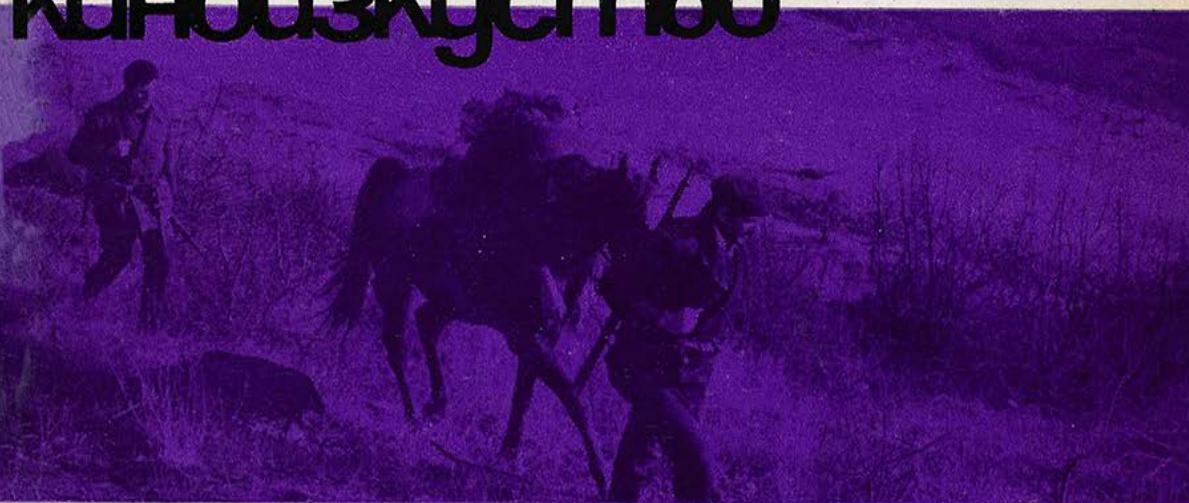
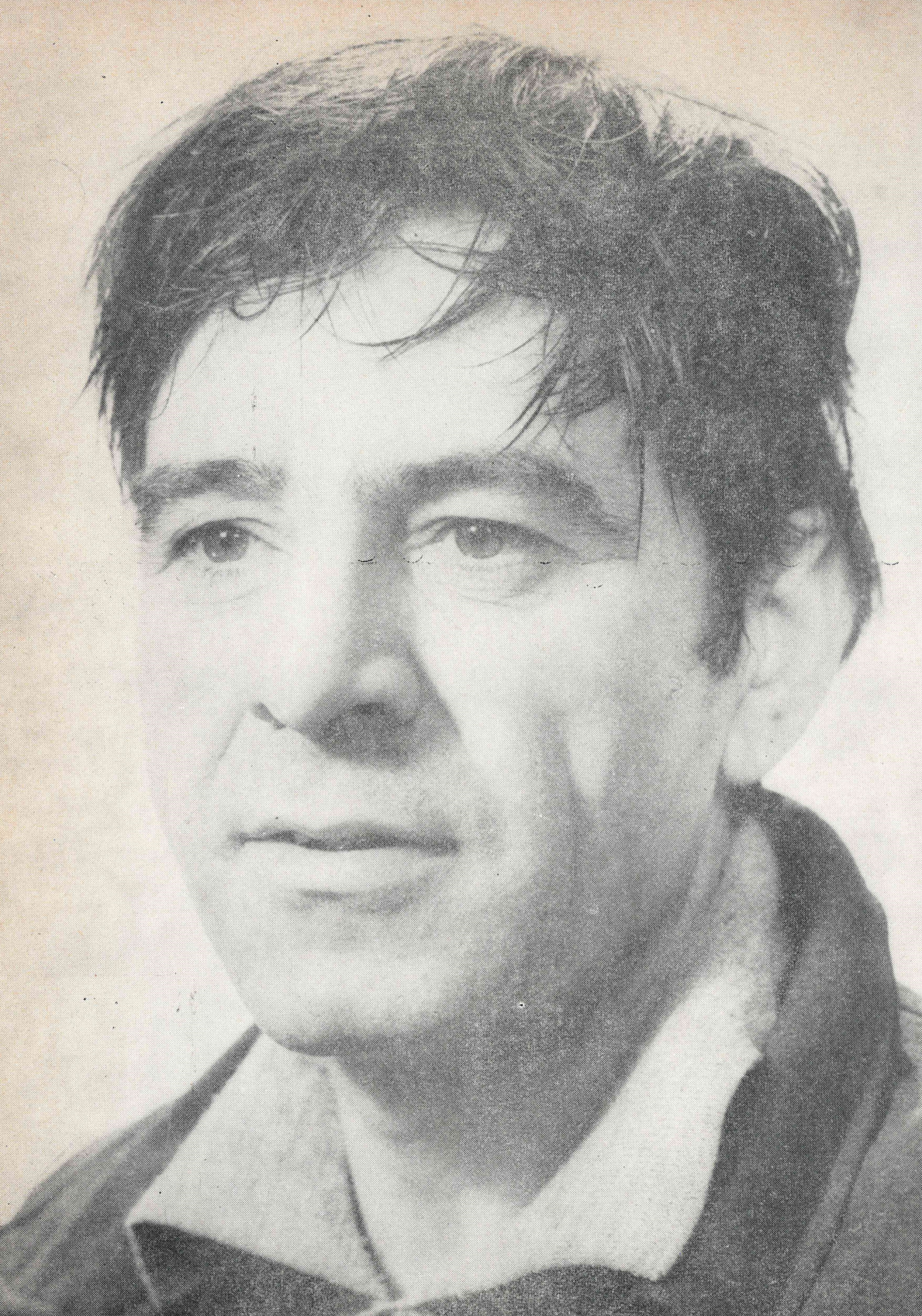




киноизкуство





**кино
изку
ство**

26

Г О Д И Н А

№ 10
В И Т Н З

бр. 10, октомври 1971

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

**НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ЗА ЧАСТНОТО И
ЗА ОБЩОТО
ФИЛМ ЗА ГЕРОИЗМА НА БЪЛГАРИТЕ ВЪВ
ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — МОСКВА —71

ДИМА ДИМОВА — „БЯГ“

**ИСКРА БОЖИНОВА — „БЕЛОРУСКАТА ГА-
РА**

ДЖОН ГРИРСЪН — ФРАГМЕНТИ

ПОЛ РОТА — ФРАГМЕНТИ

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ПИОНЕР НА
БЪЛГАРСКАТА КИНОМИСЪЛ**

ЕВОЛЮЦИЯ У АНТОНИОНИ, РЕГРЕС У ВИСКОНТИ

ХРОНИКА

**АНТОН ДОНЧЕВ — ГЛУТНИЦАТА (СЦЕНА-
РИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, втр. 316 от 14—18 ч 88-37-97
каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцени от филма
„Кръгове на обичта.“ На втора страница на корица
та засл. арт. Петър Слабаков

ЗА ЧАСТНОТО И ЗА ОБЩОТО

мястото на психо-физическия монолог в общата система на кинотеорията

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Неотдавна беше публикуван „Опит за обща теоретична характеристика на киноизкуството“¹. Свойственият на това изследване телеграмно-конспективен стил на изложение едва ли е достатъчен, когато се касае и за обосноваването на един цялостен теоретичен възглед върху естетическата природа на киното; очевидно това е встъпление, предполагащо по-разгърнато разглеждане на частностите в поредица от отделни статии и изследвания или в обобщаващ печатен труд. Не бих се наел да чертая подобна завършена панорама в прибързани и точно фиксирани срокове. В порядъка на предварителни, подготвителни скици към цялото обаче лично аз бих степенувал частностите съобразно значението и актуалността им в съвременното кино. Една от особено важните насоки в развитието на модерната филмова изразност е формирането и усъвършенствването на монологичната структура при изграждането на филмовия сюжет. В настоящата статия обект на вниманието ни ще бъдат някои от съществените ѝ особености.

Единството между психическото и физическото начало е предопределено от самата природа на киноизкуството. То има универсално значение за изграждането на филмовия образ. Вътрешно-психологическото начало присъства още в ракурса — на най-първичния стадий от формирането на киноматериала, за да се изяви още по-решително на стадия на монтажа. Физическото начало е неотделимо от фотографичността като начин за отпечатване на вещния свят върху кинолента; то се проявява особено конкретно в киноспектакъла чрез актьорското присъствие. Това обаче съвсем не предопределя универсалността на монологичната структура, нито на психо-физическия монолог като нейно особено съществено вътрешно подразделение.

¹ Сп. „Киноизкуство“, бр. 2/1971 г.

В игралния филм съществуват и зрелищни форми на спектакъл, при които филмовото мислене (пластическо и монтажно) е изместено на заден план и поради това няма съществено значение. Съществуват и форми на монтажно-пластически построения, при които физическото присъствие на реалността е обозначено твърде условно и поради това не е съществено.

Психо-физическият монолог е структура, при която психическото и физическото начало са равностойни. Това е първата му съществена особеност.

Втората му отличителна черта е монологичността на структурата.

По принцип архитектурониката на сюжета може да бъде обособена в два главни аспекта. Първият от тях засяга последователността на изложението; вторият има предвид структурата на взаимоотношенията между художествените образи. Тези два аспекта съвсем не са безразлични един спрямо друг, но те изтъкват принципиални различия при изграждането на филмовия сюжет и сюжета въобще. В тази плоскост се обособяват четири основни форми на кинематографично изложение:

- драматична
- кинописно-повествователна
- монологична
- и полифонична...

ДВОЙНСТВЕНОСТТА НА КИНОМАТЕРИАЛА

Нееднократно е ставало дума за междинното (в естетическа плоскост) място на киноматериала по отношение на абстрактния словесен разказ и успоредно с това спрямо конкретния, жив спектакъл. Поради тази своя двойственост фотографияното действие проявява ту качествата си на конкретен, зрелищен спектакъл, ту други свои особености на абстрактно филмово писмо.

1. Киносpectакълът и психо-физическият монолог се намират в определени взаимовръзки. Спектакълът въобще е материално-обективна форма на драматическото действие. На свой ред монологичността в спектакъла е субектен израз на светоусещането на някой от героите (най-често протагониста, доколкото наличността на повече от едно такова светоусещане в една творба вече създава предпоставки за полифоничното ѝ изграждане). Тя (монологичността) претендира за особено място в композицията на сюжета. Трябва да се подчертае, че монологичната структура не се изчерпва с монологичността на спектакъла: тя е цялостен израз на авторската концепция в света на художественото произведение. Следователно тук особено съществени са два аспекта на проблема: първо — спектакълът като част от психо-физическия монолог, второ — самите принципи за реализация на монологичността в киносpectакъла.

а) В основата на игралния филм задължително е залегнал спектакъл — той е неотделима част от структурата му. Характерът на филмовия спектакъл обуславя някои негови съществени различия в сравнение с театралния спектакъл. На първо място те засягат пресъздаването на вътрешните видения на героя: в тази плоскост кинематографът е по-богат от театъра и в количествено и в качествено отношение. Като правило в театъра подобни сцени се показват твърде рядко. Киното, напротив, ги използва широко и свободно. Тази разлика в структурата на двата вида спектакъл има непосредствено отношение към характеристиката на психо-физическия монолог.

Когато обясняваме в принципиално-естетически план едновременното и успоредно съществуване на сцени от „реалния живот“ на героите със сцени на техните „вътрешни видения“ в киносpectакъла (позовавайки се на особените естетически свойства на фотографияността) ние не следва да се спираме напред пътя. Щом като в кинематографияния спектакъл „въображаемите“, „вътрешните“ сцени заемат не по-малко съществено място от изобразяването на „реалния живот, очевидно един от важните проблеми при композицията на филма е умението да се организира пълноценно взаимодействие между сцените, изобразяващи „вътрешни представи“ и „реалните“ събития в спектакъла. По принцип вътрешните сцени не винаги са задължителни. Произведението на филмовото изкуство може спокойно да се откаже от тях („Крадец на велосипеди“, „Земята трепери“, „Дилижансът“,

„Чапаев“) ... И обратното: то може изцяло да бъде съставено от сцени на „вътрешни видения“ („Андалузското куче“, „Раковината и свещеникът“) ... В такъв случай може би не е необходим и индикатор за разграничаване на „реалността“ в спектакъла от „вътрешните представи“. Обаче в психо-физическия монолог вътрешните сцени са обусловени от реални събития; на свой ред те са стимулатор за нови „реални“ действия. Причинно-следствената взаимна обусловеност между физическия и вътрешния живот в спектакъл от подобен род предполага точно обозначаване на реалните и въображаемите действия.

Тук обаче се влита и друг, не по-малко съществен проблем: съотношението между съзнателното и подсъзнателното при изобразяването на вътрешния живот. Неговото автоматично и абсолютно свързване с наличността на една или друга структура е породило немалко недоразумения във филмовата практика.

Концентрираното внимание върху изобразяването на вътрешния живот далеч не винаги предполага хаос и задължително отсъствие на точни причинно-следствени връзки във филмовото повествование. Макар и разпространена в практиката, подобна представа е твърде едностранчива: тя е породена преди всичко от насочеността на експериментите в школата на френския авангард, преследващи максимално автентично самонизразяване чрез киното — непосредствено филмово изобразяване на подсъзнателното ... Ако искаме обаче да погледнем на въпроса по-изчерпателно и многостранно — дължни сме да отчетем като не по-малко (а може би и повече) съществени принципиалните постижения на светското кино в областта на филмовото изразяване на съзнателния вътрешен живот (интелектуалния монтаж), а също така — в областта на диалектичeskата взаимна обусловеност и взаимните преходи на съзнателното в подсъзнателно и обратното. Историята на киното неопровержимо доказва, че Одеската стълба в „Броненосецът Потемкин“, разделянето на мостовете в „Октомври“, кръстното шествие в „Старото и новото“ са христоматийни примери на такава диалектика

Съвременният монологичен филм също познава подобни разклонения; те също се базират преди всичко върху особеностите на авторовото светоусещане. В произведения като „Иваново детство“, „Никой не искаше да умира“, „Войната свърши“, „Ягодовата поляна“, „Осем и половина“ вътрешната логика на авторовото изложение е пределно ясна и целенасочена. Структурата на психо-физическия монолог не само че не ограничава изложението в едностранчиви рамки, но напротив — дава непознати досега в изкуството възможности за изследване на физическата действителност и движението на съзнанието в тяхната причинна връзка. И съответно: такива напълно съвременни и високо развити монологични структури като „Угецу Моногатари“ на Мидзогуши, „Миналата година в Мариенбад“ на Ален Рене, „Лудият Пиеро“ и „Уикенд“ на Годар, „Процесът“ на Орсон Уелс, „Малките и големите птици“ на Пазолини не са съставени само от вътрешни сцени, но в тях е невъзможно да се разграничи реалното екранно битие на героите от интроспекциите.

Следователно проблемът е свързан преди всичко с художествения мироглед на автора, с неговото неповторимо естетическо виждане на света. Този мироглед често намира съответен израз и в художествената структура на филмовата творба, но това нито е задължително, нито е абсолютно. Самата структура не притежава иманентни свойства от мирогледно естество: тя не води механично и директно към материалистическа или субективно-идеалистическа интерпретация на действителността, нито към еkleктична смес от материалистически и идеалистически художествен подход ... Художествената структура се характеризира с относителна неутралност, без, разбира се, напълно да се пренебрегват особеностите, произтичащи от свободата на авторския избор и предпочитания към едни или други форми, даващи му определени възможности за изява и затова косвено свързани с художественото светоусещане.

Впрочем нека се върнем отново към теорията!

Киносюжет, изграден само върху твърдо обозначеното екранно присъствие на героите, не се нуждае от индикатор на реалните и въображаемите събития: тук не се предвижда изобразяването на вътрешни сцени.

Киносюжет, изграден само върху базата на изобразяването на вътрешния живот, също не се нуждае от подобен индикатор: тук се предполага непрекъснатото пресъздаване на „вътрешни видения“. Всъщност именно това е „вътрешен монолог“ в „чист“ вид.

Киносюжетът в психо-физическия монолог поставя на първо място проблема за „индикатора“ на реалните и въображаемите събития.

По принцип сцените на „вътрешни видения“ са фотографирани както и „реалните събития“ в кинематографния сюжет: в качеството им на киноматериал между едните и другите не съществува никаква принципна разлика. До неотдавна това се считаше за най-тежък аргумент при твърдението, че кинематографът е стихия на сегашното време и физическата реалност. Обаче киноматериалът, въпреки че носи много по-сгъстена и обемна информация от словото, сам за себе си е недостатъчен, за да разкрие напълно и изцяло пространствено-временните връзки в света на кинотворбата. Затова паралелите, които се провеждат от привържениците на лингвистичните насоки в кинотеорията между словесните и филмови структури (макар и донякъде буквални и едностранни) сочат и вярната тенденция да се разглежда киноматериалът в контекста на цялостното структурно изграждане на кинотворбата, а не в някаква си метафизическа обособеност. Окончателно звучене на киноматериала се детерминира в конкретна, дадена филмова структура. А съвременната кинематографна структура, както вече неопровержимо доказва практиката, не се изчерпва нито само със сегашното време, нито с физическата реалност. По принцип модерното кино е в състояние да изобразява в сякаш в действителност във възможно най-сложните и пространствено-временни връзки.

На практика разграничението между „реалните“ и „въображаемите“ сцени в киноспектакъла се извършва в две плоскости:

първо — с помощта на вътрешнокадровата организация на филмовото действие;

второ — чрез стилизация на пластическата композиция и изобразителния строй както на единия, така и на другия вид сцени, а също и чрез особена кодирозка на монтажните преходи между тях.

Доколкото вторият аспект ще бъде специално и подробно разгледан по-нататък, нека засега се ограничим само с особеностите при „кодирането“ на вътрешнокадровото действие, целящо да разграничи „действителните“ събития от „вътрешните видения“ във филмовия спектакъл.

б) Самото разбиране за принципа на монологичността в киното въобще навярно също изисква по подробно и отделно разглеждане. В по-тесен и конкретен смисъл реализацията на този принцип в киноспектакъла предполага, от една страна, теоретична характеристика на особеностите при изобразяването на „реални“ и „въображаеми“ сцени, а от друга — анализ на структурните възможности за взаимодействието им.

Като правило изобразяването на „действителни“ събития във филмовия спектакъл се отличава със стремеж към жизнеподобие. Това е естествено. Ако в киноспектакъла (който вече е пресъздаване на истинския живот) успоредно съществуват събитията от твърдо обозначеното сюжетно битие на героите, а редом с тях — спомени, сънища, мечти, вътрешни представи и др. — очевидно е, че в резултата от кинематографната обработка на действителността още на стадия на киноматериала именно това „твърдо битие“ следва в максимална степен да отговаря на нашето реално световъзприятие. В съответната степен изобразяването на „вътрешния живот“ следва да отговаря на особеностите на нашето „вътрешно виждане“. Понякога то е условно закодирано, стилизирано е така, че да бъде прочетено като изображение на „вътрешен живот“.

Именно поради това тенденцията на документална автентичност най-вече способствува за кристализацията и развитието на психо-физическия монолог в рамките на монологичната структура въобще. Максимално жизненоподобното пресъздаване на реалното битие в киноматериала се оказва първата и основна необходима предпоставка за разграничаване на реалните и въображаемите събития във фотографирания спектакъл.

Втората съществена предпоставка за такова разграничение и съпоставяне на „външните“ и „вътрешните“ събития във филмовия спектакъл е кристализацията на принципите за особена стилизация на действието, съответстваща на „вътрешните видения“ или обозначаваща ги с необходимата точност.

Първата насока се преплита с онази специфична особеност на структурата, която е обозначена в литературоведението с термина „карнавализация“. Наистина, когато говорим за „карнавално светоусещане“, М. Бахтин например влага в това понятие и по-широк, принципно мирогледен смисъл, обаче нека засега не го разглеждаме в тази плоскост (с това ние ще се заемем

по-нататък). Нека засега се спрем преди всичко на разбирането му като особен принцип за структурно изграждане на спектакъла.

В литературата „карнавализацията“ предполага известна транскрипция на структурните принципи на карнавално-площадното зрелище в областта на словесната образна система, но заедно с това — запазване на неговите исторически формирани се особености на условно-обобщено действенно изразяване на глобална концепция за устройството на света. Абстрактното философско светоразбиране придобива най-демократична, общодостъпна художествена форма. Разбира се, принципите на карнавализацията претърпяват забележима модификация в естетическите условия на словесната образна система. В киното те запазват напълно своята близост до първоизточника — масовото народно зрелище, придобивайки едновременно с това по-голяма гъвкавост и способност за абстрактно-символно съпоставяне на действия и алегорични атрибути в рамките на спектакъла.

В кинематографа основните формообразуващи принципи на карнавализацията не се нуждаят от качествено изменение. На първо място това е стихийно обусловено от изключително масовия характер на киноизкуството. Освен това самото сходство между зрелищната образна структура на филмовия спектакъл и площадното всенародно действо обуславя по-значителните възможности за приложение на принципите на карнавализацията в киното.

На първо място принципите на карнавализацията засягат мястото на действието;

второ — те имат предвид самия характер на действието;

трето — те предполагат използването на специфична система от условно-алегорични атрибути в процеса на самото действие.

Карнавалното действо е неотделимо от карнавалното светоусещане на всенародна приобщеност към историческия живот на обществото. В неговото обобщено действие по най-непосредствен и жив начин са изразени абстрактни съждения за живота, за властта, за изменчивостта на съдбата, за борбата между доброто и злото... И ако литературата, използвайки естетическите предимства на словото, надминава първоизточника в дълбочинното художествено изразяване на карнавалното светоусещане, кинематографът, запазвайки тези принципиално-естетически завоевания на словесността, възвръща на карнавалната структура зрелищната заразителност и непосредствената действеност на площадно зрелище.

Не може да не се види в този аспект например в знаменитата Одеска стълба класически образец на карнавално светоусещане в най-високия смисъл на думата. Тук кипи пъстрият и многостранен живот на тълпата; той бива смазан от жестоката стихия на властта — конкретна и едновременно с това символично въплътена в желязната верига на настъпващите войници. Жизнеподобното действие — бягството на тълпата — спонтанно преминава в символично обобщено действо: „бягството“ на детската количка по стълбата... „Твърдото“ физическо действие (бягството на тълпата и настъплението на войниците) се редува с „вътрешни видения“ на автора (образа на надигащия се каменен лъв)...

Ако се вникне в същността на композиционното изграждане на тази сцена, не може да не се забележи изключителната органичност и изразителност на художествените решения, произтичаща от избора на мястото на действието — известната на цял свят (преди всичко благодарение на „Броненосецът Потемкин“) Одеска стълба. В структурно отношение тя изпълнява тук едновременно сюжетообразуващите функции на „площад“ и на „стълба“. Тук се събират и се разделят мгновенно и наситено човешките съдби... Тук властвува смъртта — в убийството на момчето — и въпреки всичко тържествува животът: в бягството — спасение на детската количка след трагичната смърт на майката. Успоредно с това в сцената на Одеската стълба вичко е „на прага“ на живота и смъртта, на радостта и на отчаянието, на триумфа и падението... Извънредно изразителна в този план е пространствената функция на стълбата. Властта установява желязния свой порядък, пределно осезаемо материализиран в ритмичното настъпление на войниците, но едновременно с това подсъзнателно се внушава и историческата обреченост на тази власт със самия факт, че бездушната войнишка лавина се свлича надолу... По стълбата нагоре се изкачва майката, държаща на ръце убития си син, обобщавайки чрез действието си протеста на майчинството срещу безполезното и подло убийство на беззащитни хора. Отмъщаващите оръдия не само стрелят по щаба — в обобщаващ план те развенчават царската власт, детронират я... По този начин се разкрива и вторият формообразуващ принцип на карнавализацията: навсякъде в структурното изграждане

на епизода господствува обобщеното действие. То съвсем не е изгубило конкретната си жизнена характеристика, но заедно с това е въздигнато до нивото на символично действие — размишление.

Що се отнася до символичните атрибути на действието — едва ли е необходимо отново и отново да се коментират бягството на детската количка, събуждането на каменния лъв и т. н. Естетическият характер и функции на тези изразителни детайли от филмовото действие и без това са анализирани достатъчно подробно. Необходимо е обаче да се подчертае в заключение, че двойственото им съществуване (като обекти от физическата действителност и като обозначение на вътрешни същности) в решаваща степен обуславя органичността на монологичната форма в този епизод и преходите от изобразяването на непосредствено физическо действие към символично действие, а след това — към вътрешни видения. Макар че по същество интроспекцията тук е използвана твърде частично (образът на пробуждащия се лъв), тя е дотолкова органична, че може да служи като хистоматичен пример за съчетание и единство между вътрешното и физическото начало в кинематографното изобразяване на действието.

Могат да се приведат много примери за използване на условно-обобщени действия от карнавален тип в качеството им на „вътрешни сцени“ във филмовия спектакъл: странната процесия в „Андалузското куче“, празненството в „Златния век“, нахлуването на опричниците с факлите при погребението на Анастасия, а и цялата оргия в „Иван Грозни“, редица сцени в „Сенките на забравените прадеди“, „Саят Нова“, „Бяла птица с черния белег“, „Лудият Пиеро“, „Уикенд“, „Осем и половина“, „Фотоувеличение“, „Забриски поинт“ и др. . . . Обаче за нас е интересно не толкова изброяването на толкова различни едно от друго произведения, а общата теоретична закономерност. Цялото историческо развитие на киното дава достатъчно основания да се направи изводът, че обобщено-символичното действие успешно може да бъде използвано като индикатор за разграничаване на „вътрешните видения“ от „реалните“ сцени във филмовия спектакъл. То ги обособява по-отчетливо от всички други начини за индикиране — в това се съдържа предимството му. Но едновременно с това разграничението на „физическите“ и „вътрешните“ сцени изглежда по-натрапчиво благодарение на такава структура — в това се съдържа и най-същественият недостатък при карнавализацията на киноспектакъла.

Втората насока при особената стилизация на филмово действие, изразяващо „вътрешни видения“, се характеризира с обособяването на отделни сцени, които имат танцовално-хореографичен или песенен характер. Вътрешното състояние условно се изразява посредством някакво действие или песен, но това не е непосредствен соматичен израз на вътрешните импулси. На първо място тези своеобразно обособени „танцовални атракциони“ и „арии“ твърде опосредствено разказват за вътрешното състояние на героя (и от името на автора) . . . Едновременно с това тези сцени представляват блестящи монолози на актьорското присъствие, придобивайки чрез това дълбоко личен, персонален характер. Те обединяват авторското отношение към събитието с непосредственото актьорско действие. Хистоматичен пример на подобен „обособен атракцион“, монологически пресъздаващ вътрешния свят на героя, е знаменитият танц с хлябчетата в „Треска за злато“ на Чаплин. В съвременното кино такива своеобразни „монолози на актьорското присъствие“ могат да се видят в „Затъмнението“ на Антониони — в своеобразния екзотичен танц на Моника Вити, в „Да живееш живота си“ и в „Лудият Пиеро“ на Годар — в танца на младата проститутка и в танца-ария „Аз имам на ръката си мънишка линия на успеха“ . . . (във втория пример танцът вече се съчетава с песенно изразяване). Тази втора линия на „вътрешен монолог от условно-песенен тип“ блестящо е проведена в арията за „черния бобър“ в „Иван Грозни“; в комедийно-пародийна плоскост подобни решения се срещат във филмите на Рене Клер и особено — в „Красавиците на нощта“, чийто сюжет непрекъснато съпоставя физическото битие на героя със сниската и мечтите му . . . Своеобразен вариант на подобно кинематографно решение, изхождащо от народните песенни традиции, е песента на Гена в новогодишното празненство в „Неспокоен път“ на Даковски, а също така и песента на пияния Мито „Проклет да е, триж клет мале, който любе любя“ . . . „Бляскащи ветрове“ на Миклош Янчо са решени в своеобразния стилистически ключ на условно-обобщено масово действие на младите комунари. В „Уестсайдска история“ вече е налице не епизодично използване на песенно-хорео-

графичната стилизация, а цялостно структурно изграждане на психо-физическото поведение на героите върху нейната основа. Особено показателен и принципно съществен пример в това отношение е филмът „Нали убиват и конете“ на Полак, където танцовално-хореографичното действие (конкурсът по танци) напълно се слива с документално-автентичното поведение на героите. Ако трябва да търсим корените на тази стилистическа насока — те безусловно се съдържат в най-голяма степен в киното на източните страни и на първо място — на Япония и Индия.

Обособяването на „вътрешните сцени“ с помощта на хореографично-песенна стилизация на действието също така се характеризира с категорична отчетливост. То е синтезирано и целенасочено в основното си звучене, но понякога тази устременост и заразителност е за сметка на богатството на нюансите. Именно затова особено интересни и съдържателни са принципиални търсения за обединяване на хореографичното и документално-автентичното начало от типа на споменатия филм на Полак.

Третата насока за особена стилизация на кинематографното действие се отличава от първите две с по-голямата свобода и ненаатрапчивост при обособяването на „реалните“ и „въображаемите“ сцени. Условно тя може да бъде наречена онирическа (в разбирането на П. Пазолини, което визира съноподобното, условно казано сомнамбулично състояние на героя). Тук следва в известна степен да се разграничим и уточним, че в нашето разбиране „онирическата“ насока при стилизацията на вътрешните сцени означава преди всичко особена характеристика на актьорското присъствие във въображаемото (вътрешното) действие: при нея то се отличава по своя темпоритъм и специфичната си интелектуално-емоционална съсредоточеност в поведението на героя, което само понякога (но далеч не винаги) се приближава до състоянието на сомнамбулизъм. Като пример ще посоча поведението на Исак Борн в сценичната и интроспективните („Ягодовата поляна“); още по-деликатно е проведена тази стилизация на вътрешните сцени в „Осем и половина“. Във филма „Войната свърши“ на Ален Рене тя вече е сведена до едва-едва уловимо състояние на замисленост. Такава ненаатрапчивост е присъща на сценичната в „Иваново детство“, на интроспективните в „Хроника на един ден“ на режисьора Жалакявичус, „Огклонение“ на Стоянов и Островски, „Двадесет часа“ на Золтан Фабри, „Десет хиляди слънца“ на Ференц Коша... Ако възможностите на „карнавализацията“ и „танцовално-песенната“ стилизация донякъде ограничават широтата на обхвата на вътрешните сцени, третата насока значително разширява възможностите за предаване на вътрешните видения, довеждайки тези възможности до степента на неограниченост.

Необходимо е да се прибави, че в съвременното кино, в по-развитите монологични и полифонични структури все по-рядко и по-рядко се среща „лабораторно-чисто“ обособяване на само един принцип за стилизация на „вътрешните“ сцени. Пълноценното съчетаване на различни принципи беше присъщо още на епизода на Одеската стълба; то характеризира и най-добрите постижения на съвременното кино. Обособяването на тези принципи е донякъде условно и изкуствено: то е продиктувано преди всичко от изследователски съображения.

2. Монтажно-пластическото мислене — играе още по-значителна роля във формирането на структурата на психо-физическия монолог. Ако тя дължи съществуването си на наличността и взаимодействието между „твърдото“ сюжетно битие и „вътрешните“ сцени — несъмнено това взаимодействие придобива не само формообразуващо значение, но се превръща в неделима част от самия сюжет. А то се осъществява преди всичко със средствата на пластическата композиция и монтажа. Във филмовия спектакъл авторското начало се проявява „в скрит вид“; то мимикрира в действията и взаимоотношенията на героите. Пластическата композиция го изтъква; монтажът още по-нагледно обособява функциите си на авторски филмов разказ, съставляващ отделни сцени и кадри, поставящ ги в определени структурни взаимоотношения. Ако в спектакъла разказът се осъществява във формата на действие, пластическа композиция и монтажът отново придават на действието форма на разказ. В психо-физическия монолог се извършва във висша степен органично сливане между формите за действие на персонажа и монологичното повествование „от името на автора“. В това сливане е отредена съществена роля на пластическата композиция и монтажа.

а) Най-простият и отчетлив „индикатор“ за разграничаване на „реалните“ и „въображаемите“ сцени е пластическата композиция. Най-често тези различни категории сцени се снимат в различни изобразителни гами. Пресъз-

даването на „въображаемите“ сцени се отличава с подчертана ефемерност, про-светленост, дори понякога призрачност. В цветните филми това разграничение се постига и с помощта на колорита. Използва се също така съпоставянето на черно-бял с цветен киноматериал или „оцветяването“ на вътрешните сцени в някакъв условен цвят... Разбира се, това е най-елементарният начин за разграничаване на „твърдото“ битие и „въображаемите“ сцени, но той е възприет почти универсално, благодарение на безотказното си действие.

Освен твърдото откровено-демонстративното си използване този начин за „индикация“ допуска и по-изтънчени, усложнени и нюансирани варианти. Такова е например проникването на професор Борг („Ягдовата поляна“) в света на собствените му спомени. Неговото „Аз“ се прочита материално и реално; виденията му са призрачни... Единството между тях е подчертано чрез еднокадровостта. Героят е изтъкнат на преден план в сцената на семейния празник едновременно и със средствата на дълбочинното изграждане на кадра, и чрез светлината. Неговата плътна, материална фигура контрастира със залетия от обилна светлина хол, където всички участници в празненството изглеждат малко нереални, сякаш дематериализирани. В „Червената пустиня“ мечтите на героинята за екзотичен приказен свят са отделени чрез колорита. В „Забриски поинт“ любовните сцени са показани леко замъглени — сякаш под влиянието на марихуаната, която героинята преди малко е приела. Такава пластичски находки позволяват на автора да се освободи от всякакво пресилване и условна стилизация на актьорската игра във филмовия спектакъл. Така се разкрива следната взаимозависимост: колкото по-решително са обособени „реалните“ и „въображаемите“ сцени в киноспектакъла, толкова по-ненужна става индикацията им със средствата на изобразителното решение. И обратното: интензивността на индикатора в изобразителното решение позволява отсъствието на условна индикация както на едните, така и на другите сцени със средствата на актьорската игра. В идеалния (от теоретична гледна точка) случай използването на различни начини за индикация се съчетава органично и диалектически.

Вече подчертах изключителното значение на обобщено-символичното действие и символичния детайл в киноспектакъла. Нужно е да се прибави, че обобщението на действието и символичното изтъкване на детайлите може да се извършва не само на стадия на непосредствената организация на киноспектакъла пред камерата. Обобщението им със средствата на пластическата композиция и в още по-голяма степен на стадия на монтажа разкрива допълнителни, качествено нови възможности за карнавализация на филмовата структура.

Най-сетне в качеството на „индикатор“ може да бъде използвано съчетаването на киноматериал от разни видове кино. Във филма „Хирошима, моя любов...“ пресъздаването на ужасната гибел на Хирошима във вътрешните видения на французойката е постигнато с помощта на документални кадри. В сценария „Поема за морето“ Довженко беше предвидил използването на мултипликация, за да предаде вътрешните видения на Кравчина, а „алените коне“ в „Сенките на забравените прадеди“ по изключително талантлив начин използваха този стилистически похват. В „Космическа одисея — 2001 г.“ сомнамбуличните видения на героя са предадени с помощта на динамична абстрактна мултипликация, а възприятието на тези видения се приближава до клиническото описание на вътрешните видения на наркоман.

Поне засега аз не познавам случаи на практическо използване на научния вид кино в психо-физически монолог. Обаче от теоретична гледна точка това е напълно възможно, защото на човешкото въображение са достъпни всякакви съчетания между научно точните, абстрактните образи на действителността и нейното художествено изобразяване (Намек за възможността на такова решение се съдържа в епизода с научно-фантастичните видения на Юношата за човешкия прогрес в „Слънцето и синката“). В хипотетична плоскост психо-физическият монолог например на някакъв знаменит учен още по-определено допуска изразяването на научните му идеи посредством материала на научния филм.

При всички тези случаи различието на вътрешнокадровата структура в киноматериала от различни видове кино е недвусмислен индикатор на „реалните“ и „вътрешните“ сцени.

б) Монтажът органично и закономерно продължава търсенията в областта на обобщението и интерпретацията на спектакъла, разиграван пред камерата, които се съдържат в пластическата композиция. Благодарение на това той разкрива и нови начини за индикация на „реалните“ и „въображаемите“ сцени.

Вече подчертах същественото значение на принципа на „карнавализация“ във вътрешнокадровото действие. На стадия на монтажа се разкриват нови, твърде интересни специфични възможности за обобщение на филмовото действие, които му придават още по-абстрактно звучене. По-обобщен става и езикът на съпоставянето на филмовите детайли. В тази плоскост карнавализацията в киното е най-ясно свързана с търсенията на интелектуалния монтаж. В най-чист вид тя може да бъде открита в „Октомври“: в структурата на развенчаването на „боговете“, в символичното разделяне на мостовете, в сатиричната структура на „балалаечните“ сцени... На кръстопътя на непосредствено-изразителните възможности на спектакъла и възможностите за абстрактно обобщение, свойствени на литературата, филмовият монтаж най-ясно подчертава възможностите си за обобщение на действието и абстрахиране на конкретно-фотографични образи.

Разделени в пространството и във времето действия, могат да бъдат съпоставени по твърде специфичен начин в един кадър с помощта на движението на камерата. Такова съществуване забележимо и подчертано придобива признаците на нереалност и се възприема като фантастично съновидение. В този ключ са решени виденията „при кладенеца“ в „Иваново детство“. Вътрешнокадровият преход от „реалното“ битие на Иван във „вътрешния“ му свят споява в особено единство психо-физическото му поведение, подчертавайки неразкъсваемата връзка и взаимната обусловеност на вътрешния живот и физическото поведение.

В монтажния преход се съдържа особен „подтик“ при интегралното развитие на филмовото действие: то преминава в ново качество (следващия кадър). Статичното вътрешнокадрово съпоставяне е по-абстрактно, по-съзерцателно. Движението на камерата е в състояние интегрално и динамично да съпостави и съчетава качествено различни действия в единна сплав, отличаваща се с по-голяма хомогенност от обикновената монтажна структура.

Двойствеността на материала в игралния вид кино е несъмнена. От една друга страна, явно се обособяват безелите му на конкретно-действено зрелище — на спектакъл. От друга страна — не по-малко очевидно се разкриват и особеностите му на фотографиран спектакъл, подлежащ на допълнителни операции от естетическо естество. Стадиалната връзка между различните форми за организация на киноматериала е несъмнена: особеностите на спектакъла на дофотографичния уровень на съществуването му в значителна степен (макар и не абсолютно) обуславя структурните принципи за изграждането на отделните сцени и епизоди на кинопроизведението. На свой ред структурното изграждане на отделните сцени и епизоди обуславя структурата на творбата като цяло.

ФИЛМ ЗА ГЕРОИЗМА НА БЪЛГАРИТЕ ВЪВ ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Когато потърсих авторите за разговор, филмът беше в периода на своето „първо раждане“ (един виден кинематографист беше казал някъде, че филмът се ражда три пъти — в замисъла, в снимането и в монтажа). Вдъхновени от голямата идея, мобилизирани от трудната задача, обединени от единомислие, писателите Павел Вежинов и Рангел Игнатов и режисьорът Зако Хеския работят по създаването на двусериен филм за участието на българската армия във Втората световна война. Предварителните контури на замисъла са вече ясни, намерено е интересно решение на темата, набелязана е системата от образи. Любопитно, а и необходимо ще е в бъдеще да се проследи как всичко това ще се уплътни в сетивно-пластичен рисунък, как широкият замисъл ще се материализира в картина, как ще се превърнат в конкретно човешко своеобразие персонажите... Но сега нещата все още са в сферата на проекта и затова разговаряме върху общи въпроси:

ЗНАЧЕНИЕТО НА ТЕМАТА

Тази тема е общонародна. Тя дава възможност да се разкрият високите прояви, идейните и нравствените качества на българина. Събитията от войната, героиката на войнишкия подвиг са скъпоценен жизнен материал за твореца, който се стреми да осмисли характера и душата на народа, да покаже непрекъснатото движение на народния живот от миналото към бъдещето. В онези тежки дни на битки и изпитания с особена сила се проявява морално-политическото единство на нашия народ, неговата сплотеност около комунистическата партия, верността му към идеята за социализъм, любовта към съветските хора, към съветските воини.

Отдавна беше време нашата кинематография да направи филм за патриотизма и интернационализма на българите, проявен в Отечествената война, за храбростта на мъжете, изнесли на плещите си едно от най-епичните сражения — боевете при Драва...

