

Мария Панова*

ФИЛМЪТ „ПАМЕТ“ (1985) И ПОЕЗИЯТА НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК, ИЛИ ЗА ТЪРСЕНИЯТА „ПО ОБРАТНАТА СТРАНА НА ВЕТРОПОКАЗАТЕЛЯ“¹

Maria Panova

THE FILM MEMORY (1985) AND KONSTANTIN PAVLOV'S POETRY OF THE 1960S, OR ON THE QUESTS "ON THE UPWIND SIDE OF THE WEATHER-VANE"

The present paper provides an opportunity to interpret the peculiar projections of Konstantin Pavlov's poetry of the 1960s in the film *Memory*, based on the poet's screenplay from 1985. The study focuses on the problems depicted in the motion picture and the peculiarities of the unconventional style which define both the specific place of the film in the developing trends of Bulgarian feature films of the 1980s, and its complex biography related to the institutional pressure for self-censorship and minimal public response. The observations made in the paper focus on understanding the film as an artistic experiment, achieved through the poetic codes it encrypts.

Keywords: *Bulgarian cinema, poetry, Konstantin Pavlov, nonconformity, memory, truth.*

Настоящият текст предлага възможност за интерпретация на своеобразните проекции на поезията на Константин Павлов от 60-те години на ХХ във филма „Памет“, създаден по сценарий на поета през 1985 г. Изследването се съсредоточава над проблематиката на кинотворбата и особеностите на неконвенционалния стил, които определят както специфичното място на филма в развойните тенденции на българското игрално кино от 80-те години на ХХ век, така и сложната му биография, свързана с институционален натиск за автоцензура и минимален обществен отклик. Направените наблюдения акцентират върху разбирането за филма като художествен експеримент, постигнат чрез заложените в него поетически кодове.

Ключови думи: *българско кино, поезия, Константин Павлов, неконформизъм, памет, истина.*

Българското изкуство от 80-те години на ХХ век е пронизано от сложни и противоречиви процеси, които формират разнообразието на духовния климат. Развитието на киното и литературата по това време е белязано от националистическите пропагандни идеи на празненствата по повод 1300-годишнината на българската държава и на т.нар. „възродителен процес“, от отдаването на почит към преждевременно починалата Людмила Живкова и засвидетелстването на преданост към Тодор Живков, но и от съветската „перестройка“ и генерираната в нея стратегия за широка „гласност“, гарантираща свободата на словото. В много отношения десетилетието доразвива особеностите на културния живот от 70-те години на ХХ век. Продължен е целенасоченият интерес от страна на управляващия елит да се легитимира в международен контекст посредством популяризирането на българското историческо и културно наследство. Това води до разширяване влиянията на световни художествени завоевания и

* Мария Панова – млад учен в поделение „Научна и проектна дейност“, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, mariapanova89@abv.bg.

¹ Текстът е разработен по проект „Поети в киното“ като част от Национална научна програма „Млади учени и постдокторанти“ на Министерството на образованието и науката на Република България.

до свиване на цензурата. Значителна част от произведенията на изкуството все по-трудно се вписват в установените принципи на социалистическия реализъм, което обуславя постоянните промени в неговата матрица. Тя разширява тематичния и стиловия си диапазон до степен, в която започва да губи своите значения и основания.

Естетическият и социално-политическият контекст определят тенденциите в областта на игралното кино през 80-те години на XX век, които се характеризират както от художествените практики, обслужващи нуждите на официалната власт, така и от все по-категорично установяващите се техни антиконформистки противоположности. Множество мащабни исторически кинопродукции се използват за утвърждаването и оправдаването на политическите действия на властимащите, немалка част от филмите поставят в центъра на своя фокус личността на партийния и държавен ръководител Годор Живков. Редица кинотворби обаче разобличават порочните практики на политическата система, извеждат на преден план своя социалнокритичен патос относно девалвацията на нравствените ценности и така се осъществяват като своеобразни еквиваленти на полските произведения на т.нар. „морално безпокойство“. През втората половина на десетилетието се реализират и филми на „гласността“, които открито заговарят за деформациите, възникнали в резултат на демагогията и насилието. В тематично отношение голяма част от кинематографистите трайно насочват изследователската си призма към колебанията и несъгласията на индивида, търсени в по-различната обработка на т.нар. „младежка тема“ в киното и в художественото разкриване на тоталния песимизъм и неудовлетвореност от първата житейска равностметка на тридесетгодишните.

