



КИНО
изкуство
5



Орган на Комитета за култура, на Съюза на българските филмови дейци и Съюза на българските писатели

Издиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
(зам.-гл. редактор)

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

Година XXXXIV
Бр. 5, май 1989 г.

ISSN 0323—9993

СЪДЪРЖАНИЕ

НА ВИСОТАТА НА ИСТОРИЧЕСКИЯ ЕТАП — РЕШЕНИЕ НА ПОЛИТБЮРО НА ЦК НА БКП (3)
ПРЕУСТРОЙСТВОТО — ДЕЛО НА ВСИЧКИ И ЗА ВСИЧКИ (Доклад на Управителния съвет на СБФД пред IV конгрес на съюза) (4)

☆ ☆ ☆

БОЖИДАР МАНОВ — ЛИЧЕН ХУДОЖЕСТВЕН ПОГЛЕД КЪМ МИНАЛОТО („1952 — ИВАН И АЛЕКСАНДРА“); МЕЖДУ ПРАВДАТА И ТЕЗИСА („ВЕРНИ ЩЕ ОСТАНЕМ“) (18—23)

☆ ☆ ☆

БЯГАЩО ПОКОЛЕНИЕ? (Интервю с ЛЮДМИЛ ТОДОРОВ и ИВАН ЧЕРКЕЛОВ) (27)

ЛЮБА КУЛЕЗИЧ — „БЯГАЩИ КУЧЕТА“ (33)
ПАВЛИНА ЖЕЛЕВА — ПОСЛЕДНИЯТ ДЪХ НА ЛЮБОВТА („ПАРЧЕТА ЛЮБОВ“) (38)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ТРУП ЛИ? МОЖЕ БИ... („АДИО РИО“) (43)

☆ ☆ ☆

100 години от рождението на Чарли Чаплин
ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛД — ЧАПЛИН И ЧАПЛИНИЗМЪТ (48)

☆ ☆ ☆

БОРЯНА ПУНЧЕВА — КШИЩОФ КЕШЛОВСКИ — ГОЛЕМИЯТ НЕПОЗНАТ (62)
КШИЩОФ КЕШЛОВСКИ — ФРАГМЕНТИ (69)

☆ ☆ ☆

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — БЕРЛИНАЛЕ '89 И НАШЕТО УЧАСТИЕ (79)
ХРОНИКА (85)
АЛЕКСАНДЪР МИНДАДЗЕ — СЛУГА (сценарий) (95)

Быть на высоте исторического момента — Решение Политбюро ЦК БКП (3)

Переустройство — дело всех и для всех (Доклад Управительного совета Союза болгарских кинематографистов на IV-ом съезде союза) (4)

☆☆☆

Божидар Манов — Личный художественный взгляд к прошлому („1952 — Иван и Александра“, рецензия) (18); Между правдой и тезисом („Верными мы останемся“, рецензия) (23)

☆☆☆

Бегущее поколение? (интервью с Людмилом Тодоровым и Иваном Черкеловым) (27); Люба Кулезич — „Бегущие собаки“ (рецензия) (33); Павлина Желева — Последний вздох любви („Куски любви“, рецензия) (38)

Божидар Михайлов — Труп? Может быть... („Адио Рио“, рецензия) (43)

☆☆☆

100 лет со дня рождения Чарли Чаплина
Всеволод Мэйерхольд — Чаплин и чаплинизм (48);

☆☆☆

Боряна Пунчева — Великий незнакомец (62); **Кишигоф Кешловски** — Фрагменты (69)

☆☆☆

Александр Тихов — Берлинале '89 и наше участие (79); **Хроника** (85); **Александр Миндадзе** — Слуга (сценарий) (95)

Equal to the Historical Stage — Resolution of Politburo of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party (3); The Reorganization — a Deed of Everybody for Everybody (Report of the Managing Committee of the Bulgarian Film Worker's Union before Its IVth Congress) (4)

☆☆☆

Personal Artistic View to the Past („1952 — Ivan and Alexandra“), Between the Truth and the Thesis („Faithful We Shall Remain“) By **Bozhidar Manov** (18—23)

☆☆☆

Running Generation? (Interview with Lyudmil Todorov and Ivan Cherkelov) (27); „Running Dogs“. By **Lyuba Kulezitch** (33); The Last Breath of Love („Pieces of Love“). By **Pavlina Zheleva** (38); A Corpse? May be... („Adio Rio“). By **Bozhidar Mihailov** (43)

☆☆☆

Charlie Chaplin's 100-th Anniversary Chaplin and Chaplinism. By **Vsevolod Meierhold** (48)

☆☆☆

The Great Unknown. By **Boryana Pungeva** (62); Fragments. By **Krzysztof Kieslowski** (69)

☆☆☆

Berlinale '89 and Our Participation. By **Alexander Tihov** (79); Chronicle (85); Servant (script). By **Alexander Mindadze** (95)

На първа страница на корицата сцени от новия български игрален филм

„МОЯТ ПЛЕМЕННИК Е ЧУЖДЕНЕЦ“

На втора страница — италианският актьор МИКЕЛЕ ПЛАЧИДО

Оформление и техническа редакция — **Константин Кечев**; коректор — **Цветана Маринова**.
 Адрес на редакцията: София, пл. Славеиков 11, IV етаж, тел. 80-36-01; 87-91-11, вѣтр. 316, 317, от 14 до 18 часа. Творчески фонд при СБФД. Каса 84-21, вѣтр. 626, ул. Екзарх Йосиф, 37. Годишен абонамент — 12 лв. Отделна книжка — 1 лв. Тираж — 9000. Абонаментът се внася при всяка телеграфо-пощенска станция в страната. Рѣкописи не се връщат. Редакцията не удовлетворява молби за снимки, адреси, автографи на филмови дейци. Дадено за набор на 5.IV.1989 г. Подписано за печат на 25.V.1989 г. ДП „Георги Димитров“, бул. Ленин 117; код 952415851

© Комитет за култура, Съюз на българските филмови дейци и Съюз на българските писатели.

На висотата на историческия етап Решение на Политбюро на ЦК на БКП

Политбюро на ЦК на БКП в заседанието си от 17 март 1989 година обсъди резултатите от проведените конгреси на дейците в областта на научното, научно-техническото и художественото творчество. Единодушно е убеждението, че тези резултати са положителни.

Конгресите се превърнаха във важен етап от разработването на концепциите за преустройство на отделните области на духовната сфера, за пълноценно обновление на духовния живот на обществото. В духа на априлските традиции на партията и в съответствие със сегашните ни постановки за демократизация на обществения живот, за гласност и социалистически плурализъм тези форуми разкриха нови форми и възможности за изява на гражданската и политическата активност на творците и дейците в духовната сфера. Осъществени се широк диалог и сблъсък на мнения, направиха се важни предложения в програмните решения и документи на творческите и научните съюзи.

Всичко това показва, че е намерен верен и сполучлив път за сплотяване на нашата интелигенция около Юлската концепция за преустройство, че линията на партията е на висотата на историческия етап, в който навлезе страната.

Независимо че в някои изказвания на отделни конгреси бе направен опит те да се отклонят от действителните задачи, стоящи пред тях, дискусиата в цялост беше плодотворна, конгресите изиграха своята роля.

Няма съмнение, че в духовното обновление на обществото се върви по правилен път, че българската интелигенция в огромното си мнозинство подкрепя партийните предназначения.

Политбюро смята, че сега главното и решаващото е ускорено да се формира цялостната концепция за развитието на духовната сфера, по-конкретно за изграждането на организациите с идеална цел и на издателските къщи, за пренасяне на дейността в тази сфера там, където живеят, работят и се реализират хората, за разкриването на всички необходими условия за създаването на нови духовни ценности, за засилване на взаимодействието на нашите научни, научно-технически, културни и просветни дейци със съответни институции от други страни и на първо място от Съветския съюз.

Политбюро е убедено, че родната интелигенция, дала исторически принос в развитието на България в миналото и в условията на социализма, ще се утвърждава като ударна сила на преустройството, за разцвета на родината, за нейното превръщане във високоразвита и културна държава.

Преустройството — дело на всички и за всички

Събрали сме се за Четвърти конгрес на нашия съюз. Той е и извънреден конгрес. Съгласно устава ни трябваше да обсъждаме и отчитаме дейността си след две години. Ще я обсъждаме и отчитаме сега. Защо? Въпросът почти не се нуждае от отговор.

Времето, което изтече след приемането на Юлската концепция на партията, времето след Юлския и Декемврийския пленум през 1988 година бе наситено с повече или по-малко конструктивни дискусии, със спорове, по-интензивни от всякога, с утвърждаване и отхвърляне на възгледи, белязани с емоционална ангажираност, рядко срещана в практиката на съюзния ни живот от близкото минало.

Очевидно е за всички, че пристъпваме към разговор, подтиквани не само и може би не толкова от вълнения, свързани с наши тясно творчески или чисто професионални, специфично съюзни проблеми.

Преживяваме — всички ние и обществото ни като цяло — период, който трудно бихме могли да квалифицираме с думи, обозначаващи при обичайни обстоятелства понятия като преосмисляне, стрес и надежди, съмнения и воля. Измерваме ръста си и преоценяваме ценностите, които са вградени в него. Отърсваме плещи от излишен товар и се опитваме да погледнем в очите онова, което се нарича истина. Не е лесно. И не е възможно да не изостря социалната ни чувствителност.

Толкова по-малко е възможно това за хора, обречени или поне заявили своята обреченост да бъдат съпричастни, да бъдат отрицатели на знаменосци на страсти, но и сами изгарящи от страсти. Защото човекът на изкуството възприема събитията от обкръжаващата го действителност с ума, но и със сърцето си, защото не може да не бъде заразен от тези събития, които отричиха през последните месеци спотаявана енергия, дадоха път на процеси на трескаво търсене на нови подходи и нови решения във всички сфери на живота, на решително скъсване с всяко рутинно мислене.

И нашият Четвърти конгрес не можеше да чака уставните срокове за своето провеждане. Не можеше да чака преустройството на обществено-политическия и икономическия ни живот да влезе в трайно русло, да прекипят страсти и вълнения, да стихнат вълните на напора и битката. И ние спокойно да се изправим, да огледаме какво е станало край нас и „мъдро“ да го оценим. А после да грабнем камерата и да го запечатим върху лентата.

Разбира се, това е преувеличение. Българската творческа интелигенция, българските кинодейци в частност никога не са били равнодушни наблюдатели, спокойни съзерцатели. Никога не са имали друга позиция освен съзвучната с добре разбраните, с трайните интереси на партията, на народа. В случая става дума за друго. Става дума не просто и само за съпричастие. Далеч не са достатъчни и принципно верните ни изходни позиции, и в творчеството, и в съюзната ни дейност. Във всички

Доклад на Управителния съвет на СБФД, изнесен от председателя ГЕОРГИ СТОЯНОВ на IV конгрес на съюза.

партийни решения от последно време на духовната сфера се отделя такова внимание, каквото не ѝ е било отделяно никога досега. И не защото е била подценявана преди. И не защото не са били разбирани ролята и значението на културата, на изкуството за хармоничното развитие на човека, на личността, а оттук — и на обществото като цяло. Но сега, в ерата на преустройството и обновлението на социализма — и в глобални мащаби, и у нас конкретно, — ера, която съвпада с новия взрив на научно-техническата революция в света и с наложителната необходимост от всекидневно практическо приложение на принципите на новото политическо мислене, в ролята на духовната сфера не само нараства неимоверно, дори ако за измерването на това нарастване си послужим с понятието като геометрична прогресия. Тази роля се променя кардинално — вече в качествено отношение. Става очевидно, че съотношенията във веригата общественopolитическа дейност — икономика — духовен живот се трансформират на съвършено друга принципадна основа — от гледна точка на приоритетите. Става ясно, че духовната сфера не е просто елемент, съставна, макар и важна част от развитието на обществото, а се превръща и все повече трябва да се превръща в катализатор на самото развитие, в негов основен енергиен източник. Енергийният източник на сивото вещество и таланта, на високата нравственост и неукротимия стремеж към човешко и обществено съвършенство.

Промяната в отношенията на обществото ни към ролята и значението на духовния фактор в обновителните процеси все още не може да се отнесе към категориите с безусловен положителен знак. Има не само колебания в пренесения. Има проявени и заявени неудовлетворения. Въпрос на доста сложни социологически и естетически анализи е намирането на действителен обществено значим отговор за реалната стойност на тези неудовлетворения. Каквото и да е този отговор, обаче за нас, кинодейците, той никога не може да има оправдателен характер.

Ако е вярно, че филмът независимо от формите и носителите на разпространението си продължава да заема трайно място в духовния живот на народа, не можем и нямаме право да пренебрегнем оная част от присъдата над нашите творчески проявления, която се съдържа в тяхното масово възприемане или отхвърляне.

Ако искаме да утвърдим изконното право на изкуството да акумулира в себе си творческия гений на нацията и да го изрази в съответни форми, трябва да сме готови за упорита и дългосрочна защита на това право.

Дилема ли е това? Дилема е, разбира се. И не е нова. За киноизкуството обаче тя иска непрекъснато отговори, адекватни на текущата действителност. Сами се убедихме от практиката си в последно време, че всяка преценка, свързана с „вечни естетически стойности“, има значение главно в тясно професионалната ни среда. И затова един от принципите, върху които се е изграждала досега, трябва да се изгражда и в бъдеще и индивидуалната ни творческа дейност, и дейността ни като съюз на творци, е принципът за диалектичкото ни отношение към диалектичката съвкупност, наречена оценка на крайния резултат — оценката на създаваните от нас филми при срещата им със зрителите и с времето.

Този въпрос има далеч не само теоретически характер. С развитието на процесите в нашето общество, чието начало положи Тринадесетият конгрес на партията и чиято същност най-категорично бе изразена в Юлската концепция за коренно преустройство и обновление на социализма у нас, проблемите на филмопроизводството и филморазпространението започнаха все по-отчетливо да придобиват общественopolитически и обществено-икономически характер, без при това да губят нито за миг професионално-творческата си основа. Реалните императиви на живота, динамичното преосмисляне на възгледите за развитието ни настоячиво изискваха адекватна реакция и в сферата на киноизкуството. В сферата, по-точно, на структурирането и организацията на продуктивната и редпродуктивната ни дейност.

Принципите на самоуправлението и на пренасянето на тежестта на отговорностиите там, където се разгръща действителното творчество, бяха внедрени във важни

звена на кинематографическата ни система. Тъкмо внедряването на тези принципи и тяхното практическо осмисляне беше главното съдържание на творческия и съюзния ни живот през годините след Третия ни конгрес.

Трябва напълно открито да се каже, че това не бяха леки години. Всички ние — и като преки участници в създаването и разпространението на филмовите творби, и като повече или по-малко активни дейатели в структурните звена на съюза — секции, бюро, управителен съвет — изпитвахме и изпитваме върху собствения си гръб всички предимства и всички несъвършенства на извършените и извършваните се пружестрости. Не сме гледали на тях като на еднократни действия, не сме ги разбирали като завършени процеси. От тази позиция искаме да ги оценяваме и сега.

Най-осезателните промени се извършиха в областта на игралното кино. Създадените пет нови творчески колектива при СИФ „Бояна“ не бяха видеоизменени и осъвременени копия на праобразите си от предните години. Променен бе основният принцип — правото за окончателно решение се прехвърли от централното управление на кинематографията върху самите колективи. Правото да се избере и утвърди литературният сценарий, правото да се осъществи неговата реализация — до изваждането на копия — единствено и само под наблюдението и контрола на творческия колектив.

Тази стъпка беше стъпка в правилна посока — това със сигурност можем да кажем и днес, вече две години след нейното практическо осъществяване. Защото тя беше ключ към самата сърцевина на творческия акт, път към отприщване на функционалността на такива решаващи негови съставки като инициативата за зачеването и отговорността за резултата. Резултатът, който еднакво може да бъде прибран в собствената кошница на сладките плодове на успеха, но и печална жътва на всеобщи ругатни. И наред с това — проверка на действителните възможности.

Каква рекапитулация — нека употребим в духа на времето този по-„бизнесменски“ термин — бихме могли да направим от тази проверка? Нали в продължение на година и половина — две ние извършихме експеримент, който не се среща толкова често в практиката на световното кино. При отсъствие на каквато и да било намеса „отгоре“, пълна липса на реално продуцентско начало, т. е. на определящо влияние на източника на финансови средства върху творческия процес и осъществяване на свободата на творческото волеизявяване — и в тематичния избор, и в реалното му претворяване във филмовото произведение.

Справедливо е да се каже, че тази ситуация има положително отражение върху творческия процес. Много видимо се повишиха самочувствието и активността на основните творчески кадри. В рамките на колективите осъществиха свои проекти немалък брой режисьори от всички поколения. Ако приемаме Варненския фестивал на игралното кино за огледално отражение на най-добрата част от двегодишната ни продукция, горният извод може да намери подкрепление дори чрез самото изброяване на фестивалните заглавия. Нещо повече, Варна'88 беше всъщност преглед почти изключително на творби, създадени в новите условия и действащи по новите правила колективи.

Известни са оценките за резултатите от този преглед. Не е нужно да ги повтаряме тук. Заслужава внимание обаче отбелязаната вече и от участниците, и от средствата за масова информация атмосфера на деловитост и демократичност, които характеризираха фестивала този път. Конкретните изводи за резултатите от представянето и възприемането на всяка творба трябва все повече да стават задължение, аналитична работа на създателите на тези творби, на творческите екипи, на творческите колективи. За да се постига във все по-пълнен размер ефектът от обратната връзка, без който е немислимо действителното развитие на самото творчество.

Тук трябва да се отбележи един важен момент — значителното като обем присъ-

ствие на младите кинематографисти в програмата на фестивала. Важен е този момент, защото събира в себе си съществени аспекти на цялостната и целевата в същото време политика на кинематографията и съюза по отношение на грижите за младото кино, грижите за изстраването на творци, които и днес, а още повече утре трябва да поемат в ръцете си съдбата на българското кино.

Уместно е да се припомни тъкмо по този повод, че проблемът за младите кадри беше един от основните моменти в работата на съюза през изминалите три години. Нека си припомним колко остро стоеше въпросът за дебюта, без да се връщаме сега към причините, които предизвикаха тази острота. Дебютно-експерименталната студия, прераснала по-късно в творчески колектив „Дебют“ при СИФ „Бояна“, извърши огромна и заслужаваща признание работа. Появиха се филми — новели, а по-често излезли с основание или без много основание от тесните дрешки на новелатна творби, — които включиха в „списъчния състав“ на киноизкуството ни имена, към някои от които кинокритиците и зрителите ще бъдат принудени да насочат вниманието си в бъдеще. Варна '88 вече ни подсказа, че тази принуда е започнала да действува.

Радваме се и приветствуваме пробива на младите, осъществен на този фестивал. Ще запомним приносния характер на много от техните филми. Приносен характер по отношение на теми и проблеми, които само те могат да включат в орбитата на игралното ни кино. Приносен характер и по отношение на чисто кинематографичната гледна точка, на кинематографичния език. Ако сме справедливи, трябва да признаем, че с най-убедителните си решения някои от филмите на младите преодоляват един стар недъг на българското кино — прекаленото търсене на опорни точки в компоненти, които не са истинската стихия на киното и не дефинират категорично неговата естетическа самостоятелност, неговия собствен печат.

И наред с това не са ни спестени и тревогите. Източникът им е преди всичко в отбелязаните и от критиката моменти на натрапваща се и започваща малко да досажда повторемост на теми и проблеми, в обезпокоителни, макар и все още недоказани категорично с цифрови данни сигнали за некомуникативност. Впрочем с доказани вече за съжаление некомуникативни качества е доста значителна група филми на млади и не съвсем млади творци — явление, което ни изправя и очевидно все още ни изправя пред трудни за отговор въпроси. Дискусията по тези въпроси — сложна и с многопланов характер — навярно ще бъде една от най-важните задачи на съюза в близкото бъдеще. И, по-точно, не самата дискусия, а намирането на решения.

Продукцията на игралното кино от последните две години, осъществена изцяло от петте нови творчески колектива в условията на пълна самостоятелност, ни изправя отново пред един не нов всъщност проблем — проблема за качеството на кинодраматургията. Но този път с много голяма сила, а и с някои нови аспекти.

Преустройството на колективите и утвърждаването на новия им статут бе извършено при приоритетното участие на режисьорите и съответно с организационно-структурни решения, подчертаващи техния приоритет във филмопроизводството. И това беше, както вече бе посочено, стъпка в правилна посока и с положителен заряд. В същото време неочаквано за мнозина се открии и един негативен момент — волно или неволно, сякаш бе подценено творческото ядро, което имаше грижата и задължението да осигурява сценарния портфейл на игралното кино. Това, разбира се, не беше преследвана от никого цел, може би подценяването имаше само някои психологически аспекти, но се чуха и гласове, които твърдяха, че режисьорите не изпитват особена нужда от помощ при изграждането на пълноценна драматургия. Подобен възглед, без да е получавал отчетлива теоретическа аргументация и защита, намери доста видим практически израз в продукцията от последно време — твърде голям е дялът на филмите, върху чиято литературна първооснова лежи преди всичко режисьорски печат. Филми на режисьори от по-възрастното поколение.

Но и филми на най-младите, на дебютантите, които сякаш масово се заразиха от литературна еуфория, от амбиция за „тотално авторско кино“.

Резултатите, разбира се, са различни, но върху почти всички филми от тази „вълна“ тегне белегът на определена драматургическа недостатъчност.

Без да се впускаме в подробни анализи и оценки, няма да бъде излишно да се замислим върху този проблем, пък бил той и дискуссионен. Няма да бъде излишно бъдеще да съсредоточим повече вниманието си върху намерането на по-продуктивни пътища за разрешаването на сценарния проблем изобщо. Зашто той — и в това едва ли някой може да се съмнява — е от изключителна важност за съдбата на игралното ни кино. Всички сме изпитали върху гърба си последиците от ситуации, когато е настъпвало известно охлаждане на отношенията кино — литература, понасяли сме — и поотделно, и заедно — отсъствията на имена, независимо от причините или вините за тези отсъствия. Сега, когато се опитваме да правим оценка на състоянието на игралното ни кино и да надникваме в неговото бъдеще, сме длъжни повече от всякога да вицнем в същността на един изстрадан от световната практика на киното императив: значителна филмова творба може да бъде създадена само върху значителна в съдържателните си качества литературна първооснова. Независимо дали става дума за екранно пресътворяване на белетристично произведение или за оригинален сценарий на автор, над чиято люлка са бдели литературни музи. Изключенията — а и те са добре дошли — само могат да потвърждават, както се казва, правилото.

Трезвото отчитане на този момент може би ще ни помогне и за по-правилното ни ориентирване в такъв сложен и многозначен проблем, какъвто е проблемът за комуникативността на нашите филми. А това е жизненоважен проблем в днешната ситуация на българското кино. Не можем да не оценим високо и да не утвърдим категорично онова, което кинематографията направи по отношение на репертоара на националната кино mreжа. Спокойно и без каквото да е било неудобство може да се говори за прелом в тази сфера, за качествено ново състояние на киноафиша. Всички знаем за какво става дума, разбираме и същността на проблема. Тя се изразява не само чрез Световната кинопанорама, която само с двете си издания през 1987 и 1988 година се превърна в едно от водещите културни събития у нас. Филмите от панорамата станаха гръбнак на годишния репертоар на кината и в компания с други заглавия, преминаващи също през ситото на висока възискателност, създават за българския зрител възможно най-добрата картина на актуалното състояние и постиженията на световното киноизкуство. Многогодишните ни разговори за необходимостта от усилия за издигане на кинокултурата на зрителя се материализират сега в една конкретна, в една практическа стъпка.

Какво е значението на тази стъпка за родното кино, какво е или какво би могло да се окаже влиянието ѝ върху неговото собствено развитие? На пръв поглед въпросът сякаш очаква еднозначен и недвусмислен отговор. Дали е така? Дали всички мислим, че това влияние е плодотворно или ще се окаже плодотворно в бъдеще?

Може би изглежда странно, но не са единични гласовете, които изразяват опасения от съседството в афиша на български и силни чуждестранни филмови заглавия. Не са редки оплакванията на наши творци от неблагоприятно за техните филми програмиране, все още всички ние разграничаваме месеците на силни и слаби, все още говорим за студентски ваканции, за струпване на именни дни в седмиците на нашите премиери, за олимпиади и футболни събития.

Без съмнение всички тези неща имат своето значение и ще бъдем неискрени, ако се правим, че не им обръщаме внимание. Вън от всякакво съмнение е и необходимостта от най-грижовно отношение към разпространението на българския филм, който е наше същностно дело, наша съдба. А и най-важната им задача в утвърждаването на естетически ценности с национален знак, с българско звучене.

Трябва ли обаче защитата на българския филм, на неговите закони и трайни

интереси да се отъждествява с мерки, насочени към ограничаване съперничеството и съпоставките? Не биха ли ни тласнали подобни мерки не към траен разцвет, а към траен и безизходен провинциализъм? Най-малко изкуство като киното може да се развива успешно в условия на изкуствено създадена изолация, в условия на неточно пласиран протекционизъм.

Не бива обаче да се забравя нито за миг и твърде същественото обстоятелство, че киното отдавна вече не е самотен и всевластен господар в сферата на разпространението на собствените си създавания. Всевластни и все по-всевластни ще стават правилата на свободната и безпощадна конкуренция, правила, които надхвърлят рамките на възможната регламентация между официално установените и правоимащи филморазпространителски институции. Да, киното е нагазило във води, които трябва да преброди и да преплува преди всичко със собствени сили, със специфично свои качества.

Но защо трябва да преодолява и допълнителните пречки, предпоставяни от разпиляването на общонационални сили и средства? Длъжни сме и като съюз, и като преки участници в творческия процес да съдействуваме за създаването на необходимите опорни точки за успех в голямото състезание, което се провежда в тази наситена и все по-насищаща се с филмови картини и образи среда.

Безспорен факт е, че през последните години нашето документално кино продължи силното си, продуктивно развитие и със своята актуалност, конкретност, многообхватност на темите и проблемите си създаде висок престиж — както у нас в киносредите, така и като международна оценка. Тези констатации се аргументират от филмите-лидери, от онези заглавия, които успяха да проникнат в сърцевината на обществените процеси, да открият и портретират лицето на наши съвременници от предния фронт на социалното ни развитие. Но за да бъдем обективни, трябва да отбележим, че тези филми изплуват върху общото равнище на една изключително многобройна продукция, която като цяло да достига до качества на филмите фаворити. Може би именно по този начин най-често протичат процесите в изкуството — активното количество натрупване довежда до високи качествени резултати на един относително по-малък процент заглавия. И все пак не бива да допускаме самоуспокоението и застоя, па макар и върху билото на овладян хребет. Става дума за новите, динамично изменящи се задачи и отговорности на документалното ни кино днес, породени от също така динамично изменящото се лице на обществените процеси. Ако имаме основания да говорим за своеобразна „изпреварваща функция“ на документалното ни кино по отношение на някои официални партийни и държавни решения вчера, то имаме ли готовността да сторим същото днес? Защото днес рязко нараства изискванията за изключително задълбочено и аналитично осмисляне на жизнения материал вече не само от позициите на мислещи и високоинравствени кинематографисти, а заредени и въоръжени с аргументите на научния анализ както по отношение на актуалните обществено-икономически процеси, така и по отношение на историческия материал. Ярък пример в това отношение е развитие на съветската публицистика днес в епохата на преустройството — както литературно-словесната, така и кинопублицистиката. Съветското документално кино буквално за броени месеци надскочи предишния си ръст, облеганото върху необримата фактология и анализ от обществено-научна гледна точка. Този етап на нашето документално кино предстои. И то е длъжно да го превземе, ако иска да запази високата си марка, завоювана досега. И тук достигаме до най-съществен момент в неговата днешна съдба — проблема за неговата социална ефективност, за реалната му обществена тежест в анализиране и подпомагане на процесите. Става дума за активното му разпространение преди всичко чрез многомилионната аудитория на телевизионния екран. Въпросът не е нов, но възникват и нови нюанси около него. Ние имаме практически само частични впечатления от срещата на нашите

документални филми с ограничен брой зрители, и то благодарение на нашата апостолска настоятелност. Дали тези досегашни впечатления ще се потвърдят при желателния широк показ на филмите ни, дали единомислното при оценката им ще преобладава, или в остри дискусии те ще имат и своите опоненти, дали споменатото по-горе количествено натрупване ще издържи на високите зрителски критерии, наложени от филмите фаворити? Пораждат се и още редица въпроси, които значително усложняват и нюансират засега само хипотетичните ни отговори. Защото нека не си правим илюзии — процесите на преустройство в нашето общество са твърде сложни и нашите документални филми няма да са равностоен партньор и опонент в тези процеси, ако не придобият и задължителното ново качество — необорима логика на аргументите и анализа, нов поглед към реално изменените жизнени процеси, нова енергия на обществената си значимост. Едва тогава бихме могли да твърдим със законно самочувствие, че нашето творческо дело е жизнено необходимо на хората и оправдава тяхното доверие — едва тогава, когато то застане пред съда на жизнената правда и ни изправи лице в лице с хората от всички слоеве на нашето общество. Тогава, когато нашите документални филми излязат от творческите ни лаборатории и се включат в ритъма на живота и ние ще получим действителната си оценка според критериите на времето. Тогава филмите еднодневски ще се лишат от смисъл и ще разберем, че за съжаление дълги години наред със сериозното и значимо документално кино сме създавали и ненужна второкачествена продукция, разпялана при това в редица филмопроизводствени звена. Но и още сега е очевидно, че ненужното дублиране на теми и обекти, създаването на повторни филми върху един и същ материал от различни екипи е празно похабяване на сили, средства и човешка енергия. Нужно е следователно оптимално координиране на процеса в това отношение и разумно финансово уедряване на производителите, което ще подпомогне главните водещи линии в националното ни документално кино.

Нашето научнопопулярно кино си е извоювало името на авторитетен дял в общата ни кинематографична дейност с признание и в международен план. Вярно е обаче, че в по-предни години ярките имена и успехи бяха повече. Днес неговата продукция предлага филми с интересни качества от различни области на знанието, но не е тайна, че научнопопулярното ни кино от доста години насам изпитва един все по-изострящ се проблем, който решително дава отпечатък върху цялостния му облик — проблема с кадрите! Научнопопулярното кино като много специфична област предявява към неговите създатели особено повишени изисквания — не само обща кинематографична подготовка, но и конкретна научна подготовка или поне предразположеност за работа в такава посока. Поради това практиката естествено е наложила съчетаването на усилията на различни специалисти не само от областта на кино. А ако си припомним имената на най-ревностните му създатели, ще видим, че те са все хора и с някакво друго освен кинематографичното образование. Това, разбира се, не е задължително условие, но подсказва възможности за търсене на бъдещите попълнения. Защото днес притокът на млади сценаристи и режисьори практически е прекратен, а това означава, че утрешният ден на научнопопулярното кино е обречен на неизвестност. Затова е необходимо без никакво отлагане много енергично да се привлекат за работа нови имена — било от средата на младите кинематографисти, било от по-зрялото поколение, или дори подходящи хора от други професии. Те могат да преминат подходящ курс на теоретична и практическа подготовка и да навлязат в самостоятелна работа. Тяхната подготовка може да стане и „в ход“, като се съчетаят усилията на Кинематографията и ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ например в един специализиран режисьорски клас. Но наред с този проблем създателите на научнопопулярното кино трябва да положат максимални усилия за решително обновление и актуализиране на неговата тематика и зрителска привлекателност, включително и с ориентация към международните изисквания.

Става дума не само за възможни продажби на международните пазари, но и за принципно ново пласиране в условията на копродукционна дейност. А това неизбежно ще наложи категорични изисквания както по отношение на тематиката, географския периметър на обектите, степента на тяхната значимост и универсалност, така също и по отношение на високото идейно-художествено качество и съвременния киноезик. Едва тогава нашето научнопопулярно кино ще може да дели медан и на международния екран, без да пренебрегва по никакъв начин и българския зрител.

Необходимо е да отделим и специално внимание и на още един дял от късометражното кино — поръчковото производство. Това е действително огромна производствена дейност, която поема милиони левове, голяма кинотехника и много кино-материали, а вече твърде дълго време все някак се изпълзва от конкретния обществен поглед върху нея и остава скрита в тясно ведомствените територии на производителите и поръчителите. Ала ако си дадем сметка, че става дума за стотици кино-и видеофилми всяка година, ще разберем, че необходимостта от някаква промяна вече е назряла. Сега, в условията на новите възможности за стопанска дейност, се очертава вероятността дори за ново активизиране на поръчковото филмопроизводство. А това би могло да има и опасни последици — да се отвори врата за активната и вездесъща халтура! Като творческо-професионален съюз не можем да не сме загрижени именно по този въпрос. Необходимо е следователно да се помисли за изграждането на система за единна оценка на поръчковото филмопроизводство и прилагането на единни критерии в неговото създаване.

През изминалия четиридесетгодишен път българският анимационен филм стана едно от безспорните завоевания на социалистическата ни култура, наложило се в съзнанието на нашата и световната общественост като значителен художествен факт. Отношението към формата като най-точен израз на определено съдържание стана осъзната позиция на нашия анимационен филм. И все пак какво означава феноменът българска анимация — определение, което често чуваме, без да сме сигурни какво означава то. В структурно отношение доскоро нещата изглеждаха така: държавата субсидира една студия, за да се правят свободни анимационни филми — свободни по отношение на формата, свободни по отношение на тематиката. Комерсиалната страна на това производство до този момент не беше на дневен ред. Но днес, когато въпросът за конкурентноспособността в най-глобалния смисъл на тази дума става жизненоважен въпрос, трябва най-трезво да огледаме направеното и главно това, което не сме направили, за да можем да печелим не само фестивални награди, без да ги подценяваме нито за миг. Сега пред нас рязко се изправя въпросът за истински зрял професионализъм, който да направи нашите филми колкото художествени, толкова и демократични и конкурентноспособни на световния пазар, за да докажем на практика, че сме излезли от идилличните години на самолюбие и сме станали граждани на света, без да се боим, че нашите филми са останали на нивото на регионалните нужди и амбиции. Сега на първо място в нашата работа с пълна сила стои въпросът не само какво правим, но и как го правим. Необходимо е действително ново мислене. Мислене с по-далечна перспектива, мислене — надрегионално. Дълги години живеехме с проблемите каква анимация да правим. Главно за деца или повече философска с адрес към възрастния зрител. Сега можем разумно да апелираме за хубава, умна, атрактивна, комуникативна и търсена на световния пазар анимация. Новосъздадената поръчкова студия „Каданс“ вече на практика поставя въпроса за анимационния плурализъм. На основата на лоялна, но необходима за извисяване ръста на българската анимация конкуренция. Ръст по отношение както на художествените резултати, така и на възможността да бъдем престижен и търсен партньор. Партньор, гарантиращ високо ниво и съчетаващ във филмално мислене си умното със забавното, художественото с комерсиалното.

Годен да просъществува при всякаква конкуренция.

Безспорен факт е, разбира се, че няма точна рецепта какъ се правят анимационни филми. Никой досега не е написал книга от кое по колко се слага, за да се направи хубав филм. Ясно е обаче, че еклeктиката и компилацията, както и подражателството не са помогнали никъде и никому да направи нещо добро. Само верността към нашия български темперамент, чувството ни за хумор, здравия и трезв разум, както и специфичното ни фолклорно визуално и музикално-звучово богатство биха могли да бъдат някаква гаранция за създаване на филми със свой цвят в спектъра на световната анимация.

Изменящото се време и изменящите се потребности в развитието на киноизкуството ни поставиха и пред филмовата ни критика настоятелно необходимостта от обновяване, от преодоляване на редица съществени слабости и от преустройство в пригодата и функциите ѝ, от насочване към нови движещи идеи, от обогатяване на социално-духовната ѝ и професионална проблематика и от засилване на годността и да овладява тая проблематика.

Белезите на преустройството на филмовата ни критика изпъкват както в промените, свързани с нейното място в кинематографическия процес, така и в някои нови моменти в нейните творческо-оценъчни изяви.

Преди всичко несъмнени са подобренията в свързването на нашите критици с ония кинематографически структури, където протича основната дейност, обслужваща раждането и разпространението на конкретните художествени факти на нашето изкуство.

Редица филмови критици бяха привлечени непосредствено към работата на новите колективи било като редактори, било като членове на художествените съвети. Това обстоятелство безспорно има двойко положително значение и за колективите, и за самите критици, като засилва тяхната активна професионална роля, знанията им за „интериора“ на кинематографическия процес и възможностите им за съучастие при създаването на филмовите произведения.

Филмовата ни критика бе застъпена много по-осезателно и в звената на кино-разпространението, в работата както с българските, така и с чуждите филми. Компетентността на филмовата ни критика влезе в действие при формирането на репертоара на кинорежата, при търсенето, откриването и реализирането на нови форми на кинопоказа, при подбора и закупуването на чуждите филми, при провеждането на манифестации от най-различен род на нашето и чуждото кино. В това отношение кулминацията бе постигната с организирането и ежегодното провеждане на панорамата на световното киноизкуство. И при подготовката на тая панорама, и при нейното реализиране, и при оценяването и осмислянето на отделните филми и на панорамата като цяло — ролята на критиката изпъкна осезателно и красноречиво. А от гледна точка на самата критика ние вече имаме най-голямо основание да говорим за несравнимо по-голяма и завидно съвременна информираност на критическите ни кадри за фактите и процесите, които се извършват в световното кино.

В творческо-оценъчните реализации на филмовата ни критика също така са налице нови положителни моменти. Ако до неотдавна в тая сфера бе налице еднообразие и монотонност в оценките и в критическите интонации, ако господствуваше инерцията на „едната оценка“, на „едното мнение“, ако поведитe за изявяване на реално съществуващите различия в отношението към отделните филми по правило се преценяваха и пропускаха, понеже на тях се гледаше като на нежелателни и непродуктивни поводи за главоболие, то картината в тая посока се измени твърде съществено и показателно. Плурализъмът, многообразието в критическите оценки, различните мнения за отделните филми станаха характерен белег в дейността на критиката ни както в печата и в другите средства за масова комуникация, така и във вътрешносъюзния ни живот. Разбира се, става дума за разнообразие на компе-

генти, аргументирани мнения, допринасящи за обективната оценка на съответните произведения. Всичко това е несъмнено завоевание на нашия кинематографически живот, което се нуждае от по-нататъшно укрепване и развитие. Нека подчертаем тук форумите на критическите дискусии по време на поредните пловдивски фестивали на късометражното кино, а напоследък и на Варненския фестивал на игралните филми.

Има един твърде важен и своеобразен момент от нашата филмова ситуация през последните години, който определя в немалка степен и дейността на филмовата ни критика. Това е обстоятелството, че новосъздадените творчески колективи се нуждаеха от съответно време, за да укрепнат, да разгънат и очертаят както посоките, така и резултатите на своята работа, тенденциите в нея и равнищата за осъществяване на тях тенденции. Тук бе неизбежен и необходим моментът на заинтересовано и добронамерено изчакване, момент, който предварително првъреше всякакви опити за прибързани оценки и констатации особено нетърпими и безтактни. Естествено, прибързаността и лекомислието в оценките и днес са нежелателни. Но заедно с това с течение на времето, с появата на все повече филми, създадени от новите колективи, с наличено на обществените, зрителски реакции към тях филми, все по-настоятелно влиза в правата си необходимостта от професионална критическа оценка не само на отделните филми (каквата оценка сега се прави), но и на различните тенденции и проблеми, които се очертават от тези филми, оценка, анализ и осмисляне на явленията, пораждащи се в тази област (такава оценка, такъв анализ и такава осмисляне засега все още са недостатъчни).

С други думи, на дневен ред пред критиката ни застава задачата за оценката на резултатите от преустройството в киноизкуството ни, за осмисляне на тях резултати, за подкрепа на водещите напред тенденции, за откръсване от набеязващите се недостатъци, за своевременно даване път на жизнеспособното и обновяващото.

Явно е, че за да може да бъде на висотата на собствените си задачи, филмовата критика се нуждае от по-нататъшно разгъване на собственото си преустройство. За да дава свой реален принос в цялостното преустройство на киноизкуството ни, днес филмовият критик би трябвало непрекъснато да засилва и обновява своята компетентност и своята намеса в текущия кинематографически живот, като осъществител и носител на пряката критическа оценка, а така също и като зряло и актуално знание и в интердисциплинарите области и — нека подчертаем специално — в областта на производствените и организационните проблеми на киноизкуството.

За да бъде пълноценна критическата оценка, е необходимо в нея да се съчетават както реакциите на зрителските аудитории, на ония, за които всъщност се прави киноизкуството и без които то не би могло да съществува, така и реакциите на професионалистите. Всяка едностранчивост тук би била несъстоятелна и вредна. Едностранчивостта би могла да ни доведе до твърде печални последици, да изпадаме във вулгаризации, до принижаване на критериите по посока на назадничави зрителски вкусове, на коммерсиализацията или до обезсилващ снобизъм, до откръсване на киноизкуството от социално-духовната му мисия, от извора и оправданието на неговото съществуване.

Тъкмо филмовата критика би трябвало да стане носител на това така необходимо органическо двуединство, тъйко тя би трябвало да бъде изразител, предпазвайки се от всякакви едностранчивости, както на ония, които творят изкуството, така и на ония, за които се създава това изкуство, за които то е предназначено.

Своята многопосочна дейност нашият съюз — от създаването си до днес — винаги е разгръщал върху вградените в самите му основи демократични начала. Начала, които се коренят в българските културно-исторически традиции. Начала, които получиха естественото си развитие и се обогатиха с ново съдържание чрез дългогодишното прилагане на принципите на общественно-държавното ръководство на културната дейност. В годините след Третия конгрес ние имаме определени по-

стижения, имаме и немалко слабости, които справедливо бяха подлагани на критичен анализ и на общи събрания, и в секциите, и в управителния съвет и бюрото.

Рядко разглеждаме социалната дейност и роля на съюза. Увлечени в решаването на творчески проблеми, които естествено и основателно са били и трябва да бъдат в центъра на нашето внимание, ние често не дооценяваме тази важна сфера от целокупния ни съюзен живот, не я осветляваме достатъчно пред съюзните членове, не правим необходимото за обществената ѝ защита. Затова понякога сме били подвеждани под общ знаменател, ставали сме обект на неясно адресирани укори, предизвикани от явления, които не са имали място в рамките на нашия съюз. И затова може би не е излишно да се каже, че Съюзът на българските филмови дейци е и трябва да бъде не само самоуправляваща се, но и самофинансираща се творческо-професионална организация. Многобройните си задачи от социален, организационно-творчески характер — добавки към ниските пенсии, отход и условия за творчество, квалификационни мероприятия по линия на Дома на киното, срещи със зрители, лектории, връзки с общините, семинари и прегледи на младите, фестивали, международни контакти и т. н. и т. н. — съюзът осигурява със средства, придобити предимно от дейността на собствените му членове, главно в студия „Спектър“. Студия „Спектър“ изпълнява една уникална роля. Освен че е главен източник на съюзните приходи, тя ангажира с творческа дейност кинематографисти, които в определени периоди не са заети в производствените програми на студиите и по този начин ги подпомага и социално. Имаме всички основания да бъдем благодарни на колегите от творческия фонд, които непосредствено се занимават с неговите неелеки проблеми, отделят сили и време, за да осигурят жизненоважни предпоставки за цялостната дейност на СБФД. Сега, в условията на новите социално-икономически процеси, които се разгръщат в нашата страна след решенията на Декемврийския пленум на Централния комитет на партията и излизането на Указа за стопанска дейност и Правилника за неговото приложение, трябва да се намерят, съгласувано със съответните държавни институции, най-оптималните форми за работа на Творческия фонд, за съхраняване на плодотворните начала в тази работа, за нейното по-нататъшно развитие и усъвършенстване в духа на преустройството на общественно-политическия ни живот.

Значителни изменения настъпиха в структурно-организационната сфера, във вътрешно съюзната ни дейност. Раздвижването на духовете, оживлението, за което стана дума в началото на доклада — оживление, настъпило след приемането на юлската концепция на партията, преди и след пленума за преустройството на духовната сфера — породиха много нови идеи и конструктивни предложения в различните звена на съюза, най-вече в секциите, в Кабинета на младите. Идеи и предложения за преустройство, за подобряване и усъвършенстване, не на нашата работа. Много от тях бяха приложени на практика. За игралното кино например още преди една година се оформиха секции по професии. Броят на членовете им бе сведен до нормални граници за оперативна дейност, между отделните секции и бюрото на управителния съвет не съществува междинно звено.

По-съществен момент обаче е новият дух, духът на преустройството, който владее умовете и сърцата на съюзните членове, разширяващата се и набираща все по-голяма енергия демократизация на вътрешносъюзния ни живот. Увеличават се и все повече трябва да се увеличават правата на секциите и на Кабинета на младите, като специфично самостоятелно звено в системата на съюза, което трябва не само да се съхрани структурно, но и да разшири обхвата на своята дейност независимо от обстоятелството, че в бъдеще все по-голям брой млади кинотворци ще стават своевременно редовни съюзни членове и ще участвуват активно в работата на съответните секции по професии. Обръщаме специално внимание на Кабинета на младите както поради ясното съзнание за принципиално важната роля, която трябва да изпълнява за професионалната квалификация и творческото израстване на младите

кинематографисти, за тяхното последователно и навременно развитие.