— Как според вас се получи така — питам др. Павел Вежинов, че в българското кино дълги години тази тема беше представена само от един филм — „Непримиримите“. И нямате ли за това известна вина и вие, който сте, така да се каже, доайенът на военната тема в съвременната ни литература?

Павел Вежинов — Обстоятелствата за това закъснение са много. Трудно ми е да приема някаква вина върху себе си, защото аз преди много години превърнах в сценарий и предоставих за снимане повестта „Втора рота“; имаше и трагични обстоятелства — почина режисьорът Стефан Сърчаджиев, който беше се захванал с постановката. Но по-съществено, разбира се, е общото подценяване на темата, което проявяваха хората, ръководещи киното ни. Едва през миналата година по инициатива на кинематографията и МНО се сключи официален договор за съвместно създаване на двусериен филм, посветен на Отечествената война.

... Литературният критик Минко Николов беше определил Павел Вежинов като писател, у когото е особено силна „активността на субективното начало“ и това се изразява в ангажираността му към предварителното намерение, към замисъла, към идеята на бъдещето произведение, които при него се превръщат в съкровено влечение, в страст. Такава творческа треска и горещо пристрастие към задачата, с която се е захванал, са обзели писателя и сега. С пристрастие и емоционална ангажираност в общото дело участвуват и неговите колеги, а тази атмосфера се придава и на нашия разговор, който се води искрено и разгорещено.

Зако Хеския — За много народи Втората световна война се превърна в изпитание на жизнените сили и в проба за това дали имат сили да променят историята си и да я ръководят сами. Нашият народ трябваше да покаже дали е достоен да защити онова, което партията изгради и завоюва в революционната си борба. И той доказа своите жизнени сили. Обикновено се говори, че зрителят е преситен от филми за войната. Но в нашето кино тази тема не само не е изчерпана, тя едва е загатната.

Павел Вежинов — А темата е изключително интересна. Защото в тази война българите проявиха не само храброст и себеотрицание — те изразиха убедеността си в комунистическия идеал, проявиха комунистическа съзнателност и революционно чувство за дълг.

Рангел Игнатов — Това е много отговорна тема, която ни изпълва с тревога, но ние сме мобилизирани за предстоящата ни сериозна работа, защото знаем, че в материала, който ни предстои да обхванем и да претворим художествено, са заключени важни национални проблеми от миналото, настоящето и бъдещето.

Но минало е времето — казвам аз, когато филмите за войната се създаваха по следите на събитията. Повече от 25 години ни делят от деня, когато замълчаха пушките, появила се е дистанцията на годините, която не е маловажна за изкуството. Тя може и да не се отрази върху художественото възпроизвеждане на живота, но творците имат право и да се възползват от нея. Изтеклото време дава възможност да се видят от по-обхватни гледни точки социалните и духовните промени, които войната донесе, да се направи анализ на събитията от днешни позиции, обогатени от двадесет и пет годишния ни национален и международен опит. Такъв анализ ще ни даде възможност по-дълбоко да разберем и по-пълно да усетим непреходното значение на подвига, извършен от българския войн на бойното поле.

Рангел Игнатов — Стойностите кристализират във времето, годините открояват още по-ярко цената на подвига и украсяват събитията с още по-голямо очарование. А самите нас изпълват с по-чисто и свято преклонение. Но дистанцията ще ни помогне преди всичко за постигане на по-обхватен социален и психологически анализ на събитията.

Павел Вежинов — Ние ще се стараем да запазим емоционалната атмосфера на събитията, но ще разгледаме войната в социален и исторически план — като връхна точка, като последна фаза в революционната борба на нашия народ и на Българската комунистическа партия. В това всъщност се състои най-съществената национална особеност на войната, която отразяваме.

НАЦИОНАЛНОТО СВОЕОБРАЗИЕ И СОЦИАЛНАТА СЪЩНОСТ НА СЪБИТИЯТА

Рангел Игнатов — Войната, която ще отразим в нашия филм, не се характеризира с класическото съдържание на това понятие. Би могло да се каже — това е народна, справедлива война, но и това не ще бъде точно и изчерпателно. Тя е истинско революционно поле, в което нашият народ доказва своите морални сили. Целите на народа, който участвуваше в нея, бяха осъзнати и справедливи. Те залегнаха и в обръщението на Георги Димитров към българския народ, в което се посочваха мотивите за включването на България във войната. Българската армия участва в бойните събития с пълно напрежение на силите. И нашият филм ще утвърждава тази война като историческо събитие с положителна сила. Това е истинска класова битка. Рядко в една война могат да се срещнат толкова много опити за самоубийство при случаи, когато войникът е застрашен, че ще бъде пленен. Нашите войници се бият като партизани с жандармеристи, като комунисти с фашисти, а не с немци.

Зако Хеския — Това всъщност е продължение на партизанската борба, но вече в още по-широки мащаби и на общонародна основа. Игнатов основателно подчертава справедливостта на войната, защото, както се знае, има и несправедливи войни; наша-

една австрийска колежка-критичка. След като видяха филма „Братя“, и двамата дойдоха при мен, за да ми кажат — единият, че иска непременно да има този филм в програмата на следващия фестивал в Лайпциг, а австрийката, че това е филм, който ѝ е направил най-силно впечатление с липсата на конвенционалност, със стремежа си да разработи твърде позната тема по нов начин. Не се наемам да обяснявам защо филмът „Братя“ бе оставен без внимание от журито на фестивала. Отделна тема би било да се разкаже как мина този път представянето на нашите документални филми в Краков в организационно отношение. Не се наемам и да прогнозирам дали, след като филмът „Братя“ е вече поканен, ще получи непременно и награда на фестивала в Лайпциг. Но разказвам всичко това, защото ми се струва, че спонтанното харесване на „Братя“, макар и само от двама чужденци, с които имах възможност да говоря и за които мога да кажа, че имат твърде добра представа за състоянието на документалното кино изобщо, е показателно и в друго отношение. Бихме могли да кажем, че филмът на Цветкова спада до известна степен например към така наречените „критични“ филми. Той си позволява твърде дръзко да занимава зрителя с един случай, способен да събуди някои резерви от морално естество. Филмът на Златанов е представител, бих казал, на противоположното направление, на филмите, които утвърждават — казано най-обобщено — нашите победи. Всичко това идва да покаже, че бихме изпаднали в заблуждение, ако помислим, че бихме импонирали на чуждестранния зрител само с „критични“ филми. Следователно и тук трябва да бъдем предпазливи и да се пазим от всякакво регламентиране. Не подобен вид целенасоченост — критика или утвърждаване — ще решава дали се изравняваме с най-добрите образци на съвременното документално кино. А ако се запитае какво собствено би спомогнало за благоприятното решаване на този въпрос, бих отговорил без колебание: не регистраторството, не голата информативност, а изследване на обществената реалност, достигането, както се изрази др. Тодор Живков в своето писмо до кинодокументалистите от 1970 г., до същността на социалните, икономически и духовни процеси в нашето общество. Няма защо да крием, все още някои наши филми страдат от липса на жизненост, на органичен, животворен контакт с действителността. Методологически това води до отгласване от даден тезис и търсене на неговото потвърждение в живота. Това довежда неизбежно и до оня голям недъг, който наричаме илюстративност. А би трябвало да бъде обратното — със зорко око да се вглеждаме в живота и изследвайки и анализирайки жизнения материал, да стигаме до обобщението, което тогава неминуемо прозвучава органично и оставя дълбока следа в съзнанието на зрителя. Мисля, че точно в това се крие тайната на успеха например на повечето югославянски документални филми — в момента едни от водещите в документалното кино. Тук аз говоря за истинския им успех, постигнат като естетика, а не за съмнителните и малко скандални завоевания, присъщи на тяхната „черна“ серия. Ето в Краков видяхме филма „Никому нищо“ на Степан Занинович. С метода на наблюдението, привиквайки героите към ка-

мерата, режисьорът изследва микроструктура на обществото — редовните посетители на едно кафене за пенсионери, които страстно играят на домино. И от техните директно записани твърде оскъдни реплики, от чудесните едри планове на лицата — всичко това подплатено с носталгична песничка, която един от посетителите си свирюка на устна хармоничка, авторът постига неповторима атмосфера и голямо философско и художествено обобщение на неизтресимия човешки оптимизъм. Макар и изтласкани от течението на живота окончателно на брега, тези възрастни хора през цялото време се окуражават, че всичко ще се оправи, че не бива да губят вяра в бъдещето... Тук бих могъл да спомена и филма „Изтисквачът на маслини“ на Никола Бабиц. В него съвсем педантично и обстоятелствено, без една дума текст се проследява процесът на примитивно-то получаване на зехтин, когато с боси крака часове наред се тъпчат заливани с вряла вода маслини. Но именно този изнурителен човешки труд прераства в своеобразен символ на извечната упорита борба на човека за добиване блага от природата. Изкушавам се да спомена и филма „Клопката“ на Александър Илич, получил впрочем една от двете златни награди в Краков. Създаден в съвсем друг ключ, този филм-притча зад документалната си фактура — улавянето с помощта на птица-мамец и затварянето в клетка на диви пойни птици — поставя с необикновена сила въпросът за предателството и отнемане на свободата. Лично аз трудно понасям грубия, стигащ до садизъм натурализъм в този филм, но не мога да не подчертая, че и той заедно със споменатите вече други два югославянски филма отново доказва истината, че документалният филм впечатлява тогава, когато е зареден със силна и ярка мисъл.

Когато си позволявам да ангажирам вниманието ви с тези югославски филми като аргумент към мисълта, че документалистът не трябва да подхожда към живота преднамерено, а да извлича органично присъщите му значения, съвсем не искам да кажа, че трябва да се подадем на стихията на наблюдението, да пристъпим към действителността без всякакъв ориентир. Такъв наш ориентир е бил и ще бъде класово-партийният подход, нашата идейна позиция. И голямото изкуство на документалиста е в това, проследявайки жизнения поток в конкретните му изяви, да фиксира с чувствителна камера, да монтира и да осмисли именно онези явления, които доказват валидността на нашето светоусещане, на нашия мироглед. Тук вече достига до въпроса за ролята и значението на творческата личност в творческия процес, един въпрос, който заслужава нашето внимание и в светлината на проблема за взаимодействието между киното и телевизията.

Веднага бихме могли да кажем — съвременният екран принадлежи на тези, които имат какво да споделят с нас, които желаят да изявят свой авторски поглед и присъствие. Бих искал да подчертая, че силната авторска интонация е присъща на всички значителни документални филми, които познавам, независимо от техния жанр и стил. Очевидно съществува правилото, че документален филм се получава тогава, когато проявената филмова лента се обработи и осмисли публицистично и художествено. Наистина доку-

менталния филм е езикът на реалността, защото като технически посредник обективът на камерата е действително „обективен“. Но документалният филм е и езикът на един творец, резултат от неговото светоусещане. Ако ние знаем, че истината е свойство на определено именно адекватно отражение на обективни явления и процеси в главите на хората, отделният документален филм ще притежава само онази познавателна стойност, която е в състояние да му придаде неговият създател. Филми, които проникват до дълбоки, същностни истини, са винаги едновременно и свидетелство за силата и таланта на творческата личност, която стои зад тях, а не непременно продукт на хора, които са разполагали с много време, за да трупат търпеливо стотици метри филмова лента наблюдения и още по-търпеливо да изслушват и записват продължителни монотирани на героите. Струва ми се, имайки предвид световната продукция, която имах възможност да вида през последно време, че спорът между киното и телевизията в документалния филм се решава именно вече в тази светлина, тоест в полза на киното, в полза на изявеното творческо присъствие на автора, което поглъща все повече от естетическата енергия, изразходвана доскоро предимно за наблюдения.

Погледната в тази светлина, нашата документална продукция, предмет на днешния ни разговор, не дава основание за тревога. Ние едва ли ще намерим в нея филм, създаден безстрастно или обективистично, с неясна гражданска позиция. Дали това ще е „Лято на надеждите“ или „Ятаци“, „Спартак“ или „Поздрав от Севлиево“, „Широка лъка и светът“ или „А пожари няма“, „Наградата“ или „На удара с удар“, „Земята“ или „Треньорът“ — ето само няколко примера, разкриващи впрочем красноречиво богатото тематично и жанрово разнообразие на продукцията, — навсякъде ще открием естествено изявено в различна степен присъствието на автор, който има какво да ни каже, с какво да ни развълнува.

Може би някой се е надявал, че опитвайки се да съизмеря нашия документален филм с равнището на документалното кино в другите страни, ще разделя филмите на такива, които са на световно равнище, и на такива, които не са, или пък, че ще поднесе рецепта, по която бихме могли веднага да започнем произвеждането на филми за фестивални награди. Тук искам да кажа, че се спрях съзнателно само на два филма, доколкото единият вече се радва на международно признание, а за другия разполагах с мнение на чуждестранни зрители. А що се отнася до рецептата, нея никога не е в състояние да даде. А и не са чак толкова важни фестивалните награди, доколкото за съжаление все още твърде често те не са резултат на обективни критерии и оценки. По-важно е да осъзнаем дали се намираме в руслото на главното направление, по което се движи документалното кино в света, или сме кривнали някъде далеч встрани. А главното направление — независимо дали това ще бъде репортаж или очерк, социологическа анкета или портрет — сочи към умния, дълбокосъдържателен, граждански ангажиран и увлекателен и атрактивен по своята форма документален филм. Е, трудно е да се каже, че всички наши филми отговарят вече пълно-

женно на това изискване. Понякога ни липсва достатъчно обхватност и дълбочина на мисълта, друг път сме се отнесли пренебрежително към формата или пък сме платили данък на екзотиката на факта. Но едно нещо никога не ни е липсвало — гражданският патос и съзнанието, че крайната цел на материалните и духовните усилия не е самият филм, а въздействието върху зрителя. Това съзнание ни е предпазвало от формалистични увлечения и ни е въоръжавало с амбицията да се намесваме активно и отговорно в разговора за нравствения и гражданския облик на съвременника ни, за революционната същност на нашето време. При такъв вътрешен ангажимент документалното ни кино просто няма морално право да се задоволява с домашен критерий. Този ангажимент от само себе си ни тласка към съизмерване с документалното кино в другите страни и преди всичко в социалистическите страни. Аз казах вече — нямаме основание за униние, но ми се иска да завърша с това, че нямаме право и да се самоуспокояваме. Промените, настъпили в последно време в нашето документално кино, са плодотворни, но започнатият процес на усъвършенствуване не е приключен, той трябва да продължи.

За ускоряването на този процес, от което всички сме заинтересовани, решаваща роля може да изиграе редовната, навременна информация върху развитието на документалното кино в другите страни. В това отношение СБФД е все още длъжник пред нашите документалисти; необходимо е по-активно да се потърсят подходящите форми за решаването на този въпрос.

Д-Р АЛ. ТИХОВ

ПУБЛИЦИСТИКАТА В ДОКУМЕНТАЛНОТО НИ КИНО

За мен естествено бе най-важно преди всичко да си уясня критериите, с които ще меря и режа документалната ни продукция, за да я прекроя по мярката на интересувашата ме тема. Това се оказа неочаквано сложна и трудна работа. Твърде скоро се убедих, че ако кинематографистите-документалисти, преди да създадат публицистични произведения, поискат да узнаят какво представляват те от теоретична гледна точка, най-вероятно е студията да остава всеки път с катастрофално неизпълнен годишен план. Солидни, дебели томове ми предлагаха всеки

свое тълкуване, повечето от тях неприложими било поради неточност, било поради задълбоченост, заплашваща да се превърне в бездънност... Една неотдавна излязла у нас книга ми съобщи следното: „„Публицистиката е анализ и отношение. Публицистиката е общуване. Публицистиката е чувство.“ За да не се разчувствувам, предпочетох общуването с такива стабилни източници като енциклопедиите, където поне всичко е ясно.

БСЭ определя публицистиката като общественно-политическа литература на съвременни актуални теми. Последното издание на нашата Енциклопедия твърди, че „публицистиката е литературен вид — отбележете, пак литературен вид, за кино или гелевизия нито дума, — който отразява общественно-политически и др. въпроси на съвременността, на границата на научното изследване и художественото представяне на действителността“.

В такива случаи особено полезно е обръщането към извора на речниците. И ето Речникът за чуждите думи в български език ми предложи следното: „публицистика“ (от лат. publicus — обществен). 1. Литература (пак литература) по общественно-политически въпроси, съчинение с политико-обществен характер. 2. Стил, който е характерен за такъв вид литература; лек и разбран, вестникарски стил. 3. Писателска дейност на публицист...“

Като оставим на страна малко обидното „лек и разбран, вестникарски стил“, нека приемем, че под термина „съчинение“ се крие и кинопублицистиката, и огледаме онова, което ни даде тази разходка из справочната литература:

първо, публицистиката, това е ясно и от етимологията на понятието, се занимава с обществени проблеми, с въпроси, имащи значение в съвременния политически и обществен живот, при това с въпроси актуални...

второ, произведенията на публицистиката не настояват на всяка цена да бъдат приемани за произведения на изкуството, те се намират на границата между науката и художественото „представяне на света“, което позволява в тях да включват и методите на социологията, социалната психология и други научни методи;

трето, публицистиката предполага лек и разбран стил;

и четвърто, за което навярно не е имало място в речниците: задължителността на категоричната позиция на кинопублициста в създаването от него произведение независимо от това, дали то е на границата с науката или отвъд нея...

И така, нека огледаме най-новата ни документална продукция от тази изходна позиция: при общия обзор трябва да се признае, че болшинството произведения са свързани с обществени, и то немаловажни проблеми, със съвремението, т. е. тематично към репертоара на документалната ни продукция не бихме могли да предявим особени претенции от гледна точка на публицистиката. А убеден съм — и в привидно най-маловажния случай може да се открие онова важно и значимо обобщение, което да направи филмовото произведение остро публицистично. Всичко опира до личността на твореца и неговото отношение към света, до неговата позиция на художник и публицист...

З да не бѣда голословен, ще подкрепя мисълта си с два филма: „Земята“ на Йордан Величков и „Наградата“ на Георги Янев. Какво предлагат тези два филма?

Първият третира изключително важен проблем, засягащ не само днешното ни общество, но и нацията, бъдещите поколения — въпроса за разхищаването на плодородната земя в нашата страна. Едва ли някой ще оспори, че това е проблем публицистичен, че неговото разглеждане е наложително и свърхактуално. Въпрос въпиющ, както биха се изразили склонните към афектация журналисти...

Но във филма този въпрос е решен непублицистично. Защо мисля така?

Филмът започва с дикторски текст — цитирам по памет чутото от екрана: „Тревожни са сигналите за българската земя, земята, която ни храни...“ Този приповдигнат, многозначителен текст, прочетен съответно от диктора, ни настройва не особено доверчиво към онова, което виждаме и чуваме от екрана. А във фонограмата звучат и тревожни камбани! И предчувствието ни се оказва вярно, защото пред очите ни минават, общо взето, верни неща, съобщават ни онова, което знаем — колко малко е плодната земя у нас, как тя се хаби... Вярно е и това, че строителството заема все повече плодородна земя въпреки правителствените и партийни решения, и това, че в градовете, особено в София, се разрастват нови квартали, вместо да се използват старите; повтарям — всичко това е вярно. Но в показването му няма откривателство, не се чувства индивидуалността на авторската позиция. И най-важното: констатациите са някак безлични, общи. Във филма няма хора, той е „пустинен“ — а интересно е кой е виновен не въобще, а конкретно за дадения нов квартал, за построяването на този или онзи институт именно на това място. Това би направило според мен филма публицистичен...

Оказва се, че само обществено-политическият характер не е достатъчен; необходима е категорична и талантлива защита на авторската позиция при разработването на проблема.

Почти противоположен пример е „Наградата“ на Георги Янев. Съществува прост и ясен факт — на работниците в едно ремонтно предприятие не е раздадена обещаната награда. Нещо повече, те са получили минимална част от нея, а лъвския пай са си поделили административните ръководители. И авторът тръгва с камера и микрофон по дирите на събитието. И създава интересен публицистичен филм.

Интересното в него е преди всичко несъмненото влияние на телевизията, чиято оперативност ѝ позволява да осъществява предавания по горещите следи на събитията, да влияе върху техния ход, да показва във втората част на едно предаване ефекта от неговата първа част. Това, разбира се, не е откритие — за това е мечтал още Дзига Вертов, това е правил със знаменития си влак Александър Медведкин, но техните опити са по-скоро предчувствие на телевизионната оперативност. И ето сега нейното влияние върху един документален филм...

Намерени са противоположните страни, анализиран е тревожният случай, привлечена е помощта на държавните органи. Шеговитата песничка на Вили Казасян е умело използвана за иронично акцентуване върху действието. Но... тук възниква едно „но“, което ни отправя към връзките на публицистиката с художествеността. В „Наградата“ освен прекия документален материал съществува и една вмъкната „новела“, представляваща откровена инсценировка: в класната стая деца решават на черната дъска задача с условията на случая, който разглежда филмът — работниците, парите, администрацията. Това са епизоди, които се намесват в тъканта на филма като злокачествен тумор, разяждат го, олекотяват материала, като му придават фейлетонен, „фокусов“ характер...

Не бих искал да бъде разбран погрешно: не се противопоставям на похвата като същност — отдавна съчетанието на достоверна документалност и художествена инсценировка или въобще на игрови моменти са известни в киното. Няма такова правило, което да забранява тяхното съчетание, а ако има, то както казва Дзига Вертов в своя дневник, „човекът по това се отличава от маймуната, че маймуната си е останала прикована към дървото, а човекът е нарушил правилата, слязъл от дървото, взел в ръката си тояга, излязъл от гората... Ако не беше нарушил правилата, той би си останал да живее по дърветата.“ Не за такива правила и за тяхното нарушаване става дума, а за умението да се използва нарушението на известни „правила“. Авторът на филма „Наградата“ е приложил неумело похвата и всъщност е zlepоставил намеренията си... Но този филм е интересен и с още нещо. Ако се вгледаме внимателно в неговите „герои“, в техните реакции, ако се вслушаме в репликите им, ще открием недостатъчна задълбоченост на анализа на характерите им, а тя е била задължителна. Сега във филма работниците са обща група на „онеправданите“; от другата страна на барьерата са началниците, скрили се от око на камерата и фигуриращи единствено в магнитофонния запис. Но ако, повтарям, се вслушаме в думите на работниците, ще открием, че сред тях има хора, които изтъкват, че именно те са работили „най-много“, т. е. казано по-просто — претендират за повече пари от останалите. Ще запомним онзи, който откровенно съобщава, че очаквал „една хилядарка“, когато знаем много добре, че сумата не е могла да надхвърли 50—60 лева! Ще се убедим, че авторът се е спрял там, където е следвало да направи най-важната крачка — да изследва внимателно характерите на своите герои, да открие тяхното своеобразен, ако се наложи да се заинтересува например от качеството на извършената от тях работа, т. е. да задълбочи добрите си намерения, да надхвърли рамките на отделния случай и да създаде истински публицистичен филм...

Защото, убеден съм, няма и не може да има кинопублицистика извън изследването, задълбочено и проникновено, на човешките характери, на техните взаимоотношения, на тяхната същност.

Затова, макар и накратко, да се обърнем към един от най-важните елементи на документалната кинопублицистика — появата на човека на екрана и изследването му от страна на художника-

документалист. Не е нова мисълта, че човекът пред камерата, освен когато наблюдението се води със скрита камера, не представя сам себе си, а един свой образ. Тъкмо тук от особено значение е умението на твореца да пренесе на екрана образа на този човек в неговото естествено поведение, в неговата истинска изява. Разминаванията са особено показателни — екранът се оказва особено чувствителен към тях. Във филма на Васил Асенов „Боксьори“ треньорът и неговите момчета сядат в някаква сладкарница, за миг на екрана блясва микрофон, но едва ли това е най-главното; важното е, че се чувствава сковаващото му присъствие и че заснеманите хора се държат неестествено, говорят неестествено. Така неестествена е и една от централните в замисъла сцени с провинилото се момче. След като разказва за простъпката му, треньорът оставя отбора да реши съдбата на своя другар... и едно от момчетата започва да произнася неестествени думи от рода на: „Мисля, че той трябва да бъде отстранен от отбора, защото е недостоеен“ и прочие...

Безкрайно трудно е да намериш и поднесеш от екрана истинския образ на човека, естествен и неподправен, реален и истински. За това е необходимо не само умение, необходимо е и чувство за значимостта на момента, чувство на подбор, отговорно отношение към собствения материал. Ето още един пример, доказващ това: във филма на Васил Мирчев „Българинът и автомобилът“ на екрана е младо момче пред старта на автомобилното рали. Само секунди преди това финландският „ас“ е съобщил, че смята по време на състезанието поне 30 пъти да смени гуми, а нашият герой спокойно съобщава, че е приготвил 2 (две!) гуми с джанти и смята с тях да изкара състезанието — отличен повод за анализ, за осмисляне. Но авторът на филма бърза и от екрана ни залива хладният душ на текста, според който вече е време автомобилният съюз да подпомага повече онези, които представят нашата страна в състезания...

Внимателното проучване на човешките характери, улавянето на онези чудни мигове на вътрешна изява е основа на успеха на няколко филма в представената продукция — великолепното повествование на Оскар Кристанов „Ятаци“, чудесната миниатюра на Иван Терзиев „Широка лъка и светът“, „Лято на надеждите“ на Невена Тошева, „Амбиция“ на Никола Ковачев.

Бих искал тук да отбележа още един важен и съществен момент в работата на публициста — задължителната точност, прецизност и цялостност на предлаганата на зрителя информация. Виктор Школовски бе писал, че го интересува номерът на онзи локомотив, който видял легнал на една страна във филма на Дзига Вертов. Така зрителят се интересува от всеки детайл, интересува се от подробностите, той е любопитен и това му любопитство следва да бъде задоволено. Във филма на Никола Златанов „Братя“ съществува интересна житейска основа: историята на двамата братя, ръководители на бригада строители на комини. По-старият загива, завещавайки делото на брат си и на момчетата от бригадата. И докато пред очите ни от екрана се изгражда образът на този човек, у нас остава натрапчивото чувство, че крият нещо — защото никой не ни каз-

ва как е загинал героят на филма. И не можем да си обясним защо се премълчава този факт. Зрителят навярно започва да гради предположения, не го оставя съмнението, че тук нещо не е наред. Разрушава се внушението на едно сериозно замислено филмово произведение, разрушава се защото е пренебрегнат основният принцип на кинодокументалистиката — „истината 24 пъти в секунда“, пренебрегнат по-скоро по недоразумение, отколкото от принципни съображения...

Всичко казано по-горе недвусмислено ни отвежда към позицията на твореца-кинопублицист, защото в последна сметка в неговите ръце се намира заснетият материал, в неговите ръце е самата действителност, той я отбира с помощта на обектива и микрофона, от него зависи какво и как ще попадне на екрана, какви ще се окажат хората и как ще бъдат изследвани техните постъпки...

Категоричната и ясна позиция на кинопублициста е основно условие за неговата работа. Яснота на позицията спрямо жизнения материал и спрямо филмовия материал — доказано е вече неведнъж: от един и същ материал при съответното му преосмисляне е възможно да се изградят напълно противоположни по смисъл филмови произведения. Дълбоко публицистичното, далеч прекращащо границата на науката в посока на голямото изкуство произведение на Михаил Ром „Обикновен фашизъм“ е, както знаем, почти изцяло изградено от филмова лента, заснета от хитлеровите оператори.

Не е задължително позицията на режисьора да бъде гръмки изявена, тя може да присъства деликатно и незабележимо, както е във филма на Невена Тошева „Лято на надеждите“. Тук спокойният и внимателен разказ за живота на група хора, посветили се на един неблагодарен труд, в който резултатите, ако те въобще някога се появят, идват след дълги години търпение и работа — без да е натрапчив — доказва убедително позицията на режисьора, привлича зрителя, прави го съмишленик. Позицията — това е основното качество на филми като „Жена на строежа“, „Амбиция“, „Ятаци“, „Наградата“....

Неяснотата, некатегоричността в позицията на автора-публицист, струва ми се, има фатални последици за неговото творение. В „Изпращане“ на Тодор Андрейков авторът воюва срещу маниакалната еснафщина, тържествуваща в придобиващите гигантски размери пирове около заминаването на младите хора в казармата. Намеренията са точни и недвусмислени, те намират реализацията си в онази жена, която гордо разказва, изпълвайки екрана със стотиците гости, литрите вино, килограмите месо, раздадените пижамы... По същото време разказът обаче е разпилян, повърхностен, нецентриран и авторската позиция остава неясна, смътна. Филмът в последна сметка буди чувството за неудовлетвореност.

Такъв е и случаят с „Българинът и автомобилът“, където режисьорската разпиляност и прибързаност са довели до похабяване на интересния замисъл, до повърхностно и облекчено отношение към далеч не така прости и лесно достъпни проблеми.

Пределният случай за мен е „А пожари няма“ на Илко Дундаков, който е драстичен поради таланта на своите създатели. Ил-

ко Дундаков и неговите сътрудници са открили чудесна находка в лицето на своя герой. Но те, представяйки своя почти вманиачен в графоманските си занимания персонаж, едва ли не му се любоват. На екрана по-голямо значение придобива безсмисленото подпалване на едно дърво, по-голямо дори от същността на заниманията на този човек. И тъкмо поради аморфността на авторската позиция в последна сметка за стотици зрители, които не са в състояние да отличат ерзаца и кича от истинското изкуство, инфантилистуващият графоман и изкуствоман се превръща в обект на завист, страх ме е да го кажа, на подражание! Вода във моята воденица наля вестник „Антени“, който публикува възторжена рецензия не толкова за филма на Илко Дундаков, колкото за неговия герой, представен като пример за младеж, образец на културно прекарване на свободното време!? Факт, който още веднаж потвърждава мисълта, че да се създава публицистично, а и въобще документално кино, без ясна, категорична позиция е просто невъзможно!

Но позицията на публициста-документалист не означава само оценка на едно или друго явление в живота при неговото пренасяне на екрана. Тя означава и активно отношение към това явление, към живота...

Намесили се в живота на хората, които снимат, в събитията, които регистрират техните камери, кинематографистите не могат да не мислят за онези последици, които ще имат „нещата от живота“ след като на екрана отмине и последният кадър и се появи надписът „Край“. Защото в живота няма край! Пример за подобно отношение е „Наградата“. Великолепен пример е „Здравейте, мили деца“ на Христо Ковачев и неговият финален текст — за мен, това е най-яркото публицистично произведение на нашето документално кино в последните няколко години.

Кинематографистът е задължен да мисли за тази връзка, сам да я търси, да я провокира и посредством материала в своя филм да предусеща последващите стъпки на своите герои, ако е възможно да ги направлява или пък поне отново изследва. Гледам филма на Н. Ковачев „Амбиция“ и си мисля за хората, които, лишени от модерна техника, само от амбиция, от гордост, транспортират и спасяват претърпели злополука кораби. Мисля си за майсторството на режисьора, за умението да улови хората... Мисля си и когато пътувам по пътя Варна—Девня, и когато виждам обгорелия гръцки кораб „Полиникис“, за чието спаяване се разказва в „Амбиция“ и който от дълго време стои самотен, далече от пристанището, опожарен и безмълвен. А може би е необходимо да се направи филм и за смисъла на усилията на тези хора?

Възможно е да не съм прав — възможно е най-важният момент да е била самата операция по спасяването на кораба, почистването на акваторията на пристанището. Повтарям, възможно е, но не това е важното — привеждам този пример не защото съм прав или неправи в конкретния случай, — а защото искам да напомня, че основното задължение на кинопублициста е активно да участва в живота и неговите промени, сам да ги провокира и насочва. Да превърне своите произведения от регистратора на живота в негови активни участници...

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

«ДНЕВНА СВЕТЛИНА»

АЛБЕРТ КОЕН

Рискът от повторение започва да става една от големите опасности за критика. И сега, когато вземам перото, за да изразя мнението си за новия български филм „Дневна светлина“, чувствавам, че ще трябва да кажа неща, които вече неколkokратно и по други поводи съм казал.

Наглед всичко е нормално. В учестен ритъм един след друг излизат на екрана български филми. Сред тях, както е редно, има и хубави, сполучени творби, има и по-малко сполучени произведения, има и слаби. Дори съотношението между сполуките, посредствените резултати и неуспехите е нормално. Странното е там (а може би няма нищо странно?), че в редица произведения, колкото и различни да са помежду си — по сюжет, конкретна тема, образи и т. н. — откриваме някои общи, преминаващи свободно от един в друг филм дефекти. Това тяхно повторение вече навежда на мисълта за „фабричния“ им произход и характер. От друга страна, то е, което обрича критиката на свой ред да се повтаря в своите анализи, констатации и преценки, макар всеки път тя да има работа с друг филм.

Ето и сега, когато пиша за „Дневна светлина“, ще трябва да започна с това, че решението на авторите да се включат в общата атака на съвременната тема, провеждана упорито от българското кино през последните години, заслужава пълна адмирация. Още по-голяма адмирация за това, че те не са взели периферен обществен проблем, а се опитват да проникнат в горещата сърцевина на съвременността — там, където мащабните социални явления си пробиват път през остри човешки конфликти и сложни драми, през дълбоки сътресения в душевността на съвременника.



Сцена от филма „Дневна светлина“

Разбира се, темата на авторите не е опазването на околната среда, колкото важен и актуален да е този проблем и колкото „модна“ да е станала неговата художествена интерпретация в различните видове изкуства. Тази тема зазвучава във филма още от първите кадри, но все пак ролята ѝ в драматургията е катализираща: по повод на нея ще изникне сблъсък на обществено-идеини гледища и морални принципи сред ръководителите на един завод, а в тоя сблъсък младият инженер Слави Иванов ще трябва да подложи на изпит своите убеждения, съвест, житейски принципи и нравствена устойчивост, ще трябва да избира между пътя на угодническите, користо пресметнати компромиси и пътя на гражданското мъжество и доблест. В центъра на филма е този образ и неговата обществено-нравствена дилема е, която съставлява ядрото на драматургията. По този начин острието на нейния идеен патос е насочено към изобличаването на големи обществени злини: кариеризма, безпринципността, житейския опортюнизъм.

С подобно утвърждаване на авторските намерения съм започвал и други рецензии, за да кажа после онова, което и тук ще напиша: уви, драматургията (ето най-често срещаният „фабричен“ дефект!) не съумява да даде плътно и убедително художествено покритие на тези намерения. Сценарият на Недялко Йорданов очертава интересна и многообещаваща драматургична рамка, но я оставя полупразна: в нея отсъства движението на вътрешния конфликт у Слави, остава непроследен в широта и дълбочина — чрез съответно богатство на драматургически ходове и художествени аргументи — пътят, по който младият специалист прави избора на своята



Адрияна Палюшева и Младен Киселов

поезия в конфликта, избухнал сред ръководството на завода. Вместо да следва тази основна линия, разказът непрекъснато изскача от релсите си и се отклонява в странични, съществуващи почти сами за себе си епизоди, които нямат пряко и функционално отношение към главната драматургична задача. Подчертавам думата „функционално“, защото именно тук е въпросът. Срещу епизодите с двете бивши приятелки на Слави, с децата на полето, с екскурзоводката на японската група и др. (вече самото им изброяване подсказва, че те заемат може би и половината от филма) не бихме могли нищо да възразим, ако намерим ясната им връзка с душевния процес, изживяван от Слави, ако те ни прозвучат като тласкащи удари на този процес. Такова нещо няма или ако има, то е по-скоро във формата на доста далечни и мъгляви асоциации. С други думи, както е прието да се казва в драматургическата „кухня“, тези епизоди почти „не работят за идеята“. Те се открояват като някакви обособени новелки сред основната драматургична тъкан, изглеждат като инкрустирани в нея. Струва ми се, че този метод (да го наречем условно) на инкрустация е доста характерен и за театралната драматургия на Недялко Йорданов. Въпрос за творчески стил, ще каже някой. Вярно, но това не ни освобождава от задължението да преценим в каква степен този стил е художествено ефикасен във всеки конкретен случай.

Един млад човек преживява сложна и отговорна драма, но вместо и ние да вървим заедно с него по стръмнините и кривулиците ѝ, принудени сме по-скоро да се задоволим с готовия краен резултат.

Драмата на Слави добива още по-сложни и донякъде, бих казал, патетични измерения от разочарованието, което му носи нейният финал: демаскирането на Стаматов като кариерист. Оказва се, че позицията, която на Слави е коствала толкова усилия на съвестта и волята, за Стаматов е само тактическа игра на амбициите. Това е една интересна находка на драматургията, с която изведнаж в темата и патоса на филма — против кариеризма и приспособленчеството, за честно и мъжествено гражданско поведение — се внасят нови силни акценти. Но (за съжаление) образът на Стаматов е очертан бегло, в две точки — изходната и финалната, привидната и действителната — следователно пак като резултат. Още по-важно е обстоятелството, че не са разкрити убедително мотивите за измамния ход на Стаматов.

Иначе на мен ми допада общата тоналност на сценария: тя е деликатна, дискретна, не натрапва намеренията си с повишен тон, резки думи и пресилени жестове. Някои места излъчват неподправено лирическо вълнение — меко, сдържано, обагрено понякога с лек хумор. Но по правило това са местата, които са извън основния поток на драматургията, които, както казах по-горе, са инкрустирани в нея.

Режисурата на Маргарит Николов спазва тази тоналност и изобщо интерпретира вярно предложения драматургичен материал. Това плътно режисьорско покритие на сценария несъмнено говори за възможностите на Николов, но в същото време разкрива най-съществената слабост на постановъчната работа: примирението с недостатъците на драматургията. Ето още едно повторение: режисура, която се задоволява с непълноценен драматургически материал и го реализира в предложения ѝ вид, поема автоматично сериозен риск.

Нещо повече: стилът и средствата на режисурата като че ли са се повлияли от слабостите на сценария и в известен смисъл ги продължават, „доразвиват“. Към „мъртвите“ места на драматургията режисурата е прибавила и свои „мъртви“ полета, към орнаментите на Недялко Йорданов се притурят тези на Маргарит Николов. Така например ние в продължение на доста минути можем да наблюдаваме детайлирано изобразеното младежко увеселение в завода, на което всъщност не става абсолютно нищо, или пък да следим движението на софийските трамваи заедно с един калейдоскоп от случайно уловени в навалищата лица. Заснето е добре (камерата на Иван Самарджиев е изобщо пластична, облъхана с настроение), но за какво в последна сметка служи всичко това? Дали за да се разтегне филмът до нормалните размери, защото иначе валидният драматургичен материал в него едва ли надхвърля една по-бемиста новела? Или защото и Маргарит Николов плаща данък на увлечение, което напоследък се забелязва често в нашата режисура — увлечението към самоцелно рисуване, към орнаменталност и декоративност, съпроводено с прекомерно любуване на някои пластични находки?

Режисурата на Маргарит Николов е поела и още един риск: да реализира този и без това „хлъзгав“ сценарий предимно с непро-

професионални актьори. Подобни рискове понякога успяват, и то с неочаквано добър резултат, но за „Дневна светлина“ не бихме могли да кажем това. Факт е, че най-ярко във филма се откроява Иван Кондов в ролята на директора; ролята наистина не е голяма, но Кондов и придава ясни контури и я изпълва с категорично присъствие. Другият професионален актьор — Петър Слабаков — не се издига така щастливо поради неблагодарната си драматургическа задача: той трябва да произнесе само няколко доволно мъгляви и претенциозни реплики. Централната роля е поверена на Младен Киселов, режисьор в Народния театър за младежта, автор на редица хубави постановки на сцената. В своя дебют като актьор изобщо (доколкото ми е известно Киселов досега е имал само няколко епизодични появи на сцената по заместване на отсъстващ титуляр) и като филмов актьор специално Киселов излъчва одухотвореността на персонажа, неговата вътрешна деликатност и интелигентност, неговото чувствително внимание към окръжаващото го. И все пак на изпълнението на Киселов не достига енергия, деликатността често е на ръба на вялостта, вътрешните движения са прекалено туширани, загатнати, недоизказани. Бих оценил това изпълнение като полусполука — оценка, която включва надеждата, че един втори опит на Киселов може би би бил по-успешен и за него, и за нашето кино (защото той наистина има някаква своя, особена „боя“), която като че ли не се среща в актьорската палитра на нашето кино. Другите роли са разпределени предимно между приятели — режисьори и други работници в киното, както и между натуршци: тук, общо взето, самодейният характер на изпълнението определено се чувствува. Повече от явно е, че този филм не е подсигурен с най-сполучливия актьорски състав. И това обстоятелство също на свой ред се отразява на равнището му.