Специфично място в посочените развойни процеси заема „Памет“ (1985). Дебют за режисьора Дочо Боджаков и шести филм, създаден по сценарий на Константин Павлов, това произведение борави по различен начин с историята. Действието на кинотворбата отвежда към първите години след 9.09.1944 г. Младо момче на име Кирил е загинало в борбата с фашистите, а представителите на народната власт решават да издигнат негов паметник, за да го почетат като герой на революцията. Майка му Елена обаче е убедена, че той е бил предаден от свой другар. Очакванията насочват към водещи тематични линии в изкуството от края на 40-те и началото на 50-те години, обвързани с историята на съпротивата. Но филмът обаче не е патетична ода за героичната смърт на един млад антифашист, защото не представя неговите подвизи и не уточнява дали действително е бил несправедливо предаден. Макар да е тематично обвързан с определен исторически момент, филмът нито обслужва актуалната политическа ситуация, нито припомня традиционните разработки за антифашистката борба.

„Памет“ (1985) отхвърля пропагандите рефлексии за пренаписване на историята и концентрира своята проблематика около разобличаването на митотворческите практики на властта, които предизвикват ерозията на ценностите. Критическият заряд изкрystalизира в сблъсъка между индивидуалната и обществената памет. Проследяването на личната човешка драма на главната героиня Елена, която на всяка цена иска да разбере какво се е случило със сина ѝ и притежава по-различни възприятия за заобикалящата я действителност, разкрива пътя на будната съвест в търсенето на други устои, разположени извън официално признаваните стереотипи на мислене и поведение, и води до екзистенциални обобщения за значими духовни стойности. Така творбата попада в очертаната още през 70-те години на XX век специфично българска територия на киното на „моралното безпокойство“ и с лекота се вписва в дефиницията на Ингеборг Братоева-Даракчиева за алтернативите на догматизирания творчески метод: „*Антиконформисткият филм* се противопоставя на соцреалистическата естетика чрез отхвърлянето на повърхностните, съчинени конфликти и извеждането на екрана на болезненото противоречие между идеология и социална реалност“ (Братоева-Даракчиева 2013: 198).

Демистификацията и идентификацията на социалистическите митове за живота и смъртта се изграждат от силата на художествените внушения, постигнати чрез поезията на Константин Павлов. Кинопроизведението е в органична връзка със стиховете на своя сценарист, която се осъществява на различни равнища. От една страна, тя е открито заявена с присъствието на творби от първите стихосбирки на поета „Сатири“ (1960) и „Стихове“ (1965), цялостно или частично цитирани на няколко места във филма. В „Памет“ (1985) прозвучават „На един предател“ (Павлов 1960), „Славеите пеят“ (Павлов 1960), „Крах на митологията“ (Павлов 1965: 40 – 41) и „Второ капричио за Гойя“ (Павлов 1965: 42 – 43). Те са естествено вписани като произведения на загиналия Кирил и са представени като един от механизмите, задвижващи индивидуалната енергия на главната героиня. От друга страна,

изследователският поглед може да разпознае теми и мотиви от лириката на Константин Павлов, които са индиректно разгърнати във филма. В този смисъл сложното битие на поетическото му творчество, над което близо двадесет години съществува забрана за печат – и в периодиката, и в авторски книги – има своя проекция и нов живот в сферата на седмото изкуство.

Пренасочването на поета в областта киното идва именно от характера на неговата модерна поезия, която настоятелно се изплъзва от доктрината на социалистическия реализъм и излъчва едно от най-значимите художествени проявления на нонконформизма в българската литература от втората половина на XX век. Натрапената маска на киносценарист се свързва с очакванията за промяна в езиковото поведение на Константин Павлов, но вместо да промени собствения си почерк той трансформира езика на българското игрално кино. Филмите по негови сценарии носят категоричния отпечатък на поезията. По своеобразен начин те я продължават, подсказват завръщане към вече познати внушения и отварят перспективата към други художествени решения. „Всеки негов филм, всеки негов образ звучи с максималната си сила именно в общия контекст на поетичната изповед“ (Попова 2008: 196). Тъкмо поради тази причина сценарната проза на твореца често е определяна като трудно преводима на езика на визуалното. А филмът „Памет“ (1985) е сред най-представителните примери за начина, по който лирическият свят на Константин Павлов намира своето различно проявление в киното.