Не са малко примерите за повишената активност и разширяващата се демократизация в съюзния живот. Ще посочим само един — изключителното по своята интензивност и накал на страстите обсъждане в съюзните звена на принципите, върху които трябва да се изгради концепцията за преустройството на СБФД. Разбира се, ние не гледаме на тези обсъждания и на оформилата се в общите, в принципиалните си очертания концепция като на завършено дело, като на приключил процес. Убедени сме, че този процес трябва да продължи — и тук на конгреса, и след него. Убедени сме, защото изждаме от съзанието, че обликът на нашия творческо-професионален съюз, структурите и механизмите, върху които се опира неговата дейност, връзките му с другите организации на творческата и научно-техническата интелигенция, взаимодействието му с обществото като цяло и с отделните териториални единици не могат и не трябва да бъдат нещо застинало, нещо отмерено и скроено веднъж завинаги. Самата динамика на процесите, които протичат в обществено-политическия и социално-икономическия ни живот сега, в ерата на преустройството, идва да ни подсказва необходимостта от непрекъснато и системно актуализиране на нашите постановки, на нашите решения, на конкретните форми на нашата работа.

Най-важната задача, която стои сега пред нас като творческо-професионален съюз, като граждани и творци, е да намерим своето достойно място в историческото дело за обновлението на социалистическото ни общество. Нямаме друга по-висша, по-отговорна и по-благородна повеля. На нея трябва да посветим всичките си сили, в нейно име трябва да разкрием всичките си потенциални възможности. В призива, който прозвуча на неотдавнашната среща на Политбюро с представители на творческата и научно-техническата интелигенция, се съдържа единствено този смисъл.

Изключителната роля, която се отрежда на интелигенцията в разгръщането на преустройството, естествено повдига самочувствието ни. И едновременно с това стоварва върху плещите ни и не по-малко изключителна отговорност. Ще можем ли да я понесем, ще можем ли да отговорим наистина достойно?

Повишаването на равнището на духовния живот на обществото за нас означава повишаване на равнището на българското киноизкуство, означава рязко повишаване на качеството на всички филмопроизводствени и филморазпространителски дейности. Как и с какви средства ще постигнем това?

Справедливо отбелязахме положителните промени, които настъпиха например след преустройството в сферата на игралното кино по посока на самоуправлението на творческите колективи, по посока на значително повишените възможности за творческо волеизявяване. И наред с това всички забелязахме и някои неблагоприятни моменти в работата на колективите, които намират израз най-вече в известно самоизолиране, в липса на ефективна координация на тематично-производствените им планове, на общ поглед към цялостния репертоар, към неговото идейно-тематично богатство и жанрово разнообразие.

Очевидно е, че трябва да се развива и обогатява натрупаният положителен опит. Не по-малко очевидно е обаче, че днес в светлината на рязко повишените изисквания към нашето творчество, към неговия общественозначим принос в развитието ни качествено израстване на националната ни социалистическа култура трябва решително да се преодоляват всички очертани се в практиката ни задръжки, да се търсят нови форми, нови условия за разгръщане на творческото съревнование между колективите, между отделни творчески екипи. На равноправни начала. При осигуряване на възможности за осъществяване на най-перспективните, на притежаващите най-високи идейно-естетически качества проекти.

Очевидно е, че е необходимо едно внимателно и зряло преразглеждане на действащия вече две години Статут на колективите. То естествено съвпада с предстоящото преустройство в киното, предпоставено от постановките на Указ №56, но

за дължително адаптирани към специфичните изисквания творческо-производствена дейност в духовната сфера и към още по-специфичните изисквания на филмопроизводството. По този въпрос нашата позиция има принципаен характер. Принципаен характер има и позицията ни по въпроса за взаимоотношенията между киното и отговорните държавни финансови институции и по-конкретно — по въпроса за достойното и адекватно на съвременните критерии дотиране на националното киноизкуство, на националното филмопроизводство. Това е важен проблем. Важен е поради разбираеми причини. Толкова по-важен става той днес, когато всичките ни усилия, усилията на цялата ни творческа интелигенция трябва да бъдат насочени към повишаване на качеството на духовния живот на нацията.

Положителните елементи, заложили в сегашния Статут на колективите, трябва да бъдат развити и продължени по посока на утвърждаване на творческата самостоятелност, разширяване на правата и отговорностите във всички аспекти на тяхната дейност — репертоарна, производствена, финансова. Това е единственото условие за разширяването и задълбочаването на започнатия вече процес. Усъвършенстването на структурите и на механизмите, осигуряващи простор на действителна и плодотворна конкуренция между целия творчески потенциал на киното, трябва да върви не към отстъпване на завоювани позиции. А това означава не ограничаване на права, а рязко повишаване на отговорности. Но отговорности безкомпромисни. Отговорности, основани на реално съперничество, на аргументирана защита на правото да се получат и изразходват оскъдните ни финансови средства в името на перспективни творчески задачи. Задачи, винаги, при всички случаи свързани с осъществяването на двете изконни цели на изкуството, а на киноизкуството особено: осигуряване на максимални условия за неговото саморазвитие, но и жизнено необходима гаранция за обществената отзивчивост, за неумолимата обратна връзка.

Обратната връзка предявява своите права и по отношение на жанровото разнообразие на нашата национална филмова продукция. Обратната връзка, ако я разбираме, а би трябвало да я разбираме и като изискване на активно действащи външни фактори за разгръщане на нашите възможности, с основание би ни обвинила в дълговременна липса на съществени репертоарни компоненти. Нека се ограничим като пример само с яркото отсъствие на детския филм.

Като организация на творци, които нямат право да изключат от вниманието си каквото и да било филмов факт, ставащ достояние на широко и възможно най-широко зрителско възприятие, не можем да не изразим загриженост от художественото равнище на някои наши телевизионни филмови произведения. Не считаме за възможно подлагането им на конкретен анализ. Както не бяха подложени на подобен анализ и всички други проявления на филмовото ни изкуство през последните години. Нашият съюз има достатъчно и добре проверени по отношение на ефикасността си форуми на специализирано и компетентно обсъждане на цялата ни филмова продукция във всички нейни разновидности. В случая ни се иска да поставим принципаен въпрос за необходимостта, повече от очевидна, повече от отдавна констатирана, за ефикасно координиране на усилията на кинематографията и телевизията в областта на филмопроизводството. Координация в сферата на изграждането и усъвършенстването на базата — с еднакво внимание и еднакви грижи. Координация в сферата на тематично-производствените проекти — съвместни продукции, осигуряващи най-рационално използване на национални финансови средства, ефективна и взаимозгодна разпространителска политика по отношение на българския филм. Координация в пазарната, във вносно-износната дейност. Това отново е въпрос от принципаен характер, жезненоважен момент в бъдещата работа на съюза.

Ще се изправим и пред друг проблем — ще го поставят може би на дневен ред динамично развиващите се процеси в икономическия живот на страната ни. Не е изключено принципите на фирмената организация на стопанската дейност да ни

срещнат утре с фирма в сферата на филмопроизводството и филморазпространение — най-вече върху основата на магнитната лента. Вече сме свидетели на немалобройни проявления, които повдигат този принципиален проблем. Все още нямаме достатъчно обективни предпоставки да предлагаме решения. Но сме длъжни да имаме готовност за такива предложения пред съответните държавни органи. Предложения, свързани с идеологическата и художествената оценка на всяка дейност, която се докосва до нравствени и естетически ценности, до духовното здраве на обществото. Това е наш висш дълг, гражданска и творческа повеля без давност. Няма да ни бъде простен каквото и да е било пропуск, каквато и да било немърливост към този дълг и към тази повеля.

Нашият съюз не е и не може да бъде цехова организация. Организация на хора, които са взрени единствено и само в собствените си проблеми. Пък и поради самата си природа, поради родовия белег на синтетичността киноизкуството не може да се развива в условия на самоизолация, не може да гради ценностите си върху принципите на самозадоволяването, върху принципите на популярното „направи си сам“. Онова, което става сред другите отряди на художествено-творческата ни интелигенция, онова, което създава предпоставки и предизвикателства за оформянето на общи критерии за развитието на националната ни култура, дълбоко ни въълнува, настоятелно изисква активната ни намеса, плодотворното ни съучастие. В ерата на най-широко разпространение на аудиовизията, във време на агресия — за добро или за зло — на „движещи се образи“ с всякаква национална окраска и всякакъв идейно-естетически белег, максималното единдействие, ефективното използване на наличен капитал от дарования е единственият път за създаване на достойни творби на българското киноизкуство, творби, способни да се съревновават и на международната арена, и на собствения ни голям и малък екран.

Не можем да си затваряме очите и пред феномена „видео“. Не само като технология, не само като нов способ на запечатване и разпространение на филмови образи. А и като естетически проблем. Като възможност за реални творчески проявления. Като перспектива за реализация на кинематографисти от всички поколения. Като социална и артистична алтернатива на традиционни форми и изразни средства. Като шанс за ефективно удовлетворение на културни потребности за най-широки слоеве от населението. Като изход от икономическия и художествения „тупик“ на филморазпространението в десетки, в стотици малки селища, които никакви съображения нямат право да осъждат на културен глад.

Бяха споменати вече принципите, върху които се разгръщаше досега, решително трябва да се разгръща и в бъдеще обновлението на нашия съюз, структурното му преустройство. Конкретните форми, конкретните решения на отделни моменти в това преустройство са обект на основното внимание и на конструктивно обсъждане — и тук, на конгреса, и в бъдеще, в условията на непрекъснатото и динамично отразяване на подсъказванията на живата практика, за които трябва да имаме чувствително ухо и необременени с предпоставени подходи умове. Преустройството ни трябва да бъде дело на всички и за всички. Призвание и дълг на всички в името на една достойна цел — високо качество на родното киноизкуство!



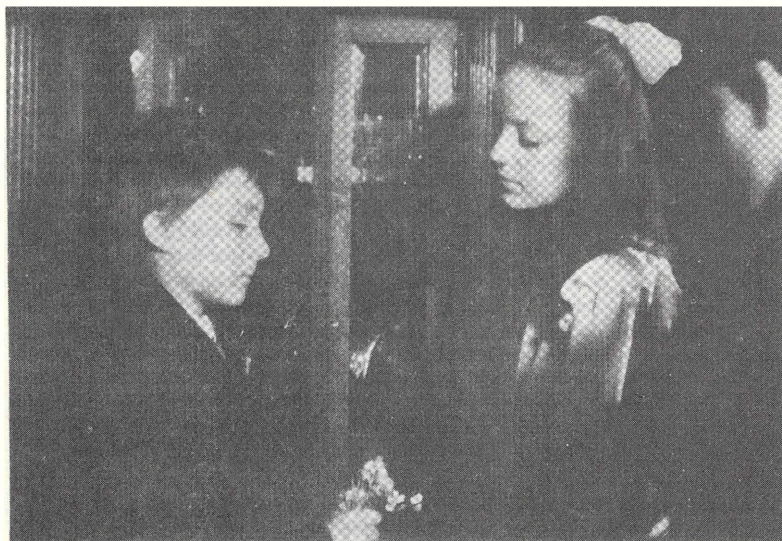
Личен художествен поглед към миналото

Твърде важна е гледната точка на Иван Ничев в неговия нов и най-зрял авторски филм „1952 — Иван и Александра“. И то не само заради правилното разбиране на неговите усилия („Да съдим автора по законите, които сам си е избрал“ — Пушкин), т. е. не само заради детския поглед към сложната тема — „култа към личността“ и неговото време, а заради амбицията му да осветли същото това време и неговите конфликти в конкретно, всекидневно, човешко измерение, лишено на пръв поглед от „представителна функция“. С две думи, в замисъла на Иван Ничев ми допада желанието му да търси и открие „вторичните обертонове“ на явлението, без да насочва обектива си към най-характерните му и откровено видими проекции, без да навлиза в преките сечения на епохата с най-отчетливите ѝ и безспорни политически характеристики. Отделям внимание върху тази съществена особеност не с убеждението, че правя откритие, а защото е известно, че филмът при общо единомдушните положителни оценки все пак породи и нюансирани мнения, които приемаха съдържано тъкмо тази му особеност. Т. е. аз не смятам, че вярно изказаните квалификации за мекота на погледа, носталгична нотка в пресъздаването на онези години и особеностите на детското възприятие, което оцветява разказа, могат да бъдат макар и частичен упрек към филма. При това „оправданието“ е не само заради успешния краен художествен резултат, а и защото трябва да оценим усилията на Иван Ничев да се отклони съзнателно от създадената вече немалка филмография по тази тема във всички социалистически кинематографии. Не е нужна особена изчерпателност, за да си припомним поне унгарските филми „Вера Анги“ на Пал Габор и „Свидетелят“ на Петер Бачо, полските „Човекът от мрамор“ на Анджей Вайда и „Майката на братя Крул“ на Януш Заорски, съветския „Покаяние“ на Тенгиз Абуладзе или дори китайския „Градче, наречено Хибискус“ на Се Дзин, югославския „Баща в командировка“ на Емир Костурица или международната копродукция „Верни ще останем“ на Андрей Малюков и т. н.

Списъкът може да бъде продължен значително, но дори само тези най-натрапчиви заглавия говорят достатъчно красноречиво за големия диапазон на художественоречески решения и находки в сюжетостроенето, жанровия избор, стилистичните особености, а и като нюанси в идеен план. Естествено е всеки автор да търси именно своята гледна точка, съобразена на първо място с личните му творчески предпочитания. Но да не пропускаме и още нещо. Иван Ничев навярно се е съобразявал освен с всичко казано по-горе още и с нашия, макар и скромен опит в тририането на тази тема. Той съвсем съзнателно се е оттласнал от героико-патетичния тон на „Животът си тече тихо“ на режисьорката Бинка Желязкова, създаден още през 1957 г. и пионер в темата за култа, дори преди съветския филм „Чисто небе“ (1961, реж. Г. Чухрай). Не се е интересувал от „коридорите на властта“, така убедително-смразяващи в „Прокурорът“ (1967) на режисьора Л. Шарланджиев. Ничев безспорно познава и философско-изповедния тон на „Бялата стая“ (1968) на режисьора М. Андонов. Знае и „периферната“ гледна точка към темата във „Въздушният човек“ (1980, реж. К. Коларов) — неуспешен, но любопитен опит. И защо тогава той да не ни предложи тъкмо своята си идея, поемайки, разбира се, дължението да бъде достатъчно силен в практическата реализация на проекта и да защити цялата си съзнателна постройка на високохудожествено равнище! Така че не считам за основателни упреците към филма за известно изместване от „центъра на атаката“ към култа. Още повече, че както вече казах, избраният личен поглед е защитен убедително.

„Иван и Александра“ печели зрителското внимание (излишно е да подчертавам, че това е твърде важно) с много добрия си артистичен киноразказ — това като първо условие, за да се осъществи диалогът между зала и екран. Изтъквам го, защото като че ли в редица филми забравихме за това изначално условие — филмът „да се състои“ и зрителите да навлезнат без трудности и без съпротива в неговата идейна и художествена материя. А тук Иван Ничев е най-зрял от цялата си досегашна практика — имам предвид, че в другия му също така много артистичен филм „Звезди в косите, сълзи в очите“ той все пак се бе опрял на драматургията на Анжел Вагенщайн. А тук успява сам да изгради и атмосферата на времето, и сюжетния разказ, и характеристиката на героите, и да води децата изпълнители, и да излее няколко вдъхновени и изящни епизода.

Не случайно споменах на първо място атмосферата на времето. При избраната художествена задача — наблюдения върху всекидневието на обикновените „малки“ хора, върху които пада отблясъкът (или сянката) на култа, този елемент придобива особена важност. Та нали и без друго режисьорът си поставя главна задача да следи и разкрива второстепенните, „незначителните“ щрихи от делника, които обаче много определено съдържат в себе си общия рисунок на времето и събитията. Затова детайли, които бихме могли в друг случай и да пропуснем, тук се запомнят, изведени ненаатрапчиво до обобщени символни значения. Всекидневните впечатления на едно дете от 1952 г. неизбежно са запечатали в съзнанието и паметта му налагания тогава нов колективен дух: в училището — въодушевяващия символ на пионерската връзка, тържествата с песни като „Пред нас са блеснали житата“ и гимнастическите пирамиди, партизански



„1952 — Иван и Александра“ (Климент Чорбалжиев, Моника Бульонова)

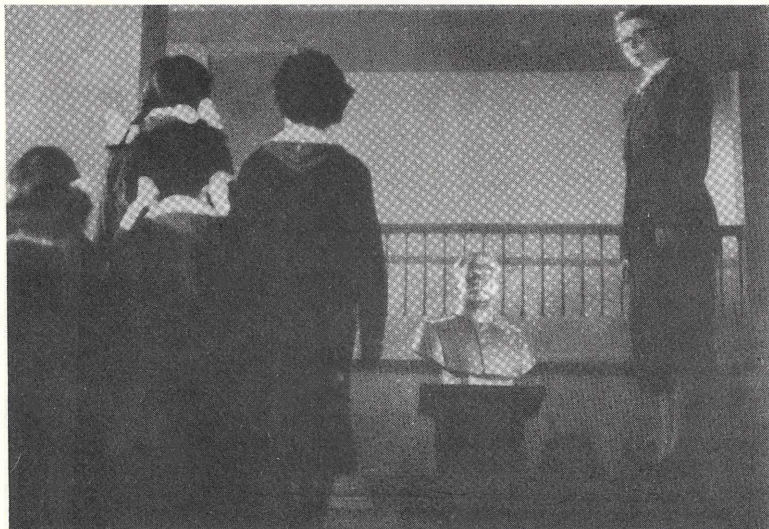
пиески и клетвени стихове в името на вожда; в квартала — вечеринките с модни „парчета“ от типа „По върховете на Манджурия“ и „В конски вагон...“, любовното посредничество на хлапетиите в услуга на батковците, флиртовете „пролетарски суинг“ и задължителния побой накрая, „за-трогващия“ художествен жанр „концертно рисуване“, когато върху предварително скициран силует се „ражда“ образът на вожда и т. н. Така точно и изчерпателно изградената атмосфера е резултат от художествената памет и дисциплинирано въображение на Иван Ничев — сам той връстник на епохата и на главните си герои-деца. Но по-съществено е, че той не гради тази атмосфера самоцелно или просто за да построи един умилително-носталгичен филм в стил „ретрокулт“. В нея той успява да включи много успешно персонажите, да изведе верни и убедителни характери, а от тяхното общуване — и психологически верни конфликти. И на първо място в това отношение — образите на децата, които са и едно от главните постижения на режисьора. До този филм не включвахме Иван Ничев към малцината режисьори, които умеят да работят добре с деца — просто защото той няма специални интереси в тази посока, а пък и ние несправедливо забравихме дебютния му филм „Спомен“. Ето че сега Иван Ничев ни заставя да се съобразяваме и с неговите „актьорчета“, когато говорим на тази тема.

Впрочем децата във филма са така убедителни, че дори „придърпват чергата“ към себе си и част от възрастните професионалци актьори остават извън нея, що се отнася до органична убедителност и стилова точност.



„1952 — Иван и Александра“

Тук имам предвид главно „култовското обкръжение“ около вожда, което е доста шаржирано, а някои от актьорите преиграват, достигайки дори до външна пародия и карикатурност. Това важи и за Директора на училището (Ст. Стайчев), донякъде и за Пионерската ръководителка (Силвия Въргова), която все пак е балансирана между сухия догматизъм и нормалната човешка реакция със самотния плач след отнемането на пионерската връзка на Александра. Предимството в екранна достоверност на децата изпълнители има свое обяснение. Възрастните актьори имат достатъчно богата рационална информация за онова време и неговата политическа характеристика, която (парадоксално) им пречи да бъдат неподправено автентични. А децата играят своята неподправена емоционална правда по отношение на такива вечни и универсални категории като истина и лъжа, доблест и страх, любов и мерзост. При това те не ги отнасят специално към деформациите на култа, а към своето естествено и все още чисто съзнание за добро и лошо. А от верния подбор и прецизната работа на Иван Ничев с децата идва и успешната защита на темата за детското съзнание и истината, за постепенните деформации на човека, започващи с принудителните малки предателства в ранна възраст. Затова (като контрапоза) на мен лично много повече ми се иска защитата на Александра от Иван да не е просто неосъзната детска любов, а проява на нормалната човешка доблест, макар също така неосъзната, но способна един ден да стане нравствен императив за личността. А това вече е проблем, който никак не е за подценяване. Той изпква особено ярко поне



„1952 — Иван и Александра“

в два епизода — радиопиесата „Павлик Морозов“ и „репетицията“ на Александра за отказ от баща ѝ. И ако е вярно, че Иван Ничев не достига като цяло Емир Костурица в „Баща в командировка“ (един от аргументите на опонентите на филма), то е вярно също така, че в споменатите епизоди, както и в „танцовата забава с кварталния певец“ той показва изключително сигурна и вдъхновена режисура.

„1952 — Иван и Александра“ е от категорията филми, които не се правят „по поръчка“, т. е. появата му сега не бива да свързваме с определена социална конюнктура. Предполагам, че идеята за филма е носена дълго от Иван Ничев, а сега той успя (не без „помощта“ на подходящи условия, разбира се) да я осъществи бързо. Но това са все обстоятелства и разсъждения, които нямат значение за качествата на един филм и не могат да повлияят принципно върху неговата обективна оценка. Така че остава по-важното — филмът е безспорен успех не само в творческата биография на Иван Ничев, но и в продукцията на нашето днешно кино.

„1952 — ИВАН И АЛЕКСАНДРА“ — български игрален филм, произведен в СИФ от творчески колектив „64“. Сценарист и режисьор — Иван Ничев, оператор — Георги Николов, музика — Божидар Петков, художници — Ана Маркова, Ангел Ахрянов. В ролите : Климент Чорбаджиев, Моника Будьонова, Симеон Савов, Мария Статулова, Филип Трифонов, Силвия Въргова, Стефан Стайчев, Александър Морфов и др.

Между правдата и тезиса

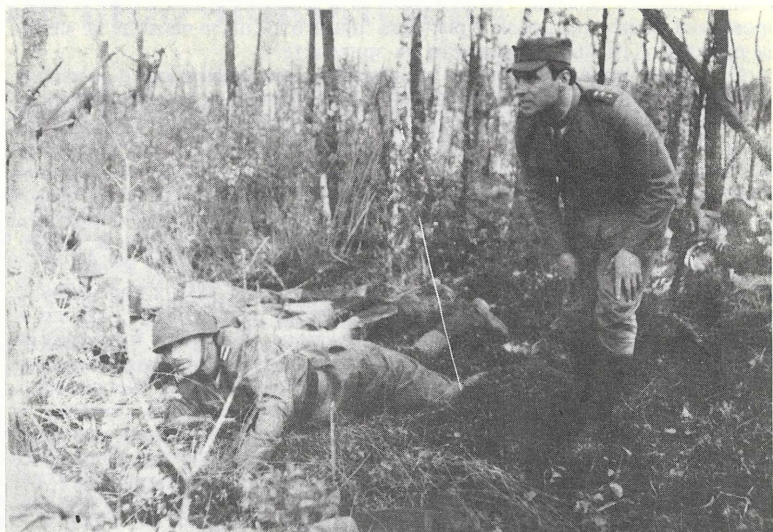
Винаги съм се питал защо, кога и как се създават и появяват филми като „Верни ще останем“? За подозрителните тълкуватели на този въпрос веднага ще подчертая, че той не провокира обезателно отговор с отрицателен патос, а иска да осмисли механизма на подобен род сложни и винаги рисковани многостранни копродукции. Поне засега опитът сочи, че копродукциите между две или няколко социалистически кинематографии като по правило не дават забележителен художествен резултат и отзвучават бързо като моментна необходимост. Преди 12 години режисьорът Юрий Озеров създаде епичната многосерийна и многонационална копродукция „Войници на свободата“ и тя в голяма степен сподели описаната по-горе съдба.

Но очевидно, от друга страна, необходимостта от художествено осмисляне на важни и общи за социалистическите страни процеси от близката история не е отпаднала. А особено днес изключителната динамика на обновлението и преустройството настоятелно изискват и нов художествен „прочит“ на тези общи събития, нов поглед както към видимата им историко-политическа характеристика, така и още по-настоятелно към вътрешните двигатели на процесите, към невидимите, неизвестните или „неудобните“ доскоро нюанси и факти. Т. е. не е странно, че сега, при новото богато осветляване на общото ни революционно минало от науката, литературата, публицистиката и киното поема отговорността да разкаже обобщено правдата за дългогодишната борба на едно поколение комунисти, живяло през годините на сталинизма и в условията на активния култов период. Очевидно става дума за идейно-художествена задача с много голяма трудност, налагаща огромна отговорност пред авторите, а, разбира се, изискваща и сложно творческо решение предвид обема и характера на материала. Безспорно е, че режисьорът Андрей Малюков и неговият международен сценарен екип са съзнавали всички тези предпоставени условия и непрекъснато са се съобразявали с тях. Но за съжаление не са успели да ги преодолеят в необходимата степен. По-точно е да кажем, че отчитайки безспорната, очевидна трудност на задачата, те не са успели да я решат на равностойно равнище. И „Верни ще останем“ като завършен художествен резултат не достига нивото на идейната си значимост. Но тази обща оценка не означава, че имаме основания да подценяваме филма, нито да пропуснем важните му принципни сполуки, нито пък да ги надценим или приемем с оправдателна бонификация.



„Верни ще останем“ (Игор Волков, Ваня Цветкова)

Най-същественото постижение на филма е, че той за пръв път ясно, определено, обобщено и същевременно конкретно заговаря за историческата правда относно деформациите на сталинизма в периода 30-те—50-те години и необоснованите репресии срещу предани комунисти интернационалисти както в Съветския съюз, така и в други страни. Това е приносът на филма към днешна дата. Наистина, той не се появява на празно място и вече във всички социалистически страни са създадени немалко филми за периода на култа, но да уточним — за времето след 1945 година. А за 30-те години, за времето непосредствено преди Великата отечествена война и през войната досега се мълчеше, въпреки че тъкмо там са корените на явлението. От друга страна, създадените досега филми носят в определена степен белега на „охудожественото иносказание“ — било в жанровата „боя“, било в отразеното, а не пряко показване на събитията, било с някакво загатване на сюжетен или идеен „хепиенд“ в смисъл на „тържество на правдата“. В това отношение Андрей Малюков не олекотява драматизма на идейното напрежение и не подлъгва зрителите с лековати, успокоителни ходове. Защото той залага не на „удобните истини“, а на една най-същностна характеристика на своите герои — тяхната лична, индивидуална идейна убеденост, неизменна комунистическа твърдост и непоколебима преданост в името на правдата. Той извежда тази главна теза на филма дори в категоричното, императивно заглавие — „Верни ще останем“! И същевременно тъкмо в неговата императивност се промъква нишката, чрез която могат да се видят и анализират слабостите на филма.



„Верни ще останем“

Те дори се съдържат редуцирани в самото заглавие — кратко и твърде симптоматично със своята декларативност. Това е главната беда на филма — непреодоляна илюстративност, дори плакатна тезисност! И то въпреки споменатата вече яснота на авторите за трудността на задачата, въпреки усилията им да преодолеят самия характер на филма, като разказват не директно за политическите събития, а за хората, участващи в тях, за тяхната лична драма и борба. Но това не се е получило и филмът е станал нещо като албум — хрестоматия на събития, хронология и географски обекти, подредени в отделни епизоди всеки със своя кратка илюстративна задача, без тя да прераства в единен цялостен екранен разказ за няколко герои с общо минало, сложна индивидуална съдба и обща вяра. Струва ми се, че дори още във формулирането на намеренията си авторите са заложили непреодолимо вътрешно противоречие — да построят екранна драматургия. „галопирайки“ от място на място (Москва, Испания, Прага, Варшава, Будапеща, Берлин, София и т. н.), от година в година и същевременно да успеят в изграждането на характери (индивидуални, а не само някакъв обобщен образ на комунисти-интернационалисти), да изградят конфликти и да разкажат няколко случки, без които условия просто не може да има филм. Това задъхано темпо очевидно не дава възможност да се помисли за зрителското внимание, да се отделят грижи за изначалната потребност от добре построен спектакъл и увлекателно разказана история. Казвам това, като още веднъж си давам сметка за характера на филма и все пак оставам убеден, че е било възможно и друго, по-строено

композиционно решение. Защото при тази фрагментарност без солидно проведена свързваща драматургическа линия отделните епизоди не могат да привлекат трайно вниманието на зрителите.

От друга страна, и актьорите са изправени пред изпитанието да играят илюстративно, да маркират само знаци от възможния характер на героите си, а не да изграждат в развитие тяхната индивидуалност и психологическа мотивировка. Поставени в такива условия, те неизбежно се справят кой както може, осланяйки се най-вече на личен опит, екранно излъчване и отделни податки на драматургията. В този план нас, разбира се, ни интересува най-вече българската линия. Но Лиляна Тошева — героинята на Ваня Цветкова, за съжаление е крайно опростена, еднопланова, в много голяма степен плакaten образ без убедителен вътрешен живот. А и актрисата не успява да стопли образа, остава също така илюстративна в екранното си покритие с доста неверни нотки в отделните епизоди и обстоятелства. Впрочем тук е мястото да кажем, че въобще българската линия във филма е най-бледа, най-слабо застъпена, най-неинтересна. Достатъчно е да отбележим само, че главните проблеми на Лиляна след победата и през 50-те години са от строго личен характер — сърдечната операция и желанието ѝ да осинови дете! Докато има линии и епизоди, разработени значително по-цялостно и задълбочено, със задоволително кинематографично майсторство — например унгарската тема, някои от съветските епизоди, донякъде линията с двамата немски братя (ако не бяха толкова много „случайните“ им срещи).

По-подробния анализ би могъл да открие както други успешни елементи на филма, така и още негови слабости. Но не това е главното. По-същественото е, че „Верни ще останем“ наред със споменатите си вече достойнства в идеен план като цялостен художествен резултат остава някъде по пътя между непреодоления тезис и желаната екранна правда.

„ВЕРНИ ШЕ ОСТАНЕМ“. Съвместна продукция на НРБ, СССР, УНР, ГДР, ПНР, ЧССР. Сценаристи — Валентин Черних, Андрей Малюков, с участието на Любен Станев, Драгослав Маковичка, Йозеф Бейте, Манфред Фрайтаг, Йежи Гжемковски. Режисьор-постановчик — Андрей Малюков. Оператори — Юрий Клименко, Валентин Пиганов. Художници-постановчици — Богда Сапунджиев, Виктор Петров. Музика — Иржи Шуст. В ролите: Игор Волков, Ваня Цветкова, Петерис Гаудиш, Лариса Гузеева, Владимир Длоухи, Петер Цимерман, Мачей Гурай, Золтан Безереди, Васил Попилиев, Николай Бинев и др.

Бягащо поколение?

Появата на всеки филм, излизаш извън каноните (дори и добри) на общоприетото и общодостъпното автоматически печели своите врагове и привърженици и сред общия хор какво притежават българските филми „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“ (като екзистенциална чувствителност) и какво им липсва (като социална аморфност) някак неусетно заговорваме сякаш за други филми — за онези, които [не] искаме да бъдат „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“. Много думи, мнения, препоръки, обобщения се изказаха — и това е нормално, и това е добре, защото няма равнодушни. Сега може би дойде времето „да преминем ледената пустиня на абстракцията, за да достигнем точката, от която може да се философства конкретно“ (Валтер Бенямин).

Затова напред... към началото. А то е — „автора. автора“.

Петя Александрова: Защо реши да следваш точно кинорежисура?

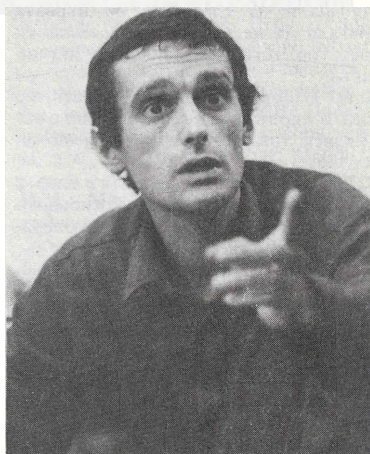
Людмил Тодоров: Едно е сигурно — режисурата е начин на изказ.

П. А.: Но дали най-адекватният за теб конкретен?

Л. Т.: Имаше голяма доза случайност. До онзи момент няхах допир с киното. Говорихме с мой приятел какво ще правим след гимназията и аз за своя изненада казах кинорежисура. А като кажеш едно нещо веднъж, то получава форма, става нещо само за себе си. Сам си вярваш.

П. А.: Вие бяхте любимият курс на Георги Дюлгеров. Какво е основното, което научихте?

Л. Т.: Вероятно всеки един от нас е научил по нещо различно. Лично аз се научих от него на веротърпимост — нещо, което ми беше абсолютно чуждо. Веротърпимост в най-общия смисъл — търпимост към различни от моите



идеи, различни естетически вкусове, различни пристрастия.

П. А.: Курсът ви беше много задружен. След следването запази ли се тази общност?

Л. Т.: Запази се като усещане и по-малко като начин на живот. И сега я има, но все по-малко са случайте, когато тя се проявява.

П. А.: Спомням си, че вашият курс ходи на снимките на „Мера според мера“ и няхахе филми. На Иван Черкелов съм гледала документалния „Лексикон“ и игралния „Балада“, а твои не си спомням.

Л. Т.: „Жълто“ на Марио Кръстев, „Мартенски период“ на Росица Вълканова и Иглика Орешкова и „Таванско“ на Милена Андонова. Светослав Овчаров и аз не заснехме нищо. Бяхме дали сценарии в тогавашната експериментална студия, но тя се разпадна и останахме без дипломни филми.

П. А.: А ти с какво се дипломира?

Л. Т.: С едно документално късометражно филмче преди три години.

П. А.: Кое ви свърза с оператора Стефан Иванов?

Л. Т.: Со.ижихме се още преди да сме започнали да следваме, на първата бригада. И не защото е еди-какъв си оператор, тогава той още не е бил никакъв.

П. А.: Изборът може да е случаен, но когато продължаваш да работиш с този човек, това вече почива на нещо сериозно.

Л. Т.: Предпочитам да работя с близък човек. Не мога да твърдя, че основното във връзката ми със Стефан са операторските му качества.

П. А.: Може би просто вече си свикнал с него.

Л. Т.: Да, уютно ми е с него. Колкото повече години се трупат, толкова по-малко трябва да си говорим, по-малко усилия изисква контактът, по-бързо се разбираме и по-лесно става всичко.

П. А.: А защо се спря на Ивайло Христов за главната роля в „Бягащи кучета“?

Л. Т.: Доста се колебаех в началото, защото ми се искаше да е по-млад — героят е студент, а Ивайло беше на 32 години. Взех го заради чувството му за хумор. Много ми се искаше той да играе срещу драматургията, срещу това, което филмът предлага. Тръгнах с ясната представа, че това трябва да е лек човек. Когато такъв човек е закъсал, то причините за закъсването трябва действително да са много сериозни. Докато, ако е склонен към меланхолия и е закъсал, то можеш нещата да ги припишеш отчасти и на това какъв човек е.

П. А.: В „Бягащи кучета“ има един централен образ; доколкото това дава възможност на останалите — жена му, приятелите — да се индивидуализират?

Л. Т.: В крайна сметка доколкото времето позволява в този разказ, в който един човек минава през нещата от живота си, през близките си хора.

П. А.: Всъщност ти го водиш практически навсякъде — работа, семейство, родители, приятели, обществитие...

Л. Т.: Не съм си мислил за героите ка-

то знаци, а като за конкретни хора.

П. А.: Във филма има други знаци — кола, път, нощ...

Л. Т.: Това не са знаци — колата е до-толкова кола, доколкото пътят е път. Всеки може да има едно хубаво пътуване, независимо дали е с кола, с влак, с приятели или с детето си. Така се случва, че това е просто едно хубаво пътуване. Като изживее нещо хубаво, човек по-добре може да си даде сметка как всъщност се чувства. Струва ми се, че в случая нещата са по-скоро психологически мотивирани, отколкото да са образи-знаци или метафори.

П. А.: „Бягащи кучета“ има ли автобиографичен характер?

Л. Т.: Да, автобиографичен момент има, но не това го определя да бъде такъв, какъвто е. Старал съм се през цялото време да направя един разказ с адрес. Какво имам предвид? По някакъв начин винаги в главата ми са стоели трима-четирима конкретни хора, на които вярвам и ми се струва, че филмът ще стигне до тях и ще ги занимава. Този интимен момент според мен е посилен от другия момент, че има по една случайност автобиографични неща.

П. А.: Макар да казваш, че са конкретни хора, това всъщност е зрителят, който желаш, на който държиш — идеалният зритель.

Л. Т.: Да.

П. А.: Ти имаш и други сценарии — „Англичанина“, „Сачмо“... Защо този успя да пробие, а другите не?

Л. Т.: „Англичанина“ беше към Експерименталната студия. Заедно със Светослав Овчаров даже бяхме навили Зако Хеския, тогава ръководител на друг колектив, от две новели да направим пълнометражен филм, той беше намерил и парите. Но работата опря до твоята авашното ръководство на кинематографията. А що се отнася до „Сачмо“, част от него влезе в „Бягащи кучета“.

П. А.: Как при теб стои отношението литература—сценарий?

Л. Т.: Доскоро смятах, че това са две различни неща. Наистина в книжката „Да изгубиш Мечо Пух“ влизат „Бягащи кучета“ като новела и „Нела, Юри,

Англичанина, Аз“, по който е сценарият „Англичанина“, но те са писани като сценарии (съвсем дребни неща има пипнати). Смятам, че са достатъчно четивни като литература и достатъчно в посоката на останалите разкази. За да влязат заедно в книжката. Мислех, че няма връзка между едното и другото, докато неочаквано не написах сценарий по разказа „Лъчо“. Сценарият се казва „Любовното лято на един льохман“.

П. А.: Това е честа практика, макар че понякога носи отрицателен знак — на експлоатиране и изтискване докрай на една идея, на една сцена, на един образ. Нямам никога конкретно предвид.

Л. Т.: Когато става дума за експлоатиране и изтискване — да. Но може да става дума за доразвиване, обогатяване — тогава е друго. Във всеки случай мисля, че никога повече няма да пиша проза.

П. А.: Защо?

Л. Т.: То не е мисъл, то е усещане. Фактът, че тези разкази са написани през 1982 година и оттогава не съм седнал да напиша нито ред, сигурно значи нещо.

П. А.: А сценарий? Как се отнасяш към практиката режисьорите сами да си пишат сценариите?

Л. Т.: Според мен този въпрос се задава, когато хората са недоволни от филма.

П. А.: Да, като упрек.

Л. Т.: Защо пишеш, след като явно не те бива за това и ти личи по филма? Въпросът трябва да се постави иначе — защо изобщо си направил този филм? Един филм не е сбор от сценарий, актьори, изображение, музика. Филмът е преди всичко мисловният и емоционален заряд, с който режисьорът тръгва да го прави, това е определящото. А всичко останало, в това число и чий е сценарият, е второстепенен въпрос.

П. А.: Не ти ли се струва, че това, което Ивайло Христов играе в „Бягащи кучета“, го играе и в „Парчета любов“?

Л. Т.: Не, нямат нищо общо.

П. А.: Тогава може би са коренно про-

тивоположни?

Л. Т.: Ивайло в „Бягащи кучета“ е по-импулсивен, по-лек и ведър човек, дружител — той изказва с думи нещата, които се случват на цялата група. И в изпълнението на Ивайло това си личи. Усещането за прилика между двамата му герои идва от друго — и двамата се измъчват от едни и същи въпроси — как, заради какво живеят? В „Парчета любов“ героят на Ивайло говори за това, а в „Бягащи кучета“ не говори за това.

П. А.: Мисля, че в „Бягащи кучета“ най-силното усещане за общност е безсловесно, контакт без думи — сцената в колата.

Л. Т.: Да, и в епизода с негрите е така — има думи, но те са неразбираеми.

П. А.: В „Парчета любов“ е обратното — в началната сцена в къщата усещането за общност беше облечено в думи, когато правеха всички заедно стихотворението.

Л. Т.: Това е възможен начин.

П. А.: Защо според теб непрекъснато се обединяват двата филма?

Л. Т.: Защото наистина имат много общо помежду си. Основното общо е нежеланието да се гледат нещата в конкретна социална обстановка. За хората, с които се занимаваме, е въпрос на житейски избор да не участват в това, което е около тях, защото им се струва, че е безсмислено.

П. А.: Чуват се обвинения, че това не може да бъде общовалидно като състояние на съвременната младеж.

Л. Т.: Възможно е. Аз не разбирам причината на очакванията то да е общовалидно.

П. А.: Те идват от критерия „това може да бъде, ако го има в живота около мен, и това не може да бъде, ако аз не го виждам около себе си“. След като не го виждам — такова животно няма.

Л. Т.: Поначало смятам, че има нещо съвършено в очакванията от всеки един български филм непременно да се изискват цялостни картини и дълбоки обобщения на нашия живот. От всеки филм се изисква да има дълбочината

на Достоевски и широтата на Толстой. Това е провинциален комплекс — нещо постоянно да е страшно значимо, непременно тези филми да са картина на нашата младеж. Те сигурно са картина на част от нашата младеж. Според мен — на по-добрата част.

П. А.: Ако цитираме Белински: „енцик-

лопедия на нашия живот“. А те не са и не могат да бъдат. Може би и не трябва. А какво смяташ, че е смущаващото в начина, по който са направени?

Л. Т.: За всеки влак си има пътници. В момента, в който този влак си намери пътниците, те няма да се смущават от начина.

Петя Александрова: Защо решихте да следвате точно кинорежисура?

Иван Черкелов: Занимава ме киното.

П. А.: Но то занимава операторите, актьорите, драматурзите...

И. Ч.: Не мога да отговоря с едно изречение. Тогава си мислех, че съм човек, който разбира от всичко по малко, а такъв човек винаги съм си представял, че е режисьорът.

П. А.: И от нищо не разбира много?

И. Ч.: Да, и от нищо истински. Така съм си го представял тогава.

П. А.: Вие се появявате и като актьор.

И. Ч.: Не съм се занимавал с това сериозно.

П. А.: Но поемате риска да се появите.

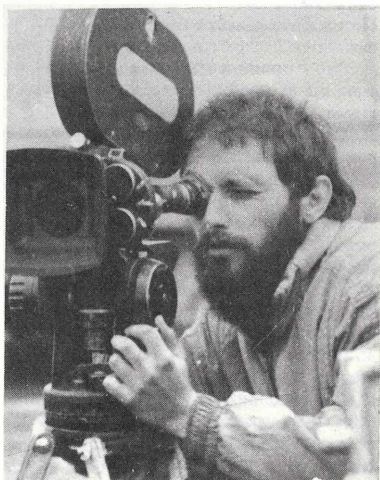
И. Ч.: Поемам. Задачите, които актьорски са ми поставяли, не са били толкова сложни, за да мисля, че не мога да се справя с тях.

П. А.: Сам си пишете и сценариите. Зная, че във ВИТИЗ всички режисьори го правят, но това едва ли е истинската причина.

И. Ч.: Във ВИТИЗ наистина нашият курс се занимаваше с това — първоначално като опит, като умение, което трябва да се овладее. А това, че сега режисьорите сами си пишат сценариите, е по-общ проблем. Но нито един от сценариите, с които ми предлагаха да дебютирам, не ми хареса.

П. А.: Георги Дюлгеров беше за вас повече от художествен ръководител във ВИТИЗ. Какво ще ви остане за практиката от него?

И. Ч.: Не мога да кажа, че съм научил нещо конкретно, силно и доминиращо, което ще остане завинаги. Той ни говореше изключително за собствения си опит и за собственото си разбиране за



кино и не се занимаваше с теоретизиране. Но много от нещата, които е казал, аз намирам за верни и досега в малката ми практика.

П. А.: А с кое не сте съгласни?

И. Ч.: То е свързано с по-дълбоките разбирания на Дюлгеров като интелектуалец, с по-философската страна на неговото занимание с режисура.

П. А.: Вие бяхте много плотен курс. Какви са сега професионалните ви контакти?

И. Ч.: Бяхме много близки просто поради естеството на следването и защото в по-голяма или по-малка степен се харесвахме като хора. Сега не мога да кажа, че сме някаква група единомиш-

леници. Професионалните ни контакти се свеждат до една отзивчивост и до възможност да разчиташ на някого — и не мисля, че това е малко.

П. А.: Но снимате с операторите, с които сте работили по време на следващото.

И. Ч.: Мога да кажа за себе си: защо аз снимам с Рали Ралчев. Работата е много проста и се свежда до контакта, който с течение на времето двамата сме осъществили. Не мисля, че Рали е най-добрият оператор в българското кино, но е човекът, който ми е най-необходим за работата. Аз трудно свиквам с хора. И дори да се появи такъв материал, който изисква съвсем друга нагласа от тази на Рали, дори в името на по-добре свършената работа, мисля, че пак не бих тръгнал към друг човек. Бих се опитал просто заедно да я свършим тази работа, съзнавайки, че тя не е най-подходяща за него.

П. А.: Може би някой от останалите ви състуденти-оператори би бил по-подходящ — Емил Христов, Стефан Иванов... И с тях имате установен контакт.

И. Ч.: Не бих предпочел друг — става дума за рефлексивна връзка, която ми се струва най-важна.

П. А.: С актьорите също ли търсите такава връзка?

И. Ч.: До голяма степен. Там, разбира се, съм по-склонен на рискове.