Ако изключим новелата „Стихове“, филмът „Дневна светлина“ е всъщност инстинктивният дебют на Маргарит Николов в игралното кино. Както в новелата, така в още по-голяма степен тук Николов защитава безспорно професионалната си подготвеност и заявява притежанието на една фина, одухотворена артистична нагласа, която несъмнено е важна предпоставка за създаване на съвременно изкуство. Но по постигнатите художествени резултати може да се заключи, че Маргарит Николов все още се намира на стартовата площадка към пълноценното филмово творчество. Не ни остава нищо друго освен да му пожелаем добър полет, до новите срещи, в които от него ще очакваме повече.

«НА ЖИВОТ И СМЪРТ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Премиерата на трисерийния игрален филм „На живот и смърт“ (сценарий — Анжел Вагенщайн, постановка — Неделчо Чернев, оператор — з. а. Димо Коларов, музика — з. а. Петър Ступел и Атанас Бояджиев, редактор — Марко Стойчев) се състоя в дните, когато цялата страна тържествено отбелязваше 30-годишния юбилей на избавлението си от фашизма и класовата експлоатация, на победата на социалистическата революция. Трябва веднага да кажа, че това бе културна проява, която се оказа в пълно съзвучие с атмосферата на празника и по-специално със спонтанно появилото се законно чувство на признателност и благодарност към ония доблестни чедра на народа ни, на които дължим свободата си, които я извоюваха с кръвта и саможертвата си. Щеше да има празника, ако в голямата програма на чествуването не беше представено най-масовото изкуство — киното, ако липсваше подобен филм...

На малкия екран той дойде (макар че може би няма да остане само там, а ще премине и пред публиката на киносалоните в страната) след „Русият и Гугутката“, след двете поредици „На всеки километър“, след „Последна проверка“, „Дъщерите на началника“ и други произведения, които — струва ми се — дават основания да твърдим, че в разработката на така наречената антифашистка или още историко-революционна тематика е налице придържане към един път, който е по-различен от този на „полямото“ кино. Очевидно е, че филмовите творци от телевизията показват определено предпочитание към стилистика, в която преобладава афинитетът към интересната и занимателна фабула в повествованието, към приземния, „натурален“ разказ, който е близък до житейския бит, до неговата правдоподобност. Единственото изключение е може би само новелата на Валери Петров и Борислав Шаралиев „Васката“, в която сюжетът е по-условен, в която има поетичен полет. За киното ни тази тенденция

като че ли беше по-характерна за ранните му години. Тогава то се придържаше към по-голяма историческа достоверност на възстановката и разгръщаше разказа в стройна сюжетна последователност. Но сетне, и особено в последните години, към антифашисткото минало се пристъпва с по-голяма свобода, разчупиха се жанровите и стилистичните форми. Да си припомним например филми като „Последната дума“ или „И дойде денят“, в които връх взима философското размишление и документалната фактура е тълкувана твърде условно. Или „Птици и хрътки“, където се прибегва и до острия рисунък на гротеската, за да се подчертае уродливостта на стария свят и да изпъкне на неговия фон с романтиката и чистотата си младото поколение на борците.

Да, докато на големия екран вече присъствуват и есето, и поемата, и филмовата лирика дори, телевизията се придържа към класическия епичен разказ, към сюжетното повествование. Изглежда, освен всички други фактори тук се намесват и съображенията за милионната аудитория, за това, че една голяма част от зрителите имат изграден стереотип, че трудно са готови да се разделят с навиците си за среща с интригуващото, занимателно действие. Трябва да добавим и проверената от практиката на дългите сериали истина, че тъкмо сюжетът е онази брънка, която поддържа интереса на публиката от вечер до вечер, че той е мостът, който свързва отделните части. Не на последно място в нашата практика, конкретно на филмовите творци от Българската телевизия, стои проблемът и за личните им предпочитания. Освен публиката и създателите също

Стефан Данаилов и Стефан Гецов в сцена от филма



накланят везните към подобна стилистика, към подобен начин на киноизложение. Достатъчно е например да се хвърли поглед към всичко, което Неделчо Чернев е поставил в телевизионния филм, за да се види, че той е строго последователен в изявата на личните си творчески предпочитания, че се придържа към една и съща линия на търсения и решения.

Тази последователност — на телевизионното ни игрално кино изобщо и на Неделчо Чернев в частност — намира израз и в „На живот и смърт“. Изборът да бъде екранизиран романът на писателя Димитър Ангелов не е случаен. Ето например в какво литературният критик Георги Марков съзира главните му достойнства: „Преди всичко трябва да се посочи живата и остра интрига, способността на писателя да фабулира — едно качество, така необходимо за белетриста. Авторът поставя героите в такива положения и взаимоотношения, че интригува живо читателя, държи го в постоянно напрежение. Нека припомним само в какви изключителни положения и обстоятелства попада д-р Евгени Милев, неговото тайнствено отвеждане при ранения партизанин, нощното му пътуване до Мала Калина, за да предупреди Росинка за арестуването на Сами Меворах, сцените в полицията и затвора, бягството от влака и попадането му при партизаните.“¹

Разбира се, веднага трябва да стане ясно, че тази особеност на творбата, това умение на писателя, подчертано справедливо от критиката, е само предпоставката, за да бъде постигнат цялостният успех. А той се заключава в художествената сила, с която са изобразени борбите на народа ни срещу фашизма в последния и най-тежък период преди победата на революцията, в годините на най-свиреп терор и на най-ожесточени схватки, на схватки, които действително се водят „на живот и смърт“.

Наистина има книги, които превишават с майсторството си романа на Димитър Ангелов, които с по-голяма дълбочина навлизат в изследването на този исторически период, които очертават помасштабни, по-ярки човешки характери (достатъчно е да посочим „Тютюн“ на Димитър Димов), но „На живот и смърт“ се отличава с такъв широк разрез на изображението, с такова всеобхватно обрисуване на цялостния антифашистки фронт у нас, каквото няма да открием у друга художествена творба. Макар действието да е ограничено в рамките на един определен край от родината, то обгръща всички социални слоеве, проследява всички основни перипетии, през които преминава въоръжената борба. Някои писатели се стремят да проникнат по-плътнo или сред представителите на обречения стар свят, или пък да съсредоточат вниманието си върху образи на революционери, но Димитър Ангелов не отминава нито една обществена категория. Той ни въвежда в самия шаб на нелегалната борба и ни представя както ръководителите му (Матео Христов), така и многобройните му сътрудници. Отвежда ни и в Балкана, при партизаните, но проследява и дълбоките връзки на борците с наро-

¹ „Вдъхновени от народа“ — сборник литературно-критически статии, изд. „Български писател“, 1974 г., стр. 98.

да, с тия, без чиято непрестанна помощ не биха издържали в неимоверните трудности. В романа присъствуват и хора, както от града, така и от селото, които отварят очите си за истината под влияние на събитията, които се разиграват пред тях, които ги заставят да излязат от състоянието на неангажираност и да изберат един от двата възможни пътя. Присъствуват най-после и представителите на фашистката власт, които като личности са обрисувани от писателя в тяхната пъстрота и разноликост, но които в края на краищата се обединяват в едно под силата на омразата си срещу народа и страха пред идещото възмездие.

Цялата тази многообхватност и разнопосочност на действието е съхранена в сценария на Анжел Вагенщайн, въпреки иначе неизбежните при екранизиране съкращения на някои линии, лица, случки и т. н. Композицията сега е станала по-стройна, по-хармонична, изчистена е от някои ненужни отклонения на първоизточника, от въвеждането на образи, които са без съществено значение, от второстепенни подробности. Напълно правилно е постъпил сценаристът, като е премахнал страниците, които ни отвеждаха към фашистката столица, в ежедневието на министър-председателя и другите „силни“ на онова време — това бяха „кръпки“ към дрехата на творбата, те с нищо не допринасяха за общата ѝ атмосфера. Вместо тези отклонения е потърсена неподправената сила на документите, на кадрите от хрониката и на съобщенията от тогавашните вестници, които действително очертават една въздействаща рамка, сред която се развиват събитията в „На живот и смърт“.

Потърсил е също така Анжел Вагенщайн и по-голяма психо-

Доротея Тончева и Стефан Гецов



логическа мотивировка в постъпките на главните герои, стремял се е да проникне по-навътре в техния душевен свят, да преодолее известната наивност и примитивност, които пречат на писателя да извае образи с неповторима художествена сила и мащабност, образи от рода на ония, които големи майстори като Димитър Димов, Димитър Талев и др. оставиха в литературата ни в същото време, в което беше създадена и книгата на Димитър Ангелов. Не можем да не изтъкнем плодотворните резултати на сценариста в това отношение при герои като Саваков например. Тук от съществено значение, разбира се, е и приносът на изпълнителя на ролята, народния артист Стефан Гецов, който според мен прави най-добрата си филмова роля. Но в екранизацията Саваков изпъква с по-голяма зловеща сила от романа, по-сложен е душевният му мир, по-страшна е човешката му трагедия. Анжел Вагенщайн е доуплътнил рисунъка на литературния първообраз, като особено е засилил това, че Саваков е умен и проницателен враг, че тъкмо заради туй борбата с него е още по-опасна, по-трудна. За съжаление сценаристът не се е решил да „ампутира“ най-уязвимата линия в поведението на героя — неговата несподелена любов с жената на новия областен началник Анет. Тази тема за личните му драми е толкова съчинена, толкова изкуствена и банална, че издава направо лош вкус. И не е случайно, че както в романа, така и в екранизацията това са едни от най-слабите моменти, към това се прибавя и неудачният избор на Доротея Тончева за ролята на Анет, немотивираната и „фаталност“ в поведението, преиграването и...

Д-р Евгени Милев, главният герой на книгата, във филма е с по-стеснено присъствие. Аз оправдавам това, още повече като ми е ясно, че за сметка на него сценаристът е напрегнал усилия да дообогати някои от останалите образи, които са бегло маркирани в романа. Матео Христов например сега е по-земен, по-малко тезисен, отколкото в литературния първоизточник. Д-р Сами Меворах, колелата на Евгени Милев, също се откроява на екрана по-внушително: Най-смело, така да се каже, Анжел Вагенщайн е „дописал“ Надежда Захарова, като от едно бледо присъствие в книгата сега тя е от най-запомващите се образи, тя е умната и разбираща съчувственичка на борбата, която обаче до такава степен е свързана със средата и класата си, че е обречена да отиде заедно с нея към гибелта си. Наистина тук не е трудно да се доловят някои отзвучи от героини като Ирина на „Тютюн“: и това не е само защото Невена Коканова е изпълнителка на ролята. Но в последна сметка този образ е един от най-колоритните в екранизацията...

Та ставаше дума за д-р Евгени Милев... В него наистина има по първоизточник доста тезисност, доста преднамереност и ако преди двайсет години, когато се появява романът, това по-малко е дразнело (макар че и тогава критиката отбелязва този недостатък), днес, когато в литературата на тая тематика са създадени толкова богати и неповторими характери, слабостта изпъква още по-релефно. В тоя смисъл разбирам сценариста, като изобщо оценявам най-положително стремежа му (негов, а и на целия творчески колектив на филма) да погледне с днешни очи на книгата и да я съобрази с някои неизбежни корекции, внесени от времето в представите ни



Стефан Данаилов и Катя Паскалева

за антифашистката борба. Защото в 1952 година действително е вълнувало изображението „Ето така беше“, но в 1974 година, след като е натрупана толкова много литература, след като са направени толкова много филми, след като е издадена толкова много мемоаристика, възникват вече и други въпроси: „Защо беше така?“, „С какво ония дни са близки на нас, новите потомци?“, „Кои истини на живота и борбата са преходни, а кои са вечни?“ и т. н. Времето с други думи постави на дневен ред изискването не само да се възстановява онази епоха, но и да се осмисля тя от гледна точка на съвремението. Когато примерно десет пъти е изобразявано нещо, на единнадесетия път то вече не ни вълнува така силно, то вече ни оставя по-равнодушни. Ето защо трябва да има нов нюанс, трябва да има друг ракурс, от който да се изобрази събитието, друг ъгъл, от който да се осмисли.

В тази насока обаче според мен авторите на екранизацията са твърде плахи. Вярно, те имат пред себе си едно конкретно литературно произведение и не могат да го прекроят по свой тертип, да го напишат наново, но все пак нали създават относително нова творба, произведение на друго изкуство! Позволено им е по-смело да защищават собствените си позиции, собствените си възгледи на равноправни съавтори. И в тоя смисъл бих предявил претенции към създателите на филма за повече философска дълбочина в изображението, за по-рязко откъсване от възстановката и за търсене на неща, които са зад видимото с прости очи, които са дълбоко в душите на хората. Героите на филма биха могли не само да действу-

ват, но и да бъдат показани в сложната им човешка същност. Още по-категорично биха могли да се съкратят образите с чисто илюстративни функции и би могло да се наблегне на загатнатите драми, дори трагедии у някои от героите.

Тук си давам сметка, че в натюрела на постановчика Неделчо Чернев има влечение към по-външното в действията на героите, че той не случайно създаде „На всеки километър“, където мотивировката на постъпките не се задълбочава. Но успоредно с това забелязах още в „Дъщерите на началника“, а сега в „На живот и смърт“ още по-осезателно, че той се стреми да преодолее това препускане по сюжета, по извивките му и се мъчи да вникне под повърхността на нещата, да надникне в сложността им. Дали това е резултат на забележките по повод на „На всеки километър“, дали е просто плод на натрупан по-голям творчески опит, но мисля, че влечението му към психологизиране е неоспоримо. И той е постигнал сериозни резултати в редица епизоди на екранизацията „На живот и смърт“. На първо място бих посочил епизодите с ятака дядо Божин, в които постоянният сътрудник на режисьора з. а. Георги Черкелов извайва образ на здрав, твърд, истински българин. Подобно търсене на психологическа плътност се наблюдава и в работата на режисьора с актьорите, изпълняващи главните роли. Сравнението между това, което правят Стефан Гецов и Стефан Данаилов в „На всеки километър“ и сега в „На живот и смърт“, добре подчертава към какво се стреми Неделчо Чернев. Искам специално да отделя и Катя Паскалева като Росинка Енева, която и в тази роля показва своя огромен талант. Тя има рядкото умение да постигне с един поглед, с един израз на лицето онова, за което иначе са потребни много-много думи. Това е схванал точно и операторът Димо Коларов, който не за пръв път я снима и който долавя в нея тъкмо тия мигове, когато тя разкрива същността на героинята си, душата ѝ.

Изобщо бих искал нарочно да подчертая въодушевлението, всеотдайността, с която всички актьори, от изпълнителя на главната роля до последния статист, участвуват във филма. Каква е тази душевна щедрост не знам, както не знам и как я пробужда режисьорът, но без нея не биха могли да се родят така убедително масови сцени, особено във финала, в миговете, когато на септемврийски-те улици грее слънцето на свообдата.

Отговорна и трудна е била задачата един популярен роман да живее самостоятелен екранен живот, но тази задача в общи линии е решена с успех. Би могло да се желае филмът да е стилово по-чист, по-хармоничен („визионите“ с някои гротескни решения са като от „друга опера“), също така би могло да се изисква от него и по-категорично да носи присъствието на днешната гледна точка към събитията, биха могли и редица други препоръки и резерви да се споделят (впрочем към коя ли творба на изкуството не могат да се отправят те?!), но като цяло показаното на екрана вълнува, образите остават в съзнанието ни, остава героизмът на една епоха, в която се водеше битката за свободата ни. В този смисъл филмът „На живот и смърт“ е творба, която за големия и славен юбилей представя в достойна светлина българското кино.

КАБАРЕТНИЯТ ЧАР НА НАЦИЗМА

Предшествуван от шумна слава и популярност, в ореола на няколко „Оскара“, на нашите екрани се появи известният филм „Кабаре“ на режисьора Боб Фос. На пръв поглед съдбата на запиялата се из Централна Европа певица и танцьорка Сали, нейните пози на „божествен декаданс“ и пишно пъстроцветно облекло, уроците по секс, които дава на „нуждаещите се“, явните ѝ и прикрити лъжи, стремежът към бърза „артистична“ кариера и накрая мелодраматичната ѝ и сантиментална любов с младия, наивен и неопитен английски студент — всичко това ни отнася към потока от многобройни, ефектно изработени, пригодени за всеки вкус и предпочитание продукти на визуалната масова култура на Запад, създадени по подобие на класическите филмови образци.

Такива филми и сериали обичат да избират за място на действието предвоенния Париж, Виена, а най-охотно Берлин от времето на тридесетте години. Берлин, лошкан между готиката, барока и тъмните коптори на беднотиата, между романтичните файтони и цъфнали паркове и претъпканите, потни и шумни трамваи, между задушавните ресторанти с тяхната елегантна публика и интимни валсове и бурните работнически демонстрации по площадите, между голословната романтична поезия и явния неприкрит кич, който кара дебелия еснаф, седнал пред халба бира, да се киска гръмогласно.

Какво обаче отличава „Кабаре“ от този поток от филми?

Епохата на тридесетте години стана актуална на Запад не само поради някои особености на модата, която днес като две капки вода копира облекло-

то и прическите отпреди четиридесет години, но и с едно особено настроение на несигурност, отчаяние и фрустрация, които днес, след идейното поражение и угасване на масовите протестни младежки движения, владеят съзнанието на отделния индивид в буржоазното общество. Живеем в ерата на киното на спомените. Все повече творци се обръщат към своето детство с надежда там да открият разковничето на истинските и неподправени контакти със света и хората. И за всички тях това детство се пада в тридесетте години — достатъчно е да си спомним филми като „Рим“ и „Амаркорд“ на Фелини, „Стратегята на паяка“ и „Конформистът“ на Бертолучи, филми на Висконти, на Сидни Полак, на Ален Рене. В най-добрите от тези произведения авторите се стремят пределно точно да реконструират света на своите спомени, който е дотолкова обективно автентичен, колкото и субективен. Реконструираната картина улича с документалната си правдоподобност, но заедно с това излъчва неповторим чар на нещо скъпо и безвъзвратно отишло си, което един човек прави усилия да възкреси. Такъв е случаят с класическото берлинско кабаре във филма на Боб Фос.

И така в Берлин от онова време се срещат героите: Чернооката Сали се кипри, парадирва със зелените си шорти и черни сенки около очите си, провокиращо поклаща бедра и с раздиращ се от напрежение глас убеждава, че парите движат света. Срамежливият, девствен Брайън пък тъкмо обратното — е отворил широко очи и сърце и се възхищава на всичко в новия за него, пълен с чудеса, свят. Но този колоритен свят не е чак толкова гостоприе-

мен, колкото ни се е сторил. С любов човек не се прехранва, приятелят им, криейки скъсаните си ръкави, търси богатото момиче за женитба, а появилият се внезапно като принц от приказките барон Максимилиан се оказва най-обикновен предъстител, който, взел каквото може, се изпарява като дим, оставяйки на героите горчивия вкус на илюзията.

И все пак когато вечер се стъмни и цветните светлини затрептят, за да примамят минавачите в притъмнено-кадифеният уют на кабарето, когато зад завесата надникне намазаното и ухилено до уши лице на клоуна, за да каже „вилкомен“ и да запее своята песничка, животът изглежда примамлив, приятен и лек, пълен с тайствености и сладка нега. Точно такъв, какъвто търсят обилите се тук скуцаещи съпрузи, уморени чиновници, жадни за преживявания домакини, самотни, търсещи клиенти улични момичета, войничката в кафяви униформи и по някой банкер и търговец. За всички тях горещата и жестикулираща, гласовита и разголена „звезда от Америка“ Сали Баулз ще пее своите пълни с предизвикателство и „вцепеняващи“ ефекти песни, а клоунът ще разказва своите видове. За момент ще настъпи оази отпусната интимност на изпитите чаши и лекия мирис на дим и пот във въздуха, която ще предразположи към забравя на действителността, на противоречията и неравенството и ще породи усещането на дълбоко задоволство и измамата на Сали, че е голяма артистка, необходима на хората. Ето го онова вечно берлинско кабаре, в което незабравимата Марлен Дитрих като Лола-Лола така омагьоса нещастния учител Рат, че го накара да забрави дом и семейство, училище и ученици, гордост и достойнство и да стане човешка отрепка. Това беше светът, който Йозеф фон Щернберг описа през 1930 година в „Синият ангел“, това е и светът на „Кабаре“. Но докато онзи въздействуваше като автентично-конкретен, този се е превърнал вече в стилизиран модел.

Във филма на Боб Фос целият този любопитен и увлекателен свят е пресъздаден с голямо майсторство и подчертано чувство за достоверност, сякаш за да подкрепи думите на писателя Айшърууд, върху чийто берлински разкази е базиран сюжетът на „Кабаре“. Айшърууд пише: „Аз съм като камера с отворена бленда, съвсем пасивна, регистрираща, немисляща. Запечатваща

човека, който се бръсне в отсрещния прозорец, и жената с кимоното, която си мие косата. Един ден всичко това ще бъде доразвито, внимателно фиксирано и публикувано.“

И Боб Фос се заема с доразвиването на тези впечатления.

На фона на уповащо-примамливото кабаре бавно се надига звярът. Звярът на нацизма. Отначало това са няколко момчета в униформа, един от които се опитва да арогантничи в кабарето и бива изхвърлен от портiera. Тази безцеремонност старият берлински портiera заплаща с живота си. Следват издевателства над хора, улични побои, разгромяване на манифестации, явни безчинства и варварски изстъпления като закланите кученца на еврейката Наталия (този епизод както и някои други неизвестно защо отсъствуват от копията, проектирани по нашите екрани). Гордият и самоуверен наследник на няколко поколения аристократи барон Макс презрително гледа тази касапница, сякаш ярвайки, че когато му дойде времето, разсъдъкът и чувството за мярка на немския народ ще обуздаят самозабравилите се хулигани. Но и той е принуден да забележи какво става, когато в бирарията ангелюликият юноша в униформа на Хитлерюгенд с полудетско гласче запява „Бъдещето ни принадлежи“. Режисьорът блестящо изгражда развитието на тази сцена, за да я доведе до кулминация в момента, когато поетичната песен прозвучава като марш, всички са станали и вдигнали ръка напред, а сияещите погледи и силни гласове превръщат случайната сбирщина във фанатизирана и яростна тълпа, готова да убива. Тази сцена въздействува изключително силно не само върху героите Брайън и Макс, но и върху зрителя. Тук режисьорът-съвременник, за разлика от първоавтора, безстрастен наблюдател Айшърууд, си позволява да задължи своя герой Брайън да заеме страна в разгарящия се конфликт, което му струва един чулпен нос и няколко синини.

А останалите герои?

Клоунът в знаменитото изпълнение на Ноъл Грей разкрива огромен temperament и динамизъм. Под формата на невинна и глупава забава, той в износказателна форма разказва на своите слушатели за действителното състояние на нещата, за нарастващата заплаха. Зад безсмислената му усмивка струи хаплива сатира. Структурата на неговите песни напомня Брехтовите „сонети“, където полемиката и обвинението към



действителността е облечено в одеждите на притчи приказки. Именно този образ олицетворява амбициите на авторите да извисят това класическо немско кабаре до равнището на абстрактен символ — знак на дадена епоха, цивилизация и определена изразност. И същевременно осмисля филма по посока на интелектуални внушения, които компенсират реверанса, направен от Боб Фос към широката публика чрез цялата доста съзливна и мелодраматична история с желано-нежеланото дете и неговото премахване.

Освен интересния си, дълбоко прогресивен и съвременен идеен заряд филмът „Кабаре“ достойно продължава добрите традиции на американския мюзикъл. Цялата музикална страна на филма, особено песните на Джон Кантър и Фред Еб, изпълнявана от Ноъл Грей, постигат образците на едно майсторско шоу, чиято цел е не само и не преди всичко развлекателна. При това поредните „сонги“ са функционални спрямо отделните сюжетни епизоди, създавайки им своеобразен коментар. Успоредно със съставянето на драматизма на фабулата и изкрystalизирането на обществено-политическите конфликти към края на филма песните на клоуна стават все по-остри и горчиви, а усмивката му все по-безсмыслена и тлукава на фона на тъжния му поглед.

А във виещите се огледала се отразяват разкривените и помътнели силуети на посетителите, сред които има все повече кафяви униформи.

И все пак филмът „Кабаре“ ни струва немислим и невероятен без участието на Лайза Минели. Нейното одухотворено очарование, яркият ѝ и проникновен темперамент, гамата от изразност на нейното пеене, изключително тънките нюанси на жестовете и погледите ѝ — всичко това надхвърля възможностите на най-прецизния анализ и се изплъзва от всеки опит да бъде описано с думи. Нейната Сали с богатството на характера си сякаш центрира всички най-сполучливи хрумвания на авторите и не само издига филма на по-високо художествено равнище, но и оформя „лицето“ на творбата.

За разлика от множество западни филми (някои и от тях се прожектират и по нашите екрани), зад чиято гръмка афиширана политическа и ангажирана фасада не откриваме нищо освен все същото дребнобуржоазно ограничено разбиране на историческите механизми, „Кабаре“, в рамките на развлекателен мюзикъл, поднася едно последователно постигнато обогледване на процеса, при който се заражда фашисткия манталитет на едно общество.

Мария Рачева

ПУЛА — ЗА 21-И ПЪТ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Най-старият филмов фестивал на Балканите е югославският национален фестивал в Пула. Развили бързо и интензивно своята кинематография след освобождението, нашите югославски съседи вече две десетилетия провеждат в старинната пулска арена на брега на Адриатическо море своя ежегоден преглед на игралния си филм. Като всеки национален филмов фестивал и Пула има задачата да представя годишната продукция и да даде възможност за преценка на състоянието и насоките за по-нататъшното развитие на националното киноизкуство. С добрата си организация, с придружаващите го мероприятия — показ на филми на студенти от филмовата академия, преглед на любителски филми и др. — с атмосферата на декоративната, хилядогодишна римска арена, запълвана всяка вечер от десет хиляди души (!), Пула се превръща без съмнение в значително събитие на културния живот в страната. Към това събитие проявява най-активно отношение цялата югославска общественост. В течение на една седмица всички югославски вестници отразяваха редовно хода на фестивала с отзиви за показваните филми, а редица седмичници публикуваха бързо и оперативно обзорни статии. Особено място в този обществен резонанс зае проведената в течение на няколко дни на страниците на в. „Политика“ анкета за днешното състояние на югославското кино, в която взеха широко участие критици, режисьори, продуценти, общественици.

Югославското кино е добре познато у нас. Неговите най-интересни творби са намирали винаги радушен прием сред българските кинозрителители. Близостта на нашите народи е предопределяла винаги един активен интерес към темите и проблемите на югославските филми и изобщо към развитието на югославското киноизкуство. Безспорно Пулският фестивал като концентрирана изява на това киноизкуство е в състояние да задоволи този интерес в най-голяма степен.



Филмът „Ужичка република“ получи наградата „Златна арена“

Трябва да се каже, че тазгодишният фестивал се проведе след няколко поредни фестивала, разкрили определени недостатъци и слабости от гледна точка на някои партийни документи, които от декември 1971 година насам са ръководни за преломното развитие на обществения и културен живот в Югославия. В този смисъл 21-ят пулски фестивал е своеобразен преход — етап в усилията на югославските кинотворци да преодолеят посочените слабости и да подсилят на киното онази обществено-възпитателна функция, която му е присъща в социалистическото общество. Трудно е да се отговори еднозначно и категорично до каква степен фестивалът очерта успех или неуспех на тия усилия. Това очевидно е по силите само на един постоянен наблюдател, който отблизо и редовно следи процесите в югославското кино. Но общото впечатление от показаните 18 филма безспорно е противоречиво, доколкото в тази панорама съжителствуваха наред с интересни, проблемни творби и явно бледи и несъстоятелни тематично и художествено филми. Може би една селекция, каквато сега за пръв път от много години насам не е била проведена, ще остане все пак неизменната предпоставка за по-цялостна в идейно-художествено отношение фестивална програма.

Може да се каже, че и тази година военната тема, темата за народоосвободителната борба срещу окупатора през годините 1941—44 отново бе преобладаваща. От показаните 18 филма 7 бяха посветени на нея. И това съвсем не е случайно. Това е темата, на базата на която югославското кино израсна и възмъжа, в тази сфера то създаде такива запомващи се мащабни платна като „Неретва“ и „Сутјеска“, с разработването на тази тема именно то отговаря особено директно на дълбока вътрешна необходимост — идеята, същността, моралът на въоръжената революция на югославските народи да се пренесат в съвременността, да бъдат пътеводни при реализацията на обществения идеал. Не голо връщане към миналото, а търсене на пряка връзка с днешния ден — именно това характеризира тези седем филма, всеки от които, разбира се, в различна степен успява да защити поставените си идейно-художествени задачи.

Общото за седемте филма е, че в центъра на вниманието те поставят сега ранната фаза на съпротивителната борба, исторически период, разработван досега сравнително слабо в югославското кино. Затова може да се каже, че при цялата си относителност като художествена реализация тези филми внасят нещо ново в традиционната тематична област, овладявайки нов жизнен терен, разширявайки и обогатявайки идейните и познавателните значения. Основната идея в тези филми е да се отрази настъпващият исторически прелом, великата историческа смяна, когато от сцената слиза едно общество, една държава, за да се появи нова армия, нова държава, ново общество, изстрадани не само в битка с окупатора, но и в кървава братоубийствена борба с неговите местни помощници, т. е. проследяването революционния процес на разруха и съзиждане както в материалния, така и в духовния живот. „Ужицка република“, „Партизани“, „Сватба“, „Отписани“, „Черзеният удар“ — ето само някои от заглавията, между които на първо място по безспорен начин застава грандиозната, тричасова филмова епопея „Ужицка република“. Филмът разказва за просъществувалата 67 дни Ужицка република в Западна Сърбия — единствената свободна територия в поробената тогава от фашизма Европа. Тук идва върховният щаб на партизанската армия начело с Тито, оттук той води напразни преговори с Дража Михайлович, за да предотврати братоубийствената война между четници и партизани. Накрая републиката е разгромена от немците, но изтегляйки се от Ужице, партизаните пишат по стените: „Ние ще се върнем!“. На режисьора Жижка Митровиц, един от ветераните на югославското кино, се е удало да постигне особено релефно атмосферата на онова време — не само военна, но и политическа. В този филм е разкрита и изяснена докрай предателската роля на Дража Михайлович и неговите четници, които се отнасят към собствения си народ едва ли не по-зле от немците. Отразен е моментът, когато в невъобразимия хаос на войната хората за една нощ съзряват и се превръщат в герои или за една нощ губят своя човешки облик, моментът, когато, предвождани от Комунистическата партия, хората започват да изграждат нови обществени институции, нови отношения. Филмът е любопитен и като техника, с която борава режисьорът — своя режисьорски разказ той води цветно, а всичко, което е автентично като история —

черно-бяло. С право този грандиозен филм грабна „златната арена“. И все пак, дори и в тази безспорно успешна творба, която положително ще има да играе важна роля при доближаване духа и морала на революцията към днешната генерация, се открояват някои от типичните за югославските партизански филми недостатъци. Казано най-общо, това е изтеглянето на заден план образите на героите, на хората и даване преднина на случката, на събитието, лишаване на филма от драматургическа плътност. Не се открояват ярки образи и съдби, липсва увлекателен разказ, човекът се превръща от обект в повод, за да се разкаже едно събитие. Може би за това в тези филми виждаме толкова много военна техника, толкова много запалени къщи и танкове... Във филма „Отписани“ например симпатични белградски младежи провеждат няколко акции срещу немците. Но ние запомняме акциите, не младежите. Филмът „Партизани“ има амбицията да ни покаже борбата през ъгъла на най-интимното човешко чувство — любовта — и с това внася значително разнообразие в гледните точки върху конкретния жизнен материал. Но и тук отново външната динамика е на път да увлече всичко в своята стихия. В това отношение по-различен е филмът „Сватба“ на Б. Шаранович, създаден по едноименния роман на М. Лалич, който впрочем бе награден на фестивала в Карлови вари. Тук действието е затворено между стените на един затвор и това изключва по начало възможността за външна зрелищност. Вниманието е насочено към хората между тези стени, които макар и затворени и жестоко малтретирани, излъчват моралната сила на революцията, нейния неизтребим оптимизъм. Главният герой на филма Тадиа Чемеркич, в изпълнението на Драгомир Боянович—Гидра, е може би най-яркият и пълнокръвен образ на партизанин, който видяхме тази година в Пула.

Към тези директно свързани с революцията филми може да се добави поради своята духовна близост с тях и филмът на Здравко Велимирович „Дервишът и смъртта“. С малки изключения този филм не успя да заинтригува много чуждестранните гости на фестивала, но затова пък бе посрещнат с въодушевление от арената и в печата. Може би причината е в това, че филмът е екранизация на широко популярен в Югославия роман на М. Селимович и югославският зритель установява бързо контакт с екрана. Това е филмова драма, наситена с философски претенции, разгръщаща се в колоритна Босна от началото на 19 век по време на отоманското владичество. Малко разточен по ритъм, на места прекалено фолклорен, филмът поставя пред зрителя въпросите за властта и нейната роля за изменение на света, за вярата в идеята, за приятелството. Именно с тази си идейна насоченост филмът хвърля мост към днешния ден и по всичко изглежда — благодарение и на добрата актьорска защита, — ще премине с голям успех по югославските екрани.

Вторият тематичен кръг в тазгодишната Пулска панорама се определя от филмите на съвременна тема. Едва ли някой може да очаква, че в тази трудна област на художественото творчество са възможни зашеметяващи успехи. Проблемите са почти навсякъде еднакви, недоволството от постигнатото — също. Надали ще изненада-



„Полетът на мъртвата птица“ получи награда за най-добър сценарий

ме някого, ако кажем, че и в югославското кино съвременността, т. е. социалистическото строителство и обществените процеси, свързани с него, все още не са намерили онова място в тематичните търсения, което им се полага, въпреки многобройните партийни указания в тази насока. Твърде много филми се насочват все още не към сърцевината, а към периферията на живота, техните създатели поглеждат през „свой“, но понякога твърде крив тъгъл върху ежедневието, търсят непонятна „екзотика“ в персонажа не без влияние и на някои чужди схеми и щампи. Така например филмът „Делс“ с великолепните актьори Милена Дравич и Беким Фехмиу е създаден определено под силното влияние на френските криминални филми. Същевременно известната в миналото остра критична линия в югославското киноизкуство, при която понякога заедно с водата се изхвърляше и детето, сега е притъпена до такава степен, че има опасност да се изпадне в другата крайност — равнодушие и безразличие.

Разбира се, на фона на подобни проблеми в сферата на съвременната тема, които не без основание пораждат повика в центъра да застане човекът на днешното време със своя живот и своите проблеми на социалистически труженик, се открояват и някои творби, в които творческата енергия не е пропиляна, а изразходвана за създаване на ярко и вълнуващо произведение. На първо място тук трябва да се спомене филмът на Живоин Павлович „Полетът на

мъртвата птица“, чийто сценарий, автор Бранко Сьомен, не случайно бе отличен като най-добър. В драматургическо отношение това бе може би най-зрялата творба, показана на фестивала. Ярки, запомващи се образи, остър конфликт, значимост и актуалност на проблема, великолепен актьорски типаж и блестящото изпълнение на Майда Грбац (отличена за най-добро изпълнение на женска роля) — ето качествата на този филм, достоен представител на съвременната тема в югославското кино, който разказва за нелеката борба между новото и старото в северозападния селски район на Словения, където са в мъчително отстъпление старите, установени от векове традиции в отношенията между хората.

Групата от детски филми е третият характерен белег на тазгодишната Пулска програма. Самият факт, че се оформи такава група и че се проведе специална дискусия между творци, педагози и представители на младежки организации върху проблемите, които поставят филмите за деца показва красноречиво какво голямо внимание югославските кинодейци отделят на тази тематична насока в своя репертоар. Неравносътни като цяло, тези филми поднесоха в лицето на „Капитан Микула млади“ на Обрад Глушчевич един образец на добра художествена защита на възпитателната функция на детския филм, внушавайки идеята, че у човека трябва да се възпитава чувството на отговорност и самостоятелност, за да може той и при най-трудни условия да оправдае името си на човек.

Фестивалът в Пула показва, че югославското кино има да решава редица важни и сложни проблеми от творческо естество. Но същевременно фестивалът показва, че са налице сериозни творчески сили и възможности — преди всичко един многоброен отряд от млади и стари талантиливи автори, режисьори и актьори. Задълбоченият критически разбор на фестивала, направен по страниците на югославския печат, който респектира със своята принципност, е гаранция, че творческият отряд на югославските кинодейци смело и уверено ще се насочи към следващата Пула, за да докаже, че е в състояние да реши трайно изникналите проблеми.

АВТОРСКИЯТ КИНЕМАТОГРАФ?

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

1. Въведение в проблема

Терминът изглежда неясен. Или по-точно — оказва се, че е многозначен. Употребяваме го — и така ще бъде по-нататък и в нашия анализ — за филми, които се отличават не само по метод, стил, отношение към камерата, но и по авторство на сценарния материал. Всичко това събужда подозрения, защото продължаваме да си служим с понятието, без да сме го прецизирали докрай. Продължаваме да изпитваме необходимост от него, за да обозначим определени филмови факти и тенденции.

Какви са причините? Може би при цялата си многозначност това понятие, от което съвременната филмова естетика упорито не желае да се откаже, без, от друга страна, да успее да вложи единен смисъл в него, разкрива все пак определени закономерности в съвременната филмова еволюция?

Впрочем някои най-нашумели „за“ и „против“ авторското кино сякаш позаглъхнаха. Те бяха свързани с определен исторически етап: края на 50-те и началото на 60-те години. Тогава някои филмови тенденции отбелязаха своя връх. Но и точно тогава под авторски филм разбирахме преди всичко филма, в който режисьорът е автор на своя сценарий.

Днес подобно значение се оказва много „тясно“. Изглежда дори едностранчиво пред лицето на цялата съвременна филмова практика. Но това не отменя актуалността на проблема. Още повече, че отделни негови страни остават неосветени, както остава неосветена докрай неговата вътрешна диалектика.

Но кое кино имаме правото да наричаме все пак

„авторско“? Казахме вече, че не само онова, в което режисьорът е автор на сценариите си. Или обратно — не само киното, при което съвременният белетрист застава сам зад камерата. Може би имаме предвид филма, който изразява една философия, едно ярко авторско виждане на света, дори и когато режисьорът се е опрял на написан от друг драматургичен материал?

Очевидно все повече сме склонни под „авторско кино“ да разбираме последното явление. Но употребявайки сега понятието, мисля не толкова за едно или друго от неговите значения. А имам предвид комплекса явления, които това понятие изразява. Този комплекс явления е свързан с цялото своеобразно движение на съвременния филм, което за периода 60—70-те години можем да наречем образно движение между литературата и телевизията. При това именно движение не еднократно изпитваме необходимост от познания ни термин, чийто смисъл едновременно с това се променя.

Взаимопроникванията кино — литература в голяма степен определят филмовата еволюция през 60-те години. Не случайно и тогава се ражда самото понятие „авторско кино“. Ражда се, за да изрази порасналите амбиции на седмото изкуство, което желае да се изравни със своите по-стари събратя и преди всичко с литературата.

Но най-съществена за филмовата еволюция от 70-те години се оказва новата мощ на телевизията. Свидетели сме днес как все по-често киното се разграничава от нея и отстоява себе си като изкуство по пътя на много по-активното авторско преосмисляне на филмовия материал. Същевременно процесите на преосмисляне на филмовата зрелищност, всички стилистични търсения, които атакуват съзнанието на съвременния зрител, са в много отношения и борба за този зрител. Те са свързани и с необходимостта от по-ярко изразените авторски позиции и поглед към факти и събития.

Както всяко истинско произведение на изкуството, значителният филм винаги е бил свързан с яркия и оригинален авторски поглед към явленията на действителността. Но поради колективния творчески акт, чрез който се реализира филмовата творба, ние неменуемо се изправяме пред своеобразен парадокс: коя е все пак водещата творческа личност — сценаристът, режисьорът, актьорът? А не случайно в западното кино се говореше и за авторския печат на продуцента, например продуцента Стенли Крамер. Понятието „авторски филм“ идва, за да изрази извън всичко друго и порасналата роля на съвременния режисьор. Този режисьор, бил той и сценарист или опрян на чужд литературен материал, не толкова пренася вече на екрана определена драматургия. Но осмисляйки много по-активно отделните компоненти, той твори, той извайва тази драматургия именно с камерата. И се изявява чрез тази камера така пълно и свободно, както поетът се изявява в своя стих или живописецът — на своето платно.

