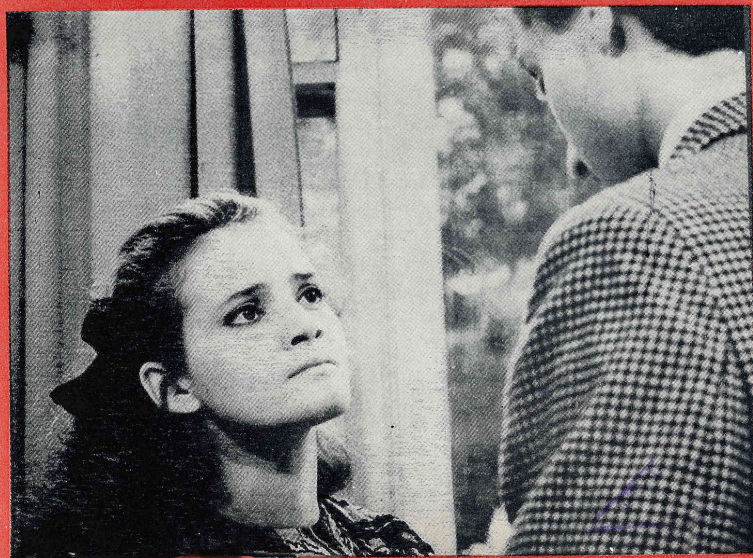


киноизкуство





РЕДАКЦИЈАТА НА СПИСАНИЕ „КИНОИЗКУСТВО“ ПОЗДРАВЛЯВА БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА,
КОЯТО НАВЪРШИ 50 ГОДИНИ, И Й ПОЖЕЛАВА ЗДРАВЕ И ТВОРЧЕСКИ УСПЕХИ.

бр. II, ноември 1973

**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

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ОТНОВО ЗА СПЕ-
ЦИФИКАТА**

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ФИЛМОВА СТРУКТУРА
И ВЪЗПРИЯТИЕ НА ФИЛМА**

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — КИНОТО И МИТОВЕТЕ
НА ПОПУЛЯРНАТА ЛИТЕРАТУРА**

**ИСКРА БОЖИНОВА — „ПРЕБРОЯВАНЕ НА ДИ-
ВИТЕ ЗАЙЦИ“**

**АЛЕКСАНДЪР СОКОЛСКИ — ПРАЗНИЦИ НА
СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ**

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — „МЪРТЪВ КРАЙ“

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ДНИ НА ЯРОСТ“

**АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — ПОЗНАНИЕ НА
СЪВРЕМЕЕННОСТТА**

**РОМИЛ СОБОЛЕВ — ТОЗИ ТЪНЪК СВЯТ НА
ЧУВСТВОТА**

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ДНИ НА ИТАЛИАН-
СКОТО КИНО“**

**ЛИЛИЯ КРЪСТАНОВА — ДВАДЕСЕТ И ПЕТ ГО-
ДИНИ КОРЕЙСКО КИНО**

В ИМЕТО НА СЪТРУДНИЧЕСТВОТО

ХРОНИКА

ВЕСЕЛИН ПАНАЙОТОВ — НА ЧИСТО (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)
ИВАН ШУЛЕВ
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч.
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 кадри от телевизионния филм „Последна прсверка“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

ОТНОВО ЗА СПЕЦИФИКАТА

„Когато на бял свят се появява един жанр, той не отменя и не заменя никой от вече съществуващите. Всеки нов жанр само допълва старите, само разширява кръга на вече съществуващите. Нали всеки нов жанр притежава свое собствено битие, по отношение на което той е незаменим.“

М. Бахтин

Тази трезва и мъдро спокойна мисъл трябва да подскаже, че авторът на статията няма намерение да крещи над гроба на кинематографа: „Кралят умря, да живее телевизията!“ В постъпателното закономерно разчיתие на естетическите възможности за усвояване на обкръжаващата ни действителност отделните изкуства не се изиласкват едно друго (като нетърпеливи домакини на опашка в магазин). И ако телевизията разкрива нови хоризонти пред човечеството, това не става за сметка на останалите зрелищни изкуства — поне засега. Разбира се, по същество вярната мисъл за независимостта на битието на всеки отделен жанр, в случая и на видовете изкуства, не изключва и другата страна на въпроса: за взаимодействията, за взаимното им проникване и обогатяване. Но тази перспектива е по-скоро жизнерадостна, тя не предвижда тържествени речи и тамян за кинематографа. Макар далеч не всички да мислят така...

Съществуват изследователи, които не само са дълбоко убедени в съществуването на чисто телевизионна специфика, присъща единствено на телевизионното зрелище, но стигат до изводи, твърде нерадостни по отношение бъдещето на кинематографа. Пример за това може да бъде статията на съветския изследовател С. Муратов, която още с откровенната полемичност на заглавието си определя отношението на автора към проблема: „Киното, като разновидности на телевизията“ (в сб. Проблемы телевидения и радио. М. Искусство. 1971).

В тази статия авторът пише буквално следното:

„Ще минат десетина години и атрибутите на днешния кинематограф ще ни изглеждат архаични — кабините с прожекционните машини и кутите от ламарина, в които се съхранява целулоидната лента. Филмите няма да се прожектират в хиляди зали, а ще се транслират (както това става днес на домашните ни екрани) по затворена телевизионна мрежа с помощта на електромагнитни вълни или по кабели.“ (цит. Сч., стр. 30—34).

Подобна идея е вече технически осъществима. Големите телевизионни екрани, позволяващи демонстрация на изображение с качества, неотстъпващи на съвременните киноекрани, не са от областта на фантастиката. Аргументите са точни и документиранни:

„На 22 април 1966 година в помещението на лондонския кинотеатър „Емпайр“ бе демонстрирана системата „Ейдофор“, предназначена за транслиране по затворена мрежа на цветни телевизионни изображения, предавани върху голям екран. Корпорацията „Виго-Скот“ вече нае от Швейцария 20 черно-бели „Ейдофора“, които ще използва за показване на мачовете от световното първенство по бокс на екраните на 20 големи кинотеатри в страната... Цветните „Ейдофори“ са разпространени в САЩ, където се използват за обучение, за свързка в армията, за предаване на делови събесания между отделните градове“ („Файнешъл таймс“, 22 април 66 г.).

От 1966 година досега измина немалко време. Големите телевизионни екрани все още имат своите неразрешени проблеми от техническо, биологично (вредността на излъчването) и т. н. естество, все още очакват своето широко индустриално разпространение. Но едва ли това е важно в случая. Важна е вярата на изследователя в неминуемостта и необратимостта на процеса, при който кинематографът ще бъде погълнат от телевизията. Срокт, който определя С. Муратов за това, е минимален — „десетина години“. Неговият ентузиазъм се подкрепя и с други факти. Ето едно кратко съобщение в пресата:

„В Япония е създадена апаратура за предаване на телевизионно изображение на големи разстояния по обикновена телефонна мрежа. Телевизионните кадри се записват на въртящ се магнитен барабан. При предаването честотата на завъртанята на барабана се намалява, вследствие на което се намалява честотата на сигналите, до ниво, при което е възможно те да бъдат предавани по обикновена телефонна мрежа. При приемането процесът се извършва в обратен ред. Тази апаратура може да се използва при дистанционно наблюдение на пътища, гари, пристанища, за транслация на електрокардиограми на разстояние“ (За рубежом“. № 19, 1972 г.).

Естествено едно откритие, което може да се използва за индустриални цели, не е трудно да бъде привлечено и в услуга на далеч по-възвишени цели, да кажем в областта на изкуството. Без съмнение техническият прогрес в областта на средствата за масова комуникация няма да спре, човешкият гений ще ни поднася все нови и нови изненади и ще разширява безкрайно различните възможности за комуникация и естетическо усвояване на света.

Съществуват обаче хора, чиято позиция е категорична и диа-

метрално противоположна на изложената по-горе. Подобни изследователи не отричат съществуването на телевизията. Това е невъзможно, присъствието ѝ е така осезаемо, тя така е навлязла в нашия живот, че ще бъде смешно да я отричаме. Те не признават друго — спецификата на нейното битие. За много хора телевизионният филм не съществува като отделна величина, като самостоятелно понятие. Съществуват според тях произведения — филми, заснети на лента, — филмова или магнитна, които се произвеждат в различни организации, едни в киностудиите, други в телевизията. И толкова. За тях разликата е в производствената база, но тя не означава разлика естетическа.

Една от причините, пораждащи подобно пренебрежително отношение към телевизионния филм, е позицията, че телевизията въобще се намира извън границите на изкуството — мисъл, която споделят до днес не един и двама изследователи.

За да аргументирам противоположното становище, ще използвам едно друго изказване:

„Ние не познаваме никаква система на естетика, в която да се дава място между познатите изкуства и на киното. Въпреки многото спорове „за“ и „против“ това, че киното е изкуство, досега то не е признато за такова и не може да бъде признато, тъй като му липсват необходимите данни, за да бъде вписано в категориите на такова.

При киното има техника с похвати и фотоси, с които се постигат ефекти. Ако и да има емоционални преживявания при гледане на филмовата драма, все пак не може да се поддържа това, че въобще киното е творчество и изкуство...

Киното според мнението на видни учени и естети е само индустрия. А като такова то може да се счита за средство, а не за цел на изкуството.“

Тази декларация е отпечатана през месец март 1928 година в списание „Хиперион“. Привеждаме я тук не от любов към естетическите курioзи, достойни за рубриката „Какво са писали вестниците преди 50 години“, а поради поразителното сходство с онова, което говорят днес за телевизията. Наистина заменете навсякъде думата „кино“, с „телевизия“ и днес спокойно можете да поместите горните редове в някоя статия — стига да пооправите стила. Защото и днес се изказва мнението, че телевизията е „средство, а не цел на изкуството“... Далеч по-трудно е да се изказва обратното мнение...

За мнозина разграничаването на телевизионния филм е само плод на неуместно теоретизиране, на похабена в невярна посока енергия. Един американски продуцент бе формулирал най-точно и драстично подобни мнения:

„Ако телевизионният филм се отличава по нещо от кинофилма, очевидно в природата му трябва да има нещо, което го няма в киното. Такъв компонент не ми е известен.“

И точка. Не ми е известен компонент, който да може да се отдели в чист вид и неговото присъствие да позволява да се твърди: ето телевизионен филм, ето кино — нещо като философски телеви-

зионен камък, присъствието на който е гаранция за спецификата на едно произведение. Подобни мисли ще срещнем у не един теоретик. Ще ги открием например и у покойния Михаил Ром, който в своята книга „Беседи за киното“ писа: „Хубавият телевизионен филм може спокойно да се гледа и на професионален екран, само че там той изглежда още по-хубав.“

В последна сметка разговорът за телевизионния филм и за кинофилма спира до един централен и основен въпрос: в състояние ли е телевизионният филм да осъществи нещо, което да е невъзможно в киното? Тоест, съществува ли основна специфична разлика между телевизионния филм и кинофилма? Зад този въпрос се прикрива другият: съществува ли въобще телевизионен филм?

От техническа гледна точка киното е в състояние да покаже всичко онова, което може да покаже и телевизионният филм. И това е естествено. Естествено, защото основата на тяхното съществуване — методиката на усвояване и естетическата интерпретация на действителността — е еднаква: извършва се за фиксиране на действителността посредством камера и лента и отбор на за фиксираното от авторите на бъдещето произведение. Така че всичко онова, което може да за фиксира телевизионният филм, е по силите на кинофилма. Тук няма да открием никакъв компонент, който да съществува само в единия филм и да го няма в другия. Ако останем на нивото на техническите различия, проблемът се оказва неразрешим, но перспективен, ако потърсим и други страни на интересувашото ни явление.

Необходимо е в кръга на изследваните проблеми да бъде въведена още една величина — възприемащият субект — и да се заинтересуваме от въпросите на спецификата в естетическото възприятие на произведенията на кинематографа и телевизията от страна на зрителите. Именно тук можем да потърсим водоразделните граници на тези зрелищни изкуства. Защото в наше време възможността технически да се постигнат сходни резултати все още не означава тъждественост на изкуствата. В последна сметка следва да се замислим върху факта, че благодарение на развитието на сценичната техника театърът не е така далеч от възможностите на киното, т. е. театърът е в състояние да покаже на сцената почти всичко, което показва и кинематографът. Той може да пласира достатъчно свободно действието си във времето и пространството, така че апелирайки към възображението на зрителите и направляйки техните сили възможности, да създаде картина на действителността, която по своето разнообразие да не отстъпва на кинематографичната. Но всичко това театърът ще е в състояние да осъществи само с крайно напрежение на силите си, напускайки някъде рамките на собствената си специфика. Показателно е, че театърът отдавна се откъса да продължава търсенията в подобна посока. Достигайки кинематографа, той все едно не може да се отъждестви от него, не може да покрие огромната дистанция, определяна от капиталната разлика между театъра и киното. Но именно това отъждествяване не е необходимо на театъра, неговото битие е друго.

В по-голяма степен поради възможностите на техниката кине-

матографът може да осъществи всичко, което е по силите и на телевизията, но не е в състояние да пренесе своето зафиксирано изображение на разстояние и в масови размери. Именно оттук следва и да започне разговорът за телевизионния филм. От факта, че по силата на своето произхождение телевизионният филм е предназначен да бъде част от общия единен телевизионен програмен поток, който ежедневно, непрестанно залива света, излъчва се от екраните в нашите къщи.