П. А.: Защо се спряхте на Ивайло Христов?

И. Ч.: Защото мисля, че е актьор с излъчването на човек, който сигурно се безпокои.

П. А.: Няма ли и други актьори със същото излъчване за останалите роли в „Парчета любов“?

И. Ч.: След като се бях спрял на Ивайло Христов — героят му е двигател на историята, — не намерих професионални актьори, които да си пасват с него и да имат необходимото излъчване.

П. А.: Доколкото си спомням, в дипломната ви работа „Балада“ снимахте един от участниците в „Парчета любов“.

И. Ч.: Да — Сашо Трифонов. Мен не ме занимава теоретичната страна на

въпроса какви възможности и какви пречки създават постоянните хора. Този човек, който съм снимал в „Балада“ и в „Парчета любов“, ми е любопитен, без при това да е актьор.

П. А.: Като човек или като актьор ви е любопитен?

И. Ч.: Като актьор. За това приказваме в момента.

П. А.: Чувала съм упреци към вас, че се занимавате със затворен кръг хора, затворен кръг проблеми — доколко това ограничава, а доколко дава възможност човек да изследва по-дълбоко нещо, което познава по-добре.

И. Ч.: Във въпроса се съдържа знак — добре ли е, или не е добре. Мен не ме занимава толкова това. Интересува ме, с риск да прозвучи силно, изследването на нещо малко. И в това малкото да се крият големите неща. А не обратното.

П. А.: Светът в капка вода?

И. Ч.: Да.

П. А.: Малко като време, като количество хора, като пространство...

И. Ч.: Да. На пръв поглед малко и като проблем.

П. А.: В „Парчета любов“ не влиза разглеждането на социалните конфликти, на професионалното общуване, на битовите проблеми.

И. Ч.: Ако това е важно, не може да не влезе. След като във филма не е обект на занимание, значи просто не е важно за героите.

П. А.: Но зрителят е свикнал да може да ги постави в определена категория и в момента, когато няма ориентир...

И. Ч.: Разбира се, че така е свикнал, след като в продължение на 10—15 години е хранен само с това и са му създадени такива навици — да се разказва за лекари, за учители, за строители, за селяни, а не просто за хора. „Парчета любов“ разказва много конкретна история, много конкретна ситуация между шест човека и е достатъчно категорично социално ситуиран филм. Просто принципът на тази ситуираност е, ако може така да се каже, обратен принцип: това, което не е показано на екрана, дава информация какво всъщност е.

П. А.: На същия принцип според мен се изразжда и диалогът: това, което героите не казват, не желаят да кажат дава информация какво всъщност е.

И. Ч.: Да.

П. А.: Възрастта на героите едва ли е случайна. Не конкретната възраст, а състоянието, в което изпадаш на трийсет години.

И. Ч.: Това произтича от конкретната история. Героите са хора, които са сключили брак, започнали са някакъв социален живот, изпитали са някакви емоции в общуването, в контактите, преживели са едно или друго нещо и моментът, в който всичко това се е случило, е някъде около трийсетте.

П. А.: Защо шестимата герои са заедно? Защо поотделно всеки един е с друг?

И. Ч.: Това са вече конкретните отговори на сюжетната ситуация.

П. А.: Успява ли всеки герой да разкрие собствената си история и собственото си отношение?

И. Ч.: Сигурно не. Това, което движи разказа, е доминиращото в цялата ситуация, а не е отношението на първия, втория... шестия към нея.

П. А.: Те не са включени по еднакъв начин.

И. Ч.: Разбира се. За някои ситуацията е по-кризисна, за други е по-мека. За едни видът на ситуацията е ужас, за други е комедия, за трети...

П. А.: Има ли филмът автобиографичен характер не като сюжет, а като лични наблюдения, като душевно състояние, дори като време и място на действието?

И. Ч.: Не може да няма, доколкото аз я измислям тази история, но нищо повече от това не си струва да се търси.

П. А.: Действието се развива в затворени мрачни и неуютни пространства.

И. Ч.: Сигурно не е случайно. Това е някакво по-дълбоко усещане за времето и мястото, където живеем. В исторически план.

П. А.: Защо филмът е черно-бял?

И. Ч.: Аз лично бих предпочел да е цветен, но тогава нямаше цветна лента.

П. А.: Но вече с черно-бяла лента вие сте си измисляли разни хватки с изобразението заедно с Рали Ралчев.

И. Ч.: Да, отгук нататък всичките тези игри започват, но предварителната ми нагласа към филма не е била черно-бяла, виражирана или т. н. Напротив, струваше ми се задължително филмът да е цвят, за да няма допълнителна пречка за неговото възприятие, да няма технически прием, който да наподобява лабораторност, затворени опити и наблюдения. Но се занимавам с това, което разполагам, а не с това, което ми се иска.

Разговорите води
ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА



„Бягащи кучета“

Другото постигане на смисъла

ЛЮБА КУЛЕЗИЧ

Появата и на „Бягащи кучета“, и на „Парчета любов“ вече е обгърната с цял покров от думи и формулировки, от мнения и впечатления. Човек неволно се чувствава закъснял и ненужен тълкувател. Още повече, че професионалните кръгове вече донякъде възприеха и оповестиха събитийното в едновременното възникване на двата филма. Самият факт, че те имат гръмогласни привърженици и резки отрицатели, им определя средищно място в иначе доста сивкавото професионално всекидневие. Като казвам сивкаво, имам предвид привичното за едни и досадното за други отсъствие на оригинални и неочаквани поврати във филмовото световъзприятие от последните години. Така или иначе и „Бягащи кучета“, и „Парчета любов“ предизвикаха известно раздвижване по повърхността на скромното родно кинематографично езеро — раздвижване, което много често предполага невидими за външното око дълбинни процеси на пренаместване на пластове. Те могат да се дължат на или да означават доста неща. За едни това се оказа зачената възможност за среща с ново кинематографично поколение. За други — особена форма на пренебрежение, на незачитане или несъобразяване с традиционни за нашето кино устои (естетически и етически). За едни сравнимостта на двата филма се дължи на заимствувана и споделяна в тясна група претенциозност. За други и общото, и различното помежду им е израз на алтернативно за нашето кино човешко и творческо самочувствие. Неслучайно се опитват да открият техен аналог във филмови явления отпреди двадесетина години — френската „нова вълна“, американския „вндърграунд“... Усещането, че и „Бягащи кучета“, и „Парчета любов“ странят от общовалидни или официално възприети модели на творческо-поведение, инстинктивно ни кара да ги смятаме за закъсняла, нашенска проява на авангардизъм, който има „западноцентристки“ опори и е плод на бавно достигащи до нас културни влияния.

Що се отнася до влиянията, не е за пренебрегване фактът, че и двамата режисьори принадлежат към поколение, за което информацията „отвън“ не бе подлагана на толкова жестоки митнически проверки и ограничения. И все пак в случая това е спомагателен факт, за да ги разберем. Той може да обясни някои видимости в двата филма, отношението към пластиката, към ритъма и диалога, към проявите на личен вкус и пр. (най-общо казано)...



„Бягащи кучета (Ивайло Христов)

Обаче като израз на категорична вътрешна потребност, като форма на самоопределение и самодистанциране спрямо някакви стойности (и естетически, и нравствени), двата филма са много тукашни, и много днешни. Те са сравними не просто защото в тях има общи теми и пластически мотиви, не просто защото редица ситуации са изградени по сходни принципи. А защото са сходни двата типа душевни състояния, от които възниква съответният тип образност.

(Моята цел не е сравнителният анализ между „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“, макар че това би било любопитно занимание. Но именно възможността за сравнителен анализ доказва неслучайността на всеки от тях, способността на единия да се превръща в своеобразен рефлектор за значенията на другия.)

Общо взето, и „Бягащи кучета“, и „Парчета любов“ сигнализират за променящо се отношение към филма като акт на творчество, като акт на взаимодействие с останалите членове на общественото обкръжение. Филмът престава да бъде задължителен участник в обмен на идеи, които са необходими или общовалидни за всички. Той сякаш съзнателно се отказва да **внушава** идеи, да формулира максими и императиви, които да са възпитателен ориентир за публика, третирана тъкмо като възпитаник. Опорите на личния опит са непременно условие за такъв филм — за разлика от общоприетите формули за социалното съзряване на личността, които оповестяват директноста на взаимодействията ѝ с обществото. И



„Бягащи кучета“

„Бягащи кучета“, и „Парчета любов“ очертават посоките на непреките влияния или даже сферите на пълно и съзнателно изолиране от житейското и социалното статукво. Като форма те са пък израз на дистанция по отношение на комуникативната и въздействаща роля, която се възлага на филма. Общуването с него е въпрос на личен избор, на желание за съучастничество, което лежи почти изцяло в сферата на индивидуалното волево решение. И понеже зрителят не е възпитаван да бъде индивидуалист, а част от имагинерна обща маса — особено при възприемането на киното — публичното внимание към двата филма се превръща в проблем. Той обаче е заложен в самия им „нрав“ и е част, така да се каже, от тяхното послание към света. То може да се формулира примерно така: има нещо пошло в това, което харесват всички; в това, което може да се изрази с думите, употребявани от всички; в поведението, което може да бъде описано и окачествено с понятия, удобни за всички; думите са похабени от демагогия и двусмислие; социалната полезност, сведена до най-различни взаимоотношения с институции, е компрометирана; интересни са онези сфери от интимното, от съкровено, които не са офалшивени от формулировки и диагнози и които същевременно са поразени от чувство за изолация, апатия, бездействие... Затова важни са не събитията и думите, а верижната реакция от усещания, която се ражда отвъд видимостите и която осигурява абсолютно личния път за постигане на прозрения, на смисъл и на представа за живота... Затова е и важно зрителят сам да

постигне единение с филма, без помощта на моделите. Затова цифрите на посещаемостта изглеждат без значение. Традиционната публичност май не е комплимент за такъв тип кино. Ролята му е сякаш да очертава полюси, а не да обединява компромисно. То може да радикализира появата на нови художествени настроения, да изиграе ролята на лабораторен катализатор, без при това да се нуждае от одобрението на мащабна зрителска аудитория.

Може да се допусне, че филми от типа на „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“ — без да са идентични помежду си — по сходен и осъзнат начин се превръщат в предвестник на ново за българското кино художествено познание. Пък и на поведение в творчеството и чрез творчеството.

При това не е без значение, че в „Бягащи кучета“ по-лесно могат да се разпознаят елементите на междинност, на преходност между един познат и по-декларативен тип драматургия и драматургията на извънфакбулното, безсловесно въздействие, което създава богатството от асоциации и усещания. Целият филм изглежда пронизан от това раздвоение, което го прави донякъде характерен за сегашната ни филмова ситуация.

„Бягащи кучета“ не претендира да напусне рамките на личния авторов опит и да се обвърже с твърдения, които да засягат повече хора от самия него и неговото собствено обкръжение. Този „егоцентризъм“ открито съобщава за желанието на автора — толкова трудно отстоявано в нашето кино — да говори преди всичко от свое име, а не от името на определена социална прослойка, институция или общовалидна идейна платформа. Героите на филма се намират в нещо като ценностен вакуум — те са разположени между някакви свои бивши илюзии и бъдещи постъпки, които обаче могат да бъдат продиктувани единствено от самите тях. Не е случайно, че Ламбо, героят на „Бягащи кучета“ (Ивайло Христов) трябва да чуе последователно две почти идентични напомнания за себе си — от Професора си: „Предал си се, преди още да започнеш!“ и от жена си: „Останах при теб, защото в началото каза, че искаш да изживееш живота си достойно.“ Отломките от някогашното цялостно житейско кредо подчертават днешното апатично лутане на Ламбо сред също тъй вцепенено от апатия обкръжение. Филмът обаче е много по-непосредствен в моментите на принудено изживяваните настроения, отколкото в онези фрагменти, които се опитват макар и отдалече да обяснят причините за тях. Той е силен в опита си да изгради система от усещания, способна по чисто сетивен път да води зрителя (едновременно с автора) към представата за новооткрит, пречистен вкус на съществуването. И е декларативен, дори донякъде предвзет в усилието си да онагледим — макар и под формата на парадокс — някои житейски максими, безпомощни да излекуват света от нравствената му ентропия. „Бягащи кучета“ побеждава едноизмерността на словесните твърдения там, където съумява да превърне безсловесността в абсолютна необходимост както за сюжета, така и за преживяванията на героите. Блестяща е сцената в колата, когато сред безсмислието и безсилието на думите и действията се ражда общуване без тях и отвъд тях. Хората се усещат съединени с нещо повече от временни връзки и задължения и този образ на сближаването е много по-въздействащ от опита на режисьора да интерпретира някои други, не по-малко важни състояния на

фалш. напрежение или безсмислие. Привкус на преднамерена и пресилена атрактивност тегне над началната сцена с обвинението на Професора, над сцените в семейството, в които се забелязват шевовете на предумишленото преакцентирание, на превръщането на ситуацията в символ. Изглежда, Людмил Тодоров се е подчинявал на някаква своя склонност да открие по-общ знаменател на някои великолепно изобразени настроения и душевни състояния. Но му е липсвала опитност да постигне това в рамките на привидно непресторено изникващи ситуации, които остават половинчато разположени между символичния акцент и желаната непосредственост.

При все това филмът успява да внуши усещането за цялост, за добре премислена филмова композиция, която на места притежава увереността на манифест. Това става в минутите, в които битовият пласт и предметността на „Бягачи кучета“ естествено започват да надрастват конкретните си значения и да се превръщат в образи на света, на битието — не просто илюстрация на отделния момент, на тазминутното преживяване.

В такива минути се ражда авангардистката прелест на филма: взривявайки баналността да постига скрития смисъл на нещата, които ни карат да се отчуждаваме и отново да се завръщаме към живота, независимо от това в какви социални измерения протича той. Или пък именно заради това... заради тези социални измерения, които често можем само да подскажем като неопределима тревога, като безвремие, като безсловесие — като неловкост на духа, от която мъчително се излюпва **постъпката**.

„БЯГАЩИ КУЧЕТА“ — български игрален филм, произведен в СИФ „Бояна“, 1989 г., колектив „Дебют“. Сценарист и режисьор — Людмил Тодоров, оператор — Стефан Иванов, художник — Владимир Хиков, композитор — Антони Дончев, в ролите — Ивайло Христов, Светлана Янчева, Андрея Андреев, Иван Черкелов, Иглика Орешкова, Радослав Блажев, Христо Гърбов, Асен Ангелов, Невена Симеонова и др.

Последният дъх на любовта

ПАВЛИНА ЖЕЛЕВА

Колкото пъти се връщам към филма на Иван Черкелов „Парчета любов“, все едно и също чувство на тъга пропълзва в мен. Малко безжизнена, малко тъпа, малко, как да кажа, ледено-пареща. Съзнавам, че не тук е мястото да давам отчет за душевното си състояние, след като съм гледала един или друг филм. Позволявам си обаче да наруша общоприетото, защото чувството, което нося — а сигурно не само аз, но и всеки, който без излишни уговорки е приел филма, — е част от замисъла на неговия създател.

Но нека се разберем. Това, че е тъжен, не означава, че „Парчета любов“ е песимистичен филм по онази опростена таблица, според която някои вече свикнаха да подреждат изкуството, в частност киното: щом след последните надписи не изскочи надежда за нещо „по-добро“, то значи филмът е ненужен, дори вреден. (Имаше случаи в нашето кино, когато негласно се пожелаваше да не се струпват много погребения, особено към финала.) Дебютът на тридесет и две годишния Черкелов въздейства така, както въздейства един умен стих. Той е насочен към интимното зрение на зрителя, към подземното на душата му, където в моменти на усамотение вътрешното и външното му „аз“ тихо правят своята равносметка. Да, тъжен е този филм, защото от самото си заглавие до последния си внушителен кадър той натрупва много нерадостна енергия, защото с болезнена съсредоточеност проследява не зачеването, не изграждането, а тъкмо разпадането на любовта. Тъжен е, защото не обезболява с лекомислена безгрижност или с лъжливо самочувствие раята, която отваря.

За него и за „Бягащи кучета“ (реж. Людмил Годоров) вече се каза, че са екзистенциални, алтернативни, „сърдити“. От себе си бих добавила: в тях има и от киното на „отчуждението“, и от „новата вълна“, и от „драмата на абсурда“... Близост и аналогии могат да се търсят и намират още. Според личната памет, вкус и интерпретаторско чувство на всеки.

Какво излиза тогава? Че днес, в края на 80-те години, младото ни кино прави „откритието“, че човекът от заобикалящия ни свят може да се измъчва от невъзвратимия си разрыв със средата, в която живее, че тази среда може да е застинала в своята нелепа конкретност, че времето, в което той се движи, може да се превърне в безвремие, че вече няма природа, че панелните квадрати са само детайл от цялостния облик на „града-

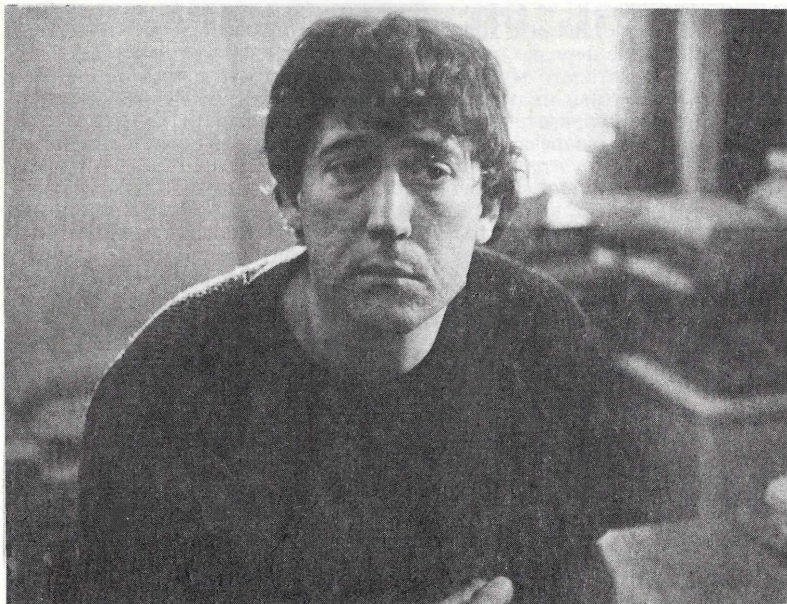
затвор"? Разбрало е, че човекът може да е отчужден не само от средата си, не само от останалите хора, но което е най-нелепо — от самия себе си? Усетило е, че нередко страхът е този, който диктува действието или по-скоро бездействието му? Но всичко казано дотук е тревога с минал знак — от преди (най-малко) две десетилетия. В различни страни по света хората преживяха кризата на съществуването, на вярата, на идеалите си. Тази криза киното запечата трайно. А ето че днес в „Парчета любов“ тя се отразява като в огледало, в което прелитат сенките на Годар, Антониони, а може би и на Трюфо, и на Хичкок, и на Вендерс, и на... Е да, закъснели сме спрямо света, който днес вече е поотместил грамадата на прозренията, че животът може да бъде несъответен, абсурден и парадоксален. „Парчета любов“ е сред последните пътници, които все още не са напуснали влака на филмовия авангард, изпълнен с духа и проблемите на 60-те години. Той обаче трябва да пристигне на гарата, на която го чакат. Съсредоточен и вглъбен, без да се влияе от местните обичаи.

И все пак, независимо от заявеното родство с чужди модели, в които неведнъж е било изразявано разочарование по принцип, с всичките си несъвършенства, без които един дебют трудно би могъл да мине, „Парчета любов“ е и самостоятелно кино. Заснето именно по този начин, избрало именно тази проблематика, то не може да не е било мислено и като творчески манифест на своя създател. Като един нарочно търсен отказ от популярни повествователни стилове, от досадни кинематографични жестове и фрази. Със своята „пльзяща“ драматургия, с накъсаното си и въпреки това цялостно внушение, с монохромното си изображение и най-вече с онази негова подмолна мъчителност, той се превръща в пример за едно „бягащо“ кино, което в търсенето на своята светлина-мечта отблъсква стереотипите, клишетата и най-вече назиданието.

... Група млади хора са се качили в една кола и пътуват нанякъде. Откъде точно тръгват и накъде отиват — не знаем. Кои точно са те — също. Пък и не е толкова важно. По-важно е какво ще стане в колата: двама от тях ще разменят местата си, докато единият спи, за да се пробуди малко след това. Момичетата ще сложат ръце върху лицата на своите партньори и ще закрият очите им. Колата ще се движи сама, приютяла своите „слепци“ като в ковчег. Ще се движи натам, накъдето я подкара волята на съдбата...

Ето така започва филмът „Парчета любов“. В началото смях, шегички. После шестима души, които се търсят из лабиринтите на личните си взаимоотношения. Те ще се лутат в чувствата си, ще се дебнат, ще скитат и ще се въртят в кръга на своите разочарования.

Как се е стигнало дотук след като тези хора не случайно са един с друг и сърцата им тупат в ритъма на едно артистично единомислие? Те могат заедно да измислят стих, те искат да го направят по-хубав, по-нежен. Ясно е, че тези хора, които най-вероятно неотдавна са прескочили прага на своето трето десетилетие, имат сетива за истината и за неистината. Но те нямат сили да съхранят крехкото си съзидателно умение, да го защитят от разрухата. Общият план, в който ги виждаме всичките заедно, паразително прилича на мизансцен от театрална постановка на Чехов. Защо ли? Може би, за да ни се напомни за „трите сестри“ (и тук момичетата са три, независимо че не са сестри) — за техните несбъднати копнежи по

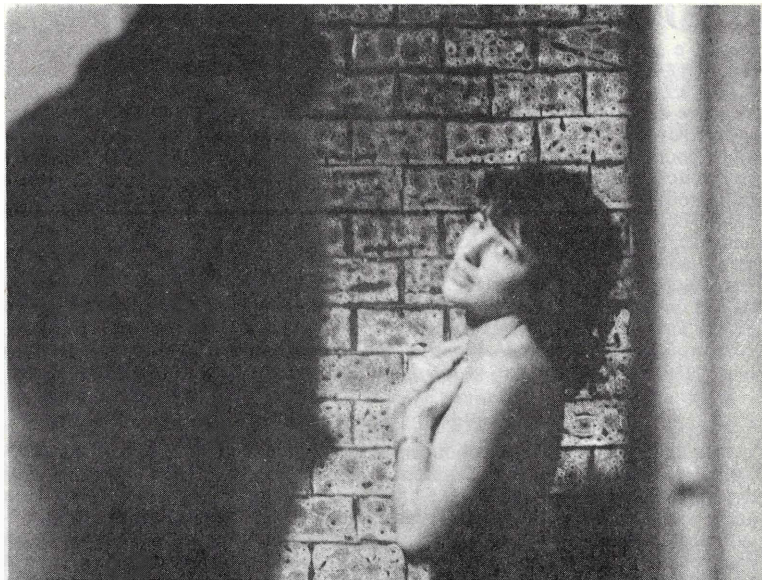


„Парчета любов“ (Ивайло Христов)

изначалната красота, която така или иначе не се връща никога? Или че няма някаква особена разлика в душевното състояние на човека от началото и от края на този век? Или че Чехов подхвърли „психическите атоми“, от които започна разпадането на илюзиите?

Както и да е. Оттук нататък започва една може би маниерна, но все пак интелигентна игра със спомена от Киното. Поглед на момиче, зад който гледат очите на Ана Карина, няколко капки вода, висящи от тавана на един автобус, които камерата протяжно наблюдава, както правеше това Моника Вити в „Затъмнението“, блякаво-мокри улици на София, зад които надничат опиянението на „синема-верите“ от урбанистичните пейзажи, съзерцание, монотонност, някаква хладна статика и тъга, тъга, тъга, подобна на тъгата, която се изцеждаше от филмите на Антониони, силует на гръб в шлифер и с бомбе (намигване на „черния филм“), драматично лице на мъж (Ивайло Христов), търсещо да намери подкрепа в лицето на Дъстин Хофман, което и днес смущава световното кино. Както вече казах, близост и аналогии могат да се търсят и намират. Според личната памет, вкуса и интерпретаторското чувство на всеки...

Не е забравен и един от най-характерните символи на по-новото американско кино. ПЪТЯТ. Но ако в съзнанието на някогашните „волни ездачи“ той олицетворяваше пространството без вериги, широтата и свободата, то тук в „Парчета любов“ пътят е още едно доказателство за невъз-



„Парчета любов“ (Люба Русева)

можноста на бягството. Той е само част от света на героите, затворен между тухлите, върху които вървят надписите на филма и бездушната машина, която на финала пробива дупка в асфалта. Тук пътят придобива ново значение. Той още повече подчертава „стеснения“ пейзаж, чиято графичност във филма стои странно изискано върху добре познатите ни „от живота“ комплекси, улици, автостради. Получило се е едно невероятно наслагване на „естетски“ върху „субкултурен“ материал. Един особен образ-кентавър. Нито само красив. Нито само грозен. А красиво-грозен.

Този безсловесен, но богат стил на изображение странно контрастира с умъртвеното общуване между героите. Те се движат като сенки, унесени и изплашени от собствения си страх от любовта, от неспособността си да са „на чисто“ един към друг. Без да са го искали, но и без да са се съпротивлявали, те са се подчинили на някаква неясна сила, способна да отнема живот, което ще рече — да лишава съществуването от неговия изконен смисъл. Мечтаят някак си да се измъкнат от задънената улица, в която са се струпали, но все повече потъват в нощта на душевния си тунел. Отчаянието им ги тласка към една опасна игра — играта със Смъртта.

В романа на Албер Камю „Чужденецът“ в няколко пасажа е описано едно съзнателно-безстрастно убийство. Тези редове са станали вече христоматийни в световната литература на абсурда. Те наложиха израза „убийство заради самоосъществяването“.

Мисля си, че и при Дебелия (този, който в колата спеше) в „Парчета любов“ става нещо подобно. От всички останали той като че ли най-малко е „без душа“. Не разбира, когато двамата му приятели си сменят местата, не усеща веднага, че в групата на тази софийска комуна вече никой на никого не е „верен“. У него все още има съпротива, има яд, има гърсене на смисъл в любовта. „Събуждането“ му обаче е страшно. Върху него се стоварва мрачен грях, грехът на убийството. Подобно на героинята от филма на Годар „До последен дъх“, която предава крадеца, в когото се е влюбила, на полицията и Дебелия се уплашва от възможността да бъде добър и милосъден. Той „предава“ Ана, като я убива. Почти съзнателно-безстрастно. Не заради един блеснал слънчев лъч в очите („Чужденецът“), а заради алкохола, с който той се налива... „като вол“. Съзнанието му вече е готово за катастрофата с колата. Физическото действие идва леко, неусетно и дори незабелязано.

Не случайно след произшествието приятелите измиват лицето и ръцете му като на... мъртвец. Ето че и той е станал като тях — бездушен, бездуховен и безцелен. А животът продължава, независимо че Смъртта не е само около героите, че тя отдавна вече е в самите тях.

* * *

На едно от публичните обсъждания на филма някой запитва Иван Черкелов дали е направил този филм от името на своето поколение. Той отговори, че го е занимавала само конкретната история на тези конкретни хора и нищо повече. Мисля си обаче, че ако не в житейския, то в творческия смисъл на думата той е бил верен на поколението си, на неговата изострена потребност да излезе извън рамките на регионалното кино и да общува със света без комплекси, чрез обмяната на „висока“ духовна информация. Младите режисьори (Иван Черкелов, Людмил Тодоров) са „нови“ с това, че категорично не се интересуват от парадоксите на бита, а от тревогите на духа. С това те може би губят нещо, но и немалко печелят. Чувствително, болезнено, дори трагично, тяхното кино е обет към голямото изкуство, на което те може би и подражават, но което със сигурност обичат и разбират. Да ги разберем и ние.

„ПАРЧЕТА ЛЮБОВ“ — български игрален филм, производство на СИФ „Бояна“, 1988 г. Сценарист и режисьор — Иван Черкелов, оператор — Рали Ралчев. В ролите: Люба Русева, Жорета Николова, Ирина Черкелова, Ивайло Христов, Александър Трифонов и др.

Труп ли? Може би...

(„Адио Рио“)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

От дълги години следя съвместния път на братя Мормареви. (Не е за вярване, но началото му се губи близо четвърт век назад...) Помня как — през фейлетоните, хумористичните предавания на Радио София, скечовете, естрадните миниатюри, забавните сценки — се зараждаше и укрепваше тази необикновена творческа и човешка дружба. Помня колко плахи, без самочувствие бяха първите им стъпки в сценаристиката — дебютът на Марко Стойчев и Мориц Йомтов се наричаше „Старинната монета“. Премиерата на филма, реализиран от Володя Янчев, се състоя още през 1965 г. ... После се заредиха „Таралечите се раждат без бодли“, „С деца на море“, „Изпити по никое време“, „Задача с много неизвестни“, „Войната на таралечите“. Появиха се и „Сиромашко лято“, „Два диоптъра далекогледство“, „Двойникът“. ... Окуражени от доверчивостта, от неподправения интерес на младите си приятели — децата и юношите, на които посветиха своята обич, съчувствие и мъдро разбиране, — братя Мормареви се претрашиха и написаха за тях романите „Задача с много неизвестни“, „Войната на таралечите“ и „Васко да Гама от село Рупча“. Съвсем случайно веднъж (беше преди няколко години) ги зърнах в една столична книжарница, когато — почти премалели от неудобство, че са дръзнали да се извият и на литературното поприще — „братята“ раздаваха своя книга с автографи на множество свои млади почитатели.

Винаги съм бил дълбоко убеден, че единият не може без другия, че поотделно (извън двойката) всеки би се погубил необратимо като творец. Дотолкова всеки един бе изцяло „просмукан“ от професионалния опит на другия, от художественото мислене, от стилистичните похвати, от личния му почерк, че все едно не би могъл, така си мислех, да ги изключи, да ги отстрани от собствената си лаборатория. Нали всеки бе свикнал да възприема света през очите на другия.

И ето изненадата, прозвучала за мен като сензация: Марко Стойчев, излизайки от познатия, ползущ се с широка популярност тандем, ни се представя като самостоятелен автор със сценария „Адио Рио“. Какво е това — окончателно решение, продиктувано от сложни, непредвидими и непреодолими извикъци по житейския път? Или може би дълго стаявано желание да провериш себе си (само себе си), без присъствието на другия, да откриеш и защитиш своето, само своето лице? Или просто малък каприз? (И защо пък не?)

Не от нездрав, махленско любопитство са породени тези въпроси. Твърде много съм писал за „случая Мормареви“, портретувал съм ги, рецензирал съм повечето техни филми, свикнал съм да разговарям с двамата като с един човек, за да мога да бъда равнодушен към съдбата на това съдружество. Разбира се, бързам веднага да добавя: не бих искал този чисто професионален интерес да прозвучи като непозволена намеса, като недопустим опит за въздействие в една сфера, в която властвува — съзнавам го добре — единствено независимият, суверенният дух и воля на твореца.

И така: „Адио Рио“. Може би не трябва да започвам тъкмо със заглавието, но все пак си позволявам да засегна този не най-съществен въпрос, защото самата биография на творбата на Марко Стойчев и Иван Андонов ни дава повод за това — тя смени, докато излезе на екран, няколко заглавия: „Адио Рио“, „Може би труп“, „Проверете си багажника“. Първото е интригуващо, почти водевилно, последното с лек комедиен оттенък, но и двете се разминават еднакво със смисловата „товароподемност“ на филма. „Може би труп“ е най-доброто заглавие, то ни насочва към по-сериозните и значими амбиции на авторите. А подзаглавието „Комедия на ужасите“ подсказва недвусмислено жанра, в рамките на който тези амбиции са били защитени. За щастие успешно.

Марко Стойчев се вълнува от проблема за самооценката, за правосъдието, което всеки раздава над самия себе си — един от вечните проблеми, съпътстващи живота на човека. Правосъдието, което бива (в зависимост от нравствения ни потенциал) строго, неумолимо, безпощадно справедливо или снизходително, приспиващо съвестта, оневиняващо греха. Авторът разглежда този проблем не във философско-екзистенциален план, а търси измеренията му предимно в бита, в делника, в най-обикновените, банални дори сфери на всекидневието. Но тази заземеност, естествено, не е недостатък; когато познава добре работата си и използва средства, съответни на овладявания жизнен материал и на задачата, която си е поставил, сценаристът може да се издигне неусетно, изненадващо до съвсем престижни обобщения. Както е станало и сега.

Средствата, с които си служи М. Стойчев, са ни познати: шегата, словесният каламбур, анекдотичната ситуация, закачката, обагрена понякога от носталгия. Но този път хуморът му е малко по-различен, с нови интонации.

Всъщност Марко Стойчев ни изненадва за втори път. Първата изненада дойде преди години с филма „Двойникът“ (режисьор Н. Волев, 1980 г.). Бяхме свикнали дотогава с характерния мормаревски хумор — добродушния, мек, незлобив, безобиден. Но ето че с този филм двамата заклети добряци ни увериха, че могат да бъдат и не толкова добродушни. Смехът им почваше да губи веселите си интонации, да сгъстява боите си.

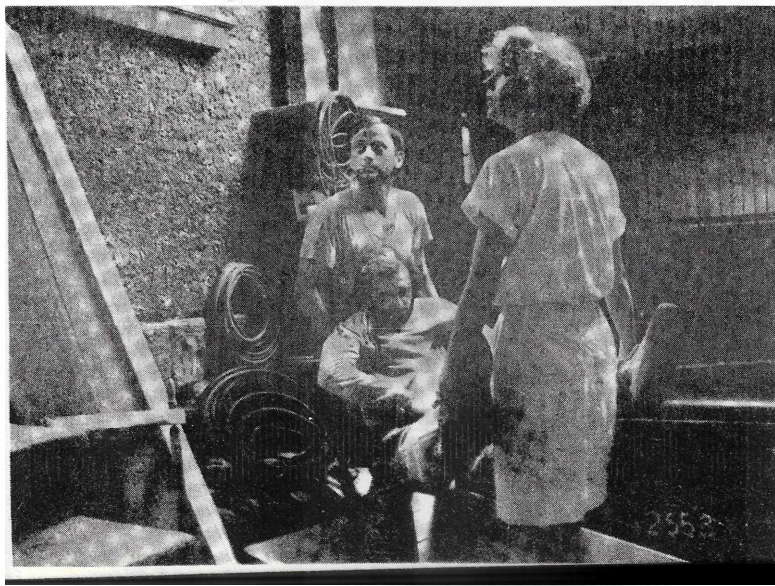
И сега, вече като самостоятелен автор, Марко Стойчев отново ни показва и другото си лице. Че е шегаджия — шегаджия е, че е веселяк, веселяк е. Но и този път смехът му започва да нагарча, да тревожи. И слава богу!

Във всеки свой филм Иван Андонов е с нещо непознат, нов. (Спомнете си колко е различен в „Покривът“, „Черешова градина“, „Самодивско

хоро“, „Бялата магия“, „Мечтатели“, „Вчера“...). Навярно през всичките тези години работата му с отделните сценаристи е протичала нееднакво, в различна степен на сътрудничество, на спорове, на компромиси, размивания. Но сега имам чувството, че режисьорът се е разбрал чудесно с Марко Стойчев, че неизбежните различия помежду им не са били принципи, че гледните им точки, представи за бъдещата творба, разбирания, оценки, напротив, съвпадат. Естествено съдя не по това, че осъщественият филм следва фабулно предложената драматургия почти дословно, с незначителни изменения. Много по-съществено е, че и литературната основа, и кинематографичната ѝ реализация са издържани в един дух, в един жанрово-стилов ключ (разбира се, всяка на своя терен, по свой път, със свои средства!). Иван Андонов и първите му сътрудници операторът Красимир Костов, художничката Мария Иванова и композиторът Кирил Маричков, както и целият актьорски екип са работили с особено въодушевление и „хъс“, разкрепостени, освободени от вътрешни задръжки. Очевидно „Аудио Рио“ не би бил такъв, какъвто се е получил, ако не бе новата атмосфера на гласност, на непримиримост към съществуващите нравствени деформации в социалния ни живот, на обновление.

Филмът на М. Стойчев и Иван Андонов има някакъв особен чар. Ако го нахъсаш и раздробиш на отделни епизоди, сцени и кадри, ако се опиташ да ги анализираш и осмислиш всеки сам за себе си, ще се изненадаш: хуморът е директен, неизтънчен, дори грубоват, външен, без нюанси, понякога е естрадно поднесен, на места едва ли не достигаш до кича. И най-важното еднозначен, както се казва, едно към едно: подлецът е подлец, спекулантът — спекулант, сексуалният маниак — сексуален маниак... Но така е само при разлагането му! Възприет обаче в естествения ход на разказа, в неговата цялост, във взаимната обусловеност и свързаност на отделните части, т. е. възприет нормално, „Аудио Рио“ рязко и учудващо

„Аудио Рио“ (Ф. Трифонов, В. Илиев, В. Цветкова)



надхвърля фактологията и събитията, от които е изграден. И тогава ни разкрива изведнъж своето двойно дъно, най-съкровениите си внушения. За-ради които всъщност е и бил създаден.

Трупът — ето голямата находка! Трупът, упорито и най-неочаквано следващ персонажите на тази абсурдно-реална история. Трупът — това са всъщност и приспаната съвест, и разпънатата истина, и погазената справедливост. Но и припламващите от време на време угризения, които крепят надеждата (на авторите, на персонажите, на зрителите), че не всичко е загубено, че нейде дълбоко у нас тлеят въпреки всичко въглените на все още непогубената, неумъртвената аравственост... Нима не е случайно, че някои от героите на тази история ту виждат, ту не мъртвеца в синия анцуг? Случайно ли е, че невинното, непокуварено детско съзнание е пощадено от тези кошмари? Малкото момиченце няма виденията на възрастните... На другия полюс са завършените грешници. За тях трупът е част от всекидневието, едва ли не предмет на бита, който можеше да държиш в гардероба си. От който не можеш да избягаш наистина, но с който все пак се свиква. Свиква!

Финалът е силен. Под отлепения лейкопласт зейва и започва да кърви раничката на дланта, там, където е преминал гвоздеят, приковал ръката за кръста. Труп ли е трупът?... И дори затъналата в порока Лена, героинята на Ваня Цветкова, когато архитект Стоев се опитва да я успокои („Виждаш ли, живее. Има надежда...“), ще запита с тъга:

— За всички ли?...

Тук асоциациите са толкова, колкото и зрителите в залата; всеки един, в зависимост от личностния си духовен опит, ще има достатъчна храна за размисъл и самооценка.

Тъгата. Тя също е част от двойното дъно на филма. Тя ни обзема малко по-късно — като ехо на същия този грубоват, неизтънчен хумор, на

„Адио Рио“



злъчните закачки, на остриите, като че ли случайно вмъкнати подмятания и шеги. Но ето че тъкмо те взривяват залата. Публиката, жадна да се освободи от дълго стаявани чувства и комплекси, е безпогрешна в реакциите си. И в разчитането на подтекста.

Иван Андонов е постигнал навсякъде това двойно движение и развитие на филма. Търсел го е още в сполучивия подбор на изпълнителите, защитил го е успешно в работата с актьорите, в пластично-изобразителното решение на филма, в осмислянето на материалната среда, в използването на звуковата и музикална партитура.

Филип Трифонов претърпя интересно развитие през всичките тези години след дебюта си, отдалечавайки се от началото, от Момчето, но същевременно продължавайки с нещо да ни напомня за него, познат и непознат. По някакъв странен маниер той изгражда образа на архитект Стоев — Теди: колкото е по-наивен и сериозен едновременно, толкова повече ни принуждава да се смеем на неговите реакции. Ваня Цветкова е убедителна като Лена, съпругата на Теди — хищна в амбициите си, истерична в нетърпението си да ги осъществи час по-скоро. Яркия заострен рисунък е съзвучен на логиката на образа. Никола Рударов (директорът на института) повтаря, надхвърля дори успеха си от „Вчера“. Той придава жизненост и пълнота на персонажа, който е лаконично и еднозначно подаден в сценария. Рударов прави ролята си по един своеобразен начин, като от време на време сякаш намига съучастнически на зрителите в залата. Георги Русев, Георги Мамалев, Петър Попйорданов и Надя Тодорова — всеки със своя изпълнителски стил — остават в границите на търсената жанрово-стилистическа причудливост, отворена и за ярката комедийност, и за леките гротескови деформации. Венцислав Илиев (в ролята на трупа!) е добра находка: и с мълчанието, и със застиналите си пози, и със затворените си очи той е достатъчно красноречив.

„Адио Рио“ се появява в един момент, когато екранът ни е почти забравил за съществуването на смеха. Усмивката на този неочакван филм е открита, разтоварваща, освобождаваща духа. И Иван Андонов разкрива (още по-категорично отколкото с филма си „Вчера“) точния си усет за публиката — за нейната отзивчивост, за нейните нужди и очаквания. Дали това, че е и отличен актьор, а не само талантлив режисьор, не му помогна да усвои и наложи като малцина наши творци модела на зрителското кино? Кино, което има право на съществуване — дори само за това, че е толкова близо до изначалната природа на филмовото изкуство.

„Адио Рио“ — български игрален филм, производство на студия „Бояна“, 1988 година. Сценарист — Марко Стойчев, режисьор — Иван Андонов, оператор — Красимир Костов, художник — Мария Иванова, композитор — Кирил Маричков. В ролите: Филип Трифонов, Ваня Цветкова, Петър Попйорданов, Георги Мамалев, Никола Рударов, Георги Русев, Натали Дончева, Надя Тодорова, Латинка Петрова, Венцислав Илиев.

Чаплин и чаплинизъм

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛД

С тази тема, която е извънредно интересна, се залавям за първи път и е напълно възможно да се случи така, че да не съм в състояние да я завърша на един дъх, тоест в разстояние на един ден. Защото темата е не само привлекателна, но и изключително трудна.

Би било празно натрупване на думи, ако, говорейки за Чаплин, само ви запозная с неговите произведения, представени в хронологичен ред и после се опитам да извлека някои изводи. Ще направя нещо друго — ще се опитам да обхвана същността на чаплинизма, след което ще премина от Чаплин към другите големи майстори на филмовото изкуство, с определеното намерение да осветля взаимовръзката между всички големи майстори на киното, тоест да разкрия съществуващата между тях приемственост.

Във встъпителното слово тук стана дума за влиянието, което съм оказал на не един активен професионалист. Струва ми се, че това наистина е така. Независимо от това обаче не бих искал ни най-малко да изглеждам самодоволен и да приема позата на „майстор“, който, видите ли, е разпрострял влиянието си върху всички области на изкуството. Съвсем не бих искал да е така. В същото време, говорейки за Чаплин и неговото пленително изкуство, така наречения чаплинизъм — исайки или не, — непременно трябва да се спра и върху произведенията на моите ученици. И най-същественото, което днес непременно трябва да направя, е да се опитам да внуша приликата, тази поразителна прилика, която съществува — колкото и странно да изглежда на пръв поглед — между работите на Чаплин и Айзенщайн.

Цялото творчество на Сергей Айзенщайн се корени в лабораторията, в която навремето той работи заедно с мен — аз като негов учител, той като мой ученик. Тази връзка обаче е не толкова връзка между учител и ученик, колкото връзка между двама бунтари в изкуството, на които водата вече е стигнала до устата им и които не искаха да се удавят в отвратителното ужасно блато, в което затъна театърът през 1917 г. Това блато беше блатото на натурализма и епигонството. При това ние се намирахме в обкръжението не само на самите епигони, но и на епигоните на епигоните. Еклектика във всички области. Немузикалност — както в театралното, така и във филмовото изкуство.

* Статията е стенограма на лекция, изнесена на 13 юни 1936 г. в ленинградския Дом на киното. Лекцията отпечатваме с известни съкращения.

Киното беше изцяло немюзикално. проектираните по това време филми бяха абсолютно немюзикални, въпреки че никога не им липсваше музикален съпровод. Музиката гърмеше, оркестрите свиреха смесици от откъси от произведения на Чайковски, Моцарт, Бетховен, Скрябин и въпреки това във филмите нямаше и следа от музика. Всеки спокойно можеше със затворени очи да слуша само музиката или пък само да следи как отделните картини се сменят неритмично на екрана.

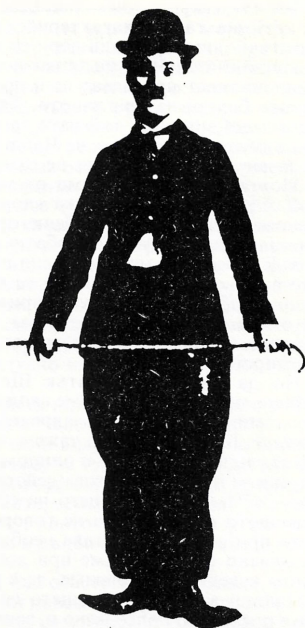
Толкова накратко, като въведение. А сега, макар и бегло, бих искал да направя известен хронологичен преглед на кариерата на Чаплин, като ми се ще при някои от периодите да наблегна върху това, което смятам за съществено и характерно в неговото творчество. Тези, които добре познават творческия път на Чаплин, сигурно ще сметнат, че това е излишно, но не мога да не го сторя, тъй като, говорейки за отделните периоди, бих искал да подчертая всичко, което смятам за най-съществено и най-интересно при тях и което ми е необходимо, за да написам корените на това голямо изкуство.