Поетическите кодове в творбата до голяма степен очертават сложната ѝ съдба, свързана с предпремиерен натиск за промени, малобройни критически отзиви и изключително ниска популярност. Едва през 1990 г. режисьорът Дочо Боджаков в интервю за списание „Киноизкуство“ разказва за необходимата автоцензура: „От един художествен съвет, който беше наречен празник на колектива, се стигна до пълно отрицание на всичко... генералният директор сведе филма до две неща: до темата за прошката и до темата за предателството. Той беше твърдо убеден, че първата е насочена срещу нашата идеология, защото ние не може да прощаваме на врага, а втората била нетипична за антифашистката ни борба. Организира една провокационна прожекция пред активни борци, оттам се получи неблагоприятна реакция, която тръгна по добре известната верига. Получихме заповед за седем промени, ние се пазаряхме те да бъдат три, после пък станаха пет... Срам ме е, че ние сменихме заглавието и го направихме „Памет“ (работното заглавие е „Зла памет“ – б.м.), срам ме е, че преозвучихме цял един епизод, срам ме е, че вкарахме репликата: и прошка няма да има“ (Желева 1990: 51). Споделената от режисьора биография на произведението свидетелства за един от типичните модели за контрол над изкуството в периода 1944 – 1989. Атаката е по линия на това колко открито е заявено отклонението на авторите от традиционни за социалистическия реализъм теми. Без да е налице допълнителна яснота около спецификата на направените промени, внимателното изследователско вглеждане разкрива, че филмът, такъв, какъвто е познат на българската публика, не задава ясна позиция относно прошката и предателството, а използва друг художествен модел за алегорическа критика на политическата система и социалния фалш. „Памет“ се занимава много повече със стиховете на загиналия в антифашистката борба младеж, чрез които възниква проблематизирането на всяка поднесена наготово истина.

В перспективата на модификациите може да се открие един съществен момент. За него научаваме от рубриката „Снима се“ във вестник „Филмови новини“, която обстойно запознава своите читатели с подготовката на нови български филми. В своята статия за „Памет“ Соня Александрова обръща внимание на сложното „общуване“ между отразеното в огледалото видение на „онзи“, заподозрян в предателството, и Елена: „И става нещо странно – между нея, самозабравилата се в мъстта си майка, и него, непознатия от огледалото, се заражда неясно чувство на интимност, на взаимно привличане. От „мръсник“ той става „красавец“ (Александрова 1985: 18). Независимо дали изключването на този лайтмотив от тъканта на филма е авторско решение, взето по време на снимачния процес, или е резултат от „добронамерено“ налаганите промени, той свидетелства за възможността режешката парадоксалност на стиховете на Константин Павлов да бъде пренесена на екрана като своеобразна интерпретация на гротесковите отношения между насилника и жертвата, която обезсмисля акта на мъчението посредством абсурдността на своята реакция спрямо него. В този смисъл отпадналият от филма акцент кореспондира със смисловия диапазон от значения, продуциран от творби като „Алхимици“ (Павлов 1965: 26 – 29) и „Въздушна целувка“ (Павлов 1983: 72 – 73). Директната заявка на идеята за трансформацията на омазата към врага остава само в сферата на нереализирания авторски замисъл, изглеждайки твърде немислима в контекста на тоталитарното време.

Преносът на други теми и мотиви от поезията на Константин Павлов, директните цитати на различни негови стихотворения, бягството от описателност и разгръщането на действието в многозначността на недоизказаното водят към задълбочена иносказателност в стилистиката и обуславят дефинирането на филма като важен художествен експеримент, но предопределят и обществения отклик. „Памет“ (1985) не разказва обстоятелствено и не предава пряко и динамично своите послания и по този начин напуска хоризонта на очакванията на масовия зрител и изисква по-подготвена публика. Поместените в списание „Киноизкуство“ статистически данни за посетителите на български игрални филми през 1985 г. дават показателна представа както за обществения вкус, така и за ниската популярност на „Памет“². Филмът осъществява своята среща с поразително малко на брой зрители в сравнение с останалите кинопродукции от съответната година. Така например „Борис I“ има над пет и половина милиона посещения, а произведението на Дочо Боджаков и Константин Павлов близо 160 000 и макар че премиерата му е била през октомври месец, неговите зрители са от два до четири пъти по-малко от тези, които са гледали дори по-късно излезли на широкия екран филми като „Смъртта може да почака“ и „Инспектор без оръжие“.