2. Някои исторически перспективи

За авторско кино, както вече казах, се заговори в края на 50-те и началото на 60-те години. Самата зрелост на филмовия език предразположи тази тенденция. Бергман, Антонioni, Фелини, Рене, Ром. Юткевич, съвсем младият тогава Тарковски, за да цитираме само

тези най-неоспорими имена, създават произведения с нова философска и нравствена наситеност. Те са вече не само режисьори. Те са филмови автори, които дават художествена форма на определена чувствителност на времето. Техните филми улавят тази чувствителност понякога и преди тя да се е проявила в другите изкуства. Помагат ни да я осъзнаем.

Разбира се, би могло да се възрази. И да се каже, че ако за авторско кино се заговори в края на 50-те години, това съвсем не означава, че подобно кино не е съществувало по-рано. Как ще наречем тогава творци от ранга на Айзенщайн или Чаплин?

Естествено всяко изброяване на големите филмови автори започва с тези две имена. И предполага прибавянето на още няколко. Но тук става въпрос за нещо по-различно. Самата необходимост от понятие, което да изрази определени филмови явления, се почувствува именно тогава — в началото на 60-те години. Това понятие е свързано с навлизането на киноизкуството в нов етап от своето развитие. Свързано е и с неговите нови амбиции за овладяване на художествени области, считани дотогава за прерогатив преди всичко на литературата.

Така това понятие има отношение към отделни произведения и кинематографисти. Но много повече то има отношение към новия етап от зрелостта на филмовото изкуство. Негова естетическа цел е вече да изрази една авторска субективност достатъчно пълно. Негова амбиция е, както казах, да завоюва област, считана дотогава недостъпна за него: човешкото съзнание. Обект на изследване става вътрешният мир на човека в цялата му сложност и противоречивост.

С особена сила сега се проявява диалектичното единство между съдържание и форма в развитието на едно изкуство. Новите тематични търсения откриват и нова, по-ярка кинематографична форма. А от друга страна — самата тази форма се превръща в предпоставка за подобни търсения. Така обогатеният филмов език помага на киното да направи следващата крачка в еманципацията си като изкуство.

Историята на киноизкуството ни предлага някои любопитни закономерности. Една от тях е, че всеки етап на интензивно обогатяване на филмовата изразност е всъщност и етап на засилени връзки и взаимопрониквания с други изкуства.

Филмовото изкуство изпитва влиянието на литературата още от самото си раждане. Но ги изпитва в онази степен, в която му влияят и останалите изкуства, от които е обусловен неговият художествен синтез. И все пак активните взаимопрониквания с литературата и по-точно с романа през 60-те години имат по-особен характер. Едва ли е необходимо да правим изричната уговорка, тя струва ми се, е ясна, че имаме предвид взаимопроникванията на определени повествователни структури, а не целият по-сложен комплекс от връзки кинолитература, които включват и проблемите на екранизацията. Новите повествователни структури, които седмото изкуство заема от романа и пригажда към своите нужди и изразна система, му помагат да разнообрази и обогати в дълбочина жан-

ровите си и стилни възможности. Откриват му есеистичните форми на изказ, философското и лиричното размишление, възможностите да се говори от 1-во лице. С една дума тези структури разширяват възможностите му за конкретно-авторска изява. И разказът на екрана се оказва така спонтанен, нюансиран или субективен, както е за писателя върху белия лист.

В статията си „Как станах режисьор“ Пудовкин прави една особено прозорлива констатация: „Работейки над „Краят на Санкт-Петербург“, аз окончателно се убедих, че филмът е много по-близо до романа, отколкото до театралната драма“.¹

Но можем да си спомним, че именно по повод „Краят на Санкт-Петербург“ и Зархи, и Пудовкин са упреквани за известно отстъпление от разработените в „Майка“ принципи, т. е. принципите на здраво проследената драматична конструкция на сюжета.

Приблизително тридесет години по-късно съветският киновед С. Фрейлих е готов да полемизира с някои от тези упреци: „Това не беше отстъпление, а стремеж към по-гъвкава конструкция. Формално тя още не беше толкова свършена като предишната, но вече по-малко стесняваше новото жизнено съдържание. На времето останаха незабелязани противоречията в драматургията на сценария „Майка“, затова придвижването напред изглеждаше отстъпление“.²

Оказва се, че забележката на Пудовкин е продиктувана от вярното чувство на твореца и търсенията му на един по-свободен, а заедно с това и по-гъвкав кинематографичен разказ. Така след като в един доста продължителен период звуковият филм черпи вдъхновение преди всичко от театъра, овладявайки своята естетическа територия, той на свой ред се приближава до литературни повествователни форми. И в края на 50-те и началото на 60-те години се проявява един нов и съществен момент във взаимоотношенията кино — литература. Филмът вече не само изпитва определени влияния, а и сам на свой ред по-активно ги упражнява.

Но всички структурно-повествователни обогатявания на седмото изкуство актуализират и споровете за неговата специфика. Овладало по-свободно и гъвкаво повествование, филмовото изкуство на ниво и по-високо ниво изпитва необходимостта да го извае изобразително. Затова и не случайно в края на 60-те години се възобновяват и някои спорове за характера на филмовия синтез, за хегемонията на изображението или на повествованието в него, т. е. за по-тясната му близост до изобразителните или до разказните изкуства. Но самата кинематографична еволюция през последните десет години с пълна сила разкрива едностранчивостта на отделните тези. Тази еволюция отново потвърждава, че е ненужно да се регламентира каквато и да било йерархия в тази област. Защото добрият филм осъществява винаги, макар и в различни пропорции, синтеза между изображение и повествование. Същевременно самите взаимоотношения с литературата подготвят и стимулират сякаш новите взаимодействия между филм и изобразителни изкуства.

¹ Вс. И. Пудовкин „Избранные статьи“, Изд. „Искусство“, Москва 1955 г.

² „Драматургия экрана“, изд. „Искусство“, 1961 г., стр. 81.

3. Авторско кино и „авторска политика“

Представлява особен интерес да проследим взаимните влияния между филмовото изкуство и романа във Франция през 60-те години. От този взаимен обмен и обогатявания на повествователни структури започват някои интересни художествени процеси. Оформят се естетиката, от една страна, на „камерата — писалка“, а от друга, на „романа-поглед“.

И пак във Франция в този период се раждат и самите понятия „авторско кино“ и „авторска политика“ и се правят активни опити за теоретичното им осмисляне. За младите критици около списание „Кафе дьо синема“ няма разлика дали пишат или снимат. Те гледат на своята критическа дейност като своеобразно въведение в режисьорската им дейност. Но те не се чувствуват и само режисьори. Те искат да „пишат“ с камерата. Провъзгласените още в 1948 година от Александър Астриук принципи на „камерата-писалка“ се превръщат сега в своеобразен манифест за много от търсенията на „новата вълна“. „Киното има бъдеще само ако камерата най-после замени писалката“ — пише той във „Френски екран“¹.

Днес вече знаем, че названието „нова вълна“ далеч не обединява творци с еднакви естетически пристрастия или търсения. То по-скоро обозначава, както справедливо отбеляза Жорж Садул в своята „История на френското кино“, „неочакваното раздвижване“, „това рязко обновяване на кинематографичния живот, което контрастира с предишния застой“.²

И все пак ако има някакъв единен принцип, от който се вдъхновяват Годар, Трюфо, Жак Ривет, Клод Шаброл, Дониол-Валкроз, както и творците, които остават извън групата от „Кафе дьо синема“, Анес Варда, Крис Маркер, Ален Рене, това е принципът за новата „авторска политика“. Тази „авторска политика“ е израз на осъзнаването водещата роля на режисьора, който независимо от всички други членове на творческия екип налага своя „авторски“ печат на творбата. Колкото до отношението към сценарния материал, то е в известен смисъл противоречиво. За Астриук камерата-писалка не противоречеше на интереса към литературната класика. И след „Един живот“ по Мопасан той се опита да ни предложи съвременна версия на „Възникане на чувствата“ по Флобер. За бившите критици и нови режисьори камерата-писалка задължително обозначаваше и авторството на драматургичната канава, по която ще се снима. За Варда, Маркер, Ален Рене отношението беше също по-различно...

Или с други думи, със самото си създаване терминът „авторско кино“ има вече известна двусмисленост. Но ако все пак „авторската политика“, от която той произтича, ни занимава и считаме, че има принципно значение за цялото съвременно западно кино, то е, защото тази политика е и форма на протест срещу продуцентската машина от холивудски тип. Ролята на режисьора — автор се противопоставя преди всичко на продуцентския механизъм, който поощрява единствено едно склерозирало по своите идеи и форми кино,

¹ L'Écran français № 144 март, 1948 г. цитирано по Claire Clorot. „Le cinema français depuis la nouvelle vague“ Paris 1972, с. 4.

² Georges Sadoul „Le cinema français“, Flammarion 1962, С. 125.

кино, което отговаря на изпитани търговски рецепти. Така „авторската политика“ предлага не само търсения в областта на една по-богатата или нюансирана филмова изразност. Тя е преди всичко средство за борба срещу нивелирането, което налага западната филмова промишленост и което винаги е заплашвало самата същност на киното като изкуство. Тя е израз на осъзнатия и целенасочен бунт срещу комерческите тенденции на продуцентската машина, опит да се създава ново кино извън търговските стереотипи.

И независимо, че идеалът за едно „авторско кино“ достатъчно лично и автобиографично ще доведе много от младите френски режисьори до кризисни моменти, в началото, както вече подчертахме, той е прогресивно явление в западното кино и открива нови хоризонти за седмото изкуство въобще. Авторският филм желае да даде на киноизкуството онзи социален авторитет, който има литературата, и да подчертае възможностите чрез филмовото повествование да се разискват определени философски и нравствени идеи на времето.

4. Авторският филм и развитието на филмовия език

Така в някои отношения киното на „малките бюджети“ във Франция, което излиза от павилионите с тежък или претенциозен декор, където се развива поредната мелодрама, и тръгва по улицата, продължава естетическите търсения на италианския неореализъм. Нанстина режисьорите на „новата вълна“, колкото и да провъзгласяват за свой учител Роселини, никога няма да достигнат социалния патос и дълбочина на италианските неореалистични филми. И все пак филмите на „новата вълна“ допринасят определени снимачни принципи да се утвърдят по-категорично в западното кино, а така допринасят и за основа обогатяване и освобождаване на филмовия език, което има особено значение за съвременната филмова еволюция.

И точно тук, струва ми се, пред нас може да се открие и друга немаловажна перспектива към процесите, за които говорим. В началото на нашия анализ, когато цитирахме имената на големите филмови автори на 60-те години, поставихме един до друг творци с различен художествен метод. И все пак трябва да отбележим особената разлика между западния и социалистическия авторски филм. Всички тези тенденции към едно авторско-режисьорско извайване на изстрадана от художника тема, извайване, което има пряко значение в развитието на цялостния филмов език, са много силно проявени в съветската филмова школа на 20-те години. Казах, че всяко изброяване на големите филмови автори започва с Айзенщайн. Но ние съвсем не забравяме, че филмите на Пудовкин, Довженко, Дзига Вертов носят също свой индивидуално-творчески печат. Можем да отидем дори по-нататък и да видим, че много от споровете, до които достига западният филм през 60-те години, са по-същество спорове, водени в съветската филмова теория.

Така авторският филм в условията на западната кинопромишленост е средство да се отстои самият авторитет на седмото изкуство; средство е и да се утвърди свободата на режисьора и правото му на пълноценен изказ. Навярно и поради това в социалистически условия това понятие има по-малко значение, т. е. по-малко ни помага да уловим спецификата на отделни тенденции.

И все пак аз вече подчертах, че понятието има отношение не толкова към отделни кинематографисти или произведения, а към цял един нов етап от развитието на филмовия език от края на 50-те години насам. А това е така поради още една причина. Именно от края на 50-те и началото на 60-те години отделните художествени открития се асимилират много по-бързо от масовата кинематографична практика. Тя изнема всяко ново изразно средство — независимо от неговата национална принадлежност. Разпространява го многократно. Банализира го. Но така се повишава и „средното ниво“ на съвременния филм. И именно през последните десет години това ниво се повишава в ускорени темпове, успоредно със самия ритъм в разпространението на всяка филмова „новост“.

Свидетели сме на общия за всяко изкуство процес: авторското оплътняване на отделни структури, водени до повишаване комуникационната наситеност на отделната творба. А в киноизкуството този процес също има своя специфика. При него новите възможности за комуникационно насищане се овладяват много по-бързо, отколкото при другите изкуства от цялостния филмов език, навярно защото те винаги са донякъде свързани и с новата техника. Затова всяко ново художествено откритие спори или на свой ред преодолява съвсем наскоро установени „кодове“ на филмовия език.

Така достигахме до нова любопитна закономерност. Често през последните години авторският филм независимо от това, къде е създаден, е по-трудният, по-проблемният филм, чиито „език“ трябва внимателно да се разшифрова, за да бъде възприет от масовата публика. Възможна е и една подобна перспектива към явленията, която също без да ги изчерпва, хвърля определена светлина върху тях.

И ние все по-често казваме, че съвременният екран принадлежи на тези, които имат какво да ни кажат от него. Все повече авторският поглед се превръща в граничната линия между филмова „конфекция“ и филмово изкуство. Пак той е граничната линия между изкуството и все по-мощната информация чрез кино, в която е потопен животът на планетата.

Затова разглеждаме тенденциите към едно авторско-режисьорско уплътняване на филмовата структура като израз на самата зрелост на филмовия език. И считаме, че тези тенденции, макар и видоизменени по форма и стил през 70-те години, са особено актуални и за днешния ден. В този смисъл понятието „авторско кино“ ни задължава да погледнем и към някои други страни от кинематографичния процес, свързани с отношенията филмово изкуство — съвременни средства за масова комуникация.

5. Авторство и съвременни комуникации

Но самото понятие „автор“, както и интересът ни към неговия индивидуален свят, са част от „гутенберговата епоха“, твърди канадският социолог и теоретик на масовите комуникации Маршал Маклуън.¹

¹ Marshall McLuhan „La Galaxie Gutenberg“, Bd, Mame Paris 1967.

Да припомним, че според тези нашумели на запад концепции ние живеем в една „транзитна“ епоха: между Гутенберговата и електронната. Някога Гутенберговата преса смени богатата „устна“ култура на средновековието. И откри нов цикъл на човешката цивилизация, в която бе стимулирано изключително едно сетиво: окото, което чете. Затова и в тази „Гутенбергова“ епоха господствува изключително „линейният“ и дискурсивен тип мислене.

Новият революционен взрив в човешката култура се осъществява от телевизията, която за разлика от печатната страница ангажира еднакво всички сетива на човека, а така отново променя неговото мислене. Мозаичната форма на телевизионния образ предразполага зрителя да „избере“, да „изтегли“ от него това, което желае. Телевизионната комуникация ни връща, макар и на по-високо ниво, към богатството на „устната култура“, когато човекът по-ясно е осъзнавал принадлежността си към племето.

Колкото до филма, той за Маклуън принадлежи изцяло на „Гутенберговата“ епоха. Подготвен от книгата, съвременният зрител се научава лесно да „чете“ написаното на екрана. Филмовият зрител е в същата „психологическа самота“ като този, който обръща страниците мълчаливо, затова и филмът подобно на книгата е много по-агресивна и натрапчива форма на човешката култура, която разделя хората, а не ги обединява, както това ще направи телевизията.¹

Истина е, че проблемите на съвременния човек и народи не могат да бъдат решени от телевизионния екран, както оптимистично ни убеждава канадският професор. Но истина е също така, че живеем в епоха на кардинални промени във формите на художествения изказ, на тяхното възприемане и роля в съвременния живот на хората.

Но в никакъв случай не можем да се съгласим, че филмът принадлежи по-скоро на епохата на книгата, ако въобще имаме право да правим подобно деление на човешката култура. От друга страна, да се говори за „психологическа самота“ на филмовия зрител, означава определено неразбиране спецификата на филмовото възприятие. Помним сполучливото сравнение на Делюк, че възприятието на един филм напомня времето, когато целият град слуша античната трагедия. В своите много интересни разсъждения за киноизкуството Михаил Ром² нееднократно се връща към аксиоматичното за него положение, според което всяко определение на спецификата на филмовия образ трябва да започва от масовостта в моментите на неговото възприемане. И той дава примера за комедията, която в празния салон му се сторила съвсем обикновена, а после, гледана с публика — свежа и смешна. Извън всички други предпоставки за характера на своето въздействие филмовият образ задоволява винаги съществуващата необходимост у човека от масово общуване с явленията на изкуството.

В този смисъл телевизията като най-масово средство за съвре-

¹ Marshall McLuhan *Understanding Media: the Extensions of Man*, Signet Book, New York 1964.

² Михаил Ром „Беседи за киното“ издателство „Наука и изкуство“, София, 1966 г.

менна комуникация идва на разработения вече. от киното терен. Много от нейните аудио-визуални възможности и тяхното специфично въздействие върху съвременното човешко съзнание водят началото си от определени кинематографични търсения и процеси. Затова, ако имаме право да говорим за някакъв революционен момент в съвременната култура, той в много отношения съвпада с идването на кинематографа. А телевизионният поток днес по-скоро усъвършенствува и задълбочава в своя посока някои от търсенията на киното.

Така и по отношение общите изменения в художествената чувствителност на времето и съответно на понятия като „публика“ и „автор“ телевизията също продължава започнатото от киното. В този смисъл имаме всички основания да се съгласим с френския филмолог Коен-Сеа, който в книгата си „Проблеми на киното и на визуалната информация“ твърди: „... Филмовият спектакъл създаде в историята на човечеството най-многобройната група от човешки индивиди, които си приличат, които са един и същи човек... Сравнено от такава гледна точка с останалите факти на цивилизацията, в това число и с литературата, филмовото изкуство се нарежда начело по отношение това, което можем да наречем масови ефекти, и ни помага да разберем тяхното значение и дълбочина...“¹

И ако до 60-те години начело на тези масови ефекти на XX столетие остава киноизкуството, в края на същите 60-те години то предава щафетата на телевизията. Тук можем да достигнем до нов любопитен момент в изследването на процесите около „авторския кинематограф“. В моментите, когато киното престава да бъде най-мощното средство за масова комуникация, то рязко засилва в себе си търсенията си като език на изкуството. Засилва и вниманието си към всички специфично авторски проблеми, които обуславят този език. Но същият импулс към „авторско“ кино, който обновява кинематографичната форма, води понякога и до нейното самоцелно надценяване.

Някога с раждането си кинематографът стимулира много нови процеси и тенденции в традиционните изкуства. Телевизията продължава този път. Но тя задължава вече и самото филмово изкуство да се вгледа по-зорко в своите средства и възможности, да преосмисля постоянно отделни свои тенденции. Задължава го и в теоретичен план да се връща към елементите индивидуално-колективно в създаването на самата творба. И както и телевизията, да продължи да изменя художествената чувствителност и в бъдеще като разширява евентуалната публика на дадено произведение до размерите на цялото човечество, от това съвсем не следва, че понятието „автор“ ще изчезва или ще загубва за нас значението си. За нас то остава свързано със самото понятие „изкуство“. Затова и отбелязваме, че новата мощ на телевизията по-скоро ускорява ново отношение и социални регламенти към режисьора — автор на своя филм.

¹ Gilbert Cohen — Séat „Problèmes du cinéma et de l'information visuelle“, „Presse universitaire“ Paris 1961.

6. Към нови социални регламенти за филмовия режисьор

Обикновено за писателя съдим по онова, което е публикувано от него. И никой не би се решил да довърши започнатия роман на известен автор. Ако за филмовото изкуство това беше възможно само още до преди пет-шест години, от днес нататък ще се оказва все по-рисковано.

Наистина гледахме довършените от екип сътрудници последни филми на Анджей Мунк и Иван Пирьев. Но трябва да признаем, че и в двата случая — и при „Пасажерката“, и при „Братя Карамазови“ — в основата на филмите лежат известни литературни произведения. От друга страна, самото довършване на тези филми беше замислено именно като отдаване „последна почит“ на тези режисьори. Бажно се оказа не толкова конструирането на едно филмово цяло. Много по-важно е — и случая с „Пасажерката“ е особено характерен — да се „публикуват“ посмъртно разработени бележки и замисъл на филмовия автор.

От друга страна, ефектът от така довършения филм идва и от факта, че сме много по-отблизо въввлечени в самия процес на изграждане на образа. Всяко подобно въвличане винаги провокира по-остро въпроса за характера и същността на дадено изкуство. И не случайно тази тема — на романа в роман, на драмата в драма, на филма във филм — се превръща в привелигирована тема на съвременния творец.

Самото раждане на съвременното изкуство върви успоредно с много по-напрегнатото авторско размишление за това изкуство. За художника обект на разсъждение са не само фактите на действителността, а и собственото му произведение, което бързо се превръща във факт на определено обществено съзнание и утвърждава, спори или се опитва да промени това съзнание. И от „Фелини 8 1/2“ мотивът за това, какво е именно съвременното филмово изкуство, не престава да занимава именно авторският кинематограф.

Защото, както казахме, бурното развитие на съвременните комуникации, характерът на техните масови ефекти поставя пред всяко изкуство нови проблеми в отношенията автор — материал и автор — публика. И всяко изкуство преосмисля по свой начин и чрез свои средства тези проблеми. Но все пак очертава се сякаш една обща тенденция. А тя е свързана с максималното философско или есеистично насищане на конкретния литературен или филмов „текст“.

Днес нещата ни интересуват „такива, каквито са“. Но ни интересуват и „видяни“, „реконструирани“ или „коментирани“ от определена личност, в това число и творческа личност. Тези две на пръв поглед противоположни тенденции отекват в съвременната практика на всички разказни изкуства. Документалното реставриране на определени факти или събития се оказва по-смело от всяка художествена измислица. От друга страна, всяка авторска художествена постройка търси формите на документалната автентичност, такава, каквато тя се проявява за нас в потока на телевизионния екран.

Можем да проследим същите две тенденции и в съвременната филмова еволюция, където те съвсем пряко са свързани с диалектиката в отношенията филм — телевизия.

7. Филмова творба и телевизионен поток

Казахме, че не можем да противопоставим рязко филма и телевизията, както това прави например Маклуън. Защото като деца на XX столетие, които реализират не само нови художествени синтети, но и синтезите между изкуство и техника, между тях съществува кръвна приемственост. Но означава ли всичко това, че можем да разберем близостта им днес като своеобразна тъждественост?

Впрочем очертава се и друга, трета възможна позиция. Според критика Луи Маркорел ние се намираме пред „едно ново изкуство, хибридно, което не е нито точно кино в традиционния смисъл на думата, нито телевизия... „Такава е една от основните идеи на книгата му „Елементи на новото кино“, издадена през 1970 година под патронажа на ЮНЕСКО.¹

Авторът последователно защитава свободата на съвременния режисьор от „твърдата“ предварителна драматургия, защитава правото му на импровизация. Същевременно за Маркорел истински съвременен е само онова кино, което се „създава“ едновременно с определено събитие. И между образците на директното и „хибридно“ изкуство той цитира филмите на Ричард Ликок.

Наистина в много свои документални търсения съвременният голям екран се приближава до определени телевизионни ефекти. Използва за свои цели принципите на телевизионния репортаж и „прякото“ предаване. Стречи се да постигне тяхната заразителна достоверност. Исква да ни внуши подобно чувство за едно „случайно“ и съвсем „нерегламентирано“ от определени художествени закони или намеса зрелище.

Затова, когато много съвременни автори, в това число и споменатият Маркорел, утвърждават, че „директното кино“ като стил за приближаване до действителността започва от телевизията и оттам неговата естетика превзема целия съвременен филм, ние се съгласяваме. Но не можем да се съгласим, когато, както вече казах, тези принципи се абсолютизират. И то така, че разликите между съвременна филмова творба и телевизионния поток почти се заличават.

Несъмнено в някои от търсенията си през 60-те години, тази творба се оказва по-близо до усещането ни за телевизионен репортаж. „Синема верите“ допринесе много за общото освобождаване на филма от павилоните и тежката декорация. То остава синоним на киното с малки бюджети, на желаната режисьорска спонтанност и гмурването на камерата и микрофона в сред уличния поток.

Някои от тези принципи съвременният филм наистина заимства от телевизията. Но същественото е, че в голяма степен той най-напред сам ги разработва и ѝ ги предава. Тези принципи минават

¹ Louis Marcorelles „Elemenis d'un nouveau cinema“ UNESCO, Paris, 1970.

през вертовата кино-правда. Свързани са с много стари и нови спорове около нея. Свързани са и с всички документални тенденции в игралния филм, както и с италианския неореализъм, някои от търсенията на френската „нова вълна“, английското „свободно кино“.

Същевременно голяма част от съвременното филмово изкуство наистина се оказва „хибридна“, т. е. създава се на границата на игралното и документалното кино, в нея „постановката“ и хрониката съжителствуват, анкетата и репортажът прерастват в организиран филмов спектакъл. Но това е само едната възможна тенденция. Филмовата еволюция през последните години все по-настойчиво ни показва другата, при която сме свидетели на откровеното засилване на образно-метафоричното начало, когато елементите на филмовия спектакъл не толкова търсят да се разтворят в една документална тъкан, а утвърждават по нов начин своята естетическа закономерност.

В този смисъл имаме правото и да говорим, че авторският филм днес е по-богат от „директното кино“ или от живота, заснет със скрита или „като че“ скрита камера. В много отношения той надраства не само филмовия репортаж, който беше негова своеобразна естетическа цел преди седем-осем години. Но надраства все по-често и всички „хибридни“ елементи в цялостната си стилистика. Негова цел е не вече да постигне усещането ни за един почти „суров“ къс действителност, а да ни покаже „своя“ къс екранна действителност като ярка метафора на времето, в което живеем.

Така в 60-те години за „камерата-писалка“ доби особено значение чисто режисьорското умение в изграждането на отделния епизод, както и вътрешнокадровото движение. В 70-те години авторският филм се връща към Айзенщайновите монтажни уроци, като ги прилага на едно ново и по-високо ниво. Връща се с тях и към филмовата експресия и по-ярко зрелищните средства.

Монтажното мислене добива отново съществена роля в изграждането на съвременния филмов образ. Или по-точно, то отново е единственият тип художествено мислене, чрез което съвременният филмов автор може да се изяви. Чрез него се спояват в единна кинемаграфична тъкан разнородните елементи, както е например случаят с „Просветление“ на Кшиштоф Зануси или „Петьофи 73“ на Ференц Кардош, или много други филми, в които документалното и игралното начало все по-тясно взаимопроникват. За мястото на монтажа в разкриването на едно ново съвременно светоусещане говорят и така различните в своите търсения филми като „Сватба“ на Вайда, „Уморените коне ги убиват, нали?“ на Сидней Полак, „Кабаре“ на Фос и т. н. Същевременно забелязваме и тенденцията, както в „Началото“ на Глеб Пянилов, филмовият разказ да се разгръща сякаш в два или повече „ключа“ на художествена условност...

Оказва се, че малкият екран все повече запазва за себе си преимуществото да предлага прякото наблюдение на една почти недокосната от художествена намеса действителност и нейните факти. А яркият съвременен филм, философският и проблемен, т. е. в много отношения авторският филм, счита като свое задължение по пътя на засиленото образно-монтажно начало в себе си да ни по-

мага да обхващаме закономерностите и обобщения смисъл на тези факти.

Или с други думи, достигахме до заключението, че при всичките им взаимопрониквания отношенията филм-телевизия имат по-сложна диалектика, която познава периоди на приближаване и на порязко след това отдалечаване, с които също са свързани комплексът процеси, които сега ни интересуват. И разбира се, едва ли е необходимо да подчертавам уговорката — тя струва ми се е ясна, че навсякъде говоря за диалектиката в отношенията филм-телевизионен поток. Извън моите съображения остават отношенията телевизионен и кинофилм, които при цялата си актуалност са един друг аспект на проблема кино — телевизия и в случая не ни интересуват.

8. Авторският филм като отдалечаване от ефектите на телевизионния поток

„За телевизионния и за кинематографичния принцип“¹ — така нарече една своя статия съветският теоретик Леонид Козлов. Според Козлов „... естетическата качественост на телевизията се състои в различната степен на съсредоточеност — а по-точно на разсредоточеност — в сравнение с всяко друго изкуство. Затова естетическото творчество в телевизията не е нищо друго освен енергията на внимателното естетически възприемчивото наблюдение“. И ако говорим за телевизията в „нейната чиста и собствена форма“, това е „формата на директното предаване, показващо човека или събитие“.

Колкото до „кинематографичния принцип“, той е свързан с все по-категоричното осъзнаване „принципа на образа и на художественото произведение като свой...“

И именно авторският филм днес осъществява най-последователно този принцип на художественото произведение като принцип на една затворена филмова структура. И ако през 60-те години той се стремеше да се приближи стилистично до телевизионния поток, днес все по-упорито търси разграниченията си от него.

Така големият екран днес предпочита онези акценти — драматургически или изобразителни, които телевизионният поток е неспособен да предложи на зрителя. Съвременният филм търси нова зрелищност на формата, като я постига понякога и чрез самата естетизация на тази форма. Но я постига общо и чрез един много по-експресивен филмов език, който не отрича така категорично елементите на спектакъла в себе си, а напротив, откровено ги засилва.

Все по-съществено значение в този съвременен и експресивен език има и цветът. Той приближава съвременния филм до някои търсения в изобразителните изкуства, помага да се реализират самобитни авторски почерци — за да цитираме само така различните един от друг Параджанов, Илиенко или Висконти.

Много ярки съвременни филмови произведения свидетелствуват и за нов вкус към по-завършената драматургична конструкция.

¹ Сборник статии „Айзенщайн“, издание на Българската национална филмотека, 1970 г.

60-те години наложиха тенденцията на „филма без интрига“, на фиксирания върху лентата поток на живота, в който на пръв поглед нищо не се „случва“. Сега ставаме свидетели как все по-често екранът предпочита оголените конфликти или кризисните моменти от живота на героя.

Съществено значение добива много по-категорично очертаната драматична ситуация. При това тази ситуация не се стреми да бъде задължително „правдоподобна“. Тя често е парадоксална, абсурдна дори. Тя все по-често се опира на гротеската или художествената хипербола. Да си спомним само ситуацията във филма-притча на Марко Ферери „Голямото плюскане“, където четиримата приятели се събират, за да се самоубият заедно чрез ... преяждане.

Подобно е значението и на драматичната ситуация в някои съвременни научно-фантастични филми. Тя позволява на режисьорите чрез едно вероятно бъдеще време до крайност да кондензират някои съвременни морални алтернативи и да изкажат своите авторски размишления по тях. Да си спомним „Соларис“ на Андрей Тарковски или „Механичният портакал“ на Стенли Къбрик. При всичките си тематични различия тези филми имат нещо общо. Общото е, че се опират на конкретни литературни произведения, които обаче на екрана се превръщат по-скоро в повод за авторско режисьорско поставяне на съвременни проблеми и изразяване на свои (които не винаги съвпадат с позицията на едноименните романи) позиции по тях.

Всички тези тенденции ни дават правото да говорим за нови и по-разнообразни „ключове“ на художествена условност в киноизкуството. Тези ключове допускат деформацията, парадокса, почти театралното противопоставяне на тези или образни стилове, които авторско-монтажното мислене обединява в по-сложно структурираното цяло: филмовата творба.

Красноречив пример за проява на авторските тенденции чрез нова мярка на художествената условност намираме и на територията на нашето кино. Така Въло Радев облече своите черни ангели в съвременни костюми. Естетизира техния бит, като силно го отдалечи от реалната му достоверност. Но чрез действието, което се разгръща в необичайния за нашето кино ключ на условност, той търсеше да открие философията в поведението на своите герои.

В „Последната дума“ Бинка Желязкова противопостави минало и настояще с почти театрална драстичност. Смеси съня, агитката, естрадният атракцион с реалното филмово действие. Оцвети в неочаквани и нереални тонове затворническата килия. Насели я с причудливи рисунки. И така чрез непрекъснато сменящите се „ключове“ на художествена условност на филма, потърси острата првокация на съвременния зритель.

А в по-младото поколение български режисьори — Георги Стоянов, Едуард Захариев, Милен Николов, Георги Дюлгеров — забелязваме подчертан вкус към притчата, към анекдота-метафора, зад чиято документална автентичност на екрана надничат елементите на абсурдно, гротесково и във всеки случай в друг условен „ключ“ действие и герои. И любопитно е, че в повечето от филми-

те, които имам предвид — „Птици и хрътки“, „Гола съвест“, „Изпит“, „Преброяване на дивите зайци“ и т. н. — тези елементи съществуват или са загатнати в някаква степен от литературната основа. Но на екрана те се изострят силно именно чрез режисьорската намеса, чрез режисьорския „прочит“ на известния литературен текст.

Трябва да отбележим, разбира се, че всички тези тенденции, които модифицират силно съвременния авторски кинематограф, са свързани и с друг характерен феномен на времето, в което живеем. Съвременното човешко съзнание, което свикна сякаш да получава голямата част от своята информация във формите на зрелище и най-често на телевизионно зрелище, също пирнуждава съвременното изкуство да търси шокови ефекти, за да ни провокира, за да ни разтревожи.

Някога самото кино и всички „Люмиерови тенденции“ в него, се появила, за да задоволяват документалния глад на човека от XX столетие. Те, от своя страна, също стимулираха този глад. Сега телевизията като усъвършенствува естетиката на факта всъщност усъвършенствува „естетизацията на живота във формите на самия живот“ по много сполучливата формула на Мая Туровская. В „Герои на „безгеройното време“ четем: „... И ако аз наричам самотилизираща се действителност едно съществено ново явление, това означава само вмешателството на масовите комуникации, които ежедневно, ежеседмично, предлагат зрелището на живота във „формите на самия живот“, което съвсем не означава на „живота такъв, какъвто е...“¹

Съвременният филм също ни предлага „естетизация на живота във формите на самия живот“. Съвременните звезди — спортни, кинематографични, естрадни — играят самите себе си, спорят или пародират митовете около техните имена. Но това е, както вече подчертахме, едната принципна тенденция. А другата, която в голяма степен днес се носи от авторския филм и стимулира пряко търсенията на съвременния филмов език, води към по-откровено художествено организирания спектакъл, който се противопоставя на телевизионния поток и търси по-сложната образна структура на филмовото произведение-метафора.

9. Заключение

И така, когато говорим за авторския кинематограф, ние имаме правото да мислим за няколко успоредни или последователни процеса. И говорим за:

— новите връзки между филм и литература, които стават възможни благодарение на литературната еволюция, от една страна, а от друга — на ускореното обогатяване на филмовия език; обогатяването на филма с нови повествователни структури върви успоредно и с по-цялостните авторски изяви чрез него;

— своеобразното приближаване между филм и телевизия, тях-

¹ М. Туровская „Герои „безгеройного времени“, изд. „Искусство“, Москва, 1971 г., стр. 225.

ното общо по-внимателно вглеждане в „потока“ на живота, на делничната и неподправена „случка“;

— новото и по-рякко разграничаване на филмовия и телевизионен принцип през 70-те години, с което са свързани и някои принципно нови стилистични търсения на седмото изкуство;

-- тенденцията камерата да се превръща във все по-универсално и достъпно средство за изказ. Ако младите хора на 18, 19 и началото на 20-ия век пишеха поеми или романи, днес и утре те все по-често ще правят филми — филми-дневници или филми-пътеписи, които обаче също са част от съвременната култура, т. е. от съвременните форми на човешко самосъзнание;

--- и когато много теоретици утвърждават, че развитието на киноизкуството е свързано, разбира се, в най-обобщен вид, с два основни принципа — на Люмиер и на Мелиес, които в различните периоди последователно вземат надмощие, днес ние не толкова можем да говорим за хегемонията на един от тези принципи, колкото за все по-разнообразните, пъстри и смесени форми от тях, чрез които се осъществява авторският филмов изказ. И ако все пак, отделяме една тенденция, имаме правото най-обобщено да я определим като тенденция към по-категоричното утвърждаване уверенитета на филмовото изкуство...

Следователно нашият анализ съвсем не води до по-стройното структуриране на понятието „авторски филм“. Напротив, той в много отношения изразява невъзможността да се структурира това понятие въз основа на един общотеоретичен принцип. Авторският филм се оказва филмът (независимо от своя метод, стил или авторство не сценария), който позволява на даден творец да се изяви достатъчно ярко, пълно и свободно и така да участва в диалога за нравствените и духовни стойности на съвременния човек; и заедно с това този филм открива нови хоризонти за седмото изкуство, той не се свежда до определени канонизирани форми, а е винаги своеобразна художествена изненада.

Но не се ли оказва подобно определение твърде „широко“? И ако не е подчинено на единен общотеоретичен принцип, в каква степен имаме правото да използваме такова понятие, което не внася нова теоретична яснота?

Струва ми се, че имаме всички основания да характеризираме понятието дори и само въз основа на един исторически принцип. И да го запазим като работно понятие, което ни позволява да обхващам комплекс от съществени филмови явления и процеси. Още повече, че дори и така то остава открито. И обърнато към бъдещето. Защото съдържа в себе си винаги актуалния въпрос: как съществува и ще съществува филмовото изкуство в епохата на една все по-силно развита литература, от една страна, и от друга — на все по-мощното и свършено средство за масова комуникация, каквато е телевизията?

С този неизменно скрит в себе си въпрос понятието ни отправя не толкова към филмовата теория, колкото към общата теория на съвременната култура.

ИЗБРАНИЦИ НА ВРЕМЕТО

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — БИГОР

Ведь если звезды зажигают
значит это кому-нибудь нужно?

Маяковский

Още в зората си „седмото изкуство“ подсказа свойства, които ще го наложат като ново средство за документиране и претворяване на действителността. Но киното ще се окаже и най-подходящото средство за разпространението и на така наречените целолуидни митове. Именно нему — на екранната магия — ще се дължи в немалка степен съвременното идолопоклонство. Как да си обясним комуникативно-заразителната мощ на едно изкуство, което дълго ще бъде оспорвано въобще дали е изкуство?

В литературата напъваме въображението си, в киното — виждаме, а след въвеждането на звука и чуваме. Листата на дъба треперят от повей на вятъра, чуваме и шумоленето. На екрана „оживяват“ съвсем точните копия на жена, на плачещо бебе, на люлееща се пшеница, на буря, на дъжд, на повален от куршум любим герой, на препускащ конник, на разпенено от ярост море. Живописата изобразява настроения, цветове, композиции и естетически структури, стихията на киното е в човешките характеристики, страсти и съдби. Докато в театъра разстояния, предмети, местности и скорости са видими, но условно, само са загатнати, екранната условност си служи задължително с адекватно-копийни отражения. Кинематографичната условност не търпи издайническото присъствие на изкуствената, на направената, на явно инсценираната натура. Кинематографичната условност не е същата като тая на сцената, в повестта, стихотворението и симфонията.

От отделно заснетите кинематографични фрази режисьорът ще монтира цяло кинематографично съчинение, ще разиграе един спектакъл. Когато един предмет или образ се превърнат в екранен предмет или образ, те са любопитни не само като репродукции, но и с туй, че са свързани помежду си смислово, драматургически, стават съставни

изобразителни елементи в една или поредица от случки. А всеки сюжет, всяко действие предполага интригуващ или конфликтующ персонаж, т. е. предполага актьори-изпълнители. Актьорът е той, който ще интерпретира сценарния текст, ще бъде посредник между автор и екран, ще защитава директно или непряко идеята на филма. Но даже с участието си в най-абстрактните сюжети актьорът не е абстракция, той е човешка реалност в кадъра и с това допринася за хуманизирането на кинематографичния разказ. Чрез присъствието на Чаплин или Грета Гарбо в кадъра присъствуват и малкият Чарли, Мата Хари, а това е още един ход към „доверието на зрителя“ в героя, в сцените, в „играта“, в екранния спектакъл. Зрителят е заставен да вярва в образа, а чрез него, ако е успял да го убеди режисьорът — и ... в действителността.

Може би само при киното се натъкваме на курйоза, че някои от филмовите пионери и класици са се родили преди раждането на филма. Когато в „Гран кафе“ в Париж се въртят първите Люмиерови късометражки, Мелиес правел фокуси в театър „Роберт Худен“, Чаплин и Джон Форд са на ... шест години, а Мери Пикфорд, Грета Гарбо, Бъстър Китон, Гари Купер, Айзенщайн и Довженко още не са и помирили белия свят. До „Треска за злато“ и „Броненосецът Потемкин“ ще изминат ... 30 години.