Първият период на Чаплин е свързан със студиото на Мак Сенет. Тук клоунатата все още не достига нивото на хумора. Използването на думата „хумор“ на това място като специален термин много ми допада, тъй като бла-

годарение на редица произведения на филмовото и театралното изкуство, както и на художествената литература, в наше време получи много дълбоко съдържание. Няколко от новите Пушкинови сборници разкриват по нов начин понятието „хумор“, така че днес за него вече не говорим, както едно време, когато още гимназисти разлистваха страниците на учебниците по литература.

Клоунатата на Чаплин тук все още не достига нивото на хумора. Филмите „Неговата музикална кариера“, „Чаплин журналист“, „Край морето“ и „Чаплин в хотела“ са създадени още преди 1915 г. Скоро след тях следва „Реквизиторът“. Който е гледал този филм и филма „Кармен“, веднага ще усети какъв огромен скок е направен в сравнение с „Край морето“ и „Чаплин в хотела“. Лично аз бих сложил с най-голямо удоволствие на първо място „Реквизиторът“, тъй като трябва да вземем под внимание — поне сега, след като сме видели „Модерни времена“, — че в този филм (коренно противоположно на „Кармен“, където най-общо казано, звучи гласът на трагичното и на самобичуването) Чаплин постелено започва да се отказва от необузданите крайности в областта на изкуството на клоунските шеги, от ексцентризма и от преминаващото в гротеска комедиантство.

Това, разбира се, е все още нерешително начало. През 1916 г. Чаплин работи за „Мючуъл“, за фирмата, в която преди това е работил Грифит. Това е мястото, където вече съвсем очевиден се проявяват емоционалните елементи („Авантюристът“, „Скитникът“), а героят на „Скитникът“ вече с право може да бъде причислен към по-значимите образи на Чаплин. Тук бихме могли да кажем, че се ражда бъдещият Чаплин, този Чаплин, когато впоследствие ще привлечат големите, монументални неща.



Все пак какво е това ново освен емоционалността, която се проявява в този филм? Една такава характерност, чиято значимост до този момент не е била достатъчно подчертавана дори от чужди автори, макар че между тях има мнозина, които считат Чаплин за изключително велик. И така освен споменатата вече емоционалност проявяват се и пробиват през комичната външна форма характерните белези на трагичното. Тези трагични обертонове обаче все още не са достатъчно значими, тъй като заемат сравнително малко от филмовото време. Освен това характерно е, че Чаплин, избягвайки акробатиката, вече се опитва да предизвика комичен ефект не само с акробатични гегове.

Моята школа се оформи от методите и похватите, които се проявиха след като се опитах да раздвижа според възможностите си изобилието от изразни средства, които театърът беше отхвърлил като излишни. Аз ги реабилитирах, при това с помощта на акробатичния тренинг на така наречената биомеханична игра. Ето защо за мен е особено приятно усещане, вървейки по следите на обратите в живота на Чаплин, да се натъквам на едни или други идеи и решения, които неизбежно съществуват при всички, които искат да създадат монументално изкуство и които просто не могат да не бъдат на острова, където може да се види следният надпис: „Акробатичният тренинг е неизменен спътник на актьорското майсторство.“

Но да вървим по-нататък. Що се отнася до съединяването, монтирането на кадрите, при Чаплин ние сме свидетели на въвеждането на един нов метод. Неговата същност е, че в последователността на кадрите се проявява известно задържане. Бихме могли да кажем, че той използва принципа на действие на спиралката или че — макар и опипом — поне се опитва за пръв път да го приложи, въпреки че при Чаплин това действие на спиралката не води непременно до нещо ново. За Чаплин действието на спичката е безусловно и необходим спътник на филмовото изкуство. Да не говорим за точната и изразителна актьорска игра, която при него е също така необходима природна даденост, като тази, с която неочаквано се сблъскаме при дошлия на конкурсен изпит в операта певец, за когото изведнъж откриваме, че е едно певческо дарование.

Чаплин започва попрището си на киноактьор в момент, когато тялото му вече е прекрасно подготвено и закалено. В неговото творчество обаче ние можем да открием не само следите на тренинга, тоест на извършваната в интерес на телесното съвършенство работа, а и как разкрива своите изключителни мимически способности. Но за това ще стане дума по-късно.

През този период Чаплин вече се опитва да намери такъв екип от сътрудници, който с право да може да нарече свой. Партньорите, с които играе, са случайни, но няма съмнение, че работи с големи творци. Вече се е оформила специфична американска традиция за показване на комичното с характерните филмови средства, но все пак още не можем да кажем, че той разполага със собствен екип от сътрудници. Опитва се да създаде такъв на друго място. Около него се образува специфична, принадлежаща само нему компания.

Гледайки произведенията на нашите млади кинематографисти, очевидно трябва да кажа, че при тях никъде не откривам следите на тъкмо такава дейност. Бедата не е само там, че ни липсва добре организираната работа, че липсва необходимият за това апарат, а и в това, че у нашите кинематографисти не е налице желанието, копнежът за създаването на траен екип от сътрудници. Вместо това ние сме свидетели на един вид особено актьорско гастролване — днес при братя Василиевци, утре при Трауберг, в другиден при Айзенщайн и т. н. И проследявайки работата на филмовите режисьори от позициите на театрал, виждам, че не един актьор живее от договор до договор и скита от режисьор на режисьор. Като вижда това, човек остава с впечатлението, че филмовата промишленост ни най-малко не се грижи да създаде собствена армия от актьори.

А това е един много принципен въпрос. Когато се спра на Айзенщайн, ще видите, че и при него липсва постоянният екип от сътрудници, че и той няма свои собствени кадри, такива актьори, които не бихме могли да използваме в театъра, тъй като са подготвени единствено за да играят пред камерата — и при него сме свидетели, следователно, на такава едно гастролване. Наистина, тук сега не говоря за случаите, когато за една или друга роля трябва да се открие някакъв

характерен изпълнител, но на този въпрос ще се върна по-късно, когато, анализирайки работата на Айзенщайн, ще говоря за крайните принципни моменти.

Към 1918 г. — по-скоро в началото на годината, отколкото в края, при това определено от 1918 г. нататък — при Чаплин се наблюдава все по-определен стремеж да подчини количеството на изискванията на качеството. Ако сметнем колко на брой филма е правил Чаплин в студиите, където е работил през времето, предшествуващо периода, известен с филмите „Кучешки живот“, „Хлапето“, „Пилигримът“ и др., то веднага ще стане ясно, че договорите са карали Чаплин да прави по осем филма годишно, докато по-късно на осем филма той посвещава кръгло осем години — някоя от тези филми споменах вече по-горе („Кучешки живот“, „Ден на развлечения“, „Безделническа класа“, „Пилигримът“ и др.). Бие на очи една нова особеност — поставянето на качеството на преден план по отношение на количеството. Оттук нататък ексцентричната игра се аргументира от мотивация, основаваща се на изключително задълбочено изследване на действителността. Тези моменти са невъобразимо важни, тъй като в тях се крие дефиницията на изкуството на Чаплин, понеже разкриват същността на използваните в играта неговите, тяхната квинтесенция. Ако анализираме нещата, ще видим, че зад отделните ексцентрични моменти винаги се крие без съмнение основателно, много задълбочено и изключително обстоятелствено изследване на действителността.

Следват нови години, с друга студия, с „Юнайтед Артисте“. Тук, където работят Дъглас Фейрбанк, Мери Пикфорд и Грифит, Чаплин създава известния си филм „Парижанката“. Този филм представлява един вид скок напред, по посока на по-задълбочена работа. Дори бих могъл да кажа, че тук ние сме свидетели на неочакваното проявление на един специфичен философски светоглед. С други думи, Чаплин прави големи обобщения, вече се интересува главно не от хода на действието, а от асоциациите, от „отклоненията“, които ще изплуват у зрителя и с чиято помощ по-късно зрителят ще проникне в дълбината на основната идея на произведението.

Следва схватка със собственето му минало, със собствената клоунада, с познатото (циркаджийското) преувеличение. Чаплин повежда борба срещу собственения си формализъм. (Това е нещо като „Мейерхолд срещу мейерхолдовщината“.) „Треска за злато“ разкрива новия облик на Чаплин, който вече е формиран като изключително значима фигура, фигура, която може да бъде поставена наравно с такива величия на художествената литература като Балзак, Дикенз или Достоевски. Тоест тук Чаплин вече е преминал Рубикон, тук вече е създаващият големи, монументални филмови поеми майстор. Имам предвид филмите „Цирк“, два-три други филма и накрая „Модерни времена“. Това са промени, чието проследяване ще ни доведе до истинското лице на Чаплин.

Сега бих искал да направя едно малко отклонение към Пушкин. Междувременно, като без да претендирам за изчерпателност, ви кажа какви изисквания предявява Пушкин по отношение на драмата (в различни, отнасящи се до драмата бележки, програми, писма до приятели, като че между другото), ще видите, че Пушкин ни оказва един вид помощ в разкриването на най-скритата, най-тайната същност в изкуството на Чаплин.

„Драмата — пише Пушкин — се ражда на улицата, за развлечение на народа. Народът, както детето, иска нещо занимателно, иска действие.(...) Изобразяването на страданията и на излиянията на човешката душа за него винаги е нещо ново, увлекателно, великолепно и поучително. Драмата става ръководител на страданията и на човешката душа.“

Тъй че откъде произлиза маската на Чарли Чаплин? Тази маска се е родила на улицата. Особено показателно е, че когато Пушкин се стреми да покаже най-същественото, ембрионалното развитие на драматичната култура, той поставя ударението именно върху факта, че драмата се е родила на улицата, а когато говори за изброяването на страданията, за драматичното разкриване на човешката душа, непременно го свързва с народа, заради когото иска да създаде тази драма.

Веднъж Чаплин видял един лондонски файтонджия — глуповато размахващ ръце, с патешка походка стар пияница, който му направил впечатление. Ханс

Симсън, цитирайки Чаплин, разказва: „Тръгнах след него — разказва Чаплин — и го наблюдавах. Тази безобидна фигура събуди любопитството ми, тя ми показа пътя към този тип, който в крайна сметка открих в себе си.“

Това, че фигурата на този файтонджия в крайна сметка се слива с фигурата на Чаплин, се дължи изключително на обстоятелството, че — ако мога така да се изразя — не му е наложено насилствено откън, а като че ли я открива вътре в самия себе си. Това е много важно нещо, именно затова въпросът за маската има огромно значение във филмовото изкуство.

Защо търпим неуспех всеки път, когато се опитаме да създадем на екрана достойна за нас самите и за нашата страна кинокомедия, тази кинокомедия, която е толкова необходима на нашия народ — на нашите работници, колхозници и червеноармейци? Струва ми се, че причината за цялата тази беда е, че липсват хора, способни да осъзнаят необходимостта от обединяващата около себе си събитията маска или маски. За да разберете по-добре за какво говоря, ще ви припоизля още веднъж формулата на Пушкин: „Драмата става ръководител на страданията и на човешката душа.“ Ако тези страдания липсват и ако липсва спомената вече човешка душа, то е невъзможно драматичното изкуство да има въздействие върху масите.

Така че трябва да видим дали е имало или не опити за такъв вид създаване на маска.

Ето например Игор Илински, който в резултат на това, че в „Лес“ на Островски пресъздаде образа на Аркашка и Аркашка беше точно този тип, този литературен или по-правилно литературно-театрален тип (литературен, тъй като произлиза от Островски, и театрален, тъй като в него внесохме много неща, които Островски не беше предвидил, но чието включване не представляваше особена трудност, именно поради съществуването на чаплинизма), който носеше в себе си чертите на Чаплиновата духовитост, се опита да пренесе на филмовия екран Мейерхолдово-Чаплиновите решения, но претърпя неуспех. Не защото се опита да създаде собствената си маска, изхождайки от Островски-Мейерхолдовия типаж, а защото освен Чаплин съществуваха и Глупишкин. А ако някой тръгне по този своеобразен път и с маската на Глупишкин се опита да бъде комичен, то неизбежно ще претърпи неуспех. И винаги трябва да помним, дори когато става дума за Харолд Лойд, че ако изследваме какво в него е позитивното и какво негативното, в негативното ще преобладава Глупишкин. Или ако видим какво в Макс Линдер е позитивното или негативното, в негативното отново превес ще има Глупишкин. Бихме могли да кажем, че това е шегата на природата, особен трик от страна на природата, която представи на филмовия екран една абсурдна фигура, една такава фигура, която унищожи структурната цялост на истинската комедия както в театъра, така и в киното.

Не ставаше дума да се търси и намери някаква маска — трябваше да се търси и намери точно тази маска, която стои най-близо до нас, тоест до народа, заради който правим филма. И това е изключително важен въпрос, на който се спирам не само за да бъде поставен и да мога да кажа, че, видете ли, какъв интересен и от голямо значение въпрос поставя Мейерхолд, а и защото у нас има порядъчно много неуспехи и ние не проявяваме достатъчно загриженост за анализирането на неуспехите. „Ха така — казваме, потривайки ръце, — в последно време Илински трупта неуспех след неуспех. „Така е, само че този неуспех трябва основно да се разрови и поуките от него да използваме при възпитанието на кадрите си, да напомним какво всъщност е породило тези неуспехи.“

Ето и Варламов, който намери своята маска. Тази маска беше самият той, със своите индивидуални дадености и още нещо — това, че избра за свой Островски, Островски, който му помогна да покаже пред публиката тази търгашеска маска. В търсенията си, за да стигне до единствената подходяща за маската, характерна, интонационна скала и до специфичния славянски хумор, той проявява невероятна придирчивост.

Намерената от Варламов на сцената на „Александринския театър“ маска е открита и от Садовска на сцената на „Малий театър“, по този път върви и Блументал-Тамарина. Силата на Садовска беше в това, че тя беше в състояние да представи пред публиката като маска самата себе си.

В своите пиеси Островски намира не една, а едновременно няколко маски, които смело пътешествували от една пиеса в друга. Образът на Тит Титич спойно преминава от пиеса в пиеса и Островски му дава различни имена, като не достига до мъдростта на Балзак, който не се бои да покаже в много от романите си вече познати участници. Откритието на Островски е Аркашка, който е също маскоподобен типаж.

Аркашка се повтаря в Робинзон. При все това същественото е по-скоро, че в своите пиеси Островски създава такива маски, които оказват въздействие върху зрителя.

Ако попитам кои са всъщност тези образи от пиесите на Островски, които са оставили най-дълбока следа в паметта на хората, бих отговорил, че това естествено са Тит Титич и Аркашка.

Чаплин не само определя тона, характера на комедията, на клоунската шега, на насмешката, а се заема и със създаването на истинска комедия — и тук отново ще се опитам да контролирам правдивостта на твърдението си с помощта на Пушкин.

От известно време насам не представям пред публиката нито една своя работа, без предварително да съм контролирал нейната правдивост с помощта на споменатата вече статия на Пушкин. Колкото пъти изнасям лекция, както сега, винаги успявам някак да вмъкна в лекцията си този голям поет, когото съвсем не познават като теоретик и когото в тази област игнорират напълно.

.... Истинската комедия — казва Пушкин — не се изразжда само върху смеха, но и върху развитието на характерите и (...) често се доближава до трагедията.“

Тези редове Пушкин пише в края на 1820 г. Разбира се, другари, да се отваря дума за истинската комедия по онова време, съвсем не е било проява на дребнавост, тъй като знаем какви „истински“ комедии е имало тогава. Очевидно казаното от Пушкин представлява един вид предсказание, тъй като той не е имал възможност да провери теорията си в практиката. Казвайки това, което е казал, той като че е имал предвид бъдещото развитие на комедията. В тази светлина успешно може да се анализира и „Ревизор“ на Гогол, тази истинска комедия, в която място намира не само смехът, но и трагедията. Самият Гогол го е казал, само че с по-други думи: „смях през сълзи“, докато Пушкин се произнася много по-смело за способната да се доближи до трагедията комедия.

А Чаплин, каква е неговата истинска комедия? Какво виждаме, гледайки и други филми, подобни на „Треска за злато“? Чаплиновият комизъм се е прелел със суровост и печал. По време на прожекциите на този филм имах възможност да видя хора, които триеха сълзите си — да, те триеха сълзите си, гледайки историята на маската, на която Чаплин беше дал живот на екрана, независимо че първата реакция на зрителите беше смях.

По-късно Пушкин пише следните думи: „... три основни струни на нашето въображение, които магията на драмата разтърсва.“ Сблъскваме се отново с една такава формулировка, която дава възможност да се усети същността, природата на Чаплин. Какви са тези три струни на нашето въображение, които магията на драмата разтърсва? Тези три струни са смях, състрадание и отвращение. И веднага можем да кажем къде и кога се появява това съжаление: при Чаплин ние винаги виждаме на екрана да се появява истинско страдание, с което се цели да се събуди състрадание у зрителя. Следователно бих могъл да перефразирам думите на Пушкин по следния начин: смехът, състраданието и отвращението са трите струни на нашето въображение, които магията на Чарли Чаплин разтърсва.

Нека никога не забравяме тази Чаплинова особеност: силно мрачен и тъжен комизъм и старание да предизвика у хората смях, съжаление и донякога отвращение. Когато по-сетне приложим тази формула към работата на Айзенщайн, ще видим, че и при него съществуват три основни струни, но едната от трите струни винаги остава в сянка.

А сега нека да спомена още нещо, за което непременно трябва да говорим, след като сме се заели да изследваме природата на изкуството на Чаплин. Обръщам се преди всичко към младите кинорежисьори, с чиято работа няма съмнение свикна много и която не отричам, успях да обикна. Ще спомена всичко, заслу-

жавашо внимание, което е създадено до този момент от нашите режисьори, чиято работа, за съжаление, струва ми се, не е достатъчно уважавана. Чаплин е в състояние така да прави филм, като че пише книга. По повод на това някои подхвърлиха, че с това мое твърдение не казвам нищо ново, а само цитирам мнението на други изследователи. Тази особеност без съмнение е особеност на Чаплин, но причината да се захвана с нея с такава изключително пристрастие е, че гледам от позициите на моята собствена практика (и това сега, когато съм вече на 62-годишна възраст, спокойно мога да го кажа). Имам произведения, които и днес все още се играят и които естествено съм режисирал така, като че ли съм подготвял съчинение. Сред живите днес се намери един-единствен човек, който забеляза този мой стремеж да обработя предоставения материал в съответствие със собствените си принципи, и това беше Корней Чуковски, който по някакъв повод беше казал пътъм на някого, че когато гледа моите работи, има усещането, че чете книга. С две ръце бих се хванал за този французин, от чиято уста неволно са се изплъзнали думите „режисира, като че пише“ (защото съвсем сигурно ще се намерят хора, които да кажат, че литературните решения са чужди на Чаплин).

Имам всички основания да кажа, че гледайки големите произведения на Чаплин, ние имаме усещането, като че четем роман. Тук непременно трябва да спомена имената на няколко романиста, на такива, чиято имена един французин едва ли би споменал с удоволствие, но говорейки за Чаплин, аз бих искал непременно да ги спомена. Защото, имайки предвид което и да било произведение на Дикенс, Балзак или Сервантес, естествено вече много по-лесно ще можем да разкрием най-същественото у Чаплин.

Защо всъщност възприемаме Чаплин подобно на големите майстори на белетристиката? Защото всички големи филми на Чаплин са неизбежно проникнати от дълбоко човеколюбие и жажда за справедливост. Това е, което сближава Чаплин с тях, само че да се покаже човеколюбието и истината във филма е много по-трудно. Няколко банални трика съвсем не са достатъчни. Не са малко на брой избобелващите на сълзи сантиментални филми, но това не са филми, които предизвикват съпричастност, каквито са филмите, в които авторът разкрива истината, основавайки се на човеколюбието.

Веднъж някой много сполучливо нарече народен създадения с Чаплин и Джеки Куган в главните роли филм „Хлапето“. И днес действително положението е такова, че почваме да разглеждаме този филм като някаква народна мелодраматична история, започваме да го възприемаме като сюжет на създадена за особен вид публика пиеса, за която изначално е било предвидено да предизвиква състрадание, тъй като в нея се защитават слабите. Чаплин последователно спасява хлапето от ръцете на полицаите, води го навсякъде със себе си и дори сключва с него съюз на професионална основа. Стъкларят Чаплин носи на гърба си небрежно сковано подобие на сандък, пълно с плоски стъкла, а Джеки, за да помогне на Чаплин да намери работа, върви пред него и чупи един след друг с камъни прозорците, за да може неговият съратник-стъклар да получи поръчки. Това обаче е само комичната страна. А това, че майката е изоставила Джеки на улицата, че когато детето се разболява, Чаплин се мъчи да го остави при себе си (защото вече е открил в един от джобовете на Джеки бележката, на която е написан адресът на изоставилата малкото момче личност) и че накрая в майката заговаря съвестта и тя започва да търси сина си — всичко това са атрибути на арлекиниадата, на истинското народно зрелище. Карло Гоци вдъхна нов живот в народния театър, когато възроди любимите народни маски от италианската народна комедия. Той струпа на едно място тези маски и излагайки сценарно една позната история, написа цяла поредица от пиеси.

А сега вижте колко просто е всичко. Трябва само да се обърнем към зрителя и да говорим така, точно така, както се разказват добре познатите народни приказки. Това е начин, който и ние трябва непременно да използваме. Може би някой мислят, че този метод още не е използван? Използван е и още как, при това от братя Василиеви. Да вземем например „Чапаев“. Естествено, сам по себе си Чапаев представлява такава маска, около която тълпите се сплотяват. Сплотяват се, защото е „един от тях“, защото го познаваме, защото знаем — ние, които

изминахме „Sturm und Drang“-а на гражданската война, кой е всъщност този Чапаев.

Както при филмите и неуспехите на Игор Илиински не разглеждаме подобаващо използваните методи, така и при „Чапаев“ не изследвахме както трябва въздействието, което филмът упражнява върху зрителя. А би трябвало да се изследва, тъй като устройството на маската е близо до народната маска, до тази, която Карло Гоци създаде, или както я показваха Варламов и Садовска, както Чаплин се показва като маска. Устройството на една такава маска хвърля светлина върху творческия метод, което по-късно ще ни даде голяма свобода на действие. Трябва да се изследва по какъв начин се движи насам-натам камерата, превръщайки междувременно сценария в действителност, върху която недвусмислено остава отпечатък фактът, че сме избрали именно този начин на създаване на маска, че сме избрали прости, ясни слова за развитието на действието, в което народът открива своите вчерашни и днешни преживявания.

Който цитира бележките на Пушкин за драмата, никога не бива да забравя да свърже тези теоретични констатации с практическото представяне на Шекспировите сцени, тъй като и самият Пушкин е почерпал същността на своята теория от Шекспировите методи за драматично изграждане. Така е направен например „Борис Годунов“. А в писмата си, които пише до свои приятели, Пушкин направо напомня за необходимостта от контрол на драматичната система и направо казва, че се е учил от Шекспир и че съжалева, заедно познава само повърхностно Лопе де Вега, че са непълни и знанията му за Калдерон.

Анри Пулеу прави една много ярва крачка, когато, анализирайки конструкцията на работите на Чаплин, сравнява Чаплин драматурга с Шекспир. Във връзка с това бих искал тук свободно да цитирам един откъс, т. е. по-скоро да ви запозная с него и да ви накарам да усетите няколко черти, които са убягнали от вниманието на французина.

Драмите на Шекспир се изграждат по начин, който не позволява веднага да се открие тяхното единство. Участващите в първото действие герои не говорят и не действат, за да подготвят по този начин следващото действие. Второто действие също представлява единно само по себе си цяло и се подчинява единствено на заповедите на особена, индивидуална ритмична инвенция на автора. И Пушкин, в разкриваня шекспировски разрешения „Борис Годунов“, и Шекспир, в своите театрални произведения, не създават нито една сцена, която просто да служи само за подготовка на следващата сцена. Взета сама за себе си, сцената създава основа за цяла една постройка. Пушкин обаче определено има успех, защото познава тайните на последователното ритмично изграждане.

Изследвайки „Борис Годунов“, нас ни очарова преди всичко невероятната размерност и високата ритмичност, с която сцените се сменят една след друга. На моменти ни се струва, като че въздейства не върху зрителите, а върху слуховите ни възприятия, като че ли е състояща се от много — не три и четири, а направо от 24 — части симфония, в която всяка отделна картина служи за разкриване на ритмичния процес.

Пушкин следователно е поет не защото пише в петостъпен ямб, а защото успоредно с тази несъмнено необходимостна конструкция на стиха, чрез нея или поради нея, създава една особена музикална верига. Всяка картина завършва с един определен финален ефект — тук става дума за същото, за което споменах на предишната си лекция, когато подчертах необходимостта от съществуване на епиграмична способност при писането на драми.

Четейки изявленията на Айзенщайн, ще видим, че при него всичко се разделя на атрактивни сцени. Същественото обаче е не атрактивното, а че това са такива градивни елементи, които до един неизменно завършват ефектно. Свързането на тези части става не според традиционните обикновени принципи на разкриване на нишката на действието, а в съответствие с определени композиционни основни принципи.

Това, разбира се, звучи доста отвлечено, ако не добавим какво е ритъм. Ритъмът възниква като следствие от всеобщия, пропорционален и съвсем не излишен ред на филма. Ако мога така да кажа, конструкцията на композицията е ритмична. Всичко това ни приближава до по-доброто разбиране на характерните особе-

ности на Айзенщайн.

Във филмите на Айзенщайн всичко, което е извън сюжета, интригата и изобщо действието, от което има нужда главно театърът, а не филмът, се осъществява с помощта на закони, които филмът сам е създал за себе си. Само че, когато казвам „извън действието, от което има нужда главно театърът, а не филмът“, думите ми, за съжаление, могат да се разберат и напълно вулгарно. Макар че в никакъв случай не бива думите ми да се възприемат директно. С моите декларации аз съвсем не искам да се отвлечам, а само искам да кажа, че откакто чаплинизмът пусна корени във филмирането, асоциативната обработка на зрителя (която при Айзенщайн е изключително интензивна) стана задължителна принадлежност на филмовото производство. Същото нещо можете да установите, ако разгледате и моите работи. Аз осъзнах, че мизансцените действуват не непосредствено, а с помощта на тези „странични вериги“, чието предназначение е да предизвикват у зрителя различни допълнителни асоциации (една част от тези асоциации аз виждам предварително, а други възникват извън планираните). Въображението се активизира, фантазията изпада в състояние на активна възбудимост, възникват десетки асоциации, а тази грамада от асоциации пък поражда такива нови филмови светове, за които няма място на монтажната маса. Зрителите не са в състояние да направят разлика между работата на създателя на филма, на монтажиста — а това, което несъзнателно е възникнало чрез асоциациите в съзнанието им, те пренасят във филма. Създава се нов свят, нова действителност, която е различна, не е като тези късчета от живота, от които е монтиран самият филм.

Гогол има едно определение, което тук непременно трябва да вземем предвид. Това определение съдържа прещенката, която Гогол прави за същността на Пушкиновата поезия, за очарователната творческа възможност на Пушкин да превръща живота в дълбока, сериозна и значима красота. По същия начин трябва и ние да потънем в изследването на специфичните особености на Чаплиновата поезия. Защото какво всъщност казва Гогол? — „Раздърпаната действителност не е достатъчна. (...) При него чистотата и естествеността достигат до такава висока степен, че в сравнение с тях самата действителност започва да изглежда неестествена и карикатурна.“

Забележете само — всъщност всичко това съвършено точно приляга и върху произведенията на Чаплин. В неговите филми никога не намира място открито раздърпаната действителност. От тези филми струи толкова висока чистота и естественост, че само при вида им действителността определено започва да изглежда изкуствена и карикатурна. Чаплин си изгражда особена карикатурна външност с нищо неоприличимите обувки, бомбето, протърканото сако, панталоните с широки крачолки, която прави много по-гротескно впечатление, отколкото животът, който показва. А крайният резултат — след обединяването на Чаплиновите комични елементи и ритмични разврзки — е, че със своята изопачена карикатурна външност Чаплин прави още по-пластичен света, разкрит с цялата му жестокост, с експлоататорската му същност, в която господствуват полициите, и в същото време с всичко прекрасно, което съпътствува живота му в капиталистическото общество.

Откъде произлиза желанието на Айзенщайн обаче да режисира различните теми (сега цитирам него самия) в атрактивен сноп с предварително разработена разврзка? Този му стремеж произлиза от опита му, почерпен в Пролеткулта, съответно нараснал в Москва, в моята лаборатория на улица „Новински“, по време на съвместната ни работа. Оттук води началото си различие между системата на театрална игра на „Художествения театър“ и работата по моята система: защото тази работа се върши на сцена, лишена от всичко, което би пречило на актьора да разкрие криещите се в движенията му възможности.

Подобно на мен и Айзенщайн има нужда от арена, от трибуна, от подобен на Шекспировия „Глобус“ театър. Така че, ако някой репортер ме попита каква е тази странна сцена, която правя аз, на този въпрос ще му отговоря, че това, което правя, не е типична сцена, че на тази сцена от типа „Urbrett!“ може да се появи всичко — от естрадните номера до грандиозни пиеси с шекспировски размах — каквато е например „Борис Годунов“ на Пушкин или „Едип цар“, или

писите на Есхил и т. н. В същото време тези пиеси смело могат да се заменят с каквото и да е друго нещо — било то спортен празник, балет или танцово представление — тук няма нищо, което би дистанцирало зрителя от единствено-то, от което действително има нужда — от играта на актьора.

Помислете само с каква страшна относителност се сблъсква един кинорежисьор. Екранът, този най-отвратителен правоъгълник, го спира, не му разрешава да се развие, да се разгърне, но той, привеждайки в действие изкуството на монтажа, само в един миг изтрива от съзнанието на зрителя тази относителност.

Това поле обаче е все още, при това в твърде голяма степен, неработено и този факт за съжаление може да крие в себе си твърде неприятни последици (имам предвид призова, който Керженцев отправи наскоро, говорейки да се върнем към Репин, Шишкин и Суриков). Защото филмовото изкуство не е само бясно въртене на последователни кадри, не е само изкуство на монтажа, но включва най-общо и познаването на такива тайни, които до момента не са били подходящо представени на екрана. Това са специфичните тайни на осъществяването, едно невероятно трепетно състояние, когато анархистът оператор внезапно започне да търси местата и точките, в които да задвижи апарата си. Доколко този оператор е анархист, който определя тези точки само в интерес на осъществяването на играта на светлосенките, така да кажа *ad libitum*, или просто защото иска да разкрие пред света изкуството на собствената си фантазия, на него ще му служи като предупреждение следното обстоятелство. Ако в бъдеще човечеството се развива със същото темпо, с което сега започва да нараства културата на нашата страна, то ние ще предявим претенции и към това малко, изключително ограничено във възможностите си и бедно екранче. В края на краищата съществуващите (снимачни) точки са толкова малко на брой, че можем да ги изброим на пръстите на едната си ръка и то няма да ни заблуди с възможностите, които дава за контраст и промени. Претенциите, които ще предявим, ще звучат по следния начин: ще бъдете ли в състояние да изградите краткия път на филма така, че на екрана да бъде валиден и познатият ни още от Джото живописен закон, в смисъл — още по-слабо да усещам запълнения от действието екран, да кажем, само в едно измеримо в сантиметри или милиметри ъгълче?

Другото, за което неведнъж съм говорил вече на тези, които особено старателно са работили над материала, над представянето на материала, е дали се е случило нещо, засягащо тези блестящи повърхности, каквито са пианото, полираната маса, старателно избръснатата глава, човешкият череп. Т. е. ако целта ни е да внушим усещане за фактура, за полираната фактура, филмът може да ни се стори пълна формалност. Трябва обаче да изминем докрай този експериментален период, ако искаме да се плоди, да става по-изразителен езикът на кинематографичните изразни средства. И след като веднъж вече съм отворил дума за белите полета, трябва открито да кажа, че произведенията на нашите режисьори будят тревога, тъй като те обръщат прекалено голямо внимание на запълването на този условно даден правоъгълник. Непременно трябва да се правят експерименти, при които да се запълва колкото се може по-малка част от екрана, т. е. да се доведе до абсурд Гьотевиет самоконтрол, в интерес на това по този начин да се достигне до някакъв нов език. Неслучайно в послеслова на посветения на японския филм сборник Айзенщайн споменава една рисунка, взета от писан за японските деца учебник, без да казва нито дума за самия учебник. Ние обаче знаем защо авторът се е спрял на този малък правоъгълник от японския учебник. Разбираме, че той интуитивно иска да разчупи относителността на съществуващите рамки, за да раздвиги фантазията на зрителя така, както се раздвигва фантазията на детето, гледашо тази рисунка или когато запълва с нещо празния лист хартия.

Трябва да се изследва не само фолклорът, както това направи Островски, но и детското изкуство, тъй като децата имат способността така да запълват листа, че в крайна сметка техните рисунки да достигнат до логична обоснованост.

Можем ли следователно да кажем: върнете се към Шишкин, Суриков и Репин? Аз бих казал: не. По-скоро нека да идем сред нашите деца, да видим по какъв наивен начин рисува детето и какво голямо изкуство създава то в крайна сметка. За това Айзенщайн ни дава една много интересна информативка. Става дума за детска рисунка, чиято тема е паленето на печка. На рисунката: „Дърва. Печка.

Комин. И в средата на стаята — един огромен, украсен със зигзази правоъгълник. Това е кибритът. Ако вземем предвид каква важна роля има кибритът в изобразявания процес, ще разберем, че детето го е нарисувало в съответствие с неговата важност.

Във въображаемия процес на паленето на печката кибритът има особено място. Този вид стремеж към такова неочаквано, неоснователно изобразяване на диспропорциите е познат и в изкуството, познатат го и тези, които се наричат кинорежисьори. Тази непропорционалност е често срещано явление и в киното, макар и не в такава голяма степен, както при детската рисунка.

За да разберем какво е това, което според мен заслужава особено внимание в произведената на Чаплин, първо трябва да направим кратка екскурзия в една област, която крие в себе си понятието биомеханична система — системата, в която и Айзенщайн заедно с мен здравата се забърка.

През времето, когато Айзенщайн работеше в Пролеткулта, той натрупа изключително много теоретични познания, запозна се с изследвания, които се отнасяха до поведението и движението на човека в пространството. Това му даде възможност да обхване в стройна хармонична система всичко, с което се беше занимавал през периода на „Смъртта на Тарелкин“ и „Лес“, т. е. това, с което се беше занимавал от 1922 до 1924 г. в биомеханичното студио. Какво му помогна тогава? Помогна му движението и неговата пълна изразна сила. Намерението, целта, началният импулс предхождат по време движението. Ако тялото не бъде подходящо подготвено за възприемането на задачата, то намерението ще се провали, задачата ще стане безпочвена, което пък неизбежно ще доведе до катастрофа. Следователно тялото трябва целенасочено да се подготвя. На това изкуство трябва да се учи от Чарли Чаплин. Неговите така наречени „моментни съсредоточавания“ — тази специфична статична игра, това неподвижно вцепняване на маската — водят впоследствие до нарастване на целестремения характер на неговата игра. Т. е., учи се от Чаплин на целенасочено движение на тялото в пространството, учи се от него така, както се учиш от гимнастика или от ковача.

На мен много по ми допада, когато някой се позовава на Сеченов, а не на Дюшен, Крюкенберг и други подобни. В областта на така наречените трудови движения Сеченов дава много по-ясни дефиниции, а изследването на тези движения не трябва да бъде пренебрегнато от нито един актьор, който има намерение да се посвети изключително само на филмовото изкуство. От само себе си се разбира, че още в близко бъдеще ние ще се откажем от използването на театрални актьори или ще ги каним само ако вече са отвикнали от театралната игра. Ако на юг си създадем собствен Холивуд, то там непременно ще имаме и собствени кадри, които няма да могат да играят в театъра, тъй като законите на театъра се различават от законите на киното. Трябва да познаваме някои рефлексни движения, да знаем как намират едновременно място в тялото ни два моторни акта и с помощта на каква техника могат да се облекчат разкриваните по този начин процеси. Така наречените actions ще протичат по-ритмично, ако изследваме ритмичността на движенията на действащото без намесата на съзнанието животно (дебнешо дивеч куче, бягащ заек)... Често ми се струва, че в бягането на Чаплин има нещо животинско, нещо в начина, по който имитира техните движения. Чаплин бяга целенасочено, като едновременно пести движението си, защото се стреми да бъде изключително логичен в играта си.

Какво е общото между Чаплин и Айзенщайн? Питам не толкова в интерес на по-доброто опознаване на добре познатия на всички ни Айзенщайн, а по-скоро, за да може по този начин да се осветлят някои особености на Чаплин. На първо място това е невероятната сбитост и лаконичност, това, че филмът се изгражда непременно от епизоди или, както Айзенщайн казва, от атракциони. Освен това се работи със специалисти, които са мислили само в киното. И накрая, това е изключителната наивност, играе се, опирайки се на инстинкта, като се отбягва всяка взета в театрален смисъл игра.

А в какво се състои разликата между Чаплин и Айзенщайн? Тази разлика се крие в умиляващата и трогателна същност на Чаплин, тъй като това, което при Чаплин умилява и трогва, при Айзенщайн се измества преди всичко от трагизма. От Пушкиновите „смях, състрадание и отвращение“, които са трите основни

струни на нашата фантазия, остава само състраданието и отвращението — смехът отива на заден план. При Айзенщайн пък всичко, което е съществено и основно, се обединява в моментите на отвращението. След монтажа натрупаният материал наподобява на Гоя и ужасните страници от романите на Балзак и Достоевски. Докато при Чаплин обратно, аналозиите са по посока на Дикенз, Марк Твен и други подобни на тях автори.

Театралната игра, към която Айзенщайн се отнася с голямо недоверие, продължава да се явява на филмовия екран. Кога най-сетне режисьорите ще осъзнаят, че принципите на игра в театъра и в киното се различават коренно един от друг?

И тъй, какво е общото между Айзенщайн и Чаплин? Лаконичност и сбитост на начина им на виждане. Съвсем не случайно Айзенщайн цитира Хитомаро. В неговия стих той вижда монтажен лист.

**Стар планински фазане,
дълги са перата на опашката ти,
с които метеш
склоновете на залесения хълм —
дълги са като нощите,
когато безсънно се мятам
в постелата си.**

Ако два факта попаднат един до друг, то това — при условие, че съществува човешка памет — само по себе си създава отношение между тях и щом само започнем да осъзнаваме това отношение, възниква композицията и започват да действуват нейните закони.

Известните формулировки на Айзенщайн, с които по едно време той беше много горд и които подчертаваше на път и под път, тези според мен дълбоко принципни формулировки, бяха забравени. А филмовата литература, с която читателите бяха затрупани с такова въодушевление (почти дузина кинодеятели неочаквано усетиха желание да пишат), от известно време на страниците на „Кино“ се превърна в невероятно скучно предъвкване. Причината за това е, че ние все още не говорим на езика на технолозите, че всичко, което може да се види в „Советское искусство“ например, не е нищо повече от празно голословие. Струва ми се, че няма да се навреди, ако „Советское искусство“, „Кино“ и още няколко подобни месечни издания спрат да излизат за известно време, ако пресметнем колко хартия отива за тези списания и разпределим това количество между компетентните членове на лабораториите, за да получат възможност да говорят със своите хора на свой език. В края на краищата културни рубрики има и в „Правда“, и в „Известия“, и в още няколко списания. Определено трябва да се говори така, както говори Колцов в света на експерименталната психология или както говори Павлов в серията от брошури, издадена не за широката публика, а за тези, които се занимават с въпросите на биологията, с изследването на действието на мозъка и нервната система и др. Това би било нещо наистина полезно.

Слушайте ме внимателно, приятели мои. аз не пиша за нито едно списание, защото не искам в което и да било списание да изразя мислите си по какъвто и да е въпрос, докато там излагат празнословията си хора от типа на Садко и Талников. Ако започна да публикувам заедно с тях, хората ще си помислят, че и аз съм като тях. Както религията е опиум за народа, така и използваните от мен понятия ще почнат също да действуват като опиум и накрая ще ми кажат: „Какви ги дрънкате врели-некипели, говорете вече по-просто“; а за много въпроси да се говори просто е просто невъзможно, тъй като техните понятия са технологични понятия. Съществуват десетки понятия, за които стана ясно, че се объркват. Нещо подобно има и в „Три сестри“, където двама от героите спорят дълго време, без да забелязват, че по същество говорят за едно и също нещо. Явно такива неща често се случват и в театъра.

Напълно беше забравен спорът между Айзенщайн и Пудовкин, отнасящ се до взаимовръзката и колизията на филмовите кадри. Според мен напоследък не беше направен нито един филм, в който този спор да получи практически отзвук. Струва ми се, че не би навредило да се отделят малко средства, за да се изследва и анализира основаващото се на метода на колизията свързване и изграждане.

Струва ми се, че тогава отново ще изникнат някои подробности, тайни пътища, мазета, лабиринти, от които да може да се излезе. А изказаното така бурно навремето от Айзенщайн по време на споменатия вече спор становище за конфликта между намиращите се един до друг кадри изразява същото, върху което Островски изгради „Лес“. Пиесата, написана в пет действия, беше разбита на епизоди. Раздробяването на 33 епизода се основаваше на желанието да се създаде поредица от сблъскващи се помежду си епизоди, което — ако имаме предвид упражняването върху зрителя въздействие — естествено има много сериозни предимства.

А сега накратко ще се върна отново към проблемите на реализма, тъй като реализмът на Чаплин, съответно реалистичните стремежи на Сергей Айзенщайн и други режисьори, могат да представляват лош ориентир, в случай че лесно приемем препоръката за връщане към Репин, Шишкин и Суриков, или ако приемем една такава формулировка, според която казахското изкуство ще се смята за жизнено изкуство, а китайското ще се набува в кутийката на формализма. Според мен това би било ужасна грешка, която трябва да избегнем. Защо китайското изкуство, което ни показва Меи Ланфанг, беше приветствувано от Айзенщайн с нескрито въздушевление и стана причина по отношение на него да се изкажат най-невероятни подозрения? Каква беше причината за това колосално въздушевление? Причината е, че във всяка страна хората приемат и разбират изкуството, ако то се изгражда на основата на привични за дадения народ закони. Може ли да се смята за формалистично например египетското изкуство? На нас то ни изглежда като стилизация, но египтяните са го възприемали като задължително необходима система от символи — с помощта на този език те разбирали съдържанието на казаното. Китаецът разбира какво става на сцената, в състояние е да разчита тези йероглифи на изкуството, прониква в дълбочината на съдържанието на играните от Меи Ланфанг пиеси, разбира изградените от Меи Ланфанг женски образи просто защото Меи Ланфанг говори на обичайния за дадената страна, за дадения народ език. Китаецът е свикнал с този език. Сяда в театъра сутрин и си тръгва оттам едва късно вечерта, след като е гледал сменящи се непрекъснато едно след друго сценични превъплъщения. Носи със себе си храна, дава му се и кърпа, за да изтрива от лицето си потта. Определено обича предаването в тази форма съдържание, защото то му е близко. Ето защо не бива в никакъв случай да се нарича това изкуство формализъм.

Да вземем реализма. Не пречи и към него да се отнасяме по-внимателно. Ако някъде видим изложба на Репин, за показаните там картини казваме, че са реалистични. Начинът на рисуване, разбира се, можем да научим от самия Репин, само че произведенията, които ще създадем с помощта на усвоената техника, няма да приличат на неговите, тъй като в изкуството същественото съвсем не е добрата техника на рисуване, а това, че, усвоявайки добре техниката на рисуване, се научаваме да творим по начин, различен от този, на който са ни учили. Хокусаи формулира това така: мога да си позволя разкоша да се отклоня от задължителните шаблони, защото вече им знам и кътните зъби.

При едно изследване на характера на изкуството на Врубел ние се натъкваме на неговите първи крачки — най-добрият възпитаник на Художествената академия, като рисувач той заема първо място. Никой не е рисувал по-добре от него, ето защо той е можел да си позволи да се отклони от нормата. Не бил склонен да говори на езика на реализма, който се свързва още с времето на първобитния човек; мислел прогресивно, искал да изведе изкуството от мъртвата точка на натурализма и както обикновено става в такива случаи, борейки се срещу натурализма, натяга прекалено струната и рисува не това, от което имаме нужда. Неговите произведения носят следите на един вид патологичен, болезнен характер.

Серов не беше сред тези, за които говори Керженцев, макар че той е следващото стъпало след Репин. Серов стои по-близо до нас, тъй че нека по-добре да се учим от него. Или нека да се учим и от двамата, но да създаваме такава изкуство, което да бъде адекватно на нашето време. Ние трябва да овладеем нови хоризонти, нови висоти, трябва да продължим да градим и занаят сградата на изкуството, тоест трябва да търсим нови методи за изобразяване на действителността. трябва да изработим такава форма или, казано с други думи, да създадем

такава форма, която единствена да е в състояние да се съчетае в прекрасна хармония с великата епоха, в която имаме щастието да живеем.

