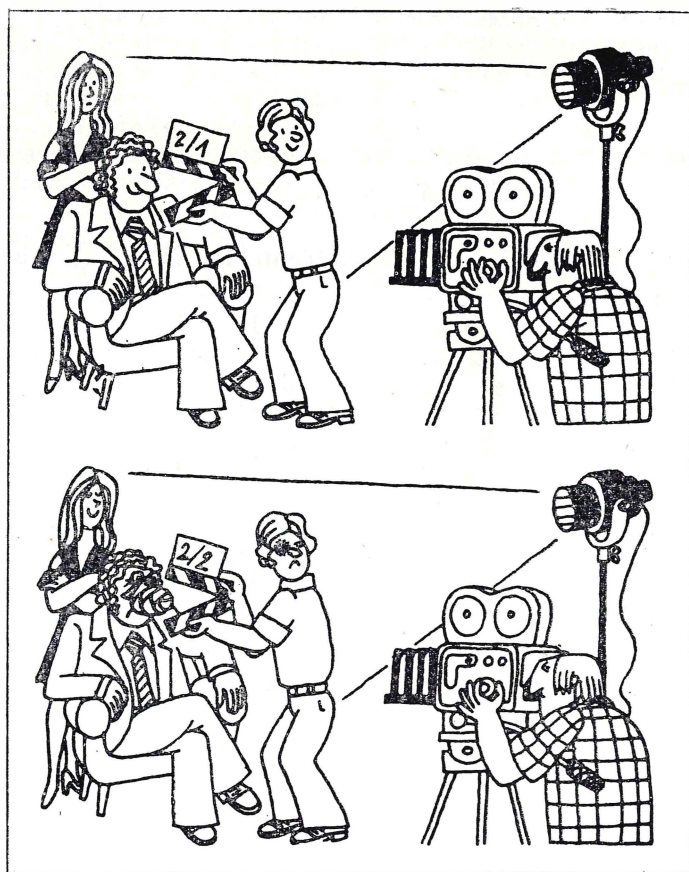
* Звездичката тук и на следващата страница означава, че посочените филми поради по-голямата им дължина са били посещавани с двойни билети.

ЗАГЛАВИЯ

ПРЕМИЕРНА ДАТА

ЗРИТЕЛИ

1. Да изядеш ябълката	9. I. 1976	768 846
2. Не си отивай	30. I. „	953 037
3. Два диоптъра делзкогледство	20. II. „	1 111 291
4. Над Сантяго вали	12. III. „	1 037 835
5. Войникът от обоза	26. III. „	543 940
6. Апостолите	9. IV. „	814 787
7. Щурец в ухото	30. IV. „	604 668
8. Катина	28. V. „	787 963
9. Самодивско хоро	20. VIII. „	705 258
10. Спомен за близначката	3. IX. „	1 155 838*
11. Вината	24. IX. „	660 471
12. Снаха	8. X. „	724 102
13. Допълнение към ЗЗД	22. X. „	1 382 102* (за 11 мес.)
14. Циклопът	26. XI. „	634 489 (за 10 мес.)
15. Малката русалка	17. XII. „	533 432 (за 9 мес.и половина)



Без думи

Актуален,

тематично и жанрово разнообразен репертоар

Стремежът на ДО „Българска кинематография“ е чрез филмовия репертоар, чрез филмовите програми на 3605-те кина в страната да съдействува за по-нататъшното идейно-политическо и нравствено израстване на зрителя, за формирането на здрави художествени вкусове, за естетическо възпитание на широката публика. Бихме искали чрез белия екран да приобщаваме милионите зрители към най-важните проблеми на нашето съвремие.

Тази наша основна цел се конкретизира и реализира чрез съставянето на актуален, тематично и жанрово разнообразен кинорепертоар, отговарящ на нарастващите изисквания на нашия зрител. Ще следваме набелязаните през последните няколко години тенденции на увеличаване броя на премиерните заглавия и възможно най-широко отразяване съвременното състояние и развитие на световното кино.

Предвиждаме през настъпващата година да излязат на екрана около 170 заглавия, от които български — 20, съветски — 50, от другите социалистически страни — 60 и нессциалистически страни — 40. Близо 80% от репертоара ще съставляват произведенията на социалистическото кино, които са най-близо до проблемите, решавани от партията и народа през настоящия етап, до душевността на нашия зрител. Несъмнено централно място ще заемат българските и съветските филми; всяка седмица по екраните ще излиза по един премиерен съветски филм и месечно по два български филма.

Репертоарът на ДП „Разпространение на филми“ за I полугодие е вече изготвен по заглавия и месеци. Зрителите ще се срещнат с нови, значителни и интересни творби. Българското игрално кино ще бъде представено с „Юлия Вревска“ (българо-съветска продукция, реж. Никола Корабов), „Компарсита“ (реж. Никола Петков), „Пантелей“ (реж. Георги Стоянов), „Бъди благословена!“ (реж. Александър Обрешков), „Талисман“ (реж. Рашко Узунов), „Чуй петела“ (реж. Стефан Димитров), „Любов и нежност“ (реж. Рангел Вълчанов), „Рали“ (реж. Вили Цанков) и др. Ще бъдат показани III и IV серия на филма „Войници на свободата“ на режисьора Юрий Озеров, съвместна продукция на социалистически кинематографии.

Зрителите ще могат да видят такива произведения на многонационалното съветско кино като „Белият Бим Черното ухо“ (реж. Ст.Ростоцки), „Празник на печените картофи“ (реж. Ю. Илиенко), „Дървото на желанието“ (реж. Т. Абуладзе), „Отклонение-нула“ (реж. Ал. Столпер), „Псема за Ковпак“ (реж. Т. Левчук), „Транссибирски експрес“ (реж. Ел. Урзабаев), „Мимино“ (реж. Г. Данелия), „Въоръжен и много опасен“ (реж. В. Вайнцук), „Съдба“ (реж. Ев. Матвеев), „Вие ми писахте“ (реж. А. Мансарова) и редица други.

В кинорепертоара са включени най-значителните творби, реализирани в киностудиите на българските социалистически кинематографии: „Черните диаманти“ (реж. З. Варкони), „Сигнален изстрел“ (реж. П. Бачо) — Унгария, „Смъртта на президента“ (реж. Й. Кавалерович), „Да се убие тази любов“ (реж. Я. Моргенщерн) — Полша, „Игра на ябълка“ (реж. В. Хитилова), „Смъртта на мухата“ (реж. К. Кахиня) — Чехословакия, „Мамо, аз съм жив“ (реж. К. Волф) — ГДР, „Червената земя“ (реж. Б. Янкович), Югославия, „Ловци на негри“ (реж. С. Хирал) — Куба, „Червеносият“ (реж. Ф. Мунтияну) — Румъния, и др.

В кинорепертоара ще бъдат застъпени и премиерни филми от над 15 несоциалистически страни. Наред с такива утвърдени кинематографии като тези на Италия, САЩ, Франция, Англия, Испания, зрителите ще видят филми от Австралия, Бразилия, Индия, Турция и др. Ще бъдат показани такива кинотворби като: „Височайшите трупове“ (реж. Ф. Рози), „Серпико“ (реж. С. Люмет) — Италия, „Краят на седмицата“ (реж. Х. Бардем), „Развѣдник на гарвани“ (реж. К. Саура), „Елиза, моят живот“ (реж. К. Саура), Испания, „Всеки има своя ад“ (реж. А. Кайят) — Франция, „Тайната церемония“ (реж. Дж. Лоузи) — Англия, „Американският приятел“ (реж. В. Вендерс) — ГФР, „Алис не живее вече тук“ (реж. Р. Гечел), „Рафърти и момичетата“ (реж. Д. Ричардс) — САЩ, и др.

БОГОМИЛ ГРОЗДАНОВ

Български филми, получили през 1977 г. международни награди

И през 1977 година на световния екран бяха показани редица български филми. Някои от тях получиха значителни награди и с това укрепили международния авторитет на киноизкуството ни.

На Десетия международен кинофестивал в Москва, на който участваха 90 страни, игралният филм „Басейнът“ на режисьорката Бинка Желязкова и сценариста Христо Ганев получи сребърна награда на фестивалното жури. Журито за игрални филми на VII международен фестивал на червенокръстките и здравни филми във Варна отличи със сребърен медал филма „Хирурзи“ на режисьорката Иванка Гръбчева, снет по сценарий на Георги Данаилов. Изпълнителката на главната роля във филма „Мъжки времена“ (режисьор Едуард Захариев, сценарист — Николай Хайтов) Мариана Димитрова получи Златната награда за женска роля, за която се състезаваха редица световноизвестни актриси на Шестия международен фестивал за игрални и късометражни филми в Техеран. Наградата бе връчена на нашата актриса лично от иранската шахин-шахиня Фарах. Журито на фестивала „Международни филмови срещи“, който се провежда ежегодно в Неапол, присъди своята награда на филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“ на сценариста Анжел Вагенщайн и режисьора Людмил Стайков.

В областта на късометражното ни кино също така бяха получени международни награди и отличия: на Двадесетия международен юбилеен фестивал „Златният Меркурий“ във Венеция научно-популярният филм „Обърни костенурката“ на режисьора Любен Цолов бе награден със златен медал. Същият филм получи и сребърен медал на Седмия международен фестивал

на червенокръстките и здравни филми във Варна. На фестивала на аграрния филм в Сарагоса, Испания, филмът „Високостеблено лозарство“ на режисьора Йото Хинов взе трета награда — бронзова статуетка, а „Механизация на овощарството“ на Любомир Обретенов — наградата „Сребърна купа“. Същият филм на Обретенов на Петнадесетия международен фестивал „Техфилм“ в Пардубице — Чехословакия — бе удостоен с наградата „Гранат гранд при“ в категорията информационни филми. „Стрели над водата“ (реж. Константин Григориев) получи диплом за качества на фестивала на културните филми в Уеска — Испания. Първата награда получи филмът „Слънце, въздух и вода“ (реж. Огнян Данаилов) в категорията филми с рекламен и пропаганден характер на международния фестивал за филми с туристическа тематика в Шпиднерувлин — Чехословакия. Филмът на режисьора Константин Костов „Живот в слънците“ на Четвъртия международен преглед по опазване на природната среда, състоял се в Острава, получи медал от Съвета по опазване на околната среда при правителството на Чехословакия.

Специалната награда на журито за късометражни филми на Десетия международен кинофестивал в Москва бе присъдена на документалния филм „Звеното“ (режисьор Невена Тошева) от творчески колектив „Глобус“ при Студия за игрални филми. Международното жури на Двадесетия юбилеен фестивал на документалните и късометражните кино- и телевизионни филми в Лайпциг — ГДР, присъди най-високото отличие „Златният гълъб“ на документалния филм „Агрономи“, дело на Христо Ковачев, също от творчески колектив „Глобус“. Това е вторият „Златен гълъб“ в историята на Лайпцигския кинофестивал, който Ковачев получава — преди две години филмът „Строители“ заслужи същата награда. Филмът „Агрономи“ получи в Лайпциг и наградата „Дон Кихот“ на Международната федерация на киноклубовете.

И анимационният ни филм през годината също така бе удостоен с международни награди и отличия. Филмът „Балончето“ (режисьор Емил Абджиев) бе удостоен със сребърна награда на Десетия международен кинофестивал в Москва. „Хипотеза“ на сценариста Христо Ганев и режисьора Анри Кулев получи Голямата награда на журито на фестивала за късометражни филми в Оберхаузен — ГФР, а филмите „Тримата глупаци и дървото“ и „Музикалното дърво“ на режисьора Доньо Донеv — Първа награда на Втория международен преглед на комедийния и анимационен филм в Габрово.

През 1977 година ДО „Българска кинематография“ е спечелило 17 международни награди и отличия, получени от 16 филма: 4 от тези награди и отличия са спечелени от 4 игрални филма, 8 — от 6 научно-популярни, 2 — от два документални и 3 — от 4 анимационни.

Общо за 33 години социалистическата ни кинематография се радва на един актив от 464 международни награди и отличия, спечелени от 320 филма: 103 от тези награди са спечелени от 56 игрални филма, 233 — от 180 научно-популярни, 44 — от 39 документални и 84 — от 45 анимационни филма.

НЕДЯЛКО АНТОВ

Нови книги за киното

В своите планове за кинологическата литература през 1978 година издателство „Наука и изкуство“ се е постарало да включи интересни и разнообразни по тематика и жанр книги, които да отразяват най-пълно процесите, извършващи се както в българското, така и в световното кино. Съвременният кинопроцес и неговото теоретично изследване, проблемите на телевизията, теоретичното наследство на класиците, най-новите проблеми и тенденции в социалистическото и западното киноизкуство — всичко това намира отражение в новите книги, които ще излязат през 1978 година.

Интерес ще представлява трудът на Н. Милев „Относителност и екран“, в който се прави опит за обща теоретична характеристика на киноизкуството, както и анализ на съвременното кино и историческото формиране на различните филмови структури.

На проблемите на българското кино са посветени книгите „Съвременното българско документално кино“ на Л. Черноколева и „Аспекти на филмовия процес“ на Ив. Знеполски.

Към спецификата на анимационното кино и неговата изобразителна и динамична характеристика насочва вниманието ни книгата на К. Герчева „Естетика на анимационния филм“, а проблемите на телевизионната специфика се разглеждат от Вл. Михайлов в „Телевизията търси себе си“. Разнообразна по тематика е книгата на В. Найденова „Керваните на киното пътуват“... В нея авторката спира вниманието си на националните особености на киноизкуството, боравейки с богат материал от практиката на съветското многонационално киноизкуство, както и на унгарското и японското кино и на киното на други страни.

Проблемите на операторското изкуство също не са забравени — през 1978 година ще излезе книгата на проф. А. Головня „Майсторството на кинооператора“. В поредицата „Филмова класика“ ще се появят избраните произведения на проф. С. Юткевич, а през 1979 г. — „Антология на западната филмова мисъл“ (съст. Ивайло Знеполски), в която са включени възгледите за филма от зараждането на киноизкуството до наши дни.

Интерес представляват и сборниците „Съвременно съветско кино“ (1978) и „Съвременно полско кино“ (1979). В следващите няколко години издателството възнамерява да пусне и сборник за съвременното унгарско кино.

В поредицата „Майстори на световното кино“ през 1978 г. ще излязат портретите на „Сергей Герасимов“ на В. Илкова и „Федерико Фелини“ на Е. Василева. В бъдеще издателството ще издаде книги и за други именити режисьори, актьори, оператори на световното киноизкуство. Тук са включени имената на М. Ром, А. Тарковски, А. Вайда, М. Антониони, И. Бергман и редица други.

С голям интерес, предполагам, ще бъде посрещната и първата история на българското кино, чийто автор е Ал. Грозев. Тя ще бъде в два тома, първият засяга гериода от 1897 до 1956 година и ще бъде пуснат през 1979 г. година. Предстои и издаването на многотомната история на световното кино на полския кинсисторик проф. Й. Теплиц, а също така и киноречник, в който са включени всички основни термини и имена в киното.

През 1979 година издателството ще преведе (и пусне) книгите на Ю. Ханютин „Реалността на фантастичния свят“ и на Б. Мейлах „Пластика на филма“. Предстои издаването и на избраните произведения на Е. Габрилович, С. Герасимов, Р. Клер, Р. Арнхайм, Б. Балаш, Ж. Митри, З. Кракауер и др.

В бъдещите планове на издателството е отредено основно място на проблемите на българското кино и телевизия: това са книгите: „Илюстрирана история на българския филм“ на Е. Петров, „Проблеми на съвременното българско кино“ и „Телевизионният филм“ на Вл. Игнатовски, „Вълнение за българския филм“ на Н. Милев, „Българската кинокомедия“ на Б. Михайлов, „Български кинорежисьори“ на Н. Станимирова и др.

Както се вижда от казаното дотук, планове на издателство „Наука и изкуство“ за кинолитературата са богати и амбициозни и ние се надяваме, че с активното съдействие на автори, критици и цялата кинообщественост те ще бъдат успешно реализирани.