Принудителният натиск за промени преди официалната премиера на „Памет“ и ниската му посещаемост в кината след това са последвани от реакцията на оперативната критика, която съсредоточава вниманието си върху сценарната дейност на поета Константин Павлов. От една страна, в периодичния печат излиза статията на Люба Кулезич „Трудността на прозрението“, която безапелационно отрежда значимото място на филма в българското кино. Проницателната интерпретативна нагласа улавя същността на художествените внушения и стойността на взаимната работа на сценариста и режисьора. От друга страна, в отзивите си Маргит Саръиванова и Атанас Свиленов не дават нито положителна, нито отрицателна оценка за филма, но застават зад обща позиция за обвързаността на драматургията с поезията. Кинокритиците заговарят утвърдително за режисьорския дебют, но изтъкват някои недостатъци на киноповествованието и правят своеобразна равносметка за „властта“ на поета над идейно-тематичните хоризонти, която ограничава разгръщането на творческата енергия на Дочо Боджаков. Откроява се твърдението на Саръиванова за лирическите фундаменти на сценария: „А ако искаме съвсем точно да определим характера на драматургичната първооснова на „Памет“, то мисля, че най-близко ще бъдем, ако я наречем драматична поема... И тази поема много по-добре може да бъде разположена върху територията на литературата, отколкото върху тази на киното. Затова младият режисьор е бил принуден да открие в реализацията онази филмова образност, която е най-близка в своите еквиваленти до поетичната рефлексия на авторското мислене“ (Саръиванова 1985: 4). Приближаването на филмовата образност до поезията обаче е съзнателно търсено и от двамата автори във въздействащата сугестия на тяхното произведение. А подчертаният интерес на Дочо Боджаков към художественото слово се забелязва и в следващия му проект – „Ти, който си на небето“ (1990), осъществен по романа на Виктор Пасков „Балада за Георг Хених“.

Стиховете на Константин Павлов, писани през 60-те години на XX век, се вписват в новата среда на филма „Памет“ от 1985 г. и могат да бъдат разглеждани като своеобразен ключ към неговото разбиране. Те се появяват на възлови места в сюжета и всъщност се използват като оригинален подход към разкриването на дълбоки нравствени и философски проблеми. Тяхната функционалност се обвързва с плътното преплитане между реално и иреално, между рационално и ирационално, чиито граници се оказват твърде трудно различими. Цитираните поетически творби не създават впечатление за отклонение от действието, а са органично приобщени към него и се осмислят като нагнетени многозначителни акценти. Появата им е решена в перспективата на изплуващите в паметта на главната героиня Елена стихове на сина ѝ Кирил. Затова и най-често са предадени посредством задкадров глас, който по принцип отвежда към измеренията на литературността. Така поезията се възприема като дълбинен „вътрешен глас“, сраства се с останалите елементи на драматургията и извежда на преден план субективността.

Още в самото начало на филма прозвучава стихотворението „На един предател“ (Павлов 1960). То се рецитира от Катя Паскалева, която изпълнява ролята на майката, докато на екрана се сменят снимки на мъртви мъже и жени, загинали преди 9.09.1944 г. Тази встъпителна част задава някои от

² Вж. Зрители на българските филми – премиери през 1985 – В: *Киноизкуство*, бр. 1, 1987, 72.

ведещите проблеми, които се разгръщат в цялото продължение на филма и са трайно свързани с поезията на Константин Павлов от 60-те години на XX век. Основанията за сблъсъка на героинята с другите са закодирани в отношението към паметта и забравата, предателството и прошката. Острият контраст между тези, които са приспали съвестта си и са потънали в спокойствието на отказа от правото и задължението да мислят, да преработват реалността по собствен начин, и героинята, съмняваща се в нормите на общоприетото, изобличава фалша и лицемерието на всяка идеология, която подменя историята, заличава индивидуалността и духовните стойности на съществуването.