Говорейки за произведенията на Чаплин, най-важното, което трябва да споменем, е, че „Чаплин се явява пред нас преди всичко като поет. А след това като гражданин, тъй като, както виждаме, почти няма негово произведение, в което от край до край да не минава една основна нишка, а именно, че Чарли Чаплин винаги се изправя в защита на слабите. Поетът се проявява в това, че в неговите филми — нека това да бъде смях, отвращение или съжаление — навсякъде на повърхността излиза тази характерна нишка и финалът на неговите филми винаги се превръща в един вид апотеоз на реалистичното изкуство. Може ли да се прави добър филм за комсомола и комсомолците, без да има лирично настроение? Видях много филми, в които е характерна фигурата на комсомолецата dandy: върви той по света неизменно усмихнат и къдрите му à la млад мужик непременно падат на челото му. В тези франтове няма и капка лиричност. Когато разговарях с Николай Островски за неговото произведение „Как се каляваше стоманата“, той насочи вниманието ми преди всичко не към изобразяването на такива или онакива битки, към ужасите на гражданската война, където кръвта направо се лее и където борбата е била на живот и смърт и от която в крайна сметка излязохме като победители. Островски ми обърна вниманието на първо място на лиричния фон, на лиричното съдържание, което според него прониква всеки ред на книгата. И когато решихме да поставим на сцената това произведение, най-трудното беше именно внушаването на тази лиричност. Забележете с каква нечувана сила се проявява при Островски следното: той, който не може дори да се помръдне, който непрекъснато лежи неподвижно като в някакъв ковчег, е проникнат от невероятно и необикновено радостно жизнуетсещане, не жизнуетсещането на епикуреец, а на боеца и лирика, на гражданина, който разполага с невероятно богат арсенал от страдание и бунт, които могат да съжителствуват само с особено възвишена и изключителна по своите тонове лиричност.

Така както, като се изследва някое велико художествено произведение или който и да е от романите на Лев Толстой, Достоевски, Балзак или Дикенз, веднага става ясно, че те са изградени върху непрекъснатото възкресяване на лиричността.

Поемите на Пушкин, Лермонтов, Маяковски и произведенията на Блок са пропити с трагизма или вдъхновеното въодушевление на човека взривяващ заедно с нас стария свят. Има обаче още нещо, което прониква тези произведения и това е нежната обич, проявявана към децата, животните и слабите...

Тази романтика до голяма степен съществува във филмите на Чарли Чаплин... Ако се научим да рисуваме така, както е можел да рисува Репин, то няма съмнение, че и ние ще имаме своите собствени репиновци, своите шишкиновци, своите суриковци, които трябва да предпазим да не копират нито единия, нито другия, нито третия, защото те — ако ги разнищим всички, с изключение на Репин — само фотографират действителността, те са фотографии, които майсторски фотографираха и оцветиха действителността... Фотографията на Шишкин пък е антипатична фотография. Днес всеки фотограф е в състояние така да си играе със светлината, че Шишкин направо би се скрил от срам.

Видях веднъж едно дърво в някой от филмите на Кулешов и дявол да го вземе, това се казва дърво! На дърветата на Шишкин вярват само малките мечета. (Смях.) Аз не вярвам на тези мечета, нито на тези дървета, защото в тях няма нищо освен „гола, раздърпана действителност.“ (*Продължителни ръкопляскания.*)

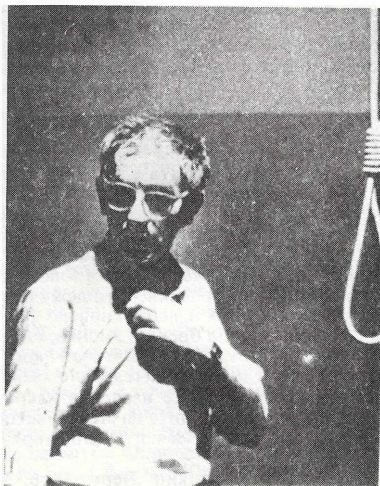


Кшищоф Кешловски — ГОЛЕМИЯТ НЕПОЗНАТ

На Световната кинопанорама в София беше показан „Кратък филм за убийство“. След прожекцията търсех ъгълче, за да се скрия и да се опитам някак да се справя с тоталното въздействие на видяното — въздействие, което, струва ми се, почувствувах и най-опитните кинозритатели. Радвах се, че такъв филм има, и дълбоко в себе си се осмелявах да завиждам, макар и да съзнавах, че ми липсва мъжество дори да не замижа при кошмарната му кульминация. Едновременно с всичко това съзнанието ми правеше опити да се съпротивлява и да подреди няколко професионални поуки (поне). Когато... Когато, разбира се, не в същия този ден ме попитаха — кажи нещо, предпочетох млчанието. Тогава ми казаха — напиши! Кимнах.

Какво щастливо лекомислие.

След струпаните интервюта и рецензии, след впечатленията от видяните филми, обречен е опитът да подредиш цялата мозайка, която те привлича и уважава едновременно. С мисълта, че най-значимите парченца от нея ще останат скрити в съкровено присъствие на един все пак непознат за нас човек, успял да завладее публиката ни само с три от многото си филми. Безсмислени са есетата и всякакъв вид словесна еквилибристика, когато е неутлено първоначалното любопитство — кой е той? Човек с почти непозната биография, сякаш чезещ в сянката на многобройните си филми. Донякъде непристъпен на



висотата на две крупни награди, получени през 1988 година, на фона на които и отличието на Полския национален фестивал не е за пренебрегване. И все пак името на Кешловски остава някак загадъчно и далечно, отекващо като ехо предимно от страниците на западната преса.

В интервал от десетина години критиката два пъти го обявя за световно явление. Веднъж това се случи в Москва — през 1980 година на филмовия фестивал бе отличен „Кинолюбител“, а после, в наши дни, когато „Кратък филм за убийство“ му донесе една от големите награди в Кан и европейската филмова награда „Феликс“?

И все пак кой е Кшишоф Кешловски? Откъде идва и какъв е пътят му? Кой са неговите истини и изстрадани грешки? Лесно е да отговорим на тези въпроси, когато става дума за човек, изявил своя творчески облик в някакъв по-завършен вид, направил своята лебедова песен, успял веднъж завинаги да формулира своето творческо кредо. По отношение на Кешловски етикетът е абсолютно невъзможен, макар че в определен период полската критика го бе причислила към „киното на моралното неспокойствие“. Не можем да изречем категорична формулировка, нито да си позволим правото на окончателна истина. В доказателство на това ще цитирам две негови изказвания. Първото е преди повече от 10 години — „Загубихме желание да сме чисти професионалисти. Искаме да заявим — така смятам, така мисля, такива са моите възгледи. Тази необходимост е моторът на филмите, които правим. Не само за да се харесаме на публиката или на себе си, а за да изразим своите възгледи... Имаме нужда не само да упражняваме занаята, а и да заявим своята позиция.“

Сега Кешловски казва следното: „Ако бих правил този филм днес, бих си задал въпроса — желая ли да се ангажирам с нещо. И отговорът е — не! Не искам да се ангажирам никъде!“

Трудно, дори невъзможно е от прима виста да коментираме всичко онова, което е довело до такава значителна промяна във възгледите, настроенията, оптимизма на този човек. Макар и малка, такава възможност ни дават неговите фрагменти. Възможно е само да потърсим началото и да хвърлим бегъл поглед върху онова, което из-

пътва времето между тези две откровения, отнемайки им блясъка на сензационност.

Завършил Полската филмова школа в Лодз през 1968 година заедно с младите си колеги, сред които са П. Шулкин и Т. Зигадло, работещи тогава в документалното кино, Кешловски се противопоставя на съществуващата традиция да се правят филми без ясно авторско становище. Младите документалисти от 70-те години доказват на практика активното си отношение към социално-политическата действителност в страната и верността си към неподправения живот. Насочват своето внимание към неизследвани проблеми на съвременето. И никак не е чудно, че през 1977 година, оформен като личност, която е в състояние да формулира възгледите си както чрез филмите си, така в интервюта и събеседвания, Кешловски намира място в списъка на двадесетте най-изявени млади полярци в плебисцита на списание „Щандар младих“.

Поколение то на Кешловски няма военни и следвоенни спомени, не е обременено от въпросите и съмненията на предишните филмови поколения. Но то познава събитията в Полша през декември 1970 година и внимателно се вглежда в най-новата история на народа си, интересуват го значими въпроси — на кого е държавата, в която живее, и как именно трябва да се живее. Кешловски знае отговорите на учебните помагала, но с филмите си доказва, че те всъщност трябва да се търсят в живота наоколо. |Още първият му професионално направен документален филм „От град Лодз“ е доказателство, че го очаква нелекия път на творец, наел се да коментира със собствен

глас най-новата история на Полша. Филмът му „Фабрика“ е истинско свидетелство за вълненията на работническата класа. Режисьорът реагира на най-възловите проблеми на своето съвремие. Търси и открива в тях действителните герои и стойности — смелост, мислене с обществено-политически категории, чувство за отговорност. Във филма „Работници“, заснет след декември 1970 година, режисьорът представя огромния потенциал от натрупана човешка енергия. Интересува го най-стойностното в работническата класа, проявено в масовите ѝ изяви: чувството за лична отговорност, желанието за участие в обществените процеси и големите решения, свързани със съдбата на Полша. Проблеми, значими и за днешния ден.

Характерна черта във филмите на Кешловски е искреното отношение към героите — неговата добронамереност и човешка солидарност, която откриваме и в „Рефрен“, „Зидарят“, „Първа любов“, „Маестро“, „Бях войник“. С многобройните си документални филми режисьорът печели международно признание, превръща се в абонат за наградите на авторитетния Краковски фестивал. Един от най-награждаваните му филми е „През погледа на нощния пазач“ — филм-монолог, представящ ни определен тип поляк, който обича военното кино, ненавижда дългите коси и джинсите и въобще всичко, което е различно. „За мен документалното кино е една по-висша форма на изкуство — казва Кешловски. — Така е, защото знам, че животът е по-интелигентен от мен. Той създава ситуации, много по-интересни от тези, които сам бих могъл да измисля. Не мога да измисля нощния

пазач. А и кой актьор би могъл да го изиграе?

Първите игрални филми на Кешловски са произведени в телевизията. Поставено е едно ново начало. На първо време в късометражен вид. Сам режисьорът споделя, че му е нужно първо да отретепира някои неща в по-кратка и евтина форма, за да се убеди, че може да ги прави. Но и в игралното кино Кешловски не се отказва от документалността. Това му е нужно, за да поддържа жива връзка с живота, да зарежда батериите и по-лесно да открива темите и героите си. С известно огорчение Кешловски споделя неизбежните трудности на документалното кино — проникването в интимния свят на героите, което в края на краищата се оказва почти невъзможно. Чувството му за морална отговорност пред документалния герой е една от причините да заснеме телевизионните игрални филми „Подлезът“, „Персоналът“, „Спокойствие“. Характерно за Кешловски е, че реализира своите замисли сякаш без да си дава точна сметка дали се намира на територията на документалното или игралното кино. Когато прави автентичните си репортажи, той търси драматизма на човешката съдба, фабулата, психологическата дълбоченост. А в игралната новела „Подлезът“ се загубва ясната представа за типа кино. На фона на градския шум, в подлеза на голямо варшавско кръстовище се води разговор между двама души. Филмът може да бъде определен като драма на самотата. Решава се съдбата на хора, които сред много думи се стремят да скрият нарастващото помежду им отчуждение. Диалогът, записан синхронно, е постоянно прекъсван от улични шумове, нечий



„Случайност“

крясъци, откъслечни реплики от телефонни разговори, подвиквания на продавачи или познат шлагер.

В стремежа си да избегне моралната двузначност Кешловски търси своята формула на синтез между игралното и документалното начало в киното, свързва дълбочината на преживяването в някаква конкретна история с правдивото

взаимодействие между хората и окръжаващия ги свят. През 1975 година неговият телевизионен дългометражен филм „Персоналът“ е официално признат творчески успех. Получава наградата за дебют на списание „Филм“ и голямата награда на фестивала в Манхайм.

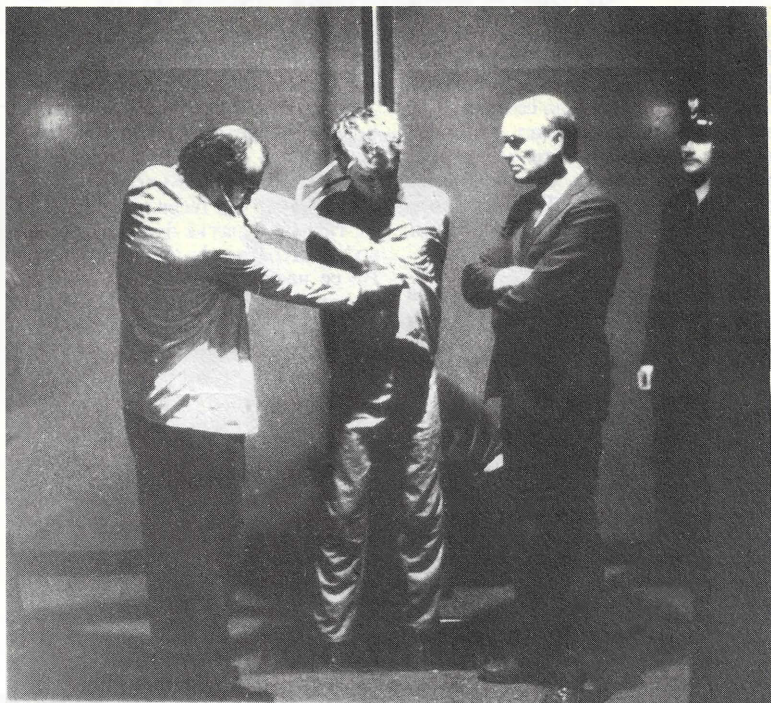
Действието на филма се развива в затвореното пространство на

градския оперен театър. Представени са ни частите на театралното „сосиетè“ — актьори, началници, шефове на отдели, а също и техническия персонал. За младия сценичен работник, попаднал наскоро в театъра, атмосферата изглежда творческа. Героят започва развитието си от позицията на човек, който има някаква идеална представа за нещата, но много скоро преклонението му изчезва. Тук Кешловски твърдо отстоява разбирането си, че наивният човек трябва да е главният му герой, онзи, който все още вярва в нещо, и по причина на тази вяра подлежи на развитие. И така, преклонението изчезва и героят много скоро приема схващанията на един по-стар работник: този театър е деградирала институция, тук се представят пиеси, които никому нищо не казват, и сцената зее с пустотата си. По нея преминават хора, отдавна загубили интерес към това, което правят. Схемата на разказа е наглед проста. Главният герой — момчето Ромек, — възпитан в забрани и натоварен с комплекси, намира сили за самостоятелно действие. Той предлага да се организира кабаре, в което да участват хората зад кулисите. Директорът от своя страна принуждава момчето да предаде приятелите си и да напише донос срещу задкулиските опозиционери. Героят е поставен пред избор — да остане верен на себе си или да стане предател и да може да осъществи личните си творчески планове.

В „Персоналът“ движещата се камера преминава през затворените пространства като през лабиринт на безредието и създава чувство за безизходица. Търсена е максимална автентичност и чрез синхронно записвания звук, в дребните жестове

и цялостния рисунък на поведение на героите, в диалога. В интериора местата за снимки са само грижливо подбрани и без каквато и да е режисьорска намеса. Поради всичко това във филма е постигнато качество на живот. Занимавайки се с микрокосмоса на едно реално съществуващо общество, „Персоналът“ надхвърля рамките на конкретната действителност и я превръща в печална социална метафора.

Сега вече Кешловски е готов за поредния си дебют — този път в „голямото“ игрално кино. „Белег“ (1976 г.) е един от най-дискутираните за времето си филми. Той би могъл да се нарече програмен и за режисьора, и за поколението млади творци по отношение на вярата им в действителността. Тук Кешловски изследва критичната ситуация на човек, който през 50-те години е бил на върха, а в дадения момент е ръководител на огромен химически комбинат. При изграждането на завода е заплашена околната среда. Тук екологичната проблематика служи като символ на традиционните стойности, запазени във връзката човек — природа. Поставен в състояние на безизходица, главният герой се мъчи да прави компромиси, като по този начин се отчуждава и от обикновените хора, и от своите началници. Някои ръководни кадри са показани като хора, изпълнени със сигурност и безгрижие пред исканията на масите. Един началник побеснява от ярост, когато вижда телевизионен екип да снима в предприятното му. Той държи на всяка цена да вземе техните магнетофонни записи, за да разбере за какво точно говорят работниците. Филмът свидетелства за цивилизационната ерозия, която засяга не само света, но и хората, които го обита-



„Кратък филм за убийство“

ват. Още преди „Човек от мрамор“ на Вайда „Белег“ прави мост към работническото въстание в Гданск през 1970 г. Той открито заявява конфликта — невъзможно е да бъдат взимани генерални решения за страната без участието и на народа.

През 1976 Кешловски прави дългометражния игрален телевизионен филм „Спокойствие“. Героят е нов и сякаш непознат. Един човек, който излиза от затвора и иска едноединствено нещо — спокойствие. Не пари, кариера, приятели или любов. Само иска да лежи пред екрана на телевизора и да изработва

скромна заплата, за да преживява някак си.

Филмът, който донася на Кешловски първото шумно, голямо международно признание, е „Кинолюбител“ (1979 г.) И в България вече се разбира, че такъв режисьор съществува. За „Кинолюбител“ се пише много — и за новия тип герой, и за човешкото желание да бъде търсено друго щастие освен личното, и за чувството за реалност, и за сякаш скритата камера. Бих искала да спомена само едно сравнение, което режисьорът прави между този филм и „Белег“: „Кинолюбител“

е за конкретен човек, а „Белег“ е за проблем. Затова нямаше и публика. Там аз запазих дистанция и във филма има студенина. Просто нямах герой, с когото да се идентифицирам.“ Кинолюбителят е обикновеният човек, в който можеш да разпознаеш себе си, съседа или някой близък приятел. Той не се бори със средата или себеподобните си. Просто прави своя избор.

„Случайност“ (1981) е в известна степен заявка за нов етап в творчеството на Кешловски. Най-малкото с това, че конструкцията му е доста различна от принципите на чистата документалност. Този филм е направен в условно наклонение — „какво би се случило, ако...“ Главният герой е млад човек, който след смъртта на баща си се отказва от медицината и тръгва за Варшава. Три пъти се опитва да се качи в един влак. Това всъщност са три отделни новели — във всяка от тях животът е различен. Три пъти режисьорът задава един и същ въпрос — кое е неизменното в човека. Навярно онова, което не се влияе от обстоятелства и хора, от социални и политически събития.

„Разбира се, правя филми за тези зрители, които искат да открият в киното фрагмент от действителността — тази, сред която живеят, и проблемите, с които се сблъскват ежедневно“ — казва Кешловски.

„Без край“ е първият игрален филм, който разглежда времето на военното положение в Полша. В него се търсят границите на компромиса и подобно на по-ранните си филми режисьорът ни представя обикновена случка, която надраства конкретността на събитието и придобива обобщен смисъл.

От няколко години насам Кешловски и неговият съсценарист К. Песевич подготвят поредица от десет серии под общото название „Декалог“ — т. е. десетте божии заповеди. Заснети от различни оператори, всяка от тях посветена на една от заповедите. Българската публика, макар и в тесен кръг, видя два от тях — „Кратък филм за убийство“ и „Кратък филм за любовта“. Не се наемам с трудното и невъзможно за мен начинание да ги анализирам. Ще го стори кинокритиката. Опитвах се само да дам бегла представа за това, което сме пропуснали, но никога не ще бъде късно да видим. Дано!

БОРЯНА ПУНЧЕВА





Кшищоф Кешловски — фрагменти

1982 г.

Възхищението от полското кино е предизвикано повече от морално-политическото му съдържание, отколкото от присъствието на някаква естетическа школа. Дори не става въпрос за морално-политическите, а по-скоро за социалните свойства на полските филми, с които будят интерес на Запад. Просто някои от тях разкриват социалните механизми в страната. Всъщност политическото и социалното трудно могат да се разделят — границата е доста размита. Разбира се, във филмите има и чисто политически елементи, но най-интересни са диагнозите — нещо, което липсва на по-ранните източноевропейски филми. Аз и моите колеги смятаме, че все още не сме успели да издигнем естетическото ниво, за да съответства то на нивото на нашите социални диагнози. В работите ни има много греш-

ки и технически несъвършенства. Може би не сме достатъчно надарени. Филмите имат и драматургически недостатъци, понякога са скучни. Случва се. Но струва ми се, че през 70-те и 80-те години всички ние работихме много интровертно, за да може да се очаква от нас някакъв съвършен естетически стил. Аз например започнах да изследвам по-задълбочено драматургията. Другите — също. От това филмите започнаха да стават все по-атрактивни. Много хора смятат, че политическото кино, ако иска да въздейства, трябва да е скучно. Чувал съм такива мнения във ФРГ. Така се изразяват особено тези, които се противопоставят на американския филм и се застъпват за някакво революционно кино.

☆ ☆ ☆

1980 г.

Явно е, че при формирането на днешната полска кинематография важна роля играе документалното кино. По-точно — от края на 70-те години. То е началото на това, към което се стремим днес. Сега това го осъзнават всички — включително и Вайда, който по принцип няма нищо общо с документалистиката. Режисьорите, които бяха в документалното кино, се научиха да наблюдават света, да вникват в обикновения човешки живот. Разбраха как в действителност говорят хората, как се обличат, каква музика слушат, осъзнаха проблемите им. Научиха се да гледат от приземена гледна точка, за да видим живота такъв, какъвто го живеем. Просто казано, станаха реалисти, в подкрепа на опознаването на най-естествените житейски неща. В своите филми заявяват проблеми, непознати на полското кино. А същевременно изразяват и отношението си към всичко това. Най-важна вече е не фабулата, а поставянето на определени въпроси. На някои това им направи впечатление и го разбраха. Това беше малка част от хора, защото у нас, де факто, документално кино не се показва. И въпреки всичко тези филми изиграха голяма роля. Сигурен съм, че ако не бяха създадени, днешното полско кино нямаше да има добрите си качества. Оказа се, че вложените в документални филми пари сега се връщат неколкостранно.

☆ ☆ ☆

1980

Защо правя игрални филми? Защото има теми, които не могат да се реализират в документалното кино поради ограничения във филмовото време или защото истината не може да бъде показана във всичките й аспекти. Невъзможно е докрай да проникнеш в частния живот на хората. Всеки иска да запази интимния си свят, да не го превръща в спектакъл.

☆ ☆ ☆

1980

Признавам, че не обичам киното на Фелини и Антониони. Има един филм на Фелини, който много ми харесва — „Пътят“. Действат ми завладяващо мисли, които произлизат от наблюдението на действителността, от обикновените неща, от универсалността. Затова обичам филмите на Лоуч и с радост бих му носил кафето на снимачната площадка, за да го наблюдавам. Говоря за него в минало време, защото сега той снима по

друг начин. Бих казал, много примитивно и реалната действителност се изплъзва между пръстите му.

☆ ☆ ☆

1988

Струва ми се, че днес вече се отдалечавам от обикновеното описание на действителността. Доближавам се много повече до всичко, което е скрито вътре. Това, което наистина ме интересува, е как в тази отегчителна и повтаряща се ситуация човешкото същество устоява и намира себе си.

☆ ☆ ☆

Въпросите са нещо много по-благородно от отговорите. Политиците са тези, които дават отговори и формули. Но кой задава въпросите? Децата.

☆ ☆ ☆

Насилието винаги е било моя тема.

☆ ☆ ☆

Аз съм доста хладен човек. И затова във всичките ми филми наблюдението на показаните събития е някак си дистанцирано, като поглед през стъкло. Никога не съм предлагал на зрителя емоционалност и нямам повод едва сега да започна да го правя

☆ ☆ ☆

Питам се, дали някой от нас знае какво харесват младите? Аз не зная. А какво ли биха желали да получат от киното? И въобще какво искат днес хората? И какво биха дали, за да го получат? Все по-малко, струва ми се. Пък и аз не съм готов да дам повече. В нашите условия постигнахме успех само в едно — превърнахме обществото в 37 милиона отделни единици, независимо от това — харесва ли ни или не.

☆ ☆ ☆

За да се правят забавни филми, пълни със светлина и радост, трябва тези неща да ги носиш у себе си. Всяка сутрин аз се събуждам с твърде мрачни мисли, които стават още по-мрачни през деня.

☆ ☆ ☆

Във филмите си винаги показвах хора, които се намират в някаква политическа ситуация. Сега се намират в друга. И аз го показвам. Защо? Сигурно защото всичко останало вече ме отвращава и ми е омръзнало. Това като че ли се случило с мен в последните няколко години.

☆ ☆ ☆

В наше време хората не обичат да общуват помежду си. В действител-

ност всички живеят самостоятелно, самотно, или още по-точно — поединчно. Това, струва ми се, е най-точното определение.



Бих могъл да бъда екстремист, но не и педагог. Нямам намерение да поучавам когото и да било. Бих искал само да предпая себе си и всички останали. Правя го, не защото знам повече от другите. Но когато ми помагат камерата, лентата и актьорите, онова, за което говоря, има шансът да бъде чуто.



Дълбоко се съмнявам, че направеното в киното от мен е изиграло някаква роля в развитието на общественото съзнание. Дори смятам, че не е изиграло никаква роля. Макар че културата като цяло, като нещо голямо и тотално е в състояние да предизвика промени. А това, което прави всеки от нас, са само тухлички в големия строеж. Не бих посял да надценя дори ролята на киното като изкуство. Но културата като единно цяло — да. Що се касае до индивидуалните изяви, разбира се, има и успехи, но културата като цяло не е изпълнила предназначението си. Причините са много — като започнем от начина, по който се ограничава свободата на словото и истинската свобода на мисълта. Защото проблемът не се състои в това, че някъде стоят скрити спрените и неотпечатани книги. Проблем е това, че има ненаписани книги, които никога никому няма да хрумнат дори.



Дали се страхувам от зрителя? Всеки режисьор изпитва този страх. И тук е мястото да попитам какво е смелостта. Според мен тя е желанието да кажеш това, което мислиш. В „Без край“ казах всичко, което исках. Не знам каква друга смелост бих могъл да проявя. Да отида на барикадите? Да бъда застрелян? Както повечето поляци нямах такова желание. Тук някой би могъл да каже — ето защо нещата са такива, каквито са.



Филмът „Без край“ създава впечатление, меко казано, за несъвършенство. И въпреки това смятам, че казах това, което исках. Филмът предизвика отрицателна реакция както у властта, така и в опозицията. Двете страни обединиха атаките си срещу него. Официалната власт определи филма като инструктаж за нелегална опозиция. Тя на свой ред го изтълкува като предателство на идеалите.



Винаги съм мислил, че съм този, който се мъчи да забележи какво става наоколо и да фиксира новите ситуации и тенденции. Затова основната линия в поведението на моите герои не се движи от филм във филм по някакъв предначертан план. През 70-те години нашата действителност се оглеждаше в някакъв определен тип присъствие, пресъздавано от актьора Йежи Стур. Можем да го наречем хитрец и тарикат. Въпреки че

гози тип поведение беше характерен, не можем да приемем определенията за изчерпателни. Моите герои винаги са били хора с някакво много силно желание. В „Кинолюбител“ Юрек „страшно иска да види нещо“. В „Спокойствие“ човекът искаше да има телевизор и спокойствие. Нищо повече — жена или къща например. Но и това не е малко, защото се сещам за много хора, които не искат вече нищо. На героя му липсваше сила. Всички бяхме слаби, защото действителността беше по-силна от нас. Тогава не искахме много. Дори твърде малко искахме. Но и то не беше по силите ни. „Кинолюбителят“ се стремеше към едно, отказваше се от друго, правеше избор. Само че целите му бяха мънички, съвсем мънички в сравнение с първите стъпки на Луната или преобразуването на света.

После дойде началото на осемдесетте години. И светът се изпълни с хора като героя от „Случайност“ — пълен с енергия, устремен към някаква цел. А после изведнъж всичко се пръсна като сапунен мехур. Целият запас от енергия се оказа съспан. Кой го направи и защо? Това дори няма значение. Дойде ред на героя от „Без край“. Той нищо не може да прави, защото е мъртъв. А сега се появи друго лице — идеалист, интелигентен и чувствителен, който не може да направи нищо друго, освен да се разплаче.



Струва ми се, че темата на „Декалог“ е адекватна на времето, в което живеем. Когато всичко се руши и разпада, струва си да се върнем към най-основните въпроси на битието. Освен това абсолютно винаги има смисъл да преповториш 10-те божии заповеди. Те съществуват повече от 6000 години. Никой никога не ги е оспорвал и едновременно с това ние ги нарушаваме от хиляди години — ежедневно.



Аз вярвам, че хората като цяло са добри. Може би вярата ми е доста наивна. Но все пак, доживял до 40 години, мога да си позволя такава вяра. Това не означава, че не съм срещал в живота си, условно казано, „свине“. Дори обратното — те никога не са липсвали. Но вярвам, че никой не се ражда „свиня“. Битката с ежедневието прави хората лоши. Грижата за децата, семейството, кариерата, уреждането на място в забавачка, опашката за жилище, цветен телевизор или кола. Куп задължения и непрекъснати комбинации — това не може да не повлияе. И по този начин хора, които не са лоши, нито никога са били такива, правят неща, от които после се срамуват. Сега е ясно как наивната ми може би вяра в човека поражда конструкцията на моите филмови герои. Аз се сблъсквам с тях ежедневно. Все по-често ми се случва да отида при някой отговорен човек. По всичко личи, че много неща зависят от него. Заявявам му проблема си, обяснявам. А насреща ми човекът клати глава, признава основанията ми и... безпомощно разтваря ръце. И аз разбирам, че това не е нежелание и злонамереност. Той наистина нищо не може да направи. И правейки равностметка, разбирам, че много рядко срещаме съзнателна злонамереност, плод само на личен характер и темперамент.



1980

Напоследък правих документален филм със заглавието „Говорещи глави“. Темата на филма се съдържа във въпросите „Кой си?“ и „Какво

би искал най-много?“ Направих 300 интервюта с хора на различна възраст — от едногодишно дете до 100-годишна бабка. Интервютата не разчитаха на изненадата. Бяха предварително подготвени, а хората — предупредени, че аз наистина искам да разбера кое е най-важно за тях в живота. От 300 души 200 дадоха сходни отговори — свобода, справедливост, демокрация. А не — кола или апартамент с хубави мебели.



Разбира се, няма рецепта за това как да стане така, че хем живееш активно, хем запазваш честността си. Дори не зная дали това е възможно. По тези въпроси разсъждава филмът на Зануси „Константна величина“. Сигурен съм, че героят му е честен човек, но не знам дали наистина е активен. Затова ми се струва прекрасен филмът на Кутц „Манистата на една молитвена броеница“. Този филм внушава мисълта, че колкото и да са честни и благородни намеренията в човешката дейност, накрая се оказваме изпоцапани. А за да се измъкнем веднъж завинаги от всичко това, нямаме друг изход освен смъртта. Тази горчива тъга ме привлича. Зануси, Кутц — чувствам ги като най-близки хора, мисля, че разказваме за подобни неща.



Разбира се, интересувам се и от лошите хора и ги показвам във филмите си. Но добрият човек като филмов герой е много по-изразителен и съдбата му е по-драматична. Понякога ни се струва, че ако заменим лошият човек с добър — нещата ще се оправят. Практиката показва, че не е точно така. Колко хора бяха подменяни по различни постове — на различни нива и в различни житейски обстоятелства. И какво се получаваше — новоназначените ставаха като предишните. Просто не са могли да се противопоставят на механизмите. Героят на „Кинолюбител“ прави опит за съпротива и аз реших; че този опит е интересен материал за филм.



Все повече се срещат хора, които се опитват да извлекат материална полза от ситуацията, в която всички ние се намираме. Искат да вземат повече пари, привилегии, всичко. И то веднага, още днес. Така е. Например при заводско събрание. Някой става и гласно обявява своето недоволство по повод лошата организация, продукция и т. н. И в резултат на своето критично изказване получава премия. А след премията този някой престава да надига глас. Значи този човек получава награда само защото нещата вървят зле, тъй като в резултат на критиката нещо не се е променило. Оказва се, че са се появили доста хитри хора. Те често се провикват за това колко лошо е всичко и по този начин просто си искат парите.



И днес познавам честни хора — те пишат в официалната преса, работят в министерства, говорят по телевизията. Има и много други, които са по-честни, отколкото биха могли да бъдат. Дори познавам хора, за които със сигурност ще кажа, че притежават добра воля. Разделянето на хората на две категории — наши прекрасни и чужди, които винаги са

лоши — смятам за много елементарно. Този принцип е нечовешки и нехристиянски. А също така и неверен. Имаше една изключителна благородна личност, която през военното положение носеше колети в лагерите за интернирани и в затворите. По повод надзирателите и началниците там тя ми каза следното: знаеш ли, и те са като нас. Добри и лоши.

☆ ☆ ☆

По принцип снимам своите филми твърде бързо. Иначе започвам да се отегчавам. За щастието има оператори, които ме търпят. Когато липсват пари, това е добре и зле едновременно. Лошо е, че не може да направиш всичко, което искаш. Добре е, защото снимачният период става по-кратък.

☆ ☆ ☆

Ругая актьорите тогава, когато започнат много да играят.

☆ ☆ ☆

Когато операторът снима в интериор, той може с помощта на светлината да изведе важните неща на преден план. Навън това е доста трудно, защото всичко само по себе си е значимо и налага своето присъствие. По тези причини в „Кратък филм за убийство“, когато снимахме в екстериор, ние използвахме зелени филтри, даващи странен притъмняващ ефект. Така можехме да скрием за изобразението това, което не беше важно за нас. Тази операторска намеса наистина успя да тушира присъствието на детайли от природата, които нито можеш да извадиш от кадъра, нито могат да изчезнат някак си при дневна светлина.

☆ ☆ ☆

Някои неща са твърде интимни, за да бъдат показани дори във вид на кино.

☆ ☆ ☆

Наистина в еротичните сцени на моите филми липсва красота. Те са направени от гледната точка на човек, който наднича зад чужда врата. В такъв случай видяното наистина не изглежда прекрасно. В киното може всякак. Понякога еротиката е представяна красиво. Друг път близките планове и богатството от детайли подсилват впечатлението на уродливост. В моите филми еротичните сцени ще изглеждат винаги по начина, по който ги вижда неканен страничен наблюдател. Така е, защото смисълът и красотата на една такава сцена зависи единствено от участниците в нея — от тези, които се обичат. А не от третия, който надзърта крадешком.

☆ ☆ ☆

Знам, че не умея майсторски да разказвам всякакви истории. За това се старая да откривам такива, сами по себе си достатъчно силни, за да са ясни.



В известен смисъл случайността ми даде възможността да правя филми. Три пъти се явиха на приемни изпити. И ако последния път не бях успял, без съмнение щях да се откажа.



С филма „Случайност“ се случи нещо твърде предопределено. То е свързано с факта, че го завърших точно две седмици след обявяването на военното положение в Полша през 1981 година. За нещастие бях се забавил и по тази причина филмът беше блокиран за 6 години. Такава е проявата на случайността. Ако филмът беше завършен 1 месец по-рано, би могъл да бъде показван най-малкото в Полша. И тогава би могъл да изиграе сериозна роля в моя професионален живот. Ако филмът беше готов преди военното положение, би могъл да бъде показван и извън страната и всичко би могло да бъде другояче.



Сега вече не съм в състояние да снимам нещо подобно на „Случайност“. Много неща се промениха. И институциите, и хората. Вече не могат да се правят филми по същия начин. Разбира се, силите, които показах в онзи филм, и сега съществуват — силата на партията и на опозицията. Но днес и партията, и опозицията са други. Много по-малко детерминирани отпреди.



В „Декалог“ ние сме си поставили за цел да портретираме действителността. Дори искаше да избягаме от нея. Още в самото начало при работата си по филма изключихме от него всичко, което е политика. Макар да зная, че именно политиката би могла да бъде чудесна тема и сюжет и за 10-те божи заповеди. Представяте ли си? Решихме да изолираме политиката, за да не разсъждаваме за това, което в ежедневието си наричаме ПНР. Мислехме си, че както у нас, така и по света има по-важни проблеми от политиката и то е всичко това, с което живеем. Повтарям — живеем, а не това, за което говорим.



Разбира се, хората, показани в „Декалог“, и мислят, и действат по нашему. Да вземем например факта, че всички ние взаимно се ненавиждаме. Вече не искам да се интересувам защо това е така. Важното е, че именно така. Условно казано, досега винаги съм се интересувал от дървото. Сега виждам и показвам само плодовете. С дървото не искам да се занимавам повече.



Проблемът ни днес не се състои в това, че постъпките ни са определено лоши. Проблем е, че не знаем как трябва да постъпваме, с какво да се заемем изобщо. Критериите се рушат. Не е много ясно кое е добро и кое

лошо. Как именно трябва да се живее. Отново и постоянно се мъчим да дадем точни отговори и все по-малко вярваме на чужди формулировки. Всеки се опитва да помъдрее въз основа на собствения си опит. И всеки има някакви свои 10 божи заповеди. Освен това в ежедневието си нямаме възможност за избор между „добро“ и „зло“ в чист вид. Твърде рядко сме изправени пред такъв щастлив избор.



Ако трябва непременно да формулирам посланието на „Декалог“, то би звучало горе-долу така: живей внимателно, вгледай се в света, който те заобикаля. И помисли, може би това, което правиш, създава някому много неприятности, причинява болка, а може би ти самият, без да си даваш сметка, си зло за другите. Ето тези мисли, които знам, че не са нито нови, нито уникални, ще присъстват и в 10-те филма на „Декалог“.



Чистият професионализъм — това е личен проблем, при това много важен. Той не е свързан само с артистичните професии. При печенето на хляба и майсторенето на обувки също участват творческите инстинкти на човека. Там се изпяват по-трудно и това поражда фрустрация. Но днес това е всеобщ проблем. За хората на изкуството — също. Всеки има своя причина да бъде ядосан. И във всеобщото раздражение ние се противопоставяме помежду си и ставаме много самотни. Затова живеем изолирано, поединично. Този живот, сам по себе си, има и своите привилегии. Затваряме вратите, щракаме ключалките и казваме „стоп“ — това си е само моя територия и никой няма право да пристъпи. И все повече ни липсва желание да общуваме с другите хора — самотни като нас. Най-често има конфликти помежду ни. Противопоставяме религии, интереси, възгледи. И живеейки така, обявяваме война на себе си дори.



Съсценарист на филма „Декалог“ е известният адвокат Кшищоф Песевич. Той твърди, че схемата на повечето престъпления е следната — някой си както си вървял, фраснал някого.



В „Кратък филм за убийство“ героят трябваше да бъде толкова отвратителен, за да може да расте нашата ненавист към него. До краен предел. Дори да имаме желанието да го обесим. Аз съзнателно градирам това чувство до този момент, когато и в нас се събужда чудовището.



Актьорът пробива в професията си и в света изобщо благодарение на муцуната си. Така е, защото професията му го изисква. Щастлив съм, че тази лицеприятност не ми е задължителна. Ако в мен нещо си струва, то не е свързано с външния вид. Скрито е в мен. В това се състои луксът на

нашата професия. Интимният свят, който притежавам, трябва да бъде съхраняван. Дори когато е възможно да бъде извадено на показ част от скритото, не бива да се бърза. По-добре да отложим. По-добре друг път, на друго място, по друг начин.

За тези скрити неща, за които съм така внимателен, разговарям само с млади хора, които искат да работят в нашата професия. На тях се опитвам да кажа това, което смятам, че трябва да остане скрито завинаги в мене.



Документалното кино и неговата естетика доведоха до радикални промени във филмовия език. Дори за Вайда, дори за Кавалерович. Разбира се, Вайда и Зануси също въздействат на по-младите. Така че влиянието е взаимно. Това, което ми изглежда най-значимо, е усещането за общност и единство без предварителна програма, без някакъв етикет. Критиката, разбира се, измисли за своите собствени нужди подходяща терминология. Като например „кино на моралното безпокойство“. Но от дебатите, които се развиват сега в пресата, се разбира следното: след като веднъж е извадено чекмеджето на „кино на моралното безпокойство“ и след като неговото съдържание е разровено докрай, изведнъж става ясно, че в това чекмедже не са попаднали много млади и забележителни творци. Бедната критика! Ами сега!? Тя не знае какво да прави. Обсъжда отново този и онзи. Подхожда ли на етикета? Има ли в този или онзи филм конформизъм или няма? Тези оценки, разбира се, са празни, защото киното е живо само тогава, когато може да функционира в различни противоположни посоки. Както от гледна точка на темите, така и по отношение на естетическите позиции. И аз имам впечатление, че днес полското кино е живо.



Берлинале '89 и нашето участие

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

При последните избори за сената политическият пейзаж в Западен Берлин неочаквано се промени. Управляващата клерикално-либерална коалиция начело с кмета Дийпген претърпя поражение от социал-демократите и алтернативната листа (западнберлински вариант на „зелените“ във ФРГ), но в сената се промъкнаха за първи път и представители на крайно десните републиканци, които открито прокламираха своята неофашистка програма. Това постави нащрек всички демократични сили и кръгове и е показателно колко бързо откликна и ръководството на западнберлинския Международен кинофестивал. Неговият директор Мориц де Хаделн не закъсня публично да подчертае демократичния, антифашистки характер на фестивала, неговия стремеж да служи на по-доброто опознаване и разбирателство между народите. Това бе едно красноречиво разграничаване на позициите в една нова политическа ситуация в града, която — възможно е — крие известна опасност за бъдещото демократично развитие на многобройните международни културни прояви в Западен Берлин, от които безспорно най-значимата е Международният кинофестивал — Берлинале, изправен догодина пред своя кръгъл 40-годишен юбилей.

Неговото 39-то издание тази година потвърди отново по безспорен начин, че в негово лице имаме един от най-представителните световни форуми на киноизкуството, заемащ при това специфично място в системата от други подобни фестивали. Не на последно място и благодарение на географското си положение Западен Берлин има амбициите да се превърне в най-значителната среща между Изтока и Запада в сферата на киноизкуството, които получават все повече реално покритие с редовното силно участие на социалистическото кино. Именно то заедно с американското и несоциалистическото кино образува трите стожера, на които стабилно се крепи Берлинале. Разбира се, тук не бива да пропускаме и такива черти от неговата характеристика като желанието му да бъде най-важната трибуна на западноевропейското кино и да открива в световен мащаб филми, които, непоказани в Западен Берлин, едва ли биха могли да разчитат на някакъв международен екранен живот. Всичко това обаче е водило винаги до една характерна пьстрота в състезателната програма, която човек трябва съзнателно да приеме, за да не се смущава от очебийната често пъти естетическа неравносност, от, така да се каже, „организираната“ еkleктика на програмата. Разбира се, подобен принцип на подбор е възможен и допустим. Лошото е, че понякога той може да даде простор за прекален субективизъм и в такива случаи се долавя отчетливо надделяването на тясно личните предпочитания. Но доколкото фестивалът от години вече, а сега, след подновяване на съответния договор, и за още три години е в ръцете все на едно и също ръководство, може да се каже, че тези предпочитания са се превърнали в традиционна негова черта.

Тази година стойностите отново бяха поляризиращи. На единия полюс — със знак минус — сега застанаха два филма от Швейцария, първият съвместна продукция с ГДР, вторият — с Италия. Дори и това обстоятелство, а при първия, „Планината на Песталоци“, дори и участието на самия Джан-Мария Волонте, не помогна тези филми да надхвърлят равнището на една най-орднерна продукция, която по принцип не би трябвало да има място на такъв реномиран международен фестивал.

Ако първият е мъгълв опит да се разкрие човеколюбието на Песталоци, в който трагично-страдаща физиономия на Жан-Мария Волонте еднообразно се натрапва на зрителя през целия филм, вторият филм, „Банкомат“, е чистокръвно любителство на криминално-приключенска тема с неоправдани претенции за някакви социални значения. Оправдание за показване на подобни филми на трибуна като Берлинале може да се търси единствено в стремежа към едно по-пълно представяне на европейската география...

Другият полус на програмата се оформи този път от американското кино, чието участие — 4 филма в конкурса и 2 извън конкурса — бе наистина респектиращо. Имаше години, когато американските продуценти се отнасяха с недоверие към Берлинале. Но усилията на фестивалното ръководство да се докаже, че това е неоправдано, дадоха плод. Редовно участие, и то със значителни филми — това е линията на поведението, която възприе американското кино в Западен Берлин, демонстрирайки с всяка година все по-голямото си внимание към фестивала. Мисля, че за това внимание фестивалът не остава длъжник.

От седем „мечки“ — предметната награда на Берлинале — американското кино получи тази година три, включително „Златната мечка“ — най-високата награда на фестивала. И с основание. Защото примерно „Рейнмън“ (в буквален превод „Дъждовен човек“, а всъщност игра на думи — „Рейнмън“ е името на главния герой) на Бари Левинсън е наистина един шедевър на киноизкуството, неслучайно номиниран за осем награди „Оскар“... Може би ще бъде правилно, ако кажем, че няма по-големи майстори от американците в разказването на протички, човешки, вълнуващи, засягащи дълбоко масовия зрител истории със средствата на едно ефектно зрелищно кино и с помощта на блестящи актьори. Именно последният компонент, съчетан с една безупречна драматургическа структура, определя голямото художествено въздействие на филма на Левинсън, в който се срещаме с един ненадминат Дъстин Хофман и с достойно партниращ му Том Крюйз. Историята за двама братя, единия (Дъстин Хофман) страдащ от автизъм (психическа деформация, която го затваря в тясно негов свят, при силно нарушени контакти с околните) и другия (Том Крюйз) — жизнерадостен и енергичен млад бизнесмен, които по време на едно авантюристично пътуване през Щатите ще се открият един за друг след като не са се познавали досега, е разказана с много човешко външение и е пресъздадена от двамата актьори с необикновено професионално майсторство. И без никаква натрапчивост на идеята, че спечелените чисто човешки ценности са в живота по-важни отколкото парите. С бурни овации залата приветствува „Златната мечка“ за този великолепен филм, които достигнаха своя връх, когато по едно щастливо хрумване на ръководството на фестивала почетна „Златна мечка“ бе връчена и на самия Дъстин Хофман. Така бе намерен чудесен начин за отбелязване на едно изключително актьорско постижение.