Диалектичното единство — зрител-екран — е обусловено от сложен психо-физически механизъм. За да се изясни спецификата на тая връзка, можем да си представим общуването на публиката

Чарли Чаплин



и с други зрелищни спектакли — футбола, коридата и театъра. Това са, както и при „сюжетния“, „фабулния“ филм, спектакли, в които съществен онагледяващ елемент е инсценировката на една игра. Зрелището под формата на игра е не само по-достъпно за публиката, но постепенно я въвлича и в ритъма, в перипетията на самата игра.

И филмът през очите на зрителя е спектакъл.

Веднага след като Люмиер обръща камерата към документалното консервиране на действителността Жорж Мелиес, Зека, Портър, Мак Сенет, Грифит и др. преминавали и към игрални сцени от живота. „Полетният поливач“ на Люмиер ги подсеща за възможностите на кинематографичния спектакъл. Игралното кино се изправя пред необятни хоризонти.

Но тая играло-зрелищна традиция е твърде, твърде стара. Киното само я абсорбира.

През всички епохи — от люлката на човешката цивилизация до днес — са се разигравали публични спектакли, в които кога натуралистично, кога символично, с маски и без маски, са се възпроизвеждали сцени от бита на обществото, давал се е израз на неговите вярвания, желания, правели са се опити да се създействува на природни или надприродни сили, да се насочват в дадена насока чувствата и мислите на племето, на народа. Към народните спектакли спадат ритуалите, обредите, буйните танци на вахканките, прославящи култа на Дионисий, карнавалите, средновековните моралитета и мистерии, църковната литургия, нестинарските и пеперударските игри у нас, театъра от Есхил до наше време и пр.

В игралния филм също се преплитат интереси, взаимоотношения, сблъскват се характери, човешки съдби, възникват напрегнати, логични и алогични сюжетни ходове, развръзки. Изобразените герои участвуват всеки със своя задача и своя правда в пресъздаването на една история, притча, фарс, комедия, драма, повест и пр., персонажицират положителни и отрицателни сили; изявяват чертите си откъм най-различни страни — социални, етични, психологични, — въвличат публиката в атмосфера на тайнственост, на ужас, жизнерадост и романтика; правят постепенно от нея активен съучастник в екранната игра. Това е един от начините според Айзенщайн посредством играта човек да се освободи мигновено от оковите, свързващи необходимостите му — делови, морални, домашни или обществени. „Но това не е просто жажда — пише Айзенщайн — да бъдеш освободен от нещо, това е още по-дълбоко желание да си свободен заради нещо. Животът отравя съзнанието ни с това, че установените порядки ни пречат да го създадем такъв, какъвто би ни се искало да го видим... Да ни се отдаде туй даже в най-малка степен — ние сме щастливи. В играта създаваме свой собствен свят.“

Играта на чувства, случки и герои във филма ни предлага своя реалност — по-идилична, по-успокояваща или по-раздвижена, въвежда зрителя в черно-бялата, а вече и в цветната магия на изображението. Съвместните преживявания в аудиторията водят до общност в емоционалните реакции. Филмовото зрелище обединява хора от всякакви професии и възрасти, застава ги да следят със симпа-

тия или антипатия развоя на сюжета, да „бродят“ из чужди градове, да възкликват по невиджани хубости. Един се изсмее и всичките се разсмиват, един ахне и всичките ахват. Колективното „участие“ в спектакъла повишава градус на вълненията в залата.

Илюзията в постоянното „сегашно време“ на спектакъла допринася за „убедителността“ му. Героят е в Ню Йорк и ние сме при него, с него, в него; той страда и ние страдаме, той се радва и ние се радваме, него го преследват и нас ни преследват, той изпитва страх и ние изпитваме страх, към него е насочен револвер и ние изтръпваме. Преживяваме заедно с него любов, ревност, отчаяние и надежда. Един романтичен и сантиментален сюжет те настройва романтично и сантиментално. Екранът те подсеща за възможностите ти, за мечтата ти, за желанията ти. Любимият герой ще е сходен на нас или ще ни допълня; ще откриваме в него това, към което се стремим, но не сме постигнали, което ни липсва, но нямаме в момента. Екзотичните картини ще ни пренасят там, дето не сме били — в африканските джунгли, на остров Борнео или в Хонолулу. Една красива жена или красив мъж на екрана ни принадлежат, макар и въображаемо. Еротичната сцена възбужда еротични настроения и у зрителя. Той не прегръща и не целува, но все едно, че е... и прегръщал, и целувал. И то Пола Негри, Луиза Брукс, Грета Гарбо...

Кой освен киното би те отвел при такива прелести?

Но типичните и не типичните ситуации, киносцените като в живота и животът като на... кино в известна степен ще въздействуват на зрителя и като средство за психотерапия. Поне за кратко той ще приглуши в съзнанието си тормозещите го комплекси, ще бъде „смел“, ако е страхлив, „нападателен“, ако е скован, „богат“, ако е беден, ще се развесели, ако му е тъжно, ще се „впусне“ в любовни авантюри, ако е „вързан“, ще загуби правилата на поведение, с които ще се усъвършенствува, ще запомни реплики, които ще го направят по-интелигентен.

Публиката не импулсира филмовия герой дори когато крещи „браво“, не може да влиза в диалог, както с футболната звезда на стадиона. Актьорът не усеща реакцията на своя поклонник в залата. На екрана са само снимките му, репродуцирани с играта му. Липсва двустранният „жив контакт“ като в театъра, цирка, балета, операта, като при коридата. Общуването на филмовия актьор с публиката е косвено, чрез... фотографията на образа му и задочено — след като филмът вече е заснет. Фотопродукцията въздействува с убедителността на „документа“. От филмовия герой по-лесно се прави мит, отколкото от театралния герой. И снимката на една кинозвезда, както и образът в една икона, имат и общи, и отличителни белези. Мистификацията в иконата е в измислената, в универсализираната „прилика“ на един библейски образ с... нищото, със съчинен, с исторически несъществуващ „прототип“. В образите на светиите се търси уж... автентична портретност. Зографите изписват голготи, шествния, възнесения, които не са се състояли никога и никъде. Но за да се създаде „ефект на достоверност“, иконописецът следва стриктно църковния канон. В Куско, в древната столица на инките, Мадоната е изписана с черти на индианка, в Адис Абеба

тя е абисинка. Това отклонение е пак, разбира се, с мистификационна цел: образът трябва да се доближи до местното население.

В иконографията имаме не само елементи на условна портретност, но и огромна дистанция между зрителя и картината. Изписаните сцени са пред очите ни, но времето и персонажът, отдавнашното, отвъдното и действителното в тях са същевременно и далечни, и загадъчни, и митични за нас. Било ли е или не е било всичко това? ...

Фотографията за разлика от иконата е дошла от „нещо“ и от някъде. Когато искаме да удостоверим нечия самоличност — показваме снимката. Филмовият образ е също средство за идентификацията му с „реалността“. Вместо човека — гледаме „двойника“ му. А любопитството към оригинала чрез интересно поднесения „двойник“ е винаги по-интригуващо. Изпълнителят на образа „вън“ от екрана се загнездва в съзнанието ни, питаме се кой е, къде е, какъв е. Такъв ли е в живота, какъвто е и на екрана: толкова ли е красив, храбър, всеотдаен, идеален или е по-друг. Не смогнем ли да си отговорим, притуряме от себе си. Това на свой ред пък води и към обикване на прототипа. Влюбени в екранния двойник, ние се влюбваме задочно и в ... изпълнителя, в звездата. От репродукцията — към оригинала, от любопитството — към любов от ... разстояние. Щом в живота се среща любов от пръв поглед, защо да не питаем чувства и към образ, опознат чрез отпечатъка му. Това обаче е едната страна на психологията на любопитството. Общуването на зрителя с кинематографичния образ и любопитството, което тоя образ провокира, са многопосочни. В обсега на психологията на любопитството попада и самото екранно изображение като естетико-комуникативна категория.

Филмът ни доближава до своя действащ персонаж, но едновременно ни отдалечава от изпълнителя. Актьорът не е в непосредствен контакт с публиката, както в театъра. На екрана е само ... отпечатъкът му. Ефектът от присъствието на една звезда на театралната сцена и една звезда във филма не е еднакъв. Грета Гарбо подсилва митичния си ефект именно като екранен образ. Там, от екрана, тя ще е „по-правдоподобна“, „по-реална“, но и ... и по-недостъпна. Контактът ни ще е с „двойника“ ѝ, не със самата нея. Тя съществува в зрителната зала, тя е там и не е там, имаме я, и я нямаме, били сме с нея и не сме били с нея. „Вън“ от екрана тя ще ни се струва по-мистична, въображението ни лесно може да преобърне реалното в свръхреално. Това ще е пак любопитство, но насочено и към игралните сцени, и към интерпретатора.

Екранната игра те забавлява, „правдоподобие“ ѝ не те оставя на мира, оптичната измама на фотогенния ти въздейства хипнотично.

Филмът синтезира визуално идеалите на зрителя. Човешката история и съдбите, които се играят от актьорите, са едновременно и символи, модели. Посредством тях публиката е в досег с мечтата си, с кумира си. Този идеал може да въплъщава греховните, романтичните, фаталните или мистериозните начала, присъщи на „всеки“ индивид. Може да е един блян, да е омаен като северно цвете, да



Клара Боу

е Грета Гарбо, да е ангел и секс като Мерлин Монро, да е достъпна и изплъзваща се, невинна и драстично-сексапилна, кокетна и порочна като Брижит Бардо, съблазнителна и арогантна като Джейн Ръсел, мъж и приятел като Хъмфри Богарт, кавалер и любовник като Гари Купер...

Имагинерният образ се бърка с истинския, знакът на равенство между актьор и превъплъщение се губи, „сливат“ се бит и екран, личната биография на актьора и биографията на образа. Към жизнените факти са добавени измислени факти или фактоиди (термин на американския писател Норман Майлър).

Мери Пикфорд е вечната годеница. Негово величество американецът е Дъглас Фербанкс, той е „неповторимия“ Робин Худ, той е „единственият“ „Багдадски крадец“; Чаплин е Чарли, Бродягата, Клоунът; Том Микс е каубоят с белия кон; Рудолф Валентино е Шейхът, Раджата, той е великият любовник; Пола Негри е фаталната жена, Бела Донна, тя е Зумрун; Марлен Дитрих е момичето от шантана Лола-Лола; прелестната Долорес Дел Рио е Рамона, Джони Вайсмюлер си остава Тарзан; Джеймз Дийн — бунтовника без причина.

Не току-тъй първите кинотеоретици гледаха на филма с ентузиазма на утописти. Те твърдяха, че ето след хилядолетни въжде-

ления е изобретено най-сетне филмовото, есперанто изкуството, чийто език е интернационален, общовалиден за масите. Наричаха киното народно изкуство, което първо прозряло бъдещето. Филмът според Вили Хаас щял да стане народната песен, народната приказка на един обединен човешки род, преди още той да е дошъл. Също тъй, както Данте бе народният поет на обединена Италия — 600 години преди да съществуваше обединение.

След Европа Америка ще стане второто отечество на киното и най-напред там то ще усвои секретите на зрелищната развлекателност, ще получи универсиалност и ще се превърне във визуално есперанто. Разбира се, от думите до делата, от платформата до нейното осъществяване ще се върви противоречиво. Но без вмешателството на определени финансови и политически кръгове, преследващи свои цели, филмовото есперанто ще бъде подложено на умела американизация.

Разбира се, правилата ще имат и своите изключения...

От началото до средата на 20-ия век Холивуд предложи на вниманието на „почитаемата си публика“ поне двайсетина женски и почти толкоз мъжки образи-типове. Сякаш ни отделят не години, а векове от жената „вамп“ на Теда Бара до секскумирите; от стопроцентовия американец на Дъглас Фербанкс до бунтарите без платформа на Джеймз Дийн.

И все пак от десетките светнали и десетките изгаснали на холивудското небе звезди има и такива, които още не са помръкнали. Те са избранниците на времето, което е пощадило светлината им.

Една от тях е Грета Гарбо.

На тази шведка, подмамена като лунатик от екранната магия и озовала се през 1925 г. в Холивуд, бе съдено да заблести като комета на филмовото небе и да отбележи там най-дългата траектория между всички звезди до и след нея. Тя бе най-високата точка на една кариера, лансирана от системата на звездите.

Първите ѝ филмови изяви датират от Стокхолм.

През 1922 г. тя играе главната роля във филма „Сага за Гьоста Берлинг“, постановка на М. Щилер. През 1925 г. участва с Аста Нилсен в „Безрадостната улица“ на Г. Пабст. През 1926 г. дебютира в Холивуд в „Потокът“, но филмът, който я прави знаменита, е „Плът и сатана“ (1927). Оттогава — до края на 30-те години — тя се снима в „Любов“ (1927) — по мотиви на „Ана Каренина“, „Божествената“ (1928 г.), „Загадъчната драма“ (1928), „Целувката“ (1929), „Дивите орхидеи“ (1929), „Романс“ (1930), „Ана Кристи“ (1930), „Вдъхновение“ (1931), „Мата Хари“ (1931), „Гранд хотел“ (1932), „Кралица Кристина“ (1933), „Ана Каренина“ (1935), втора екранизация по Толстой, звукова, „Дамата с камелиите“ (1937), „Победа“ (1937), „Ниночка“ (1939). Последният ѝ филм е „Двулична жена“ (1941). Оттогава се отдръпва от киното, без да ѝ е отнета и до днес кинематографичната корона.

Случаят Грета Гарбо е един от редките и трудни за обяснение социално-естетически феномени. Единодушно всички твърдят, че е ненадмината като звезда, без единодушно да я причисляват в спи-



Грета Гарбо

съка на изключителните актриси. За нея не бяха написани нито блестящи сценарии, нито ѝ бяха предоставени равностойни партньори с изключение на Шарл Боайе и Роберт Тейлър. Вярно е, че по дарба, по уменията си да се домогва до психологическа, до жизнена правда и да отстоява убедителна мярка в афектации, страсти, жестове и мимики тя стои далеч пред звезди като Мери Пикфорд.

„Лилиан и Дороти Гиш, Аста Нилсен, Пола Негри, Норма Ширър. Има обаче актриси, които я надминават по актьорски талант: Бет Дейвис, Катрин Хепбърн, Вивлиан Ли...

В частния си живот Грета Гарбо се отличава от суетата, от фалшивия блясък на останалите холивудски светили. И на зенита на славата си, пък и след туй тя остава встрани, вън от евтините сензации, от клюките и инсценираните рекламни фойерверки.

Но името на тази Грета Гарбо, без да е бележита актриса и без да е скандална звезда, зрители и критици произнасят с трепет. Тя е една от малцината звезди, чието име и до днес звучи като легенда. „Имам манията да следя статистиката — писа една френска девойка през 1965 г. — Каква радост за мен, двайсетгодишната фанатична обожателка на Грета Габро, когато чета в „Льо филм франсе“, че при новото прожектиране на „Кралица Кристина“ в Брюксел само за една седмица са били продадени 228 хиляди билета. Признайте, че това съвсем не е малко, след като филмът е създаден преди повече от трийсет години... Гледах в Латинския квартал същия филм в един киносалон, претъпкан от студенти..."

Излиянията и суперлативите по адрес на тази звезда са изпълвали филмовите списания от 1925 г. до наше време; за нея са публикувани огромно количество статии, репортажи, интервюта, изследвания, устройвани са многократни анкети и проучвания от социологични центрове; периодично филмотеките уреждат панорами, посветени на филмите ѝ. За нея се разказва като за магия. Есеисти описват чудното, странното, неразбраното, недостъпното, гордото, неспокойното и тревожното, което излъчва. Сравняват я ту с мистично цвете, ту със статуя, изваяна от бял мрамор. Никою не са посвещавани епитети и изрази като „рожда на всички красоти“, „вечна във времето“. Единствено тя бе назована „велика“ и „божествена“. „В някакъв миг на откровение, на екстаз — възкликва неин почитател — боговете на скандинавските легенди са взели от най-великото си творение — от природата — нейната красота, величието ѝ, загадката ѝ, вечността ѝ — и са създали Нея“.

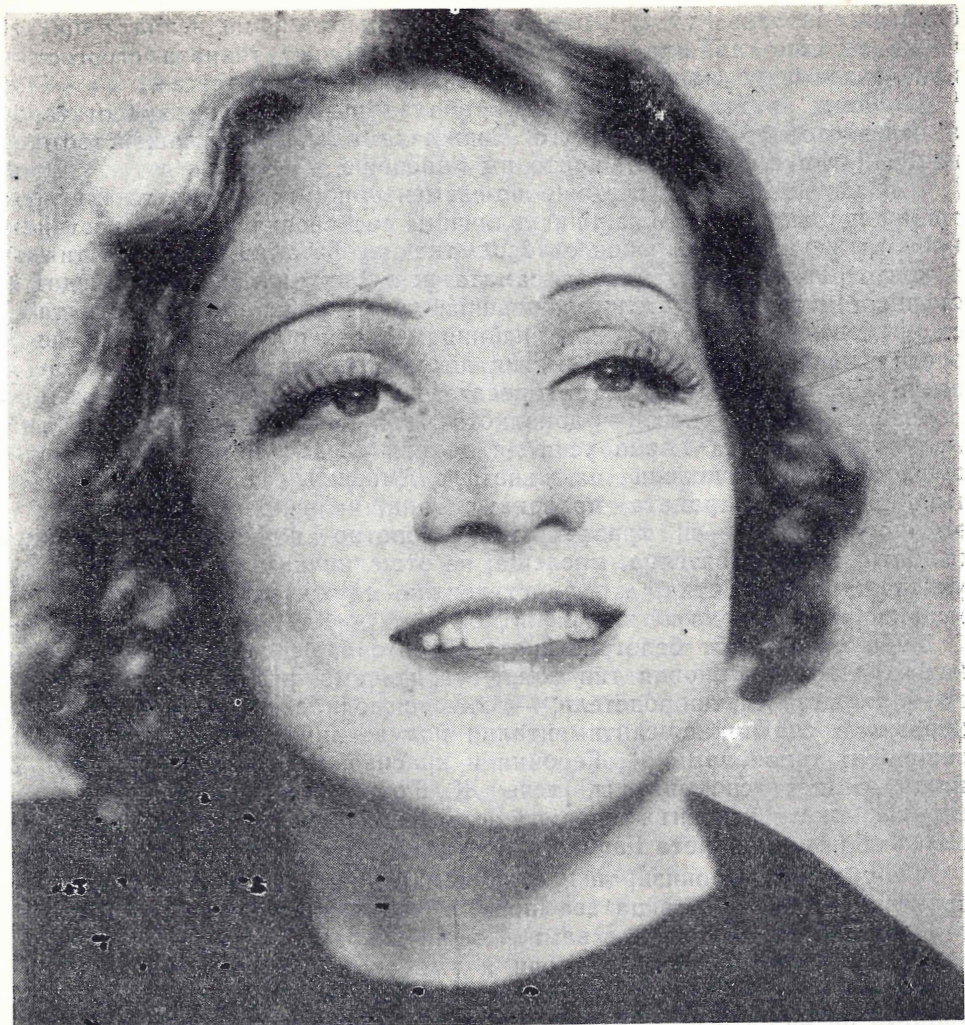
Самата звезда твърди в едно от интервюта си, че „мистериозната Грета Гарбо“ е една огромна илюзия на световната публика — „илюзия, която ми тежи“.

Какво е тогава Грета Гарбо?

Как да изтъкуваме шеметния успех на една актриса не от най-първите, но най-богатворената?

Майкъл Билингтън си задава същия въпрос в „Илюстрейтид Лъндън Нюз“ и посочва четири неща, обясняващи успеха на актрисата: забележителната ѝ физика, удивителния ѝ технически контрол, нюансираната ѝ личност и способността ѝ да изразява мисъл. Той смята, че и други имат едно или друго от тия качества, но че тя ги съчетава свършено.

Отчасти това е тъй, но това едва ли е всичко. Или по-точно не е тя единствената, постигаща това свършенство. Киното познава по-свършено боравене с тия качества. А може би за нейния успех, както и при други звезди, е допринесла рекламата? Отчасти да, но да се задоволим с отговора, че в дъното на колосалната ѝ



Марлена Дитрих

популярност стои само „талантливата“ реклама, също рискуваме да сме едностранчиви, преднамерени. А ако е тъй, възниква въпрос: толкова ли е лесно да се подведе публиката? От опит се знае, че понякога и подвеждането е възможно. Вече споменахме — такъв бе случаят с Рудолфо Валентино, а донякъде и с Мери Пикфорд, и с Дъглас Фербанкс. Или ако рекламната машина бе всемогъща, защо не може да „произведе“ поне четири-пет звезди от ранга на Грета Гарбо? Кое е карало мъжете да се влюбват в нея, жените да копират бавната ѝ походка, неподвижния ѝ поглед, бледоликия ѝ израз, семплите ѝ тоалети.

На този въпрос се опита да отговори Ж. Полонски, един от съвременниците ѝ: „В тази простота — писа той — тълпата вижда

една своеобразна хубост. Линиите на облеклото ѝ, на нейната прическа са само външно прости. В действителност тяхната строгост крие тънък вкус, загадъчност и възвисеност на личността.“

Значи зрителите намираха в образа ѝ не въобще красотата, а нещо своеобразно, „по-друго“, виждаха идеала, съвършенството на един тип женственост, който им липсваше.

Самият Холивуд гледаше по-елементарно на амплото ѝ: тя трябваше да играе образи на увеличащи със своята тайнственост и красота жени, чиято любов е абсолютна, но фатална, както за тях, в които е влюбена, тъй и за самата нея. Грях и невинност, недостъпност и предизвикателство, огъня и леда, искреността и магията са елементите, които съзидат нейния митичен образ. Нищо повече освен една перефраза на познатия до този момент тип на жената-вампи. Но въпреки схемата актрисата не подходи абстрактно към образа, а внесе в него — доколкото бе възможно — човечност и историчност. Грета Гарбо успя да долови следвоенните промени в общественото положение на жената в Америка. На мода идваше типа на еманципираната, модерната жена, не непременно красива, но уверена в себе си, храбра; не безропотно подчиняваща се на съдбата, а самостоятелна, мислеща; не отшелничка в манастир, нито увяхваща гувернантка, а вече студентка, служителка, работничка, художничка, авторка на книги.

За разлика от белетристиката, която беше се насочила вече категорично към „новия тип жена“ — не само физически красива, но и с умствени добродетели, — киното поднасяше на публиката образи на сладниково-сентиментални полудевизи, героини или красавици от типа „вампир“. Героиня и красива, и „загадъчно мъдруваща“ — писа споменатият вече Ж. Полонски — нямаше върху екрана, докато изведнъж едва ли не съвсем случайно върху него се появи образът на Грета Гарбо.“

Публиката иронизираше, възприемаше като фарс безмилостно сразяващите мъжки сърца „вампове“ в изпълнението на Теда Бара. Имаше нещо фарсово и във вамповете на Джоан Крауфорд — актрисата с големите изразителни очи и змийско тяло. От сентиментализма на Лилиан Гиш вееше по-скоро пуританският дух на 19-ия, отколкото на 20-ия век. И миловидните пепеляшки на Мери Пикфорд бяха омръзнали, така както омръзват прекалено повтарящите се приказки за безоблачното щастие на инициативния американец.

„Типът вамп“ на Грета Гарбо трябваше също да се изявява в драматургични канони, нейните героини също действуха по „зова“ на съдбата, движеха се не от социални, а само от морални мотиви, бяха силни, но обречени, преследваше ги един неизбежен фатализъм. Но баналните мелодрами в интерпретацията на Грета Гарбо оживяваха на екрана с трагични тонове. В образите ѝ, подобно на образи от литературната класика, воюваха полярни страсти, героините ѝ — Ивон, Мата Хари Ана Кристи, Каренина — се изявяваха в остро конфликтни ситуации. В нейния почти мраморно-скулпторен образ са отразени състояния на плътта и душевни движения, които предизвикват любопитство. Между нас и нея — „обикновените“ и „идеала“ — има дистанция, това е образ, покрит с воал, през който

зрителят търси необикновеното, по-особеното. В една епоха, обхваната от практицизъм и мимолетни наслади, Грета Гарбо поддържа огъня на големите човешки горения, „робува“ на нравствени ценности, романтизира героините си. „Не мога — споделя тя — да играя роли на неромантични жени... И във филма „Господарката на любовта“ аз съм модерна жена, със собствен живот, без морални условности и отживелици за мнение и присъди на тъй нареченото общество... И все пак тази Диана, тази жена на сделките в действителност не е никаква господарка, а робиня на любовта — значи в дълбоко съкровенната си вътрешност е преди всичко романтична, ако и тази романтичност да се проявява в плачевна сантименталност.“

През голямата икономическа криза в края на 20-те и началото на 30-те години „малкият човек“ съзира във филмовите образи на Грета Гарбо порив към далечното, към неуловимото, към блян, но който включва нещо много „повече“ от недоимъка, от суетата и от дребното предприемачество. Това „повече“ ни внушава и самотата, и отчуждеността на един образ, който крие неудовлетвореност, подсказва несъгласия, възможности за щастие, без да е реализирано докрай.

В най-сполучливите си образи „Ана Каренина“, „Дамата с камелиите“ и „Кралица Кристина“ актрисата отстоява възвисен драматизъм, разкрива очарователното и трагичното в живота, внася социалност в образа на красотата. Бела Балаш употреби термина „опозиционна красота“. Дефиницията е уместна не само в исторически план. Би трябвало да се отбележи, че всичко туй бе възможно благодарение и на звездата Грета Гарбо, т. е. на умението ѝ да изрази фотогенично физиката си и духовния си облик, да пренесе на екрана един единствен образ — своя, едно единствено очарование — своето, да сътвори от собственото си „аз“ завършен образ на жената, на жрицата на любовта. Български обожател на Грета Гарбо, без да е подписал името си, анонимно, ей тъй от преклонение и любов към кумира си, пише във в. „Кино“ (бр. 65, 10. III. 1931 г.), че в нея „има нещо, което прави поети всички, които я видят“ (курсивът мой — Г. Ст.).

Образът ѝ бе митологизиран най-вече благодарение на лицето ѝ. Известно е, че човешкото лице на екрана приковава вниманието на зрителя, подобно на едрият план на човешки образ в живописата. Екранът ни дава възможност да го огледаме от всякакви ракурси, но и да установим една двустранна — близка или по-отдалечена връзка с образа. Всяко лице е една маска, един естествен тип и едновременно една персонална одухотвореност. При Чаплин имаме и маска, и одухотвореност, при Одри Хепбърн — само одухотвореност, при Джейн Фонда — женственост и интелект, при Спенсер Траси — неузнаваеми превъплъщения в много лица-характери, при Жерар Филип — неповторимия образ на юношата, при Брижит Бардо — и момичето, и жената, невинна и предизвикателна. При Грета Гарбо преобладава лицето — тип, личността се разтваря по-общо, в символа, в образ, който обещава радости и разрушения и при който платоничното и съблазнителното са в постоянно равновесие.

Лицето ѝ според Ролан Барт представлява она деликатен момент, в който киното „ще отдели съществената красота от несъществената красота, протогипът ще се наклони към обаянието на ежедневните лица, в които разумът на чувствените същества ще отстъпи място на лириката на жената“, ще се премине „от страшното към чаровното“.

Тъкмо това лице на „снежна белота и самотност“, доближаващо се с белотата си до маската, но маска, която прикрива света на човека с несподелени, с недоизказани драми, ни внушава чувството за предопределена, обречена, жертвена красота.

Щастие за Грета Гарбо и щастие за зрителите е, че тя попадна в Холивуд, когато звезда и кино трябваше взаимно да се намесят и взаимно да се открият.

Но ако изпълнявания от Грета Гарбо тип на фатална жена е вече анахронизъм, отживелица, а неповторимото, удивителното и „вечното“ е в личния ѝ чар, напротив, при Чаплин непреходното, вечното остава в типа, в образа на малкия Чарли, Актьорът, философът и човекът Чаплин се домогва до безсмъртие не чрез директното си присъствие в Чарли, не чрез отъждествяване със своя герой, а чрез превъплъщението си. Чаплин и Чарли не са равнозначни понятия, не са еднакви на сцената и зад кулисите. Чаплин не демонстрира красота и мъжественост, не изтъква свои достойнства, не играе персонажа си, той се преобразява в качествено нов герой. Актьорската индивидуалност е трансформирана във филмовия образ. В Чарли присъствуват само отделни спомени от детската биография на Чаплин, от вехтошарския декор на Лондонския Истенд¹, останалото е творчество, обобщение. Привилегията си на кинозвезда той предоставя на своя... двойник. Докато Ана Каренина и кралица Кристина заразяват с фотогеничната си хубост, с неповторимата женственост на Грета Гарбо, с „опозиционната красота“ на героинята, Чаплин пленява със своята човечност, той не е изящен, мраморен, загадъчен, а прекалено жизнен, пряк, делничен, битов. Филмовите образи на Грета Гарбо не са синтез на американската действителност в нейната конкретно-историческа даденост, те са „абсолютни“, конструирани са във фабрика на бляновете, те са екранизирани желания и фантазии от по-космополитно естество. Образът на Чарли, на бродягата е извлечен непосредствено от социалните условия на една конкретна действителност — американската, капиталистическата, жизнената правда не противоречи на художествена-та правда. Не съдбата, не фатализъмът ръководи, преследва, руши и унищожава човешките пориви към щастieto, а обърканото, зле устроеното общество. Чарли не ни пренася в царството на мечтите, а в свят, в който претърпяват фиаско всякакви мечти и илюзии, не ни отвлича в иреалното, а непрекъснато, с безпощадна правдивост доказва реалността. При Грета Гарбо имаме естетизация на филмовото зрелище, героините ѝ са във бити и времето, при Чаплин имаме пак зрелище, но като елемент в едно изкуство, сродно на градския фолклор; Грета е митологична, тя е мираж, тя е кралица,

¹ Бедняшки квартал в Лондон.



Хъмфри Богарт

богиня, Чарли е антимиитологичен, в него няма нищо царствено, той е скитник и бедняк, той представлява беззащитния, малкия човек от низините на живота. Тия два образа водят началото от две различни естетики, от две нееднакви традиции: Грета е екстракт от булевардния роман и класиката, Чаплин идва от народния спектакъл, от примитива, той е посланик на смешниците от площадките, клоунската маска на Чарли е взаймствувана от Комедия дел арте, от пантомимата, от англосаксонския цирк, от лондонския мюзикъл и естествено и от американската бурлеска.

Чаплин обаче не взе своя Чарли направо, наготово от познатите до този момент скетчове и фарсове. Между клоунското във филмовите дебюти „Тесто и динамит“ (1914), „Полицаят“ (1915), „Кармен“ (1915), „Контрольор в универмага“ (1915), „Чарли граф“ (1916), клоунското в „Тихата улица“ (1917), „Пушки на рамо“ (1917–1918), „Кучешки живот“ (1918), „Детето“ (1921), „Пилигрим“ (1922), „Треска за злато“ (1925), „Светлините на града“ (1931) и „Диктаторът“ (1941) има съществена разлика.

Маската, комедийният стил, индивидуалността на образа са

запазени, клонут и буфонадата обаче преотстъпват на един вече колкото комичен, толкова и трагичен, колкото абсурден, толкова и реалистичен, колкото американски, толкова и общочовешки образ. Типът е по-скоро привидност, реминисценция на предишната маска, свързващ елемент с традицията и начин да се отстои тематичното единство на героя. Постепенно обаче „типът“ еволюира: образът на малкия човек е не само зрелищно-развлекателен, но и социално значим.

Когато Чаплин напуска мъгливия Лондон и е вече отвъд скеана, в американския филм господства зрелището, а не амбицията за изкуството, фарсът, а не човешката комедия, нелепостите в жизнените обстоятелства, а не трагизмът им. Ръководителят на киностудиото „Кистоун“ Мак Сенет, при когото започва кариерата си Чаплин, изисква от комиците си пъргавина, издръжливост и бруталност, несвойствени за мимика Чаплин. В Максенетовите бурлески всичко се свежда до есцентрична акробатика, до груб смях, до ефектни преследвания и ефектни побоища. Филмите се снимали набързо, почти импровизирано. Още в дебюта си Чаплин влиза в професионален двубой с Форд Стерлинг, тогавашният фаворит на фирмата „Кистоун“. Това съревнование завърши с победата на бродягата, с тържеството на английската пантомима¹ над стереотипите в американската бурлеска. Но не е съвсем безследен актьорският стаж в „Кистоун“, а по-после и във фирмите „Есеней“ и „Мючуъл“. През този период актьорът оформя типа си, измеря бастуна, бомбето, огромните си обувки и онази знаменита походка, с която ще се запъти по екраните на планетата.

Характерното за Чаплиновата актьорска игра са контрастите, изненадите, „съжителството“ на шаржа с бита, на изненадващото с баналното, на мелодрамата с буфонадата, на условното с достоверното, на хиперболата с прозаичното.

Интуитивно, по свой път актьорът изработва свой метод за художествен синтез, създава своя естетика на смях, служи си отлично с контрапункта, с хиперболата. Сам Чаплин формулира следните принципи, залегнали в основата на режисьорското и актьорското му майсторство:

1. Филмовият герой трябва да се покаже в качеството си на човек, който попада в неловко положение. Зрелището с отнесената шапка не е смешно само по себе си. Смешното е другото — да видиш как собственикът ѝ тича подире ѝ...

2. Още по-комично е, когато човек, изпаднал в смешно положение, упорито се стреми да запази достойнството си. Първата прилика на Чарли в такъв случай е да си вземе от земята бастуна, да си сложи шапката и да си оправи вратовръзката. Даже ако при падането си е чукнал силно главата.

3. Краткостта на изказа.

4. Да се използва любовта на публиката към крайностите, към контрастите: борбата между доброто и злото, богатия и бедния, щастливия и нещастния. Хората обичат в едно и също време и да

¹ Пренесена в Англия в XVI век от италианския актьор Грималди.

се надсмиват, и да съчувствуват, да се отдават на веселието и да плачат.

5. Неочакваността. Не толкова в сюжета, а в поведението на персонажа.

6. Да се избягва пресолването, злоупотребата със смешното.

Заслужава внимание още една ключова мисъл от тезисите на Чаплиновата теория на смеха: „Вземам, казва той, от живота някакъв сериозен сюжет и извличам от него всички комични факти.“ Тъкмо тази „сериозност“ към обекта на изображението заставя Чаплин да изясни категорично художествения си подход в избора на комичните ефекти. Той следва категорично естетическото правило, че простата публика бива „особено доволна, когато с богатите се случват всякакви неприятности“. Ако изцапаме със сладолед бедната прислужница, зрителите биха ѝ съчувствували, но ако туй се случи с елегантна дама, те биха възкликнали: пада ѝ се. Симпатите на публиката са на страната на богатия каторжник, а не на страната на полицаия. С одобрителни ръкопляскания ще се посрещне изкуствената кражба на портмонето от джоба на дебелия милионер, а не от... дриплъто...

Констрастите, особено класовите, осмислят и най-случайния трик, придават народен, демократичен характер на Чаплиновия хумор. Тази близост до духа, до менталитета на народа прави от Чаплин една от белите врани сред холивудските кинозвезди. При него като че ли всичко е обратно: героят му всъщност е един антигерой, той е опакото на официалния редингот, галантната карикатура на Дон Жуан на Рудолфо Валентино, той е антиподът на идеалния американец Дъглас Фербанкс; той е едно от силните опровержения на обетованата страна на свободата, дискредитира ловко съчинявани митове, пепеляшки и принцове, широкополи шерифи и сладникави властелини над нежния пол. На холивудския хепи-енд той противопоставя своята жизненост и неизтощимата си енергия. Чаплин не митологизира своя Чарли. За разлика от каубоя, от гангстера, от супермена малкият Чарли е страхлив; той нанася, но и сам понася много удари; напада, но и бяга; все търси работа, а все е безработен. Той е колкото щастлив неудачник, толкова и неудачен щастливец...

Колко „светеци звезди“ и колко „знаменити“ суперпродукции са посипани с праха на забравата!

Чарли остана! И въпреки старомодния навей от образа киното получи чрез него атестат за творческа зрелост.

Няма по-традиционен художник от Чаплин в кинематографичния език: общи планове, неподвижна камера, сковани снимки като в късометражките на Жорж Мелиес. Да речеш, че не е творил редом ни с Грифит, ни с Томас Инс, не е видял и не е чул ни немски експресионисти, ни френски авангардисти. Разгледаме ли кадър по кадър филмите му, „стомираме“ ли движещите се ленти — „замръзналите“ пози ще заприличат на овехтели черно-бели фотографии. В тях фотографии обаче по-ясно ще видим жестовете на актьора, потвърдил по един класически начин тесрията за универсалността на лицевия израз. Колко настроения, поезия, човечност и мисъл се крият в

тия жестове. С езика на пантомимата Чарли изразява сложни душевни състояния: страх, учудване, изненада, страдание, разочарования, стеснителност, любов. Но от този уж все по-архаизиращ се, по-тъй ясен кинематографичен език сякаш обратно пропорционално възниква образът на един клоун, който продължава да е нов, актуален, притегателен, образ, който и в бъдеще ще ни съпътства и вълнува като добър и стар приятел. Въпреки традиционната форма на спектакъла, антитрадиционен, оригинален е крайният художествен резултат. Оригинален и завладяващ е Чарли мислителят, Чаплин — хуманистът. Типът Чарли се появява в различни варианти от филм във филм, като в епос. Ексцентричните приключения на тоя малък, но винаги съпротивляващ се и винаги невероятно подвижен човек са вече също тъй популярни, както са популярни Дон Кихот, Тартюф, Тил Ойленшпиگل, Хлестаков, Швейк...

При Чарли смешното и тъжното не са просто редуващи се сцени, при него както и при великите хумористи са обединени с еднаква сила комичното и трагичното и почти не е възможно да се разграничат едно от друго. На подобен принцип са изградени, преплитайки се, органично зрелищното с изкуството, баналното с новото, забавната с философската страна на живота. Жестовите, мимиката на образа, очакваните и неочакваните постъпки на героя, темпото на протичащите действия и противодействия, ритъмът на филмовия разказ, сюжетните завръзки, колизин и развръзки — всичко туй, колкото и да подвежда с импровизационната лекота, е измерено от постановчика Чаплин с математическа точност.

Махнем ли комичната маска на актьора ще видим едно лице, изкривено от гримасата на страданието и очи, пълни с тъга. Очите на един малък изплашен човек, който не иска замъци, фабрики и ферми, иска съвсем малко, за да е щастлив: работа, хляб, подслон и... безкористна любов! В тия детски доверчиви очи, пълни с уплах и с удивление, проблясват ту неспокойни, ту радостни пламъчета на един трескав човешки живот. Чарли винаги е преследваният, неудачникът и никога герой с главни букви. Но „зад него“ е Чаплин и брани достойнството му с дискретна нежност. Чарли никого не обвинява, но самият му образ е косвено обвинение срещу насилието и социалната неправда. Чарли няма политическа платформа, но чрез него протестира Чаплин. Това е образ, който индуктивно при всяко съприкосновение с предмети и лица възпламенява експлозии от смях. Този хумор е обвинение, той е единственото средство за самозащита в обществото на силните. Той е отмъщението на Чаплин към потисниците. Чарли размива със сериозността си, с внезапните си инициативи, с внезапните си реакции, с неизчерпаемите си хрумвания и безконечните си поражения, но Чаплин „преобръща“ нещата така, че насочва финалния смях срещу силните, срещу богатите, пуританите, човекомразците.

В статията си „Charlie the kid“ С. М. Айзенщайн е успял да проникне тънко в същността на Чаплиновия хумор. На Чаплин според Айзенщайн се подиграва самата действителност, двамата се надиграват един друг. Действителността наподобява „белия“ клоун.

Първоначално тя ни се струва умна, логична, предпазлива, предвидлива. Но в края на краищата именно тя излиза глупавата и осмяната, изиграната, наказаната. Моралната победа е на страната на безхитростния Чарли.

Оправените от Чаплин сатирични бомби разтърсват зданието на капитализма, те не могат да го разрушат, но разбъркват съставните му части, разголват асиметричната му структура и на екрана заживява гротескно, карикатурно, но вярно отражение на американската действителност.

Някога Чаплин бе заявил:

— Аз си поставих за цел да разсмея човечеството.