СВЕТЛА ЛАЗАРОВА

СССР

„Вдовиците“ е новият филм на режисьора Сергей Микаелян („Премия“). Подтик за създаването на този филм е един очерк на журналиста Лев Аркадиев, който режисьорът прочита във в. „Труд“. Развълнувала го простата и печална история как стотици хора познали във фотографията на един неизвестен войник свой близък, незавърнал се от войната. И Микаелян замисля да разкаже подобна история на екрана. Той отива при сценаристите Юлий Дунски и Валерий Фрид вече с готов сюжет, с обмислени епизоди. „Без колебание се съгласихме да напишем историята за две стари селски жени, които са загубили във войната всички близки и се грижат за гроба на един неизвестен войник. Хората пристигат при тях с надежда, че ще открият във фотографията на този войник пропаднал без вест баща, брат, мъж... — разказват двамата сценаристи. — И нас, както Микаелян, ни привлече възможността да направим филм за стари и самотни жени, които ние понякога обиждаме по невнимание; да напомним за онези, а те в нашата страна са милиони, за които споменът за войната е като трън в сърцето. Минали са много години, а трънът боде, напомня за себе си.“

За главните роли са покани актриси, малко известни на кинозрителите — Галина Макарова и Галина Скоробогатова. В останалите роли играят Б. Брондуков, Ю. Каюров, П. Кормушин. Оператор на филма е Владимир Чумак.



Сцени от новия български телевизионен филм „Насречно движение“. Сценарий — Димитър Велчев, режисьор — Тодор Стоянов. В главните роли: Ст. Данаïлов, Искра Радева, М. Михайлов, Йосиф Сърчаджиев и др.





Коста Цонев и Николай Бинев в сцена от филма „Умирай само в краен случай“ по сценарий на Богомил Райнов, режисьор — Милен Гетов

*

Известната приказка „Аленото цвете“ на Сергей Аксаков продължава своя живот и на екрана. Авторът на сценария Наталия Рязанцева („Чужди писма“) разказва: „На тази тема са написани много приказки в разни времена, в различни страни. Любовта, добрата и безкористната, побеждава злото и възвръща на човека човешкия образ. В киноприказката въведохме нови действащи лица — вълшебница и старец, — които със своите превръщания малко усложняват старата приказка, но, надявам се, че това ще бъде по вкуса на днешните съобразителни деца. „Над филма работят режисьорската Ирина Поголоцка и операторът Александър Антипенко.

*

В студия „Мосфилм“ режисьорката В. Лонска за-

вършва филма „Новопристигналата“ по сценарий на драматурга В. Макаров, получил миналата година на Всесъюзния конкурс за киносценарий първа награда. Главната роля изпълнява Жана Прохоренко. „На пръв поглед сюжетът на филма е прост — е заявила в едно интервю Прохоренко. — Учителка отива на работа в едно село. Тя не извършва никакви геройски постъпки и подвизи. Във взаимоотношението ѝ с различни хора се разкриват нейния характер — честен, добър, отзивчив, — нейното отношение към живота, неповторимост и богатство на душевния ѝ мир. В това е привлекателният образ на героинята.“

*

Актьорът Валентин Гафт се е снимал напоследък в два нови филма. Единият от тях е реализиран в студия „Мафилм“ (Унгария), снимките на втория —

„Схватка в снежната буря“ — са завършени неотдавна в „Мосфилм“. Действието на филма „Изкушение“ на унгарския режисьор Карои Естргайш протича в Унгария през 30-те и началото на 40-те години. Разказва се трагичната история на едно семейство. В. Гафт играе ролята на бащата на това семейство, човек силен, горд, на когото животът е поднесъл много изпитания. Общото звучене на филма е оптимистично — даже в трудните условия на буржоазното общество прогресивните хора са съумели да запазят човешкото си достойнство, борили са се за свободата.

*

Присъдени са държавните награди на СССР за 1977 г. В областта на кинематографията с Държавна награда са удостоени писателят Чингис Айтматов, режисьорът Болот Шамшиев и операторът Мансбек Мусаев за игралния филм „Белият параход“; Александър Александрович, сценарист, Сергей Соловьев — режисьор, Леонид Калашников — оператор, Александър Борисов — художник, за филма „Сто дни след детството“; Емил Брагински — сценарист, Елдар Рязанов — сценарист и режисьор, Владимир Нахабцев — оператор, Михаил Таривердиев — композитор, Андрей Мягков и Барбара Брилска — актьори, за филма „Ирония на съдбата“, Леонид Леонов — писател, Мойсей Швайцер — режисьор, Дилшат Фатхулин — оператор, Леван Шенгелая — художник, Борис Бабочкин (посмъртно), Ангелина Степанова, Донатас Банионис, Жана Болотова, Алла Демидова — актьори, за филма „Бягството на мистър Мак-Кинли“.

*

Съветският драматург Михаил Шатров от години се занимава с историята на Октомврийската революция и изучаване на дейността на В.И. Ленин. Написал е пиесите „Болшевики“, „Шести юли“, сценариите на филмите „Шести юли“ и „Доверие“. Напоследък е завършил сценария на „Жестокият“. „Жестокият“ е първата част на замислената от мен и моята сътрудничка, историчката В. Логинова, фреска от 5 части за 1917 г. — казва Шатров. — Втората част, „Влакът отдалеч“, е разказ за пристигането на Ленин от Швейцария в Русия. Третата част ще бъде посветена на мирните събития през летните месеци на 1917 г. В четвъртата част сме се спрели на малко известен от историята епизод — контрареволюционния бунт на дивизията на Корнилов. В петата част ще представим въоръженото октомврийско въстание. В по-нататъшните си планове съм предвидил още един исторически цикъл: „Неп“-а и „Завещането на Ленин“.

*

Известните в съветското кино Емил Брагински и Елдар Рязанов пишат нов сценарий под условното име „Гараж“. „Освен това позволих си литературни занятия без своя другар и постоянен съавтор — казва в едно интервю за седмичника „Неделя“ Елдар Рязанов. — В края на тази година трябва да излязат две книжки, които разказват за работата на режисьора и за това, как се създава смешното, как се съчиняват сюжетите за комедии. Една книжка се нарича „Тези не-

серioзни, несериозни филми“, а втората — „Тъжното лице на комедията“.

*

Киргизкият режисьор Болот Шамшиев подготвя снемането на филма „Ранни жерави“, сценарий по едноименната повест на Чингис Айтматов. „Това автобиографично произведение ми напомня моето военно детство в киргизкия аул Ортосай. Сценарият на „Ранни жерави“ ни дава възможност да проследим процесите на нравственото оформяне на подрастващото поколение“ — е заявил Б. Шамшиев.

ПОЛША

Известните полски документалисти Ева и Чеслав Петелски снимат в околностите на Торонто (Канада) филма „И ще има дом“, който се поставя по сценария и книгата на Йежи Ставински. Това е разказ за една майка, която за да задоволи желанията на сина си, е готова да върши и най-тежката работа. Една част от филма ще бъде заснета в Полша, във варшавските ателиета. Оператори са Казимеж Конрад и Станислав Машук. В главните роли участвуват Емилия Краковска, Зофия Сареток, Лешек Хардеген.

*

Продължават снимките на филма „Магнетични следи“, за който вече съобщихме, че се снима от режисьора Витолд Лешчински. Герои са филмов режисьор и музикант, двама приятели, чиито пътища се разделят. След години те отново се срещат. Всеки по свой начин разказва собствени-те си творчески безпо-



Кадър от новия съветски филм на режисьора Иля Фрез „Хамут за Маркиза“ (в основата на филма е заглавната повестта на писателя Н. Атаров — „Аз обичам коня“)



Кадър от съветския филм „Тази опасна врата към балкона“ сценаристи — Б. Апаршевска, Ян Стрейч, режисьор — Дзидра Ритенберг

койства. Кой от тях е прав? Кой се приближава до истината? И дали изобщо тази истина съществува? Това са някои от въпросите, които режисьорът поставя в своя нов авторски филм.

ГДР

По екраните на ГДР се прожектира новият филм на Анели и Андрию Торндайк „Старият нов свят“. Този научно-документален филм разказва историята на света от най-древни времена до днес — зараждане на живота, появата на първобитния човек, следващите обществено-политически формации, зараждане на работническата класа, Октомврийската революция. „С голямо въълнение представяме пред зрителите нашето ново кинопроизведение — е заявил Торндайк. — Една от нашите главни цели бе да покажем закономерността при възникване на новата обществена система на социализма, да разкрием нейното значение в живота на съвременното човечество. . .“

*

Голям интерес буди филмът на режисьора Роланд Йоме „Опияняващият аромат на прясно окосено сено“, комедия по пиесата на Руди Щрам. Действието се развива в една производителна кооперация. Герой е председателят Матес, човек млад, пълен с идеи, работлив, но същевременно и . . . ясновидец и чудотворец. За това се говори в целия окръг. За да разследва случая, пристига инструкторка от окръжния комитет. Младата философка излага всички тези на материалистичния възглед за света и изключва всякакви чудеса. Но

фактите са факти — чудесата продължават, а и сам геройт не може да обясни своята необикновена способност. Филмът е предизвикал много дискусии.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Творческият екип на режисьора Вацлав Гайер е приключил в Шумава външните снимки на филма „Под язовирната скала“. Филмът разказва за едно десетгодишно момче, което неочаквано попада в шумашките гори при своя дядо. Възникналите отначало не твърде приятелски отношения между двамата по-късно преминават във взаимно разбирателство.

*

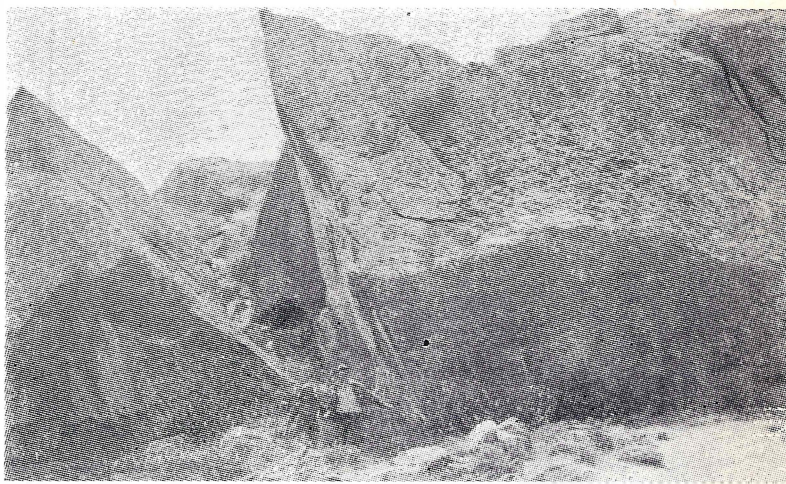
Режисьорът Ота Ковал снима още един филм, посветен на проблема за възмъжаването на юношите. Във филма „Не искам нищо да слушам“ малкият герой след трагичната загуба на родителите си заема негативна позиция към света. Търпеливите и дълги усилия на околните и особено на студентката от един пътуващ детски театър успяват да върнат момчето към нормален живот.

*

„Пасианс“, новият филм на режисьора Владимир Чех, отново поставя проблема за младежи, на които е липсвала нормална семейна среда. На екрана за пръв път ще се появят заедно Рудолф Хрушински и неговият син Ян Хрушински, който изпълнява ролята на Душан, един от тези младежи, добре познати на криминалната милиция.

РУМЪНИЯ

Филмът „Червенокосия“ на режисьора Франсиз Мунтеану разказва историята на едно шестнайсетгодишно момче, останало само. Родителите му загиват при бомбардировките. Напразно Михай се опитва да се приюти някъде. На края остава да живее в развалините на своя дом заедно с един случайно срещнат връстник. Той му разказва за бившия комисар Порта, който преследвал комунистите. По-късно се оказва, че Порта чрез свои колеги от полицията е назначен за директор на поправителен дом. В този дом Михай, когото вече наричат Червенокосия, се среща с него. Действието на филма е много динамично, пълно с напрежение, с неочаквани обрати, с бягство и преследване. Но най-важното във филма, както отбелязва румънската критика, е вярно предадената следвоенна атмосфера на градчето. Забележителни са сцените в поправителния дом, където се краде, бие и страда. . .



Сцена от съветския филм „Кафене изотоп“, сценарий — В. Соловьев, М. Калатозов, оператор — С. Вронски, режисьор — Г. Калатозишвили (награден на X всесъюзен кинофестивал в Рига за най-добра операторска работа.

Джейн Фонда и Джеймс Кеен в новия филм на Алън Паула „Пристига един конник“

ИТАЛИЯ

Полицията води разследване във връзка с трагичната смърт на . . . една котка. Това не съвсем обикновено произшествие е сюжетна ос на филма „Котката“, който Луиджи Коменчини поставя по сценарий на Роберто Сони. Комедийният филм в началото се превръща след това в истински детективен филм, а като цяло — в гротесково изображение на низостта, до която може да стигне човек. Оказва се, че разследването е повод за изселване на живеещите в един квартал със стари къщи в Рим, обект на спеку-





Тони Къртис и Жана Мсро във филма „Последният магнат“ на режисьора Елиа Казан

лациите на двама предприемачи. Филмът изобилствува с много ярки характери и неочаквани сценични ефекти. В главната роля — Уго Тоняци.

В Италия се е състоял XXXI конгрес на Асоциацията на научното кино. В рамките на конгреса е бил проведен международен кинофестивал на научно-популярния филм. Десет най-добри филма са били удостоени с почетни

дипломи. Между тях са и съветските „Командировка по орбитата“ и „Малките чудеса на голямата природа“.

Виторио де Сета, този аристократ по рождение, подобно на Висконти, говори от своите филми за най-бедните жители на италианската земя. На тях е посветил няколко документални кинопроизведения и извествия филм „Бандитите от Оргозола“, награден във Венеция, изпълнен със су-

рова красота разказ за живота на сардинските селяни. От три години Де Сета работи върху филма за живота на апостол Павел и възникването на християнството. Филмът ще бъде най-първо излъчен по италианската телевизия.

*

Италианският продуцент Карло Понти е получил авторското право да филмира романа „Ерандина“ на Габриел Гарсиа Маркес, автор на известната книга „Сто години самота“. Главната роля ще изпълнява София Лорен.

ФРАНЦИЯ

Жак Деми пътува често по линията Париж — Москва. Авторът на „Шер-

Младата френска актриса Ани Белв „Краят на невинността“ на режисьора Массимо Деламон



бургските чадъри“ скоро ще започне реализацията на новата музикална комедия „Анушка“, съвместна продукция на „Мосфилм“ и фирмата „Медитеране-Синема“. Музиката композира Мишел Льогран. Ще танцуват балетисти от Большой театър и от Ансамбъла на Мойсеев. В актьорския състав от френска страна ще участвуват Доминик Санда и Мишел Пиколи.

*

И още една музикална комедия — „Душка“, — постановка на Шарл Азнавур. Филмът ще бъде копродукция на три страни — СССР, Франция и САЩ. Снимките ще започнат през лятото на 1978 г. в Ленинград. Филмът ще разказва за любовта между една рускиня и французин в края на миналия век.

*

Режисьорът Пиер Бутро, познат главно от телевизията, е започнал снимките на филм по романа „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд.