Представителите на народната власт са възплъщението на „живите“ от стихотворението „На един предател“, показани във филма именно като „добродушни егоисти“, готови с невъобразима лекота „да забравят./ да простят“. За тях няма значение как и защо е загинал Кирил, особено неприемлива е идеята за предателството, достатъчно е да кажат, че е убит от фашистите. Отдаването на почит към него парадоксално се оказва точно обратното – незачитане на личността. Ясно и категорично новите управители в общината заявяват, че момчето принадлежи на града и на целия народ и неговият паметник се прави за живите, а не за мъртвите. Статуята с облика на Кирил не служи за вписване на мъртвия в общността на живота, за да бъде пример за подражание, тя е поставена на площада, без да се знае личната му история и без съгласието на единствена му жива роднина. Ако паметта е активен фактор за етическо поведение, олицетворение на култа към земната и насочена към човека справедливост, то пренебрегването на случилото се разрушава моста от миналото през настоящето към бъдещето, води само и единствено към забравата, която означава по-скоро лъжа и слепота за истината.

От друга страна, за Елена се оказва изключително трудно да повярва в мнимата добронамереност на своите съграждани. С будно и неспокойно съзнание, тя има различен усет за духовните стойности и търси истината за смъртта на Кирил. Непримириемостта ѝ се ражда от жаждата за възтържествуване на справедливостта, а убедеността в предателството идва от дълбините на подсъзнанието, което преработва и осмисля действителността по индивидуален начин. Майката притежава памет не за преходното и видимото, а за трайното и невидимото. Според нея неоспорими доказателства за измяната са стиховете на нейния син, в които тя разчита преди всичко темата за предателството, съхнещото дърво в двора ѝ, непрекъснато появяващия се в огледалото смътен образ на непознатия мъж и завладелите я чувства на страх и подозрение. Моралните основания в решимостта на Елена се диктуват от почитеността и ненавистта към подлостта във всичките ѝ проявления, от вярването, че смъртта не е страшна и може да бъде убежище, стига да е ясна. Всичко това я определя като личност с ярка индивидуалност, която отхвърля установените норми на мислене, съмнява се в абсолютизираните представи, в прегледните и опростени позиции спрямо реалността.

Едва ли ще бъде пресилено, ако потърсим паралел между главната героиня на филма и лирическият герой от поезията на Константин Павлов. Творби като „Стихотворение за скотовъдната ферма на поета“ и „Декларация“, които откриват първите книги на поета „Сатири“ (1960) и „Стихове“ (1965), дават възможност за подобни сравнения. Тъкмо в тези произведения се разкриват същностни характеристики на лирическият Аз, който утвърждава своята автономност и се противопоставя на бездействието, потъването в съня на разума, заличаването на съвестта. Героят дръзко заявява своята позиция в „Декларация“: „Моята система по е вярна“ –/ аз намирам правата посока/ по обратната страна на ветропоказателя./ Пламъкът на всяка дребна истина/ не ме привлича... Аз/ безкрайно уважавам себе си/ и държа да ми се вярва без знамения“ (Павлов 1965: 6, 7). Макар да не присъстват директно в средата на кинопроизведението, алюзията към тези стихове се осъществява в разбирането за образа на Елена като еманация на свободната, неспокойна и търсеща личност, отстояваща достойнството на индивидуалния избор. Същност спецификата на лирическият Аз прелива в конкретните и уникални кинообрази от почти всички филми по сценарии на Константин Павлов. Голяма част от неговите герои винаги разбират себе си и света иначе, съмняват се в ултимативните истини, релативизират категории като добро и зло, не се вписват лесно в социума и остават неразбрани, подвластни на страха и ужаса.