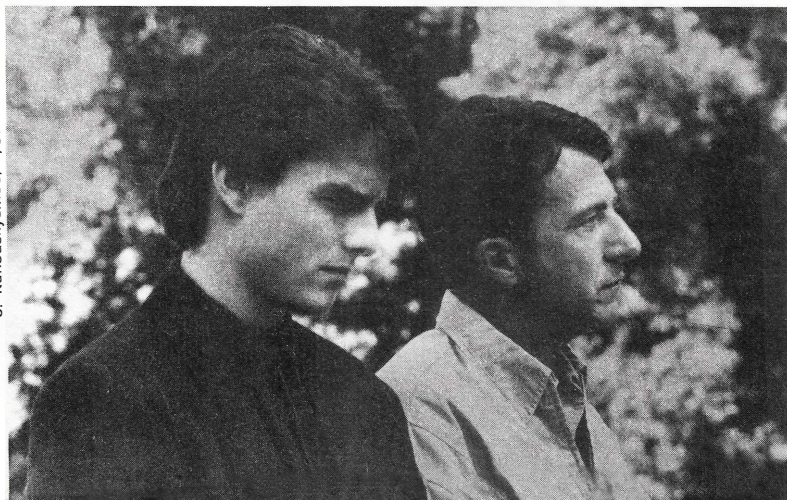
Полагашото се по статут отличие „за най-добра мъжка роля“ — „Сребърна мечка“ — бе дадена на американския актьор Джин Хекмън за ролята му във филма „Мисисипи гори“ на Алън Паркър. Известният английски режисьор, който живее в Лос Анжелес, е насочил този път вниманието си към темата за омразата, към бруталния терор с палежи и линчуване над чернокожото население в Южните щати на Северна Америка. Филмът е изграден по автентичен случай. В 1964 година биват убити двама бели младежи, членове на движението за граждански права, изпратени на юг в помощ на негрите. От Вашингтон разпореждат разследване на случая, което се поема от двама агенти на ФБР, единият от които — Джин Хекмън — бивш шериф в района и добре запознат с терористичните методи на Ку-Клукс-Клан, а другият — Уилям Дафо — безскрупулно-чиновнически полицай от Северните щати, своеобразна академична смес между либерализъм и арогантност. Драматургия по правилата на уестърна, импозантни в постановъчно отношение сцени, добре уловена атмосфера на американския Юг и отличната актьорска игра позволяват този филм да се превърне в ярко зрелищно и енергично заклеяваща расизма творба. Отново с ярко актьорско постижение и отново със „Сребърна мечка“ — този път за сценарий и изпълнителско изкуство в лицето на Ерик Богосън — бе отличен новият филм на Оливър Стоун „Радио шоу“. Трябва да призная, че това е филмът, който в мен продължава да спори за първо-

то място с филма на Дъстин Хофман. Не само защото в лицето на младия автор и изпълнител на главната роля Богошън (английска транскрипция на арменското име Богосян) се появява нов талантлив актьор, но и защото филмът е враснал с всичките си фибри в съвременната американска действителност и отразява точно и убедително, при това в едно вихрено темпо някои важни социално-психологически аспекти на едно невротизирано американско общество. Определено този филм се родее с такива познати у нас американски филми като „Телевизионна мрежа“ например, но тук може би благодарение на по-камерната гледна точка напречният разрез на действителността в американските средства за масова информация постига много по-голяма интензивност не само що се отнася до специфичната за тях атмосфера на крайна нервна възбуденост и напрежение, но и в обхвата на психологическите параметри, в които се изявява главният герой. Той води радиопредаване, в което отговаря веднага на задавани му по телефона въпроси от най-различно естество, предимно в сферата на личностните отношения. Един душеприказник на многолика аудитория, която споделя своите радости и скърби, своите страхове, проблеми, комплекси. И към всичко това той трябва да вземе отношение, колкото е възможно по-съпричастно. Така за много от своите слушатели той се превръща в интимен приятел, но неизбежно и в опонент и враг. И изстрелът, от който той ще загине, слага неизбежно край на този опит в името на атракцията да разискваш публично личните проблеми на другите.

Оставайки на вълната на актьорските постижения, нека споменем тук и за Изабел Аджани, която получи наградата за най-добра женска роля във филма на своя съпруг Бруно Нюитен „Камий Клодел“. Екранизация на едноименен роман, филмът разказва за скулпторката и приятелката на великия Роден, за техните сложни взаимоотношения. В центъра е женски образ, поднесен от самия живот в цялата си правдивост и трагичност. Както е известно, Камий Клодел завършва живота си в лудницата през 1943 г., където прекарва близо 30 години. Наистина Изабел Аджани е великолепна в този филм. Тя е не само красива, но и на висота в актьорското извайване на сложните перипетии, през които води пътят на нейната героиня от младо, жизнерадостно момиче, любовница на Роден, до разстроена, изгубила душевното си равновесие жена, която погубва големия си талант, завладяна от фикс-идеята, че Роден е нейният най-голям враг и съперник. Жерар Депардийо играе великолепно ролята на Роден и заедно с актьорите Мадлен Робинзон и Алян Кюни (вече близо 80-годишен!) превръща този френски филм във впечатляваща творба, въпреки някои допуснати на места дължини.

Както винаги и сега главното меню от състезателни филми (22) бе богато гарнирано с извънсъстезателни филми (7) от особена стойност и привлекателност. Тук бих могъл да разкажа за новия филм на Уди Алян „Другата жена“ с великолепно актьорско присъствие на известната от филмите на Джон Касави-

„Рейнъм“



гис Джина Роуландс — един „бергмановски“ поглед върху душевността на определен тип съвременни жени, или за пищния „костюмен“ филм, съвместна американо-английска продукция на Стивън Фрийрс „Опасни връзки“ — една сложна, обогрена от любов и секс игра на нарушаване определени норми, на която се отдава френското аристократично общество от 18 век. Но този път ми се ще да спрем вниманието си не на творби, създадени от именити зайстори, а на филм, чийто режисьор е почти неизвестен — Тевфик Базер, турчин, който работи в Хамбург. Неговият „Разядяла с погрешния рай“ е едва вторият му игрален филм, но демонстрира вече завидна творческа и професионална зрялост след „40 кв. м Германия“. И в двата филма режисьорът се стреми да каже истината за живота във ФРГ, видяна през очите на турските емигранти, за този „рай“, към който те са се устремили, но сега той постига това чрез един особено драматичен сюжет и един богато и нюансирано изграден изключителен женски образ, пресъздаден силно и вълнуващо от младата Зурхал Олчай. Изгормозена от побонщата и изнасилванията на мъжа си, нейната Елиф го убива и естествено попада с присъда в затвора. И именно тук зад решетките, при отнетата свобода тя ще намери човешко съчувствие и ще се извърши нейната парадоксална метаморфоза от обезправена жена-робиня, неука, плаха и затворена в себе си, до човек със самочувствие и собствено достойнство. Но законите не ѝ предлагат никакъв шанс. След като изтърпи наказанието си в Германия тя ще бъде екстрадирана в Турция, където отново ще бъде съдена за убийство... Една потрисаща, трагична човешка съдба. Един силен, художествен филм, който — филмът е продукция на ФРГ — достойно щеше да представи тази страна в конкурса. Очевидно турският произход на режисьора е попречил на това.

На Берлинале винаги с особен интерес са били очаквани филмите от социалистическите страни и особено от Съветския съюз. След като настъпи ерата на „перестройката“, съветските филми две години подред бяха в центъра на вниманието на фестивала. И тази година с нетърпение се очакваше съветският филм „Слуга“ на В. Абдрашитов, един от първите филми, създаден вече в новите условия на гласност, а не изваден от пращните чекмеджета на архивите. За онзи, който потблизо познава процесите, протичащи днес в Съветския съюз, филмът носи безспорни художествени открития. Но доколко като сюжет филмът не предлага нещо особено атрактивно, а освен това е може би и малко претоварен с метафоричност, към чийто код намира достъп само повече посветеният, тази нова, умна и важна в идейно отношение творба на съветското кино не намери като че ли подлагация и се отзвук всред фестивалните зрители. Професионалната критика обаче не пропусна да отбележи високата политическа стойност на филма, но и без да му спести упрека за липса на напрежение и недостатъчна убедителност. Наградата „Алфред Бавер“ на името на основателя на Берлинале, която журито му присъди,

„Слуга“



при това с мотивировка, че „разкрива нови перспективи пред филмовото изкуство“, е едно сериозно признание, дадено от специалисти за новаторската същност на този нетрадиционен и честен филм.

На фона на разгледаните дотук филми и споменатите техни награди като че ли малко изненадващо се откроява „Сребърна мечка“ „за най-добра режисура“ за словашкия филм „Аз обичам, ти обичаш“ на Душан Ханак. Но нека приемем, че за мотивировката на наградата е виновна консервативната непроменямост на фестивалния статут, а не обективната преценка на журито... Естествено това не беше филмът „с най-добра режисура“, но това е творба, която правдиво отразява едно тъжно и еднообразно ежедневие на обикновени трудови хора, захвърлени от живота в глуха провинция, за които смисълът на съществуването им е алкохолът и дребните любовни приключения. Хора съвсем далеч от „трудова ентузиазъм“, непритежаващи и капка съзнание, че „строят бъдеще“. Не е учудващо тогава, че този филм, създаден още през 1980 година, е трябвало да чака толкова време, за да се появи на екрана... Очевидно е неговото родство със съдбата на филма на Кончаловски „Историята на Ася Клячина, която обичаше, но не се омъжи“. И все пак големите промени, настъпили в духовния климат и на Чехословакия, позволиха да се даде гласност и на такива правдиви творби, чийто единствен „грех“ е бил, че отразяват живота неподправено и честно, в цялата му многоликост и противоречивост. Не мога да не изкажа съгласието си с журито, че предпочете да награти като втори европейски социалистически филм творбата на Ханак пред унгарския „Преди прилепът да завърши своя полет“ на Петер Тамар. Неговият филм е едно изненадващо „екзотично“ цвете в градината на социалистическото кино, доколкото според мен за първи път насочваме вниманието си към хомосексуализма в нашето общество. Не мога да скрия, че благодарение на добрата актьорска игра и на малко криминалната си интрига филмът премина добре пред фестивалните зрители. Но той е обременен сериозно с предвзетост, преднамереност и стилосвеклетизъм, което накърнява неговата художествена правдивост и убедителност.

В началото на тези бележки стана дума за възможността на екрана на Берлинале да попаднат и филми, които поради регионалния си произход нямат голям шанс за международен екранен живот. Този път два такива филма се наредиха направо сред призьорите: китайският „Вечерни камбани“ на Уу Зилю и „Лятото на Авия“ на Ели Коен от Израел. Първият получи втората по значение награда — специалната награда на журито. Това е силен, впечатляващ антивоенен филм, създаден от китайската военна киностудия. В него се връщаме назад в 1945 година, когато Япония е вече капитулирала, а в една пещера малък японски отряд, лишен от възможността да узнае за капитулацията, продължава да охранява склад с муниции. Открити от китайски патрули, японците са готови за безсмислен

„Аз обичам, ти обичаш“



на съпротива. След драматичен диалог между двете групи, преминаващи през сложни конфликти, страхове и надежди, кръвопролитие е избягнато, надделява разумът. Може би поради подчертано хуманното отношение към японския враг филмът, в който няма нито една батална сцена, е трябвало да чака цели две години, докато бъде разрешен за екран. „Лятото на Авия“ е втори игрален филм за режисьора Ели Коен, който със „Сребърна мечка“ за „завладяващ филм“ с две изненадващи актьорски постижения на Кайпо Коен и Джила Алмагор“ донесе едно заслужено отличие за непознатото ни израелско кино. Тук наистина завладяваща е идеята на филма, че макар и „у дома“, в Израел, раните, понесени от евреите през последната война, продължават да кървят и децата трябва да носят последиците на едно минало, което не е тяхно... С много чувствителност и при действително изненадващо зряло актьорско разкриване съдбата на десетгодишната Авия от Кайпо Коен филмът се превръща във вълнуващо послание за съхраняване на постигнатите в общото страдание нравствени ценности пред заплашващата с егоценетризм дребнобуржоазна стихия, връхлитаща върху новите жители на Израел.

И все пак от нас, българските наблюдатели, Берлинале'89 ще се запомни най-вече с невиджаното досега масирано българско участие. Два филма — игрален и документален — в конкурса, три филма в панорамата и един във Форумата на младото кино — такава представяне България не е имала. Кой бяха филмите? „Иван и Александра“ на Иван Ничев и „Стари кубчета“ на Д. Петков в конкурса, „Привързаният балон“ на Б. Желязкова, „Понеделник сутрин“ на И. Акташева и Хр. Писков и „Прокурорът“ на Л. Шарланджиев в панорамата и „Парчета любов“ на И. Черкелов във форумата. Независимо че конкурсните ни филми не донесоха награди, самото присъствие на толкова български филми в различните секции на фестивала може да ни изпълва със удовлетворение. Повече от скромното ни досега участие в този голям международен фестивал — да не забравяме, че участието не е само въпрос на субективно желание... — изведнъж бе последвано от показването на шест филма едновременно. По един или друг начин тези филми дадоха реална възможност да се получи обективна представа за българското кино. В това е главният ни успех тази година. И все пак се питам: на какво се дължи този внезапно проявен интерес към нас от страна на селекционерите? Що се отнася до игралните ни филми в конкурса и панорамата, убеден съм, че това се дължи на тяхната проблемно-тематична насоченост и на факта, че три от тях са били „заключени в касите“, имали са, както вече свикнахме да казваме, „трудна съдба“. Към такива филми и към нови филми с антикултовска тематика от социалистическите страни в Берлин имат засега особено предпочитание. А филмът на И. Черкелов просто се вписва в критериите на Форумата на младото кино, което е едно признание за неговата своеобразност. Безспорно е любовитно да се знае как бяха посрещнати нашите филми. Без преувеличение може да се каже, че зрителите проявиха към тях активен интерес. А отзиви в печата — при над 600 филма в програмата на фестивала това никак не е чудно — можав да открия само два, и то за филма на Ив. Ничев. И двата са доброжелателни, но не спестяват и критическите забележки. „Берлинер моргенпост“ посочва, че филмът „не удивлява толкова с някакво особено оригинално или изключително художествено решение, колкото със сатиричната си острота и брутална откровеност, насочени срещу култа към личността“. А „Тагесцайтунг“ отбелязва, че след като за пръв път в българското кино се прави филм за сталинизма, филмът на Ив. Ничев е „един малък, симпатичен филм, но за своята тема твърде живописен и примирителен“. Мисля, че не е нужно тези отзиви да се коментират. В общи линии те не се различават от оценките, които филмът получи и у нас.

Така или иначе с това масирано участие се наруши традицията почти изцяло да липсваме от кинематографичната карта, оформяна в Западен Берлин. Доколко ще зависи новите си позиции, ще зависи само от нас. Прогресивният характер на фестивала и широкото участие на социалистическото кино предлагат благоприятни предпоставки. Идната година ще бъде юбилейна. Ръководството на фестивала заяви, че ще се постарает да осигури програма, достойна за 40-годишнината на фестивала. Да си пожелаем в нея да бъдат отново включени български филми.

У НАС

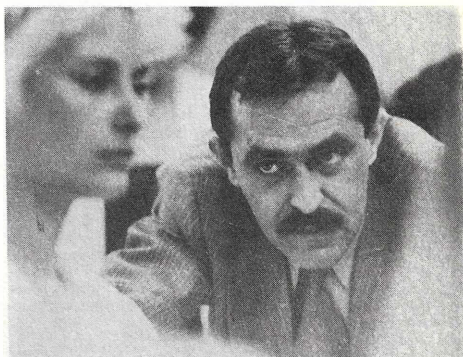
Авантюра или... добре пресметнат риск

„Развод по български“ бе първоначалното заглавие на творческия проект, който в началото на 1988 г. лансира в колектив „Алфа“ редакторът Николай Негялков. Кратките срокове, в които трябваше да се осъществи този, по думите на художествения ръководител на колектива Иванка Гръбчева, „експеримент“, му придават известен привкус на авантюра. След обявяването на конкурс за написване на либрето и къси разкази, в двумесечен срок пред конкурсната комисия са представени 24 творби, а в произходство са пуснати 13 новели, в които най-точно са спазени изискванията на колектива — краткост, комедиантност, тематична рамка — развод. „Комедия, защото незначителните, нищожните проблеми все повече изместват в живота ни важните и значимите — появяват изискванията Николай Негялков. — За развода, защото няма нищо по-смешно от границата между интимния и обществения живот на човека, когато Той и Тя се обръщат към съда, т. е. обществото, да разреши личните им проблеми, и обществото, т. е. съдът, най-сериозно се заема с това. Кратки новели, защото богатството на житейския материал позволява интерпретации в различни комедиини ключове.“

Освен групов портрет на колектив „Алфа“ този експеримент рамкира и групов портрет на едни от най-добрите ни актьори (актьорският състав във всяка новела е различен).

Към целия този кинококтейл от творчески пристрастия и превъплъщени се прибавя и артистичният рисунок и намугане към темата на Рангел Вълчанов, който с помощта на Коста Биков обедини шест от новелите във филма със заглавие „Любовта е немърна птица“. Останалите новели са включени в цикъла лекции „Брачни шеги“, който Георги Калоянчев ще изнесе от екрана под режисурата на Иванка Гръбчева.

Деветмесечна „авантюра“ или... добре пресметнат риск?! — подозрението остава, подхранвано от интереса, който проявиха към новелите някои чуж-



„Осем процента любов“ Стефка Илиева, Кирил Варийски

гестранни киноагенти още преди да завърши окончателната работа по тях.

Любов, и то само 8%

Злоупотреба с крупна валутна сума, извършена с помощта на компютър в изчислителния център на една банка, драматични перипетии по разследването и издирването на престъпника, интелигентен престъпник — интелигентен следовател... Елементите на класическия детективски сюжет, прелетени с елементи на реалистичното, фантастичното и на социално-психологическото кино в новия филм на Владимир Краев „8% любов“, осъществен в творчески колектив „Хемус“, изграждат един свят, привично нормален и познат, и все пак леко отместен отъд хоризонта на ежедневното зримо.

„В образа на главния герой Хари има нещо симптоматично за нашето време, когато моден лозунг беше „Незаменими хора няма!“ — представя сценария на филма авторът му Владимир Манолов. — Хари вярва в незаменимостта на човешките чувства, въпреки че всичко около него доказва повторемостта им. Силата му е преди всичко в способността да постъпи в съответствие със законите на морала, в сферата на която представите за извършеното престъпление не съвпадат с дадената от закона формулировка. Във филма за тези сериозни неща се говори с извест-

на ирония и комизъм сякаш за да се предотврати това опасно приближаване към сферата на абсолютните ценности, където любовта е Любов, животът — Горене, а смъртта на един човек — духовна катастрофа за цялото човечество.

В сценария на Владимир Манолов, към който са проявявали траен интерес и други режисьори, Владимир Краев открито възможности да материалзира в зрими образи своите лични спомени и разсъждения. (Преди да завърши кинорежисура, Краев е завършил ВМЕИ — Варна, и е работил няколко години като инженер.) „Винаги ме е възмущавала съдбата на талантливите хора — стъписващата лекота, с която решават и най-трудните професионални задачи и в същото време особена им непригодност да преминават през всички кръгове и адове на администрираните и йерархизирани отношения, за да се реализират в човешкото ежедневие. Това са хора, които поради особения си нравствен максимализъм не умеят, според банализираното определение, „да се борят“ за това, което естествено заслужават и често безшумно си отиват. Понякога забинагаи...“ — споделя режисьорът.

В главната роля — Иван Иванов.

Отново знак за внимание

На снимачната площадка — отново Едуард Захариев. След двезгодишно чакане колектив „Поглед“ продуцира осмия му игрален филм — „Бракониери“. И отново знак за внимание, закодиран във филмовия текст. Връщайки се назад във времето, ще го открием като израз на особеното, съкровено пристрастие на режисьора към теми и герои в такива филми като „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“.

Създаден по мотиви от романа на Трифон Йосифов „Бракониери“ (награда на издателство „Хр. Данов“ за роман на съвременна тема за 1984 година), сценарият е дело на творческото сътрудническо на Едуард Захариев с друг наш режисьор — Пламен Масларов. „Авторите на сценария използват криминалната интрига (неизяснено докрай убийство) и поставят героите в екстремна ситуация, за да постигнат динамика и напрежение на действието — представя сценария редакторка-

та на филма Силвия Николова. — Заг възното напрежение са заложени дълбоки социални и нравствени акценти.“

Преди да замине в края на януари за снимачния терен в Родопите, Едуард Захариев сподели: „Романът на Трифон Йосифов представлява интересна картина на съвременния живот и ми даде усещането, че ще мога да изразя някои свои мисли и разсъждения върху определени теми и проблеми на днешния ден. Създаването на филма ще бъде едно голямо изпитание не само за творческа съпричастност към темата, но и за чисто физическата и „температурна“ издръжливост на творческия екип, който включва оператора Рагослав Спасов, художника Георги Тогоров и актьорите Георги Стайков, Ицхак Финци, Стойчо Мазгалов, Кирил Господинов, Васил Димитров, Евелина Пешева.“

СССР

„Процес“

Това ще бъде социално-психологическо изследване на продължителен съдебен процес при сезашното състояние на законността в Съветския съюз. Звучи дълго и скучно. Но детективските моменти в тази история изобщо не ме интересуват — казва режисьорът Алексей Симонов. В началото на годината той започна подготовката за снимките на филма „Процес“ в творчески колектив „Товарищ“ на „Мосфильм“.

Сценарист е Анатолий Гребнев.

На въпрос на кореспондент на сп. „Советский экран“ за времето и мястото на действието режисьорът отговаря: „Дълго търсихме мащабите на това, което се случва. В сценария действието се развива в областен град. Но, съгласете се, Москва е областен град и Калуга е областен град, а мащабите са несъпоставими. Накрая стигнахме до решението, че това, което се случва във филма, може да стане във всеки град в страната. Първоначално ни се искаше в залата на съда на стената да висе портрет на Черненко в началото на филма, а в края — портрет на Горбачов. Отказахме се. Всичко ще се случва там и тогава, когато ние влезем в съдебната зала. Все още никакви принципи промени не са настъпили в съдопроизводството на държавно равнище — съдът си остава зависим и по тази причина — несправедлив, нека говорим



Алексей Симонов

направо за това. Действието на филма се развива днес. Подсъдимци са началникът на областното управление на търговията, неговият заместник, началникът на районното управление, двамата управители на магазини. Гребнев е писал сценария върху основата на реални процеси — московския и ростовския. Но аз няма да работя по документи. Игралното кино е по-мъдро и по-свободно при проникването в човешката същност. С помощта на актьори имаш право да проникнеш във всяка дълбочина на личността, а с документалната камера е необходимо да си налагаш извествни етични ограничения.

Много ме интересуват взаимоотношенията в съдебната зала при продължителния процес. Там хората свикват един с друг за три-четири месеца. Това е цял един свят, в който се търсят аргументи, а не истината. Следователите водят следствието, нарушавайки законността. Съдиите се ръководят не само от закона, а и от това, което е „на мода“ — осъждат по максимума или по минимума. А къде е истината? И съществуват ли тя, когато се разминават законност и нравственост? Аз мисля, че лъжат или поне хитруват и едните, и другите. Има много нюанси. Много интересно е да се прави кино на нюансите. Защото според нюансите виновни са всички и никой не е виновен, макар че едните съдят, а другите са подсъдими. Според нюансите осъдените са повече жертви отколкото виновници, но също такива жертви са и тези, които ги залавят и съдят...

При работата над режисьорската книга включихме още един драматургичен пласт — нашата гласност — в лицето на хората от телевизията, които снимат процеса. Интересува ме какво е поведението на хората в присъствието на телевизионни камери и как онези от



Олег Табаков във филма „Стегнат възел“, снет от режисьора Михаил Швайцер по повест на Владимир Тендряков през 1956 г. Премиерата на филма беше в началото на 1989 г.

телевизията подбират какво да се снима. Телевизията снима процеса не както той тече, а както трябва да тече. През последните години по телевизията видяхме много такива процеси. Но нито веднъж не видяхме реч на адвокат. Телевизията пропускаше аргументите на защитата. Защо? Да не би адвокатите да са бездарни? Нищо подобно. По традиция се смята, че за адвокат не трябва да се хаби лента — нищо не зависи от него. А това не е вярно... Мечтая си случайно попадналият в залата зрител накрая да се почувства виновен за всичко, което става наоколо. И за подкупите. И за съда. И за следствието. И за хората, които прикриват лъжата. Ако зрителят си каже не: „Какво вършат тези?“, а „Какво става с нас?“ — това ще означава, че не напразно сме се измъчвали.“

„Етюди за Врубел“

По сценарий, написан съвместно със Сергей Параджанов, режисьорът Леонид Осика снима в студия „Довженко“ филма „Етюди за Врубел“.

„Не искаме да създадем традиционен историко-биографичен филм, казва режисьорът. Не случайно заглавието е „Етюди за Врубел“. Етюди — това означава няколко самостоятелни филма за художника, снети от днешна гледна точка. Разказваме за трудната, противоречива съдба на живописеца, за дапомним, че всичко ново и непривично в изкуството изисква грижливо внимание, тактичност, готовност на зрителя за сътворчество. Защото истинският художник не е послушен изпълнител на поръчките на сано̀вниците, а творец във висша степен, човек със свободен дух.“

Осика се подготвя за филм за загаданата, противоречива личност на Михаил Врубел повече от двадесет години. „Опитваме се да изследваме т. нар. киевски и венециански период от живота на великия художник. През периода 1884—1889 г. той работи особено интензивно и тогава от непознат начинаещ художник се превръща в световноизвестен майстор. Знаменитите икони във Владимировската църква, картините „Момиче пред персийски килим“ и „Демон“ са замислени или създадени в Киев. А по-късно в Москва талантът на художника достига разцвет. Идеята на филма изисква нестандартна форма. Снимаме не повествователен, а образно-асоциативен филм, в който много ще зависи от драматургията на цветовете, от музикалната тъкан. Подбираме музика на Рахманинов, Скрябин, Глазунов, съвременници на Врубел, музика, която в голяма степен е съзвучна на платната на художника.“

След продължителни търсения за централната роля е бил избран грузинецът Давид Георгобиани, познат от филма „Покояние“. Учас̀твуват и други популярни актьори: А. Ромашин, Б. Хмелицки, А. Сафонов, О. Гобзева, С. Князева.

Оператор е В. Башкатов.

Ани Жирардо в съветски филм

Известната френска актриса Ани Жирардо се снима в Москва във филма



Давид Георгобиани в ролята на Михаил Врубел

„Рут“ на режисьора Валерий Ахагов по сценарий на Евгений Козловски.

„Моята героиня е обикновена французойка, която преди войната се омъжва за съветски дипломат и идва с него в Москва, разказва актрисата. Както е ставало по онова време, дипломатът е осъден и разстрелян, а жена му — изпратена в заточение. Много близък ми е този образ на обикновена френска жена, за която Русия става втора родина. Героинята ми заедно с целия съветски народ носи тежестта на онова време, което сякаш е без изход. Тя намира сили за живот, за да помага на другите. Съдбата я сближава с руски хора... Не изпитвам трудности, защото героинята ми е французойка, която обича Русия. Не искам да се разделям с нея и затова ще се опитам да изиграя тази роля у нас, в Париж, на театралната сцена...“

„Съзвездие '89“

Създадената в началото на годината Гилдия на киноактьорите стана инициатор на първия по рода си в Съветския съюз Всесъюзен фестивал на актьорите в съветското кино „Съзвездие '89“. В град Калинин с подкрепата на домакините, Съюза на кинематографистите и Госкино се събраха над 200 актьори.

За конкурса бяха селектирани 18 филма. Състоя се сериозна дискусия около „кръла маса“ по проблемите на призиването и достойнството на ар-



Лауреатите на „Съзвездие“ '89

тиста, неговата роля и положение в съвременния кинопроцес, неговите права и задължения.

Награди присъждаха три журита — професионално, съставено от актьори, алтернативно — с техни колеги от други професии, зрителско. Професионалното жури с председател Людмила Целиковска обяви за най-добри изпълнители на женска роля Елена Майорова („Бързият влак“) и Мария Кленска („Открадната среща“); за мъжка роля — Олег Борисов („Слуга“) и Владимир Стеклов („БОМЖ“); за второстепенни роли — Людмила Зайцева и Юрий Назаров („Малката Вера“); за работа в актьорски ансамбъл — Касим Джакибаев във филма „Тримата“; за епизодична роля — Александър Филепенко в „Нашият брониран влак“. Специални дипломи получиха Кахи Кавсадзе („Житието на Дон Кихот и Санчо Панса“) и актьорският ансамбъл във „Фонтан“.

Алтернативното жури бе ръководено от режисьора Алексей Герман. То присъди награди за художествено отражение на социални типове във филма „Малката Вера“ — на Л. Зайцева и Ю. Назаров, а на Наталия Негода — за роля, „станала обществено събитие“. Наградени бяха също актьорският колектив в „Тримата“ — за въплъщение на идеите на доброто и свободата, актьорът Мамук Кикалейшвили — за дебют в „Мерзавец“, режисьорът К. Шахназаров — за работа с актьорите в „Град Зеро“.

Зрителското жури отличи Александър Абулов („Убий Дракона“), Любов Полещук („Ястребите не делят плячката“), Михаил Улянов и Владимир Гостюхин („Нашият брониран влак“).

Специалната награда на Гилдията на актьорите бе дадена на В. Гостюхин за приноса му в развитието на съветското кино и за ролята в „Нашият брониран влак“.

ИТАЛИЯ

Нов филм на Фелини

Федерико Фелини завършва снимките на новия си филм „Гласът на луна-та“, свободна екранизация на популярния в Италия роман „Поема за лунатици“ от Ермано Кавадзони.

Сценарият Фелини е написал заедно с Кавадзони и Тулио Пинели. Оператор е Тонино дел Коати, художник Данте Ферети, костюмите са дело на Маурицио Миленоти, музиката — на Никола Пловани. В главните роли участвуват Роберто Бенини и Паоло Виладжио. „Освен тях, казва режисьорът, участвуват още много актьори, един наистина безкраен списък от комици. Винаги съм се възхищавал от комедийния талант и ако в дългогодишната ми практика има наистина някакъв ясно определен стремеж, то той е да накарам хората да се смеят.“

Снимките са в малки селца, по селски пътища и из полята на Средна Италия.

Блясъкът на Скола и Матрояни

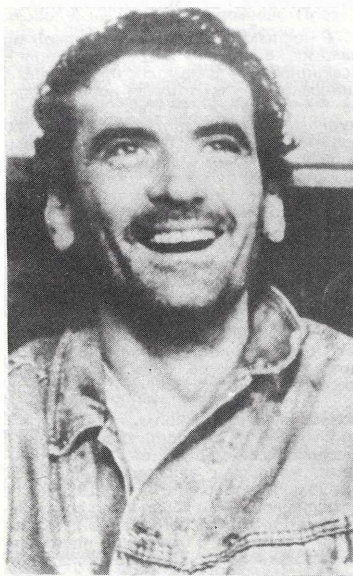
С носталгия към доброто старо минало на киното, на неговото истинско всекидневие — в малките провинциални кинозалони — е изпълнен новият филм на Еторе Скола „Блясък“. Италиански журналисти твърдят, че подобна история години наред е в плановете на Фелини (под заглавие „Сияние“), а вече е реализирана във филмите „Улица „Парадизо“ на Лучано Одоризио и „Новото кино „Парадизо“ на Джузепе Торнаторе. Но големият режисьор не се притеснява от евентуалните сравнения, защото иска да каже своя дума в полемиката за разпадането на цялостното понятие кино, за гибелта на традиционните кинозалони.

Според критиците патосът на „Блясък“ е в неговия финал, за който бдещите зрители не бива да научават предварително. Критическите упреци за „холовудски оптимизъм“ не пречат на зрителите да ръкопляскат на чудното спасение на старото градско кино в италианската провинция. Регица критици, например наблюдателят на в. „Република“, твърдят, че не могат да си представят друг актьор като собственника на киното освен Марчело Матрояни — отново в блестящо превъплъщение, излъчващ финес, доброта и човещина. „Ако всички собственици на ки-



Марчело Мастрояни в „Блясък“

Масимо Троици в „Блясък“



на в Италия са като него в действителност, тези кина няма да загинат”, писа Тулио Кезич. Идеализираният почтен служител на религията на киното е допълнен от още два стилни образа — красивата разпоредителка (Марина Влади) и философа-прожекционист (Масимо Троици). Между тримата има и любовно съперничество, но с възхитително майсторство режисьорът избягва опасността от тривиална драма на ревност, за да събуди възнение и топлота. Картината се допълва от един критик, преситен от стандартните телевизионни рубрики, и един изключително смешен книжар, който внасява, че ако днес киното трябва да плаче, на книжарниците също съвсем не им е до смях.

Филмът е изпълнен с майсторски подобрени цитати от любими на Скола филми от цялата история на киното и така достига удоволствие и на най-претенциозните киноманни. Химн на киното, какъвто беше „Американска нощ“ на Франсоа Трюфо — така обясняват привързаността си към „Блясък“ мнозина критици.

Киното трябва за остане цялостно — и като замисъл, и като производство, и като разпространение — внасява Еторе Скола, обявявайки се срещу разточителността, с която днес в Италия и не само там се хвърлят огромни средства за телевизионни продукции.

ФРГ

Времето на големите кинокомплекси

Могъщият концерн „Уорнър Бразърс“ започва изграждане във ФРГ на мрежа от десет огромни кинокомплекса, наречени „мултиплекс“. Първият комплекс се строи в Хамбург и ще има 12 зали с общо 3500 места. Тази програма на „Уорнър“, вече проверена в САЩ и във Великобритания, не случайно е ориентирана към Западна Германия. През 1986 г. бе спрян дългогодишният отлив на публиката от кинозалоните, а през следващите две години броят на зрителите се повиши с пет процента, за да бъде през 1988 113 милиона. Все пак данните са очебийни — от 7085 през 1959 сега салоните във ФРГ са 3250. Според американските специалисти проектирането на филми повече

не може да продължава в овехтели, малки салони, в които качеството на прожекциите и на звука са далеч под допустимите граници. Кината „мултиплекс“ ще бъдат с не по-малко от 12 зали, с контролирани от компютър прожекции, с ергономични кресла и модерна звуковъзпроизвеждаща техника, която ще осигури звук на равнището на компакт дисковете. Като най-подходящо място за строителството на новите гиганти сега се препоръчват огромните търговски центрове в предградията на големите градове. Така например проектът за град Бохум предвижда киноцентърът да бъде построен в близост до търговски център с бутици, супермаркети, ресторанти за бързо хранене и център за развлечения. Този „мултиплекс“ ще бъде с 20 зали, общо с 4000 места и ще обслужва район с радиус 20 км, в който сега живеят над три милиона души.

Планове за подобна мрежа във ФРГ има и концернът SIC/UA, дъщерна фирма на „Парамаунт“, МСА и „Юнайтед Артист“, собственик на най-голямата мрежа от киносалони в света — само в САЩ те са 2760. Този концерн вече е проверил програмата си във Великобритания — там са построени десет комплекса, предстои изграждането на още 27 до края на 1990 г. Строителството на кинокомплексите е довело във Великобритания до „кинореволюция“ според специализираното списание „Филм кореспондент“.

Според специалистите пътят към големите кинокомплекси е естествен и закономерен — те заменят малките киносалони така, както супермаркетите заместват малките квартални бакалници.

Огромната част от публиката днес е на възраст от 15 до 29 години. Редица големи филмови компании сега признават, че една от главните им цели е да създадат филми, които да бъдат харесвани едновременно от тези зрители, но и от по-възрастните от тях.

САЩ

За хората и горилите

Трагичната съдба на изследователката и природозащитничка Даян Фоси е тема на филма „Горили в мъглата“, който преминава с голям успех по екраните в САЩ и Западна Европа през последни-



С. Уивър в „Горили в мъглата“

те месеци. Даян Фоси, живяла повече от 20 години далеч от хората и в остър конфликт със съвременната цивилизация в един природен резерват в Руанда (Централна Африка), е била намерена зверски убита в края на 1985 г. До днес около убийството ѝ съществуват много загадки, макар че година по-късно един съд в африканската страна набързо е осъдил млад американски зоолог, неин колега.

Местното население, пигмеите батва, ненавиждали изследователката и я смятали за вещица, главно заради необяснимата от тяхна гледна точка позиция в защита на планинските горили, населяващи този район. Според специалистите никъде другаде в Африка не е така силно изразен конфликтът между интересите на хората и опазването на редките животни. Руанда е една от най-гъсто населените държави в континента, а търсенето на трофеи от убитите планински горили на международния пазар е изключително. В периода 1960—1980 г. от 600 горилите в резервата „Парк на вулканите“ остават само триста, а цената им достига 500 000 долара. Държавата Руанда печели годишно от туристи-ловци около десет милиона долара. След 1980 г. броят на животните постепенно се

увеличавал главно благодарение на действията на Фоси. Според местните власти обаче това било за сметка на „антихуманни, дори расистки мерки срещу коренното население“.

„Обикнах животните, след като добре опознах хората“, заявила Фоси веднъж пред свои близки.

Днес всички, дори и най-големите противници на изследователката, признават изключителните ѝ заслуги за опазването на животните в Африка.

Филмът на режисьора Майкъл Ъптедс печели преди всичко с изпълнението на Сигурни Уивър, която вече заслужа награди и вероятно ще получи още. Това е разказ за една тежка човешка драма, за жена, ненавиждаща цивилизацията по различни причини, включително и заради любовно разочарование, която в защита на животните търси начин да се освободи от собствените си комплекси. Във филма има много елементи на мелодрама и немалко сантименталност, но всичко това е изпълнено с дълбока човечност — пишат част от критиците. Други обаче отричат филма, защото се отдалечава твърде от истината за действителните човешки слабости и недостатъци на Фоси. Същевременно във връзка с успеха му сред зрителите в много страни се отбелязва, че и този филм поддържа една все по-често търсена тема от киното — след филма „Тарзан от рода Грейсток“ — за хищническото отношение на човека към природата. Защитниците на филма изтъкват, че той е повече от екранизирана биография и по-малко от екологичен памфлет, той просто е филм, който разказва една история, изпълнена, както всяка друга, с чувство за вина, с мечти и надежди.

ГДР

Успехът на един „банкрут“

Критиците в ГДР обясняват големия зрителски успех на филма „Банкрутът“ с умението на сценариста Волфганг Колхазе и режисьора Франк Байер, двамата майстори с дългогодишен опит. Както и с очарованието на мнозина от най-изтъкнатите актьори в страната, особено Гьотц Георге, Ролф Хопе и Ото Зандер. Навярно за интереса към този филм роля играе и изборният и целенасочено защитен стил — с усмивка и



„Банкрутът“

ирония да се разказва за сериозни неща в едно трудно време — първите години след войната.

Авторите са пренесли действието в 1951 г., но разказват за действителен банков обир, станал пет години по-рано. Трима мошеници с богат опит са преследвани от трима млади полицаи, които първова ще изучават престъпния свят. Постоянно на ръба между комичното и трагичното, филмът успява да занимава зрителите, като чрез дяволити шеги разкрива дълбоки социални пластове на живота. Перфектно представената атмосфера на следвоенния Берлин чрез работата на оператора Петер Цисе също печели симпатията на публиката. Сочни характеристики с богати биографии, от една страна, и млади момчета, които научават истини за живота от първото стълкновение с престъпността, от друга — това е основният конфликт, съдържащ драматизъм и носталгично „ретро“. Особено висока е оценката за Ролф Хопе, главатар и философ на бангата. Равностойни на опитните актьори са двамата дебютанти Фолкер Раниш и Томас Рудник, все още студенти във висшето театрално училище в Лайпциг.

Режисьорът Франк Байер напомня за най-добрите си филми, сред които са „Пет патронени гилзи“ и „Якоб лъжецът“.

Филмът, който е съвместна продукция на ДЕФА и фирмата „Алианс“ от Западен Берлин, бе представен извън конкурса в официалната програма на международния фестивал в Западен Берлин тази година.

НАГРАДИ

„Златният глобус“

Сигурни Уивър получи две награди в 46-та годишна класация „Златен глобус“ в Холивуд: за най-добра женска роля — награда, поделена от нея, Джоди Фостър в „Обвиняема“ и Шърли Маклейн в „Мадам Сузаца“, и за най-добра второстепенна роля в „Работещи момичета“.

Дъстин Хофман получи наградата за най-добър актьор в „Рейнмън“.

Клинт Истууд бе отличен като най-добър режисьор за „Птица“.

„Работещи момичета“ е обявен за най-добра комедия, а „Рейнмън“ — за най-добър драматичен филм.

„Сезар“

Филмът „Камий Клодел“ спечели наградите „Сезар“ за най-добър филм, за най-добра изпълнителка на женска роля (Изабел Аджани), за режисьорски дебют (Бруно Нютен), за сценарифа, костюми и операторско майсторство.

2400-те членове на Френската академия за киноизкуство и кинотехника определяха за най-добър актьор Жан-Пол Белмондо в „Житейският път на едно разглезено дете“. Наградата за режисура бе дадена на Жан-Жак Ано за „Мечките“.

IN MEMORIAM

Александър Медведкин

Най-възрастният съветски документалист почина на 89-годишна възраст през февруари.

Александър Медведкин е участвал в Гражданската война. В началото на 20-те години поставя сатирични пиеси в московски театри. През 1927 г. става асистент на Н. Охлопков в театъра на Мейерхолд и работи в студия „Госвоенкино“. През 1931 организира знаменития „киновлак“, с който обикаля цялата съветска страна. Влакът, състоящ се от три вагона, всъщност е бил цяла филмова студия с възможности за снимане, с лаборатория, монтажна и техническа за прожекции. С 32-та си сътрудница Медведкин създава няколко десетки забележителни филмови сатири и филми-плакати, в които бичува без-

стопанствеността, разхищението, бюрокрацията. Филмите се снимали, обработвали и прожектирали на място през участвалите в много от тях хора от строежите на първата съветска петилетка. Повечето от тези филми не са запазени. През 1934 г. създава първия си пълнометражен игрален филм „Щастие“ — една философска приказка, високо оценена от Айзенщайн, Довженко и Пуговкин, смятана днес за последно велико произведение на нямото кино. Медведкин разказва чрез редица фантастични и сюрреалистични елементи за парливи въпроси от колективизацията в съветското село. През 1937 г. прави комедията „Вълшебницата“, след което работи само в документалното кино.

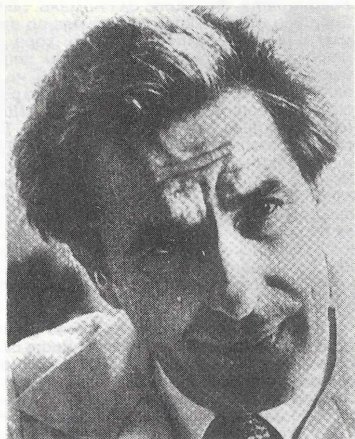
През Великата Отечествена война той е ръководителя на фронтовите оператори на Западния и на Трети Белоруски фронт. През 50-те години ръководи оператори, които снимат овладяването на целинците. По-късно се насочва към жанра на политическия филм-памфлет — против реваншизма, расизма, надпреварата във въоръжаването. Важно място в творчеството му заемат филмите за съвременен Китай.

До 1970 г. Медведкин е неизвестен извън СССР. Открива го френския документалист Крис Маркер, който урежда гостуването му в Париж и прожектиране на „Щастие“ и на документални филми по редица западноевропейски телевизии. Киното на Медведкин предизвиква фурор и във Франция, Алжир, Чили и други страни се създават клубове на прогресивни документалисти, наречени „Медведкино“.

Джон Касавитус

На 60-годишна възраст почина Джон Касавитус, актьор и режисьор, оставил трайна следа в развитието на съвременното американско кино. Почти винаги адмириран от критиците и трудно намиращ контакт с публиката, Касавитус се гордееше със своя „неугледен“ начин за правене на кино. Той смяташе за най-голям комплимент упрека, че филмите му изглеждат неподгредени, непрофесионални, импровизирани, евгали не любителски.