*

Олга Карлатос в италианския филм на режисьора Карло ди Карло „За тази нощ“, показан миналата година на прегледа на новото кино в Пезаро (Италия)

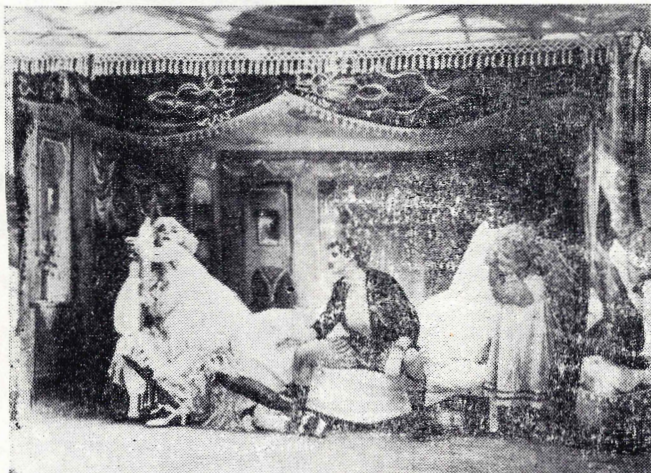


Романът на Рене-Виктор Пилес „Ла импрекатъор“ е постигнал огромен успех (както отбелязва седмичникът „Експрес“, ла импрекатъор е дума, която не фигурира в речника. Може да се намери само думата импрекасион, която означава проклятие). Режисьорът Жан-Луи Бертучели е пренесъл на екрана тази интересна книга, в която авторът задава въпроса, дали днешните технократи няма да станат утре фашисти. Действието се развива в Ню Йорк и Париж. Огромно здание от алуминий и стъкло в Ню Йорк е седалище на международната фирма „Росери и Митчел“. Бюра, машини, стотици чиновници. Внезапната смърт на един от директорите, пукнатината, открита в основата на зданието, а по-късно и анонимните писма на всяко бюро са първите сигнали за някакъв таен заговор. Крепостта от метал и стъкло не изглежда вече така солидна. Кой заговорници? Какво иска да постигне? Филмът, както и романът го-



Лаура Бети и Робърт де Ниро в „Двадесетият век“ на режисьора Бернардо Бертолучи

ворят за криза, за хаос, за недоволство. Това е една сатира на съвременното общество, една криминална загадка, един фантастичен разказ. Актьорският състав е първокласен: Мишел Пиколи, Жан-Клод Бриали, Марлен Жобер, Жан-Пиер Марие.



Сцена от последния филм на Ингмар Бергман „Змийско яйце“ — първият филм на режисьора, създаден във от Швеция

Робърт де Ниро и Лайза Минели в американския филм „Ню Йорк — Ню Йорк“



*

„Никой не е виждал и не познава Изабел“ е новата филмова комедия, която ще реализират режисьорът Паскал Обийе и популярният френски комедиен актьор Рюфю. Героят е скромен чиновник в едно рекламно бюро, който става гангстер, за да спечели любовта на една красива девойка.

ГФР

Известният западногермански режисьор Райнер Вернер Фасбиндер работи върху филма „Неделни убийци“ по сценарий на Ким Арчели с участието на Клаудиа Кардинале, Сидни Ром, Хелмут Бергер и Марчело Мастоияни. Тази еротична драма показва две семейства, в които при „изключителни ситуации“ се поражда необходимост от жестокост.

АНГЛИЯ

Във филма „Пътища към юг“ на Джоузеф Лоузи главните роли играят Мария Шнайдер, Ив Монтан и Лорен Мале. Действието протича в Испания по време на диктатурата на Франко.

*

Редакцията на сп. „Филмз енд филминг“ прави равностойна на кинематографичната година. За най-добър филм на годината е признат американският „Телевизия“ на Сидни Люмет, за най-добра актриса — Одри Хепбърн (за роля в английския филм „Робин и Мерион“); за най-добър актьор — Дъстин Хофман (за

роля в американския филм „Маратонец“), за най-добра екранизация — американският филм „Цялото президентско войнство“ (режисьор Алън Пакула).

*

Криминалните романи на английската писателка Патрис Хайсмит се ползват с популярност сред кинематографистите не само в Англия, но и в други страни. Нейна книга е екранизирал и Франсоа Трюфо, а сега Клод Милър, считан за един от най-надеждните режисьори на младото френско кино, снима филма „Кажи ѝ, че я обичам“, свободна преработка на един от романите на П. Хайсмит. Режисьорът е съкратил полицейския разказ за сметка на психологическия материал. И в този филм проличава големият интерес на режисьора към психологическия анализ, който бе налице и в предишния му филм „Най-добрият начин за маршируване“. Клод Милър е на 35 години, бил е асистент при Бресон, Годар, Деми, Трюфо.

В главните роли играят Доминик Лафин и Жерар Депардийо.

КАНАДА

Канадският актьор Доналд Сътърленд след търпеливата и педантична рабо-

та върху образа на Казанова във филма на Фелини се връща с облекчение към съвременния свят и изпълнява, както някога в „Клут“ на Алън Пакула, ролята на полицаи в новия филм „Кървави връзки“, постановка на Клод Шаброл. Той води разследването на опит за убийство. Обвиняемата е млада девойка. Този образ пресъздава Одди Ландри (15-годишна). Главната движеща ос на филма са създадите се връзки между 40-годишния полицаи и обвиняемата. Тук отново възниква проблемът на отнoшенията между младото и по-старото поколение.

САЩ

Кинг-Конг е мъртъв. Във филма на Джон Гуилермин той пада от покрива на високия небостъргач върху сивия асфалт цял в кърви от детските куршуми, забили се в неговото тяло. Но той е оставил дъщеря на име Белатак, която зрителите ще видят във филма „Довиждане, маймуно“ на Марко Ферера. Голяма част от снимките са направени по улиците на Ню Йорк. Във филма участвуват Жерар Депардийо и Марчело Матроаяни.

*

Починал е на 73 години при игра на голф в Испания много популярният джа-



На снимката известният испански режисьор Луис Бунюел неговият последен филм „Този неясен обект на желанието“ е показан извън конкурса на кинофестивала в Сан Себастиан през 1977 г.)

зов певец и киноактьор Бинг Кросби. Той се появява на екрана през 1932 г. във филма „Голямата радиостанция“. Най-голям успех постига във филма „Вървя по свой път“. За изпълнение на главната роля получава „Оскар“. Бинг Кросби е бил един от малцината, които след краха на нямото кино и залеза на много звезди от тази епоха на-

мира в новия свят на киното отново своето място. Принадлежи към щастливите избраници на съдбата. Бил е един от тези, на които е провървяло.

*

С присъда на съда в Сан-та Моника режисьорът Роман Полански е изпратен на 90-дневно изследване в пси-

хиатричната болница при Калифорнийския затвор. Полански е обвинен в изнасилване на една малолетна. Изпълнението на присъдата е отложено за три месеца, за да може Полански да завърши сценария на филма „Ураган“. Съдът е приел този довод, за да не останат без работа техниците и актьорите, свързани с реализацията на филма.

СЦЕНАРИЙ

ВАСИЛ АКЬОВ

ПАНТЕНЕР

Олющена железопътна станция, захвърлена в полето. Остър февруарски ветрец бръсне единствения пътник, който чака влака. Той се разхожда, сложил ръце в джобовете, вдигнал яката, нахлупил каскета. Очите му гледат меланхолично тъжния зимен пейзаж.

Това е касниерът на всестранната кооперация Пантелей.

Пред вратата на станцията стоят дървеният куфар и дамаджаната.

Той спира, изважда ръцете си и прави гимнастически упражнения. Духа в измръзналите си шепи. Очилата му падат, той ги намества с два пръста.

И пак меланхолично хвърля поглед на посърналата природа. В далечината изсвирва влак. Пантелей се спуска, взима багажа и се приближава до линията.

Влакът намалява ход. Спира.

Пантелей се качва. Вдигнал високо куфара и дамаджаната, той прескача насядалите на пода, на едно място едва не смазва някаква бабичка, на друго с труд се разминава с един дебеланко, запушил коридора с големия си корем.

От вагон на вагон, най-сетне открива едно местенце. Пътниците се съгъстват, той минава между събраните им колене, намества дамаджаната и куфара на багажника, събира полите на балтона си и сяда в пролуката с усилие.

Влакът потегля. Пътниците се люшват.

Навън мръква, черните хартии се спускат, лампите светват. Хората се оглеждат, променени от светлината. Пантелей седи между тях като свещ. На края разбутва с лакти спътниците си, изважда от вътрешния си джоб книга с интригуващото заглавие „Големият шпионаж“ и се зачита.

Главите край него се отпускат.

След малко цялото купе спи.

Спирачките скърцат, влакът намалява ход и спира. Пантелей вдига хартията и поглежда. Освен мрачния силует на една сграда и железничарят, застанал като препариран под прозореца, не вижда нищо друго. Камбанката удря, влакът изсвирва. Железничарят заедно с гарата потъва в тъмното.

Пантелей се заема отново с книгата.

И тъкмо се е вдълбочил, вратата се отваря. Показва се момиче с кърпа на главата и куфарче в ръка. Те се гледат един миг. Пантелей скача, взима куфарчето и го хвърля на багажника.

— Ей, внимателно, че вътре е вазата на леля ми.

Момичето минава и сяда на мястото му. Пантелей се изправя по средата и се зачита отново. Момичето сваля вълнените си ръкавици, разтрива ръцете си, разкопчава палтото си и си откъсва, като не откъсва поглед от учтивия кавалер.

Пантелей обръща бързо страниците. Той вече толкова е прехласнат в книгата, че почва да буди усмивка у момичето. То го гледа как се поклаща, разкрячен по средата на купето, как се лови инстинктивно за багажника, като го търси дълго, сграбчвайки въздуха. Развръзката слага куфарчето. То се хлъзга незабележимо и полита. Момичето го вижда първо.

— Дръжте го.

Но вече е късно. Куфарчето пада върху главата на Пантелей, после върху главата на един заспал. В купето настава суматоха.

Момичето скача и едновременно с Пантелей се навежда.

— Отиде вазата на леля ми.

Пантелей разтърсва куфарчето.

— Не... не... — хваща ръцете му момичето.

— Не хлопа — казва Пантелей.

Удареният се държи за главата.

— Бая тежичко беше.

С участието на цялото купе Пантелей нагласява куфарчето.

Момичето сяда.

— А на вас стана ли ви нещо?

— Съзнанието ми изтръпна. Сега ще си го възвърна.

Той прави няколко движения с глава и отваря книгата. Пътниците отново отпускат глави. Заспива и момичето.

Пантелей се обляга на вратата, сваля книгата и го гледа.

Нежност обхваща сърцето му.

Така цяла нощ той се клатушка, затваря очи, отваря ги, вижда момичето, усмихва се и пак ги затваря.

На сутринта той е вече влюбен. Едно място се освобождава и Пантелей сяда до момичето. То му съчувствува:

— Тая нощ се натихте?

— Защо? — отвръща Пантелей.

— Стърчихте се като сърп на планина.

Пантелей се изправя:

— Я ми вижте стойката. — Той се оглежда гордо. — Имате ли някакви възражения?

— Никакви. Всичко ви е на място. С тая стойка каква служба изпълнявате?

— Касиер на селската кооперация. Да се запознаем — Пантелей Всестранний.

— Господи, какво име? Вие ли си го измислихте?

— Селото. Всичките ми викат така.

— Не ви отива много на стойката. По-друго е Данте, Балан, Паганини.

— Представете ли си, влизате в кооперацията, спъвате се в единственото каче мармалад и питате къде е маестро Паганини? И той излиза с перо на ухото. Виж Мармаладов е по-добре. Пантелей Мармеладов.

— Тогава може да има и Соничка Мармеладова.

— Соничка Мармеладова сте вие. Нежна и мила като нея. Разрешете ми да ви кавам Соничка.

Момичето се изчервява.

— Пристигнахме — казва то и посяга към куфарчето, но Пантелей я спира.

— Един път ваза за вода, втори път ваза за вода, трети път леля ви ще отиде.

Край прозореца се мярва надпис — София.

Влакът навлиза в гарата.

През прозореца се виждат угасналите локомотиви, разбитите вагони, изхвърлени от релсите. Една полуизгоряла сграда пази спомена за скорошното посещение на англо-американците.

— Ле-ле, ле-ле, ле-ле... — вика един, наведен над Пантелей.

— И това ако е столица — обажда се друг.

Влакът спира. Вратата се отваря. Пантелей взима куфарчето на момичето и добре натоварен, тръгва.

Пътниците рукват. Сред навалицата виждаме Пантелей, зад него момичето.

Те се нареждат на опашката. След един водовъртеж, с изметнати шии те са в трамвая. Пантелей се държи за държката, метнал дамаджаната на рамо. Момичето се притиска до него, задушено от навалицата. Пантелей разбутва хората и отваря място. То си откъсва.

Пантелей слиза, след него момичето. Дава му куфарчето. И го гледа как се отдалечава.

После мята багажа на гръб и потегля.

Градът е студен като гробница. Само някой комин пуска димна нишка.

Пантелей гледа номерата на къщите.

Спира пред една кооперация.

Качва се по стълбите и спира чак на последния етаж. Драсва клечка кибрит, прочита надписа и натиска звънеца. Зад вратата се чува шум. Някой се тутка, хваща дръжката и отваря. В рамката се показва мъж с подпухнало от сън лице. Очите се мъчат да разпознаят в тъмното госта.

— Кого търсиш бе? — ядосва се сънливият.

— Тебе. Не ме ли позна, Марко?

Марко излиза напред и се взира:

— Пантелей, ти ли си, зло да те забрави? Как да те позная, като не съм те виждал един век. Нещо си спижурил.

— От войната.

— Влизай.

Пантелей се намъква с багажа. Марко върви след него и говори:

— Как се реши баш в такова време?

— Нали знаеш, всяка земя по един юнак храни.

Той оставя багажа на пода.

Марко му подава стол, Пантелей сяда.

— Тука е малко хладничко, сега ще запаля печката.

Марко се спуска да пали печката. Пантелей оглежда стаята. Стая на мъж, разхвърляна, неприветна, леглото разтурено. Личи си, че Марко току-що се е измъкнал от него.

— Сам ли си? — пита Пантелей.

— Семейството го евакуирах. Много ни зачестиха, Пантелей. Мине-не мине, вечер посещения на високо равнище и аз — от мазето на тавана, от тавана у мазето. Сърце ми вече не издържа.

Пантелей съвсем пренебрежително:

— Не бой се, Марко, от две смърти никой не умира.

— Аз ще бъда първият и от това ме е страх.

Огънят лумва. Кюнците почват да пукат.

— Хайде сега, съблечи се да хапнем.

Пантелей хвърля палтото и се залавя с куфара. Отвътре изскачат погача, сланина, суджук, кървавица.

— Брей! Брей! Брей! — държи се за главата Марко.

— А това? — раздрусва Пантелей дамаджаната.

Двамата приготвят вечерята. Единият върти тавата на печката, другият реже лук и бърше очите си с опакото на ръката си.

— А вие как сте? — пита Марко.

— Не като вас. Караме го по чорбаджийски. Но и при нас почнаха да стават майтапи.

— Какви майтапи?

— С властта. Появиха се шумците и почнаха да разстройват държавната машина. Слязоха в нашето село, събуха кмета по наполеонки, накараха го да играе хоро. И после го хвана липсата.

— Внимавай и тебе да не те хване. Че както държиш парата, студен ще те целуваме.

Пантелей намира:

— Аз може би пък пускам. . . цър — цър. Където е хазната, там е бъднината.

Те вече нареждат масата. Марко пълни чашите с изкрящо вино.

— Добре ми дошъл, скъпи приятелю от лудата младост.

— Сърцето ми чурулика, като те гледам — отвръща Пантелей. И се чукват.

Те скланят глави и подкарват старите песни.

И в това време пред вратата нещо пада.

Песента се скъсва. Пантелей си гледа часовника.

Рано е още за духове среднощни и Пантелей подкарва: „моята песен тихо литва“.

Шум и трополене пред врата. Пантелей става с отворена уста. Марко на пръсти отива до вратата.

Пантелей артистично прекосява стаята и лепва главата си до Марковата. Вън хърка някой.

— Голяма душа е — казва Пантелей. — От нашия калибър.

Пантелей посяга към дръжката. Марко му хваща ръката.

— Ако ме цениш и обичаш. . .

— Чакай бе, може да е душата на Пипата от Долнопол. Не помниш ли в тежки минути тя така стенеше. Узнала по интуиция за нашата среща, тя пристига. Пипа, брей! — натиска дръжката Пантелей. — Здравей!

На пода лежи човек, дребничък, слаб, с окъсано палто, с износени обувки. Пантелей обръща лицето му. То е брадясало и мокро. Пот в тая февруарска нощ, когато си по едни тънки дрешки.