В „Памет“ личният избор на героинята не може да се проумее от другите и това предопределя нейната самота. В редките контакти на хората от града с Елена се разкрива отношението им към нея. Показателни са двете срещи с търговеца Симо, който под маската на неин доброжелател всъщност го определя като неискрен човек и преследва собствените си егоистични интереси, свързани с това тя да ходатайства за него пред властите. Единственият човек, към когото майката търси път, е скулп-

торът Алексиев, изпратен от столицата, за да направи паметника на Кирил. Елена се опитва да му обясни поведението си, чете му откъси от стихотворенията „На един предател“ и „Крах на митологията“ и ги тълкува през призмата на вижданата от нея тема за измяната. От поезията идва и нейната подозрителност към опитите да се манипулира паметта за мъртвите. Този момент е обвързан с решението ѝ да се научи да рисува, за да „извади“ от огледалото образа на предателя. „Колкото и да изглежда странно за рационалния сух ум, тя избира изкуството, за да постигне истината. Избира го несъзнателно и се добира накрая до смисъла и значението на художествения тип познание“ (Кулезич 1985: 9)

Официалните употреби на изкуството, което трябва да обслужва идеологията на партията обаче, не закъсняват и се осъществяват независимо от отказа на майката да се използват снимки на Кирил за направата на паметника. Тържественото откриване на монумента е последвано от два епизода, в които звучат „Крах на митологията“ и „Славеите пеят“. Повторенията на цитираните във филма стихотворения „На един предател“ и „Крах на митологията“ носят функционалността на рефрена като целенасочено търсени акценти, съсредоточаващи вниманието на зрителите към продуцираните от тях значения. А те отправят разбирането към усещането за разпад на митовете, установяващи определени модели на поведение. Върху парадния жест се налага тоталният скепсис на индивида, изправен пред властовата принуда.

Кулминацията на напрежението кипи между неударжимата енергия на героинята, която неистово се опитва да сглоби портрета на „онзи“, и изплуващите в съзнанието ѝ стихове. Връзката слово – изображение за пореден път е постигната посредством съчетаването на художественото и документалното. Кадрите със заснетите човешки трупове и гласът, който рецитира: „...възторжен славей пее.../ Млъкнете, славеи!/ Проклети славеи!/ Дано в настъпилата тишина/ един-единствен гарван се обади,/ за да ми каже истината./ Страшната!“ (Павлов 1965: 43), демаскират възторжените практики към смъртта, разбрана най-вече като една от ценностите на героичното минало, с които се гради патетичният облик на настоящето и бъдещето. Именно фалшивият патос на сегашното и забравата, носена от сладкогласното пеене, се отхвърлят в името на това да се знае и помни дори недостойното, за да бъде то превъзможнато.

Действително след този момент настъпва обрат и образът на видението в огледалото се изяснява. Неуморният стремеж на Елена да достигне до скритите механизми на явленията чрез изкуството и да пресъздаде вярно лицето на предателя я води до откриването на неговата самоличност. Но дори след като намират останките на Кирил, ликът на приятеля му Владо Стефанов продължава да преследва майката. Ужасът и неспокойствието я правят неспособна да прости и тя решава сама да въздаде справедливост. Догадката за предателството така и не се превръща в доказателство, защото момчето е починало. Цялостното решение за поведението на героинята, водена от интуицията, създава усещане за безпогрешна точност на предчувствията ѝ, но във филма не се дава отговор на питанията за измяната. Авторите изследват подбудите за действията на героите, а не резултатите от тях и така постигат не само автентичността на времето, което пресъздават, но и го използват като основа, за да зададат екзистенциалните въпроси за силата и значението на паметта като морално призвание на отделния индивид.

Изключително въздействащ е финалът на филма, който съгъстено представя настъпилите промени в главната героиня. Последните кадри показват как Елена рисува на платно посаденото от Кирил дърво. Вместо да го изобрази такова, каквото е, тя го пресъздава разлистено и с различни цветни багри. В същото време зазвучава последната строфа от „Второ капричио за Гойя“: „...Иска ми се бодър да посрещам слънцето./ Може в първия момент да зажумя./ Ще свикна./ Някаква си птица сутрин пеела –/ славей ли, какво ли го наричали.../ Казват че било приятно“ (Павлов 1965: 43). Умората от подозрителността поражда смътния копнеж към радостта от живота. Сякаш за героинята съществува възможността да приеме песента на славея, но употребата на пасивната и безлична конструкция „иска ми се“ свидетелства за изразяване на желание, което, макар че се заражда вътре в индивида, е като че ли независимо от него и остава винаги в сферата на въображаемото и иреалното. Значима е промяната в самото разбиране за изкуството, което не предава точно и правдиво действителността, а я преработва художествено. Творческата интенция, възникнала от необходимостта да се постигне реалистично копие на представа, идваща отвън, прераства в експресията на впечатлението отвътре.