Във вече цитираното изследване на С. Муратов тази особеност е отбелязана достатъчно точно:

„Кинофилмът е филм, адресиран към зрителя в киносалона. Това е филм, предназначен за прожектиране в голямо помещение със съответен екран.

За съжаление — продължава авторът — това обстоятелство е така очевидно, че ние не го вземаме предвид. Може да се каже, че то става невидимо поради обстоятелството, че е твърде очевидно.

Разликата между телефилма и кинофилма е отсъствието от разликите на адресите. Излизайки от къщи и влизайки в киносалона, ние попадаме в сферата на друга художествена система. Основното тук не са размерите на екрана, а преди всичко — размерите на аудиторията.“ (цит. съч., стр. 36)

Безсъмнение мисълта на Муратов е правилна и плодотворна. Но тръгнал от една напълно вярна изходна точка, авторът търси спецификата на телевизионния филм не в промененото възприятие, определено от промените „размери на аудиторията“, а във формалното съпоставяне на количествените показатели на зрителската аудитория при киното и телевизията. Той започва да ни убеждава в „разликите“ между телевизионния филм и произведенията на киноизкуството, привеждайки съкрушителните доводи на статистиката, според която за един ден киносалоните на Съветския съюз се посещават от 12 милиона зрители, а предаванията само на Централната московска телевизия се гледат от около 80 милиона телевизионни зрители. Действително съотношението не е дори 1:7, а много по-голямо, тъй като телевизионните предавания се гледат едновременно от 80 милиона, а 12-те милиона кинозрители означават огромно количество прожекции. Но това, че „след време филмите на телевизията ще се гледат от целия Съветски съюз, а при желание от целия свят“, нищо не доказва в нашия спор за специфичните различия на телефилма и кинифилма. Примерите с масовостта на аудиторията, увеличена в съотношение 1:7, а ако искате — 1:70, все още твърде малко помагат за откриването на онзи компонент, който би трябвало да характеризира произведенията на телевизионното филмопроизводство.

Всеки филм, принадлежащ на кинематографа, може да бъде излъчен по телевизионните екрани за целия Съветски съюз и при желание — за целия свят, но това нищо за миг няма да промени неговите естетически параметри. Ще се увеличи количеството зрители, възприели го едновременно от телевизионния екран. Но тази количествена промяна няма да доведе до естетически изменения. С други думи, той няма да престане да бъде произведение на киноизкуст-

вот. Формулировката на С. Муратов, разгледана в светлината на именно такива количествени показатели, губи своето значение. Да предположим, че сме я формулирали в обратен ред: „телевизионният филм е филм, предназначен за гледане в малка зала с екран със съответстващи размери“. Това е само игра на думи и нищо повече.

Ако имам възможността да купя видеокасета с някой филм на Чаплин или на Айзенщайн, аз ще мога да ги гледам в къщи, но с това няма да променя нищо в тяхната специфика. Те ще си останат значителни произведения на киноизкуството. Няма да променят естетическата си принадлежност и да преминат към разряда на телевизионните филми.

Онова определение, което предлага С. Муратов, е свързано със социалното значение на телевизията, със силата на въздействие на едно телевизионно предаване, със социалната роля на средствата за масова информация, но то не може да бъде отговор на поставения въпрос. Размерите на аудиторията следва да се разбират като променени условия за възприемане на телевизионното средство за усвояване и интерпретация на действителността.

В едно от последните си изказвания Сергей Герасимов обяснява появата на епизода от филма „Край езерото“, където героинята се обръща директно към залата, с влиянието на телевизията. Въобще телевизията притежава изповедническият тон като несъмнено свое качество. Нейното съприкосновение със зрителя вследствие на това, че изображението само стига до него, е директно. Знаменитият „ефект на присъствието“ е основна отличителна черта на телевизията като средство за контактуване със зрителя.

От тази гледна точка кинематографът е далеч по-„обективно“ зрелище, в което мечтата на Константин Сергеевич Станиславски за създаване на „четвъртата“ стена на сценичната площадка е реализирана — екранът, това е истинска четвърта стена, която отделя кинозрителя от изобразяваните събития. Не случайна е била реакцията на онези първи зрители на филмите на Люмиер, които искали да пипнат с пръст екрана, за да се убедят дали морските вълни не са демонстрирани от аквариум, разположен зад платното! Дори в онези произведения на киното, където монологичната форма преобладава, където на екрана се реализират мислите, сънищата, спомениите, желанията на героите или на самия автор на филмовото произведение — те все едно са „обективизирани“ по отношение на зрителя. Средата, в която се разгръща действието, е сравнително неутрална, отчуждена по отношение на средата, в която се намира кинозрителят. Съпадението между двете сфери на обитаване — на екрана и в залата — е невъзможно. Индификацията между обстановката, в която се разгръща драматичното действие, и обстановката, сред която се намира възприемащият субект, е почти изключена. А следователно — и една от предпоставките за директно контактуване. То може да бъде по-скоро изключение, отколкото правило. Изключение, тъй като, за да се появи директен контакт, „ефектът на присъствие“, е необходимо да се нарушават компонентите на монолитността на кинематографичната композиция, да се „принизи“

атмосферата и средата до нивото на онази, в която Реално се намиращият зрителият. Контактите, които осъществява филмовото произведение със зрителя в залата, се извършват на по-друго ниво, отколкото тези, които осъществява телевизионното филмово произведение, дошло при нас на екрана в ъгъла на стаята ни.

Имаше време, когато се считаше, че основното определящо качество на телевизията е директността на предаването. Считаше се, че директността на предаването сама по себе си осигурява директност на контакта със зрителя. Някои теоретици поискаха да прехвърлят това изискване и там, където то не е решаващо — например при телевизионните театрални постановки, които да се играят „на живо“ в името на криворазбрания телевизионен „ефект на присъствие“. Но трябва да си даваме сметка, че в телевизионните художествени предавания, в това число и на телевизионните филми (като съзнателно изключвам директните предавания на спортни и политически събития, където едновременността на показването и възприемането е от решаващо значение), ефектът на присъствие има не временни, а психологически измерения.

Неотдавна нашата телевизия излъчи портрет на заслужил артист Константин Коцев, заснет от двама кинематографисти — режисьора Рангел Вълчанов и оператора Атанас Тасев. Давам го като пример не защото неговите автори работят в кинематографията, макар добре да разбирам, че именно техният професионален опит в киното им е позволил да създадат типично телевизионно произведение, а защото особеностите на този портрет ми позволяват да аргументирам своята позиция.

Първото, което прави впечатление в този портрет, е премахането на официалния тон, отхвърлянето на всяка преграда между водещия разговора и артиста. Образът на известния артист се осъществява в интимни интонации. Въпросите, които задава водещият, в случая самият Рангел Вълчанов, са осъществими само в една наистина непосредствена и интимна беседа. Когато се задават въпроси от рода на този: „Какво е смешен театър?“ — тогава очевидно е, че онзи, невидимият с микрофона, е делегиран от всички нас, седящи пред малките екрани, очевидно е, че разговорът се води така, сякаш всеки един от нас насаме беседва с известния артист. Тази интимно индивидуална и в същото време многоличностна позиция на автора и на филма е едно от важните условия за телевизионното творчество. Телевизията се адресира към всеки един от нас и към всичките си зрители едновременно. Това нейно свойство като че ли е насочено преди всичко към деиндивидуализацията на консуматора на една обезличена информация. То става повод да се говори за грозящата опасност от телевизията като средство за унификация на зрителското съзнание. Границата, която Рангел Вълчанов е намерил в своя филм, адресирайки го едновременно към всички и към всеки поотделно с изповедническите си интонации, доказва нещо друго. Разбира се, телевизията е най-доброто средство, посредством което е възможно да се управлява и унифицира масовото съзнание, далеч по-подходящо средство от театъра и дори от киното. Но това е само едната страна на въпроса. Защото и най-полезното откритие на чо-

вешкият гений може да се използва не само за хуманни, но и за престъпни цели. Само по себе си средството за масова информация не може да бъде порочно. Но може да бъде използвано за порочни цели, с различно умение и с различен талант.

Онова, което прави особено впечатление във филма на Рангел Вълчанов, е пласирането на действието: героят на филма, Константин Коцев, живее в своя дом, играе с децата си, отговаря на зададените въпроси, мисли, споделя с нас съжденията си. Филмът съзнателно се отказва от далеч по-атрактивни решения: например сцената или дори гримьорната на известния артист, за да използва обстановката в дома на артиста като средство за премахване на преградата между зрител и екран. Далеч съм от мисълта, че това е единственият способ за постигане на подобен резултат и че специфично телевизионното — това е домашната обстановка. Подобно съждение би било крайно догматично провъзгласяване на един похват за единствена рецепта за постигане спецификата на телевизията. Интересен за мен е постигнатият резултат, като няма съмнение, че са възможни и други пътища, които да водят към него. А резултатът — това е живият образ на човека Константин Коцев, който живее на екрана, мисли, играе; той е образ с минало, настояще и естествено бъдеще. Той е поднесен на зрителя без котурни на краката, естествено, посредством премахването на психологическата преграда между творението на телевизията и възприемащия субект, в последна сметка намиращ се в същата ситуация, в каквато се намира и героят на портрета. Съпадението в битовата и психологическата атмосфера на филма е задължително условие за постигане „ефекта на присъствие“ и този ефект не може да бъде зачертан от зафиксираният на създаденото произведение. Той е извън рамките, в които действа принципът за едновременността на случващото се и неговото възприятие.

Следва да се отбележи и на пръв поглед еkleктичната конструкция на филма на Рангел Вълчанов. В нея присъствуват и директно кино, и театрални откъси, и епизоди от филми, и неподвижната фактура на живописата и т. н. и т. н. Погледнатата обаче през призмата на принадлежността на отделното филмово произведение към общността на телевизионния програмен поток, тази конструкция изглежда напълно закономерна и естествена. Програмният поток на телевизията е също така пъстър и полижанров. По такъв начин отделното филмово произведение отразява, разбира се, диалектически, а не буквално, сложността на телевизионния програмен поток. Свободата на съставяне конструкцията на филма е следствие от появата на телевизията и нейните специфични особености. Следствие на пренасянето на изображение на разстояние, което поражда цялостния, непрестанен програмен поток с неговата многоликост и честно казано — еkleктичност. И тази особеност на телевизията се оглежда в отделните съставни части на общия програмен поток.

Затова филмът на Рангел Вълчанов е именно телевизионно произведение, той притежава:

специфичен адрес — едновременно многоличностна и в същото време конкретно индивидуализирана позиция;

специфична атмосфера и настроение — в осъществяването на „ефекта на присъствие“, посредством премахването на психологическата бариера на отчужденост между екран и зрител; специфична стилистика, свързана с телевизионната полижаровост.

Ако сега трябва педантично да отговоря на въпроса, който бе зададен в началото на тази статия, то трябва да кажа, че технически киното е в състояние да създаде абсолютно същото произведение. Но това няма да означава, че то ще е произведение на киноизкуството. По-скоро кинематографът ще се е съобразил с някои телевизионни изисквания, ще е създал произведение, което има своето място сред останалите части на телевизионната програма, и което би могло да се появи в киносалоните едва след появата на телевизионния феномен. А в програмата на кината този филм би изглеждал все пак странно, докато на малкия трепкащ екран той е незаменим.

Именно затова, убеден съм, нека не бързае да пеем погребални молитви за киното. Дори и в „хиляди кинотеатри“ да се транслират филми по затворена телевизионна мрежа с електронно изобращение, това няма да означава, че кинематографът е изпаднал в безнадеждното положение на симпатичния Шишко от английската детска песничка Хъмпти-Дъмпти, когото Лунс Керол направи популярен — онзи Хъмпти-Дъмпти, който паднал от стената и „всичките царедворци и всички коне“ не могли да го вдигнат от земята. Това няма да бъде падение за кинематографа — той също ще е сменил техниката на проектиране, а не и естетическите си принципи. „Ефектът на присъствие“ на отделните произведения все едно ще бъде различен в различните условия на възприятие — в киносалона и в домашната обстановка. Ще се запази разделението на произведения на киноизкуството и на телевизионни филми. И различните „жанрове“ няма да се изместват, няма да се изтласкват, а ще продължат съвместното си съществуване всеки един от тях само в негово присъщо битие.

Редакцията е готова да помести и други мнения по разглежданите проблеми.

ФИЛМОВА СТРУКТУРА И ВЪЗПРИЯТИЕ НА ФИЛМА

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

През последните няколко десетилетия наблюдаваме интересно явление в текущата практика на кинознанието — наред с теоретичите и професионалните кинокритици все по-често специалисти от различни области се обръщат със свои хипотези, наблюдения и задълбочени анализи към киноизкуството, използвайки широк спектър от методи и специфични начини на изследване, присъщи на областта, в която работят. Психолози, лингвисти, социолози, философи и кибернетици, специалисти, занимаващи се с проблематика из областта на хуманитарните науки, не случайно насочват своите научни интереси към киното. Художествената практика на това младо изкуство, както и редица страни от неговата специфика, дават богат и разностранен материал за теоретични обобщения и изводи. Нещо повече, съвременният етап в развитието на кинотеорията е немислим без един комплексен подход, позволяващ синтетичното изследване на киноизкуството в цялата му сложност и дълбочина като феномен с определени социално-естетически параметри.