— Не е душата на Пипата — отвърща печално Пантелей.
 — Добре ни пипна, Пипе — още по-печално въздъхва Марко.
 — Все пак това е душа, да я внесем и ободрим — навежда се Пантелей.
 — Чакай бе, знаеш ли го кой е?
 — От този по-безопасен не може да има на земята. Виж го, шепа човек. Хайде, хвани.
 Марко се подчинява и го вдигат.
 — Това ме плаши, че е шепа човек. И дяволът е половин Пипа, но каква работа върши. —
 Те го внасят в стаята и го полагат на леглото.
 Човекът диша тежко.
 — Загазил е клетникът — казва Пантелей и му разкопчава палтото.
 Пред очите им лъсват пистолети.
 Двамата приятели се дръпват попарени.
 — Какво направихме, Пантелей? — заеква Марко. — Вкарахме беа в къщата.
 Веднага вън, изхвърли го.
 — Чакай бе, какъв бяс?
 — А тия пистолети за какво са му?
 — Във време на война, Марко, всички трябва да бъдем въоръжени.
 Марко го поглежда стреснат.
 — Пантелей, моя дом ли избра да си правиш явки?
 Пантелей разкопчава пистолетите и му ги подава.
 — Скрый ги някъде.
 Марко ги отблъсва.
 — Ти какво си решил да правиш? Да ме погребеш заедно с него?
 — Нещо по-просто — ще го вдигнем на крака и ще го изпратим. Нали сме хора,
 трябва да си помагаме.
 — Ако умре? — идват най-черни мисли в главата на Марко.
 — Как ще умре. Той никога няма да се съгласи да умре в чужда къща — прави си
 майтап Пантелей.
 Марко най-сетне поема пистолетите и хленчи:
 — В каква каша се забъркваме, божишко!
 — След като цялият свят се е забъркал, ние не можем да останем настрана. Хайде
 успокой се. Някога ще ти го признаят.
 Непознатият почва да бълнува:
 — Пантера. . . Пантера. . .
 Пантелей навежда ухо.
 — Слушаш ли, и някаква пантера е замесена в работата. Историята става страшно
 интересна. . .
 — Пребъркай го. Може да има документи.
 Пантелей бърка в джобовете. Заедно с другите боклуци на земята пада и плик.
 Пантелей го вдига, отваря го, отвътре изпада писмо.
 Той го отваря и чете:
 „Мила Олге, намирам се в затруднено положение. Ако нещо стане с мене, намери човека,
 за когото ти говорих при последната среща. Предай му, че съм свършил всичко докрай.
 Да действа по уговорения шифър.“
 — А това? — сочи Марко измачканото листче с цифрите. — Сигурно е шифър.
 Пантелей го разглежда и решава:
 — Някакви сметки. Те имат навик да си записват всеки лев къде отива. Като
 касиер ги уважавам за тая достойна черта. Това е знак на честност.
 Пантелей слага писмото в джоба.
 — Сега да викаме лекар
 — Лекар ли? — сепва се Марко. — Ами нали е опасно.
 — Ти сега си малко разстроен и по-добре само слушай. Слушай и мисли за бъдещето.
 Хайде тръгвай.
 Марко излиза покорно.
 Пантелей се разтичва, взима сапуна и бърснача, слага още една възглавница под гла-
 вата на болния и почва да го бърсне.
 Лекарят влиза недоволен. Ясно е, че продължава някакъв разговор, който много го
 бълнува.
 — Вие, момко, не разбирате нищо. Видяхте ли какво излезе от тая символична война!
 Пантелей минава край Марко:
 — Ти пак си нарушил правилото. Затвори я тая пушина.
 Докторът сваля шапката и балтона.
 — Пригответе топла вода. Дайте кърпа.
 Пантелей се разтича. Марко се отпуска безпомощно на стола.
 Лекарят се приближава до болния.

— От колко дни е така?
— От три — лъже Пантелей.
— Три дни? Още като го видях — сочи Марко той, — усетих някаква непълноценност, но сега се убедих напълно в нея.
— Такива сме — казва Пантелей. — Това ни е по наследство.
Докторът слага слушалката на изнемошелите гърди. Натиска корема, обръща клепа-ча на окоето.

— Какво да ви кажа, господине, с какво да ви разочаровам? С късата думичка — тиф. Приятелите се споглеждат ужасени.
— Чакайте бе, как тиф? — озадачено гледа Пантелей.
— Че той си боледуваше съвсем нормално, само сега му стана нещо. Но аз мисля, че ще му премине. Да не сте се заблудили, господин докторе.

Докторът кипва:

— Линейка и веднага в болница! Ще запалите София.

Линейката е една конска каруца с червени кръстове по вратите. Санитарите изнасят болния и го настаняват. Други двама с кофи на гърба се качват по стълбите.

— Тия пък какво ще правят? — пита Пантелей.

— Ще усмърдят къщата. Изобщо в толкова разноски ме вкарваш. . .

Санитарят с марлята на уста се качва при кочияша.

— Марко, не се отчайвай. В моята ръка играе пара. Може ли някой да разбере един касиер как връзва сметките?

Лицето на Марко е все така мрачно.

Каруцата потегля, Марко и Пантелей след нея, бръкнали в джобовете, вдигнали яки, свили рамене.

Вратите на болницата се отварят, каруцата влиза и спира пред входа. Санитарите свалят болния и го внасят. Марко и Пантелей застават до гишетото за регистрация.

На прозорчето се показва една гола глава.

— Името на болния?

Приятелите се съписват. Марко на Пантелей:

— Кажи сега де?

— Вие неми ли сте? — пита опушената физиономия, умряла за сън.

— Чакай бе. Ние идем пешачка от Първото българско царство — изиграва сполучливо Пантелей. — Да си вземем. . .

— Име има, и то какво име.

— Кажи го де. Мазилото ми изсъхна.

— Пиши! Пантелей Петров Мисирков. . . Правилно ли го написа? Я дай да видя. . .
Да, правилно. Ти си бил грамотен, без да си завършил свободния университет?

— Пантелей — тихо подвиква Марко, — Пантелей. . . Какво правиш?

Пантелей му прави знак да мълчи.

— Не ми обиждай личността, защото ако изляза през прозорчето. . . — заканва се опушената физиономия.

— Пак ще влезеш — отвърща Пантелей.

— Откъде?

— Равнопол.

— Какво работи?

— Старши стражар.

— Дай документите!

Пантелей вади личната карта и я подава. Голата глава чете:

— Ти що ме лъжеш? Не е никакъв страши стражар, а касиер.

— Пиши го касиер. От това няма държавата да пометне.

Човекът оставя личната карта настрана.

Главата му отново щръква през прозорчето.

— Болният е в първо отделение, стая номер три, легло тринайсето.

— Много фатално бе?

— Какво каза? — изтегля ухо опушената физиономия.

— Ти си голям сладур. Свободни ли сме?

— Как свободни? — обажда се зад тях един глас. — Ще ви пръскаме с карбол.

Два чифта ръце ги сграбчат и ги повличат. Вкарват ги в една гола стая, прилична на арест.

— Съблечете се — нарежда санитарят и излиза.

— Стана един карамбол — казва Пантелей и поглежда Марко, който се съблича.

— Ей, Марко, ти с жартиери ли ходиш? Може ли да ги пишна, а? Какви хубави ластичета, а това от неръждаема стомана ли е? С тях ми приличаш на италиански престолонаследник. Аз го карам по-семпло: ногавниците направо в чорапите. Прибери си ги, защото може да пострада от карамбола.

Марко ги сваля и ги слага в джоба.

Санитарят влиза, събира дрехите накуп и ги отнася.

Влиза друг с кофа на гърба, отваря кранчето и почва да ги пръска.

Той се върти около тях, а те подскачат като деца, когато ги къпят.

— Затваряйте си очите — предупреждава ги санитарят.

И те слагат ръце на очите.

— Много лютите бе — вика Пантелей. — Сгига вече, каквото имаше по нас, умря.

— Ти виждал ли си бацил? — пита санитарят.

— Как ще го видя, като е невидим — отвръща Пантелей.

— Сега покрай войната се угоиха и можеш да ги видиш с просто око.

— За по-сигурно ще си купя бинокъл.

Санитарят свършва.

Една ръка им хвърля дрехите. Те се обличат и не могат да се познаят.

На улицата Пантелей пръв нарушава мълчанието:

— Марко, добре го изиграх, а? Дай сега за награда една цигара.

— Цигара ще ти дам. Но така ни нахисна, до гушата. Как ще излезем от това тресавище, един бог знае.

— Че какво е станало толкоз? Свършили сме едно добро дело. Ако ни е писано да мрем — ще мрем. То на всеки човек му е определено кога. Аз си дадох личната карта. Аз поех отговорността. Какво се набутваш и ти?

— Нали всичко беше в моята квартира?

— Да ти умра на квартирата. Кой я знае? Да не сме я казали някъде? И музей да искат да я направят някога, няма да я открият.

Марко вади цигарите, запалват, тръгват, забравили строгите наредби на противовъздушната отбрана.

Но полицията защо е полиция — да припомня: и един верен на дълга си мустакат лазител на реда изкрещява:

— Вие с цигарите, стойте!

Не успял да излезе от историческия момент, Пантелей пита:

— Ние с цигарите защо? — пуска кълбо дим Пантелей.

— Стойте, или ще стрелям!

— Как ще стреляш бе, ние да не сме разбойници? — прощава се с тихия си характер Пантелей,

Стражарят ги настига.

— Защо пушите? Не знаете ли, че има наредба за противовъздушна отбрана?

Пантелей пуска цигарата и я стъпква.

— Прося извинение. Бях забравил, че сме в положение на война.

— Дайте си личните карти!

— Хайде сега лични карти — мъчи се да отбие номера Марко. — Кой знае какво е станало. За какви ни взимаш?

— Давай, давай. . . Случайни-неслучайни, всички в тая страна трябва да бъдат картотекирани. . . Откъде идете?

— Представете си, господин старши — произвежда го един чин по-високо Пантелей, — идем от болницата. Там ни дезинфектираха. Там ни разсипаха дрехите. И аз тъкмо го кандърдисвам да направим едно оплакване да ни ги платят.

Марко почва да се бърка.

— Какво чакаш бе? — сепва се стражарят на Пантелей.

— Ние сме записани в една лична карта — мъчи се да го обърне на шега Пантелей и вади нещо от джоба си. — Ето вестник „Щурец“, новия брой, страшно смешен. Вземете го за през нощта.

— Не се подигравай, защото ще ми станеш само на шурци.

И Пантелей започва да симулира. Стражарят ги гледа с пронизателното си око.

Най-сетне Марко изважда портфейла с личната си карта и я подава. Верен на служебната си психика да установи всичко докрай, стражарят се взира в снимката, прави отчаяни опити да разгадае името и след като не успява, казва:

— Драсни една клечица де.

Марко изважда кибрита и светва.

— Г-н старши, кой ви е номерът! — пита Пантелей.

— Защо? — вдига глава стражарят.

— Искам да изпратя едно похвално писмо до началника ви за вас. За лоялното ви поведение.

Стражарят показва номера си.

Пантелей го записва на вестника. Стражарят прикляква, обърнал картата към светлината.

Той толкова се вдава в проверката, че не усеща как Пантелей се измъква.

Когато вдига глава, някаква тревога се обажда в гласа му:

— Къде е другият?

— Тука беше — казва Марко.

— Не мърдай! — вдига пушката стражарят и надува свирката. — Сега наистина ще ме похвалят. Ще ми пробутват „Щурец“.

В тъмното се чува тропот на ботуши.

Помощта идва малко късно.

Пантелей вече е преполовил пътя. Той избира тъмните места. Стига кооперацията, качва се по стълбите и влиза в стаята, вмирисана на хлор. Миризмата го задушава и той почва да кашля. Вади кърпичка и бърше очите си. Всичко на масата е поразено. Пръскано, пръскано, направено на нищо.

Куфарът е празен, дамаджаната пресушена, той я вдига на светлината, само на дъното танцуват няколко капки.

— Тези и в дамаджаната са влизали.

Стои миг в размисъл, грабва едно одеяло и възглавница и тръгва към вратата. На средата се сеща за нещо. Връща се, отваря шкафа, изважда пистолетите и ги слага в джобовете. Възглавницата пада. Навежда се да я вземе, пада пистолетът. Най-сетне успява да ги прибере и да се изнесе на тавана.

Намира едно удобно място под капандурата, постила си и ляга. Пистолетите слага под възглавницата. В светлинката се люлее паяк. Пантелей го гледа внимателно.

Долу тряска врата. По стълбите се чуват стъпки. Тропот на ботуши. Те са. Пантелей се ослушва. Стъпките се приближават и спират пред вратата на Марко. Един глас пита: — Щурец, тука ли си? Не се опитвай да се браниш.

Мълчание. И пак:

— Чуваш ли, Щурец? Ще стреляме. Предай се!

Един ритник и вратата се отваря. Ботушите влизат вътре.

Марко стои в средата на стаята, уплашен като заек. Около него хвърчат възглавници, одеяла, завивки, вестници, книги.

— Защо мирише на хлор бе? — виква старшията.

Марко заеква:

— Пръскаха. Нали ви казах — имаше болен.

— Пръскаха. А тая софра каква е?

— Поливахме рождения ден на баджанака.

— И той се разболя от тиф! Пустият му баджанак.

— Така беше.

— А Щуреца на кой стол седеше!

— С него се припознахме в болницата.

— А булката ти къде е?

— Евакуирана.

— А ти ешмедемета. . . Караш го царски. И той хлор. Какъв е тоя хлор бе? — кипва старшията.

— Нали ви казах, баджанакът се разболя от тиф и пръскаха.

— Виж го, виж го, баща си иска да кръщава. Нищо ли не намерихте бе, пипки?

— Нищо, господин старши.

— Тръгвайте. А ти всеки ден ще се разписваш в участъка. Пък ако открием, че имаш нещо общо с оня, Щуреца, душа да ти е яка.

И стъпките се понасят по стълбите. Пантелей си отдъхва. И вдига отново поглед към паяка, който плете сребърната си мрежа.

Той слиза и поглежда през ключалката. Марко стои прав сред стаята.

Пантелей открехва вратата. Марко го вижда и се хваща за главата.

— Ти още ли си тука? — пита Марко. — Какво замисляш? Кооперацията във въздуха и мене в затвора?

— Защо, какво е станало? — прави се на ударен Пантелей.

— Търсят те под дърво и камък.

— Добре че не намериха това — показва Пантелей пистолетите.

Марко трепва. Той чак сега се сеща за тях.

— Хвърли ги, Пантелей. Не искам в къщата ми да има такова нещо.

— Човекът ще оздравее, ще си ги търси. А ние какво ще му кажем? Страх ни беше, хвърлихме ги. И смяташ, че ще ни повярва. Те каквито са барутли, докато им обясниш, експлозията ще стане. Сега сме между два стана. Едните ще ни пуснат, другите ще ни хванат. От шегата деца се раждат, Марко.

Марко го гледа втренчен.

— Слушай, ти имаш ли нещо общо с тях? Да не си изпратен с някаква цел и намери квартирата ми за най-добра.

Пантелей слага ръката на рамото му и симулирайки раздвоение, казва:

— Нищо.
— Не ти вярвам, Пантелей, не ти вярвам. Защо го направи тогава? Кой днес без нищо си слага главата в торбата.

— Ти знаеш, аз съм човек на импулсите. Не мога да стоя във от действието. Дори ако си спомняш, едно време в класа ми викаха Пантелей Импулса.

— Добре се насадохме с твоите импулси. Квартирата е вече под наблюдение. Всеки ден ще ходя да се разписвам.

— И се разписвай хубаво. Този подпис някога пари ще струва. А работата е проста. Утре ще отидеш в болницата, ще кажеш, че болния го търсят от военното окръжие и ще ми вземеш личната карта. . . А бе ти досега не си ли подправил поне един ордер?

— Ще я взема и дим да те няма. До края на войната да не си ми се мяркал.

— Винаги си бил такъв. . . — не се доизказва Пантелей.

— Какъв съм, какъв? Да не съм намерен на улицата? Аз имам дом, семейство. Като си много тарикат върви на тавана.