Всъщност почина любителски бе първият му режисьорски филм „Сенки“, който направи името му популярно



Джон Касабитис

сред синеастите от цял свят през 1960 г. Дотогава Касабитис бе завършил Академията за драматично изкуство в Ню Йорк и се бе утвърдил като актьор, изпълнител на роли на груби полицаи или гангстери в телевизионни поредици. През 50-те години бе участвувал в остросюжетни филми или в социални драми като „14 часа“, „Нощта носи ужас“, „Престъпление на улицата“, „В покрайнините на града“. Заедно с Б. Лайн организира в Ню Йорк школа-студия за актьорско майсторство. Един етюд за импровизация дава идеята и сюжета за филма „Сенки“, който той създава с непрофесионални изпълнители и със средства, събрани благодарение на призива на един телевизионен водещ. До днес този антирасистки филм, проследяващ свободно „потока на всекидневието“, оказва влияние върху независимото кино в САЩ, макар самият режисьор да направи следващите си филми в Холивуд. Тези филми — „Закъснял блус“ (1962), „Детето чака“ (1963) — не му донесоха финансов успех, но благодарение на редица актьорски удачи, особено в „Бебето на Розмари“ на Роман Полански и в тв-сериал „Джони Стакато“, той успя да събере средства, за да продължи като ре-

жисьор. През 1968 засне „Лица“, през 1969 — „Сърпузи“, през 1974 — „Жена под влияние“ (награда в Сан Себастиан), през 1977 — „Премиера“, през 1980 — „Глория“ (награда във Венеция), през 1983 — „Любовни течения“ (награда в Западен Берлин). Тези филми се отличават със своеобразен стил, с тънки наблюдения над психологическите проблеми на отчуждението. Касабитис разказваше за хора, попаднали в екстремни ситуации, но успяващи да опазят своята човешина. „Филмите за мен не са на първото място на този свят. Хората са много по-важно нещо“, казваше той. Забележителни образи в тези филми създадоха актьори като Питър Фалк, Бен Газара, Сеймур Касел, Ал Рубан и, разбира се, постоянната изпълнителка на централните женски роли Джина Роуълндс, съпруга на режисьора.



Сценарий Александр Мунгадзе



Слуга

Слуга

Събуди се. Потърка лице, прозя се звучно, по старчески, възвръщайки се безрадостно към живота. Погледна през прозореца. Нищо не се виждаше там, през прозореца, нито една жива светлинка. Ношта още едва изплуваше, очертаваше се самотен, дъждовен пейзаж.... А той все така седеше в сумрака на спящия автобус, визираше се в полето и в горите като че ли различаваше в тази профучаваща покрай него размита гледка нещо особено, което единствено за него беше познато и разбираемо.

Слезе на пустото шосе. И без да се бави, прескочи канавката и тръгна направо към гората, през полето, без път. Шофьорът на автобуса не тръгваше, наблюдаваше го: пътникът отиваше към нищото! Ето, той се разтвори в мъглата, изчезна. Накрая из мъглата сякаш дори се дочу неговият смях.

...Старецът се движеше по права линия, без да забавя ход, като по тротоар. И не се препъваше, не затъваше, с чанта в ръка вървеше и вървеше напред, появяваше се из храстите на светлите вече поляни и отново се устремяваше към гъсталаци, настигайки ношта. Пред него гората се разтваряше.

Накрая си даде почивка, седна на един пън, наслаждавайки се на първите слънчеви лъчи. Извади от чантата си транзистор. Гласът на диктора се разнесе из гората. В страната започваше денят, предаваха новини. Старецът слушаше внимателно, одобрително кимаше с глава. Но ето че той се обърна и едва не падна от пъна... На един метър зад гърба му стоеше някакъв пес. Огромен и начумерен, гледаше го право в очите. Не беше пес това, а вълк. И не стоеше на едно място, а непрекъснато пристъпяше на лапите си, готвейки се за скок. Нададе тих вой и като че ли се усмихна, показвайки зъбите си. И изведнъж, изпреварвайки звяра, пътникът сам се хвърли насреща му. Застана на четири крака и също започна да вие. Така те виеха един срещу друг, докато вълкът не отстъпи и внезапно заскимтя, като по кучешки подви опашката си. Звярът стремглаво побягна, а старецът продължи да седи на тревата, като изтриваше с кърпа бледото си лице.

Слънцето вече се беше вдигнало, когато дърветата започнаха да изредяват, показваха се и покривите на вилно селище. Пътникът стигна до една асфалтирана алея, тръгна покрай оградите, отвъд които вече започваше животът.

Ето още една ограда, един тих двор, в който старецът се промуши, след като бутна дървената вратичка: изведнъж капациите на прозорците широко се отвориха и мрачната, на пръв поглед необитаема двуетажна къща оживя, изтръгвайки от себе си акорди на пиано.

Пианистът свиреше за собствено удоволствие. Той беше само по спортни гащета и гледаше в една точка. Немузикалните му ръце бяха обаче бързи, здравите му и дебели пръсти нежно галеха клавишите. Измъчвайки инструмента, той също страдеше, макар и тромаво, но прекрасно. Гледайки, той не виждаше нищо, щастливо отсъстваше. Не забелязаше и плешивата глава, която се появи на прозореца, не почувства върху себе си изгарящия поглед. И ето че в следващия миг те със стареца се гледаха очи в очи.

След това той изскочи от къщата с тенис-ракета, започна да прикляка и да подскача на поляната. Замахваше с ръка, дишаше шумно. Така ръкомахайки, се затича към вратичката покрай малинажа, където се беше притаил и вкусно си похапваше малини неканеният гост.

След като затвори вратичката, побелелият атлет ускори крачка, започна да тича, засилвайки скоростта, из селището, свиваше по сенчести улички и най-накрая влетя в оградения с мрежа корт и се закова точно на линията, присъединявайки се към групата.

Неговият партньор, който го изчакваше, каза:

— Семак се изметна. Добро утро.

— Не е много добро.

От вас при нас. С идеи. Ето ви на топка в ъгъла от изменника Семак.

Като замахна с ракетата, партньорът запрати топката в ъгъла на площадката, както и беше обещано.

— А това ви е то художествения съвет! Сърдечни поздрави. Дръжте! Воробъв ошипя професора, но частъ бие за вас! Воробъв рови под репертоара! В ъгъла от Воробъв, айде!

Партньорът удряше топките отляво и отдясно, коментирайки ударите. Онзи, за когото беше предназначено всичко това, подвикваше, бягаше из площадката. Отбиваше ударите, улавяше думите. Така вървеше играта.

— Въртелив удар от опозицията, пазете се! Неумел удар от подвилите опашките си единомишленици, ха-ха! Гласуваха единогласно. Професорът вдигна ръчички. Намръщено. И двете!

— И вие сте за конспирацията?

— Иронията е неуместна. Воробъв все едно гледа накриво.

— Дръжте се, Ширлиц! При случай ще ви заменим за Семак.

— Вие смятате, че ние, аз и Семак, сме едно и също?

Последва отговорът:

— Недейте така. Вашият колега е музикант.

Партньорът леко се обърка, дори без да реагира, пропусна топката. За момент той забрави играта.

— Това е сложен въпрос, Павел Сергеич. Кой е музикант и кой не, нали?

— Възможно е.

— Да не се отвлечаме. Ето ви на топката от професора! Моля. От самия професор!

И партньорът, намествайки очилата си на носа, отново замахна с ракетата. Като че ли с всички сили, изливайки в удара обидата си. Топката излетя встрани, извън оградата.

— В чест на професора! — засмя се партньорът и те излязоха от корта, започнаха да търсят изчезналата топка. Пълзяха на четири крака из храстите, търсеха в тревата. Изведнъж се раздаде глас:

— Студено ми е, момчета. Много ми е студено!

Човек с шапка, на възраст, с вид на пенсионер, седеше малко по-надалеч на една пейка, гледаше ги любопитно и се усмихваше неразбираемо. Зарадва се, когато те тръгнаха към него:

— По-топло ми е, вече ми стана по-топло!... А инак да замръзнеш. Още по-топло ми е! Горещо!

Тенисистите се приближиха, застанаха в очакване. Пенсионерът ги разглеждаше и непрекъснато им се радваше, неизвестно защо:

— Горещо ми е, момчета! Ей, горещо! Много горещо!

При това топката бе в ръцете му. Той тихо каза:

— Вземи я, на. Прибери я, Чакал.

И вече по-силно:

— Чакал! Оглуша ли?

Към кого се отнасяше това? Партньорите застанаха в недоумение. А по-нататък вече стана нещо съвсем необяснимо:

— Мирно! Застани мирно, Чакал! — извика пенсионерът и като скочи, се навърли да прегръща. Увисна на Павел Сергеевич, който изведнъж като че ли се вдърви и действително се изпъна като по команда. — Доскуча ми, вярваш ли, не? Спомняш ли си? А ти стомняше ли си? — шептеше старецът със съзли на очи. Павел Сергеевич се опомни, започна плахо да го отстранява от себе си...

Другият тенисист беше не по-малко объркан, непрекъснато нагласяше очилата си и търсеше обяснението и обяснение в края на краищата се намери:

— Напил си се, загубеняк такъв! Още от сутринта, ай, ай, ай!

И академичният очилатко с познаване на въпроса изви ръката на „загубеняка“ зад гърба му и след секунда всичко си беше както преди: пенсионерът отново си седеше на пейката, а партньорите, завладели топката, се отправиха към корта.

— Почини си, деденце. Недей да срамиш побелелите си коси. Поспи.

Тия думи очилаткото каза на сбогуване с пенсионера. И на партньора:

— Чакал? Или не чух добре?

— Точно така. Чакал.

— Не ви подхожда. Напразно!

— Пиян е.

— Нелепо. Неактуално, бих казал. Но симптоматично! — това очилаткото

си го измърмори сам на себе си. И падна, докато изговаряше трудната дума. Отбивайки удара на съперника си, стъпи накриво. И сега лежеше, хванал се за крака.

Партньорът му помогна да се изправи. Играта беше приключена. Очилаткото с гримаса на лицето си понакуцваше към изхода. И като се обърна към празната скамейка, процеди: „Урочаса ме, мръсник такъв!“ И излезе от корта.

И отново той се спускаше по външната стълба, пресичаше двора. Сега не беше атлетът с ракетата, сега вървеше сериозно: солиден, с костюм и вратовръзка, движеше се, без да се бави, а зад оградата вече бучеше мотор, приближаваше се кола; когато излезе от двора, колата точно беше пристигнала. Павел Сергеевич се отпусна на седалката до шофьора. Тръгнаха.

Вече излизаха от черния път на шосето и изведнъж Павел Сергеевич с жест накара шофьора да спре. На банката край пътя стоеше пешеходец с вдигната ръка.

— Да го вземем — каза Павел Сергеевич.

— Кого? — не разбра шофьорът.

— Стария човек.

— Да, но той ще изцапа само седалката — измърмори шофьорът, но веднага дисциплинирано кимна и удари спирачки.

Старецът се промъкна в колата. Седеше тихо като мишка, другите забравиха за него. Когато излязоха от града, Павел Сергеевич каза на шофьора:

— Спри. Стоп.

Колата се приближи до тротоара.

— Слез. Остави ме аз да седна на кормилото.

Искането беше странно, съвсем неочаквано. Павел Сергеевич повече нищо не каза, мълчеше непреклонно, чакаше. И шофьорът, без излишни въпроси, излезе от колата. Само кимна както обикновено, беше добре възпитан.

Гледаше напред, по пътя, стискаше в ръцете си кормилото. Гледаше назад, в огледалцето: какво имаше там, зад гърба му? Там се поклащаше в такт с движението една глава с шапка, в сянката на шапката се тъмнееше лицето на пътника, привиждаше се неясна усмивка.

Старецът наруши мълчанието:

— Аз съм от тези руснаци, които не обичат бързото каране.

— Чувам, чувам.

— Забрави ли?

— Да.

— Мислеше си, че мен вече ме няма на този свят, че съм умрял. Мислеше ли си?

— Минаваше ми през ум тази печална мисъл.

— То така и си беше — каза старецът. — Миналата година едва не се споминах в реанимацията. Но така или иначе отново ми оправиха сърцето. Двама млади практиканти не ми позволиха да си отида, без да се сбогувам с теб! Къде отиваме?

Пътят навлизаше в тунел, те се потопиха в полумрака, изоставили слънчевия ден. Мяркаха се лампи, отпред, в края на тунела вече се мерзелееше петното на деня, но този ден беше друг, с дъжд и сняг, мрачен есенен или зимен ден.

Влязоха през лятото, излязоха през зимата или есента. Шофьорът беше с куртка, пътникът на задната седалка с палто и шапка. Шофьорът и пътникът, това бяха те двамата. Само че бяха оставили в тунела десетина и повече години заедно със слънчевото време.

Пътникът каза:

— Как се казваш? Да се запознаем.

— Ключев съм аз. Павел Ключев. А вас ви знам.

— А кой съм аз?

— Вие сте Гундионов.

— Да, правилно.

— Момчето ми разказваше. Този, дето преди това ви е возил. Не обичате да се кара бързо. Сядате винаги зад гърба. Включвате светлината в купето на колата поспред бял ден. Е, и още. Още много неща.

— А за чесновия лук? За миризмата на устата?

- Ще го имаме предвид.
- Бил ли си в казармата?
- Тъй вярно. Демобилизиран войник съм. Десантчик.
- Аз също някога бях десантчик.

Шофьорът погледна пътника в огледалцето, замълча. Вече излизаха извън града, минаваха покрай писти, разкаляни полета. Едва що докоснал земята, снегът се стопяваше, превръщаше се в черна кал.

Гундионов каза:

— Трябва да станем приятели. Пред себе си имаме дълъг път.

— **Ще** се старая.

— Ти няма да ми се подмазваш, а аз не ще ти позволя да ми се качиш на главата, не се бой.

— Съвсем не.

— Сам те избрах. Не може да съм сбъркал. Разбра ли?

— Тъй вярно.

— Поне не си прикепен към мен, за да ме следиш. Щом сам съм те избрал.

Ще ми се така да мисля.

— Аха. Разбрах.

— Аз виждам ясно целта. Мнозина други се опетниха. Това са мои врагове и приятели, които са по-лоши от враговете. Те изгубиха вярата си и станаха като слепи котета. Лочат млечиче за свое удоволствие. Пфу!

И пътникът махна раздражено с ръка, отегчен от своите неприятели. Със същия този жест едновременно той поздрави милиционера, който се бе изпънал на банкетата на пътя с опряна във фуражката ръка.

Междувременно те вече отдавна пътуваха, съпровождани от ескорт от автомобили. Най-отпред, плашейки със сирената враните, се движеше милиционерска кола, а останалите, цяла кавалкада, я следваха една зад друга.

— Като в менгеме. За да не свърнем където не трябва! — измърмори пътникът. Той запали светлината в купето, зашумя с някакви книжа.

Процесията навлезе в селище, спря пред разтворени заводски врати. Пристигналите изскочиха от колите и застанаха в почтително очакване, като образуваха коридор. През него трябваше да мине ози, който все още седеше в осветеното купе на колата, потънал в документите. Седеше и седеше, неподвижен като паметник.

И ето, най-сетне Гундионов се съживи и като сложи документите в чантата, каза многозначително на Павел:

— Аз по характер съм теоретик. Теорията е мойта любов, стихия, идеята е моето оръжие. Аз съм пропагандист, въодушевявам хората, а това вече е животът, практиката. Аз съм теоретик и практик едновременно, ясно ли е?

И още каза, докато излизаше от колата:

— Оглеждай се. Някои неща ще трябва да възприемаш, с други ще се наложи да се примириш. Имам предвид моите навици.

— Вашите навици ще станат и мои! — отвърна шофьорът.

Гундионов вече беше отвън. Върна се към колата, приближи се до прозореца и отсече право в лицето на Павел:

— Това бе казано от роб!

И тръгна към дъното на заводския двор, без да се оглежда, по килимената пътека, простряна върху разтопения сняг. Посрещачите и придружаващите го лица се устремиха след него.

Павел също излезе от колата. Вече навън, той направи неприличен жест. Натам, в същата посока. След него. Раздаде се дружен, много силен смях. Смееха се шофьорите. Сега тук имаше само шофьори на служебни коли, бяха сами и бе настанало тяхното време. Някой повтори жеста на Павел, друг го заплаши с пръст, останалите се смееха.

Шофьорът на Гундионов впрочем не се включваше в общото веселие. Той можеше много повече, можеше и едното, и другото: можеше да направи този жест, можеше и да кричи, без да поглежда колегите, по празната килимена пътека. Стигайки до зданието на клуба, украсено с транспаранти, Павел леко отвори вратата, вмъкна глава в залата. Гундионов стоеше на сцената, като държеше знамето пред себе си. Към него се приближи дебел човек с пълтно прилепнало към тялото му сако. Дебелият пое дръжката на знамето, Гундионов отстъпи назад, ръцете му вече бяха свободни и той започна да ръкопляска. Павел видя

главното: самият момент на връчването. Той затвори вратата и като се върна назад по килимената пътека, седна на пейката при оградата.

Към пейката веднага се отпрати Гундионов, току-що излязъл от клуба.

— Ти не слуша речта ми — каза той обидено.

— Не чух за нея, съвсем не.

— Ти не я слуша, повтарям. Ти не я слуша! — началникът повдигна пръст и шпорфорт му стана също като тоя пръст — скокна, изпъна се.

И изведнъж гневът на Гундионов се смени с милост, той се засмя:

— Не ме слуша и стана жертва на показността!

Отзад Павел беше с цвета на пейката. Куртката му, панталоните, всичко беше зелено. Той се обърка, едва не се заплака от досада. Началникът каза назидателно:

— Слушай моите речи! — Прозвуча като заповед. — Да тръгваме! Ей, ти! — вече с друг тон, дружески произнесе Гундионов, прегърна Павел през рамената и го поведе към изхода.

... Ношуваха в хотел. Павел се събуди от някакъв шум в коридора, от топуркане. Погледна от стаята и не повярва на очите си: покрай него минаваха футболисти, цял отбор, с калци, спортни гащета и фланелки с еднакви емблеми, тропайки с футболните си обувки, вървяха и тичаха с подскоци по коридора на хотела, подхвърляха си един на друг топката и вратарят я улавяше, като падаше на паркета. Играчът с капитанската лента бутна двукрилата врата и целият отбор, следвайки своя вожд, се скри в апартамента на Гундионов.

Както си беше по къси гащи, подобно на футболистите, Клюев тръгна след тях по коридора. Зад двукрилата врата той завари следната картина: Гундионов по средата на стаята, с израз на пълно задоволство, танцуваше степ. Неговите гости също не оставаха по-назад, потропваха неловко, но от душа и дори се опитваха да пеят.

Като видя Павел на прага, домакинът обяви:

— Преквалифицирах ги тия безделници! Раз-два, възможно ли е това? От отбора — в ансамбъла! — извика той. — Спортистите да станат танцьори!

Клюев се върна в стаята си. Зад прозореца започваше денят. И вече, разбира се, не му се спеше. Облече се, отново излезе в коридора. Двукрилата врата го притегляше като магнит, любопитството напираше в него.

И изведнъж тя се отвори, тази врата, като застави Павел да отскочи назад: от апартамента изскочи чистачката, много изплашена, със сълзи на очи, хвърли прахосмучачката, побягна по коридора.

Гундионов, също изплашен, внимателно надникна след нея.

— Защо дойде тя, как мислиш?

— Да изчисти апартамента.

— Каква е тя, а?

— Чистачка, каква!

— А аз я изгоних. Прекалено е хубава за чистачка.

— Не бих казал.

— Госпожа провокацията дойде! — тържествено заключи Гундионов. — Някой от сутринта е решил да проверява моята бдителност, иска му се да ме компрометира!

— Кой?

— Има един човек, има.

Като покани с жест Павел, той се скри в стаята.

— Той ми е зад гърба. Голям човек е. Почти колкото мен — говореше Гундионов, докато отпиваше от чашата. В стаята бяха само двамата с Павел, пиеха чай. — През целия ми живот стои зад мен, като сянка. Следи, чака кога ще се препъна. Аз не се препъвам, но той все ми слага крак. Нашият край се развива с гигантски стъпки, но успехите ни не го радват, авторитетът ми го дразни. Той се стреми към властта и е готов на всичко, дори да забие нож в гърба ти!

— Но кой е той, кой? — отново попита Павел.

Началникът поклати глава.

— На теб аз все още не ти се доверявам напълно.

Павел седеше тихо. Ту се вглеждаше в лицето на Гундионов, ту се озърташе настрани, като че ли чакаше чудо. Никакво чудо: скучен хотелски бит, награвател, стъклени чаши, чай с топено сирене. Плещивият срещу него с вид на човек в командировка. Имаше впрочем, още кутия с бонбони, голяма, красива кутия.

Началникът сложи в устата си един бонбон, започна да пие чай.

Чувал ли си ти, че Гундионов е мошеник над мошениците?

— Това го говорят мошениците, които Гундионов е настъпил по опашката.

— И ти ли така мислиш?

— Ами, всички говорят, че Гундионов е честен. Че го лъжат. Че зад гърба му вършат безобразия.

— А може би самият той да ги върши? С чужди ръце?

Павел не знаеше какво да отговори. Докато го наблюдаваше, началникът се усмихна, взе си още един бонбон. Павел също си взе. И като се изкриви от болка, се хвана за челюстта.

— Какво става?

— Ступих си зъба!

Бонбонът с металически звук падна в чинийката.

— Не е за твоите зъби — усмихна се Гундионов.

— А това... какво е това?

— Това е злато.

— Как така?

Късчето метал смътно се жълтееше върху чинийката. Павел го гледаше зашеметено.

— Яж мармалад. А това е злато в шоколад. Асортти.

— Има ли такава?

— Както виждаш.

— Като ваша дажба?

— Да, като моя. Вземи си го за спомен. Ще си направиш златен зъб.

— Не, не може! — завика Павел. — И като дажба не може. Не! — той изскочи иззад масата. — Не мога да бъда с вас, не искам! Пуснете ме. Андрей Андреевич! Няма да ви возя!

Тогава началникът отиде до него, сложи ръце на раменете му. И като лекичко го подбутваше, той го поведе внимателно из стаята, под тихата музика на радиоприемника. Павел неловко започна да пристъпва зад Гундионов и да се върти заедно с него, без да разбира, че танцува.

— Танците са моята слабост — каза началникът. — Аз изправих на крака целия наш прекрасен край! Танцуват навсякъде, всички, колко е хубаво! Дори онези изправих, които повече не можеха да стоят и лежах в локвите пияни. И което е забележително, веднага скочи и производителността на труда.

Клюев не споделяше въодушевлението на началника. Неговото лице изразяваше крайна обърканост.

— Недей да бягаш от мен. Павел Клюев. Аз съм сам, съвсем сам! — изведнъж каза Гундионов. — Нека да скрепим нашата дружба веднъж завинаги. Да скочим!

— Къде?

— На земята, къде. От небето на земята. Нали сме десантчици!

Павел Сергеевич сам се усмихна в огледалцето, оголвайки зъбите си. Този, златният, проблесна и изгасна като че ли намигна. Това моментално лекомислие зад кормилото едва не завърши с беда: той удари спирачки, изви кормилото, покрай тях профуча насрещен камион.

Гундионов се размърда на задната седалка.

— Като шофьор ти си се девалифицирал.

— И във всички други отношения.

— В това ми е трудно да повярвам. Основните навици ти едва ли си загубил.

— А кои са те?

— Тези, с които си се прославял.

— Кръгла нула, честна дума.

— Ще видим — каза старецът.

Павел Сергеевич отново рязко удари спирачките. Сега на пътя нямаше никакво препятствие, но той все пак спря колата.

Обърна се към пътника:

— Няма да мога да ви бъда полезен, Андрей Андреевич.

— Ще можеш, ще можеш.

— Би било странно, не намирате ли? Днес, сега.

— Защо?

— Защото хората се променят.

— Кой ти е казал това? — засмя се началникът. — Не си измисляй. Каквото

си беше, такъв си и сега. Главното е, че не си загубил най-ценния си навик: да отгатваш мислите ми. Аз исках да мина по улицата и ти веднага спря. Браво, Чакал! А ти знаеш — продължи той благодушно, — понякога обичам да се замаскирам и да се разхождам сред хората. Когато величието започва да те разпъва, обличаш стария си костюм и се спускаш на земята. Отиваш където ти видят очите. Такъв, като всички останали. Тези разходки са моята слабост.

— Слабост към евтините ефекти. Познавам Гундионов! — измърмори Павел Сергеевич, който не споделяше настроението на пътника.

В следващия миг вратата се хлопна, старецът излезе от колата и тръгна, без да се оглежда, по улицата. Павел Сергеевич извади кърпа и заедно с потта изтри вълнението от лицето си. После също излезе навън, започна да ходи из оживената улица насам-натам, като се блъскаше в минавачите и се вглеждаше в лицата им. Побягна, слепешката се вмъкна в един вход и замря сред двора, като видя стареца на детската площадка, който радостно се люлееше на люлка, издигаше се нависоко, премижавайки.

— Извинявай! — прошепна Павел Сергеевич, но не той, устните му прошепнаха тези думи.

Той тръгна към люлката и тогава Гундионов, като го забеляза, изведнъж възторжено извика:

— Аз съм в родния си град! Разбираш ли? В родния си град!

— Алтите! За нищо не ги бива тия алти! — тихо каза Гундионов, докато хорът пееше, и беше чут; с един замах на ръцете диригентът адресира неговото разпореждане към жените в бяло и мъжете в черно; Гундионов прикри лицето си с ръка, вслушвайки се в многогласното пеене със строго, неприемашо фалша внимание.

Пееха жени в бяло и мъже в черно, диригентът водеше партиите им, като жестикулираше добросъвестно, и всичко това беше предназначено само за двама зрители в празната зала. Единият беше самият Гундионов, а другият — неговият шофьор Павел Клюев.

— Алтите, алтите! — отново се раздаде тихият, но винаги отчетлив, достигащ до нужните уши глас, и отново диригентът с кимане обеща нещо на Гундионов, а той недоволено се размърда в креслото си, въздишайки съкрушено: не, не струваха днес алтите, за нищо не ги биваше!

В паузата Гундионов каза:

— Другарю диригент, престанете да жестикулирате. Пречите.

Хорът отново започна да пее. Гундионов, седнал в креслото, дирижираше сам, собственооръчно. Той беше забравил за Павел. И изведнъж около него се разнесе като че ли стон. Началникът се обърна: Клюев седеше зад гърба му и гледаше в една точка. Ето че той стана, тръгна към сцената направо, като прескачаше редовете. „Давай“ — изведнъж завика Гундионов със запалняковска страст и това за момент като че ли ги обедини — този, който седеше в креслото, и този, който се покачваше на сцената.

И заставайки пред хора, където доскоро беше стоял изгоненият диригент, чувайки зад себе си Гундионовото „Давай!“, Павел затвори очи и размахна ръце, като че ли плуваше, потопил се изцяло в многогласното пеене. След това той като че ли се събуди и видя пред себе си учуденото лице на солистката с отворена пееща уста, един хорист от последния ред дори му подмигна, но това сега нямаше значение: той дирижираше!

И така с лице към певците и с гръб към препълнената зала стоеше той много години след това и с отмерени движения на ръцете направляваше хора. А след това на авансцената, покланяше се в знак на благодарност, като притискаше ръце към гърдите си. Ето момиче от партера му поднесе цветя, той ги даде на солистката. Някой отдолу здраво го стискаше за ръката и го дърпаше, като го принуждаваше да седне на самия край на сцената. Павел Сергеевич видя Гундионов, старецът го държеше, без да го пуска, и все го дърпаше надолу, като развълнувано говореше нещо със съзљи на очи.

Към тях дотича едра разпоредителка, но без усилие откъсна изгубилия ума си поклонник на Павел Сергеевич. Тя го отведе настрана, по-далеч от сцената, а старецът махаше за сбогом и вече не говореше, а крещеше:

— Гордея се, обичам те! Павел Клюев, браво!

Късно вечерта той вървеше по пътя към къщи, подсвиркваше си, но изведнъж размахна ръце, като че ли се беше спянал, и замря, виждайки на втория етаж да свети: „Мария, Мама!“ — промърмори Павел Сергеевич. И продължи да стои, изправи глава, с поглед в осветения прозорец. След това се затича към цветната леха. Късаше безразборно цветя, кършеше стеблата им. С букет пристъпи към външната стълба.

До масата в хола бяха седнали синът на Павел Сергеевич и снаха му с внука на колене. Щом видя дядо си, момченцето започна да тропа с крака. Павел Сергеевич седеше на вратата гържестивно, като на сцена.

— Всичко знам! — каза той весело.

— Какво знаеш?

— Защо свети в кабинета.

— Да.

— Сетих се, сетих се! Майка ти е дошла. Конспиратори!

Синът и снахата все така тайнствено мълчаха и се споглеждаха, но на него тази игра му дотегна, той се втурна нагоре по стълбата, разтвори вратата и застана на прага на кабинета: на креслото зад писалището с лице към него седеше старецът Гундионов.

Той е тук, в неговия дом. В неговия кабинет. В неговото кресло. Похърква с отворена уста. Долу от хола се чуват гласове, тракане на чинии, а тук, в кабинета на втория етаж тиктака от стената часовник, но хъркането на Гундионов е по-реално, то връща към живота: не, това не е видение, гостът в креслото с отметната глава не ще изчезне, той вече се събужда, търка очите си и се прозява, вече поглежда крадешком изпод притворените си клепащи.

Павел Сергеевич побърза да затвори вратата и отново слезе в хола.

— Кой е този? — попита го синът му.

— Никой. Гостенин.

— Твой стар приятел. Така се представи.

— Да, може би.

— Малко не е в ред според мен.

— Грешииш.

— Още по-интересно е тогава — отбеляза синът. — Отивам, казва, при себе си в кабинета. И отиде. При теб. Ние изразихме леко недоумение. Но той каза, че това е неговата къща.

— Така е — отвърна Павел Сергеевич.

Синът и снаха му вече не се споглеждаха, гледаха го с учудване. И той продължи да ги учудва.

— Това е неговата къща, така е.

— В смисъл моята къща е и твоя къща?

— В смисъл, че къщата му принадлежи. Вдигнете масата, деца.

— Не разбирам — каза синът.

— Няма нужда всичко да разбираш. Вдигнете масата и се приберете. Оставете ни двамата сами.

— Е, разказвай, как живееш?

— Добре живея.

— Виждам. Свързваш ли двата края?

— Кажя-речи...

— Ще ти дадат ли звание?

— Изпратиха документите.

— В теб са се открили таланти. Кой би могъл да допусне.

— Не говорете за това.

— За това си струва да пийнем. Бъди здрав, Паша!

— И вие, Андрей Андреевич!

— А спомняше ли си за мен? — попита гостът. Смигна му, почувствайки заповане: — Ясно, ясно! А през първите години поне за празниците ме поздравяваше, не ти се свидеха картичките!

— Животът ми, знаете, тръгна в друга посока.

— Да, разбрах, не се оправдавай. Нима изпитваш радост, като си спомняш? Ти нали не обичаш миналото си. Но това минало ти осигури настоящето, не забравяй.

- Винаги ще помня.
- Ще пожиев при теб няколко дни. Ще те притесня ли много?
- Ама какво говорите?!
- В банята ще ми изтъркаш ли гърба, а? Ще ми приготвиш чай, както аз го обичам? Ще ме сложиш да спя? Не чувам отговора!
- Да, да, да! — отвърна Павел Сергеевич.
- Гостът се усмихна и придърпа чинията. За известно време беше погълнат от храненето. Павел Сергеевич не откъсваше погледа си от него, чакаше. И дочака:
 - Е? В очите ти чета въпрос. Искаш да питаш — питай.
 - Считайте, че съм попитал.
 - Защо дойдох? Да се видим, Паша. Доскуча ми. Въпреки че, разбира се, не съм дошъл само да се поразкодя.
 - Досещам се.
 - Радостта никога не е пълна. Нещо винаги ще се намери, ти знаеш. Ако не едно, то друго.
 - За какво става дума?
 - Обиди ме един от вашия край. Написа за мене какво ли не.
 - Кой е той?
 - Е, който цял живот ме преследва. Той и написа.
 - Бризгин? — отдъхна си Павел Сергеевич. — Бризгин... жив ли е?
 - Ще бъде жив, докато и аз съм жив — усмихна се гостът. — Той е моята тъмна сянка очевидно. Помниш ли как се опита да ме премахне и как за един ден сам изгоря. Оттогава открито копае под мен, не знае за какво да се залови. Сега ето и тази автомобилна катастрофа отпреди сто години, в която си счупи главата. Като че ли аз имам някакво отношение към нея, аз съм му я организи-рал, представяш ли си? А неговият шофьор тогава сам си я предизвика от неопит-ност, вече си излежа наказанието и излезе от затвора, колко вода изтече оттогава! Обаче не, сега отново здравата и пак без да има каквото и да е смисъл. Съвсем е оглупял на стари години!
 - Да.
 - Какво да?
 - Глупости — каза Павел Сергеевич. — Доста силно си е ударил главата тогава.
 - Така е, разбира се — съгласи се гостът. — Нали помниш колко дълго го държаха в тази болница, с каква диагноза. Но върху почерка му очевидно не се отразява?
 - Да, неприятно е.
 - Ти би ли го намерил, би ли го успокоил?
 - По какъв начин?
 - Преди ти знаеше как. Умееше.
 - Не помня вече, Андрей Андреевич.
 - Аз помня — усмихна се гостът. — Нима си забравил? За теб няма невъз-можни неща, Паша. И приятелите си в беда няма да оставиш, знам! Нали?
 - Да, тоест не — процеди Павел Сергеевич.
 - Не чувам отговора!
 - Не, няма да ги изоставя!
 - Гундионов кимна, кълвейки с носа си, и се отметна назад в креслото. Опомни се:
 - Това ми е мъката. Е? А къде е Мария, съпругата ти?
 - Сега е в санаториум.
 - Какво ѝ е?
 - Нищо особено. Нещо като нерви. Така се нарича.
 - Това е много странно — отбеляза гостът. — Все ли е така красива? Ах, тази Маша! А синът ви е съвсем пораснал. Студент ли е?
 - Да, по философия.
 - Охо! Помага да се осмислят нещата?
 - И още как.
 - И освен това имаш и внук Павлик в твоя чест.
 - Точно така.
 - Хубав живот, Паша.
 - Да, има какво да се изгуби.
 - А защо да го губиш?

— Ами да си погасявам дълговете, да изплащам миналото — усмихна се Павел Сергеевич.

— Трябва да се плати, но не на висока цена! — измърмори Гундионов, стремително и този път безвъзвратно потъвайки в съня.

Заспа, захърка. А Павел все така продължаваше да стои и да гледа госта, като че ли чакаше още нещо. И ето че Гундионов, но не самият той, а като че ли неговият организъм нададе изведнъж властен и капризен вик:

— Пашка!

Павел Сергеевич знаеше какво да направи. Приповдигна спящия, понесе го на ръце към дивана. Като го положи, махна му обувките, изхлузи самото му, панталоните.

Гундионов се усмихна насън и каза:

— Познавам твоята ръка, Паша!

В този момент Павел Сергеевич замря над него. Доиде ред на връзката, трябваше да се развърже възелът на шията на госта. Но грижливият домакин отново потъна в размисъл. Така стоеше той, стискайки в ръце връзката, и в един момент беше готов да не го развърже, а да го затегне, колкото сили имаше.

Но той само се усмихна сам на себе си. И като развърза проклетия възел, освободи врата на Гундионов.

Събуди се от чукане, от тропане над главата си. Полилеят се люлееше, в спалнята нахлуваше новият живот и подтикваше да се излезе навън от тихия гъл, от краткото забвение. Звуци на степ удряха в главата му: излизай, Паша, излизай!

Краката на госта танцуваха, на лицето му беше изписано истинско удоволствие. Като видя Павел Сергеевич на прага, той извика:

— Ето така! Можем да го правим!

Да, той можеше. И при сина му се получаваше. Синът на Павел Сергеевич тропаше от сърце, нагаждаше се по стареца. Те стояха един срещу друг по средата на кабинета. Стъклата на прозорците дрънчаха, картините на стените се люлеаха.

— Хайде, млад дячко! Хайде! — подкани го Гундионов.

Павел Сергеевич се присъедини неохотно, играта му бе тромава. Потропа малко и седна на дивана.

Гостът го погледна с укор, с удивление:

— Отучил си се! Ама как така, Паша! Да забравиш!

Той застина по средата на стаята, беше много огорчен.

— Картините на стената твои ли са? — попита той след малко. — Ти освен това и художник ли си?

— През свободното време.

— Кой е изобразен тук?

Една от картините привлече вниманието на госта. Той отиде до стената и дълго я разглежда.

— Но кой е този, кой? Ето този човек на фона на гората?

— Никой конкретно.

— И все пак?

— Никой не съм имал предвид.

— Но това съм аз! — каза Гундионов. — Аз! — и отново се развесели. Смигна на домакина:

— Значи имал си ме предвид. Самият аз съм ти насочвал четката!

Синът напомни:

— Андрей Андреевич, на плаж! След мен!

— Напред, Валери! — подкрепи гостът и след миг те бяха на вратата, такава неразделна двойка, и излетяха от кабинета. Павел Сергеевич тръгна след тях.

Пред очите на цялото вилно селище, изсипало се в слънчевия ден на брега, той дърпаше Гундионов да влезе във водата. Гундионов се държеше за него, овесил се на врата му, риташе с крака, пръхтеше. И успяваше да се оправдава: „Прощавай, но не мога аз по пълновете, не мога!“ Влизайки в дълбокото, Павел Сергеевич отстрани от себе си товара, старецът започна да плува.

Той не остана сам задълго. До него изникна глава с очила.

— Чаках ви на ръце. Къде бяхте? — тенис-партньорът, развъзлуван се приближи с гребане на ръце. — Трябва да отидем на прегледа! Бойкотът се отменя.

Фомичев обеща поддръжка. Вие взимате думата на конференцията, той ще се изкаже след вас. Цялата истина в очите, без дипломация. Двоен удар по гърба на рутинерите. Сега или никога!

— Никога — каза Павел Сергеевич.

— Моля за разяснение.

— Оставете ме на мира.

Главата на тенисиста за миг се скри под водата, като че ли той потъна на дъното.

— Вие какво, капитулирахте ли? Не вярвам!

— Болен съм, извинете ме.

— Но с вас има много хора. Имате задължение, в края на краищата.

— Нямам никакви задължения.

— Вие наистина сте болен — каза объркано партньорът.

Клюев се обърна по гръб и започна да плува. След като се отда яечи от събеседника си, той престана да гребе с ръце, легна по гръб, отпуснат, прикривайки очи.

И чу друг глас:

— Ти, Паша, тази работа не я протакай. Успокой го, приложи вълшебното се умение. Защото докато ние плуваме, той пише ли, пише. Аз се вълнувам, а ако изведнъж ударът падне върху теб с рикошет! И строгите хора ще попитат: къде се дяна този Паша, по прякор Чакала? Откъде се взе този Павел Сергеевич, почти заслужил артист! Интересен въпрос, наистина!

Павел Сергеевич се преобърна във водата, едва не се задави. Гундионов се засмя и започна да плува.

— И все пак — попита синът му, — кой е този човек?

— Стар човек, преди всичко. И аз съм му много задължен.

— Да помниш доброто, да уважаващ старостта. Това е несъмнено. Бие на очи!

— Какво именно?

— Твоята зависимост.

— Ти помисли за своята зависимост. Засега ти като малко момче си се вкопчил във фустата на жена си и според моите прогнози ще се държиш за нея цял живот.

— Това, да допуснем, ми е в характера. Да завися от някого. Но за теб не може да се каже, че си слуга! Аз съм свикнал, че всичко се върти около теб и за теб, и това ти навярно си го заслужил не заради длъжността си, шом като на теб всички подред ти служат. А в какво е въпросът? Какво има между вас? Какви уясни тайни?

Изсъхваха на брега. Гундионов още се мятеше в реката. Те го гледаха и говореха за него:

— Той направи много за мен. Всичко направи навремето.

— Когато ти учеше в консерваторията.

— Аз не съм учил в консерваторията?

— Как така! — учуди се Валери.

— Да.

— А как си станал диригент? Без диплома?

— С подправена диплома. Но това не ми попречи да постигна известни успехи — отбеляза Павел Сергеевич.

— Значи ти си самоук, татко?

— Да, навярно. Приличам на такъв — усмихна се Клюев.

Синът му го гледаше объркано, тревожно. Той каза:

— Е! Какви още открития ни очакват? Слушай, мен всичко това хич не ми харесва!

— Това е истината, какво да правиш!

— Такава истина не е нужна. Нищо добро няма да излезе от нея. Още повече, че това не е цялата истина, нали? — Като замълча и без да дочака отговор, Валери произнесе твърдо: — Виж какво, изгони го този твой благодетел! Докато не е станало късно!

— Не мога — отвърна Павел Сергеевич.

— А искаш ли — изведнъж прошепна синът — той сега да потъне? Имаше го и вече го няма? Никой няма да забележи.

Лицето на Валери беше сериозно. Клюев го потупа по рамото.

— Той във вода не потъва, в огън не гори!

— Това проверено ли е?

Гундионов викаше с ръка Павел Сергеевич и крещеше:

— Пашенка, тук! Излизаме! Пашенка!

Клюев отиде да измъква госта от водата.

Позвъни на вратата. Отвори му жена на средна възраст по пеньоар.

— Леонид в къщи ли е?

— Не, прави курс с рейса. Вие кой сте?

— Един новопристигнал. Бивш негов колега.

Започна да слиза по стълбата. Жената продължаваше да стои на вратата, после тръгна след него. Той слизаше и тя мълчаливо слизаше. Излезе от входа, влезе в един двор, пресече го. Тук жената догони Павел Сергеевич, хвана го за ръкава.

— Ти защо дойде? Аз те познах, познах те. Ти си Клюев! Недей да идваш при него, недей да го тормозиш!

— Вие ме бъркате с някого! — каза Павел Сергеевич и освободи лакътя си. Излезе от двора, свърна по оживената улица.

Жената вървеше след него по улицата. С домашен пеньоар, с чехли на бос крак, тя вървеше ли, вървеше. И тогава той побягна, вмъкна се в един потеглящ автобус.

Задмина спирката, скочи. Застана, опрял се на парапета на ъгъла на площада. Срещу него в едно часовникарско ателие седеше плешив човек, с окуляр на окото, зает с тънката си работа. Човекът вдигна глава, огледа се, отново се наведе. Единият чакаше при парапета, другият седеше, но срещата им се състоя, пътищата им се пресякоха. Часовникарят като че ли случайно махна с ръка и Клюев влезе в ателието.

Стояха в малък килер, зад преградата.

— Гледам, ти ли си, не си ли? Отдавна не съм те виждал.

— Отдавна, да.

— Изчезна. Внезапно и те няма. Излежа ли?

— Бог се смили.

— Зависи. Носиш ли нещо? Ще взема.

— Нищо.

— Нямаш ли? Тогава аз мога да ти предложа.

— Не трябва.

— А какво трябва, Павлик?

— Трябва да намеря един човек. Да го видя. Тук, у вас.

— Ще му счупиш главата, а после аз ще съм виновен.

— Не се страхувай, на него отдавна са му я счупили. Къде са нашите?

— Ами в гаража, къде. Един шегобиец влезе в църквата. Василий, Зеленев возеше, помниш ли? Първо беше ношен пазач, после стана свещеник.

— Повярва ли в бога?

— Да, навреме се усети. А може и да е повярвал. Всичко може да стане — каза часовникарят. — А защо началникът не те взе със себе си в столицата? Как ще преживее той без твоята помощ и грижи?

— Сигурно си е намерил друг помощник.

— Така ли? А ти как я караш без него?

— Живея, както виждаш.

— Виждам. Станал си друг. Също ли свещеник? — часовникарят го наблюдаваше с насмешка. — Преди това ти по краката ми ходеше и не забелязваше, нали? Помниш ли? Ето така! — И той показа как, като настъпи Клюев по крака. — Може би сега ще си платиш дълговете? От картите, забрави ли? Аз тогава дори не смеех да те попитам!

Павел Сергеевич извади портфейла си.

— Колко?

Отново стълба, врата.

— Михаил в къщи ли е?

— На двора е с кучето. Вие кой сте?

Той тичешком заслиза по стълбите. Жената гледаше след него.

На площадката пред блока тичаше овчарско куче. Господарят му седеше на

една пейка с вестник в ръка.

— Свободно ли е? — попита Павел Сергеевич, като приседна.

— Моля.

— Ние с теб бяхме в един гараж, помниш ли ме?

Мъжът се откъсна от вестника, хвърли бегъл поглед на Клюев. Нищо не каза.

— Возеше Бризгин, докато не налетяхте на стълба.

Отново мълчание.

— Къде да го намеря?

— Стълба?

— Бившия ти шеф. Работата е бърза, трябва да говоря с него.

— Премести се той. Питай в Углавното.

Мъжът остави вестника, засвири с уста. Кучето подскочи, той започна да го гали, да го милва. Когато Клюев стана от пейката, той каза, все така гледайки настрана:

— Така или иначе самосвалът отдавна си замина.

— Какво общо има тук самосвалът? Какъв самосвал?

— Който беше застанал направо на пътя.

— И кой го е оставил така, кой глупак?

Мъжът вдигна глава и за първи път погледна Клюев.

— Този, заради когото бях подведен под отговорност.

Той се усмихна и каза:

— Бягай!

Каза го не на кучето, а на Клюев.

— Защо? Къде? — слиса се Павел Сергеевич.

— При началника си. Бягай! — повтори мъжът.

Клюев застина на място. Овчарското куче ръмжеше, дърпаше се към него, мъжът с усилие го удържаше. И като че ли уговаряше Павел Сергеевич, той го молеше:

— Е, бягай де, бягай! Какво, да не си се отучил? Хайде, бягай!