Днес разглеждането на филмовата творба „в себе си“, откъсната от социалния контекст на нейното битие като произведение на изкуството, е явен анахронизъм. Симптоматично като факт е все по-отслабващият интерес на съвременната филмова теория към проблематиката, продиктувана от „специфично“ кинематографични съображения, за сметка на тоталното наелизание на социологични, лингвистични, семиотични и пр. аспекти в подхода към кинематографичните явления. Киноизкуството вече не може да се разглежда в теоретичен план единствено като система от изразни средства, нито пък като художествено произведение само по себе си. Защото една филмова творба остава мъртва, т. е. нереализирана като факт на изкуството, ако не бъде осъществен в рамките на филмовата специфика моментът на общуване със зрителя. Сам за себе си един филм, ако не стане по един или друг начин достойние на определен кръг зрители, не е нищо повече от кутий целулойдна лента.

А това означава, че филмовата творба представлява особена структура, която се реализира цялостно едва в процеса на възприемане на филма. Оттук и логическият интерес на теоретици и практики към особеностите и закономерностите на този процес, без който са абсурдни каквито и да било разговори за киното като изкуство. Елиминирането на акта на възприемане неизбежно води към метафизично откъсване на едно звено от диалектичната система „творец — творба — консуматор“, към хипертрофия на мястото и значението на отделните нейни елементи за сметка на диалектичното единство.

До голяма степен кинознанието даде отговор на всички основни въпроси, свързани с първите два члена на триалата „творец — творба — консуматор“. Фундаменталните изследвания по проблемите на филмовата теория подробно осветяват основните закономерности на творческия акт, търсят взаимните връзки и влиянието между творец и действителност, внимателно анализират спецификата на филмовата творба. За съжаление, когато стане въпрос за консуматора, за зрителя в неговия най-общ и недиференциран вид, в чието съзнание в последна сметка един филм се реализира като произведение на изкуството и по този начин осъществява своята социално-естетическа функция, започват спекулативни логически изводи, често пъти нямашки нищо общо с научния подход към проблематиката.

Активното вмешателство на социолозите по посока изучаването на зрителя в известна степен се опита да коригира съществуващото положение. Но методите на този подход в по-голямата си част останаха на ратициите на емпиричната приложна социология, борагача преди всичко с цифри на естетически изгоди и изключваща нещо твърде съществено: всяко изкуство, в това число и киноизкуството, се докосва до такива страни от духовния живот на личността, които се изплъзват от несъвършената метода на съществуващите социологични анкети, проучвания и прочие статистически методи.

С проблемите на възприемането се занимават и редица психолози, които търсят обяснение на този творческо-комуникативен акт в особеностите на човешката психика, извеждат редица закономерности в спецификата на киноизкуството от определени свойства на рецептивния апарат у зрителя. Интересна е и подчертаната важност за обясняване на някои страни от акта на възприемане, изводите на психолозите и техните последователи във филмовата теория са само един от възможните аспекти на проблема за художественото възприемане, претрупан през тезата за неговия активен творчески характер. Ето защо съвсем очевидно е необходимостта от един друг подход към проблемите на художественото възприемане в киноизкуството, който да може да даде приемлив отговор на въпросите, изникващи при разглеждане на конкретния акт на възприемане на конкретната филмова творба. От друга страна, този подход трябва да взема предвид и онези позитивни моменти в изучаването на проблема за възприемането, които ни дават изследванията по психология на възприемането, социологията и социалната психология, семиотиката и структурния анализ. Т. е. този подход задължително трябва да бъде комплексен, синтетичен.

Трудно е да се намери някакъв универсален ключ към проблематиката, свързана с възприемането на филма, но разглеждането на проблема за знаците и значенията в киното до голяма степен ще даде отговор на погечето въпроси. Защото ако приемем схващането, че филмовата творба представлява определена и завършена знакова структура, ще бъде възможно обясняването на редица особености на процеса по възприемане на дадената филмова творба. Преди всичко налице са всички предпоставки за моделирането на определена структура на възприемането. Но когато говорим за знаци и значения в киноизкуството, трябва да се предпазваме от грешни логически заключения и изводи, които могат по същество да ни отравят в невярна, метафизична в своята същина посока или да съедат всяка теория на изкуството, както и дълбоко индивидуалния акт на възприемане, до елементарен аритметичен сбор от технологически предписания и норми.

Трудностите изникват най-вече при определяне природата на знака и значенията в киното. Киноизкуството е отражение, творческо възпроизвеждане на обективната реалност в нейното многообразие и развитие и едва след творческия акт на отражение можем да говорим за организацията на отделни елементи от възпроизвежданата реалност в системата от знаци. Такова схващане за гносеологическите корени на киноизкуството ще ни предпази от механичното отъждествяване на киното с езика (респективно на филмовата структура със словесната) и произтичащите от това погрешни изводи и заключения, присъщи на по-голяма

част от теоретичните съчинения, които подхождат към киното от подобни позиции. Преди всичко трябва да се подчертае, че знаковата природа на киноизкуството е нещо вторично, т. е. кадрите стават знаци след допълнителни операции. Знаковата природа на кадрите се предопределя от общия контекст на творбата и всеки път тя може да означава различни неща в зависимост от смисловия контекст, в който този кадр се поднася на зрителя. Христоматийен пример за тази особеност е широко известният експеримент, познат като „ефект на Кулешов“.

Но не трябва да пренебрегваме и обстоятелството, че филмът не е само знакова структура, но също така и структура на личността. Това се отнася не само за личността на твореца, която безспорно има своята проекция върху произведението и най-пълно се самоизявява в структурата на творбата, но също така и за личността на зрителя, консуматор на филмовата творба. В този смисъл зрителят е равноправен творец и филмът е произведение е оная динамична система, която уравнисява двата полюса — твореца и зрителя. Но за подобно идеално равновесие е необходима знакова ситуация, при която знаците да могат да придобият позитивен комуникативен смисъл, т. е. да имат идентични за твореца и зрителя значения.

Съссем очевидно е обаче, че не винаги изображение и значение съпадат. Нещо повече: конкретното изображение на екрана само в отделни случаи означава това, което изобразява — едно специфично за киното явление, породено от особената природа на кинематографичния образ. Тази характерна черта на филмовата специфика определя и интерпретирането на всяко киноизображение в два плана: единият е свързан с означените елементи, а другият — с означаващите елементи. Или, ако приемем лингвистичната терминология, в киното имаме работа със серии демотати (означени елементи) и конотати (означаващи елементи). Следователно филмовата структура може да бъде представена като диалектично единство на два плана, които условно ще наречем „съдържателен“ и „изразителен“. С други думи, във всеки филм предметите, лицата, събитията и отделните случаи освен своите конкретни значения придобиват по волята на автора и такива значения, каквито по-рано не са притежавали. Едновременно те са твърдестени на самите себе си и са знаци на нещо друго, определено от художествената логика на авторската мисъл.¹

Филмовата класика ни дава редица христоматийни примери, които илюстрират горната теза: монтажната фраза „богове“ от филма на С. Айзенщайн „Октомври“ е съставена от отделни кадри, изображения на различни богове и идоли. В контекста на цялото тези кадри придобиват друг смисъл, обобщаващ понятието „религия“. Или да вземем образите на Момчето и Момичето от филма на Р. Вълчанов „Слънцето и сянката“, които сами за себе си означават конкретни персонажи, но в текста на творбата „се прочитат“ като обособени философски категории, изразяващи сблъсъка на два свята, на два мирогледа.

Логично стигаме до извода, че подобна двойствена природа на кинематографичното изображение (при това то запазва почти изцяло своя автентичен характер) идва от елиянието на контекста на творбата върху отделните нейни съставни елементи. Т. е. изображението става знак едва в системата на контекста. Един отделен, изолиран от цялото кадър никога не може да бъде знак, защото той означава единствено онова, което изобразява.

Например финалните кадри от филма „Стачка“ на С. Айзенщайн, показващи окръжените труповете на убити животни в скотобойна, изолирани от общия контекст на филма, носят единствено информацията, определена от конкретното изображение. Но разгледани в общото русло на авторската концепция, те придобиват ново значение, което няма нищо общо с конкретното изображение. Или друг пример — из филма на О. Уелс „Гражданинът Кейн“. Още в самото начало става дума за един спомен от детството на главния герой: изображението на розова пъпка върху шейна. И едва в края, след като зрителят е имал възможността да проследи жизнения път, възхода и залеза на Кейн, розовата пъпка става носител на значение, несъмнено по-дълбоко от конкретното изображение върху детската шейничка.

При подобна постановка на проблема за същината и природата на знаковата структура във филма става ясно, че зрителското „прочитане“, т. е. възпри-

¹ Подробности виж: Mity I. „Ethetique et psychologie du cinéma“, vol. 1, 2., Paris, 1965.

мане на творбата, до голяма степен се дирижира от нейната структура. Зрителят е в състояние да възприема различните равнища на авторския замисъл, да придава съответни значения на първоначалните конкретни изображения, добрайки се до дълбините на авторската идея. Очевидна е творческата функция на зрителското възприятие, което е аналогично по своята същност с акта на творчеството, съществуващ по време на създаване на произведението. (Не бива да абсолютизираме, разбира се, нещата и да различаваме границата между творчеството и възприемането, считайки едното за точна репродукция на другото!) Особеност, която не се е изпъзвала от вниманието на всички, които са разработвали кинотеорията. У С. Айзенщайн ще намерим мисли, обобщаващи схващането за творческия характер на акта на възприятие. Той пише: „Всеки зрител в съответствие със своята индивидуалност, по свой начин, изхождайки от своя опит, от дълбините на своята фантазия, от тъканта на своите асоциации, от предпоставките на своя характер, нрав и социална принадлежност твори образ по онези точно насочващи изображения, които авторът му посочва, непреклонно водещи го към познание и преживяване на темата. Това е същият образ, който е замислен и пресъздаден от автора, но същевременно този образ е създаден и от собствения творчески акт на зрителя“.¹

Но да се върнем отново на проблема за структурата на филма и да я разгледаме в светлината на творческия акт по възприемане на произведението. Беше отбелязахме знаковата природа на филмовото изображение, възможността за интерпретацията му в няколко плана, намиращи се в пряка зависимост от контекста на авторския замисъл. Очевидно максималното усвояване, „приближаване“ към идеята, т. е. към действителните смислови значения на творбата, е пряко свързано с максимално ядрното дешифриране на отделните смислови равнища, на които се реализира замисълът. А това предполага изясняването на съзнателна и характерните особености на всяко едно от смисловите равнища в структурата на филма.

Беше отбелязахме съществуването на два плана — съдържателен и изразителен (денотати и конотати), както и на различни смислови равнища. Това загатва за сложния строеж на филмовата творба, в която за по-голямо удобство ще различаваме два вида композиции: композиция по хоризонталната ос — тук спадат означенията и означаващите елементи, т. е. сериите денотати и конотати, и композиция по вертикалната ос — това са различните равнища на възприемане на смисловите значения. В общи линии разгледахме закономерностите и знаковите особености на композицията по хоризонталната ос, като изтъкнахме, че отделните кадри носят значения, които се изясняват непосредствено в сблъсъка си с контекста на творбата.

Композицията по вертикалната ос на филмовата структура изразява преди всичко дълбочината на творческото мислене — както от страна на „творещото съзнание“ на художника, така и по линията на неговото адекватно възприемане от страна на зрителя, на масовия консуматор. Хоризонталната и вертикалната ос на композицията се намират в състояние на диалектическо единство, на взаимно преплитане и обогатяване, на смислова обусловеност и заедисимост. Нещо повече, в своята основа те се намират в една изходна точка.

Тази основна, „нулева“ точка е първият слой във вертикалната композиция на филмовата структура, който същевременно е разположен върху хоризонталната ос на композицията по посока на съдържателния план, т. е. първият слой е и серия денотати. Този начален слой се изразява в единството и непрекъснатостта на събитийния ред в разказа, онова логично развитие на фабулата, което еластично загатва зрителя да следи перипетии на филма. Този слой се възприема като цяло, което въздейства непосредствено и тотално върху зрителя.

И така първият, най-близо разположеният до повърхността слой (равнище) в композицията по вертикалната ос е сюжетният яд. Наричаме го условно така, защото на това равнище на възприемане преобладават сюжетно-фабулните връзки с присъщата им последователност в разказа. Този слой сравнително леко се „прочита“ и веднага става достъпен за възприемане. Дори в случаите, когато сюжетът не е основното в структурата на една филмова творба, сюжетното равнище запазва положението си на естествен център при възприемане на смисловите значения в композицията по вертикалната ос — принципно положение, което художествената практика на кинозкуството доказва по категоричен начин.

¹ Айзенщайн С., Избранные произведения в шести томах, М., II. 1965, т. 2, стр. 157.

В историческото развитие на седмото изкуство е имало периоди, когато сюжетът е бил всичко във филма; настигнали са периоди на сравнително слаб интерес към сюжетно-фабулната тъкан на творбата, които са се редували с направления и течения, експлоатиращи силата на сюжетните конструкции. Независимо от тази начупена линия, отразяваща временните увлечения и интереси на творци и школи в киното към организацията на сюжета, без сюжетно-фабулна организация на филмовия разказ очевидно става невъзможно елементарното контактуване между творец и зрители. Сюжетът с неговите възможности за логическо развитие на разказа, за мотивировка на характерите и събитията и не на последно място, със занимателната нишка, приковаваща вниманието на зрителя за едният въпрос „какво“, е от първостепенна важност. Ето защо напълно обясним е стремежът на редица изследователи да анализират природата на сюжета, да потърсят онези трайни типологични елементи в структурата му, които определят неговото централно място в сложния творчески акт при възприемане на творбата. Нещо повече, в теоретичната литература има редица опити за типизиране на най-често срещаните сюжетни конструкции, на чиято основа могат да се градят редица варианти структури. Трудовете на В. Шкловски, В. Пропп и особено специалните изследвания на Б. Туркин, посветени на някои типови сюжетни конструкции в киното¹, са твърде любопитни по отношение разработването на теорията на сюжетостроенето, но абсолютизирането им, както и генералното им възприемане в творческата практика на изкуството, би довело до абсурдни художествени резултати.