— Защо не, мислиш, страх ме е, една полиция ще ме уплаши. Като му поисках номера, веднага я оплете. А ние с тебе си шушукаме. Горее главата бе! Какво си клекар? Дядо ми увисна на турско бесило. Всяка нощ аз сънувам, че ме бесят на два пъти. От днес вече стрелям — показва пистолета той. — Който ми се изпречи отпред, стрелям. И първият ми приятел да е, пак стрелям.

Марко го гледа с отворена уста.

— Утре искам личната карта! — упражнява психологически натиск Пантелей. С едно решително движение дръпва вратата и отива на тавана.

Пантелей е в леговището си. Пред него са натрупани вестници. Той ги шудира внимателно. Разгръща ги, слага ги пред себе си и следи с пръст линията на фронта. На лицето му се появява усмивка.

По стълбите се качва някой. Пантелей вдига глава. Между паяжините се появява посърналото лице на Марко. Той сяда и потъва в мълчание. Личи си, че носи нещо неприятно.

Пантелей като лош психолог отминава тая подробност и разгръща вестниците с картите.

Най-сетне Марко намира сили и произнася:

— Пантелей, твоят въпрос се реши генерално.

Пантелей, без да вдига очи:

— Какво ти казах. Ще се уреди. Всичко е как ще го подхванеш.

— Ами засега не сме я подхванали много добре.

— Защо?

И Марко произнася съдбоносно:

— Гостът умря.

— Умря ли? — надига се Пантелей и се свътва в гредата.

— Чакай бе защо изстина?

— Къде е личната карта?

— Отнесе я.

— Как я отнесе.

— Отнесе я на другия свят.

Пантелей се мъчи да се усмихне:

— Стига с тия кодоши, Марко. Бръкни в джоба и ми я дай.

— Ти не вярваш. Това е положението — нямаш лична карта, нямаш име. Нищо нямаш. Само тия утрепани пистолети имаш. Дръж си ги сега.

Пантелей го подкарва примирително:

— Разкажи ми — ти видя ли го? Как изглежда? Да не си го сбъркал с някой друг?

— Не можах да го видя, защото е закован. Но отгоре е написан целия адрес.

— Моето име.

— Твоето име, Равнопол, всичко.

— И ти се радваш?

— Как ще се радвам, Пантелей, как ще се радвам? — отвръща Марко, студен като парче желязо. — Нали сега ще увиснеш на шията ми. И двамата с един камък ще паднем в морето. . . Пантелей, що не се предадеш?

— Как ще се предам. Нали ще искат от мене да им разкрия връзките му. Ще искат конспирация, организация, докато ме строят от бой и ме пратят при него. Единствения, когото мога да предам, това си ти. Като мой съучастник.

— Не, Пантелей, само тая песен не ми се слуша. Всичко друго, само не нея. Ти отвори вратата. Не го забравяй.

— Щом аз съм я отворил, ще му търся колая. Засега квартирата ми е тука.

Туп. . . туп. . . туп. . .

Стъпките спират и пак тръгват. Пантелей се ослушва.

Туп... туп... туп... [шум]

Таванската врата се отваря и на светлината се виждат очертанията на дете. То се оглежда, тръгва пипнешком към капандурата.

Стъпка по стъпка приближава до Пантелей и настъпва палто̀то му. Изведнаж детето вижда блясъка на очилата, но преди на извика, Пантелей го смъква до себе си и му запуща устата.

Детето се бори, пъшка, върти се, рита.

— Стой мирно бре!

И го тупва по задника. Детето ухапва Пантелей и той го изпусна.

Детето побягва.

Пантелей става и почва да се върти безсмислено.

Сградата е обхваната от тревога. Една жена тича по стълбите и вика.

— На тавана има човек!

Вратите се отварят.

— Какъв човек?

Тя панически обяснява:

— Детето го видяло. Искал да го убие.

И по тоя нелеп начин всичко е вдигнато на крак. По-смелите вече на групи се качват нагоре. Пантелей отива до вратата, вижда ги и се връща назад, отваря капандурата и се измъква на покрива. Прилепнал до керемидите, изтръпнал от страх, с паднали на носачила той пълзи. Спира се, оглежда се и пак тръгва.

А в кооперацията тревогата е стигнала върха си.

— Напред — вика един старец, въоръжен с дръжката на изхабената метла.

Тълпата се сплотява. И в нея се врязва първият стражар.

Стражарят изважда пистолета. И притиснат от тълпата, тръгва по стълбите.

Пантелей се засланя до някакъв комин и си намества очилата. От високото му се завива свят. Той прегръща комина и затваря очи.

Тълпата стои над леговището на Пантелей.

Пантелей е вече на улицата. Той поглежда нагоре. Стражарят се показва на покрива.

Усмивха се и тръгва.

Смрачава се. Влиза в една кръчма, поръчва си вечеря и сяда на масата.

Нахранва се, плаща и си излиза.

Отново тръгва по запустелите улици.

Ето го отново пред дома на Марко. Застава в размишление, но отминава входа.

Той избира сенките. Така върви с часове.

Часовникът му показва дванадесет. Обляга се на една стена. Вече е капнал.

Рев на мотоциклет го разбужда.

Сега той оглежда изоставените къщи.

И най-сетне свива в една.

Изкачва засипаните с мазилка стълби, отваря откrehнатата врата и влиза вътре. Стаята е изоставена. Леглата са посипани с вар. Пантелей почиства едното легло, вдига завивките и ляга, без дори да свали очилата си.

Пантелей излиза от развалината и се включва в градския живот. Сега е един от пешеходците, но без техния съсредоточен и забързан вид.

Неговият меланхоличен поглед се задържа на най-любопитните неща:

една маршируваща немска част;

един файтон, напълнен догоре с гости от провинцията;

едно противосамолетно оръдие, качено върху плоския покрив на една сграда;

двама войници, понесли бака с димящо съдържание;

един старши с лъснати като огледало ботуши, който минава и се връща пред една витрина; една дамичка, която се лепва за Пантелей и му предлага:

— Хайде да си легнем!

Пантелей се озърта.

— Тук ли? И сочи тротоара.

В една кръчма изпива шишенце мастика.

С повдигнато настроение Пантелей върви по улицата. Спира пред една фурна със стара, олющена фирма, на която се чете името: „Струга“.

Той бута вратата и влиза вътре. До угасналата пещ дреме побелял от брашното човек.

— Най ми са мили стружките моми... — вместо поздрав декламира Пантелей.

Старецът трепва и отваря очи.

— Здравей, майко Македоний — приветствува го Пантелей. — Защо дремеш в ония върховни минути?

— Защо, какво е станало — скача фурнаджията.

— В такова време патриотите не спят.

Пантелей се настанява до него.

— Ти какъв си? — пита фурнаджията.

— Шурец. Цяло лято пял и свирил в нивите един шурец.
 И Пантелей му изсвирва една игрива музикална фраза.
 — Кажки какво искаш! — отблъсква го леко фурнаджията
 А Пантелей се притиска:
 — Търся топличко, бай...
 — Бай Ставри... — поправя го фурнаджията.
 — Извинявай, бай Ставри. Топличко, нали знаеш, моят дядо е бил македонец и уви-
 сеал на вѣжето за Македония. Аз живея в Княжево и една бомба направи на пух и прах
 ъщата ми. Нямам деца и мила жена. Сам съм като шурец. Скитосвам се без работа. Гладен
 съм като куче.
 Бай Ставри донася една паница боб. Пантелей сърба и продължава да говори:
 — Ако дядо ми сега ме види от небето, втори път ще се обеси. Неговият внук върви
 бездомен из София. А когато се е качвал на бесилото, дали си е мислил за това?
 Бай Ставри се просълзява. Пантелей оставя лъжицата в празната паница, прегръща
 бялата му глава и казва:
 — Не плачи, бай Ставри. Бобът ти беше много хубав.
 Сега бай Ставри се притиска:
 — Ще останеш ли при мене, синко. Щурче бездомно. Каквото има за мен, ще има и
 за тебе. Кръвта вода не става.
 Пантелей носи чували на гръб. Изсипва ги в нощвите. Замесва хляба.
 Хвърля го в пещта.
 Вади го. От хляба се вдига пара.
 По гърдите на Пантелей тече вода.
 Той си отдъхва и сяда.
 „Що ми е мило, мило и драго,
 в Струга града, мамо, дюкян да имам. . .“ — тананика си Пантелей.
 Вратата се отваря, влиза човек с мека шапка, шлифер и доста своеобразна глава. Той
 дава купоните и отваря мрежата.
 — Ти си имаш помощник, бай Ставри.
 — Момче-шурче. Моя кръв. Пее, весели ме.
 Човекът със своеобразната глава оглежда бързо Пантелей.
 — Добро е. Челото му е високо. Има очила. Не е за хлебар. За нещо по-интелигентно.
 — Не е — казва бай Ставри. — Но като свърши войната, ще помогнеш и ти да го
 назначим на някоя по-добра служба.
 Човекът със своеобразната глава прибира хляба.
 — Ще го назначим. Само да слуша, да е добър патриот.
 — Той е за двама ни — отвърща бай Ставри. — Аз го храня с фасул, а
 той мене с родолюбие.
 — Браво, bravo, Шурец — тупа го по рамото Своеобразната глава. — Няма да е
 лошо да се видим някой път, да си поговорим за майка България. Защото, да си признаем,
 патриотите намаляха. Останахме една шепа, само най-върлите.
 — Ще си поговорим — казва Пантелей. — Ние с бай Ставри легнем-станем все
 за това си говорим. Макари те ни се изтриха.
 Преди да излезе, Своеобразната глава му хвърля още един поглед, много мил и много
 любезен.
 — Кой беше този? — пита Пантелей.
 — Кварталното фанте — отвърща безразлично бай Ставри.
 — Много образован е бе, бай Ставри, има вид на професор.
 — Чете много вестници — казва бай Ставри. — Все чете. Нови, стари — чете.
 Пантелей се качва в стайчката, пуска палеца на бравата, отваря шкафа — в дъното
 под куп от вещи са скрити пистолетите. Той ги изважда, разглежда ги и пак ги слага на
 мястото им. После изважда писмото, останало от нелегалния.
 На масата се мъдри някаква книга.
 Пантелей я отваря и почва да чете. Бай Ставри чука и влиза. В двата си пръста стиска
 някакво листче. И го подава на Пантелей.
 — Шурец, виж какво намерих под вратата.
 Пантелей взема листа и се взира на оскъдната светлина. — Към българския народ. . .
 Той бързо пробягва редовете, бутва очилата си и поглежда бай Ставри.
 — Бай Ставри, какво става тука. Вие сте възлясали от комунисти, това е комуни-
 стически позив. Това е барут. Страх ме е да го държа в ръката. Тука се готви атентат на
 България, по-бързо, какво чакаме?
 Бай Ставри стои като фраснат в главата.
 — Къде?
 — При кварталния, трябва да се даде сигнал. — Пантелей закопчава панталона си. —
 Дойде време и ние да се намесим в историята.
 — А кой ще меси хляба, Щурчо? — пита бай Ставри.

Пантелей решително:

— И за това ще се намерят хора.

В кръжмата те влизат запотени. На една маса виждат да яде Своеобразната глава. По различни посоки те стигат до него. И сядат. Своеобразната глава остава със залък на гълътката.

Той иска да ги попита нещо. Бай Ставри му казва:

— Глътни залъка и после.

Двамата гледат как Своеобразната глава гълта залъка. Бай Ставри улеснява операцията с леки потупвания по гърба.

— Какво има?

Пантелей изважда листчето и го поставя пред него.

— Ето!

Своеобразната глава се визира и казва:

— Прочети ми го, че съм късоглед.

Пантелей започва с патос. Няколко глави се обръщат.

— По-тихо. Ще помислят, че правим комунистическа агитация.

Пантелей се залебва на ухото му.

— Къде го намерихте?

— Под вратата—обяснява с треперещ глас бай Ставри. — Това се случва за пръв път в района ми.

Пантелей се включва веднага:

— Затова трябва да действуваме бързо.

— Да помислим — казва Своеобразната глава.

Тържествена тишина. Мислят и тримата. Своеобразната глава е оформил нещо в главата си.

— Това не е по силите ми. Целият квартал трябва да се обхване. Навсякъде да се по-души. Да се влезе в следите. Ти, Щурец, си много подходящ, никой не те познава и вида ти е по-универсален. Наемаш ли се?

Пантелей мълчи, симулира колебание и казва:

— Ще ми бъде трудно, но се наемам.

— А ти, бай Ставри? Скрита резерва. Допълнително ще ти уточня задачите.

— Бай Ставри?

— Както кажеш.

Своеобразната глава им стиска ръцете и казва:

— Хайде сега по едно вино.

Позивът пада под масата.

Пантелей „прегръща“ с любов службата си в „тайната полиция“.

Той обикаля квартала, оглежда къщите. Спира се пред входовете, чете надписите, записва си нещо в едно бележничко. По стълбите слиза жена и го поглежда подозрително.

Пантелей се качва, стига тавана, натиска дръжката на вратата. Затворено е и се връща.

Така той обхожда целия квартал.

И на едно място открива нещо подозрително. През развалините минава момиче, като се оглежда, да не би да го следи някой. След няколко минути младеж. Още след няколко—друг.

Те влизат в една къщичка.

Може би е явка.

Пантелей се промъква, прилепва се до прозорчето. Пердето е спуснато и вътре е тъмно.

Той стои известно време нащрек и се оттегля.

Пантелей звъни, вратата се отваря и се показва Своеобразната глава.

— Щурец, влизай. . . Избърши се. . .

Пантелей се избърсва и влиза в една затрупана с предмети стая. На очите му се хвърля портретът на Хитлер, срещу него портретът на царя. На отсрещната стена— Своеобразната глава с тиролска шапка, перо и пушка през рамо, в краката му лежи убито животно. След малко той открива ловжидйската пушка, патрондашите.

Но най-интересна е снимката на една светла красавица. Пред нея Пантелей се задържа по-дълго.

— Е как е, напредва ли? — дъвче голямо парче салам Своеобразната глава.

Смутен от внезапния въпрос, Пантелей отвръща с нерешителност:

— Кое да напредва?

— Делото.

Пантелей се съблича.

— Разбира се, че напредва. След няколко дни ще напредне още повече.

— Хайде сега да продължим уроците. Докъде бяхме стигнали?

— Действие срещу въоръжен противник.

— Ти се приближаваш срещу мене. Държиш в ръката си пистолет. . . Идвай. . .

идвай. . . Протегни ръка, но не очакваш нападението. И изведнъж.

Своеобразната глава го удря под гърдите.

Пантелей се свива и сяда на земята.

Своеобразната глава се приближава и продължава лекцията.

— В случая имаме удар в най-невралгичния пункт на човешкото тяло — слънчевото сплетение. . . Отпочина ли си? Хайде стани. Сега вторият вариант.

Пантелей става. Своеобразната глава му бута един пепелник в ръката.

— Това ти е пистолет. . . Аз стоя пред тебе с отнети възможности. Приближавай се де. . . Така. . . Не се плаши.

Пантелей се приближава. Своеобразната глава светкавично удря ръката му и пистолетът отхвърква във въздуха.

— Беше много добре — възхищава се той на изкуството си. — Както виждаш, Щурец, професията ни не е лека. Отпочини си. . . После ще преминем към теоретическите занимания.

Пантелей сяда и гледа меланхолично пред себе си.

— Днес ти давам почивен ден — казва бай Ставри. — Ето ти и заплатата. Но да не я прахосаш на вятъра.

Пантелей взима парите.

После го виждаме да се облича.

Да върви под априлското слънце.

Да се радва на птичките.

Да се заглежда по една жена.

Да се спира пред някаква мизерна витрина.

Да си купува вафли.

Да дъвче с наслаждение.

Да влиза в едно кафене с големи полилеи и бели покривки по масите.

Да си поръчва кафе. Да взима вестника.

Само един шепот се носи по масите.

Кафето пристига, той поглежда многозначително келнерката и пак се задълбочава. До него застава човек представителен, с големи вежди, мека шапка и меко пита:

— Свободно ли е?