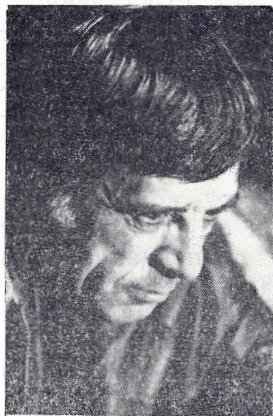
И той наистина успя и да го разсмее, и да го натъжи.

Връхната си точка на гражданска доблест той достига във филма „Диктаторът“. Тогава, когато Фюрерът и Дучето бяха в своя апогей, Чаплин започна с тях своята хумористична война; окарикатури ги, направи ги за смях пред милиони хора. За герои на една филмова сатира бяха избрани главатарите на фашизма. За това се изискваше художническа смелост. Особено ако един такъв филм трябваше да тръгне по екраните не през 1945, а през ... 1940 година.

Вече отделихме от общия холивудски поток Грета Гарбо и Чаплин като представители на две и допълващи се, и полемични социално-естетически категории изкуство. Наличието на тия два зрелищни аспекта в американското кино е диалектично въпреки разноречивостта им като художествени направления. Възникването на един нов език, филмовия, не е едностранчив процес. Но обгърнем ли един творчески процес в цялата му противоречивост, съпоставим ли явлението Грета Гарбо на явлението Чаплин автора, Чаплин актьора, Чаплин гражданина, взема превес Чарли, натежава хуманизмът, жизнената правда, значимостта на художественото обобщение. „Типът“ на Грета Гарбо губи донякъде със своята абстрактност. А колко непреходна, неизбледяваща щеше да бъде и екранната младост на звездата, ако имаше и какво, и с кого да играе, ако не бяха тъй безпомощни в драматургично отношение „моделите“, които ѝ бяха възлагани. Сега тя вече е само легенда от един отдалечен от нас филмов фолклор, Чарли е образ от филмов епос: тя принадлежи на „вечността“ като спомен от младите години на бащите и майките ни. Чаплин е настояще. Малкият Чарли като „тип“ стои по-горе от „типа“, който пресъздаде и Бъстър Китон, показващ самотата на герой в бездушен и враждебен нему свят. По актьорски талант, по майсторство в областта на ексцентриката и пародията „Нашето гостоприемство“ (1923), „Шерлок Холмс-младши“ (1924), „Седемте шанса“ (1925) и „Генералът“ (1926) той не отстъпва на Чаплин, даже в известни отношения му съперничи. „Несмеещият“ се герой на Бъстър Китон е песимистичната антитеза на неизтощимия оптимизъм на Чарли. Но социологичният заряд в трагикомичния образ на малкия човек е по-последователен и по-машабен при Чарли, оттук идва и преимуществото на Чаплин и пред другите бележити комици: Харолд Лойд, Братята Маркс. Преимуществото на гения ...



На преден план режисьорът на филма „Вечни времена“ Асен Шопов и операторът Ивайло Тренчев по време на снимки. Автор на сценария Васил Попов.



Петър Слабаков във филма „Вечни времена“

СССР

В Съветския съюз е създаден научноизследователски институт за история и теория на киното. Целта на новия институт е преди всичко да се занимава с обобщение на опита на многонационалната съветска кинематография, с изследване на актуални проблеми

на марксистко-ленинската естетика и теория на киното, с разработване на методологическите основи на кинокритиката, с въпроси на партийността и народността на киноизкуството на социалистическия реализъм. Значително място в работата на института заема изучаването на кинематографиите на чуждите страни. Институтът се занимава също с проблеми на зрителското възприятие на филмите и социология на киното.

В Ленфилм се е състояла творческа конференция, в която е била отчетена работата за 1973 година. Било отбелязано, че всеки десет филм на студията (а през изминалата година са били произведени повече от 150) е получил награди на международни и всесюзни фестивали.

„Хора и манекени“ е четиричастен телевизионен филм, състоящ се от няколко новели, обединени от едно лице — шофьор на такси. Тази роля изпълнява Аркадий Райкин. Във филма влизат най-хубавите номера от репертоара на забележителния съветски артист. Във филма участват и артисти от Ленинградския театър на мини-

атюрата. Режисьор на филма е Аркадий Райкин, оператори Е. Русаков и Ю. Журавлев.

Филмът „Да посгледнеш в очите“ е посветен на мигиорите. Той е замислен като разказ за мъжеството и трудолюбието на хората от днешен Донбас. Филмът се поставя в Киевската студия „А. П. Довженко“ от режисьора В. Горпенко по сценарий на Е. Онопренко.

Известният комедийен режисьор Л. Гайдай поставя в Мосфилм комедията „Не може да бъде“, усмиваща измамниците и мошениците от времето на НЕПА. За основа на сценария, написан от В. Бахнов и В. Гайдай, са взети разкази от М. Ошченко.

Един от най-старите кинотеатри в Съветския съюз — „Аврора“ на Невския проспект в Ленинград, е отпразнувал своето шестдесетилетие. В 1923 година тук е дирижирал известният композитор А. К. Глазунов, в „Аврора“ е пяла начинаещата певица Шульженко. Днес „Аврора“ е комсомолско младежко кино. Към него работи интернационалният кино клуб „Младежта и планетата“. На юбилея са били представени първият руски игрален филм „Стенка Разин“ и първият мултипликационен филм „Мравката и водното конче“, с кои-



По сценария на Димитър Паунов режисьорът Владислав Икономов постави пълнометражния игрален телевизионен филм „Нефт“. На снимката Никола Дадов в кадър от филма.

то е бил открит ретроспективен преглед под името „Това старо, старо кино“.

*

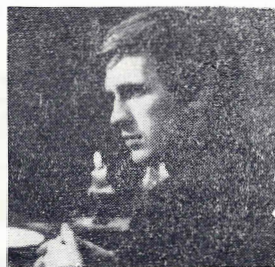
„Щастливият кораб“ е новият широкоекранен филм, посветен на героичния подвиг на военния кораб „Ташкент“, който многократно се е промъквал през вражеската блокада към Севастопол. Сценарият на Е. Таунтис почива върху истинска история, станала в дните на Отечествената война. Филмът се поставя в Одеската студия от режисьора Вадим Лисенко.

*

В студията „А. П. Довженко“ режисьорът Ю. Тулитски работи върху филма „Колибата“ за млади следотърсачи, които са тръгнали по следите на един партизански отряд, воювал през годините на Отечествената война, и откриват тайната на още един подвиг, извършен от съветския патриот. В същата студия се снима и филмът „Без любов не може“, в който се засягат морално-етични проблеми, възникнали от производствените и лични отношения на хората от днешното украинско село. Режисьор В. Илюшенко.

*

В „Киргизфилм“ режисьорът У. Ибрахимов снима филма „Усмивката на камъка“, посветен на живота на известния скулптор Аджолтой. Филмът ще покаже скулптора в трудни минути от неговия живот, когато човек се обръща към своята памет, за да прере-



Полският актьор Ян Енглерт изпълнява ролята на Ередия в новия български игрален филм „Осъдени души“ по едноименния роман на Димитър Димов. Автор на сценария и постановчик Вълко Радев.



Александър Обрешков дебютира в игралното кино с филма „Сашо убива вълк“, оператор Румен Георгиев. Филмът се снима по сценария на Иван Остриков.

сменил по новому изминалите години. Вече известен скулптор, Аджолтой получава от родния аул писмо за смъртта на някой си Есенгелда. Той не може веднага да си спомни този човек. А когато заедно с майка си отива на погребението, паметта го връща в онези трудни години след войната, в неговото детство и все по-ясно застава пред очите му забравеният човек. Есенгелда след завръщането си от фронта привлича и сгрива с топлотата на своето сърце осиротелите деца, учи ги на мъжество и благородство... „Нищо не трябва да се забравя“ — сто за какво е нашият филм“ — е заявил режисьорът Ибрахимов.

*

1941 година. В горските села Купани и Троицко едровици, девойки не дочакали своите женихи от войната, деца, осакатени войници, върнали се от болница, водят тежък живот и чакат като немислимо щастие деня на победата. Много съдби е пречупила войната. Филмът „Порон“, който сега поставя в Мосфилм режисьорът Б. Яшин (сценарий Е. Тропинин и А. Галинз) е за тези, които са останали живи. В главните роли участвуват Л. Айцова, С. Дирнина, Ю. Назаров, Н. Ерьоменко, И. Олянин. „Моята героиня е изживяла голяма трагедия — разказва С. Дирнина. Пред очите ѝ фашистите са разстреляли цялото ѝ семейство. Предстои ми да предам на различни състояния на ней-



Стефан Данаилов в ролята на Сашо от филма „Сашо убива вълк“.

ната душа — затвореност, потиснатост, връщане към живота и неочаквана трудна любов към горския Серафим.“ „Ролята на Серафим изпълнява Николай Олянин. „Серафим, контузен в 1941 година, е загубил гласа си, онемял е. Всичко чува, разбира, но не може да говори. Трудно е да играеш една роля, без да се прикриваш зад думи. Действието трябва да се построи така, че хората да разбират всичко. Моят герой е личност душевно богата, затова към него се



Актьорите Светослав Пеев и Героги Георгиев—Гец в сцена от филма „Селянинът с колелото“. Автор на сценария Георги Мишев, режисьор Людмил Кирков.



Евгени Киндинов и Елена Коренева във филма на А. М. Кончаловски „Романс за влюбените“.

привързват осиротелите деца, загубва по него ума си и девойката Саша“ — е заявил Н. Олялин.

Постановъчни дебюти на известни артисти не са нещо рядко в съветското кино. Съвсем неотдавна направиха своите първи филми Николай Губенко, Родион Нахапетов, Сергей Никоненко. И сега в ново поприще пробава силите си и артистката Светлана Дружинина. Романът на В. Каверин „Изпълнение на желанието“, избран от Дружинина за екранизация, е напи-

сан в средата на тридесетте години. Той е посветен на учените, които се грижат за опазване на безценните творения на руската класика. Острият и динамичен сюжет открива простор за задълбочен анализ на човешките характери чрез стълкновение на различни индивидуалности и различни жизнени принципи. В главните роли зрителите ще видят Иннокентий Смоктуновски, Николай Ерьоменко, Наталия Бондарчук, Лариса Лужина.

Татяна Доронина играе главната роля във филма

„Тук мъж не подхожда“. Сценарият, написан от нея заедно с А. Смирнов и С. Тарасов, е по повестта на М. Зощенко „Възмездие“. Режисьор В. Коцлов, оператор И. Черних.

В Туркменфилм режисьорът Халмамед Какабаев снима филма „Цвят на злато“, посветен на 50-годишнината на републиката. Филмът разказва за зараждането на националната работническа класа, за тези, които първи са поставили сонди в безплодните пясъци. Героят Овез Емудов, млад специалист инженер, пристига през 20-те години в далечен район на Туркмения да търси нефт. Разкриват се трудностите, с които се сблъсква героят, разказва се за различни хора, срещнал по пътя си, за девойката, която е обикнал.

Филмът „Поемам върху себе си“ възкресява страници от живота на забележителния съветски държавник и политически деец Г. К. Орджоникидзе, осветява оня период от неговия живот, когато той е възгласявал наркомата на тежката индустрия. Филмът се подготвя за постановка в студията „Мосфилм“ от режисьора А. Орлов по сценарий на Г. Капранов и С. Туманов, оператори Р. Рувинов и О. Згуриди.

Починал е на 75 години на възраст известният кинорежисьор В. В. Корш-Саблин, секретар в ръководството на Съюза на съветските кинематографисти, лауреат на държавни награди. Създадените от него филми са получили признанието на зрителите не само в Съветския съюз, но и в чужбина. Между тях са „Първият взвод“, „Моя любов“, „Търсачи на щастие“, „Константин Заслонов“, „Крушение на империята“.

ПОЛША

Режисьорът Януш Заорски снима сатирична комедия по много популярната в Полша книга „Аванс“ на Едвард Редлински. Героят, млад селски учител, даден в малко ироничен план, се бори за модернизация на селото. Той така упорито агитира, че селяните решават да превърнат Видмухов в съвременен модерен курортно селище. Обзавеждат домовете си със съвре-



Игор Таланкин е постановчик на новия съветски филм „Избор на целта“. Ирина Скобцева в кадър от филма.



Людмила Касаткина, изпълнителка на главната роля в съветско-полския филм „Помни своето име“, режисьор Сергей Колосов.



Из съветския филм „До последната минута“ с участието на младата актриса Татяна Ткач. Режисьор Валерий Исаков.

менен комфорт, а когато продават и последните коне и крави, разбират, че дехтевниците търсят на село по-примитивен живот. Главната роля на учителя играе Мариан Опаня.

Във Вроцлав продължават снимките на филма „Свидетел на отбраната“. Това е психологична драма, която се поставя от режисьора Станислав Ленартович. В главните роли участвуват Михал Гураи, Йоана Богатска, Януш Клосински, Данута Максимович.

„От книгите — на екрана“ е заглавието на новия труд на Владислав Орловски, научен сътрудник в Лодската филмова школа. За примери в книгата си Орловски посочва екранните преработки на „Прощаване“ на Станислав Дигат, „Службата“ на Тадеуш Брежа, като проследява процеса на преминаването от литературния текст към филмовия или телевизионен спектакъл.

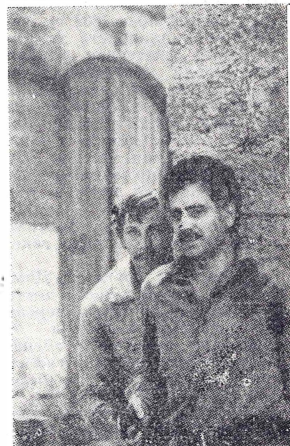
Ева и Чеслав Петелски подготвят по собствен сценарий двусериен епичен филм за Казимеж Велики. В него ще представят последния монарх от династията на Пиастите като забележителен политик, голям вожд и мъдър господар. Филмът обхваща бурния период от властването на краля от 1331 година до 1370 година, когато той умира. Снимките (оператор Беслав Лютович) ще бъдат направени в Полша, Чехословакия и ГДР.

Клубът на филмовата критика при Съюза на полските журналисти е присъдил своите ежегодни награди на името на Карол Ижиковски. Лауреати са станали Ричард Коничек главен редактор на сп. „Кино“ за публикуваната в същото списание статия „Във властта на инерцията“, засягаща въпроси проблеми на полската кинематография и за публицистика по въпроси на филмовата култура: Зигмунт Лихниак за дългогодишна критична дейност в ежедневния печат; Ян Ольшевски за публикуваната в си. „Филм“ статия „Неспокойната спирала“ и за други публикации.

Във филмовия колектив „Тор“ режисьорът Антони



Екатерина Маркова в ролята на фелдшера Наташа в съветския филм „Сърдечни работи“, режисьор Аздар Ибрахимов.



Чехословашкият актьор Алоиз Швеглик и съветският актьор Хасан Медов в съвместната филмова продукция „По пътен вятър“.



Марта Ванчурова в ролята на Хелена от филма на режисьора Ярослав Балик „Влюбени“.

Краузе подготвя снимането на психологично-криминалната драма „Страх“ по сценарий на Збигнев Сафийн. Филмът разказва за една млада жена, обвинена в убийството на годеника си.

Както вече съобщихме, филмът „Ярослав Домбровский“ ще се снима съвместно от полски и съветски кинематографи. Полското списание „Филм“ продължава да осведомява читателите си за новия полско-съветски филм.

Ярослав Домбровский е бил водач на левията на „червените“ през 1862 г., изработил е планове за въстанието. Арестуван е бил още преди избухване на въстанието. Тъй като нямало непосредствени доводи за неговата дейност срещу царя, не бил осъден на смърт, а на 15 години каторга. По пътя за Сибир избягал. От 1865 година се намира във Франция, където е завършил военна школа. Загнал е на барикадите като генерал.

Проект за филм за Домбровски съществува доста отдавна. В първата версия на сценария, написана от съветският писател и сценарист Юрий Нагибин, главен герой е трябвало да бъде жената на Домбровски — Пелагия. В последната преработка централен образ става Ярослав Домбровский. Филмът вече се намира в работа. Режисьор е Бохдан Поремба, оператори Александър Шеленков и Йоланда Чен-Ю-лан. В главните роли: Зигмунт Маланович (Домбровски), Малгожата

Потоцка (Пелагия), Владимир Ивашов, Стефан Шмидт, Станислав Нивински, Виктор Аздюлко, Людмила Лужнина, Йозеф Новак, Жан Мартен, Мишел Кле-руа, Мартин Февр.

„Смятам, че историческите събития, намерили място в един филм, трябва да бъдат съзвучни с нашето съвремие — казва режисьорът Б. Поремба. — Пътят, който изминава Домбровски от водач на въстание до генерал от комуната, е израз на прогресивната радикализация на обществото, път на истински патриотизъм, път към това, което някога се е наричало „за наша и ваша свобода“, а сега — интернационализъм. На барикадите са се борили рамо до рамо поляци, руси, чехи, австрийци, италианци, даже японци. Последователната борба за независимост на Полша е трябвало по необходимост да се свърже с разбирането за съюз с народа. Така е мислил Домбровский. Затова неговата бурна дейност може да бъде материал за филм напълно съвременен.“

ИТАЛИЯ

От филма „Нощният портиер“ на режисьорката Лиана Кавани по решение на римския прокурор Анджео Доре са били изрязани три сцени, „оскърбяващи общественото чувство за морал“. Филмът „Флавия, мюсюлманската монахиня“ на Джанфранко Миньони не е бил допуснат до екрана като „оскърбяващ религиозното чувство“. Продуцентът Карло Понти и сценаристът Роберт Катц са призовани пред съда за „обидна на паметта на папа Пий XII“ във филма „Погром в Рим“ за фашистките престъпления. Миряни, сестрата на Кларета Петачи, се е отнесла до съда, обвинявайки режисьора Джан Луиджи Полидори, който във филма „Ще позволи ли господжата да обичам дъщеря й“ неточно е бил представил любовния роман между Кларета и Мусолини.

Тази постоянна намеса от страна на цензурата и от страна на съдебните власти в творчеството на италианските кинематографисти е дала повод за негласното им разделяне на две групи: „заангажирани“, които остро протестират срещу ограничаване на творческата свобода, и „умерени“, които



Стефания Сандрели във филма на Луиджи Коменчини „Престъпление от любов“.

са много внимателни в своята работа. Този наболял въпрос, както отбелязва италианският филмов печат, е доста сложен, тъй като в известни случаи се касае просто до порнография (например „Последното танго в Париж“). Но понеже съдебните власти използват често члена от кодекса за т. н. „обидна на общественото мнение“ и срещу политически филми, към борбата против ограниченията от страна на цензурата и съда се присъединяват и редица прогресивни творци. Между „заангажираните“ се намират известните режисьори: Нани Лой, Дамяно Дамьани, Елио Петри, Франческо Мазели. Други — като Антониони, Фелини, даже авторът на „Последното танго в Париж“ Бертолучи принадлежат към „умерените“. Това вътрешно раздвоение в редиците на филмовите творци доказва известни неблагоприятия в италианската кинематография.

ГФР

Максимилиан Шел е получил Държавната награда на ГФР за филма „Пешеходецът“. Герой на тази политическа драма е индустриалец, когото пресата изобличава като укривач се военен престъпник, някогашен активен нацист. Шел е мислил за този свой проект още преди участието си във филма „Затворниците от Алтона“, но не е било лесно да го реализира по такъв начин, както е бил замислен.

ПРИСЪСТВИЕ

ДИМИТЪР ВЕЛЧЕВ



Масата е така заредена, че има място само за още една чаша. И аз бързам да сложа моята. И, разбира се, несръчно бутвам някаква съседна чаша. Белята почти не личи, защото от изрядната празнична подредба е останало малко: бюдната с лакомствата, бутилките, чашите са така безразборно разпилени по масата, че опитите на Снежка да сложи някакъв ред са напразни.

Стоим пред своите чаши и мълчим.

— На екс! — провиква се домакинята Баждаров, колкото да прогони тишината, защото е срам за домакина така да се мълчи на трапезата. — Да изпием всичко, дето ни горчи!

Изпиваме част от това, дето горчи.

— Ще поискаш ли да те върнат в института? — подхваща Снежка.

Въпросът е неочакван. Объркан, искам да кажа нещо, но вместо това кимвам с глава и на всички става ясно, че ще поискам.

Плахо поглеждам моите приятели. Симеонов, както винаги, мълчи. Баждаров върти очилата си из ръцете си и все ми се струва, че иска да каже нещо. Снежка поднася пред мен поредното блюдо с ядене, сяда до Баждаров и опира глава на рамото му. И това ме кара да сведа очи.

— Обажда ли се на Юлия? — сепва ме отново Снежка.

Изправям поглед и срещам нейния. И ми се струва, че ме гледа с някаква особена, много уплашена радост.

— Не... да... да... — вдигам рамене.

Вдига рамене и Симеонов пред въпросителния поглед на Баждаров.

И отново мълчание.

Посягам към ножа и вилницата. Двоуменieto ми с коя ръка да взема ножа и с коя вилницата не остава скрито за никого, но никой нищо не казва, дори и когато ножът се изплъзва от ръката ми и още една чаша се разлива на масата.

Случилото се и мълчанието ме подтискат. И преди да въздъхна, питам моите приятели:

— Работихте ли нещо по темата след...

Симеонов поема дъх, сякаш да каже нещо. Божидар прави сполучлив опит да се пошегува:

Всички се смеем, но ненадейно за самия мен моят смях секва и с малко болка произнасям:

— За първи път съжалявам, че не се случил. Честна дума, за пръв път!

„Осъдените“ гледат малко виновно, малко стреснато. Единствено Снежка, невинната, се опитва да разведри тягостната обстановка.

— Зайци! — говори със смях тя. Кимва към Симеонов: — Направо избяга в производството!... — тупва мъжа си по корема. — Другарят Баждаров стана заместник-директор на института! И там вече не се случват никакви произшествия!...

— А Евгени? — питам и това ми струва усилие.

— Готви някаква дисертация! — казва многозначително Баждаров.

Като че ли ми олеква. И сигурно облекчено бих въздъхнал, ако в този момент не бях установил, че съм седнал само на крайчеца на стола. Отпускам се самодоволно, запалвам цигара.

Снежка се е измъкнала за миг — и се връща с китарата. Подава я на мъжа си и заявява:

— Който каже още една дума по служба, накрая ще измие чиниите.

Баждаров настройва китарата и запява една песенчица от „онюва“ време. Всички тананикат. Аз продължавам да се въртя на мястото си — мекият стол ме кара да се чувствам някак неловко. В един момент се отпусам и за собствено учудване отпускам и гласа си.

Влиза черката на Баждаров — петгодишно момиченце с къдрава коса и по нощничка. Навярно е дошло да каже „лека нощ“. Спира до майка си, заглежда ме малко плахо. И пита:

— Маме, това ли е чичкото от заговора?

Всички са смутени, никой нищо не казва. Ставам от мястото си, вземам детето на ръце. И за учудване на всички се гушва в мен. После го давам на Снежка и си тръгвам.

— Никъде няма да ходиш! — застава пред мен тя. Усмивка се и довършва фразата, като гледа остриганата ми глава: — Новобранец!

Скачам почти в движение от автобуса, отправям се към портала на комбината. Гледам корпусите, високите комини като нещо познато, но отдавна невидано.

Позната е и алеята, по която вървя, сгълбите, които ме извеждат до директорския кабинет.

Влизам при секретарката. И още от вратата ме посреща един твърде строг за възрастта на това момиче глас:

— Другарят директор е на съвещание.

Мълчаливо се съгласявам, но въпреки това потъвам в един фотьойл и вземам от масичката някакво списание.

— По какъв въпрос? — ме „стрелва“ отново строгият глас, явно подразнен от моето нахалство.

Поглеждам това младо, наперено момиче и не знам защо се усмихвам.

— Преди време му бях услужил с една сума и сега...

Момичето учудено ме поглежда, отваря уста да каже нещо, но не остава време — вратата на директорския кабинет се отваря безшумно и от нея излизат цяла група колеги. Изведнъж стаята на секретарката се изпълва с изненада, изумление, ахкания и окхания, потупвания по рамото и възклицания: „Добре дошъл!“ „Обади се непременно!“ и т. н.

Директорът разперва ръце и усмихнат тръгва към мен. Ръкуваме се по мъжки, после той ме съпровожда до креслото. И ето ни един срещу друг. Мълчим. По едно време той ме тупва по коляното. Мълчаливо гадая какво означава този жест. И като няма какво да кажа, посягам към чашката с кафе. Директорът и той вема своята, но под чашката държи и малката чинийка. Побързам да направя същото. И след глътката кафе казвам:

— Като гост съм длъжен да започна пръв...

Получавам втори удар по коляното и заедно с него следната успокоителна фраза:

— Хайде, хайде, много сме близо, за да се чувстваме, така да се каже, далечни.

Поемам поднесената ми цигара, отпивам от кафето, отпускам се на фотьойла. Миг след това намирам за неудобно тази си поза, издърпвам се напред, ей така накрая на седалката и виновно питам:

— Има ли работа за мен в комбината?

Срещам един съчувствен поглед, който ме дразни и кара да бъда злъчен:

— Или щатните бройки са се свършили, да речем, вчера?

Забелязвам, че думите ми го жегват. И той побързва да отговори в същия стил:

— Работа ще се намери, дори и щатните бройки да са се свършили, да речем днеска!... — Обмисля нещо и вече в свой стил добавя — Винаги съм оценявал твоето положение като нещастен случай. Е, материални щети... Слава богу, държавата може да поеме разходите по една благородна грешка.

Окуражен от последните му думи, се повдигам от креслото и питам от упор:

— Ще ме върнеш ли в института? — И за първи път усещам истинския си глас — малко твърд, малко проницен, малко заядлив.

Директорът не бърза с отговора. Става, разхожда се из кабинета. Най-после казва:

— Не мога, Каров! Сам знаеш, че си лишен от право да упражняваш професията на инженер химик.

— Не знаех... — отвърщам смутен, объркан.

Директорът долавя това и побързва:

— После... институтът ще се занимава единствено с усъвършенствването на някои технологии от производството.

— Но ти беше и директор на този научен институт! — искрено се учудвам аз.

— Бях — кимва директорът. — И се убедих, че нов катализатор няма да създадем. Пък и практиката показва, че е по-изгодно да закупим лиценз, отколкото да създадем нещо ново.

— А ако ние предадем лиценз? — поитам по-скоро себе си, отколкото него, и за втори път усещам истинския си глас.

Директорът сяда отново срещу мен и дълбоко въздъхва.

— Знаеш ли, Каров — следва нова въздишка и едва тогава добавя: — преди две години аз не по-малко от теб вярвах, че групата, която ръководеше,

мне учуди света... Но равностетката? Вместо милиони левове за комбината, за икономиката ни — десетки хиляди левове щети, а ти...

— В затвора... — довършвам мисълта му.

— Имам ли право да рискувам? — надига се отново директорът от мястото си. — Когато десетки хора над мен искат изпълнение на производствения план, а хиляди чакат заплати. Имам ли право?

Приемам въпроса му като двоумение. Притискам челюстите си една към друга и по-уверено от всякога заявявам:

— Да!

— Не! — през зъби отсича той. После уморено се отпуска на креслото и след кратка пауза добавя: — Най-добре е да постъпиш в производството...

— Отсъствувах две години...

— С нищо не се е променило — живна директорът за миг и пак изпадна в страниния си унес. — Същото си е... Същото... — доуточнява директорът, после разперва пръстите на двете си ръце и казва: — Десет продукта в готов вид. Толкова бяха и преди десет години...

„Присъдата“ е произнесена. Ставам от мястото си и тръгвам към вратата. И преди да я отворя, се сещам нещо, обръщам се и казвам на директора:

— Излъгах секретарката ти, че ми дължиш пари. Прощавай!

— Искал си да ме изнудиш, така ли? — весело пита приближавайки се към мен. — Знаеш ли какво правя с изнудвачите?

— Какво правиш?

— Каня ги вечер на гости в къщи. И там си разчистваме сметките. Ще дойдеш ли?

— Не.

И бавно излизам.

Някъде между кожените баклави на двойните врати си изваждам портфейла. И когато минавам край секретарката, демонстративно го прибирам във вътрешния джоб.

Все така бавно сдизам по стълбите.

На автобусната спирка съм един от първите. Но когато пристига автобусът, опашката зад мен се размърдва, изблъсква ме и този път съм първи за следващия автобус.

3.

Пресичам комбинатския двор и не след дълго „потъвам“ в една от сградите.

Вървя по дългия коридор. Спирам пред вратата с надпис „Началник цех“. Двуомя се секунда, двъ, после изваждам писалката и не дотам четливо написвам: „Зам. началник цех“. Отварям вратата и не се изненадвам, когато заварвам моя приятел Симеонов в обичайната за него поза — седнал на бюрото и пише нещо. Повдига глава и въпросително ме поглежда.

— Какво се разбрахте с шефа? — бърза да попита той.

— Да ти стана заместник.

— Бившият ми началник! Не си се отучил да се шегуваш...

— Случва се — сериозно заявявам.

Пресмята нещо на ум. Изглежда объркан, смутен.

— Но... — мъчи се той да възрази неизвестно за какво. — Но... — повтаря той, после махва с ръка, сякаш да прогони нещо от себе си и добавя: — Всъщност отвикнал съм да възразявам на нареждания. И така — цехът ти е известен. Не е леко. Не прилича на това да жонглираш с две епруветки и една колба. План трябва да се гони. Всеки ден, всеки час, иначе...

Паузата не предизвиква нито той, нито аз. Просто идва. Сигурен съм, че Симеонов иска да каже още нещо, но не му е съвсем удобно да поучава бившия си началник.

— Е, това е — заключава той. — Това е — план!

4.

Изтичвам по стълбите на жилищната кооперация. Оглеждам надписите. Спирам пред вратата с табелка: „Б. Хаджиев, гимназиален учител“. Звъня. На секундата вратата се отваря. Посреща ме слаб, сух, възрастен човек, облечен в туристически дрехи и с раница на гръба.

— Добър ден! — изпреварва ме той. — Вие за какво?

— За квартирата. Симеонов ме изпраща.

— Отлично. Заповядайте! Имам на разположение минута и половина.

Обръща се кръгом по военному и тръгва с бързи крачки. Следвам го. Отваря врата. Втора, трета.

— Кухнята! С изглед към изкъртената стена на съседите... Това, навярно се досещате, е тоалетната... — Поема по коридора. — Едната стая... — Връща се обратно по коридора. — Това е другата. Толкоз.

— Но нали и вие живеете тук? — питам боязливо.

— А къде другаде? ... Всъщност вие сте прав. Аз живея в тази стая. Ако ви харесва повече, можем да се сменим.

Стоя объркан по средата на коридора. Хазайнът поглежда часовника си.

— Време е!

И с нееспешна за възрастта му пъргавина изчезва.

Оставам сам. Съвсем сам. Влизам в стаята, която ще бъде моя. За всеки случай влизам в неговата стая. Не, моята е по-хубава. От прозореца ѝ се вижда един скрит двор, в който, изглежда, могат да се вършат скрити неща: едно момче, след като се оглежда, пуска в кошчето за боклук намазаната с масло филия. Подсещам с уста и въртя заканително показалеца си. Детето поставя своя показалец на устните си и ми прави знак да запазя всичко в тайна. Но „разговорът“ ни свършва дотук, защото едно чердже се премията помежду ни и вдига невероятен облак прах.

Разпореждам се в моята стая — оправям това-онова, подреждам дремите си в стария гардероб и се спирам пред голямото огледало, вградено в едното му крило. Вглеждам се в себе си. Нищо особено: млад човек, младо лице...

Изтичвам в банята и пускам душа докрай.

Чува се звън. Обличам хавлията, изтичвам през антрето. Отварям входната врата. И премивам няколко пъти. По лицето ми се стичат капки вода. Но не от това премивам.

Срещу мен стои Юлия. Не, не е сън — Юлия! Все така хубава, с големи очи, изцяло облечена. Сигурно тя се смущава — по лицето ѝ избиват червени петна. Усещам, че надниква през хавлията. Стари приятели сме, а аз се смущавам... Разглежда лицето ми. Сигурно по-задълго очите ѝ се спират на прошарените бакембарди, на остриганата глава. Усещам — става ѝ много мъчно. И на мен... И затова сигурно не усещаме, не забелязваме русото момиче, което минава край нас, оглежда ни учудено и бавно поема по стълбите към горния етаж.

— Най-после... — с едно невероятно облекчение прошепва Юлия. Приближавам към нея, усещам дъха ѝ. — Срещнах Васко, той ми каза.

Едва прошепвам:

— Влизай!

Влизаме. Юлия сяда на старовремския стол, а аз на леглото.

Вечерта баебно настъпва. От горния етаж долита бърза, ритмична мелодия.

Мълчим. Юлия идва и сяда до мен. Мълчим. И изведнъж:

— Получавах ли писмата?

— Само тези, дето ми ги написа — отговарям.

Усещам ръката ѝ да се плъзга по гърдите ми. Търся очите ѝ. Притеглям я към себе си.

— Недей... — поглежда ме тя с виновна усмивка.

5.

Симеонов е седнал зад бюрото си и пише. В един момент вдига глава, рови в бюрото си и изважда оттам голям портокал. Подава ми го, после изважда още един за себе си.

И докато беля портокала посредством екрана на промишленото телевизионно устройство, наблюдавам цеха. Работниците се приготвят да си тръгват. Поглеждам часовника си. Извършвам се към Симеонов и казвам:

— И днес, половин час преди работното време трудещите се са само тялом в цеха.

Симеонов спокойно дъвче част от портокала. Изчаквам да преглътне и каже нещо, но вместо това той лапа нов резен. Чудя се какво да направя. И изведнъж натискам клавиша на уредбата за дистанционно управление и отчетливо произнасям по микрофона:

— Моля, операторите от втори пулт да продължат работа!

Симеонов скача от бюрото си и застава разгневен срещу мен. Готов е да крещи, но някакви далечни гласове привличат вниманието ни. Изненадано се оглеждам. И виждам, че не съм вдигнал пръста си от клавиша. Дочуваме следния разговор:

— Тоя пък какво иска?

— Кой е той, бе?

— Оня, затворникът! Да оди да пасе треба!

Симеонов скача към уредбата, посяга нервно към клавишите: Спокойно отстранявам ръката му и още по-спокойно произнасям.

— Благодаря, другарю Христов, обядвах сравнително добре.

Симеонов се връща на мястото си, но не сяда.

— Знаеш ли как се набира работна ръка? — започва Симеонов обвинителната си реч. — Как се създават квалифицирани кадри?

— Не — виновно казвам и отпускам глава на облакатоената си ръка.

Симеонов прави няколко крачки, после се извърща към мен и продължава:

— Моля те най-сърдечно, като приятел... Поне няколко месеца все едно, че отсъствуващ. Все едно...

Понадигам глава и кратко, но с много болка казвам:

— Твърде дълго отсъствувах, Васко. Сега ми се иска да бъда тук. И другите да чувствуват това, както аз чувствавам тях.

Симеонов преценява разговора за приключен. Сяда на мястото си и спокойно довършва останалата част от портокала. После съблича престилката си, казва едно „довиждане“ и тръгва. Все пак на вратата прави опит да се усмихне и пита:

— Как е квартирата?

— Мечта! — старая се да бъда ентузиазиран аз. — Вече водих и жена.

— Знам — казва Симеонов и излиза.

Оставам известно време с подпряна на дланите си глава. Обеленият портокал предизвикателно седи срещу мен. Побутвам го, откъсвам резенче, после още едно. Връщам ги на мястото си и отново отпускам глава.

Телефонът продължително звъни. Вдигам слушалката.

— Свърши ли? — чувам гласа на Баждаров. — След десет минути пред цеха.

Оставам слушалката. Отключвам бюрото си. Съвсем внимателно изваждам оттам един сак.

Слагам внимателно сака на задната седалка и сядам до Баждаров. Потегляме.

— Какво ще кажеш, ако отидем тая вечер в казиното и се напием?

— Да се напием? Ние с теб! — чудя се аз.

— Като нищо.

Приближаваме портала. Портiererът преглежда чантите на работниците. Разсеяно казвам:

— Защо пък не!...

И скрито поглеждам сака. Моят приятел улавя погледа ми.

— Какво мъкнеш всеки ден в този сак?

— Дрехите си за баня — бързам да отговоря. — Нямам по-малък.

Бавно излизаме през широкия изход. Портiererът прекъсва тършуването за миг, усмихва се на Баждаров и несръчно се опитва да му козирува. Началник е — няма що. И все пак не мога да отмина това без усмивка.

— Драго! Знаеш ли къде са папките с документацията на нашите изследвания?

Въпросът го е изненадал. Забравя, че кормува, и учудено ме гледа. Все пак усеща се. Продължаваме, но за кратко. Моят приятел решава рязко да натисне спирачките. Сакът пада от задната седалка. Баждаров се обръща за секунда и продължава да ме гледа учудено...

Интересни дрехи... Дрънчат...

Нервно включва лоста и първите няколко метра колата буквално ги прескача.

— По дяволите тия папки! Мисли си, че някой ги е взел — и сега е най-богатият човек на света.

— Но в тях има ценни изследвания, анализи...

Баждаров натиска спирачките и крещи:

— Страшно ценни! Затова ти... две години...

— Можеш и ти да бъдеш там! — не му оставам длъжник.

И двамата разбираме, че сме отишли твърде далеч. Моят приятел слага ръка на рамото ми и с мек глас започва.

— Какво искаш? Професия имаш. Работа имаш? Вземи се ожени, заживей като човек.

— Ако не се ожения, като магаре ли ще живея? — питам с някакво тъжно удивление моя приятел.

— Дивак! — сумти под носа си Баждаров и пак потегляме.

Спирачките изпискват. Колата спира пред „моя дом“.

— В осем в казиното! — подвиква Баждаров в движение.

Прегръщам сака като бебе и тръгвам.

6.

Заварвам хазаина пак с туристическите дрехи и раница на гърба.

— Добър ден! — изпреварва ме той.

— Добър да бъде — отвръщам. — Пак ли на път? Не ви ли омръзна.

— Да ми омръзне! — гледа ме удивен хазаинът. — Чувате ли се какво говорите. Човек, млади момко, е като водата: трябва винаги да е в движение, иначе се превръща в блато. А блатото, ако сте забелязали — вони!

— И какво правите на тези ваши екскурзии?

— Екскурзии? Експедиции, драги мой! Аз съм естественик. А един естественик... — вече съм влязъл в мойта стая и той вижда, че търся чехлите си под масата, под леглото... — Винаги ли търсите чехлите си!

— Не — отвръщам. — Само когато не ги знам къде са.

— Да — кимва хазаинът. — Впрочем, време е...

И изчезва.

Изваждам от сака манометър, стабилизатор, епруветки, колби. Подреждам ги, мъча се да ги подреда така, както са ми нужни. После, в един момент, много нужен за такова настроение като моето, се усмихвам — и започвам да чупя епруветките. Една... втора... Хващам ги с два пръста, чукам ги леко в ръба на масата... Сепнато спирам. След това събирам счупеното в шепи и го изхвърлям през прозореца.

Поглеждам часовника си и се хвърлям към гардероба. Започвам да се обличам — сравнително новият костюм, несръчно изгладената бяла риза. Закъсвам с вратовръзката. Поглеждам се в огледалото и казвам на моя образ:

— Така е — две години без вратовръзка!...

Звъни се. Отварям входната врата с ръката, на която е намотана вратовръзката. Срещу мен стои стройно, хубаво момиче — като че ли е същото, което мина, когато посрещах Юлия.

Оглеждам го: русо, с чисто лице, светли очи... Хубави крака... Изведнъж ми се прииска да го сравня с Юлия. Сравнявам ги. Очите на Юлия са по-големи, по-силни и още...

— От домсъвета съм — прекъсва представите ми момичето със строг и наперен глас. — Трябва да се регистрирате.

— Добре — кимвам.

— И да си направите хубав възел — добавя момичето, като ме гледа в ръцете.

— Това не мога да обещая — казвам аз и мацкам вратовръзката.

Момичето издръпва вратовръзката от ръката ми, дългите му пръсти опипват двата края, после средата. И възелът е готов! После момичето я нахлузва на врата ми, казва „готово“ и си тръгва нагоре по стълбището. Спира се, извърща се и казва предизвикателно.

— Можехте поне едно „мерси“ да кажете.

— Мерси! — казвам като по поръчка.

Момичето ме поглежда още веднъж със засмените си очи и ме оставя на стълбището да размишлявам.