Типовите сюжетни схеми, предложени от В. Туркин, са приложими в твърде ограничени сфери на киноизкуството — в някои жанрове, които се опират на готови сюжетни схеми и експлоатират почти цялостно това сюжетно разнище в композицията по вертикалната ос. Такива жанрове например са детективният, уестърнът, биографичният и др. Но в повечето случаи използването на типовите сюжетни схеми би довело и до реалната опасност от схематизъм в начина на художествено мислене.

Съвременното киноизкуство изживя няколко сериозни труса по отношение използването на ясни и логични сюжетно-фабулни конструкции. Съществуваше период на увлечения по т. н. дедраматизация (всъщност апологетите на дедраматизацията абсолютизират възможността за насищане на сюжета с многобройни образни значения, пренебрегайки неговите елементарни предметни функции), най-крайните увлечения на който показваха абсурдността на творческите търсения единствено в руслото на съзнателно търсено разрушаване комуникативните връзки със зрителя. Днес сме свидетели на обратния процес — връщане към изпитаните форми на „класическия“ сюжет с неговите изисквания и специфична крива на развитие. Но отбелязвайки тези моменти от еволюцията на киноизкуството, не била да се заблуждаваме, че сюжетното кино днес е тъждествено на оня вид кино, господствувал преди войната. В съвременното киноизкуство взема връх тенденцията, която се противопоставя на схващането за сюжета като за последователен низ от събития и утвърждава тезата, че сюжетът е поредица от събития, цялостно и последователно изтъняващи характерите на персонажите. Определено може да се твърди, че „еръшането към сюжета“ е съпроисходило от очевидна дифузия и размиване на класическата желязна сюжетна схема и нейните задължителни елементи.

Особено богат доказателствен материал дават някои тенденции в развитието на съвременния уестърн. Все по-често творците използват сюжетните схеми на класическия уестърн от 30-те години, в които елнат ново съдържание, провокирайки застиналите стереотипи на възприятие. Един от най-сериозните примери в това отношение е, струва ми се, филмът на А. Пен „Малкият голям човек“.

А нима развитието на нашето киноизкуство от последните няколко години не илюстрира също тъй красноречиво тенденцията на връщане към кино с подчертан афинитет към сюжета, макар и в известен смисъл различаващ се от традициите в нашето кино от предишния период? „Осмият“ на З. Хеския, „Черните ангели“ на В. Радев и други творби бележат върховете в тази тенденция.

Още по-любопитни примери ще открием в такъв етап на съветското кино филм като „Андрей Рубльов“ на А. Тарковски. Сюжетът на филма проследява момент от биографията на древния иконописец, но всъщност се разпада на ре-

¹ Туркин В. „Драматургия кино“. М., Госкиноиздат, 1958.

дния самостоятелни сюжети-епизоди, които придобиват идейно-художествено единство в цялостната конструкция на филма. По същество: независимо от недвусмислено заявената от авторите погледообразна линия на сюжетно-фабулните връзки, това не е сюжет в традиционното му разбиране, а по-скоро мозаична конструкция, опираща се не толкова на логиката в биографията на твореца Рубльов, колкото на логиката на образа-характер в условията на конкретните исторически събития в Русия от XVI век.

Ако определен тип сюжетна схема може да се повтаря от филм във филм, метафоричното осмисляне на сюжета (в системата на композицията по хоризонталната ос) е съвършено неповторимо. Това определя и голямото вариантно богатство, и естетическа самостоятелност на такива широко разпространени жанрове, каквито са уестърнът, мелодрамата, детективът и пр. В своето предметно значение (като серия денотати) сюжетът е своего рода рамка на образа. Да приемем, че сюжетът е сбор от персонажи, които се намират в определени взаимоотношения помежду си, и сбор от събития и постъпки, при извършването на които се изявяват характерите на героите. По всичко това може да се заключи, че авторът на творба, в която доминира сюжетният слой, може да пласира своите концепции единствено чрез тържеството на положителния герой и дискредитиране на отрицателния, т. е. ако се осъществи тъждество между автора и неговия герой.

Но все пак основното във всеки филм, претендиращ да бъде факт в изкуството, е особената кинематографична и образна форма за изявяване на авторската концепция, още по-малко, ако се вземе под внимание обстоятелството, че в съвременното киноизкуство структурата на филма не се изчерпва със сюжета-концепция за реалността. Авторът в киното решително излиза от околните, които му налага подобно схващане за сюжета, и днес все по-често срещаме творби, в които тъждеството между автор и герой е нарушено. В този случай сюжетният елемент освен своето конкретно предметно значение придобива и образно, преносно значение.

Винаги съществува възможността зрителят да не е в състояние да „прочете“ образното значение на сюжетните елементи. В такъв случай той се удовлетворява единствено със сюжета, взет сам за себе си, без да го възприема като художествено откритие. Този зритель има известен опит в общуването с дадени сюжетни конструкции, бързо ги разпознава. Това от своя страна обуславя и появата на съответно предразположение към консумирането на определени сюжетни схеми, на един или друг тип герои и конфликти — една предварителна субективна нагласа, опираща се на многократно наслагване на естетически опит на зрителя върху механизмите на индивидуалното му възприятие. Сюжетът се възприема по аналогия с нещо, намиращо се извън пределите на конкретната творба — преди всичко с други филми и личния опит на зрителя. Всъщност тук изникват проблемите на жанра, защото ориентирането към един или друг тип сюжетна конструкция на практика означава подсъзнателен стремеж към консумирането на определен жанр. Този особеност на възприятието обуславя неизменния зрителски успех на жанровете, като мелодрамата, приключенския, уестърна, историческия филм.

Въпреки че е разположен съвсем на повърхността, сюжетният слой в структурата на филма изпълнява извънредно важни функции при възприятието на дадена филмова творба. Най-достъпен за възприемане, този слой гъвежда зрителя в богатия на смислови значения образен свят на творбата и същевременно в голяма степен удовлетворява първичното любопитство по отношение на това „какво става“ във филма. Нагласането в дълбочина на творбата е процес, зависещ както от дароването на твореца, така и от способността на зрителя да разграничава и „прочита“ отделните смислови равнища.

Следващият смислов слой е свързан пряко със сюжетното разнище от композицията по вертикалната ос. Подчертахме съществуването на ягленото повторение при дадени сюжетни конструкции, преминаващи от филм във филм. Подобно на него в киноизкуството (същото важи и за другите изкуства) се забелязва и известна повторимост на персонажи, открити в художествената практика. Тези персонажи преминават от филм във филм, за да изкристализират в последна сметка като образи-маски. В съзнанието на широката маса потребители на киноизкуството има изработени относително стабилни и в достатъчна степен устойчиви консервативни представи за чертите на един или друг тип герой, за неговия нравствен и физически облик. Трудно е този зритель да приеме един положителен герой, ако той например не отговаря на по-малкото от „полагашите“ му

се качества — смелост, решителност, красота и обаяние, честност и т. н. Трудността идва от обстоятелството, че фолклорът, литературата и другите изкуства вече са успели да отшлифоват в зрителското съзнание определени постоянни представи за един или друг тип персонажи. Това е своеобразно напастяване в паметта, образувано се по пътя на интегриране на сходни помежду си качества и черти. Повтарящият се образ е надисторичен — това е архетип.

Подобно явление ще открием в художествената практика на театъра, където от векове битова системата на актьорските „амплуа“. Теоретическите разбодки на Вс. Мейерхолд, посетени на класическата италианска „комедия дел арте“, убедително сочат съществуването на определено количество образи-маски (Панталоне, Коломбина, Пиеро и т. н.), преминаващи от представление в представление, от творба в творба без каквито и да било промени. Това явление ще открием и в редица класически творби на театралната драматургия.

Киното възприема системата на маските, на актьорските „амплуа“ още в своите първи години на съществуване, когато заимствува твърде много изразни средства от театъра. Скоро системата на образите-маски доказва своята ефективност и получава официална поддръжка от гигантския производствен конвейър на Холивуд, който я превръща в художествена политика. За няколко десетилетия тази система кристализира в своя окончателен зрялшен вид — „стар“-системата. Но следвоенното развитие на киното постепенно започна да руши и пресмисля съществуващата система от образи-маски. Силното влияние на екзистенциалистката философия, както и размитите очертания на старите нравствени и психологически устои пред угрозата от ядрено унищожение накарваха непоравимо стабилитета на тези надисторични напастявания. „Добрият стар Холивуд“ трябваше да отстъпи под напора на яростна вълна от неопределени герои — добри и подли, герои и антигерои, идеалисти и циници. Най-яркото олицетворение на тези герои бяха персонажите на Жан-Пол Белмондо, които с течение на времето също се стабилизираха и придобиха всички качества на надисторическо явление.

Разбира се, трудно бихме могли да приемем като сериозно твърдението, че изкуството се гради и крепи върху системата от архетипове. Те имат своето място в художествената структура на творбата, но в никакъв случай не изчерпват образното богатство на всяко произведение на изкуството. Защото покрай другите си функции, изкуството изпълнява и конкретна социална функция. Ето защо социално-историческият опит на човечеството кристализира в изкуството чрез образи-типове. Архетипът бе категория извънвременна, надисторична. В този аспект типът е негова пълна противоположност — той е конкретно социално-исторически по рождение. Всяка обществена формация е представена в изкуството на своето време в галерия от типове — най-характерни, най-обобщени персонажи на социалното действие. Връзката между тип и архетип е диалектична: с течението на времето типът се трансформира постепенно в архетип — Дон Кихот в литературата или Чарли от киното например.

Типът е резултат от сложен подбор на частни индивидуални черти, синтез на много усилия. Той се проявява в обществото, но изкуството може да не го забележи и открие като обект за художествено претворяване. Тогава настъпват съществени аномалии в характера на възприетното, защото значителна част от социалните групи не са в състояние да се идентифицират с екранния герой и при възприемането на филма практически отсъства отдушник за цяла поредица от съществени психологически преживявания, имащи конкретна социална основа. И обратното, когато изкуството успее да открие и пресъздаде такъв художествен тип, с който зрителите да могат и да желаят да се идентифицират, да проектират редица свои проблеми от различно естество, практически се създава „психологически“ отдушник. А това е свързано със съществуването на втори смислов слой в композицията по вертикалната ос — социалния.

Това разнище следва непосредствено след сюжетното и в голяма степен е обусловено от него. Сравнително лесно е достъпно за зрителя, който не е особено затруднен в прочитането му. Липсата на това смислово разнище, а това са случаите, когато във филмовата творба няма ярко проявен тип, влиза в противоречие с модела на възприятие и като резултат пълноценното усвояване на авторската концепция, независимо от добрите и искрени намерения, е нарушено. Струва ми се, че именно в този пункт грешат повечето наши филми на съвременна тема, в които има герни битови описания, има добре маркирани жизнени конфликти и проблеми, но въпреки това като цяло те не действуват убедително. Липсва

от дълбоките смислови измерения на подтекста, такъв род филми заставят зрителя да консумира единствено сюжета, т. е. да се плъзга по повърхността на авторския замисъл...

Композицията по вертикалната ос съдържа не само споменатите равнища на смислова интерпретация — възможни са и други нива на смислови значения, всяко едно от които се намира в различно място по композиционната вертикална ос. Често пъти скрити дълбоко в сърцевината на структурата, те изпълняват различни функции в общата система на авторската композиция, акцентират един или друг аспект в замисъла и предоставяйки възможност на зрителя сам да изпита радостта от творчеството — да открива нови и нови смислови значения в конкретната предметна организация.

Съществува т. н. образен слой, който е свързан непосредствено с авторското начало и който изразява устойчиви елементи в индивидуалната творческа стилистика на всеки автор. Тези елементи варират също от филм във филм, обогатяват се с нови варианти, но запазват своите си да характеризират даден автор и неговия творчески почерк. Говорим за съществуването на образност, присъща на един М. Ром или Фелини, на Айзенщайн или Чаплин, на всеки голям творец.

При прехода в процеса на възприемане от слой към слой очевидно е необходимо и такова смислово равнище, което да ориентира съзнанието на възприемателя и да насочва към точно „прочитане“ на авторския замисъл, да си играе елементарна логика на възприемане. Това е един извънредно важен слой, недооценката на който винаги води към разпадане на цялостната филмова структура, до прекъсване на всякакви логически връзки и аргументи в сюжетното развитие. Различните автори по различен начин решават осъществяването на този (да го наречем ориентиращ) слой — един го подчертават, други, напротив — старателно го „законспирират“ в структурата на филма. Но така или иначе, този слой е жизнено необходим, ако авторът търси наистина пълноценен комуникативен акт. В противен случай филмовата творба се превръща в логически ребус, чинто смислови значения се поддават на произволна интерпретация. Примери от този род ще открием твърде много в художествената практика на различните модернистични течения в съвременното киноизкуство. Като правило техните автори не настояват за каквото и да било единно „прочитане“ на замисъла; нещо повече, те кокетират с многовариантността на възможните начини за възприемане. В последна сметка зрителът е изправен пред съмнителната задача да проникне в смисления свят на подобен род филмови упражнения.