Пантелей вдига глава.

— Да, заповядайте.

И пак забива нос във вестника.

Човекът сяда, сваля шапката и я оставя на съседния стол.

— Както виждам, много ви интересува политиката.

Пантелей, без да вдига глава, отговаря:

— Както всеки българин.

— Това е добре.

Пантелей сваля вестника и малко дръзко отвръща:

— Защо да е лошо?

— Казах добре — натъртва непознатият. — Само че трябва да се чете между редовете. А това българинът не умее да го прави.

— За какво ми намекувате?—става дръзък Пантелей — Че не зная да чета или за друго нещо?

— И за двете — отговаря непознатият.

— Не ми досаждайте вече.

Непознатият си поръчва кафе. Келнерката му го донася. Той отпива и решава да си поиграе още малко с Пантелей.

— Ама наистина четете нещо интересно?

Пантелей вдига глава и физиономията на непознатия го респектира:

— Убит теорист.

— Не ви ли се струва, че тези терористи станаха много?

— Не съм ги броил, за това си има хора.

Шокиран от семплите отговори на Пантелей, човекът продължава да го провокира с вътрешно задоволство:

— Значи се отказвате от великата възможност, която ви е дала природата — да мислите?

Пантелей е засегнат в сърцето си.

— Господине, вие къде служите?

— Там, където и вие?

На Пантелей му изстиват краката.

В това време вратата се отваря, вътре нахлуват полицаи и двама цивилни. Друг униформен остава на входа.

— Не там, където работят тия—казва непознатият.

— Абе вие съвсем ме объркахте. Дръжте си езика, защото ставам нервен.

Единият от цивилните обявява:

— Проверка на документите.

И започват от първата маса. Лицето на Пантелей става въсърно. Човекът го забелязва.

В смущението Пантелей му набутва вестника в ръцете. Събеседникът го взима и го гледа озадачено.

Пантелей оглежда възможностите. Една врата зад тезгяха и една с две нули. Това е всичко, между което може да избира. Той се спира на двете нули.

Човекът не го изпуска от погледа си.

Пантелей отмества стола и на пръсти застава зад гипсовата колона. От двете нули го дели една крачка. Но събоносна. Той протяга крак, слага ръка на дръжката.

Непознатият разкопчава палтото си.

Пантелей натиска дръжката.

И в тишината се разнася продължително скърцане.

Агентите вдигат очи. Пантелей замръзва на мястото,

— Ей ти, къде отиваш? — пита един от агентите.

Пантелей се усмихва тъжно:

— Да уринирам.

— Връщай се назад! — изгърмява гласът.

Всички се обръщат към Пантелей. Собственикът слага ръце на тезгяха и гледа с недоумение.

И отново невинният глас на Пантелей:

— Не мога да задържа.

— Я го проверете! — нарежда агентът.

Полицията застава пред Пантелей. Непознатият измества стола и заема позиция зад гърба на стражаря. Той внимателно следи развоя на събитията.

— Личната крата — иска полицията.

Пантелей започва да се бърка. Той бърка продължително по всичките си джобове, вади някакви предмети и пак ги слага обратно, над устните му избиват капки пот. Вади отново предметите и ги тика в очакващата ръка на полицията.

Този го гледа като шашардисан.

— Чакай бе, за какво ми ги даваш?

Пантелей си ги взима и ги слага отново в джоба. И пак бърка, най-сетне келяй го хваща: и измъква пистолета:

— Ето я. Запиши ме сега.

И му удря един шут в корема. Полицията се свива и пада на земята.

— Господине, това е положението — извиква Пантелей и си оправя очилата. —

Приканвам ви към спокойствие, да не проливаме кръв. В противен случай. . .

Един от агентите изважда пистолета.

— Стреляй, другарю — виква човекът с меката шапка и измъква също пистолет.

От Пантелей ли, от непознатия ли агентът пада на земята.

Посетителите се понасят към вратата, газейки падналия и отвлечайки живите.

Пантелей и непознатият влизат в стаята зад тезгяха. Оттам в някакво мазе. През едно прозорче изскачат между две стени. Провлакът ги извежда в един безистен.

Безистенът ги изхвърля на някаква забутана уличка.

Един миг се въртят, докато се оправят. После тръгват. Озовават се пред една трамвайна спирка, смесват се с хората и изчезват.

Те се изкачват по стълбите, стигат вратата, човекът с меката шапка вади ключ и отваря. Той пропуска Пантелей и отново врътва ключа.

Двамата седят прегърнати на леглото. Пантелей гледа в земята, а Вичо му говори:

— Е, брат, съдбата те праща при нас. Помисли си, ако искаш, остана, ако искаш, върни се на старото си място. Ние не държим хората насила. Но ще те предупредя, при нас работата е тежка.

Пантелей откликва глухо:

— Аз съм като муха без глава. Оплел съм се с разни ченгета, фурнаджии. На маймуна станах. На себе си не приличам!

— Още в кафенето те познах. Но трябва да ти кажа, че играеш добре. Самороден талант си.

— Заплетох се, без да искам. Сега ни напред, ни назад. Назад да се върна не мога, напред сам не се върви.

— Прав си. Сам не можеш да се бориш. Без име не можеш да живееш. А вече си нагазил дълбоко. Ела при нас. При нас е друго. Има организация, другари, хиляди сме като тебе. Цяла армия сме. И най-важното е — ще победим. Ще ти върнем името, идвай. . . идвай. . .

— Какви ще ги дъвча — въздъхва Пантелей. — Щом съм ги засукал дотук.

— Значи, кога ще бъде срещата?

— Утре по това време — отвърща решително Пантелей.

— Само внимателно. Да не повлечеш кучкарите след себе си. И да не забравиш писмото.

— Няма.

Пантелей става.

— А какво става с Пантерата?

— Няма я вече. Не съществува — отвърща малко тъжно Вичо.

Пантелей си тръгва.

— Пистолетите на кого ги оставяш?

— Една глава закъде по-напред? — И Пантелей ги забучва в пояса.

Вичо го придружава до вратата и го прегръща.

Бай Ставри го посреща развеселен, личи си, че си е пийнал:

— Ей, Щурец, къде се затри? Мухлев цял ден те търси.

— Голям град, бай Ставри, големи разходки. Нали трябваше да похарча някой лев.

— Абе ние като се вързахме в тайната полиция, и работите ни пораснаха.

— Ние се вързахме, ама ако стане нещо, как ще се отвържем. Ти пак си опитал живота, ами аз млад и зелен.

— Ти да не смяташ, че ни има някъде записани? Само в главата на Мухлев. Него като го очушкат, и ние сме невинни.

— Ти си я представяш много просто. Поръча ли нещо?

— Нищо. Но беше тревожен. Ще те чака в кръчмата.

— Да чака. Умрял съм за сън.

Пантелей се качва по стълбите. Съблича се и си ляга.

Лампата угасва.

Пантелей върви по улицата.

Стига кооперацията, в която го заведе Вичо. Оглежда се и се качва по стълбите.

Над главата му се носят гласове. Пантелей забавя крачка пред перилата. Той вижда отворената врата и стражарят пред нея. Механически прави няколко стъпки назад и вижда няколко цивилни, те пушат и си говорят нещо. На площадката излиза полицейски началник.

— Квартирата е обитавана до последния миг — говори цивилният, който го придружава.

— Ще я държите под наблюдение и всяко съмнително лице ще арестувате.

Пантелей бързо се спуска надолу. Той излиза на улицата и се отдалечава.

Пантелей влиза в кръчмата. Своеобразната глава седи на масата.

— Ей, Щурец, къде се загуби?

— В нощвите на бай Ставри.

— Снощи защо не дойде? — пита Мухлев.

— Много работа. Не мога да насмогна.

— През това време обраха адвокатската кантора и дигнаха пишештата машина.

— Не съм виновен. Кажете на бай Ставри да ме освободи малко. Иначе съм загубен. И после аз съм изложен на риск. Завирам се навсякъде, а нямам оръжие. Някоя сутрин ще ми намерите само налчетата.

— С оръжието не бива да прибръзваш. Неопитен си и може да го използваш не където трябва. Обиграй се още малко и ще ти дадем.

— Трудно — въздъхва Пантелей.

Виждаме отново Пантелей да оглежда сградите.

Той спира до порутената къща, където по-рано видя да минават младежите, скрива се зад една стена и почва да дебне.

След малко се появява момичето. После младежът. Ето го и другия.

Пантелей се промъква след тях, стига до прихлупената къщичка и се залепва до стената, наострил уши.

В това време два чифта здрави ръце го сграбчат и го понасят. По главата на Пантелей се поспиват удари. Той се брани с ръце и тихо подвиква:

— Ей, чакайте бе, тука има някаква грешка.

Бай Ставри вечеря, когато вратата се отваря и влиза Пантелей.

Лицето му е неузнаваемо. Кръв е избила под брадата, Пантелей я бърше с ръка.

— Кой го направи? — скача бай Ставри и го слага да седне на стола.

Пантелей мълчи и си бърше лицето.

— За какво те пребиха?

— За жена — слъгва Пантелей.

Бай Ставри вдига главата му под лампата и го оглежда:

— Ай... ай... ай... — тухка се той. — Хубаво са те наредили.

Той го хваща под ръка и го отвежда в стайката му, оставя го на леглото и след малко се връща с леген вода и една кърпа. Навежда го и почва да му мие раните. Пантелей охка и пъшка.

— Щом бъркаш, дето не трябва, ще търпиш.

После му превързва главата и го слага да легне.

В тъмнината остава едното око на Пантелей, голямо и тъжно.

И ето го с превързана глава той седи в кръчмата и разговаря със Своеобразната глава. Агентът разкопчава чантата, вади нещо от нея, показва го на Пантелей и пак го скрива. След това разговорът продължава. Говори повече агентът. Пантелей слуша Своеобразната глава, вдига юзчето, изпива го на един дъх и отива в клозета, Чантата остава разкопчана. Пантелей пуска една ръка и напива бланки за лични карти. Той ги свива в джоба.

И ги виждаме отново двамата да разговарят, но сега с много по-оживеното участие на Пантелей.

Пантелей седи пред черното платно в градската градина, събрал крака и сложил ръце на коленете. Срещу него фотографът, заврял главата си в черния ръкав, го насочва с ръка. Пантелей се обръща наляво, после надясно, след това навежда малко глава.

Апаратът щраква.

Снимките са налепени на дъската да съхнат. Пантелей стои пред тях и им се любува. В това време улицата пресича момичето от влака. Пантелей се спуска:

— Соничка. . . Соничка. . .

Момичето го познава и се усмихва:

— Вие софиянец ли станяхте, господин Пантелей.

— Кажете-речи — смее се Пантелей. — Харесва ми тоя хубав град, с хубави момичета, хубав въздух, хубави павета.

— То е от пролетта. Душата ви е разцъфнала и ви избива на поезия. Да не пишете вече стихове?

— Стихове не пиша, но се фотографирам.

— Ама това сте вие, господин Пантелей. Божествен. Но в действителност сте по-хубав.

— Ще почакате ли тогава да ви подаря една? Нашите срещи носят много съдбоносен характер.

— Добре.

— Докато изсъхнат, ще седнем тука—сочи той пейката.

— Зад храстите е по-добре, по-романтично. Вие, доколкото усещам, сте романтик.

— Да, първият касиер-романтик. Чакайте да купя семки да ви почерпя.

И той се спуска към продавача на отсрещния тротоар. Докато прави покупката, момичето става, отлепва си една от снимките, слага я в джоба и си отива.

Пантелей пристига задъхан с пълни пешки и спира поразен пред празната скамейка. Той оглежда наоколо. Нито следа от момичето. Лицето му потъмнява. И семките се посипват по земята.

Той влиза тъжен в стайката си, изсипва на масата снимките, шишенце туш, перо, някакъв печат, изважда бланките за лични карти и сяда над тях.

Сега може да действа много по-спокойно.

От прозорчето той вижда да минава по улицата Своеобразната глава, замислен и целеустремен.

Пантелей бързо излиза и тръгва след него.

Спира се, заслонява се и отново върви по следите на Своеобразната глава, който не подозира, че се намира под окото на Пантелей.

Агентът пресича улицата. Пантелей след него.

Влиза в един безистен. Пантелей също.

Излиза отново на улицата. И Пантелей.

Своеобразната глава си купува цигари. Пантелей стои на ъгъла и чака. Изгубва го.

И го вижда да излиза от градския тоалет.

Отново след него.

Своеобразната глава намалява ход. Пантелей също. Улицата е глуха и се налага на Пантелей да вземе предпазни мерки.

Своеобразната глава оглежда една полуразрушена от бомбите къща, прави няколко тегела, без да я изпуска от очи, като че ли наблюдава нещо много секретно, прислонява се до стълбите, чакайки няколко мига напрегнато. Запалва една цигара и като се оглежда повторно, бързо изкачва стълбите. Натиска дръжката — затворено. Той бърка бързо в джобовете, вади ключ, пъха го в ключалката и смущаван да не бъде забелязан, отваря, влиза вътре и преди да затвори вратата, пак оглежда.

За Пантелей тези нервни движения означават много. Може би в момента Своеобразната глава е влязъл в някоя тайна квартира.

Той запаметява номера — 42.
И сменя наблюдателния пункт.

В това време в друга квартира на пода лежи отворено куфарче. Ако се взрем, ще видим, че това е куфарчето, което падна върху главата на Пантелей във влака. Над него се суетят двама души. След малко камерата ни открива лицето на момичето от влака и лицето на Вичо. Той увива червените взривни патрони и ги подрежда един до друг, поставяйки помежду им вестници. Момичето стои над него и му ги подава.

След това ги покрива отгоре с бельото си. Затваря куфарчето, повдига го и казва:
— Тежичко е.

— С един удар и хайде във въздуха.

— Това ми го казваш всеки път — отвърща момичето. — Слава богу, досега не ми се е случило.

— То се случва само веднъж — многозначително отбелязва Вичо. — Ще поздравяш другарите и ще ми обясниш как се действува. Всичко е заредено по верижната система.

Момичето се облича, проверява пистолета, слага го в чантата и взема куфарчето.

— На добър час — подава ръка Вичо.

— Довиждане — казва момичето и се усмихва. — Ти имаш лека ръка. С тебе ми върви. Сигурно и сега ще бъде така.

Навън се разнасят стъпки. Някой се качва и слиза.

— Чакай — спира я Вичо.

Стъпките заглъхват.

Това са стъпките на Пантелей, който се е качил до квартирата на номер 42 и сега е спрял в размишление долу. Погледът му се спира на нещо лъскаво. Той се навежда и го взема. На прогнана лента виси един поръждясал кръст за храброст.

Момичето се сблъсква с него и го познава.

— Какво правите тука?

Пантелей държи ордена в ръката си.

— Обикалям разрушените сгради и събирам редките предмети. Ставам нумизмат. А вие къде отивате?

— На гарата.

— Дайте ми куфарчето.

И Пантелей хваща дръжката.

— Не, в никакъв случай. Вътре е пълно със скъпоценности. Една ваза на леля ми. . . стъкларии. . .

— Ще го нося с най-голяма отговорност. Ако не ми го дадете, ще ви го взема насила.

И той измъква куфарчето от ръцете ѝ.

— Кажете ми сега, защо избягахте миналия път?

— Реших, че така ще бъде по-загадъчно.

— Ако знаете аз пък колко съм загадъчен. . .

Те спират на трамвайната спирка.

Те слизат от трамвая и се отправят към гарата. Момичето отива на гишето и се нарежда на опашката за билети. Пантелей се разхожда из чакалнята с куфарчето в ръка. От време на време поглежда към опашката, вижда момичето, което, разбира се, не го вижда, лицето му просветлява от щастие.

Той стои пред разписанието.

Пред картата на България.

Без да подозира, че върху него вече са паднали любопитно две очи. Човекът, който го наблюдава, ни е познат. Това е един от агентите в кафенето. В началото той все още се колебае. Но постепенно колебанието отстъпва място на сигурността. Познаваме го по начина, по който той проследява Пантелей.