7.

Улицата е многолюдна. Вървя сред това пъстро множество и се чувствавам малко неудобно от две неща: от многолюдното (на част от което несъзнателно правя път) и от сравнително новия костюм, необичаен две години.

Влизам в казиното. Търся с поглед Баждаров. Няма го. Сядам на една свободна маса. Идва сервитьорът. Питам го.

— Какво имате за пиене?
 — Всичко — отвръща сервитьорът.
 — А аз какво да пия?
 — Откъде да знам, бе другарю! — прави опит да се удиви сервитьорът.
 — Вярно — съгласявам се... — Както се казва — всеки за себе си! До-
 несете ми вино.
 — Само вино?
 — Само.
 Той се отдалечава. Нещо мърмори: „Чудни хора... напият се та се за-
 бравят...“.

Връща се с поднос с различни видове вина.
 — Избирайте! И после разправяйте, че обслужването е некултурно. Ама,
 трябва да ти ги тръсна всичките, та...
 — Тръсни ги — казвам. — Всичките. И ги отвори...
 Отваря сръчно една след друга бутилките. И си тръгва. Оглеждам бутилки-
 те, избирам най-шарения етикет. И си напълвам чашата.
 — Какво си решил да правиш? — чувам удивен шепот.
 Вдигам глава. Юлия.
 — Нищо — казвам. — Чакам Драго и Снежка.
 — И мен поканиха — казва някак виновно Юлия.
 — Сядай, ще ги почакаме.
 Напълвам още една чаша. Звънват пълните чаши.
 — Наздраве! — казвам. И не без болка добавям: — За онова, дето няма
 да се върне.
 И пием за онова, дето няма да се върне.
 В ресторанта нахлува весела младежка компания. В нея откривам хубавото
 русо момиче, което ми направи възел на вратовръзката. Момичето ме вижда, за-
 глежда се в мен... не — във вратовръзката и прави гримаса: „бомба“. После се
 заглежда в Юлия. Гримасата ѝ бавно изчезва — и не мога да разбера дали оцен-
 ката ѝ за възела на вратовръзката ми се отнася и за Юлия.
 — Какво гледаш? — пита ме Юлия.
 — Хората — казвам. — Зажъднял съм да гледам весели хора.
 — Тръгна ли работата?
 Поглеждам я. Спомних си, че някога не криех нищо от нея.
 — Тръгна, откънах от комбината някоя уреди...
 — Луд!... — прекъсва ме Юлия и когато срещам погледа ѝ, се чужда със
 страх или с тъга ме гледа. — Никога ли не ти се е приисквало — продължава тя
 след малка пауза — да си спокоен, напълно спокоен?
 Така умопително поглеждам Юлия, като че ли очите ѝ ще ми дадат спо-
 койствието, за което копнея от години.
 — Хиляди, милиони пъти — казвам.
 Искам да кажа още нещо, но топлината на Юлината ръка ме кара да раз-
 бера, че това е излишно. Усещам, че на Юлия ѝ става много мъчно и затова бър-
 за да смени темата на разговор.
 — Мини някой ден — започва тя след пауза, поема си дъх и допълва: —
 да си прибереш книгите.
 — Бях ги отписал! — казвам със светнали очи. — Благодаря ти, запазила
 си ги, значи...
 Юлия прави опита да се усмихне пронично.
 — Това ми беше останало от теб, това запазих.
 — Глупости! — весело възкликвам и слагам ръка върху ръката ѝ. — Ти не
 разбираш...
 — Аз никога не съм разбирала — продължава усмивката си тя.
 В този момент пристигат Снежка и Драго. Поглеждат едновременно ръце-
 те ни, които лежат една в друга на масата.
 — Извинявайте! — моли Снежка. — Просто нямаше къде да оставим де-
 тето.
 — Как хубаво сте подредили масата! — оглежда бутилките Баждаров и
 търка ръце.
 Ръцете ни са още една в друга, Юлия използва това, хваща ме за ръка
 и ме повежда към голямото колкото носна къричка място пред оркестъра, където
 вече се блъска внимателно и съсредоточено няколко двойки.
 Танцуваме. Един непознат за мен танц — бърз, ритмичен. Позаглеждам в

краката на другите, старая се да им подражавам, но от това почти нищо не излиза.

Хубавото русо момиче също танцува — с цяло сърце и душа. Поглеждам го за миг и разбирам, че е доловило смущението ми. Още малко, още съвсем малко и ще се откажа от танца. На помощ ми идва не някой друг, а... оркестърът — сменя мелодията с бавна, повлечена.

Толкова сме близо с Юлия! Съвсем близо е и русото момиче. Дори в един момент докосваме раменете си. Поглеждам го, поглеждам и Юлия. Мъга се да ги сразня. Юлия е по-хубава. Тези големи влажни очи, за които други не бих ги сменил. Притискам по-силно Юлия към себе си. Усещам как ръцете ѝ се плъзгат по раменете ми и обвиват врата ми. Търся отново очите ѝ, срещам погледа ѝ.

— Какво мислиш? — пита ме тя.

— Как се живее по-лесно — казвам ѝ с усмивка.

— Ха... — усмихва се тя на свой ред. — Ти не умееш.

— А ти?

— Старая се... — уверено казва Юлия.

И без да съм погледнал русото момиче, отново ги сравнявам. Дори ми се струва, че виждам лицето му в очите на Юлия. И притискам партньорката си още по-силно.

Танцът свършва. Повеждам Юлия към масата. Сядаме. Драго и Снежка вечерят. Побутвам блюдото пред себе си, вземам залък, два. Баждаров вдига чаша. Разглеждам отново етикетите, избирам една бутилка, напълвам чашите. Мълчаливо се чукаме.

8.

Улицата, по която вървим, е току-що измита. Тихо е. Само точетата на Юлия тракат като кастанети по паважа. В един момент Юлия се подхлъзва и аз я хващам под ръка. Толкова ни е хубаво и весело, че разчитам само на очите в диалога. Юлия гледа с весело изумление ръката ми, която се плъзга по рамото ѝ, свива се все повече и повече и я притиска към мен.

— И в това съм изостанал две години — казвам аз. — Не се съмняваш, нали?

— И ей толкова не се съмнявам! — показва крайчеца на показалеца си Юлия и го приближава към лицето ми. Навеждам се и целувам това място.

— Затова и не взех удостоверение! — смея се аз. — Ти имаш ли?

През смеха на Юлия минава неуловима сянка. Но това е само за миг.

Улицата е безлюдна, тиха, мокрият асфалт свети с черен блясък.

— И аз нямам! — смее се Юлия.

— Всичко на доверие! — отсичам аз. Спирам, обръщам Юлия към себе си. С нежни, внимателни пръсти нагласявам лицето ѝ така, че светлината на уличната лампа го прави още по-хубаво. Любувам се на красивата гледка. И прошепвам: — Бях забравил, че си толкова хубава.

9.

Вървя по централната алея на комбината, окичена от двете страни с портрети на първенци, над лехите с цветя. И без да ща — поспирам — от една рамка ме гледа с безразличие Симеонов. И докато искрено се радвам на откритието си, виждам, че срещу мен тича Евгени. Спускам се и аз и след малко ребрата ни пукат от яката прегръдка.

— Същият си! — смее се щастливо Евгени и ме оглежда.

Оглеждам го и аз. И той е същият — хубав, изящно облечен, косите му не са побелели като моите.

— Снощи се върнах и... — продължава Евгени.

— И разбра, че и аз съм се върнал!

Евгени ме улавя за раменете. И като ме гледа със светнали от радост очи, с много топлина добавя:

— Върна се... Дните съм броил...

— И аз! — казвам след малка пауза и с малко тъга. — До онзи ден, докато окончателно се уверих, че сте зарязали всичко.

Евгени тежко въздъхна и побърза да отговори:

— Щеше ли да бъдеш доволен, ако бях дошъл при теб?

— Можех да го направя още по време на следствието, но... — добродушно отхвърлям нападката аз.

Прегърнати, тръгваме по алеята. Евгени още веднъж въздъхва и с оправдателен глас започва:

— Аз работих... Работих за разлика от Драго и Васко. Месеци наред...

Спирам в очакване да чуя нещо интересно. Спира и Евгени.

— Ела някой път в къщи, ще ти покажа изследванията.

— Къде е грешката? — бързам да запитам.

— Хм... Грешката. Ако знаех къде е грешката...

Тръгвам отново по алеята. Евгени продължава:

— И в чужбина като бях... Интересувах се, четох, срещях се със специалисти, които работят по тези въпроси...

— Е, и? — питам и отново спирам в очакване.

— Ти не знаеш... Бях в съюза, в техния институт. Лично се срещнах с професор... — тук Евгени позапъна и съобщава името на професора с махане на ръка. — Обясних му всичко, пробите му показах, писах му писма после... Ще ти дам отговорите, ако искаш...

Не изтрайвам. Хващам го за раменете, готов да го разтърся, и настойчиво питам:

— Е, и?

— Нищо — със съжаление отговаря Евгени и с още по-голямо съжаление добавя: — Няма... Друг е пътят за подобряване на селективността.

Толкова мъка има в думите на Евгени, че тя се пренася и върху мен. Става ми студено, макар че е достатъчно топло, слънчево. Тръгваме отново по алеята. Вървя прегърбен като пребит.

— Трябва да се връщам — сепва ме гласът на Евгени.

Нищо не отговарям. Правя няколко крачки и спирам — имам усещането, че Евгени иска да каже още нещо. Извърщам се.

— Каза ли нещо?

— Не! — сепнато отвръща Евгени.

И по очите му разбирам, че е искал да каже нещо...

Бавно изкачвам стълбите. Пред вратата на кабинета поспирам, изваждам флумастер и надбелявам буквите на надписа „зам. началник цех“? И сам на себе си горчиво се усмихвам.

10.

Не е леко да се върви нагоре по стълбището с два големи пакета под мишница и още два в ръцете. Със същия товар зад мен пъпли и Баждаров.

— Масови разочарования, а? — иронично пухти зад мен Драго. — Юлия гледа гузно. Васко Симеонов се е залепил за бюрото, Драго Баждаров е пуснал корем, оснафил се е. Но с теб и с всички тия, дето ги споменах, преди две години се случи нещо. И всеки по своему е излежавал присъдата си, ясно ли е!

— Ясно — кимвам.

— Ти дълго водеше колоната. И, изглежда, рядко си се обръщал назад. Затова изненадите са много.

— Сега съм на опашката. И виждам всичко, което става отпред.

— Тия на опашката са злобари.

— Е, все някак ще се доберем до средата...

— Келеш — сумти зад мен Драго. — Честолюбие! Ще ти кажа аз на тебе — и ме подгонва по стълбите.

Ръцете ми са заети, затова с глава натискам звънеца. Отваря хазаинът.

— Какво е това? — сочи той пакетите.

— Книги — отвръщам.

— Толкова много?! — чуди се той.

— Има още — успокоявам го.

Хазаинът върви пред нас, отваря вратите. Когато тръсвам пакетите в стаята, хазаинът промърморва: „Беше ми приятно!“ и изчезва. Баждаров гледа след него, поклаща глава. И изведнъж втренчва поглед по неподредените все още прибори и уреди. Отива до масата, оглежда внимателно всичко, поопипва оттук, оттам.

— Какво си решил? — пита тихо и удивено.

Не отговарям. Поставям бутилка коняк и кутия бонбони пред госта си. Напълвам чашата му. Дори и не я поглежда.

— Какво си решил? — повтаря въпроса си Баждаров и знам, че ме гледа от упор, но аз съзнателно отбягвам да срещна погледа му.

В стаята става толкова тихо, че усещам все още умореното дишане на моя приятел. Усещам го как запалва цигара, изправя се, прави няколко крачки из стаята.

— Но това са смешни истории! — възмущава се той.

— Защо не се смееш? — кротко питам.

— Защото ми се плаче!

— Тогава... вземи та се разреви — иронично подхвърлям. — Удави в съчувствието си към твоя приятел. — Чуваши ли? — вече с повишен тон говоря аз. — Разреви си! За да почувствувам, че не съм сам!

Обидата е тежка. Баждаров я преглъща заедно с чаша коняк. И мълчи. По едно време изправя глава и казва:

— Хайде, има още книги.

И пръв тръгва.

11.

Последният пакет донасям сам. Докато го разопаковам, някаква врява привлича вниманието ми. Отварям прозореца — в двора децата, вкупчени викат: „Топката! Топката!“. Моят малък приятел (който хвърли закуската си в кошчето за смет) ми прави познатия знак с показалец на устата и след това солово се провиква: „Топката!“ И пак мълчаливо ми сочи прозореца на хазайна.

Търся на балкона, в кухнята. После внимателно отварям стаята на хазайна. Но... напразно: няма да ме чуе, защото е забрадил ушите си с шал. Пристъпвам, търся топката с поглед. Намирам я. Хазайнът унесено се занимава със своите колекции. Хвърлям топката през прозореца и с показалец правя познатия знак на моя малък приятел. Той ми отговаря и веднага се втурва след топката. На изпроводяк поглеждам още веднъж хазайна, увит с шал през ушите.

12.

Работа на един от пултовете в съседство с Пепа — едно младо момче, приятел на Христов. И изведнъж зяпвам: недалеч от нас минава хубавото русо момиче. Сега разбирам откъде ме познава... От краткия унес ме извежда един малко сърдит глас:

— Какво, заместник ли си имам?

Мълчаливо отстъпвам мястото на Христов.

— Само по работа, не и по заплата! — шегува се Пепа с явното желание да разхлаби напрегнатите отношения между мен и Христов. Но последният го поглежда предупредително — и не издържа на смешната гримаса на Пепа, засмива се.

— Е, добре де — обръща усмивката си към мен Христов, — довечера ще ме глобиш един коняк.

— Днес съм на разтоварване — отвръщам. — Всеки четвъртък паса.

Пепа се смее. А Христов гледа малко навъсено.

Изкачвам стълбите. Бързам. Искам отново да видя русото момиче. Но го няма. Вместо него в коридора, точно срещу моя кабинет, срещам Евгени. Както винаги елегантен — с вратовръзка, кърпичка в малкото джобче на самото.

— Върви ли дисертацията? — го питам.

— Остави — смее се той.

— Не си ми казал над какво работиш?

— Нищо особено... Малко кинетика, инфрачервени спектри, терми — усмива се повторно Евгени и понечва да си тръгне.

И изведнъж:

— Чакай! — сеща се нещо Евгени и рови в чантата си. — Ето последното писмо от професор... — и отново съобщава името му с махане на ръка. Отварям писмото и чета: „Запознах се подробно с вашите изследвания и анализи...“ И по-нататък: „Едва ли е възможно по пътя на...“

— Къде са папките с протоколите от лабораторните анализи — внезапно го запитвам.

Въпросът го изненадва. Дори малко пообърква.

— Знам ли? В милицията сигурно... Вероятно са поискали да разберат как по време на опити може да се взриви една лаборатория... Смее се, гупва ме по рамото. — За какво ти са?

Евгени ме потупва по рамото и вече направил първата крачка, казва:

— Друга тема трябва да хванем. Имам интересни идеи. Нека само махна тази дисертация... Прощавай!

Влизам в кабинета, сядам на бюрото. Умореният ми поглед бяга по редовете на професора. Симеонов изважда от бюрото си голям портокал, подава ми го. Изважда и за себе си, заглежда се в книгата и нещо мърмори:

— Ако и този месец вържем плана, за тримесечието сме бомба.

Рано или късно ще се развърже — казвам аз, колкото да му противореча.

— Знаме ли искаш да ни връчат?

— Искам, отвърщам със същия тон. — Ти да не би да не искаш?

Не мога да издържа на едно място. Ставам и едва на вратата усещам как ръцете ми потреперват. Сигурно и гласът ми е потрепервал, защото Симеонов вдига глава и загрижено пита:

— Къде?

— Отивам да кажа на директора, че си против преходните знамена.

Изпраща ме с едно малко озадачено, малко плахо изражение на лицето.

13.

Слизам по стълбите. Срещам момчетата от цеха. Най-възрастният от апаратчиците ме измерва от главата до петите и избуботва:

— Вярно ли е, че ще ни резнеш по премията?

— Както ме гледаш — отговарям на апаратчика.

Всички чуват, никой нищо не казва. Апаратчикът ме измерва още веднъж.

— Вчера дойде и...

— Не е вчера — отвърщам. — Просто отсъствах известно време. По обективни причини.

Апаратчикът се позасмива, поклаща заканително глава и тръгва. Следват го и другите. Само Пепи се позастоява пред мен и изчаква да останем сами. Почечвам да тръгна, но пред умолителния поглед се застоявам.

— Какво? — питам го.

— Нищо — отвърща Пепи объркано и си тръгва.

Отключвам цеховата лаборатория и кой знае защо влизам на пръсти. Тършувам из шкафове. Застоявам се пред статива с тригърлената колба, после пак се връщам при рафтовете. Измъквам някакви прибори — дори и не поглеждам дали са точно тия, които ми трябва — и ги пхам трескаво в сака. Някъде из коридора се чува шум. И отново всичко утихва.

14.

Прескачам комбинатския двор. Между паркираните коли търся тази на Баждаров. И изведнъж на пътя ми се изпречва Симеонов.

— Къде потъна? — пита задъхано той.

Неразбирам въпроса му и странното му държание и затуй побързвам на свой ред да го запитам:

— Случило ли се е нещо?

— Нищо — поуспокоен казва той. — Само дето ми изкара акъла...

— С какво? — искрено се учудвам аз.

Той маха с ръка и подовирва с уста. На един от прозорците се подава Баждаров.

— Слизам! — провиква се Баждаров.

— Още си блед — констатира моя приятел.

Едва сега разбирам какво го е притеснило и побързвам да го успокоя:

— Нищо ми няма.

— Да беше се виждал само...

— Да можеха хората да се виждат сами...

Пристига Баждаров. Настаняваме се в колата. И преди да потеглим, Симеонов изважда по един портокал за всеки. Потегляме. И докато беля портокала, питам Симеонов:

— Откъде портокали по това време?

— Намират се. За приятели всичко се намира — отговаря вместо него Баждаров.

Пътуваме. Аз късам по едно резенче и го поднасям на Баждаров наготово — направо в устата. И го питам:

— Сърдиш ли се за снощи?

Баждаров не бърза да отговори. Поглежда ме — един, два пъти.

— Бих ти се разсърдил — казва той. И като премисля нещо, продължава: — Ако това би попречило да си счупиш главата...

— На какъв език си говорите? — пита Симеонов и поглъща поредното резенче портокал.

Минаваме край автобусната спирка. На дългата опашка съзираме Евгени и сбутвам Баждаров да спре.

— Видях — спокойно отвръща той и продължаваме.

Поглеждам въпросително Баждаров, после Симеонов.

— Нищо — казва спокойно Симеонов. — Нека си поизмачка малко новия костюм.

Баждаров мътчаливо одобрява казаното от Симеонов. Едва се въздържа да не избухна.

— Спри! — казвам строго на Баждаров.

Баждаров спира. И на свой ред въпросително ме поглежда. Отварям вратата и слизам от колата.

— Къде? — пита Баждаров.

— Искам и аз да си поизмачкам костюма. — И трясвам вратата.

На спирката не намирам Евгени.

Качвам се в автобуса. И на пътеката между двете седалки се срещам със... Симеонов. Погледите ни се срещат. Чувствувам как нещо се стопява в мен и вместо да кажа нещо, поставям ръка на рамото на моя приятел.

15.

Домашната ми лаборатория вече е пооформена. Стоя срещу нея.

Още миг и ще замахна с нещо тежко и от нея и помен няма да остане.

Още миг...

Звъни се. Сепнато покривам с издърпаното за миг от леглото памучно одеяло приборите. И отивам да видя кой звъни.

Пепи и Христов. Сочат ми една бутилка.

— Идваме ти на гости — казва Христов и минава покрай мен.

Влизаме. Настаняваме се около масата. Игривите очи на Пепи крадешком оглеждат всичко и уж без да иска, дърпа одеялото. И вижда какво има под него. Мълчим. И това мълчание ме кара да потърся чаши, да наляя от бутилката коняк, която Христов носи. Чуваме се, прием. И пак неловкото мълчание. И изведнъж Христов оставя на масата някакъв пакет, кимва на Пепи, стават и си тръгват. Изпращам ги. И когато се връщам в стаята побързвам да отворя пакета — обратен хладилник и тригърлена колба. И едно листче: „Премиялни можеш да режеш, но за крадец не те бива. Пас!“

Отпушам се на стола в недоумение какво да правя. Спасява ме хазайнът. Нахлува като хала в стаята ми, с туристически екип и раница на гърба. И крещи:

— Това е изключително! — и като вижда, че не помръдвам от стола, добавя: — Наистина изключително!

И поставя пред мен на масата малка стъкленица.

— Обикновено водно конче — казвам аз и вдигам уморено очи.

— Обикновено ли казахте?! — вика хазайнът. — А обърнахте ли внимание на разчленението на задните крайници? Изключително! — и едва сега забелязва необичайния вид на стаята. — Какво виждам? Цяла лаборатория! Да не сте отворили някаква частна работилница?

— Не, нещо друго — отвърщам и Достатъчно добре разбирам, че този дналог не ме забавлява, а само отекчава.

— Дано! — размахва ръце хазайнът. — Защото, узверявам ви, не мога да понасам егостичното начало у човека, желанието му да се възползува от временните или по-трайни несъвършенства на обществото. Не бъдете егост, млади човече! — извиква предупредително той и отнася със себе си уникалното водно конче. Връща се за миг и казва: „Лека нощ“. И пак изчезва.

На горния етаж магнитофонът свири. Значи хубавото русо момиче на име Ани не е заспало... Показвам главата си на прозореца, жадно поемам хлад. И гледам на отсрещната стена светлия квадрат на прозореца, в който е изрязана една сянка на жена, може би на момиче... което, разбира се, е Ани! Прозорецът ѝ е отворен и през него магнитофонът излива тих водопад от музика.

В един момент магнитофонът притихва. И чак тогава забелязвам, че скритото ми съзерцание на стройната фигура на Ани всъщност не е скрито — защото и моята чак не толкова стройна сянка е изрязана в светлия квадрат на моя прозорец.

— Добър вечер, Ани! — казвам тихо и весело.
— Докаках я тая вечер! — отвръща тихо и весело Ани. — Дълго ли се мъчихте, докато се сетите, че живея над вас.

— Не, погледнах и се сетих.

— Браво. Уморен ли сте?

— Малко.

— Блазе ви, че можете да се изморявате. Аз не мога. Няма от какво.

— Донесете пак домовата книга.

— Много ви се иска.

— Вярно. Много е.

— Започнахме да си говорим глупости. Лека нощ!

И прозорецът угасва.

И в тъмнината Ани тихо казва:

— Много ли обичате тъжни жени?

— От тази вечер преминавам на весели. И не поливайте, моля ви, в момента цветята. Капе на главата ми.

Ани се засмива тихо. Някъде отвътре идва провлечен и малко дрезгав глас:

— Ани, с кого приказваш?

— С едно гадже — отвръща спокойно Ани.

Някой отново се е сетил за мен — звъни се. Изтичвам да отворя, като пътом паля лампата.

Юлия. Усмива се. Влизаме в стаята. Незабелязано притварям прозореца. Юлия оглежда стаята.

— Работиш — казва тя с облекчение, като че ли е очаквала нещо друго. — Задушно е. — И отваря прозореца.

— Нещо ми е хладно — казвам аз и притварям прозореца.

Юлия тръгва към мен. Очите ѝ идват все по-близо. Незабелязано поглеждам: на стената на отсрещната къща съвсем ясно е очертан квадратът на моя прозорец. И съвсем ясно се виждат сенките ни — моята и на Юлия... Протягам ръка и загасвам лампата.

— Много си нетърпелив! — усмива се Юлия.

16.

Слънцето вече е влязло в стаята. Ранобудността не ми е потръпнала — опитите нещо не вървят. Поглеждам часовника. Скачам, обличам се. И след малко съм на улицата. Гледам да хвана някое такси. И, разбира се, не виждам, че съвсем наблизо иде един „Трабант“, че в този „трабант“ се намира хубавото русо момиче Ани, че „трабантът“ потегля със страшно форсиран газ. И отминава по улията, без да привлече вниманието ми. Всъщност чак когато се отдалечава, премивам — струва ми се, че познавам момичето, което го кара.

Спирам една пораздържана „Варшава“. Влизам, настанявам се. И чак тогава шофьорът пита:

— Накъде?

— Комбинатът.

Шофьорът неволно се мръщи.

— Ако знаех, че си натам, нямаше да спра. Натам пълен — насам празен. Я гледай: една мацка с куфар.

Изпреварихме един „Трабант“. И в него видях хубавото русо момиче Ани! Навярно тихо съм ахнал, защото шофьорът ме погледна учудено. Махнах на Ани, правя ѝ знак да спре.

И когато варшавата спира и аз излизам, трабантът профучава край мен и отминава. Успявам само за миг да зърна победоносното изражение на лицето на Ани.

Поемаме и ние. Но варшавата едва се мъкне. Трабантът се откъсва.

— Натисни я! — казвам на шофьора.

— И да я натисна... Стара кола и стара жена...

Пътуваме и съвсем скоро варшавата ме довежда до входа на комбина. Подавам банкнота на шофьора. Лицето му светва.

— Да те почакам, ако кажеш?

На портала изчаквам дългата опашка. И когато между потока от хора съзирам Пепи, се сливам с множеството. Издърпвам Пепи малко настрана и го питам:

— Защо правите такива работи?

Навярно гласът ми е бил твърде строг, защото в първия момент Пепи се смуцава — върти ръце, все по-трудно им намира място. И изведнъж поднася

предварително обмисления отговор:

— Вместо извинение...

Мисля през следващите няколко крачки и мълчаливо обсъждам една идея.

— Искате ли да ме обидите още веднъж? — питам все така строго.

— Разбрано — кимва Пеппи.

— И сте наясно, че за такива работи не дават медали.

— Вече щяхме да имаме по един — остроумничи Пеппи.

Вървим по познатата алея, изкачваме познатите стълби. На раздяла Пеппи самодоволно казва:

— И да знаеш, че сме мъже!

Окуражително му се усмихвам и тръгвам към кабината.

Заварвам Симеонов в обичайната за него поза — на бюрото, заровен в графици и диаграми. Надига глава, изважда дежурния портокал, поставя го пред мен на бюрото и отново забива поглед в книгата. Пред мен също има графици и диаграми. И не ми остава нищо друго освен да го последвам.

Симеонов нещо се върти на стола. Разбирам го, че иска да каже нещо, но изчакам. И той не издържа:

— Заплашил си ги с премиите. Моля те! Бръкнеш ли им в джоба, иди ги търси после.

Прехвърля няколко листа, надига пак глава и добавя:

— По-рано беше друг — обичаше да даваш, не да вземаш. Не вярвам да си се променил.

— Ти си се променил — казвам тихо и го гледам в очите. — Много се заседяваш.

— Предпочитам да се заседявам на бюрото, отколкото в някоя килия. — И след пауза: — И не се смей на тия, дето само мислят как да вържат плана. И без такива не може.

— Не ми се иска да бъдеш от тях.

— Мен пък не ми се иска да жонглирам с епруветки и колби за този, дето жлати гората...

И по очите му разбирам, че е откровен.

— Единствено Евгени... — говоря повече на себе си аз.

Симеонов вдига глава, поглежда ме с лека насмешка, казва едно „Хм... Евгени“ и потъва в диаграмите и графици.

— Васко... — питам след кратка пауза. — Знаеш ли къде са папките?

— Никакви папки не знам и не ме интересуват — ядосан ме прекъсва моят приятел. Поглежда часовника си и вече спокойно добавя: — Хайде, за заплати...

Излизаме в коридора. Симеонов бърза да промени темата на разговор. И пита:

— Как е квартирата?

— За прети път ме питаш. Бомба е. Вече водих и жена.

— Каза ми — кимва Симеонов, без да ме поглежда.

Касиерката ми подава плика и без да я питам каквото и да е, обяснява:

— ...Десет процента за това, че заемате длъжност на инженер...

Усещам, че ми става горещо, и бързам да изляза в коридора. Симеонов ме достига. Хваща ме съчувствено под ръка и след като изминаваме няколко крачки, пита:

— Стигат ли ти парите?

Не съм очаквал подобен въпрос и го поглеждам. В ръката си държа куп банкноти. В един момент ги приближава към мен — знам, готов е да ми ги даде есичките. Внимателно отстранявам ръката му и с много мъка казвам:

— Друго не ми достига, Васко!

Умълчани, вървим по коридора... Знам, че съм причинил мъка на мой приятел, и побързвам да го хвана под ръка.

17.

Купища листа са изписани пред мен на масата. Формули, изчисления. Книгите са разопаковани, някои от тях разтворени пред мен. Пиша, от време на време се ровя в книгите.

На вратата се почуква. И докато вдигна глава, хазанинът отваря, прави дълбок поклон и казва:

— Вашият приятел.

Нищо не мога да разбера от думите и действията на хазанина. Гледам уморено и спокойно изчакам поредната му изненада.

Влиза Баждаров.

— Звънецът продъних — недоволствува той.

— Не съм чул — оправдавам се и му подавам стол. Но преди да е седнал, го стрелвам с поглед и изненадващо питам: — Носиш ли папките? Васко ми каза, че са у тебе..

— Какви папки? — едва забележимо се стряска Баждаров.

— Ах, да... Васко ли? Той не помни какво е обядвал днес... Глупости... — и в гласа на моя приятел има толкова фалш и притореност, че разбирам, че ме лъже.

Събирам разпилените листа. Баждаров хвърля бегъл поглед към формулите, изчислените и настъпва неловко мълчание. То принуждава Баждаров да отиде до лабораторията, да я опипа с поглед, с ръка. После се връща на мястото си и кимайки към колбите и епруветките, констатира:

— Допотопна работа.

Познавам маниера на моя приятел и добре разбирам, че тази фраза е само подхвърлена за разговор ръкавица, и побързвам да го отрежа:

— Услугите са били винаги по-ценни от съветите.

И пак настъпва онова неловко мълчание.

Баждаров сменя очилата си, избърсва ги с кърпичка, понамества се на стола и вече знам, че се е приготвил за разговор.

— Какво си решил да правиш?

— Да започна оттам, където спряхме преди две години.

— Тук? — с насмешка пита Баждаров и отново кимва към колбите и епруветките.

— Не! — отсичам. И не без яд продължавам: — Ако си спомняш, пред очите ти съм провеждал достатъчно сложни опити, за да ме мислиш за любител. И за да прекъсна подозренията ти, ще ти кажа: искам да уточня скоростта на реакцията, макар и при ниско налягане! Сега спокоен ли си?

— Не! — упоритствува Баждаров — Има опасност...

— Знам — прекъсвам го. — Но друг избор аз нямам... — И злърно завършвам мисълта си: — ...докато държиш ключа от лабораторията в джоба си.

„Осъденият“ не намира какво друго да направи, освен да смене отново очилата си и пак да ги избърше с кърпичка. Същото прави и с изпотеното си лице. И когато привършва с тези процедури, казва:

— Да излезем някъде, а?

И понеже не получава отговор, предпочита да се доуточни:

— Да си пийнем по нещо.

Гласът му е тих, умолителен. Но колкото и да ми е мъчно, намирам сили да го отрежа за втори път:

— Пийни си сам. Имаш време — две години си преди мен.

Моят приятел се изправя едва, едва. В очите му, по изражението на лицето му има много мъка.

И за това, когато оставам сам в стаята, с яд се тършвам на леглото по очи.

18.

Едно непознато стълбище ме извежда пред врата с надпис: „Инж. Евгений Пашов“. Звъня. Никой не отваря. Звъня още веднъж и дочувам стъпки зад вратата. Показва се Евгений в дълъг домашен халат със сънени очи. Приветливата му усмивка не закъснява.

— Бог ми е свидетел, че най-малко теб очаквах... маниерничи в своя стил Евгений, разтваря ръце и добавя:

— Заповядай!

Влизам в просторен, комфортно обзаведен хол.

— Не си идвал в новия ми апартамент, нали? Настанявай се.

Не бързам да се настаня. Оглеждам внимателно всичко.

— Да са живи и здрави старите! — говори Евгений. — Иначе след време децата ми ще пишат в автобиографиите си: „Произхождам от бедно инженерско семейство.“

Потъвам в едно от креслата, в близост до малката масичка.

— Сега ще приготвя кафе.

— Моля ти се!

— Не! — отсича Евгений. В този дом има принципи. — Имам и бутилка „Метакса“.

И ме оставя сам в хола. Чудя се какво да правя. Решавам, че е най-добре да разгледам един от албумите, небрежно разхвърляни на долния плот на масичката. Първият албум се оказва абсолютно безинтересен. Вземам втори. И от него изпада една снимка... Юлия и Евгени. На разходка. Наоколо красива природа и те двамата усмихнати!... Сепам се, когато чувам стъпки по коридора, и оставям албума на мястото му.

В хола влиза Евгени. С дългия халат, приветливата усмивка и поднос в ръка.

Кафето е пред мен, чашата с „Метакса“ също. Поглеждам домакина, поглеждам и албума. Учудвам се сам на себе си, че намирам сили да погледна Евгени в очите и да се чукна с него. Отпивам глътка, две. Сега вече ми е по-леко и мога да започна разговор.

— Дойдох... Искам да разгледам изследванията ти.

— Нищо против... бърза да каже Евгени. — Само да се сетя къде съм ги забутал.

Мълчим, докато Евгени се сети къде ги е забутал.

— Изпий си спокойно коняка. Ще ги намеря — обещава Евгени и побързва да обърне разговора. — Но запомни: с нова тема трябва да се захванем.

И Евгени продължава да излага своите убеждения. Гледам го в очите, виждам как устата му мърда, но нищо не чувам. Избирам удобен момент и питам:

— Ще потърсиш ли?...

— Защо си се разбързал? Ако не днес, утре непременно ще ги имаш.

— Бих те помолил и за писмата... Тези дни заминавам за съюза.

Нещо секва приказливия Евгени. Миг, два, той е объркан. По лицето му съвсем ясно се отличават няколко червени петна.

— За съюза! — бързо се окопитва той. — Отлично! Сам ще се убедим. Наздраве!

Не докосвам чашата си. Ставам и си тръгвам. На вратата питам домакина:

— Сети ли се нещо за протоколите?

— Ти си... ти си... — с гальовна загриженост започва Евгени. Поема дъх и добавя: — Не знам какво.

— По-добре щеше да бъде, ако знаеше. — И придърпвам вратата зад гърба си.

12.

Отново купища с изписани листа, формули, изчисления, разтвърсени книги — всичко това е пред мен на масата. В един момент откъзвам уморения си поглед от писанията и поглеждам силуета на оторещната стена. И внезапно вземам едно решение.

Изтичвам нагоре по стълбището. Звъня. Отваря ми една бабичка.

— Добър вечер! — покланям се аз. — Мога ли да видя Ани?

— Може, разбира се — казва приветливо бабичката. — И тръгъ...

Вървим в тъмното.

— Няма крушка — обяснява бабичката, докато аз сподавам вика от неочакваната среща с някакъв твърд предмет. — Ани, търси те!

Ани е застанала на прозореца.

— На кино ли ще ме водиш?

— Да, взел съм два правостоящи.

Ани разперва ръце, дава възможност да я разгледам.

— Аз съм готова.

Влиза бабичката и ми поднася кутия с бомбони. И пита:

— Вне какъв сте на Ани?

— Годеник — весело се мръщи Ани. — Сега отиваме да се женим.

Сбогувам се с бабичката, като неочаквано за самия мен я целувам ръка.

А тя пита:

— Сам ли си готвите?

— Защо? — изненадано я поглеждам.

— Ами все някаква мизантропия излиза от прозореца ви... Ама не мирише ни на мерудия, ни на джоджен.

— Някой ден ще ви покана на гости, да ми опятате манджите — обещавам аз и леко побутвам Ани към изхода.

Излизаме на улицата. Минаваме край трабанта. Ани го поглежда с отвръщане и отминава.

— Няма ли да... — посочвам трабанта.
 — Ама вие в такова нещо качвате ли се?
 — Като нищо, стига да се събера.
 Настаняваме се в колата. Ани потегля рязко. И после пита:
 — Защо купувате правостоящи билети, след като си имате постоянна гостенка? Не се ли досещате, че това ме обижда?
 — Кое? Билетите или гостенката.
 — Първото.
 Малка пауза. После казвам:
 — Гостенката е само един спомен от миналото. Понякога човек не може да се раздели с един спомен, когато си поиска. Особено ако споменът не иска.
 — Досещам се. — Ани се мъчи да скрие иронията. — Вие искате да скъсате с всичко старо и да почнете един нов живот!
 — Нещо такова. Само че не на шега, както вие си мислите.
 Пътуваме. Ани ме сепва с очи — улавя погледа ми: загледал съм се в хубавите ѝ бедра, доста поразголени от късата полничка.
 — Държите ли да видите още?
 — Стига ми — уверявам я аз. — И несъзнателно поставям ръка на раменете ѝ. И изведнъж я отдръпвам.
 — Защо? — пита ме Ани. — Беше ми приятно.
 Покорно слагам ръката си на раменете ѝ. Ани се усмихва.
 — Благодаря!

20.

Късна нощ е. И в тази късна нощ по шосето се движи един странен кортеж: аз карам съвсем бавно трабанта, а пред мен върви Ани — боса с обувки в ръка.

— Каква мешана скара беше, а? — смее се Ани и размахва обувките. Изостава малко, тръгва редом с колата — кажи, че беше страшна.

— Страшна! — съгласявам се аз.

— А как танцувахме! Никой не умее да настъпва като тебе, да знаеш! — прави ми знак да спра. После ме издърпва от колата и сяда тя, уверено потегля. И ме гледа с почти влюбени очи. — Събуй се! Знаеш ли как приятно се шляпа по хладния асфалт.

Подчинявам се. Наистина е приятно да шляпаш по хладния асфалт. Удрям трабанта по калника и казвам:

— Голяма кола!

Ани изведнъж избързва. И спира на десетина метра, напреки на шосето. Излиза от колата, тръгва към мен. И ме прегръща.

— Как си, момче? — пита тихо Ани и ме гледа в очите.

— Отлично! — отвърщам тихо и аз. — Светът е пълен с приятели — стари и нови.

— Как е със старите?

— Не се хвърлят, както младите, по вратовете на приятелите. Иначе всичко е в ред.

Ани допира глава до рамото ми и така тръпваме по шосето.

— А с оная, дето идва, какво си говорите? — пита след малка пауза.

— Не помня.

— Човек, като пийне повече — и вземе, че забрави половината си живот! — поглежда ме изпитателно Ани. После млясва сладко с уста и обляга още повече главата си на рамото ми. И сънено добавя: — Да беше ме взел на ръце...

И в тоя момент екват клаксони, някаква кола зад нас сърдито започва да превключва на къси и дълги светлини.

— Трабантът! — сепва се Ани.

И се досещаме, че сме оставили колата на средата на шосето. И хукваме назад.

Дълга колона чуждестранни коли с летовници. Насъбрали са се мъже, жени и деца около нашата кола и се чудят какво да правят. Провираме се между тях, вмъкваме се в колата. И потегляме с всички сили.

21.

Лениво изкачваме стълбището. На площадката пред моя дом спираме. После тръпваме нагоре. На следващата площадка Ани ме целува полузапала по бузата и прошепва:

— Лека нощ!

Тръгвам надолу. Влизам в моя дом. И чак в стаята виждам, че държа обувките си в ръце.

Звъни се. Изтичвам. Отварям входната врата. Ани минава край мен, върви в тъмния коридорче и говори.

— Забравила съм си ключа. А баба спи във вътрешната стая и не чува.

Влиза в стаята и се просва на леглото.

— Искаш ли да не спим цяла нощ?

— Готов! — съгласявам се аз и ѝ помагам да се нагласи по-удобно.

— Моля те, обърни се... — шепне с полуотворени очи Ани.

Извърщам се с гръб към леглото.

— Нали искаш цяла нощ да не спим? — сънено говори Ани.

— Разбира се — казвам аз. А в очите ми проблясват смътни и неопределени желания.

Настъпва мълчание. По едно време то ми се струва подозрително. Извърщам се. Ани спи. Разкопчаха е само първото копче на блузата си. За повече не са ѝ достигнали силите. Заглеждам се в полуоткритите ѝ гърди. Сядам до нея. Посягам. И след кратко колебание я завивам с одеялото.

22.

Снежка ме посреща изненадана. Но все така по навик се усмихва.