Тук е мястото да припомним една изключително актуална мисъл на С. Айзенщайн, която ни дава насоките на правилния диалектичен марксистско-ленински подход към проблема: „Диалектиката на произведението на изкуството почива върху любопитно „двуетност“... стремително и прогресивно изследване по линията на едни и същи стъпала на съзнанието и същевременно чрез строежа на формата в словесите на най-дълбочено чувствено мислене“¹.

В търсенето на тази свършена диалектика на чувственото, емоционалното с мисловното, интелектуалното особена роля играе още един слой от композицията по вертикалната ос. Използвайки термина, въведен от С. Айзенщайн, ще го наречем условно музикален. Разбира се, наименованието не бива да ни подвежда в сферите на звуковата архитектура на филма, защото в случая става въпрос за една структурно-ритмична организация на материала, въздействаща върху възприемателя субект като музика — с участието на емоционалния перцепционен апарат повече интуитивно, отколкото съзнателно, без излишно педалиране и използване на прегнати режисьорски похвати. Практически това са онези монотонни фрази, в които преобладава т. н. „мъртво време“, преходи, битови зарисовки и прочие кадри, приличащи с маниерите на зрителя извън контекста на сюжета. Умело използвани, именно тези моменти на разтоварване от активна възприемателна дейност могат да гнушат деликатно важни моменти от цялостната авторова концепция. Достатъчно е да си припомним удивително аскетичния проход на Гусев от „Девет дни от една година“ на М. Ром край бялата стена на института, виртуозните пространствени движения на камерата във филма на О. Уелс „Гражданинът Кейн“ или, вече на територията на нашето киноизкуство, изпълнените с много мисъл и настроение епизоди „без действие“ във филма на Б. Шаралиев „Рицар без броня“.

¹ Айзенщайн, С., цит. раб. т. 2, стр. 120.

Трудно е да се уложат точните пропорции, да се спазят законите на художествената мяра. Съществуват редица примери на увеличени и хиперболизирани знацието на музикалния слой, някои от които имат място в историята на филмовата изразност — монтажно-ритмичните построения, тъй характерни за киното от края на немия период (в „Дезертьор“ Вс. Пудовкин решава няколко епизода в ритъма на определени музикални ритми: валс, марш — забележителен е експериментът му, изгесен като „времето в едър план“ и приложен във филма „Обикновен случай“; „диагоналните“ симфонии на Х. Рихтер, експерименталните филми на Май Рей и др.), или изцяло стилизираните опити на канадския аниматор Н. Мак Ларен. Но очевидно съществуват някакви обективни критерии за използването на музикалния слой, които регламентират мястото му в цялостната вертикална композиционна структура. Тук се появяват и проблеми, свързани с възможностите и капацитетите на човешкото възприятие, а също така и проблемите за диалектиката на отделните смислови равнища в цялостната филмова структура.

Музикалният слой явно не може да издържи големи смислови натоварвания, когато авторът разчита именно на това равнище да прокара своята концепция, непрекъснато съществува опасност от хипертрофия на музикалния слой, включително и пълното му обособяване като самостоятелен и централен смислов слой. Редица филми на „новата вълна“ и най-вече на нейните многочислени епигони доказват, че без опиране и здравя връзка със сюжетния, социалния и прочие слоеве на филмовата структура музикалният слой се превръща в маниерно упражнение по киностилистика и формалистични експерименти — нещо, което неминуемо води към рязко глошаване на комуникативния акт със зрителя и в последна сметка — към отчуждаване между творба и потребител. Т. е. до пълното атрофиране на една специфична социално-естетическа особеност на киноизкуството.

Възможно е съществуването и на други смислови равнища, доразвиващи и задълбочаващи авторската концепция. Между тях най-съществен е т. н. понятиен слой, който всъщност съдържа ключа, разгадката на скроения творчески замисъл. Този слой е описан дълбоко във вертикалната композиция на филма и неговото прочитане е съпроводено с активна дейност в процеса на възприятие. Често пъти той остава скрит за една значителна част от зрителите, приемикални към удобните за възприемане схеми на смисловите равнища, разположени към повърхността на вертикалната структура. Но същевременно именно този слой разширява обема на зрителското възприятие, придава интелектуална дълбочина на филмовата творба. Примери могат да се посочат както от филмовата класика, така и от съвременната кинематографична практика, но струва ми се, че особено показателна е нерализираната амбиция на С. Айзенщайн да екранизира „Капиталът“ на Карл Маркс — една наистина титанична проба за извеждане на логически понятия по пътя на образно-емоционално въздействие върху зрителя.

Разчленявайки отделните смислови равнища в композицията по вертикалната ос, разбира се, никога не бива да се изпуска предвид нещо основно и важно — че всяко художествено произведение е преди всичко динамична система, а не застинала конструкция, че отделните смислови равнища могат да съществуват едва в единството — идейно и художествено — на цялото, на творбата. А това несъмнено им съобщава подлъжност, способност да се преливат и преминават едно в друго, както и в определени моменти да заемат централно място в общата композиция. Ето защо изолираното разглеждане на който и да е слой, както и противопоставянето му на другите, води към схематизъм и в последна сметка подобна методика на изследване е способна да игнорира реалните художествени достоинства на творбата в името на една криворазбрана „научност“, „точност“, „обективизъм“ в подхода към произведенията на изкуството“.

В настоящата работа се използват такива понятия като „структура“, „смисъл“, „равнища“, „композиция“, които са частен случай на основни категории в марксистско-ленинската естетика, изразяващи несъмнено по-значителни по своя обхват неща — формата и съдържанието. Въсъщност именно в диалектичността на формата и съдържанието трябва да търсим гечната загадка на художественото творчество, неговия естетически център и ядро на идейни енущения. Защото безсмъртните творби на художественния гений на човечеството свидетелствуват за органичната цялостност в произведенията на изкуството. Независимо от различните възможни интерпретации на кинематографичния „текст“ от гледна точка на семиотиката или структурния анализ, социологията или психологията, на теорията

на информацията или която и да е друга научна дисциплина, дадената творба жигее във и чрез възприятието на зрителя като нещо единно и завършено, в което съдържанието е оформено, а формата — изпълнена със съдържание.

Дотук почти изцяло се анализираше структурата на филмовото произведение, разчленяваха се отделни негови компоненти и елементи в немота на една важна цел — изучаване особеностите на възприемането на дадена творба. Разлагайки нейната структура на различни съставки, напразно ще търсим в тези отделни части законите, управляващи сложните процеси на творчество (художественото творчество на автора и особената творческа дейност на зрителя). Кинематографическият „текст“ (практически това са ролките с позитивна лента) е само формата, в която е съхранен в достъпен за комуникация вид бъдещият жив процес на общуване чрез изкуството.

В началото отбелязахме, че нито техническите похвати в киното, нито самата филмова творба могат да търпят каквото и да било развитие от самосебе си. Необходим е един извънредно важен акт на общуване — творческият акт на възприемане — между автор и зрител, който всъщност стимулира развитието както на изразните средства, така и на самото изкуство. Или казано с други думи, изкуството се развива единствено в случаите, когато то е преминало през индивидуално-потребител на това изкуство, когато този индивид е постигнал адекватно във възприемането си изкуство. Разбира се, не винаги една творба достига с цялото си многообразие и дълбочина до зрителя, не винаги всички зрители еднакво „прочитат“ отделните съдържателни равнища в структурата ѝ. Това е естествен и закономерен процес, отразяващ диалектичките връзки между твореца и потребителя на неговото творчество. Но случаите, когато актът на възприемане е провален поради естетическа неграмотност на зрителя, говори за нещо сериозно и тревожно.

Неграмотният в естетическо отношение зрител е бариера в развитието на изкуството, в това число и на киноизкуството. Този зрител е не само глух и слеп за възприемане на определени духовни ценности, но и неспособен да се приобщи към изключително необходимите за него и за изграждането му като хармонична личност сфери на обществен живот.

Ето защо изучаването на филмовата структура и нейното влияние върху процеса на възприемане е необходимо и жизнено важно за съдбата на киноизкуството.

КИНОТО И МИТОВЕТЕ НА ПОПУЛЯРНАТА ЛИТЕРАТУРА

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Изглежда, детективският жанр дълго ще отказва реквизиера, който се изпълнява в негова чест. Новите жанрове в масовата култура (гангстерският, трилърът, шпионският), агресивни, заредени с енергия, изпълнени със самочувствие, стесняват кръга на неговите читатели и на неговото влияние, но техните опити да го изтласкат напълно търпят провал. И не става въпрос само за това, че романът-загадка има свои почитатели „на доизживяване“, защото отговаря на определени консервативни вкусове и подхранва притаени илюзии. Той намира и нова публика, има своите нови автори, своите милиони тиражи! И ние с изненада откриваме, че продължава да се развива. Без да има нещо подобно на предишните си епохи на триумф, детективският жанр се оказва много витален и способен на една не лесна, но постоянна и точна мимикрия към новото време и новите вкусове. Неговите сфери стават обект на една тънка дипломация: опити да се стимулират промени, външно отдалечаване от каноните, но така, че всъщност да се запази духът на традициите — желание, очертаващо оптималните граници на промяната. Сякаш се прекроява картата на някоя победена империя, но по такъв начин, че да продължи да бъде една „нова сила“.

Присъдата, която произнася Едмънд Уилсън: „Чегенето на детективска литература е също като да разопаковаш големи съиндъци, поглъщайки канапа, за да откриеш на края на дъното няколко изкривени, ръждясали гвоздеа“¹ — изглежда, ще преследва жанра и в неговите нови начинания. Но от друга страна, това упорито настояване на познатата схема, традиционни мотиви и герои, в новия контекст

¹ „The Metaphysics of Murdered for the Millions“ in „Mass Culture — The Popular Arts in America“, The Free Press, New York 1957, 165 p.

разкрива една неочаквана възможност. Защото кризата на жанра — мнимост на задачата, изчерпаност на мотивите, дехуманизирани на основния персонаж — няма своето начало в механичния акт на повторението. (Основният критерий не може да бъде количествен; пък и кой би могъл да каже: до еди-къде си всичко е както трябва, но от 1001-я роман или филм нататък жанрът се превръща в добре курдисан часовник... Навремето Брехт дори беше склонен да вниква в това безпогрешно кръгово движение признак на процъфтяващ литературен отрасъл. За него фактът, че характерното отличие на детективския роман се състои във вариациите на поглед или по-малко постоянни елементи, придава на целия жанр някакъв естетически урвен.) Тя отразява една друга криза — тази на времето. И както във „високата“ литература скуката и сивотата на ежедневието се превръща в проблем, така и скуката, безпомощността, дехуманизирането на жанра (и неговия основен персонаж) предлагат един интересен предмет за изследване.

Новото движение, във от познатия кръг, се получава не в момента, когато жанрът се отказва от принципите си (изменението им в известни граници е въпрос на мярка и художествен талант), а когато прекрачи границите на собствената си епоха: съотнасянето на схемата с времето, изпращането на героя-марionетка пред новите проблеми на това време. Макар че, както може да се очаква, в преобладаващото число случаи авторите предпочитат и ще предлагат компромиса като изход. Тук се явяват конфликти, които единствено могат да доведат до дискредитирането и разрушаването на застиналите канони.

Гениалният детектив-естет беше не само олицетворение на жанра, но за популярното съзнание — и символ на цяла една епоха. Епоха на безбожието (някои изследователи подчертават факта, че детективската литература започва да процъфтява във века, в който науката минира традиционното учение на религията, по-точно възгледа, че човешкият живот е предопределен от божественото провидение), когато един човек се занимава с проблемите на живота и смъртта, разкаянието, спасението, възмездието... А следователно и епоха на Разум, когато светът изглежда управляван от един разумен принцип, който го произнася от край до край. Тайната отстъпва пред окото-микроскоп и атаката на „малките сиви клетки“... Но твърде скоро обещанията на науката започват да губят своя блясък в разочарованията след Първата и особено след Втората световни войни. В практиката на човечеството влизат понятия като икономическа депресия, световна война, държавна сигурност, превантивни арести, масово унищожение на хора, концлагери, национален провал и т. н. А на върха на пирамидата — атомната бомба, заплахата от едно мигновено тотално унищожение. Вино-ни и невинни, грешни и ангелоподобни, агресивни и смиренни, престъпници и деца — всички са заедно (пред едно непонятно и безлико възмездие) в огромния казан на Страшния съд. Човек е зависим от гигантски анонимни сили, срещу които са безсилни неговите обикновени индивидуални усилия. Съзнанията изтръпват сред тази реалност, в която трудно може да съществува идеята за автономното действие на разума. И сякаш отново настъпва една нова епоха на ирационализъм, още по-непогрешна от преди, защото е настъпила след двойно развенчаване. Първите десетилетия на новия век са времето на сензационната популярност на проф. Фройд и на неговото учение за подсъзнанието като жизнен център на личността. Психоанализата се издига до една нова религия...

Това не може да не даде отражение и върху развитието на жанра. След като не се спазват никакви правила; след като „fair play“ загубва своята валидност както в „голямата политика“, в социалните отношения, така и в ежедневието живот; след като се разруши илюзията за единен, абстрактен морал — губят своята увереност и правилата на детективския жанр. Губи своята роля и детектив-естет, стоящ над всичко, незаисис, „последна инстанция“. Разколебан? гява-та в разума като един основен организиращ обществото принцип бележи детронирането на неговия върхоуен жрец. Неговото самочувствие и неговият авторитет се свиват, балоните на минимите качества се пукат и ние го виждаме, свален на земята, да се побира в рамките на една обикновена човешка личност.