Момичето идва при Пантелей с билет в ръка. То му казва нещо и му се усмихва. Пантелей отвърща любезно. И тръгва след нея.

Излизат на перона.

Влакът стои на линията. Локомотивът пуфти и пуска пара. Хората тичат да завардят места.

— Качете се, аз ще ви дам куфарчето.

Момичето се качва.

Пантелей се обръща и в това време вижда агента. Той се смръзва. Но това продължава само миг. Защото агентът тръгва към него, бръкнал в джоба си. Пантелей хлътва в навалищата. Една свирка вдига тревога след него.

Момичето поглежда през прозореца и вижда Пантелей да цепи през тълпата с куфарчето в ръка.

Да скача на буферите, да преминава от другата страна. Да бяга между вагоните.

Чуват се изстрели.

И вече, когато е изгубил дъх, Пантелей изскача пред един товарен влак, който потегля бавно, слага крак на стъпалото и влиза в будката на спирача. Спирачът е втрещен. Той нищо друго не вижда освен пистолета, който Пантелей държи в ръката си. Гледат се няколко мига напрегнато. После Пантелей усеща пистолета и го слага в джоба.

— Прощавай, братко. Не съм дошъл за тебе. Аз съм благ човек. Постесни се да седна.

Спирачът му прави място. Пантелей казва на себе си:

— Да имаше сега една цигара.

Спирачът вади кутията и го черпи. Пантелей запалва и му благодари. Притиснати в тясното, те се клатушкат един до друг.

Влакът лети. Двамата вече са приятели.

— Все пак ти трябва да ме доставиш по някакъв начин в София — приятелски му говори Пантелей. — По непредвидени причини се отклоних от генералното направление.

— Не е много просто, но ще се опитам.

— Всеки трябва да заложим по нещо, времето е такова — философствува Пантелей. — Колелото на историята се върти. Върти ни и нас. Ако знаеш, братко, къде отиваме в този исторически миг.

— Отиваме в Бургас — отвръща спирачът.

— Не ми разбра намека. Но няма значение. Дай още една цигара.

Пантелей се надвесва над огънчето. Поема дълбоко и казва:

— В бъдещето. Ние с тебе сме два метеора.

Влакът спира на една голяма гара. Спирачът излиза. Пантелей остава вътре.

Той се спуска на седалката и задремва.

Разбужда го внезапен удар. Влакът маневрира. Вън тичат железничари, надуват свирките. Буферите се удрят. Един железничар се приближава, откача вагона, в който се намира Пантелей, и го прикачват за друг влак.

Локомотивът дава сигнал, човекът сваля червеното флагче. Влакът потегля. Спирачът тича след него, но е късно. А Пантелей малко учуден прочита:

Варна.

Той се удря по главата.

На вратата светва фенерче.

— Кой е тука?

Малко зловещ, Пантелей изрича:

— Пантелей Всестранний, заложил си главата за 200 000 лева народна пара.

— Слизай веднага — крещи очерталият се вече нискоchel екземпляр.

— Не си играй на дявола с опашката, че както си седя, ще те глътна.

— Слизай! — приближава се железничарят и се опитва да го хване.

— Все някой трябва да слезе — вдига се Пантелей и го хвърля на насипа.

Железничарят тупва и надава вик.

Влакът го отминава.

Дежурният млад човек говори на телефона:

— Да... товарния... разбрах... ще го спрем.

Той оставя слушалката и излиза.

— Къде е Пепо? — пита той един свой колега.

— В ресторанта.

Младият човек тръгва по перона. И през прозореца вижда Пепо, облегнат на тезията, да разговаря с продавачката. Пепо се смее и дори се опитва да я опипа по ръката. Неговите омазнени дрехи, омазнена физиономия не скриват симпатичните му черти.

Дежурният се приближава и го хваща за рамото. Отвежда го настрани и нещо му говори.

Ние виждаме Пепо да се качва на влака.

Да слиза в движение на една спирка и да се прехвърля на товарния.

Той преминава откритите вагони. Вдига всеки брезент, надничка зад всеки сандък.

Докато стига последния. През прозорчето вижда в будката човек. Той е. Пепо се въреща, стъпва между буферите, откача железните куки. Вагонът изостава, намалява ход и спира.

Настъпва тишина. Пантелей се ослушва. Той става и поглежда през прозореца. Мрак. И никакви признаци за живот. В тъмното се показва човешка глава. Това е Пепо.

— Другарю, вие ли сте? — пита Пепо?

— Кой?

— Търсеният от полицията.

— А ти кой си?

- Аз съм изпратен за свързка.
- Да не е станала някаква грешка.
- Не знам. Аз съм изпратен да намеря в тоя влак един преследван другар.
- Добре — казва Пантелей и му подава куфара. Пепо го поема.
- Внимавай, че е фрашкан догоре.
- Има си хас да е празен.

Пантелей скача.

Тръгват през полето, минават някаква река. Излизат на една пътека.

- Какво става по вашия край?
- Както навсякъде, борим се.
- И аз се боря, ама сам. Много го закъсах.

Петьо е шокиран.

Пантелей се спира.

— Аз — по всички линии, нямаш си представа. Нямам име, нямам лична карта. Имам само два пистолета. И този куфар с вазата на леля ми.

— Знам ги тия вазии, пароли. Няма що да се криете от мене. Мене ме изпрати паргийното ръководство.

— Най-сетне. Господи, най-сетне — почва да се кръсти Пантелей. — Намерих ги, открий ги.

— Върви, върви — забира го за лакътя Пепо. — Разсъмва се.

И те тръгват отново.

Пепо стон пред дежурния.

— Е, какво?

— Абе на тоя му има нещо. Прилича ми на откачен. Виж току сме се насадили на някой разцентриран тип.

— Нали полицията го гони.

— Полицията навсякъде гони. И избягалите от психиатрията гони. Мъкне някакъв куфар с някаква ваза. Плямпа до сто и едно. Миклухо, дай да го чупим, да не провалим цялата организация.

Дежурният мълки известно време и след това пита:

— Къде е сега?

— Под върбите. Не го доведох, защото се опасявах. Отгоре на това въоръжен, ще стане някоя патаклама да се чудим какво да правим.

— Хубаво си направил. Трябва да се откачим от него. Дай му този билет и да се чупи.

Пепо взима билета и го слага в джоба.

— Язык за усилията.

Черен, брадясал, с куфара в ръка Пантелей слиза на софийската гара. Преди да стъпи на земята, той се оглежда. После се смесва с хората и тръгва.

Бай Ставри го среща с ококрени очи:

— Жив ли си, Щурецо? Снощи те оплакахме с Мухлев.

— Не бързай, бай Ставри, човек мре не когато иска, а когато му дойде

— Откъде идеш с тоя куфар?

— Отдалече. Ходих при братовчед ми, при леля ми. Обиколих цяла България.

— Личи си. Брадясал си като манастирски послушник.

— И ще знаеш, че по-добре от дома няма! — намига му Пантелей — Тука е тесничко, ама топло.

Бай Ставри гледа куфара. Изпод капака се показва женска презрамка.

Неговото любопитство е възбудено до крайност.

Пантелей се качва по стълбите. Оставя куфара, разсъблича се и си ляга.

След малко го виждаме да се съблича. Отваря вратата и се измъква на пръсти.

Бай Ставри го усеща. Излиза след него по гащи и го проследява.

Пантелей се загубва по улицата.

Той вече се кани да си ляга, когато се сеща за нещо, което му е направило впечатление. И тръгва към стаичката на Пантелей.

Щраква лампата, оглежда я внимателно и окото му пада на куфара с женската презрамка.

Повдига го — тежичък е.

Слага го на стола и отваря капака. Пред очите му блясват женски комбинезон, нощница, сутинени. Бай Ставри ги подига и лицето му сменя израза си.

Той вижда наредените под тях взривни патрони.

Пуска бельото, затваря внимателно куфара и го слага на предишното място. И право в кръчмата.

— Да е идвал Мухлев? — пита той кръчмаря.

— Беше, но си отиде.

Бай Ставри изпива едно и си излиза.

Пантелей караули пред къщата с номер 42. Той се крне в сенките. Прозорците са тъмни, улицата е пуста.

Един човек се качва на втория етаж, отключва и влиза.

Пресича улицата, качва се на втория етаж и чука на вратата.

Мъжкият глас пита:

— Кой е?

— Да знаете къде живее едно момиче, чернооко, средно на ръст?

— Тука няма такова — отенча гласът.

Пантелей преценява нещо един миг и се качва нагоре, стига последния етаж. Вади от джоба си първобитен шперц и с голяма мъка отваря.

Влиза в стаята плахо.

На пръв поглед ергенска квартира. Разтурено легло, мръсни чинии, вестници, грамофони. Скрин с порцеланови статуетки. На стола пепелник, пълен с угарки. На стената портрет на някаква мустаката личност с орден през шията. Всичко това буди любопитството на Пантелей. Той го разглежда внимателно под светлината на кибритената клечка и се мъчи да открие някакви следи. Часовникът удари десет. По стълбите се чуват стъпки. Един женски глас с песен се изкачва до вратата. Стъпките спират.

Пантелей седи гипсиран на стола.

Жената го открива в тъмното и пита:

— Гостенче ли си имам?

— Комай — става Пантелей.

Тя шраква запалката. И той познава жената, която бе видял на снимката у Мухлев.

— За пръв път те виждам.

— Аз не — казва Пантелей.

— Че къде си ме виждал?

— Не е важно. Важното е, че знам нещо от вашата биография.

— Че аз съм много популярна бе — оставя чантата си тя и съблича палтото. — Да не са предавали по радиото за мене? Седни, не се стеснявай. Сега ще приготвим жамбурето.

— Вижте, искам да ви попитам нещо, но много дискретно. Тука не живее ли едно момиче, средно на ръст, чернооко — слисва я Пантелей.

— Ти по младичките ли си?

— Не, тя ми е съгражданка.

— Знам ги тия съграждани. В момента ти не знаеш с кого общуваш. Аз имам репутация и сред най-висшите среди.

— Това е висока чест за мене, но аз не с тая цел.

— Я стига си ме заглавлявал — дърпа ципа на роклята си тя, — ами ела да ми поможеш да се съблека.

Пантелей хваща ципа и пред очите му се разтваря широкият гръб на дамата.

Той е хипнотизиран от внезапно разкрилата се гледка.

— Защо изгуби дар слово? Досега не си ли виждал такова нещо?

Пантелей преглъща.

— Не.

— Ти ще ме застреляш бе. Ставаш ми толкова загадъчен, че повече няма къде.

Тя сваля роклята и сяда на леглото.

— Пусни грамофона.

Пантелей почва да се шушка в тъмното. Едно трагично танго се разнася в тишината.

— Хайде, съблечи се. Значи ти си девствен, а? — смее се маститият валдхорн.

— Аз не съм имал възможност да се занимавам с тия работи. По начало съм идеалист и обичам чистотата. Бях отличник в гимназията.

— Я ела да си легнем да видиш колко си изпуснал в живота.

Пантелей отива при прозореца.

— Ще дойдеш ли? — пита го валдхорнът.

— Не, това няма да стане. Не мога да се преодолее.

— Ти си съвсем тежък случай. Досега не съм имала такъв. Само не знам какво търсиш в стаята ми.

— Нали ви казах, едно момиче, чернооко, средно на ръст.

— А бе я се махни с твоите момичета. Ако толкова си извратен, върви по дяволите. Грамофонът почва да драще. Пантелей вдига мембраната. Жената открътва една въздишка и наистина продължително мълчание.

Пантелей сяда на стола. Очите му се затварят. Валдхорнът вече дълбоко спи. Той става, върти се из стаята и в ъгъла открива някаква дъска. Взима я, слага я между себе

си и жената и ляга.

Тя усежда коравото, разбужда се, напипва дъската и казва:

— А бе ти луд ли си?

— Аха — печално отвърща Пантелей.

И си сваля очилата.

Бай Ставри въвежда Своеобразната глава в стайчката на Пантелей.

Отваря куфара и му показва взривните патрони.

Своеобразната глава сяда на леглото от изненада.

— Кога ги донесе?

— Снощи.

Своеобразната глава се замисля.

— Не ги пипай. Все едно нищо не е било. Оттука ще хванем голямата нишка. Хубав шурец си имаш във фурната.

— Аз го мислех за патриот — казва бай Ставри. — Дядо му обесен.

— А той нас ще обеси.

Те слизат долу.

Своеобразната глава слага един хляб в чантата си и тръгва.

Още като се качва по стълбите, Пантелей вижда, че стайчката е отворена. С котешки стъпки той се приближава и влиза. Бай Ставри мишкува из шкафа.

— Добър ден, бай Ставри. Карай, карай, аз ще погледам.

Бай Ставри изпуска пистолета, който е напипал.

— Много ли тежи? Хората от тайната полиция не могат без такова нещо.

Бай Ставри се свива и мърмори:

— Аз съвсем случайно. . . Влязох и без да искам. . .

— А пък аз — не. Друго нещо да искаш?

Пантелей се навежда зловещо над него.

— Нищо не съм искал, сгрехих, прости ми. На Мухлев му казвам: Не е възможно това да е от Шуреца.

— И той не вярва. Е, хубаво тогава. Довиждане. Бай Ставри, благодаря за подслона. Пък когато имам възможност, ще ти се отплатя.

Врътва ключа и слиза по стълбите.

И ето го отново по софийските улици с куфарчето в ръка и с дамската презрамка, която се ветрее изпод капака. Той влиза в една гостилница. Обядва. И пак тръгва.

Виждаме го в един киносалон да следи с интерес това, което става на бялото платно. И куфарът до краката му.

Вън вече се стътва. Къде може да отиде, при кого да се подслони? Той стои в размишление няколко минути и тръгва.

Умората тежи на лицето му.

Той стои пред вратата на Марко. Махва и натиска звънеца.

Вратата се отваря и се показва Марко.

— Пантелей, ти ли си? — сепва се Марко.

— Аз.

— Какво търсиш тук?

— Подслон. Не мога да спя на улицата. Искаш-не искаш, ще ме приемеш. Действуввам само от името на силата.

Марко оглежда приятеля си и на края му прави път:

— И без сила ще те приема. Влез. Много неща се промениха на Източния фронт. Пантелей оставя куфара, сваля палтото и шапката си и сяда.

— Гладен ли си?

— Много. . . безкрайно. . . ужасно.

— Сега ще извъртя нещо.

И Марко запасва престилката.

— Какво мъкнеш в тоя куфар.

— Не знам. Случайно остана в ръцете ми и цял месец го разнасям.

— При тебе всичко става случайно — работи Марко над масата.

— И случайно ще умра, да знаеш.

Марко го поглежда любопитно.

— Защо си оклюмал?

— Много ми стана, Марко — казва Пантелей. — Уморих се. Каннах. Това самодейната съпротива е много тежка работа.

— А какво стана с онова писмо?

— Ей, Марко, ти знаеш ли, че тая Пантера я открих, но ни избяга.

— Така ли?

— Да. Съвсем случайно. . . тъкмо всичко беше се подредило и стана аварията. И оттогава съм във въздуха. Вися като паяк.

— Хайде сега да хапнем. Пък другото го сложи настрана.

Пантелей става, отива при умивалника, измива си ръцете и сяда на масата. И те почват да дъвчат мълчаливо.

Марко се изкачва с вестник в ръка, отваря стаята запъхтян и казва на Пантелей: — Виж!

И разгръща вестника. Пантелей се надига от кушетката и го взима. Той прочита с велико безразличие карето, което му сочи Марко.

— Защо ми го даваш? Не разбирам.

— За тебе е — казва Марко.

— Да, за мене? — изсмива се Пантелей.

— Ето годините, очилата.

— Но няма диоптрите... месеца...

— А името?

— Такова име над път и под път.

— Да не са те спипали някъде, Пантелей? Да не вървят по петите ти?

— Не се безпокой, Марко. Аз съм невидим. Това е някакъв двойник.

— А досега къде беше?

— При един фурнаджия. — И си показва ръцете. — Научих един занаят повече.

— Защо го напусна.

— Той ме напусна — умря.

— Пантелей — гледа го подозрително Марко, — ти до шапката си оплетен в тайни. Пантелей стои пред огледалото.