— Какво става?

— Разбрах, че мъжът ти има съвещание, и реших да се възползвам от случая. Хайде да поизлезем.

Пресичаме улицата, сядаме в малка сладкарница.

— Е? — гледаме с очакване Снежка. — Карай направо!

— Може ли разговорът ни да остане тайна за Драго?

— Заговор срещу най-добрия ти приятел? — смее се Снежка.

— Не. Само срещу твоя мъж.

— Тогава разчитай на мен.

Правя малка пауза, чопля почти с недоумение кой знае откъде появила се пред мен паста.

— Снежке, не мога да открия протоколите от нашите анализи.

Бялата сянка на уплаха минава по лицето на Снежка и се застоява там.

— Струва ми се, че Драго ги крие.

— Твърде силно обвинение! — И Снежка се опитва да се усмихне, но усмивката ѝ просто замръзва на устните ѝ.

— Може би го прави, за да ме предпази от нови усложнения.

— Сигурно! — хваща се Снежка. — Сигурно! — Драго не е способен на подлост.

— Това в случая не ми помага.

— В къщи не съм виждала — казва Снежка. — В службата Драго има железен шкаф. Ако наистина са у него — там ще са.

Ставам. И разбирам, че съм отишъл твърде далеч от кавалерството. Затова сядам, смутено приплитам пръсти. — Извинявай, отучил съм се от някои неща.

Този път ставаме и двамата. Улицата ни посреща приветлива, тиха.

— Какво си решил? — изненадващо пита Снежка.

— Нищо. Просто... разбираш ли...

— Ох, не знам... — по женски въздъхва Снежка и още малко очите ѝ ще прелеят.

— Какво ти е? — питам аз обезпокоен, когато виждам първата сълза по бузата ѝ.

— Да поседнем някъде — предлага Снежка и макар че избърса сълзите си, търси отново кърпичка.

— Случило ли се е нещо?

Навлизаме в малка градинка.

— За Драго... Откакто си се прибрал, в къщи няма мира... Изнервил се е, всяка вечер плаче...

— Но... — искам да започна оправдание аз, но Снежка ме прекъсва:

— Не те обвинявам... Той си е такъв — болезнено чувствителен. Когато теб те осъдиха, два месеца лежа в неврологията. И от тогава... — и тук Снежка отново дава свобода на сълзите си. — Все плаче...

Пристъпваме бавно по единствената алея на малката градинка. Пясъкът

скърца под обувките ни и все ми се струва, че косата ми е настръхнала. Поспирам. Искам да кажа нещо, но Снежка ме изпреварва:

— Направи нещо! Правете нещо! Института вдигнете във въздуха, ако трябва, но така не може.

Сълзите удавят последните и думи. Вървя объркан до нея. И се радвам, че излизаме на улицата. Снежка престава да плаче. Изглежда по-спокойно — споделила е мъката си и ѝ е олекнало.

— Ела в неделя на обяд — казва тя на раздяла и се опитва да се усмивне.

— И Юлия ли си поканила вече? — питам и закачливо докосвам върха на носа ѝ с показалеца си.

— Още не съм.

— Недей!

Тя се обърква — молбата ми е навярно съвсем неочаквана за нея.

23.

В коридора срещам Евгени. Елегантен както винаги, забързан зяпък. Спира пред мен, гледа ме сърдито.

— Отлага се заминаването, а? — с ирония пита той. И вече сериозно добавя: — Жалко... Искях сам да се убедим...

— Убеден съм! — му казвам.

И съм сигурен, че той разбира в какво. Заговорнически ме хваща под ръка и тръгваме по коридора.

— Не мисли, че не разбирам някои неща — започва Евгени и усещам, че нещо го измъчва. — Знам защо се държиш така, знам защо ме изостави миналата вечер... Не вярвай на хората. Всеки ще ти плаща греховете... Но не им вярвай! И не мисли, че Драго Баждаров ти е най-големият приятел!

— Не мисля — отвърщам му. — Донесе ли това, което обеща?

— Забутал съм ги някъде, времето ми знаеш...

Особожавам ръката си от неговата.

— Още месец и започваме — казва той и дежурната усмивка цъфти на лицето му.

Слизам в пеха. Правя знак на Пепи и Христов.

— Качете се горе! — едва чуто им шептя и те разбират всичко. Кимат ми в знак на съгласие и мълчливо се разделяме.

Пресичам алеята, влизам в друга сграда. И спирам пред вратата с надпис: „Зам. директор“. Посягам да чукна. И влизам направо. Баждаров вдига глава.

— Сигурно си сбъркал вратата, а?

Крадешком поглеждам големия железен шкаф. После очите ми опипват ерзката ключове, която виси на чекмеджето на бюрото.

Сядам на креслото. После скачам, намирам номер на телефона. И викам:

— Пепи, ако някой ме потърси — след петнайсет минути!

Просвам се пак на креслото.

— Какво става? — Баждаров сяда срещу мен, премята в ръката си като броевица връзката ключове.

— Нищо — казвам спокойно, а отвътре ме гризе „Защо Пепи и Христов се бавят“ — Разбрах, че по време на моето отсъствие Юлия и Евгени...

Баждаров мълчи. След малко вдига глава и казва:

— Не очаквах от Юлия... Но ти беше осъден на 6 години. Кой се е надеявал на амнистия?

Напрежението ме е обхванало и тишината, застанала между двамата ни, ме дразни. И в тоя момент започва да вие една сирена. Баждаров скача, изтичва навън. Следвам го, но само няколко крачки. Връщам се обратно в кабинета. Грабвам китката с ключовете, мъча се да отворя шкафа. Един ключ, втори, трети. Ръцете ми треперят. Сирената продължава да вие.

Най-после отварям шкафа, започвам да бъркам по рафтовете. Сирената млъква. И настъпва невероятна тишина... Ето ги и папките. Грабвам ги,хвам ги в сака.

Изтичвам в коридора. В бъркотията не виждам Баждаров. Въздъхвам облекчено и тръгвам.

24.

Пепи и Христов ме чакат пред кооперацията.

— Страхотен цирк — започва весело и възбудено Пепи... Като съединих двата проводника — и като ревна оная сирена!

Изкачвам стълбището.

— Хукваме дие — продължава Пепи, — ха насам, ха натам, омесваме се с тълпата — и изчезваме.

Влизам в стаята. Веднага започвам да разглеждам папките. А Пепи говори:

— Те това е работа! Щях да пукна от смях. Пожарникарите търчат — тъкмо играели волейбол, забразили къде е водопроводният кран! Гледат — ни дим, ни пламък има!...

Хвърлям папките на масата.

— Какво — поглежда тревожно Христов. — Наред ли е?

— Наред е — казвам мрачно. — На папките само кориците им са останали.

— Язък за барута! — почти изплаква Пепи.

— Сериозно! — ахва Христов.

— Или Баждаров ме е надхитрил или някой е взел каквото му трябва. —

Поглеждам Пепи и уморено казвам: — Голям цирк беше, а?

Отпускам се на леглото и не усещам кога двамата излизат.

След малко ставам, отивам до масата. Разгръщам отново папките, тръсвам ги ядовито. Ръката ми блуждае някъде между колбите и епруветките. И в един момент замахвам — звънът на крехкото стъкло ме проглушава за миг. Замахвам втори път — още един рязък звън от натрошено стъкло. Вбесен, надигам масата от единия край, така че тя остава съвсем чиста, за разлика от пода, по който почти няма къде да се стъпи от натрошените стъкла, разлятата течност.

И тежко се отпусам на леглото.

25.

Вървя по улицата. О—О! Откритие! На една от наредените на тротоара пред сладкарницата маси седи директорът на комбината. Седи с двете си деца и ги черпи сладолед. Сядам при тях и казвам високо:

— Добър ден! Може ли?

— О—о! — вижда ме директорът и се засмива. Не личи да му е неприятна срещата с мен. — Да знаеш, измъкнах се от комбината, грабнах дечурлигата — и направо тук! От месеци наред съм им обещал да ги черпя сладолед. — И изведнъж променя темата: — Слушай, помоли приятелите си да престанат да ходатайстват да те върна в института. Нали се разбрахме?

— Никога не съм молил — казвам аз — И не отговарям за деянията на моите приятели.

— А за собствените си деяния? — усмива се директорът и коригира желанието на децата да пълнят устата си със сладолед. — Правел си разни експерименти по мазето ли, по тавана ли... Тя така не става, сам знаеш...

— А как?

— Не се прави на... — директорът ме оглежда. — И пак се навежда към мен. — Куриоз в химията не е имало и няма да има.

— Има — отвърщам спокойно. И си грабвам малко сладолед от блюдото на по-малкото директорско дете. То ме поглежда жаловито — Великият Фарадей влезе в лабораторията на Дейви като прислужник, а я напусна като член кореспондент на... Британската академия.

— Остави Фарадей! — ядосва се директорът. — Бих те оставил да си строшиш главата, но покрай тебе ще пострадат и невинни. Както стана преди.

— Както толкова е станало? — учудвам се аз. — Смених ръководството. И от това спечелихте ти и нашите приятели. Ако не бях организиран оная малка експлозия, нито ти щеше да бъдеш генерален директор, нито Баждаров заместник-директор на института, нито...

— Може би! — коригира ме директорът.

— Може би — кимвам.

— С теб е трудно да се разговаря! — решава директорът.

И ставаме. Всички. Хващаме по едно дете и тръгваме сред навалищата.

— Върви ли? — пита по едно време директорът.

— Средна работа — отвърщам.

— Не ти вярвам — казва директорът. — Ти не си от ония, дето обичат средните работи. Ти правиш експлозии! И заплашаш доста скъпичко шумотевицата. Но ако този път нещо гръмне, ще е извън комбината.

— Защо не съобщиш в милицията?

Той спира, дори оставя децата сами да се оправят в навалищата. И сериозно започва:

— Нещата са малко по-сложни, момче... Станах държавник, трябва да защитавам държавата. Пет хиляди души стоят зад м'я и ме гледат в очите. Всеки месец искат заплатата. А не се интересуват, че от комбината излизат само десет (и пак илюстрира цифрата с пръстите на ръцете си) продукта в завършен вид, че производството... — съзнателно не се доизказва — разбирам го по изказа на лицето му. — А планът...

— Трябва да се върже... — допълвам го.

— Сам знаеш... И не ме питай защо трябва да се върже... Не ме обвинявай, че съм тесногръд...

— Няма... — обещавам.

— ...Че не оценявам науката...

— Няма... — автоматично казвам аз, но той не обръща внимание на това — решил е да излее всичко, което му тежи.

— Не ми казвай и това, че не мисля за комбината през следващите 15—20 години...

— Няма...

Децата се връщат. По-пълничкото пита: — Ще дойдеш ли с нас?

— Няма — отговарям и си тръгвам. И когато оставам сам, повтарям неизменно защо още веднъж: „Няма“.

27.

Баждаров, Снежка, Симеонов, Юлия. На празния стол до нея сядам аз.

— Помислих, че няма да дойдеш! — смее се Снежка. После въздъхва: — Важното е, че пак се събрахме, както някога...

— Евгени го няма — отбелязвам аз за всеобща изненада, но никой не ми обяснява защо го няма Евгени.

— Аз май се напих! — казва Баждаров. Идва при мен и застава над главата ми. — Закъснението ти беше колосално! За наказание — ще се напиеш и ти! — подава ми пълна чаша, чукаме се, пием. — И пак носиш тоя сак! Какво мъжнеш в него? Дрежите си за баня, нали?

Вземам сака. Изваждам двете папки и ги слагам на масата.

Баждаров след миг вцепление казва:

— Да опустееш макар!... Как си успял да ги измъкнеш? — и се засмива. — Нищо не може да се скрие от тебе.

— Вместо да ме пустосваш, напрегни ума си и си спомни кой е този, който е успял да ти пробута само кориците.

Баждаров изохква, грабва папките, отваря ги. Симеонов скача и отива при него. Аз крещя на двамата:

— Спомнете си! Чувате ли, спомнете си! Или сте забравили, че четири години заедно си блъскахме главите!

— Стига си викал! — казва Баждаров.

— Ще викам не, ами! — задъхвам се аз. — Заговор на приятели, така ли? Опит за скопяване в името на спокойствието?!

— И приятелите могат да сбъркат... — тихо казва Юлия. — И тогава трудно може да се разбере, че са сбъркали от добро сърце.

Скачам, грабвам сака. И почти избягвам навън.

Някъде към вратата съм, когато чувам Баждаров да казва на Симеонов: — Евгени беше в комисията!

28.

Юлия ме настига на улицата. Вървим мълчаливи.

— Защо ме гледаш така страшно? — пита Юлия.

— Никого не гледам! — отвръщам през зъби.

— Преди малко...

— Защото си била... как се казваше... любовница на оня...

— Не! — с ужас и молба гледа Юлия.

— Кой ли пиан и коя ли жена са си признавали!...

— Луд!

— Телгърва ще полудявам!... А аз все се чудех защо оня се държи така с мен! Боже мой, какви приятели! Заклучили са ме в железен шкаф! В името на спокойствието. И ти...

Извърщам се. Юлия я няма. Говорил съм си сам...

Прибирам се в къщи. Търся си чехлите. И ми попада една съвсем здрава епруетка. Поопипвам я, пооглеждам я и накрая ядовито я тръсвам о пода.

Горе прозорецът на Ани свети. Чува се музика. Ако запаля лампата, светлият правоъгълник отсреща на степената ще издаде присъствието ми... А не ми се иска да виждам никого. Пускам завесите и запалвам само нощната лампа.

Хазанинът се втурва в стаята без никакво предупреждение. Застава вкаменен срещу мен и възкликва в изумление:

— И вие да не ми кажете?

— Какво? — поглеждам го.

— Че сте били в затвора! — разперва ръце хазанинът. — Призание! — многозначително произнася на френски.

— Много ли ви е интересно?

— Невероятно!

— Да си прибирам ли багажа! — питам с досада.

— Боже мой! — разперва ръце хазанинът. — Боже мой, как ме обижда. Та колцина могат с такова похвално неразумие да заплатят дързостта си?! За съжаление — и той дълбоко въздъхва — за един сбъркан бръмбар не наказват.

Магнитофонът е мълкнал. От балкона се ниже тънка струйка вода и тихо шумоли.

— Ще удави цветята — сочи хазанинът балкона. — Цяла вечер ги полива. — Утре и ние тръгваме! Експедиция! Голяма! Един приятел от близкото село ми съобщи, че открил някакъв уникален бръмбар. По предварителните описания се мъча да го сравня с „бомбус терестрис“, но в същото време усещам, че става въпрос за някакъв друг вид. А този мой приятел, представете си, загубил екземпляр! Сложил го в джоба си — и го загубил, разбирате ли? —

— Жалко! — казвам съчувствено аз и гледам как на стената на отсрещната кооперация светва и угасва един правоъгълник.

— Но аз ще го намеря! — обещава тържествено хазанинът. — Ако и след една година не се върна, да знаете, че още го търся. Невероятно. Да намериш такъв уникален вид и да го загубиш. Невероятно!

И с този вик на протест изчезва от стаята.

Настъпва тишина.

— Ей... — чува се отгоре, когато вече съм на балкончето.

Мълча. Съвсем близо до мен отново потича струйка вода. Подлагам дланта си — и като че ли някакъв ток протича по тая крехка нишка.

— Ей! — разнася се пак тихият глас на Ани.

Мълча и гледам сребристата нишка.

28.

Двамата сме в кабинета — Симеонов и аз. Мълчим.

— Кажеш нещо — обаждат се по едно време Симеонов. — Да не си онемял, Мълча.

— Разбери, доброто ти искахме. Но ти не признаваш нищо.

Мълчанието ми е омръзнало. И затова закачливо подхвърлям:

— Дай по един портокал!

Симеонов с готовност скача от стола и за секунда изважда от бюрото си и поставя пред мен куп портокали. Посягам към един от тях и в този момент телефонът звънва. Вдигам слушалката.

— Здравей — тихо казва Юлия.

— Здравей, Юлия! — казвам аз. — Може би искаш да говориш с другаря Симеонов? Нещо ново ли сте измислили, за да ми помогнете?

— Взех папките — тихо казва Юлия. — Мога ли да те видя? Оставям бавно слушалката. И като бесен хуквам навън.

29.

Седим с Юлия на една пейка в тишината на морската градина. Тя ме поглежда — и се усмихва на неумението ми да сдържам детинската си радост, че папките са в ръцете ми. И казвам:

— Защо не ме питаш как съм могла?

— За това ли? — посочвам папките.

— Не — отвръща Юлия. И чак сега разбирам, че тя иска поне да я попитам как е могла да отиде при друг.

— Аха! — досещам се. — Няма да те попитам.

— Вярно, ти не обичаш да питаш — усмихва се Юлия.

— Не обичам — уверявам я.

И я гледам — и тя усеща защо така втрещено, с неподвижни очи я гле-

дам. И е готова да отговори, когато кимвам към папките и тихо питам:

— Кажй какво да го правя?

— Ти си справедлив човек — казва тихо Юлия и ме гледа — Защо питаш мен?

Ставам. След кратко колебание става и Юлия. И не откъсва очи от мен. И се засмива малко тъжно:

— А някон разправят, че пияните и жените не си признавали. — И без да откъсва очи от мен, добавя: — Искам да си взема нещо от таб.

Възпирам порива ѝ да тръгне с мен.

— Постоу още малко. От време на време човек трябва да остава сам със себе си. Разбира се, не колкото мен.

И като вдигам високо папките, забързвам по алеята.

30.

Влизам в работния кабинет. И постирам изненадан: на моето бюро е седнал Евгени и говори нещо възбудено на Симеонов. Както винаги елегантен. Вижда ме, сепнато става от мястото си.

— Разгеле — усмихвам му се аз. — Излез! — късо казвам на Симеонов. Той прави нерешителна крачка, поглежда ме. — Излез! — повтарям аз и като посочвам папките, които държа в ръцете си, добавям: — Искам да му покажа как се защитава дисертация на чужд гръб.

(По необходимост тук разказът трябва да се води от друго първо лице — на Симеонов)

Симеонов излиза и затваря вратата. И опира гръб на нея. И само по лицето му се отразяват неясните шумове в стаята — нещо като глухи удари, като падане на тежък предмет и пак удари...

Притичва Пепи. Държи нещо увито, задъхано говори:

— Може ли? — и прави опит да влезе.

— Не може! — отвърща Симеонов.

— Че откога не може? — малко ядосано пита Пепи.

— От преди малко. Приказва вътре с един.

— Много ли ще приказват? — нетърпеливо пита Пепи и кой знае защо изкривя увитото зад гърба си.

— Зависи — свива рамене Симеонов. — Сега започнаха.

— Той не обича да приказва много, ама... — също свива рамене Пепи. — Ако другият се случи приказлив...

— Този разговор не зависи от другия — казва Симеонов — Ослушва се. Отвътре отново долита познатият шум. — Върви, няма да свършат скоро.

Пепи вдига рамене и се отдалечава.

31.

Баждаров изважда позната китка ключове, заключва кабинета си и слиза по стълбите. Не говорим. На по-долния етаж, пред вратата с надпис „Лаборатория № 3“, без да искаме, и двамата спираме. Баждаров се усеща, прави крачка надолу. Аз стоя. Връща се и той. Двоуми се известно време, после изважда китката с ключовете, отключва...

Влизаме в лабораторията. Вратата с трясък се затваря зад нас — секретът прищраква.

— Тук някъде стана всичко — чувам собствения си глас. — Преди две години...

Чувам и един друг глас, който казва: „Като взема предвид, че подсъдимият е проявил своеволие, вследствие на което е нанесъл щети на държавата, съдът го осъжда...“

Виждам Баждаров, Симеонов, Евгени... Четиримата с интерес следим капчиците жълтокафява течност по белите тръби на инсталацията. Те пълзят едва-едва. Скоро стават на струйка. Безумна радост изпълва лицата ни, устните, при-свива очите. Споглеждаме се...

— Налягането! — извиква някой.

Стрелката на манометъра минава червената черта, по белите тръби пробягват пламъчета като по запален фитил. Следва безвучна експлозия. Баждаров стои по средата на лабораторията — мрачен, навъсен. Симеонов безразлично гледа, непроумял все още какво се е случило. Евгени е вече на вратата и казва:

— Не трябваше да бързаме... Казах ви... — гласът му трепери. — Не трябваше да бързаме... — И изтичва навън.

Но защо експлозията е беззвучна? Оглеждам се. Аха, да, отново в план на спомените.

Баждаров е плувнал в пот.

— Така беше — казва той и аз разбирам, че е видял същото, което и аз.

Стоям така миг, два. Баждаров се роги в джобовите, изважда китка с ключовете, след това един от ключовете и ми го подава. Ръката му трепери. Задържах я в моята, защото не обичам треперещите ръце.

Пътуваме в колата. Баждаров все още е разстроен, мрачен.

32.

И в къщи Баждаров е все още неспокоен. Пие коняк. Чаша, след чаша. И мълчи. Снежка недоумяващо го поглежда. После мен. И срещне ли погледа ми, с очи пита: „Какво му е?“, „Нищо“ — отгъщам и аз също с очи, но тя разбира, че „нищото“ е нещо.

— Тате, изпотил си се — констатира дъщеричката му.

— Горещо ми е — мъчи се да се усмихне Баждаров.

Детето размисля нещо и пита:

— А на чичкото не му ли е горещо?

Моят приятел не бърза да отговори. Без да вдига глава, с отпаднал глас, казва по-скоро на себе си, отколкото на другите:

— Той е свикнал...

И пак търси чашата си...

— Да поизлезем — предлагам му.

Мълчаливо се съгласява, Снежка ни изпраща с обнадежден поглед.

Топла и приятна вечер е. Вървим по безлюдната улица.

— И къде според теб сбъркахме? — мрачно пита той?

— Екзотермичният ефект, степента на превръщане...

— Мислил съм и аз. Но това е почти невъзможно, дявол да го вземе.

— Само защото е изключение, нали?

Баждаров спира. И за първи път през тази вечер гласът му звучи уверено:

— Този път е мой ред!

Навлезли сме в градината. Отсреща в здрача една лампа пробужда с лъчите си короната на бора. Струва ми се голяма, колкото слънцето. Върви към светлината. Колко много слънца! Вървим и мълчим. Пред нас става все по-светло.

33.

Влизаме в лабораторията. Вратата тихо се хлопва зад нас. И оставаме в тишина.

След малко един глас прокълътва в мен: „Като взема предвид, че подсъдимият е проявил своеволие, вследствие на което е нанесъл щети на държавата, съдът...“

И пак си спомням оня ден, оная минута...

Съвземам се. Поглеждам Баждаров. И неговите очи са изпълнени с белия блясък на спомена.

— Тоя път — без грешка! — весело, но уверено заявявам.

Баждаров сумти в единия край на системата, навежда се, оглежда нещо и казва:

— Трябва да разделим потока — и като премисля нещо добавя: — А в края му — приемник, с поне двеста монометъра.

— Малко са! — отговарям в същия шеговит тон аз.

Баждаров отново сумти, върти се около прозрачните бели тръби. И изведнъж се сеща за нещо и пита:

— А къде ще отделим фракциите от нефта?

Окуражително му се усмивкам. И вместо отговор заядливо подхвърлям:

— Шефът ще те пребие, ако се научи, че си ме пуснал тук.

И в този момент на вратата се чука.

Баждаров смръщва вежди, но не личи да е уплашен. Отварям вратата

— Нищо не става — със съжаление казва Пепи и не изпуска из очи лабораторията. — Няма н капка от мострата с молекулни сита.

— Утре тогава — успокоявам го аз. — Утре — повтарям, когато срещам веселите и игриви очи на Пепи.

— Какъв е малкият? — пита Баждаров, когато Пепи си отива.

— Специалист по заводските сирени! — отговарям и едва сдържах в шепата усмивката си.

Сянка на прояжението минава по лицето на Баждаров. Миг, два и изведнџ запokitва една от папките към мен.

— Дивак! — весело се мръщи Баждаров.

И отново работим. Мълчаливо. От време на време погледите ни се срещат. И вече не за кураж, а за да уверим себе си, че това не е сън.

35.

В този топъл летен ден нещо ме кара сам на себе си да се усмихвам. И не само на себе си. На всички познати, които срещам в комбинатския двор. Усмихвам се и на Баждаров, който забързан идва към мен. Поглеждам го — очите му са подпухнали, зачервени.

— Пил ли си? — питам го вече без усмивка.

— Газирана вода. Беше горещо.

— Не си спал?

— Не съм. Прегледах отново графиките.

— И какво?

— Същото. Грешка няма, а на практика се получава... Донеси ми довчера новите си изчисления. Накъде си тръгнал?

— Генералният ме вика.

— Да не е усетил нещо? — бърза да запита Баждаров.

— Едва ли — успокоявам го.

— Позвъни ми после.

Кимвам му и мълчаливо се разделяме.

Изкачвам стълбите на административната сграда. Влизам при секретарката. Побърза да ми отвори вратата с кожените баклави.

— Изостави ни ти миналата вечер — започва директорът, след като се настаняваме на фотьоилите. — Скучен съм станал, а? Директорски работи... Сладолед да ядеш, пак за служба приказваш... — И изведнџ променя темата на разговора. — За Евгени те извиках. — Да му върнеш папките...

— Защо? Защото без тях не може да защити дисертацията си, нали?

Премата някакви листа в ръцете си.

— Изложението на Евгени — говори с известно отекчение, без каквото и да е желание. — Трябва да дам някакво обяснение.

— Аз вече веднџ му обясних — казвам с малко ирония. — Но щом иска още...

— Не те разбирам.

— Ще дам обяснението — казвам — след ден, два.

И понечвам да си тръгна, но по лицето му разбирам, че иска да каже още нещо, и изчаквам.

— Все се каня да те питам... Истина ли е, че при експлозията сте били и четиримата, но следствието ти...

— Не! Слухове — отсичам аз, преди да се е доизказал.

— Знаех, че така ще отговориш. И все пак по-добре един да загуби две години, отколкото четирима — осем!

Пак понечвам да си тръгна. Този път погледът му ме задържа.

— Ще гърмим ли? — пита директорът.

— Ако трябва...

Изправям се. Изправя се и той. После тежко се отпуща на фотьоила и ми прави знак да седна и аз. С полупритворени очи казва.

— Ако поне малко вярвах, че този път ще гърмнеш напълно. Не вярвам, Каров! Производството остарява... Малко поне да вярвах, че ще успееш с новия катализатор... Пет години ще си седя спокойно на това кресло, ще водя децата си на риба... — И изведнџ излиза от временния унес и строго заявява: — Умната, Каров!

Пресичам отново комбинатския двор. Заварвам Симеонов в обичайната му поза — на бюрото. Сядам срещу него.

— Васко — кротко започвам, — какво ще кажеш... да подновим работата?

— Какво лошо съм ти направил? — засмива се той. — Опарихме се веднџ...

— Ние с Драго продължаваме.

— Знам — казва Симеонов и този път не личи това да му е безразлично. Симеонов вдига глава и пита:

— Искаш ли нещо?

— Не! — побързвам да отговоря.

— Пойскай! Вместо да караш малкия да се върти по цяла нощ из цеха.
— Ще поискам, ще поискам — започвам объркан. — Дай по един портокал... Знаеш, че...
— Знам. Трябват ти катализатори.
— Ти всичко знаеш...
— Люшо ли е? — пита ухилен Симеонов и ми подхвърля едър портокал.

36.

Седя чинно и ям сладко от стъклена чинийка. Бабата на Ани седи срещу мен и също яде сладко от стъклена чинийка.

Ставам.

— Да беше почакал — предлага бабага. — Тя Ани не закъснява...

Говори ми бабичката докато ме изпраща в антрето, докато отваря входната врата. И изведнъж, от мрака на антрето, отворената врата ме хвърля в цял потоп от светлина и някъде в него съзирам Ани.

— Къде? — разперва ръце тя. — Знаеш ли какво сладко има?

— Стига вече — казвам. — Заприличах на захарно петле!

Вървим във вечерния град. И така бързаме, че минувачите се извържат.

Нахлуваме в морската градина. Вървим в една алея, в друга.

— Какво става с тебе? — удивлява се задъхана Ани.

Изтичваме на плажа. Аз отхвърлям ръката на Ани и със скок се хвърлям по гръб на пясъка.

Ани сяда, надвесва се над мен. И пита неуверено:

— Затова ли се изпотрепахме да тичаме?

Притеглям я към себе си. Хващам главата ѝ с две ръце, приближавам устните ѝ. И когато тя естествено мисли, че ще последва продължителна целувка, леко извъртам главата ѝ, приближавам ухото ѝ до устните си и прошепвам:

— Баджаров ме вкара в лабораторията!...

Ани се чуди как да реагира. И след малко казва:

— Това можеше да ми го кажеш на стълбището!

— Можех — съгласявам се аз, — но не исках.

Скачам. И тъй, като миг преди това съм хванал ръката ѝ, изтеглям я нея. Тръгваме по пясъка, после я повеждам направо към морето. Навлизаме в него — крачка, две, пет, десет... Ани навярно е решила да приеме философски и най-странните ми постъпки, затова върви до мен в морето и си мълчи.

Шляпаме така известно време и аз казвам:

— Не ти ли се струва, че сме в морето?

— Не — отеряща Ани. — Друго ми се струва...

И тогава Ани ме прегръща. И казва:

— Какъв човек си ти?

— В какъв смисъл?

— В най-широкия — въздъхва Ани. — Появяваш се, хвърляш в тревога човечеството и после хич не те е грижа.

— Не е вярно — заявявам. — Сега като проведем експеримента, ще ми остане свободно време и ще те поискам от баба ти.

— Защо от баба ми? Имам си родители!

— Баба ти по-лесно ще те даде. Взел съм ѝ страха.
я за ръцете и добавям: — Да вървим! Баджаров ме чака.

37.

На вратата на лабораторията тихо се почуква. Баджаров не смръщва вежди този път. Само изправя глава и спокойно казва:

— Твоите приятели.

Влизат Пеппи и Христов. Носят моя сак. От пръв поглед личи, че им тежи достатъчно много. Пеппи се заглежда в лабораторията като занесени, тихо ахва. С Христов пренасяме сака до големия шкаф и една по една изваждаме банките с катализаторите.

— Чиста стока! — казва Христов, докато изпразваме сака.

Пеппи се е приближил до лабораторията и все така занесено гледа.

— Симеонов не ви ли усети? — питам ги.

— Усети ни — казва Пеппи, без да прекъсва наблюденията си, — усети ни, но... предпочете да се скрие...

Баджаров гласно се засмива. И понеже е близо до мен, тихо пита:

— И него ли си завербувал?

— И него — казвам аз толкова спокойно, че на Баждаров то се струва подозрително. — Включи хромографа.

Баждаров безмълвно се подчинява. И миг след това лабораторията се изпълва с едва чуто бучене на уредите. Контролните стрелки се мръдват. И всичко това ме прази толкова щастлив! По детински се радва и Пепи. Само Баждаров и Христов стоят безмълвни.

Баждаров е проверил работата на всеки уред поотделно. И констатира:

— Правилно са ги включили — и изключва уредите.

38.

Късна нощ е. Прибираме се с колата на Баждаров. Приближаваме към моя дом. От колата познавам силуета на Юлия.

— Какво се е случило? — питам Юлия.

— Нищо. Просто реших да те почакам.

— Цяла нощ?

Колата на Баждаров завива зад нас и осветява лицето ѝ — плакала е. Сълзите ѝ още не са засъхнали.

— Какво ти е? — продължавам да се учудвам на странното ѝ посещение. Тръгваме, без да знаем накъде.

— Утре заминавам! — отговаря ми Юлия след пауза.

Поспираме. Слагам тихо ръце на раменете ѝ — и отстрани навярно изглеждаме влюбена, малко тъжна двойка.

— Заминавам! — повтаря Юлия с тъжно удивление за самата себе си.

— Къде? — уморено питам аз.

Не бърза да отговори. Тръгваме — Юлия иска да скрие сълзите си. И вече поуспокоена, тя казва:

— В родния си град. Разпределението ми изтече, няма какво да правя повече тук...

— Защо не ме вземеш със себе си? — старая се да разведря с шегата обстановката аз.

Юлия спира. И не се шегува. Просто ме поглежда с големите си очи и с уверен глас казва:

— Взех си всичко от теб...

Не разбирам какво си е взела. Тръгвам отново. Бавно.

39.

Милиционерите вече надуват свирките си, кондукторите затварят вратите на вагоните.

Юлия стои облегната на отворения прозорец на купето. И ни гледа — мен, Снежка, Драго, Симеонюв. Тъй както се гледат хора за последен път. Никой не отронва дума. В един момент Юлия се навежда над прозореца. Повдигам се на пръсти и лицата ни са съвсем близко.

— Прости ми... — с много тъга казва Юлия, но като среща окуражителния ми поглед и това, че вагоните се разклащат леко, бърза да произнесе: „Сбогом... Дръж се!“

Прозорецът застава като преграда помежду ни. Гледам лицето на Юлия — искам да го запомня завинаги.

Влакът потегля. Юлия ни маха с ръка. Махаме и ние.

Излизва се и последният вагон. И изведнъж виждам, че от другата страна на коловоза, точно срещу мен стои Евгени. Споглеждаме се — един, два пъти. Усещам съвсем близко до себе си Симеонюв — и знам, реша ли да се прехвърля от другата страна на коловоза, ще ме задържи. Но не става нужда — нова влакова композиция нахлува и застава помежду мен и Евгени.

40.

По моята улица вървя, но с чувство, че ще се изгубя — толкова смутен и отпаднал съм от всичко случило се.

Посреща ме моят малък приятел. Игривите му очички молят за нещо — разбирам за какво, но нямам сили да кажа какзото и да е. Хващам го за ръка и го повеждам нагоре по стълбите.

— Болен ли си?

Окуражително му се усмихвам и продължавам. На следващата стълбищна площадка ни посрещат последните слънчеви лъчи и там, в стъклото има безброй слънца. Усмихват се. Усмихваме се и ние. С моя малък приятел.

41.

Лабораторията. Работа като занесен. Не усещам времето, работя с някаква бясна радост. Работа — и си приказвам сам:

— Не сме забравили, момче, нищо не сме забравили! Само сме поотвинтили малко.

— Аз съм готов! — казва Баждаров, докато се изправя.

— Още малко и ще повикам директора да ни помага! Какво се разпали изведнъж?

— Защиствам честта на обединението — гледа ме Баждаров. — Иначе ще си помислиш, че си единственият свястен човек в комбината. — Отново спира да работи, гледа ме замислено. — Какви неща могат да станат за две години, а? Бяхме четирима, сега сме двама.

— По едно време бях самичък — напомням аз тактично.

— Сега сме двама — повтаря Баждаров. — Можеше да бъдем трима — унило добавя той.

— Ако Евгени те призове за свидетел по делото... — мъча се да разваля настроението му аз.

— Дивак — сумти Баждаров и отива до прозореца. И без да откъсва очи от някаква гледка, казва: — Ела!

Отивам при него. И двамата гледаме светещия прозорец, зад който ясно различаваме фигурата на Симеонов.

И отново работа. Баждаров гледа термометъра и с уплаха казва:

— Миналия път при тая температура...

— Нагривай! — прошепвам. — Още малко...

— Започва да става интересно!... — прошепва след пауза Баждаров.

И моите очи са пламнали. Гледам приборите и казвам с равен глас.

— Баждаров, да не си забравил — в къщи не успях да проверя нищо.

— Гледай си работата! — говори Баждаров и пламналите му очи не се откъсват от приборите. — Това не е най-важното...

— А кое е най-важното?

— Това, че да си ступиш главата, няма да си сам.

— Прав си — казвам аз, без да откъсва очи от приборите. — Това е най-важното.

Баждаров изключва системата. Откачам колбите с жълтокафява течност, запущвам ги добре и казва:

— Трябва да направим много точни анализи и...

— И... като ехо повтарям аз и го гледам със светнали от радост очи.

42.

— Завиждам ти! — казва с мъка Ани и поспира на средата на прото-ара... Завиждам ти! — повтаря тя с мъка, която се мъча да открия и в очите й.

— За двете години затвор ли? — шеговито подхвърлям.

— И за това... И за онова, което те тегли да живееш, да вярваш...

Тръгваме отново. И вече сериозно питам Ани.

— Ти не вярваш ли?

Ани обмисля нещо. И толкова й е трудно да произнесе следната фраза:

— Вярвам. Но... понякога не знам в какво...

Спирачките на кола изписват зад нас.

— Хайде! — строго казва Баждаров през отворения прозорец на колата.

— Хайде — казвам на Ани и натискам с показалеца си върха на носа й! Хвърлям сака на задната седалка и потегляме. Изпращат ме очите на Ани. И в тях вече няма тъга!

Пътуваме. И като из въздуха чувам гласа на Баждаров:

— Не си забравил дрехите си за баня.

— Не съм — казвам му. — И енематай със спирачките, защото ще се раздрънчат...

43.

Лабораторията. Работим унесено. От време на време погледите ни се срещат и взаимно си разменяме напрежението и надеждата.

Откачам колбата с жълтокафява течност, зареждам с нея началото на системата. На мястото на колбата поставям огнеупорен съд. Изваждам от него термометър и казвам на Баждаров.

— Напрявай! — И по-смело!

Наблюдавам контролно-измервателните уреди. Температурата се качва.

— Напрявай! — викам на Баждаров.

Появяват се първите капки. Обезумял от радост, се вглеждам в това тънко ручейче — моята мечта, моето страдание, моето щастие!

Привеждам се още над огнеупорния съд — толкова много ми се иска по-отблизо да погледна всичко. Усещам присъствието на Баждаров зад себе си. И се навеждам още.

И изведнъж... Пламък полетява към лицето ми. Закривам очите си с ръце, крещя от изненада и болка. Прикривам с едната ръка очите си с другата търся вратата. Удрям се в нещо, нещо зад мен се чува. Препъвам се в нещо, падам със стенание. Две ръце ме грабват и водят или носят, не мога да разбера. Намирам сили само да изкрещя с някакъв неопишуем радостен плач:

— Свърши!... Свърши!...

Кое е свършило?!

Двете ръце ме водят или носят, не мога да разбера...

44.

Лежа по гръб в болничната стая с превързани очи.

— Сега боли ли ви? — чувам мъжки глас.

— Малко — отвърщам. — Тежко ли е изгарянето?

— Дребна работа — отвърща гласът.

— Пак ти се размина! — чувам друг глас и разбирам, че до мен е Баждаров.

— Пак... — казвам му и се мъча да се усмихна някъде между бинтовете. И изведнъж правя опит да се изправя. Драго ми помага.

— Да излезем — казва той, докато ме намята с халата.

Излизаме. И на първите няколко крачки поспирам. И питам:

— Провери ли резултатите?

— Да!

Опипвам сакото му и като удаеник се хващам за ретерите му.

— Успели сме да постигнем почти пълно превръщане.

— Успели сме! — възторжено казвам, освобождавам ръката си и без да се замисля, че съм с бинтовани очи, хващам аз Баждаров под ръка.

— Лабораторията е едно — продължава Баждаров. — А там на полупромисленото устройство... Там е истината!

Вървим. На свой ред обмислям нещо. И колкото весело, толкова и сериозно казвам:

— Малко остава момче, дръж се! — опитвам се отново да се усмихна някъде между бинтовете. — Голямата крачка е направена.

И сякаш, за да илюстрирам стойността на големите крачки, се препъвам. Моят приятел с усилия ме задържа.

Ядосан сам на себе си, почти едновременно с двете си ръце рязко дръпвам превръзките от очите си. Най-напред се стряскам от ослепителния блясък на светлината, която баено изчезва от погледа ми.

— Луд ли си? — крещи Баждаров.

Нямам време да отговоря. Пред размътения ми взор се появяват ситуациите на:

...Добродушния Симеонов, който държи в ръцете си куп от портокали.

...Снежка с просъзгнени очи.

...Още по-добродушния Пепи, смущаван от постоянните побутвания на Христов.

Опнякъде дочувам директорския глас: „Ако вярвах...“

— Дръж се! — ми казва размътеният, мним образ на Юлия.

Опипвам наоколо, за да мога наистина да се държа. Усещам ръката на Баждаров да ме прихваща здраво през кръста.

— Полудя ли? — шепне той.

Отново не отговарям. Ей там, в далечината Ани тича срещу нас. Окуражен, питам моя приятел:

— Драго, какво ли ще трябва да заложа за третия път?

Вместо отговор Баждаров насилствено ме обръща в обратна посока. И оттам Ани все така игриво тича срещу нас.