Но тук се проявява не кризата на разума изобщо, а кризата и ограничеността на буржоазния разум, който не може да се издигне над ежедневието апокалипсис, за да обхване историческото движение в неговата цялост и оглаве законите му, и има точно обратната реакция — отказване от универсалните принципи и насочване към битието на отделния индивид, обръщане с едно увеличено съчувствие към неговите частни проблеми и беди. Джеймс Джойс в „Улис“ — една трагична пародия на древния епос — изобразява дребните събития от ежедневието на есна-

фа като сложни и опасни приключения. В същата позиция приблизително се намират и новите криминални романи по отношение старата практика на жанра. Сметът на новата детективска новела изглежда безкрайно принизен. В този свят Холмс би бил безпомощен, защото той би се гнусил да се докосне до него...

Неуместността на старите справедливци

Впрочем изменя се не само социалната среда. Неузнаваем е станал и светът на престъплението. Нови са правилата на играта и не друг, а детективът трябва да се съобразява с тях. Първото нещо, което влиза в жанра, е потта — реалната пот, която съпровожда усилията на едно следствие. Защото, напъхан в лабиринта на ежедневието, детективът трябва да води една реална анкета. Старото театрално триединство тук е абсолютно несъстоятелно. Запозорените не са му сервираны в гостната на дома, като участници в една семейна пиеса („семейно престъпление“). Детективът най-малкото трябва да издирва и събира уликите, трябва да се сблъсква с реални трудности и съдби. А оказва се, че и престъпниците не са чак толкова чувствителни, та да чакат пасивно резултата от неговата игра с квадратчетата на съчинената от тях кръстословица. ... И както вляхме вече, твърде често не е толкова трудно да се определи престъпникът (понякога той даже не се крие). Далеч по-трудно е да се води борба с него, да бъде победен и наказан.

Още храбрият Холмс в новелата „Последното дело на Холмс“ е стъписан пред разкритията си за организираната престъпност и нейните механизми. Неговата жестока битка с демоничния професор Мориарти (сякаш излязал от романа-подлистник и в същото време един архитип на противник, който половин век по-късно Джеймс Бонд щеше да срещне по своя път) го поставя в съвършено необичайна ситуация. За първи път той е засенат така директно и така брутално. Причината? Той не застрашава с разкритията си вече един отделен човек, а цяла организация (Мориарти е „паякът, който седи в центъра на огромната паяжина и усеща всяка нейна вибрация“). И този двубой е вече не за престиж, а на живот и смърт. Тук Холмс намира своя край! И още в тази новела е набелзван преходът към нещо ново в жанра.

Десетилетия по-късно комисарят Мегре също отстъпва пред американските гангстери, действащи в Париж („Мегре и гангстерите“, „Мегре в Аризона“). И неговите действия предизвикват по-скоро състрадание, отколкото възхищение. Особено когато попада в клопка и се оказва, че няма добрия навик да носи оръжие в себе си...

Дошъл е краят на домашните престъпления, „отгледани в саксия с рози“, (израз на Агата Кристи).

Налице е един вид деградиране на детектива. Неговата фигура издребнява, плодовете на неговите усилия често са повече от жалки. Запитана от журналисти защо толкова отдавна не е писала за Поаро, Агата Кристи отговаря: „Защото вече остаря. Той беше на средна възраст, когато го създадох през 1920 г. Днес би трябвало да е над 100 години, а това е твърде много за решаването на загадки. А и кой днес в случай на убийство би се обърнал към частен детектив от рода на Поаро? Исках да го оставя да умре по някакъв драматичен начин, но не се реших, аз всъщност го обичам. Предпочетох да го пенсионирам. Толкова по-жива, по-актуална е мис Марпъл. Ако си спомняте, това е стара клюкарка, която разбира всичко още докато останалите са в пълно неведение. Тя е почти безсмъртна, защото се съгледва е пълен с госпожици Марпъл и вероятно такова винаги ще се намират“¹. Т. е. дошла е някаква антигероична епоха, в която старите титани на разследването могат да бъдат само спомен; епоха на дребни фигури, на ерзац-герои, на читатели на детективски романи... Госпожица Марпъл, почти връстница на авторката, не е водена от голямата идея на справедливостта. Рожба на сиво-ежедневие, което може да се понася само с привична доза компенсация, тя е движена от осъдително любопитство, от интерес към живота на съседите и околните — поради липса на свой собствен живот и перспективи. Нейното войорство я поставя в центъра на изключително заплетени отношения, компликации, създадени

¹ „Кралицата на детективските романи“ — интервю с Агата Кристи, „Оджи“ (Милано) — цитирано по ЛИК № 52, 25 дек. 1970.

често от нея самата, които обръщат първичния ход на нещата с главата надолу. Но нейният дълъг нос, нейното живо любопитство могат да я излъжат само в незначителните подробности. Иначе тя безпогрешно усеща престъплението и рози упорито и нахално, докато не го изкара на повърхността. И едва финалният резултат успокоява нашето раздразнение към нея. А от друга страна, осмисля живота на толкова подобни на нея същества (които никога няма да разкрият ни какво престъпление), прибавяйки към тяхното ежедневие на клоуарки едва ли не статута на обществено полезна институция: „прозрачните стени на чистата съвест“...

Тук принизяването на детектива-любител няма стойността единствено на семантичен знак, определящ времето. Има и чисто функционално предназначение. Защото какво означава да потънеш в гъмжилото на ежедневието, да се слеш с чужешкия мрагунак? За детектива това означава да бъде незабележим, в постоянен, директен контакт с действащите лица на историята. Впрочем тази тенденция към дегизировка винаги е присъществувала в детективската ноела.

Дори гениалният Холмс, изтънченият аристократ, изпитваше необходимостта от нея. И понеже е ярка фигура, на останалите „първенец“, а следователно известен на всички, в центъра на вниманието — той прибегва до услугите на чисто актьорското превъплъщение. Използува матроски дрехи, изкуствени брада и мустаци, омаслен каскет, позата на немощен старец или сляп музикант. И това е условие, за да може да води следствието: да събира сведения, да се промъква незабележим, да проследи някого, да спечели нечие доверие, да проведе непригласен разговор. Поаро е малко по-благожелателски настроен в това отношение: обикновено никой не свързва неговото прочуто име с невзрачната му фигура. Той сам казва за себе си: „Един смешно малък човек, когото никой не взема сериозно.“ И това е най-сериозната грешка на загадъчния самоуверен престъпник, който го претрива в „Азбучни убийства“. Илю се отнася до мис Малпъ, тя с лекота се преторява в гувернантка, болногледачка или икономка. „Най-способните детективи изглеждат като духовници, а най-рафинираните картоиграчи като банкови прокуристи“ — установява адвокатът Мейсън при Гарднър.

Детективът се слива със социалната група

Във фигурата на Мегре това маскиране достига своето съвършенство. Той е естествено дегизирач. При него, както готично отбелязва Хелмут Хајсенбютел, има тъждество между детективската маскировка и социалната роля, което прави маскировката излишна като външно привнесена характеристика. Той е социологично недвусмислено определен тип. Един типичен представител на произхождащ от село дребен буржоа и Сименон педаантично ни въвежда в неговия ежелневен бит, в семейните му и служебни отношения, в сменяния се ритъм на страховете и удоволствието, в който живее неговият скромнен дом. „Това изпълнение има за последица, че Мегре сякаш без заобикалки се вмъква във възможните връзки на заподозрения. Неговото човешко-психологическо участие изглежда непосредствено. Той живее равноправно в групата на заподозрените. Същевременно характерът на общественния образец се рисува неоткрито. Всеки роман за Мегре е като изрезка от нещо по-голямо. Съществува действително представя, че всички поотделно описани групи могат да се обединят в едно обществено тяло... По-голямата близост на Мегре с групата на заподозрените го приближава същевременно до престъпника, до жертвата. Мъчителната свързаност на откривателя с неговата жертва изпъква по-силно, отколкото в по-ранния тип на криминалния роман. Тя се намира и другаде, приблизително при Марджъри Елинхот, Филип Хембълдън, Хелън Нилсен или Томас Мюзър. Но никога така характерно и принципно. Мегре е винаги на път да се идентифицира с престъпника... Най-силно той се идентифицира обаче там, където престъпникът е действувал като открит представител на групата. Там може да се случат така, че той да прикрива престъпника или да го насочи към себе си. Не от съзастинчество с виновника, както би могло да изглежда, не от съжаление, а защото той (респективно неговият автор) съзнава, че тази по-силна идентификация на откривателя с престъпника изисква нещо, което обективно действително променя функциите на детектива“¹.

Фигурата на комисаря Мегре дефинира очертаващия се преход в жанра към делничното, към обикновеното и по този начин като че му предлага един-

¹ Helmut Heissenbüttel — „Die Spielregel im Kriminalroman“, Der Monat H. 2, 1966 Berlin

ствено възможната спасителна формула, за да отстои жанровите си способности. Необходимостта да бъдеш вътре в живота, за да изпълняваш функциите си — тази нова максима сякаш се примирява със старата схема... Но от друга страна, наблюденията върху нравите на средното съсловие и тяхното списание не изглежда ли жанра извън неговите собствени граници? Голямата критика признава на Симеон качествата на сериозен автор. Някои определят неговото място сред романистите от необалзаковски тип („Един Балзак без дължините“ — Марсел Еме), други намират сходство между него и „черния“ семеен роман на Мориак... Може би във всичко това има известно пресияване, но независимо от голямото място, където ще бъде поставен, едно е безспорно — че профилжаванки и развивайки традициите на жанра, той въвръща ги е преодолявал, подкопавал от вътре, измествал границите му и насочвал към една модерна тенденция — третиране на престъплението като психологически, морален и социален проблем.

Но какъв вид „особена илюзия“ може да бъде един такъв гринизен, претопен в човешкия мразуняк детектив? Днес повечето детективи, с които може да си имаме работа, както иронично и самият Мегре, са държавни чиновници, поради което опасността от конформизма и болестите на бюрократията (бездушие, формализъм, класова пристрастност) се засилват значително. Независимо от това, че различията между комисаря Мегре и началниците му са акцентирани постоянно от Симеон (продължение на старото различие, леко модифицирано между Холмс и „властите“), това е недостатъчно, за да се разпръснат трезогите. Непретенциозната фигура на комисаря, излъчваща здрав „народен дух“, с все още незапознат от урбанизма добродетели, вдъхва една специфична увереност. Той е олицетворение на вярата във възможността, въпреки всичко, за справедливост и честност. Това няма нищо общо с предишната вяра в абстрактния разум. Но след като е загубена вярата в институциите, остава вярата в отделния човек. Ето защо гаранцията за справедливостта, каквато е Мегре, има своите извори не само и не толкова в качествата му на гениален следовател (което някога беше достатъчно), но и в чисто човешките му качества. Неговото присъствие говори, че може, ако ни провърви, да попаднем на един разбираш и чувствителен човек, вдъхва ни нова вяра в обикновените човешки добродетели, отстоява един вид непрагматично поведение. Мегре олицетворява за публиката, която следи приключенията му, нуждата от внимание, от разбиране, от контакт с други човешки същества, от доверяване, даже изповед, т. е. всичко това, което модерната цивилизация ни отказва и го превръща в кърещ проблем. Мегре се изключва в живота на хората, за него заподозреният е човек като всички останали и той иска да го разбере, да му помогне. Интересува се от това, какво е станало с него преди 20 години“. Той казва: „Като работник от полицията аз съм длъжен да правя заключения от материални улики. Но като човек аз чакам морални доказателства“, т. е. той е преграда, вече не толкова против произвола и злото от класическия тип, колкото срещу едно модерно страдание на човека, което се проявява доста по-ярко в криминалния случай: срещу отчуждението, опустошеността, егонизма, карьеризма, жестокостта при преследване на силите...

Много близък до типа Мегре е комисарят Берлах, създание на Фьлдрих Дюренмат. от романите „Съдията и неговият палач“ и „Подозрението“. Това е един Мегре в последните дни на своята държавна служба, разбрал цялата й нелепост, осамотен в своята неизлечима меланхолия. Той е излязал от ежедневната машинерия на занаята, престанал е да бъде един амбулантен раносеча на утеха. Въввръща цял живот него са го използвали, за да укрепва една социална илюзия — тази за тържествуващата справедливост, когато реално е точно обратното: едрите мошеници насякажде вършат своите престъпни дела, а дребните риби пъхат в затвора. Съществуват маса престъпления, на които никой не обръща внимание, защото са извършени с малко погсче финес. Почитаеми търгози често с някоя тънка сделка между апетитива и обяда извършват престъпление, пред което е безпомощно и най-доброто въображение. Но гестниците са готови да пишат само за едно нагиванно се в очите убийство, способствайки по този начин за едно ограничено разбиране на грестъпността, което е много опасно за моралното здраве на обществото. Ето защо и самият Дюренмат не иска да се присъединява към функциониращите илюзии чрез придържане към схемите на детективския жанр.

За едно старо полицейско куче, както сам се нарича Берлах, държавната служба не може да предложи вече нищо интересно. „Всичко в нея гъмжи от незначителни проблеми, формализъм, дребни подслушвания... А едрият дивец,

истинските зверове, които всъщност трябва да се преследват, попадат под закрилата на държавата, сякаш тя е някаква зоологическа градина...

Кризата на жанра се задълбочава още повече. Берлах е един Мегре, търпящ крушение. Болен, присвит, винаги обхванат от някаква агония, която става симболична, обхванат от алергия към новата действителност. Но неговата болест, неговата предстояща гибел (при успешна операция лекарите му дават най-много още една година) е окончателният край на нещо повече — на цяла една епоха, на опречелен светоглед...