— Все за маскировка ще пусна едни мустаци. Да бъдеш спокоен.

После взима от закачалката износената филцова шапка на Марко.

— Как ме виждаш?

— Изобщо не те виждам.

Момичето и Пантерата също четат съобщението.

— Той е — казва Пантерата, — отново се появява на хоризонта. След провала на квартирата все се съмнявах в него, но сега вече съм сигурен, че честен човек.

— Как да го открием?

— Трябва да пуснем една парола до другарите. Все ще го засечем някъде. Не бива да го оставяме на произвола на съдбата. Ще го пречукат като бездомно куче. И как се оправя сам, просто ми е чудно.

— Това е новият куфар — казва момичето.

И го слага на земята.

Вичо нарежда взривните патрони.

Пантелей върви по улицата с големи мустаци под носа, с мека шапка на главата. Нещо като фелдфебел в оставка и агент на оперативна служба.

Стъпката му е спокойна, да не буди подозрение.

Навлиза в тихата уличка с къща номер 42, като води наблюдението внимателно. Къщата е спокойна. Никакви признаци на живот.

След това се връща обратно.

Заслания се в ъгъла.

Момичето поглежда през прозореца.

— Отсреща има човек — казва то — и нещо следи.

— Човек ли? — Приближава се Вичо.

— Не мога да го видя. С гръб е към нас.

— Прилича ми на агент — казва Вичо. — Има си хас да са надушили отново.

— Ти гледай, аз набързо ще приготвя куфара — казва Вичо.

Той го затваря и бута под леглото.

— Вичо, прилича ми на него. Ела, ела...

Вичо се залепва на прозореца.

— Къде е?

— Тръгна си. Само че имаше мустаци и мека шапка.

— Бягай да го проследиш.

Момичето излиза, но Пантелей вече е изчезнал.

Той се качва на трамвая, сяда и се наслаждава на плавно движение.

Вън се смрачава. Кондукторът минава и пуска черните хартии.

Лампите светват.

Пантелей се придвижва към вратата. В това време зад него се приближава Своеобразна глава. Той е шокиран от личността на Пантелей, но мустаци и меката шапка все още внасят известна несигурност в него. И той почва да го следи от разстояние.

После отваря вратата, излиза на платформата и я затваря, като я държи с две ръце зад гърба си.

Своеобразната глава се приближава и се мъчи да отвори.

Пантелей държи здраво.

На първата спирка той я пуска и скача.

Своеобразната глава също скача. И тръгва по петите на Пантелей. Те вървят един след друг по празната улица. Пантелей изчезва. Своеобразната глава усилва крачката и го открива отново. Пантелей слиза в клозета. Своеобразната глава се колебае, после с несигурни стъпки тръгва, хванал се за джоба. Пантелей слуша, облегнат до входа. И когато Своеобразната глава се появява, Пантелей го удря в слънчевия възел и го опира на стената.

— Хубаво беше, а, господин Мухлев? — пита Пантелей. — Да повторим ли още един път?

— Все едно нищо не е било, Щурче — умолително казва Своеобразната глава.

— Как да не е било бе — притиска го Пантелей с пистолета. — Вдигни ръце!

Своеобразната глава ги вдига. Пантелей му взима пистолета, хвърля го в клозета, удря му два шамара и тичешком излиза на улицата.

Силни удари по вратата:

— Отвори, полиция!

Марко скача, поглежда през прозореца.

— Блокада, Пантелей, сега вече няма да мине с едно разписване. Корабът потъва, Пантелей — панически обикаля стаята Марко.

— В твоята квартира винаги ми върви — казва Пантелей и се обръща на другата страна, завивайки се през глава.

Марко отваря, вътре нахлуват хора. Пантелей е наострил уши и слуша под завивката като заек.

— Документите.

Марко дава личната си карта.

— А този там какъв е? . . Или тя.

— Братовчед. Нощес окъсна и сега не може да се разбуди.

Цивилният отива и бута Пантелей.

— Братовчедо, събуди се, направи малко чест на властта.

Пантелей открива мустакатото си лице и мига на светлината, симулирайки обръщаност:

— Каква чест?

— Дай си личната карта.

Пантелей търси пипнешком очилата си, надява ги и бърка в джоба на палтото си. Проявява се и си говори:

— Временна шапки, пазете шапки. . .

Изважда портфейла с фалшивата лична карта и я подава на агента с пълна незаинтересованост. Марко трескаво следи всяко движение.

Агентът гледа картата, после гледа Пантелей.

— Защо не са вписани особените белези?

— Какви особени белези? — обърква се Пантелей и гледа наивно.

— Мустаците са особени белези.

— Защото ги пуснах по-късно.

— Много новичка. Печатът размаза. Хайде облечи се — казва агентът. — В участъка ще се разберем по тия въпроси. То е наистина една свобода, който иска си слага, който иска си сваля мустаците.

Пантелей надява панталоните. Слага ризата си. И малко сърдито пита:

— Марко, къде ми е вратовръзката?

Марко се обърква. Отваря гардероба и му подава една своя вратовръзка.

Той отива пред огледалото и се нагласява.

Агентът го чака.

Следейки Пантелей, той се спъва в куфара.

— Какъв е тоя куфар?

— Мой — казва Пантелей и го взима.

— Какво има вътре?

— Подаръци за годеницата.

— Светът ще изгори, а той за сватба мисли. Чудна нация. За нея няма световни проблеми.

— Едно гадже струва повече от една световна война — казва Пантелей.

Един полицай го ескортира до улицата. Там вече са събрани няколко подозрителни личности: едни одърпан, с постоянен тик, един охранен, с чанта под мишница, който непрекъснато повтаря:

— Аз, подофицер от запасното войнство. . . В такова положение. . . Арестуван. . . Кой от вас знае завоя на Черна?

Един елегантно облечен, с кърпичка в джобчето, който се тюхка:

— Не съм бил там, но може ли за една жена. . . да ви опозорят. И при това не каква да е жена, с две университетски дипломи, фина, изящна. Разбирам да е някоя с второ отделение.

Още двама безлични и един селянин, който непрекъснато гледа Пантелей и иска да го заговори.

Камионът пристига и ги прибира. Вътре още няколко души.

Те сядат на пейката и се полюляват.

Селянинът седи срещу Пантелей и му се усмихва.

Пантелей се мъчи да избяга от погледа му, притискайки куфарчето до гърдите си.

— Ама същински Пантелей Всестранний — изритва го изведнъж селянинът.

Пантелей трепва и го поглежда пронизително.

— Може и да е той — обажда се цивилният, дето стои в ъгъла. — Я го поразгледай.

— Не е. . . Касиерчето умря.

— Бог да го прости — казва Пантелей и се обръща на другата страна.

Камионът заковава спирачките и всички се събират в дъното.

Капакът пада и задържаните слизат.

Те се избъркват с пристигналите преди тях.

— Брей, па много сме били! — възторгва се селянинът.

Арестуваните стоят на опашка пред вратата на началника. Разпитаните изхвъркват отвътре като тапи. И гледат утрепано.

С куфар в ръка Пантелей се приближава бавно.

Тя се отваря и той влиза.

Началникът е навъсен, сърдит, груб, квадратната му челюст се върти и дъвче непрекъснато. По гърба на Пантелей izbива студена пот. Той е виждал такива кучета — едри, охранени, но този ги надминава по всички показатели.

Краката му отмаляват и той оставя куфара на земята.

— А този за какво е? — пита началникът агента, застанал до бюрото.

Агентът вади един списък и гледа по него.

— За несъответствие с личната карта.

— Какво несъответствие?

— Не са му нанесени мустаците.

Началникът го поглежда изпитателно и казва:

— Да ви призная, господине, вие сте изловили всички въшкари на София. Блокадите се правят за по-важни личности. — И се обръща към Пантелей: — А ти що пускаш мустаци, без да ги има в личната карта?

— За авторитет, господин началник. Ще се женя.

Началникът се опира с две ръце на бюрото и проточва шия.

— Виж го пък тоя какви комплекси има. Веднага да го обръснеш. И вън! И друг път без разрешение никакви мустаци.

Стреснат от разпита, Пантелей тръгва към вратата и забравя куфара, оставен на пода.

Виждаме го да седи на бръснарския стол насапунисан. Едно дребно човече се върти около него с бръснач в ръка.

При началника влиза нов. Той се спъва в куфара.

— Махнете този куфар оттука — ядосва се началникът.

Агентът го взима и го оставя до вратата.

Пантелей е вече станал от стола и се оглежда смутено пред едно счупено огледалце.

Един стражар тича към началническата стая. В тъмното той не вижда куфарчето и го ритва. Куфарчето пада и се отваря.

Стражарят застава мирно в откритата врата, отдава чест и рапортува.

— Господин началник. . .

И един взривен патрон се изтъркоква в краката му.

Началникът го вижда как се удря в ботушите, лицето му замръзва, челюстите спират да дъвчат. Той се вижда в патрона и прави усилие да каже нещо. По неговия поглед агентът също открива взривния патрон. Слюнката му застава на гърлото. Стражарят поглежда надолу, съзерцава един миг патрона и се отмества. Патронът се търкулва от ново и застава до ботуша му.

Началникът му прави знак да не мърда.

После с пресипнал глас казва на агента:

— Вдигнете го.

Агентът се навежда и с трепереща ръка го хваща. Повдига го и вижда, че патронът е вързан с кабел.

Той го пуска и се дръпва настрана.

— Кой го хвърли? — крясва началникът, дошел на себе си. — Тука има терористи.

Той се втурва навън, грабнал патрона в ръка и се спъва в отворения куфар.

В краката му се изтърколюват още няколко патрона.

— Чий е тоя куфар? — вика началството и държи патрона в ръката. — Чий е? Кой го е внесъл.

В този миг се появява Пантелей.

— Този — сееща се агентът.

Пантелей хуква. Срещу него изневиделица изскача Своеобразната глава. Пантелей го вижда и единственото, което може да направи, е да влезе в клозета и да се затвори вътре.

Своеобразната глава хваща дръжката и почва да дърпа.

В това време агентът вика:

— Бягайте, господин началник, те са заредени.

Наистина в куфарчето вече нещо шуми.

Началникът хвърля патрона и побягва, с него и агентът.

По стълбите тичат стражарите, арестуваните. Само Своеобразната глава продължава самоотвержено да дърпа.

Пантелей се мъчи да отвори прозореца. Райберите са като циментирани. Той ги избива с желязното ножче. И тъкмо се покачва, сградата се разтърсва от страхотна детонация. По главата му се посипва вар. Той прави решителна стъпка и скача в двора.

Първите пламъци избухват през прозорците.

Своеобразната глава се надига изпод развалините, вижда отворената врата на клозета, съвзема се и се спуска към двора.

— Дръжте го — крещи той.

След него се спуска началникът с полицейската свита.

И почва преследването.

Пантелей свива наляво, после надясно.

Скача в един файтон, блъска файтонджията да кара по-бързо.

Изплезили езици, след него тичат стражарите начело със Своеобразната глава.

Те дават изстрели.

Това привлича вниманието на един патрул. Той се обръща. Преди файтонът да е спрял, през едни развалини Пантелей се озовава на съседната улица.

Той се хваща за минаващия край него трамвай, качва се и си отдъхва.

Но то е за кратко.

Разнася се вой на сирени. Трамваят спира, за да изчака пожарната команда, която пресича.

Преследвачите приближават, най-отпред вървят няколко на велосипеди. За да не губи време, Пантелей побягва към най-близкия вход. По стълбите се сблъсква с една жена, без да обръща внимание на ругатните ѝ. Той вече стига тавана, а на улицата жената обяснява нещо възбудено, като сочи входа. Една група начело със Своеобразната глава се втурва. Други обкръжават сградата.

Пантелей чува стъпките и се вмъква в тавана. Намира капандурата и излиза на тавана.

От високото му се завъртва свят. Тръгва в една посока, после в друга. Отдолу го виждат и започват да стрелят. Той се свива до комина. От капандурата се подава стражарска глава. Пантелей я вижда и побягва.

Той скача от покрив на покрив.

По един улук се спуска на някакъв балкон, блъска вратата и влиза. Един истеричен женски глас го заковава на място. От леглото, съблечени, го гледат втрещено мъж и жена. Пантелей кимва и отново по улук на покрива.

В края на улицата Пантелей вижда някаква суматоха. Трупат се хора, вят коли, вдига се пушек.

Пожар!

И се устремава. След него със закъснение и нерешителност се носят няколко стражари.

Ето го над пожара. Долу пожарникарите са разтворили брезентовото платно и подканят блокираните от огъня да скачат.

Пантелей влиза в облака, намира тавана, но по стълбите го спира пожарът. Той се връща, свива в отворената врата, откъдето се вдига олелия, и вижда един застанал на прозореца, готов да скача. Пантелей го смъква, заема неговото място, сваля си очилата, натиска шапката си:

— Не се гаси туй, що не гасне.

И полита.

На брезента той търси шапката си, слага си очилата. В това време една от колите се готви да потегли.

Пантелей скача на стъпалото. Колата тръгва, пуска сирената, хората се отдръпват.

И така хвърчащ Пантелей минава край полицейските постове, край Своеобразната глава, край полицейския началник.

И с воя на сирената влиза в нещо по-шумно, по-шеметно, по-голямо.

Това е великият ден.

Улиците се изпълват с народ, с високо „ура“ и „да живее“, с танкове, войници, партизани. Всичко се върти пред очите на Пантелей. Той стои с филцовата шапка и си пуска сълзите. Кой ще го забележи него, човека без име, отдавна погребан сред мъртвци-те на Равнопол, изтрит от съзнанието на близки и далечни.

На сградата се дига червено знаме. Пантелей го гледа как пламенеє на слънцет и маха с ръка.

До него един надул гърло, та се къса.

Пантелей се усмихва — Марко.

И лекичко го тупа по рамото.

Но Марко принадлежи на вдъхновението.

Тогава Пантелей го удря с все сила. Марко се обръща и остава с отворена уста.

— Ще ме глътнеш, Марко! — смее се Пантелей. — И ще ти приседна.

Марко го грабва в прегръдките си.

— Пантелей, братко, другарю, победителю...

Хората се обръщат с възторжени очи.

— Другари, да прегърнем народния син...

Десетки ръце се протягат и вдигат Пантелей над главите. И сред светналите лица виждаме едно познато. То също помага и вика. Това е Своеобразната глава. Той е наградил единия крак на Пантелей и се носи с тълпата напред. През гърдите една червена лента.

Обръща се на другата страна — бай Ставри, вдигнал капата и вика „ура“. Пантелей ги вижда и пита Марко:

— Какво става тука?

— Карай бе, омесихме си шапките.

В тоя възвишен миг пада и шапката на Пантелей.

— Как си ги умесихме бе?

И грабва шапката от главата на Мухлев. Онзи се обръща, вижда освиреп лотлице на Пантелей и се спуска да бяга. Пантелей с големи усилия слиза на земята и се понася след него. Той вижда само голата му глава и вика:

— Дръжте го... дръжте го...

Най-сетне се изпречват пред Пантелей двама с пушки в ръце и го хващат:

— Кого да държим?

— Онзи... с голата глава.

Те гледат там, където сочи Пантелей, но Мухлев е изчезнал.

Пантелей крещи:

— Изпуснахме. Полицейски агент. Тичайте...

Единият от въоръжените му казва:

— А ти кой си? Дай си личната карта.

— Нямам лична карта.

— Нямаш? А правиш суматоха. Върви да ти видим жилката.

Пантелей се усмихва широко. И поема. Някой казва:

— Пипнаха още една гадина.

Но Пантелей не чува. Той върви пред въоръжените хора и сияе. Вятърът развява косите му, слънцето блести в очилата му.

Най-сетне в свои ръце.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТУДИЙНИТЕ КИНА
„БЪФАЛО БИЛ И ИНДИАНЦИТЕ“ (САЩ)

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА КАДЪР ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„МЕЛОДИИ НА БЯЛАТА НОЩ“

И СЦЕНА ОТ БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„ЮЛИЯ ВРЕВСКА“