И явно убеждавайки самия себе си, той пусна кучето. Клюев отскочи от пейката, плю си на петите, но за кратко, овчарското куче го удари с лапи по гърба, събори го. Той все пак се изправи, покатери се по стълбите на дървеното възвишение. Кучето и тук го настигна, Клюев се търкулна надолу, падна върху пясъка на детската площадка. Дрехата му се скъса, той ставаше и падаше на пясъка, закрил лицето си с ръце.

Бутна вратичката, влезе в двора. Вървеше към къщата, като пристъпваше несигурно. Крещеше:

— Излизай, стар дъртако! Излизай, змей многоглав! Ще те накълцам на парчета, гад! Добриня Никитич идва!

Насреща му изскочи Павлик, неговият внук, на външата стълба се появила синът му и снаха му, много изплашени. Клюев отстрани сина си, влезе в къщата. Внукът, смеейки се, побягна след него, той обичаше да играе с дядо си.

— Пази се, дъртако! — още веднъж извика Павел Сергеевич и започна да се качва по стълбата. Бутна с крак вратата, влезе в кабинета.

Домашните му стояха долу, в хола и чакаха замрели. Ето вратата горе отново се отвори. Павел Сергеевич излезе с крива усмивка. Постоя така и отново влезе в кабинета. Но сега той почука, преди да влезе, а след като влезе, внимателно притвори вратата след себе си.

— Какво става? Защо постъпваме грубо? Безобразничим! Какво има? — Гундионов седеше зад писалището и строго гледаше иззад очилата си. — Сега ти си интелигентен човек. Нямаш право да се разхайтваш. Погледни се!

Видът на Павел Сергеевич наистина беше жалък: ризата му беше скъсана, на лицето му имаше синина. Гундионов сложи документите в една папка и стана.

— Какво, некадърен детективе! Намери ли Бризгин? А? Натика се където не трябва, а там се оказа, че има едно зло куче, така ли? — Той смигна на Клюев, знаеше, че е познал. — Ти както винаги, Паша, си се престарал! А кой те е молил да си рискуваш живота? Той принадлежи на изкуството. А Бризгин на никога не е нужен, бог да бъде с него! Молбата се отменя. Това е всичко. Свободен си.

Павел Сергеевич вдигна глава.

— Свободен? Кой е свободен? Аз? — проговори той с някаква крива усмивка, която не слизаше от лицето му. — Но аз съм твой роб, ето кой съм аз! Ти отново

се впи в мене, пиявицо! Аз отново съм с тебе, негоднико!

— Натряскал си се, натряскал си се — произнесе с въздишка Гундионов.

Клюев не можеше да бъде спрян:

— Дойде, за да ти играя отново по гайдата! Ще потанцувам, хайде! Мога да играя степ! Е? Какво трябва да направя, всичко ще изпълня!

Започна да играе степ. Гундионов изпадна изведнъж във възторг.

— Става! — завика той. — Гледай! Става! Ти отново се научи! Ах, мили Пашка! Давай, давай!

Започна да се върти около Павел Сергеевич, да пляска с ръце.

Клюев се размия и седна на дивана.

— Оставете, Андрей Андреевич — проговори той вече спокойно, с насмешка. — Какво ви става, ей богу! Аз съм друг човек. Между нас двамата нищо няма да излезе, поварвайте.

— А какво трябва да излезе?

— Е, та вие искате от мен да убия този нещастен Бризгин, който не ви дава покой.

— Ти си полудял! — смути се Гундионов.

— Вие сте полудели, шом като мислите за това. Тази мисъл ви е непрекъснато в главата. Вие сте прав, не съм си загубил навика да чета мислите ви. Така че, ето какво — продължи Павел Сергеевич, твърдо, дори раздражено, — нека да се уговорим, скъпи госте: живеете си, почивайте, чувствайте се като у дома си. Още повече, нали тази къща е ваша, вие тогава ми я оставихте с царска щедрост. Живейте, аз ви се радвам, макар и не от душа. Но не разчитайте на мен. Аз не танцувам, сега тези около мен танцуват. Кой би си го помислил?

Реакцията на госта беше неочаквана: той отново започна да ръкопляска. Беше възхитен, развълнуван:

— Да, Пашенка, да! Ти си станал силен, виждам. Силен!

— Знаете ли каква е слабостта на силния?

— Каква?

— Една-единствена. Добрите дела. Старая се. Много. Ненавиждам миналото, изкупувам го. Ясно ли е това?

— Хм. Какво изкупуваш? — попита Гундионов, след като помълча.

— Отново дела. Само че други дела — отвърна Павел Сергеевич с тъжна насмешка.

— Е, без тях нямаше да има тези — каза гостът, като се размисли. — Без лошото няма хубаво. Ти и до днес шеше да работиш в гаража. Помисли си за това.

Започна да ходи из кабинета напред-назад, изведнъж стана мрачен.

— Какви си ги вършил там? Може би си се напил и напразно се каеш? Какво е станало там?

— Разни работи. Далавери. Нищо хубаво.

— И това зад гърба ми! Докато аз държех речи по митингите! Как съм се лъгал в тебе! — произнесе Гундионов съкрушено. — Ти предаде нашата дружба. И не само това: ти дискредитира, моите идеи, разбираш ли?

— Вашите идеи са моите дела — отвърна Павел Сергеевич. — Какво, не долавяте ли връзката?

Гундионов седна до него на дивана и каза с усмивка:

— Долавям. Тя е такава: след като органите са се включили, значи наистина има какво да изкупуваш. Не напразно се каеш, не. Не знам какви са добрите ти дела, но тези от миналото ще ти се вземат под внимание, бъди уверен!

— А откъде-накъде органите, не разбрах! — попита Павел Сергеевич.

— Винаги откъде-накъде, при кого. При тебе особено.

— Ето как, значи, стои работата!

— А ти какво мислеше! При следователя викаха ли те? Не? Е, това е въпрос на време.

— А те какво имат против мен? — попита Клюев след като направи пауза.

— А за това теб трябва да те питам — усмихна се отново Гундионов.

Той се вглеждаше в лицето на Павел Сергеевич и забеляза как то пребледняваше.

— Успокой се.

— Спокоен съм, спокоен.

— Те така или иначе няма да разберат кой беше там, в тоя самосвал — каза

гостът. — Освен ако изведнъж не ги осени, както мен в момента! — добави той след кратко мълчание.

А домашните му продължаваха да го чакат в хола, вслушваха се във всеки звук от кабинета, а внукът Павлик дори се качи крадешком по стълбите, погледна през ключалката и долепи ухо до вратата, зад която се беше скрил дядо му.

И ето, че заветната врата се отвори, Павел Сергеевич, тичешком слезе надолу по стълбите и без да казва нито дума, излезе от къщата.

Валери веднага го последва, като изскочи на външната стълба. Не видя веднага баща си: той лазеше из храстите под ярката луна и приведен търсеше нещо, отлеждаше.

Когато най-накрая излезе от храстите на пътеката, той забеляза сина си и му обясни:

— Виж, набрах мента. Ще си сварим чай.

— Виждам, да. Много си гостоприемен.

— А ти не си по-малко проникателен.

— Утре ще пратя телеграма на мама да си идва — каза Валери.

Павел Сергеевич се обърна към него:

— Майка ти? Защо?

— Защото всичко върви с главата надолу, по дяволите!

— Какво? Защо? Няма нужда! Не тревожи майка си! Мълчи! — изведнъж прошепна, изсъска Павел Сергеевич и хвана сина си за врата. — Мълчи! Ясно ли е! Дръж си езика зад зъбите!

Нещо непознато и твърдо се изписа на лицето му, което изплаши и разсмя Валери.

— Знаеш ли сега на какво заприлича? — каза той. — Ето точно сега! Знаеш ли? На чакал, извини ме.

Павел Сергеевич не го извини, удари сина си по лицето, слабо, но звучно.

Стояха на пътеката един срещу друг. Синът се държеше за бузата.

— Добре, татко. Не се притеснявай. Не ти ме удари.

— А кой, Валери?

Синът му нищо повече не каза, само се усмихна, гледайки встрани, нагоре, където светеше прозорецът на втория етаж.

Пропадаха един след друг в бездната, стихията ги понесе, като ги преобръщаше, и нито самолетът вече се виждаше, нито долу земята; след това стихията го прикова и отново ги разпръсна, след това пак ги притисна, те се хванаха здраво, вкопчиха се един в друг и така летяха, прегърнати, като се гледаха в очите.

— Моята родина! Родината! — викаше до прегракване Гундионов.

След това в небето се разтвори два парашута.

...Срещнаха се като след дълга раздяла. Дълго ходеха из гората, търсеха се един друг, вслушваха се и в най-лекото шумолене, провикваха се и ето, най-накрая се срещнаха:

— Жив ли си?

— Тъй вярно. Нали сме десантчици.

— Как е настроението?

— Бодро, другарю генерал.

— Аз бях обикновен редник.

— А аз сержант.

— Тогава командвай! — каза Гундионов. И сам изкомандва: — Да вървим, след мен!

Той бодро закричи навътре в гората. Не се спъваше в корените, не пропадеше в низините, дърветата пред него като че ли се разтваряха.

— Къде отиваме, какво има там? — попита Павел, който вървеше след него.

— Аз знам какво, знам.

— Какво?

— Ти върви, не задавай въпроси. Имам добро предчувствие! — отвърна Гундионов. Вървеше все по-бързо и по-бързо, зад него Павел едва го догонваше, вече тичаше. Само че нищо необикновено не ги чакаше. Всичко си беше обичайно, неизразително: селище от градски тип, прашни разорани улици, гара с товарен влак, блоkirал перона. При гарата имаше столова, където похапнаха надве-на-три, ядоха гулаш. Имаше още и две жени, едната на средна възраст, другата по-млада, едната стоеше при прозорчето, където се раздаваше храната, другата при

мивката. Тази, по-младата, само веднъж погледна, за да види кой е дошъл и се скри в кухнята. Той повече не се виждаше, но се чуваше: звънтяха чинии, дрънчяха вилници, лъжици.

Гундионов попита жената, която се мяркаше в прозорчето:

— А коя е онази там на мивката, а? Що за момиче е тя?

— На мивката е нашата миячка Маша Зимина. Защо?

— Просто така. Лицето ѝ ми е познато — измърмори Гундионов.

Той престана да дъвче, отстрани чиниата и каза на Клюев:

— Иди да видиш там какво става. Провери колата.

— Та нали сме без кола, Андрей Андреевич.

— Ама иди погледни какво там ни изпраща небесната канцелария. Ще вали ли дъжд или не?

Към чудачества от подобен вид Павел се отнасяше с разбиране: излезе и веднага се върна обратно. Но той не видя Гундионов, беше вече му изпуснал следите.

Павел забеляза своя началник в кухнята при мивката. Гундионов стоеше на колене върху плочките пред онемялата от страх млада жена с престилка и гумени ръкавици и говореше, като притискаше ръце към гърдите си:

— Обичам те и съм те обичал винаги, познах те и сега вече няма да те забугая за нищо до света! — беше развълнуван до крайна степен. — Не мога да се ожена за теб, защото съм женен, а да се разведе в моето положение е невъзможно, но ти си спомняш как те обичах тогава по време на онзи поход по Волга, когато всички тия бяха надалеч и ние с теб живеехме и се обичахме, Мария! И повярвай ми сега, няма да изчезна, както тогава, аз ще дойда за теб и ще те позлатя според моите сегашни възможности, както, помниш ли, те позлатих, когато със Стенка ограбихме търговеца на реката?

След като наговори всички тези глупости, Гундионов бодро се изправи и представи Клюев:

— Моят шофьор и приятел. Тук наблизо е неговото село. Ние се отправяме нататък. А той въкъси носа не си показва, откъсал се е от корените си, негодника му. Утре сутринта ни чакай, Мария Зимина, ще дойдем да те вземем!

Гундионов се поклонил и отдалечи. Павел се повлече след него. Жената онемяла, така и не се помръдна от мястото си.

Къпеха се в селската баня. Павел миеше гърба на Гундионов.

— Този белег от войната ли ви е? — попита той.

— Аха, от войната — отговори Гундионов разчувствано.

— От щик ли, от какво, не разбирам?

— От копие. Бягах и изведнъж един от коня ме удари с копието.

— Що за война е била тая? — засмя се Павел.

— Малко ли бяха, проклетите му войни.

Павел не издържа, увлече се:

— Стига сме си чесали езиците! Не може да се е случило такова нещо!

— Може. Понякога — не се обиди Гундионов. — Много рядко. Естествено извънреден случай. Е, какво стоиш? — Той най-накрая със закъснение се разсърди. — В баня с метличка стои, ръкавицата си свалил! Бий! Удряй! Хайде, удрай ме!

— Слушам! — кимна Павел.

Той не удряше, той пребиваше Гундионов с метличката. С всички сили, настървено. Изливаше душата си, но скоро се умори и вече не изпитваше удоволствие от този случаен бой, още повече, че удоволствие изпитваше и самият наказуем. Неговият началник се смееше, пишеше и от време на време се провикваше:

— Ох, Пашка, мили, скъпи! Олеле, благодаря ти! Олеле, как ми услужваш! Никога няма да забравя! Да, никога — заговори той изведнъж осмислено, — как се казва твоето селце?

— Казва се Малиновка.

— Сега вече в твоя чест ще се казва Павловка — заключи Гундионов. — Не, не така! По-добре: Павловска паланка. Нали?

— Става — прещени Павел.

...Спаха в къщата на Клюев, в мазето. Всички си легнаха, Гундионов вече похъркваше до печката. Павел излезе на двора да пуши.

До портата на двора стоеше самичка една стара жена.

— Ти, бабке, какво правиш тук? Иди да спиш — каза Павел.
— Какъв е тоя? — проговори старата жена.
— Кой?
— До печката дето лежи.
— А, този ли? Самият Гундионов. Нашият началник, разбра ли?
— Значи кой? — упорито повтори старата жена, лицето ѝ беше изплашено.
Павел я съжали:
— Как кой бе, бабке! Моят шеф, шефчето, шефеца ми. Малко е смахнат, но иначе е добър селянин.
Старата жена се прекръсти. Залая куче.

Коридор. врата. Зад вратата стая. човек с пижама стои на писалището. Изучава разни документи, с една лъжичка разбърква захарта в чаша.
— Влезте. Кой е? По-близо, ако обичате. Скроиха ми авария, сега почти не виждам. Но се изостри вътрешното ми зрение. Можеш и да не се представяш, Павел Клюев. Ето те при мен най-накрая, настана и този ден! Сядай, разказвай. Как живееш, как вървят работите ти?

— Вървят.
— Да, чух. Следя развитието ти. Радвам се. Талант, от небето ти падна, а характера сам си го придоби, нали? Как е вкъщи?
— Всичко е наред.
— А ти самият? Изморяваш ли се? Как си със здравето?
— Не се оплаквам.
— Дошъл си, за да ме убиеш, нали? Тогава действай! Сега засечка не може да стане. Само ще ме бутнеш с пръст, и готово. Ще умра от старост.
— Престанете! — каза Павел Сергеевич.
— Няма какво друго да направиш. Това е в главата на твоя началник. Ще прочетеш мислите му и ще ме убиеш. Така е ставало неведнъж.
— Никого не съм убивал.
— Ще се наложи и този грях да вземеш на душата си! — усмихна се и взе от масата една папка. — Ето твоето досие. Неговите мисли са твоите деяния. Той дори не е заповядвал, а ти си действал!
— Под хипноза, така ли? — усмихна се Павел Сергеевич.
— Не е изключено. Но главното е, че самият ти си искал да му угодиш. Така е, Павел Клюев!

Извънния телефонът. Бризгин вдигна слушалката.

— Зает съм. Няма какво да се съветвате. Минете този път без бавачка, Сирцов! Оправяйте се!

И отново се обърна към госта:

— Бях на един твой концерт, слушах Верди. Беше забележително. Аз съм твоя запален поклонник. — Старият човек разглеждаше Павел Сергеевич с доброжелателно любопитство. — Не се огорчавай. Всичко взето заедно няма да се проточи като срок. Може и да не те пратят в затвора. Точно така, може да не те пратят.

След като помълча малко, той сметна за нужно да добави:

— Ако естествено не си взел участие в аварията. А аз подозирам нещо такова!
— Какви са ви основанията? — вдигна глава Клюев.
— Твоята съвестност. Ти навремето включи дъщеря ми в хора, даде ѝ жилище, без да чака ред. Не заради таланта естествено, там тези неща не вървят. Какво, съвестта ли те мъчеше тогава? Ето това е, Клюев! — Бризгин се размзя. — Недей да вършиш добри дела!

В този момент на вратата се почука, на прага изникна още един възрастен човек, също в пижама. С почти строева стъпка той отиде до писалището, връчи на Бризгин документи. Той ги взе мълчаливо, погледна ги, кимна. Възрастният човек се отдалечи.

— Повярвай ми, не ти желая злото — каза Бризгин. — Попадна му ти на пътя, не ти провървя. И сега какво? Живял си достойно почти четвърт век — и всичко да се разруши? Не е справедливо! Виждаш ли — въздъхна той, — съчувствам ти и те разобличавам. Какъв е изходът?

— Захвърлете вашите документи и не ми съчувствайте — каза Клюев.

— Но аз бих ги захвърлил.

— В какво е проблемът?

— Не е в теб естествено — отвърна Бризгин. — Кой си ти? Един нещастен човек, ако се замислиш. Ти си никой, както и да го погледнеш. Само част от него, част от неговите ръце. За да го хвана за ръцете, ще ми се наложи да хвана теб. Павел Клюев! Разбираш ли?

— Да, няма изход.

— Изход винаги има — изведнъж лукаво се усмихна Бризгин. — Помисли.

— Не мога да проумея — каза Павел Сергеевич. — Единствено да ви убия.

Но предпочитам по-приличен вариант.

— Пари? Парите ще дотрябват на един пенсионер! — усмихна се Бризгин. — Но не там търсиш ти, не там.

Павел Сергеевич само повдигна рамене.

— Ех, Гундионов, Гундионов! — изведнъж тъжно възкликна старият човек. — Вечно ми пробутваш някой нищожен слуга. Къде си ти самият, Андрей? Как да се добера до теб?

Очите на Бризгин горяха, а ръцете му непрекъснато огъваха чаената лъжичка, докато тя не се счупи на две. Той я хвърли в кошчето за боклук под писмената маса, взе нова, която беше поставена наблизо, и продължи, вгледан в някаква единствено на него известна далечина:

— Ти ми изви врата, но аз няма да отстъпя, не! Не заради самото отмъщение, а заради бъдещите поколения, заради самия живот. Ще смъкна маската ти, ще разоблича твоята зла сила! Ти си гений на злото, Гундионов! Погубваш природата, караш реките да текат обратно! Поробваш народи, изтриваш паметта им, традициите. Ти разрушаваш, за да строиш, и строиш, за да разрушаваш. Поощряваш корупцията, развърщаваш хората и след това ги пращаш в затвора. Обявяваш добродетелта за порок, а въздигаш порока в истина. Ти си гений на хаоса, Гундионов!

Бризгин замълча, като че ли изчерпа силите си, изведнъж някак си потъмня. Забрави за гостенина си. Седеше ли, седеше оклюмал, състарил се. Животът впрочем отново го зовеше, не му позволяваше да потъне в небитието, той, животът, вече в прекия смисъл чукаше на вратата.

— Роман Романович, чакат ви! — каза, пристъпвайки на вратата, още един възрастен в пижама. — Събраха се, готови са да се строят. Какви ще бъдат указанията ви?

— Идвам! — живо отвърна Бризгин.

В дългия коридор се разтваряха врати, излизаха старци, тяхната сплотена група непрекъснато нарастваше, те бодро вървяха към някаква си своя цел: и Бризгин тук имаше не последни роли; сбогувайки се на изхода с Павел Сергеевич, той се измъкна от кръга на обкръжаващата го свита и като изведе госта настрани, най-накрая му каза:

— Докато той съществува на този свят, ти си моята мишена. Докато той е жив! Ето тук трябва да потърсиш, да се поразмислиш, Павел Клюев!

Бризгин се отдалечи, Павел Сергеевич излезе от зданието, закрачи по сенцестата алея.

През нощта се разнесе вик:

— Пашка!

Отново беше той, Гундионов! И не от печката крещи, а от кабинета, вика настоятелно: И Павел Клюев е не в родното си мазе, а в друга къща, голяма, двуетажна. Лежи сам в спалнята, без жена си, чува вика на началника и никак не му се ще да става, да бяга нагоре.

— Паша, Пашенка, помогни ми! — отново извика Гундионов, но вече тихо, сподавено и Павел Сергеевич изскочи изпод одеялото и както си беше по гащета, се качи горе.

Гундионов лежеше по средата на кабинета с отметната назад глава, настрани се търкаляха очилата му. Беше с панталони, риза, явно, че още не си беше легнал. Нощната лампа светеше.

— Бързо! — изхриптя той, като се държеше за сърцето. — Хайде! Направи нещо! Масаж! Пашенка!

Павел Сергеевич като че ли не го чуваше. Стоеше, като гледаше лежащия в краката му началник, стоеше ли, стоеше. И дори не помръдна, когато той затвори очи и се умълча.

Като че ли наистина ги беше затворил и винаги се беше умълчал. Лицето

на Павел Сергеевич не изразяваше нищо. То не потрепна и когато мъртвият отново оживя и пошепна с последен плам:

— Умирам, Паша! Помогни, помогни ми! Чуваш ли? Защо стоиш така, Паша! Помогни ми!

Отвори очи, погледът му изразяваше молба, недоумение, ненавист. На устните му се появи насмешка.

И отново започна да умира и сега вече Павел Сергеевич трепна, нещо стана с него. Падна на колене, започна да разкопчава ризата на началника си.

— Не! — изведнъж чу той глас зад гърба си. — Не! — повтори Валери и хвана баща си за раменете.

Павел Сергеевич отблъсна ръцете му от себе си. Той масажираше гърдите на началника си. С все сили той натискаше, костите пукаха. След това започна да диша в устата му.

— Давай, давай — каза синът му, — целуни го и по устните.

Той изскочи от кабинета, Павел Сергеевич пренесе Гундионов на дивана. Гундионов вече дишаше равномерно. Отвори очи, усмихна се.

— Пашка! Пашка!

Павел Сергеевич седна, отпусна се. Беше плувнал в пот.

Гундионов каза:

— Ти си бил там!

— Къде?

— При него. При Бризгин.

— Не.

— Бил си, бил — усмихна се Гундионов. — Не можеш да ме излъжеш. И да ме убиеш не можеш, разбра ли? Колкото и той да те е уговарял!

През антракта в гримьорната на Павел Сергеевич дойдоха двама негови поклонници. Така и се представиха:

— Дойдоха вашите поклонници, здравейте!

Единият беше часовникар, отдавнашен познат на Клюев.

— Маестро! — възкликна той и падна на колене, притиснал сърцето си в знак на признателност.

Неговият спътник направо отсече:

— Дай 25 рубли, Паша. До заплатата.

— А ти кой си?

— Бивш твой механик, бяхме в един гараж.

— Не те помня.

— Затова пък аз те помня, помня твоя юмрук — усмихна се механикът. — Дойдох да получа от теб, но можеш и ти да получиш нещо от мен, ако не държиш на външността.

Разговорът ставаше в присъствието на артистите и за тях той беше съвсем неразбираем. Две хористки излязоха от гримьорната.

— Дай му 25 рубли — намеси се часовникарят, — а на мен няма нужда. На мен ми дай само изкуство.

Павел Сергеевич като поразмисли, извади портфейла си и даде на механика една банкнота.

— Явно, че не помниш добре моя юмрук — каза той.

— Аха, и за най-малката повреда бушуваше.

— Жалко, че не те пребих. Нещата трябва да се довеждат докрай, както по-казва животът — усмихна се Клюев.

Извънтя звънец. Поклонниците се разбързаха.

— Ние сме на петия ред, ако има нещо — съобщи часовникарят, докато излизаха.

Вратата се затвори и се отвори отново, на прага се появи още един поклонник. днес при Клюев имаше цяло поклонение.

Накуцвайки, той отиде и седна на креслото до Павел Сергеевич, погледна го в лицето.

— Не! — извика Клюев така, че гостът подскочи.

— Добре де — каза Бризгин. — А какво именно?

— Това, което е в мислите ви. Аз и вашите мисли се научих да отгатвам.

— Значи, ако все пак казваш „не“ — усмихна се старецът, — аз не притежавам такава сила на внушението.

— Вие не притежавате много неща, които той притежава — каза Клюев.
— Добре де, добре. И къде е той сега?
— Непременно хърка в креслото. Жив е.
— Нека да си хърка, за здраве — усмихна се отново Бризгин. — Няма да насилваме съдбата. Нека всичко върви по реда си, всички събития. Ако това естествено е приемливо за теб — сметна за нужно да добави гостът.
Отново иззвъня звънец, втори.

Вървеше в тъмнината по пътеката за вкъщи. Не си подсвиркваше, не размахваше ръце, дирижирайки невидим хор. Не се спъна, не замря, виждайки светлината в прозореца на втория етаж — обичайно светеше прозорецът, обичайно беше безсънният гост-началник да чака Клюев.

Но вместо Гундионов Павел Сергеевич видя в кабинета жена си. Беше вдигнала краката си на дивана, четеше книга. Обърна се усмихната към мъжа си. Жена на средна възраст, с очила, с късо подстригани коси.

— Ти?! — каза задъхано Павел Сергеевич, като застина на прага. — А къде... къде е той?

— Кой друг още трябва да бъде тук?

— А защо ти си тук?

— А къде да бъда? — жена му наистина започна да се учудва. — Курортната карта свърши и аз се върнах. Каква дата сме днес?

— Забравих.

— Защо не влезеш все пак?

— Да, разбира се — сепна се Павел Сергеевич. Влезе в кабинета и седна до нея на дивана.

— Нещо с паметта не си добре, Паша. Бели петна?

— Това нищо не означава.

— Да се надяваме — каза жена му.

— А ти? Ти добре ли си с паметта?

Павел Сергеевич я питаше многозначително, приближавайки лице към нея и поглеждайки я в очите. Но, изглежда, че за Мария Петровна смисълът на въпроса му беше непонятен. Самх веждите ѝ едва се повдигнаха и толкоз. В нея вече беше трудно да се познае Маша от бюфета на гарата, безмълвното момиче с престилка и гумени ръкавици.

Събуди се от чукане и тропане. Отново отгоре някой играеше степ, като чук отекваше в главата му: излез, Паша, излез! Той се отдръпна от леглото, стряскайки жена си, и изскочи от спалнята.

Синът му Валери стоеше по средата на кабинета, играеше степ. Беше сам, без своя партньор. Разочарован, Павел Сергеевич се спря на вратата.

Валери му каза с тъжна насмешка:

— Хайде!

Бащата се присъедини, затропа с крака. Но не стана добре, не им се удаваше. Валери се засмя и седна на дивана.

Павел Сергеевич се спусна надолу по стълбата. И изведнъж вратата на спалнята широко се отвори, оттам излезе... Гундионов. Но още не стар, а такъв, какъвто беше преди двадесет години.

Това беше тогава, в онзи живот. Гундионов излезе от спалнята и като сложи пръст на устата си, шепнешком каза на своя шофьор:

— Ш-шт! Ела след мен!

Той заведе Павел в градината, в едно уединено кътче. Тук те седнаха на една пейчица.

— Ти нали си ерген? — попита го Гундионов.

— Е, как да се каже — и да, и не.

— Така и кажи: разписали ли сте се?

— Като че ли имаме такова намерение.

— Намерението ми харесва — кимна Гундионов. — Ти трябва да се ожениш. Но за друга жена.

— Защо ми е на мен друга жена?

— Остави това. Аз не случайно взех ерген да работи при мен — каза Гундионов. — Имал съм значи нещо предвид. Ето, искам да се ожениш за Мария.

— Коя?

— Е, как коя Мария?
— Вашата, така ли? — Павел го гледаше сачисан.
— Моятта, моятта — каза Гундионов и гласът му трепна. — Не мога, разбери, да съединя живота си с нея. Аз съм предопределен. Везните натежаха прекалено много на другата страна. Но искам тя да е щастлива. Да има семейство, деца. Какво, няма не е заслужила?

Като помълча малко, продължи насмешливо:

— На едни животът им отрежда мивка, на други аспирантура, на трети нещо друго, безразборно, несправедливо. Сега ние малко ще го поправим този живот! — очите на началника светнаха. — И ти стига си въртял кормилото. Аз на теб, Паша, хор ще ти подаря. Ще стигнеш далеч, знам това. Ще станеш друг, сам ще се удивляваш след това. Само мъничко ще те подбутна, разбра ли?

— Да. Тоест не — каза Ключев.

— Какво неясно има тук? — учуди се Гундионов. — Тук къщата, там хорът. На теб, на нея. За всекиго по нещо.

— А на вас?

— За мен остава споменът — с тъжна усмивка каза Гундионов. — Заминавам, Паша, за постоянно.

— Повишение?

— Позна.

— Голямо? — попита Ключев.

Началникът приближи лицето си към него и прошепна:

— Дъхът ми спира.

Помълча и попита:

— Е? Съгласен ли си? Споразумяхме ли се?

— Аз... аз ще си помисля — процеди Паша.

— Това ще бъде в памет на нашата дружба. Разбираш ли?

— А тя знае ли? Маша?

— Да.

— И какво, съгласна ли е — попита Павел.

— Също — да — отново тъжно се усмихна Гундионов. И каза: — Е? Иди при нея. Иди.

...Павел крадешком се изкачи на външната стълба. На терасата с гръб към него седеше Мария. Той отиде на пръсти до нея, закри с длани очите ѝ. Мария не помръдна, не пророни нито дума. Тя знаеше кой е дошъл, кой стои зад гърба ѝ и упорито мълчеше. Но Павел бе търпелив, не махаше ръцете си. Така той стоя дълго, докато най-накрая Мария, все така без думи, го погали по ръката.

Жена му каза:

— Паша, имаш призовка.

— Така ли?

— От следователя. Аз не се разписах.

— Да, да.

Той отиде в хола, взе от ръката на Мария Петровна призовката.

— Е, какво може да означава това? — попита жена му.

— Края на нашия живот.

— Ще мрем ли?

— Точно обратното. Сега няма да се страхуваме от сивия вълк — усмихна се Ключев.

— Какви са тия паникьорски настроения? — каза Мария Петровна. — Ние в тази къща живяхме цяла вечност, вложихме толкова средства. Тя вече отдавна си е наша собственост, така или иначе.

— Да, да — кимна Павел Сергеевич.

— Какво да, да?

— Не ме викат заради къщата.

— Няма заради какво друго — каза сурово жена му. — Тя е единственото, за което могат да се хванат, а останалото, както се казва, не са държавни работи, и изобщо всичко отдавна е забравено. Нашата къща винаги им е била трън в окоото, особено на този твой Лялин, който те злепоставя, това пак е негово дело! Между другото — продължаваше оживено Мария Петровна, — ти правилно реши да се откажеш от открита конфронтация, това не бива.

— Аз съм герой — каза Ключев.

— Всички тези вълни ще се отдръпнат, Паша.

Мария Петровна замълча, започна да гледа книгата, които лежаха пред нея на купчинка.

— Тук всичко съм прикачила, сметките и прочее. Но главното е, че Андрей Андреевич обеща отново да оформи дарението, това ще реши работата.

— Кой Андрей Андреевич?

— Гундионов, кой? Сутринта му се обадих.

— Така ли? — учуди се леко Павел Сергеевич.

— Да. На него между другото също не му се е харесало твоето настроение — усмихна се жена му. — Страхува се да не би да извършиш глупости, изтъквайки думите му неправилно.

— Какви думи?

— Вече не знам какво ти е говорил, когато е бил тук в мое отсъствие — каза Мария Петровна и отново потъна в книгата.

— Ти често ли му се обаждаш? — попита Клюев след кратко мълчание. Жена му вдигна глава.

— Понякога.

И отново наведе глава над книгата. Павел Сергеевич седеше срещу нея и я гледаше. След това стана, отиде зад гърба ѝ, закри лицето ѝ с ръце. Мария Петровна трепна, замря. Той пак дълго стоя отзад, а тя седеше напрегнато и ето, че докосна ръката му. И като се обърна, изведнъж се наклони към мъжа си и той също ѝ хвана, притисна я, започна да я целува. Жена му вече отстраняваше ръцете му, неговите прегръдки я задушаваша и изведнъж Клюев я събори от стола, те паднаха на земята. Тук вече тя успя да се освободи, побягна към вратата, оставяйки Павел Сергеевич на пода. Обърна се, засмя се, доближи показалеца си до слепоочието, завъртя го и излезе.

Колата на Гундионов чакаше пред главния вход на многоетажно здание. Шофьорът, с костюм и вратовръзка, стоеше в колата с книга в ръка.

Павел Сергеевич, който очевидно се притесняваше от погледа на милиционера, отиде до колата.

— Началникът ти скоро ли ще дойде? — попита той шофьора.

— Не ми е докладвал.

Шофьорът беше млад, стегнат, изпълнен с достойнство. Клюев го наблюдаваше с усмивка.

— Демобилизиран ли си?

— И отново призован — отговори младият човек, без да се откъсва от книгата си.

— Десантчик?

— Отново отгатнахте.

— Началникът сяда зад гърба ти и през целия път лампите в купето на колата светят!

— Точно така! — учуди се най-накрая шофьорът. — Откъде знаете това?

— На самосвал не си ли преместван?

— В какво?

— Всичко е още пред теб — усмихна се Павел Сергеевич. — А как си със скоростта? Той е от тези руснаци, които не обичат бързото каране.

— Вие и кътните му зъби знаете! — възхити се шофьорът. — Обаче на мен ми се струва, че той не е руснак.

Клюев забеляза оживление пред входа и се отправи към него.

Отвори се една масивна врата, милиционерът отдаде чест. Излезе Гундионов. До него цъфна Павел Сергеевич.

— Получих призовка — каза той, нагаждайки се към стъпката на началника.

Гундионов като че ли изобщо не го виждаше, не го чуваше. Без да се спира, вървеше към колата.

— Дойде призовка за мен, Андрей Андреевич — повтори Клюев.

Началникът най-накрая наруши мълчанието.

— От военния комисариат?

— Съвсем не от военния комисариат! — изгубвайки търпение, каза Павел Сергеевич. Но трябваше да успее да каже всичко, до колата оставаха все по-малко крачки. — Бризин явно ги е натиснал. И за вас става опасно, нали? Трябва нещо да направим.

— А кой е този Бризгин? — последва въпрос. — Не познавам такъв.

Павел Сергеевич започна да разбира играта, усмихна се.

— А мен познавате ли ме? Кой съм аз?

Гундионов за първи път го погледна. Недоумението му беше толкова искрено, че Павел Сергеевич побърза да се представи.

— Ами аз съм Клюев, Клюев. Ваш бивш шофьор.

— Клюев? Да, ти си моят шофьор, да! — оживи се началникът, като че ли едва сега позна Павел Сергеевич. — Клюев, точно така. Беше ми шофьор в Белогорск. Ти си Клюев, да!

Без да се спира, той, както се беше засилил, влезе в колата и замина. Павел Сергеевич стоеше пред зданието, гледаше след него. Голямата кола на Гундионов господарски се вливаше в натовареното движение на града.

Той каза:

— Здравей, отец Василий! Ние с теб бяхме в един гараж, помниш ли? Ти взоше Зеленияв, а аз Гундионов. Отрече ли се вече от това?

— Не — отвърна свещеникът.

— Позна ли ме?

— Разбира се.

— Ето аз дойдох при теб, Василий, отче Василий.

— Защо?

— Просто така. Да те видя. Сега всички идват да гледат мен, а аз идвам да видя теб.

Беше малолудно в църквата, полутъмно. Мъждукаха свещички, лицата на светиите гледаха отвисоко.

— Ти нищо няма да ми кажеш и аз нищо няма да ти кажа. Може би ние сме виновни, че те са такива и че ние ги возихме.

— Да — отвърна свещеникът.

— Ти също не беше свят човек, а виждаш, че стана. И аз исках, обаче съдбата ми явно не е била такава!

Павел Сергеевич тръгна към изхода, но се върна. И изведнъж, навеждайки се, долепи устни до ръката на своя бивш колега.

Излезе от църквата. Светлината на деня го удари в очите, заслепи го. Клюев не забеляза веднага москвича и двамата пътници в него. Те точно излизаха от колата. Чу ги, без да ги вижда.

— Маестро! Отново из нашия край!

— Е? Как е? Васка опрости ли ти греховете?

Това бяха те, неговите горещи поклонници. Вървяха към Клюев с бодра стъпка и той също вървеше срещу тях.

— Паша, дай ми 25 рубли до заплатата! — започваше вече своята песен бившият механик.

И часовникарят вече му пригласяше:

— А на мен пари не ми трябват! На мен изкуство ми дай!

— Сега, сега — успокой ги Павел Сергеевич, като се приближаваше. — Всичко ще има, всичко. И изкуство непременно ще има! Е, какво — каза той весело, когато се събраха, — да започнем, да се помолим?

Той ги беше подред. Дирижираше с ръце, а също и с крака: механика, часовникаря, отново механика. Часовникарят викаше от земята, вече не можеше да се изправи:

— На теб ръцете за друго са ти дадени!

— За това — отвърна Клюев. Механикът се оказа по-силен, лицето му беше в кръв, но той все още се държеше на крака, олюлявайки се, и Павел Сергеевич с един последен удар го свали на земята.

— Чакал, Чакал! — изхриптя от земята механикът, на лицето му се изписа ужас. — Чакал!

— Ключовете! — каза Клюев на часовникаря, той му ги подаде. Павел Сергеевич седна в москвича и тръгна.

Старците се разхождаха по сенчестата алея. Бризгин, както винаги, беше обкръжен от свита. Не го оставяха сам нито за минута. Не един път и не два той мина покрай храстите, където седеше в засада Павел Сергеевич. Дори поспираше в предизвикателна близост. И тръгваше. Междувременно вече започваха да све-

тят прозорците на масивното здание, където изживяваха дните си възрастните хора. Свечеряваше се.

В края на краищата Клюев не издържа, открито излезе от храстите и като хвана учтиво Бризгин подръка, го изведе от плътния кръг телохранители. Старците нищо не разбраха и застинаха на място. Бризгин също се обърка, вървеше покорно, без да иска обяснение. Така те излязоха през вратата, Павел Сергеевич отвори вратата на колата и тук най-накрая Бризгин със закъснение се дръпна, а свитата му се устреми към москвича. Но вече беше късно, похищението беше станало, моторът забуча, колата тръгна. Старците тихаха известно време след нея, размахвайки юмруци.

— И къде ме водиш? — попита Бризгин.

— Далече. Въръжете се с търпение.

— Грубо, много грубо.

— Напротив, изпълнен съм с уважение и съчувствие към вас, както и вие към мен.

— Ще отговаряш за това.

— Вече ми е все едно. Зад себе си имам кражби, побоища. Плюс един опит за изнасилване — усмихна се Павел Сергеевич.

— Полицай. Ето това е най-точната дума — каза Бризгин след кратко мълчание.

Шофьорът се обърна към него с усмивка:

— Роман Романович, вие някога опитвали ли сте тапа за запушване на уста-та? Не е вкусно.

Пътуваха дълго. През цялата нощ. Беше тъмно, като в гроб по пустите, сякаш забравени пътища. Павел Сергеевич караше бързо. Зад гърба му пътникът беше замрял, като че ли изобщо го нямаше.

И ето, посред нощ фаровете осветиха в тъмнината: Павловска паланка.

Грейнаха и угаснаха буквите на крайпътната табела, отзад се раздаде смехът на Бризгин. Вече беше профучало, потънало в бездната селото на Клюев, родните светлини бяха изчезнали, а старецът продължаваше да се смее, не можеше да се успокои.

На разсъмване влязоха в голям град. Високи кули, площади, булеварди. Павел Сергеевич не се съобразяваше с правилата, завиваше, където си искаше. След това — улица, двор, здание. Удари спирачките и слезе.

Стоеше при вкода, наслуки, безуспешно натискаше бутоните на звънциите. Излезе. Огледа се, скочи, покатери се на пожарната стълба и започна да се изкачва по нея. Отново рипна, по маймунски ловко прескочи парапета на балкона и влезе в апартамента. В първата стая спяха и във втората също. Никой не се събуди. Само едно момиченце се приповдигна от леглото си и отново легна, Клюев й се беше присънил.

Той обиколи целия апартамент. На стълбището взе асансьора и отиде в друг апартамент.

Врата, звънец. Една съвсем изнемощяла старича на вратата.

— Таисия Ивановна, това съм аз, Паша Клюев. Съпругът ви спи ли още?

Гундионов лежеше в леглото, очите му бяха затворени. Павел Сергеевич се наведе над него: не, лицето на началника не беше сънливо, по него беше изписан само страх.

— Ставай — каза Клюев.

...Той изведе Гундионов на двора. Началникът беше с панталони от пижама, чехли и сако на голо. Явно Клюев не го беше оставил да се облече.

— Иди, той е там.

Гундионов закрета към москвича. Отиде до колата, постоя малко, върна се.

— Ти си го докарал мъртъв — каза той.

Павел Сергеевич се затича. Отвори широко вратата. Бризгин стоеше в колата с отворени очи. Беше като жив, но мъртъв.

— Но аз... аз не исках! — избъбри Павел Сергеевич.

И чу отзад плач.

— Роман! — плачеше Гундионов. — Роман! Всичко това не струва пукнат грош! Роман! Роман!

— Аз не исках! — отново каза Клюев. И закрещя: — Не исках! Не исках!

Ехото в пустия двор оглуши самия него, той побягна, върна се.

— Ти, ти искаше това! Искаше го! Искаше го! И аз ти го докарах!

Гундионов наблюдаваше Павел Сергеевич със съжаление.

— Ти, Паша, се престара, както винаги — каза той.

Павел Сергеевич тичаше, без да се оглежда. През двора, през арката, по улицата, по пустия булевард.

Клюев стоеше с лице към хора, с гръб към залата. Той знаеше, че това е за последен път. Пееха жени в бяло и мъже в черно. Той дирижираше. Размахвайки ръце, той като че ли удряше ту силно, ту нежно докосваше своите черно-бели клавиши, изтръгвайки от хората заедно с гласовете им и техните души.

Да, той знаеше, че това е за последен път. Знаеше, чувстваше, че в препълнената зала вече бяха влезли, показвайки особените си карти, трима млади хора с вечерни костюми, бяха влезли и застанали възпитано до вратата.

След това Клюев вече с очите си ги видя съвсем близо, до сцената. Младите хора ръкопляскаха заедно с цялата зала, въпреки че нямаха нищо общо с музиката. И той им се покланяше, усмихваше се и те също се усмихваха, вписвайки се в средата и мълчаливо го чакаха.

Но той получи нова отсрочка. Зрителите непрекъснато аплодираха. Павел Сергеевич отново се обърна към хора. Вдигна ръце: пригответе се! И изведнъж в настъпилата тишина... погледна назад. И така стоеше, с лице към публиката. Стоеше, вкаменен като паметник.

И видя една друга зала. Гундионов с Мария бяха сред зрителите. Това беше първият му концерт. Смутен и притеснен, озлобен дори срещу себе си и съдбата си стоеше Павел Клюев пред публиката, а Гундионов и Мария му ръкопляскаха по-силно от всички и дори викаха: „Браво“. А след това Мария стана, дойде при него с букет цветя.

Същата вечер след концерта изпрашаха Гундионов.

Влакът потегляше, той беше застанал на стъпалото. Каза:

— Пак ще се видим, имам такова предчувствие!

Павел и Мария вървяха по перона все по-бързо и по-бързо. Гундионов беше все още надалеч, те виждаха отблизо лицето му. Те засега не се разделяха, бяха всички заедно. А влакът набираше скорост, Павел и Мария вече тичаха, Гундионов ги гледаше от стъпалото.

— Паша с Маша! — усмихна се той.

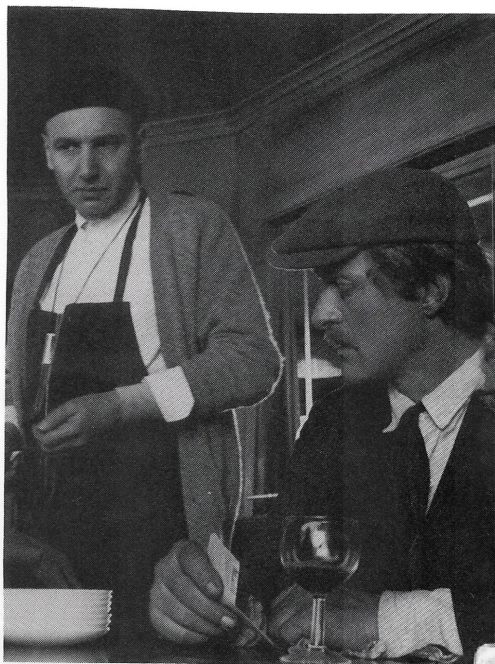
И в тази последна минута беше още там, с тях, на една ръка разстояние, но ето че и тази минута отмина, изчезна, като всички минути. Перонът свърши, всичко свърши. Павел и Мария стояха накрая, махаха след влака. След това се погледнаха в очите: животът започваше!





ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА
СТРАНАТА ИТАЛИАНСКИЯ
ФИЛМ „ЛЕГЕНДА ЗА СВЕТИЯ
ПИЯНИЦА“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА
КОРИЦАТА СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ
„ЗДРАВЕЙ, БОМБАЙ“ (ИНДИЯ) И
„АССА“ (СССР).





ISSN 0323—9993