При съотнасяне на реалния жизнен материал към правилата на жанра и характера на основното действащо лице — детектива, се появява основният мотив при Дюренмат: невъзможността на следствието. Защото то е отразено в посоки, които са му били чужди досега: едрата престъпност, политическите сфери, моралния нихилизъм — абсурдната логика на действителността. Берлах е един своеобразен социален философ. Той иска да даде нова дефиниция на престъпността и затова я атакува там, където тя необезпокоявано се е възцарила. Има неща, далеч по-страшни от убийството на страстта или дребния грабък, неща, които развращават целия обществен климат. И макар социалните алергии на Дюренмат да не са много точни, основната му мисъл е ясна: нашето време е загубило своята чиста съвест, гражданските добродетели и престъплението се намира в много конфузно съжителство. Сферата на престъплението не е могла да остане настрана от реалната История. Но към тази явна констатация се прибавя и историческият песимизъм на автора. Днес е времето на престъпни сделки, на престъпни политики, на престъпни организации. Към всичко се прибавя и „нацисткото приключение“, което е обременило до предел съзнанията... Станало е някакво нарушаване на човешката природа, израждането ѝ — в резултат на всичко, което запятаният човек е преживял.

С образите на двамата опоненти на Берлах лекрият-чудогигише Еменбергер и авантюриста Гастман, Дюренмат съживява стари забравени фигури от романа полстеник. Какво го е тласнало към това? Нищо друго от изработената вече сипиголика на масовата култура не може да му позволи да изрази своята идея. Но от друга страна, жанровото равновесие е нарушено. Един разказ, започнал като класическа анкета, се облъсква с явления и сили, които са от един друг свят. Очевидно играта не може да се проведе еднопосочно и Дюренмат въглежда в разказа и други външни сили, този път в лагера на Доброто. Така постепенно ние попадаме в самата кухня на романа-полстеник. (В действително хвалят иронията, сарказмът, алогизмът. Появяват се джуджета-убийци, великани, подземия на мърченията, подземен свят, прикрит под параден блясък и държавни ордени...) Разказът, започнал като обикновена криминална погест, прераства в морална притча.

Берлах само причинява денжеието, хвърля тези противоположни метафизични начала едно срещу друго. Самият той не може да изпълнява функциите си. Сам и безпомощен, нищо не може да направи без това тайнствено и могъщо същество сянка, олицетворение на възмездие и човешката памет („Подозрение“). „Днес човек не е в състояние сам да се пребори със злото, както някога рицарите излизаха сами в джубой с някой дракон“ — това е неговата тъжна констатация.

И сякаш с близкия, предстоящ, все по-осезаем крах на комисаря е свързана цялата съдба на жанра. Тази смърт той сгърза с изчезването на определено състояние на света. Берлах изплюра камъчето: „Буржоазният строй отдавна гече не е това, което би трябвало да бъде“. И за новата действителност жанрът, с неговите измислени прагила, е точно толкова несполхоляш, колкото и старият комисар Берлах. Представител на една друга епоха, те трябва да си отидат заедно. Берлах е отанзл без корени в днешния свят, който чувствава като чужд. И точно тога определя неговото положение. В големия словесен джубой с нацисткия военно-престъпник д-р Еменбергер, откровено и безсрамно излагащ героите си на масов убиец, той не може да отговори на въпроса: „В какво явявате вие, г-н комисар?“ Този въпрос, така настойчиво повтарян, е най-драматичната част от разказа. Престъпникът, който се залива в словесните потоци на своя нихилизъм, най-накрая истерично ще изкричи, търсейки напразно героите на своя опонент: „Вашата ягра... Изпожяйте ми вашата ягра!“ Няма да получи отговор. Защото старият Берлах действително няма какво да му противопостави. Той е загубил яграта си и в Бога, и в Разума, и в Справедливостта. И сега стои изтърпнал пред една двойна пустота; тази на Нищото на своя опонент и пред своята собствена пустота на

един наигник от вчера. Злото изглежда всесилно, залялял нещастната стара Земя...

Дюренмат снабдява друга своя потест — „Обещанието“ с многозначителното подзаглавие: рекемем на криминалния роман. Неговият нов герой, гениалният комисар Матей, става жертва на своята безрезервна вяра в силата на чешкия разум. Но той се сблъска с една действителност, изпълнена със случайното, непредвиденото, несъизмеримото... И точното следване на логиката на неговата мисъл, на логиката на разследването го довежда до абсурда и до лудостта, които той предпочита пред признанието в банкрута на Разума.

Животът опровергава заостенелите сюжетни схеми на жанра: гениалният детектив неизменно разкрива и залавя престъпника, злото е наказано, а добродетелта тържествува... За жалост твърде често се получава точно обратното. Настояйки на стоите изпитани правила, на шахматната си драматургия, жанрът се превръща в измама. Той изгражда един свят, който може да бъде овладян. Този свят според Дюренмат може да е съвършен, но е лъжа. Неговите криминални потести не са нищо друго, освен опровержения на жанра, уличаването му в несъстоятелност.

Но за какъв жанр става дума?

В „Обещанието“ срещаме следното разсъждение: „Може би тази хубава приказка (детективският роман — б. а.) е необходима от морално гледище. Тя е една от лъжите, необходими на държавата, както и благочестивата сентенция, че престъплението не си заслужава труда.“ И по-нататък: „Всяка публика и всеки данъкоплатец имат право на свой герой и на свой хепиенд и ние, от полицията, и ви, пишешите братя, сме еднакво задължени да им ги доставяме.“ Дюренмат е точно срещу това, срещу жанра като сладка измама, като илюзия, като компенсация. И той праги един заслужаващ гнимането опит да го изведе извън традиционните му рамки на „масовата култура“. Но в същото време той използва нейните образи, сюжети, схеми, символи — тъй като това, което цели, е тяхното дискредитиране... Но заедно с това разрушава вътрешната структура на жанра: комисарят Берлах не носи вече никаква утеха, никаква илюзия. А що се отнася до Матей — той самият е жертва на илюзиите на жанра (защото е гениален по същия начин, по който са били гениални неговите събратя от романите). И макар историите да съършват благоприятно за Берлах, макар злото да търпи крушение — в тези хепиенди има коварна ирония. Днес старият хепиенд е възможен с намесата на сръхщественото.

И все пак това, което Дюренмат ни предлага, не е реквием на детективския жанр. Тога е по-сочно остроумна и справедлива критика на жанра като компенсация (самият той пише за Гастман: неговият образ е портрет не на един реален престъпник, а портрет на нашите мечти), като необходима илюзия. Защото от неговите констатации за невъзможността на следствието (анкетата) не следва нищо, което би могло да уязви жанра. Напротив, точно невъзможността на следствието в действителността е в състояние да подхрани жанра с нов живот. Точно тук са основанията на жанра...

Детективът прекрчва границите на популярната литература

Детективският жанр се изчерпва още преди киното да е достигнало своята зрелост. Затова разсъжденията ни дотук са опирали изключително на литературни произведения. Когато киното вече притежаваше сили, то бе изправено пред една почти съвършена изразна форма, пред един завършен свят. Какво му оставаше, освен да следва заварените правила на играта? Беше твърде късно, за да има свой принос в жанра, и същевременно още рано — за да го пренебрегне. Така или иначе, в най-добрия случай му оставаше да репродуцира един готов резултат. Поради това нито един кинематографичен жанр не е така много задължен на литературата, както е детективският филм. Зад всеки филм ще открием една позната книга! И няма да е и्रेसилено, ако кажем, че почти всички известни произведения на жанра са намерили един втори живот на екрана. Но в киното романът-загадка, анкета-размышление, „игра на шах“ е имал далеч по-малък шанс. Тук той винаги е полууспех или неуспех. Никога не може да предложи една задоволителна пълнота на преживяването. Гледането на екранизиран детектив е като повторното четене на книга. Губи се най-сочното — изненадата; ние сме лишени от удоволствието да изживяваме заблудите и перипетите на следствието. От друга страна, пренесени на екрана, любимите герои на публиката губят непосилно мно-

го — цялата прелест на техния статичен свят рухва. Концентричните кръгове на ритуализираното обкръжение, изпълнено с хора „въсъчни фигури“ и предмети-улики, в чийто център се е настанил гениалният детектив в една божествена неподвижност, имащ всички нишки в ръцете си — рухват пред камерата. Безстрастно око на обектива сякаш посочва с пръсти — „жанрът е гол!“. Съдбата на Конан Дойл на екрана е направо печална. Но и другите опити не се отличават с по-голям успех. Известните на всички кинематографични серии за приключенията на комисаря Мегре или мис Марпъл задържат донякъде вниманието ни с битовите детайли от жисота на средното съсловие. Но от една страна, тези наблюдения са далеч под равнището на „сериозния“ кинематограф, а от друга, дотолкова доколкото ги има, те делат вниманието и интереса ни с основния персонаж, подчиняващ се на една доминираща тенденция — дискретно отстраняване.

И все пак с какво новите екранизации приличат публиката — дотолкова, доколкото я имат? Хората пълнеха салоните (макар и без особен ентусиазъм) на ранните детективски филми, а и на по-късните, по причини, колкото и неочаквано да звучи, намиращи се вън от жанра. В центъра на системата от стойности, изградена от кинематографа от началото на века (и преди всичко в Холиеуд), стон излъгителът. Хората отиваха да видят даден филм само затова, че в него участва любимият или предпочитан актьор. Имената на авторите на филма често оставаха изобщо незабелязани, даже самото заглавие рядко се помнеше. Беше присъто да се казва „Видях последния филм с Теда Бара“. Публиката искаше да вижда как един определен, познат стереотип от качества (и предполага се, близък ѝ), олицетворяван от звездата, действа в определена ситуация. И това е всичко. Само така можем да си обясним, че редица неизразителни и направо плоски детективски филми са събирали немалка публика. Тези овехтели, никого не интересували вече детективи, са имали честта да бъдат пресъздавани на екрана от едни от най-популярните актьори: Джон Баримор, Роналд Колман, Ханс Алберс, Уолтър Пиджър, Рей Миланд, Уилнай Поуер... И публиката е привлечена повече от Джон Баримор — отколкото от Холмс, повече от Алек Гинес — отколкото от отец Браун, повече от Жан Габен — отколкото от Мегре, повече от Маргарет Резерфорд — отколкото от мис Марпъл...

Класическият детективски сюжет, в основата си подчинен на рефлексията, се оказва далеч от същността на новото динамично изкуство. Той просто страда от кинематографична противоположност. И съвсем справедливо не веднъж е отбелязано, че романът-загадка много повече подхожда за театралната сцена. Потвърждава го сензационният успех на някои от песните на Агата Кристи, нещо, което не би могло да се каже за нито един от филмите по нейни произведения, макар че продължават да излизат до ден днешен. Киното се роди като едно изкуство на действието, на движението, затова още от самото начало то предпочита сета на агантората, на приключението. Не случайно първите криминални сюжети, към които се обръща, са взети не от романа-загадка, а са извлечени от старите позабравени романи-подлистници („Фантомас“ на Луи Фьойлад, „Арсен Люпен“ на Пол Фейож). По същите причини на голямо внимание от киното се е радвал и един посредствен автор на криминална литература — Едгар Уолес, охотно ползващ се от овехтелите арсенал на романа-приложение и някои външни трикове на трилъра.

Киното, което още от самото си начало заема централно място в сферите на „масовата култура“, спомага за доразенчаването на жанра. Всяко негово внимание към жанра доказваше точно обратното — невъзможността да се съхрани респект пред стария образ. На него не са му чужди и известни опити да го пригоди за екрана, да го подчини на собствените си закони. Ние сме свидетели на редица опити да му се вдъхне нов живот. В това отношение обект на особено внимание е била повестта на Конан Дойл „Баскервилското куче“, претърпяла редица екранизации, в която детективската анкета се съпътства с персонажи, наподобяващи света на романа-подлистник, а действието е обвеано от стари легенди и предания, които създават условия за прехвърляне в света на фантастичното...

През 1958 г. англичанинът Теренс Фишер пренася „Баскервилското куче“ за трети път на екрана, опитвайки се да тласне повествованието по посока на ирационалното, на ужаса, на „черната балада“. Фишер изгражда филма като разказ за застрашения от легендата за кучето нов притежател на замък. Оживялото в началото на филма старо кърваво предание, романтичната тайнственост, обвила полуплауствалата постройка, непрогледната нощ, призрачната околност с дебещите блати — всичко това създава напрежение, атмосфера на мистерия и страх. И издава вкуса на бъдещия първомайстор на филмите на ужаса. В по-голямата част от дей-

ствият прочутият Холмс е зад кадър, преднамерено отдалечен, зашифрован като един анонимно пулсиращ мозък, който командва играта. Но в момента, когато се появява (а това е неизбежно), интересът към действието рязко спада. И причината не е само в британската енергичност, прочутия спортен костюм, поучителния тон, самоувереността, съпроводена от неизбежните разсъждения и пояснения. Самото негово присъствие носи демистификаторски дух, сигурност, убеждение в благополучния изход. Тайството сякаш се смущава от него, отстъпва, свива се като провинило се кученце... В известен смисъл, макар че действието продължава, филмът (или интересът към филма) свършва.