Откриването на изразителност отвъд видимото и обективното отражение на света утвърждава разбирането за филма като пълноценна изява на модерното изкуство. Въпреки трудната си биография и ниската си популярност „Памет“ (1985) остава в историята на българското кино като творчески експеримент, който по силата на художествената условност бяга от традицията на всички равнища. Словесното излишество, описанията, обясненията, даването на окончателни отговори отстъпват пред субективността, пред изследването на чувството и мисълта, а не на историята, пред фрагментарността, постигната чрез насочване на зрителското внимание към вътрешните видения и инкорпорираниите в тях стихотворения от 60-те години на ХХ век, които апострофират властта на идеологическите клишета и пред своеобразното продължение на теми и образи от поезията на Константин Павлов. Тези художествени средства за постигане на внушенията обявяват отказа да се твори по предписание и изграждат сложната, но удивително монолитна сплав на модерната естетика във филма. А темите за прошката и предателството, които будят вниманието на цензурата, се превръщат в основания за въпросите на индивида, носител на паметта като символ на етическо поведение, към идеологията, която осигурява за живите битие в пределите на забравата, докато подменя смисъла на възпоменанията за мъртвите. Появил се в разгара на принудителното преименуване на мюсюлманите, във време, в което изкуството трябва да оправдава насилието над личността, филмът на Константин Павлов и Дочо Боджаков разголява корените, захранващи подобни отровни плодове, но и изследва възможността от тях да израстат нови издънки, разцъфващи в „причудливите краски“ на човешката индивидуалност.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Александрова 1985:** Александрова, С. Зла памет. – В: *Филмови новини*, 1985, № 3, 18. // **Aleksandrova 1985:** Aleksandrova, S. Zla pamet. – In: *Filmovi novini*, 1985, № 3, 18.
- Братоева-Даракчиева 2013:** Братоева-Даракчиева, И. *Българско игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“*. София: Симолини. // **Bratоеva-Darakchieva 2013:** Bratоеva-Darakchieva, I. *Balgarsko igralno kino: ot "Kalin Orelat" do "Misiya "London"*. Sofia: Simolini.
- Желева 1990:** Желева, П. Човек е силен, когато прощава... – В: *Киноизкуство*, 1990, № 3, 46 – 54. // **Zheleva 1990:** Zheleva, P. Chovek e silen, kogato proshtava... – In: *Kinoizkustvo*, 1990, № 3, 46 – 54.
- Кулезич 1985:** Кулезич, Л. Трудността на прозрението. – В: *Пулс*, № 42, 15.10.1985, 9. // **Kulezich 1985:** Kulezich, L. Trudnostta na prozrenieto. – In: *Puls*, № 42, 15.10.1985, 9.
- Павлов 1960:** Павлов, К. *Сатиря*. София: Български писател. // **Pavlov 1960:** Pavlov, K. *Satiri*. Sofia: Balgarski pisatel. <<https://liternet.bg/publish3/kpavlov/satiri/content.htm>> [10.01.2020]
- Павлов 1965:** Павлов, К. *Стихове*. София: Български писател. // **Pavlov 1965:** Pavlov, K. *Stihove*. Sofia: Balgarski pisatel.
- Павлов 1983:** Павлов, К. *Стари неща. Избрани стихове и киносценарии*. София: Български писател. // **Pavlov 1983:** Pavlov, K. *Stari neshta. Izbrani stihove i kinostsenarii*. Sofia: Balgarski pisatel.
- Попова 2008:** Попова, Н. Киноразказите на Константин Павлов: разтваряне на пътеки за поезията в българското кино. – В: *Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. Дойнов, Пл. (съст.). София: Кралица Маб, 194 – 204. // **Popova 2008:** Popova, N. Kinorazkazite na Konstantin Pavlov: raztvaryane na pateki za poeziyata v balgarskoto kino. – In: *Konstantin Pavlov v balgarskata literatura i kultura. Izsledvaniya, statii, eseta*. Doynov, Pl. (sast.). Sofia: Kralitsa Mab, 194 – 204.
- Саръиванова 1985:** Саръиванова, М. Памет. – В: *Филмови новини*, 1985, № 9, 4. // **Saraivanova 1985:** Saraivanova, M. Pamet. – In: *Filmovi novini*, 1985, № 9, 4.