Няколко години по-късно друг англичанин — Теренс Юнг, подпогива опита с „Баскервилското куче“, търси нов ключ към прочутата поест. Грн него действието е една странна смесица от фантастично и елементи на трилър. Но резултатът не е по-добър. Причината за неуспеха и в двата случая е една и съща — стремейт за известно жанрово коригиране на литературния първоизточник, като по същество концепцията за образа на Холмс остава напълно старата. И пред публиката се изправя един персонаж, чиято вътрешна статика е органически чужда...

В същото време ние сме свидетели на един друг процес. Личността на прочутия детектив прекарва рамките на нозелите на Конан Дойл и придобива самостоятелно битие, надхвърляйки литературата, която го е създавала. За него се носят слухове, клюки, фантазии... Не веднъж вестниците са писали за хора, които вярват, че големият детектив участва зад кулисите в някои шумни полицейски следствия. С времето, обратно на посечето популярни литературни герои, известността му не само не намалява, но се прегръща в истински култ.

Неговите почитатели се обединяват в клубове. Така в Ню-Йорк през 1938 г. под ръководството на писателя Кристофър Морли бе създадена групата „Неродовните от Бейкър стрийт“. На всеки от нейните първи шестдесет членове бе дадено отделно произведение за Шерлок Холмс, по което те да се специализират. Днес сам в САЩ съществуват повече от 30 различни групи, посветени на прочутия детектив. Техните членове праят разследвания, публикуват книги и статии, изнасят лекции за своя герой... В Лондон действа прочутото „Общество на Шерлок Холмс“, председателствано от директора на „Пемброк колидж“ към Кембриджския университет. Това общество публикува тримесечно издание — „Бейкър стрийт Джърнъл“, много добре документирано, с голяма литературна стойност... От всички тях Шерлок Холмс се третира като реална личност. Съществуват редица опити да се възстанови в хронологичен ред неговата биография според съдържанието на публикуваните нозели. Ще преди половин век Роналд Нокс публикува своя прочут психологически анализ на личността на детектива, но и до днес се пише и спори върху неговите тукосе, отношението му към религията, природата, жените или музиката. Има изследвания, посветени на хонорарите на Холмс, на топографията на Лондон по времето на Холмс...

Но прилеглираният статут на мита е подчертан и от друго. В Лондон съществувал мемориален дом-музей на Холмс — къщата номер 221-б на Бейкър Стрийт, където според фантазията на автора е живял знаменитият детектив. Не е изпусната нито една подробност от педантично съблюдавания ред на този дом. Тук, където всяко е потънало в прах, който самият Холмс обичал да оставя по своите досети, се е възцарило безвремение. Сякаш се намираме пред един обект на археологията. И за да бъде илюзията пълна, не е забравен и магнетофонен запис на шума от конски копита...

Сградата е непрекъснато обсадена от туристи, дошли да видят храма на един литературен мит. Портнерът им предлага специална книга в кожена подвързана, където могат да се разпишат. След това започват да шракат фотоапаратите (предполагам не само от екскурзионен снобизъм). Фотографирането пред стандартната фасада на Бейкър стрийт 221-б няма и съята „психоанализа“. Но тя по-ярко се проявява в писмата, които все още се получават на този покрит с митична слава адрес. Търсят Холмс да изнася сказки, молят го за съвети как да се осное частно детектиско бюро, как да се спрат пиратските отгличания на самолети, как да се ликвидира търгоията с наркотици... През април 1971 г. един съдия от Върховния съд на Калифорния с най-любезен тон, продиктуван очевидно от загриженост във връзка с ногата вълна улично насилие, кани прочутия Холмс на служба в шатската полиция, отдел за разследване на криминалните престъпления... Прав е журналистът, който възкликна: „Тази личност от ден на ден става все по-малко фиктивна!“.

Съдържанието на тези писма изразява едно дълбоко психическо разстройство, вътрешна неувереност, несамостоятелност, недоверие в обкръжението и органи-

те за обществена сигурност. Ето откъс от едно такова писмо: „Домът ми непрекъснато се наблюдава от някакви тайнствени лица. Семейството ми живее в постоянен страх. Животът ми стана ад... Вих желал, мистър Холмс, да откриете какви са тези хора и защо въобще ме следят...“ Този зов за помощ, пристигнал от далечна Австралия, изразява едно характерно заболяване на съвременния западен човек. (Писма пристигат и от Япония, от Европа, даже от пазитични африкански държави. Но все пак най-много до Холмс пишат от САЩ. И това вече само по себе си е една стъпка към обяснението). Изострената конкурентна борба за жизнен успех, растящото чувство за вина, което тази борба носи, самотата — изпращат човека пред един вид психически вакуум, който е населен с призраци. Но защо призраците на мистър Холмс държи ключа към този свят в ръцете си? Очевидно митът е придобил свое съществуване, вече несъотносимо към литературния първоизточник, когото е започнал да усеща като тежест; изземайки функциите на литературата, той започва да функционира самостоятелно в качеството си на популярна компенсация, „особена илюзия“. Сякаш се намираме в Платоновата пещера на чистите идеи. И идеята за сигурността е приела лика на Холмс, джентълмена от една епоха, когато хората имаха илюзията, че притежават права и възможност да ги зашишават...

Житейското приклучение, което има митът, само по себе си опровергава литературната практика. Защото в тези придобиващи масов характер халюцинации личността на знаменития детектив действа в едни далеч по-широки сфери и в един доста по-различен смисъл... Именно извънлитературният живот на мита е този, който съвсем неочаквано в наши дни подхраня интересите на модерното кино към този жанр от „миналия сезон“.

Литературата се боеше да конфронтира мита с реалния живот. Но митът, освободен от опека на жанра, сам осъществява тази необходима среща. И киното идва точно в този момент — да предложи своите услуги на посредник. Но един посредник, който преследва свои цели...

Английският критик Калисто Косулаш¹ ни предлага едно доста любопитно съпоставяне в това отношение. През 1887 г. Конан Дойл публикува в „Битнъс Кримъс Аноуъл“ своята първа новела „Едно пътуване в Скралет“ от прочутата си серия. Няколко месеца след това в сърцето на Лондон биват убити и изтърбушени седем проститутки. И техният убиец остава неразкрит. Така, успоредно с мита за Шерлок Холмс, се ражда и легендата за Джак — „Изтърбушавачът“, която стимулира фантазията на много писатели, но не и тази на Конан Дойл. Нещо повече — той гнима много да не предизвиква среща между двата образа. Причината според Косулаш е очевидна: това е една невъзможна среща, измислицата не може да бъде съотнесена към действителността.

Впрочем той не е единствен от авторите на детективски роман, който е изпитвал боязън от настъпващите промени. Няколко десетилетия вече Агата Кристи не пропуска случая да изразява своята боязън пред ногото време. „Един път прегледах ресторантите от три седмици — споделя тя пред „Обървър“ — всеки ден някого убират, нещо крадат, дори удушват деца. Според мене характерният признак на нашето време е постоянното нарастване на насилието. Ето например какво ужасяващо обяснение дава един юноша: „Ние просто нямаме какво да правим и решихме да се пошегуваме с един-кого си.“ В резултат на тази „шега“ техният приятел бил убит. Друг път тя е още по-категорична: „Понякога аз се страхувам, че живея в тази страна, защото виждат тенденцията да се извършва насилие заради самото писане. Не зная причините, но мисля, че тази тенденция се засилва.“ („Таймс“).

Точно това променящо се време ни предлага един любопитен парадокс. Холмс, рождба на фантазията, се преръжда в реалност, докато Джак, или по-точно жестоката и противоречива действителност, с времето се трансформира в легенда. И това разменяне на местата отразява определена закономерност на масовото съзнание (адаптивно и конформистко), в което вземат връх илюзиите. Един вид двойна леща, защото всичко от действителността, което идва като неприятен сигнал, се подлага на съмнение; нежеланието да бъде прието отхвърля съществуването му — във всички случаи поне го отдалечава достатъчно далече в сферата на легендата.

И ето че ниес киното се опитва да върне реалните пропорции на явленията. За тази цел пред него има един единствен път — да съчетае несъчетаемото, да срещне тези две реальности, най-обикновено казано — да изпрати прочутия детектив на среща с Джак Изтърбушавачът...

¹ Callisto Cosulich, „JJ film giallo“ — La storia del cinema v. III, ed Vallardi, Milano 1966, 182 p.

«ПРЕБРОЯВАНЕ НА ДИВИТЕ ЗАЙЦИ»

ИСКРА БОЖИНОВА

Сядайки да пиша, се опитам отново да възстановя най-важните събития на филма, но това се оказва доста трудна задача. Цялостният образ, обобщенията и патосът на тази простичка история, която може да бъде разказана с две изречения, продължават да звучат в главата ми. Градивният материал, докоснал се неусетно и леко до нашите сетива, ни отвежда дълбоко в смисъла на смешната гонитба. Пълнежът на филма — това са незначителните детайли и полудвижения на живото човешко присъствие, множество несложни емоционални състояния, преливащи незабележимо едно в друго, и изобщо цялото чувствено и убедително в своята делнична неизразителност човешко поведение, взето във всяка минута от изявата си. Правдата на характера и ситуацията е намерена по линия на внимателното наблюдение и изчакване всяко нещо само да се открие, да заговори за себе си със собствен глас. Крайният резултат и изводите ни убеждават, защото до тях стигаме не априори, а посредством логиката на дребните, но непоклатими в точността и сигурността си мотиви. Режисьорът Едуард Захариев е тръгнал от частното към общото, останал е верен на „малката“ битова и психологическа правда. Критическият му патос звучи обосновано и целенасочено.

Едва ли най-точните и цветисти описания на филма могат да ни дадат представа за колорита и необичайността на „Преброяване на дивите зайци“, за пътищата и начините му на въздействие върху нас. Може би ще се приближим до него повече, ако тръгнем по следите на образите и идеите, мотиви от които можем да открием пръснати тук и там в литературата, театъра, киното. Отново става дума за класическия обект на ирония и присмех — формалиста бюрократ, върху чиято нещастна глава от доста отдавна се сипят стрели. Него — бедният и може би единствено оцелял персонаж от времето на Гоголевите гротески



Филип Трифонов и Ицхак Фикци в сцена от филма

до наши дни — толкова много са го жигосвали и порицавали, хулели и отричали, че си е изработил противоотрова, която го е направила неуязвим. Явно, видът досега е дегенерирал, защото в наши дни и на наша почва се е събрал с всичките си „достоинства“ в особата на дребния служител и бранител на интересите на ловно-рибарската статистика другаря Асенов. Няма и съмнение, че днес обсегът на дейност на въпросния другар е твърде стеснен и сферата на влияние ограничена. Но мащабите за него нямат никакво значение. Той се отличава с това, че винаги може да се развихри и заштити блестящо служебните интереси, при това с теоретическа подплата, която никак не е несериозна и незадълбочена. Докато вървят надписите на филма, той набързо успява да смае младия си колега с неизчислими познания върху проблема — статистика на дивите животни. Значи ще се срещнем не с някакъв си дилетант и самодеец, а с устремен и убеден в смисъла на усилията си човек.

Не бързайте да твърдите, че това е някакъв си глупак, тръгнал да гони вятъра. Работата никак не е проста. Глупци наистина много, но този не е така безобиден и никак не заслужава снизхождение от рода на „остави го да си живее“. Иначе как да се обясни магическото въздействие, което има появяването му, и това лицемерно единодушие и въодушевление, което обхваща ловния колектив на село Югла. Значи този човек владее механизма на колективното принуждение, знае какви струни да засегне в човешкия характер, за да постигне пълно, макар и не искрено, единодушие, за да реализира

идеята си — да преброи дългоухите обитатели на необозримото поле. А като се има пред вид, че селяните са хора хитри, работливи и грижовни стопани, които много трудно можеш да откъснеш от неотложната полска работа, за да ги юрнеш по петите на дивите зайци, ситуацията става още по-загадъчна. Как Асенов с незабележимите си мащаби успява да организира, дисциплинира и да парира всякакво недоволство и скептицизъм, възникнали стихийно в групичката? Детайлното изясняване на тези „сложни“ взаимоотношения и механизми режисьорът се е проявил като блестящ анализатор. Долавяме, че вината не е само в трагикомичната фигура на преброятеля. За да упражни властта си, той вероятно използва и някои слабости на членовете на дружинката и не само техни, но наши вселюдски, като например: да се mine колкото се може по-безконфликтно и кротко, да не си разваляме отношенията; ще се разберем някак си и тъй нататък, които събрани в едно, ще рекат: „Защо да си усложняваме живота.“ Така си казват и преброятелите, унило тръгнали в колоната след бодро крачещия Асенов, всеки с подличката мисъл, че нашето не се губи — в края на краищата ще платят пропиления трудов ден. Само че след тях ще остане смачканото цвекло, изпотъпканото зеле и този ден камионите ще откатят в полето само бели забрадки; преброятелите ще са участници в един нелеп фарс.

Би могло да се спори кой момент в изкуството на Асенов да хипнотизира и застави селяните да го следват е най-важен, но несъмнено един от първите е умението да говори безсмислени и несъществени неща с надут и важен тон, нетърпящ никакво съмнение и възразение. Упражненията в това отношение са го довели почти до съвършенство, защото и ние не по-малко от подшефната му дружинка сме смутени и респектирани от вгълбената сериозност на встъпителното слово, изпъстрено с изрази като „сериозно мероприятие“, „достойно да изпълним задачата“, „може даже да се сблъскаме лице в лице със самия...“ и други подобни, които действуват на простодушното съзнание като загадъчни заклинания и най-вече са мощно средство срещу неверниците и присмехулниците. Явно той подозира нищожеството на мероприятиято и знае, че колкото по-гръмки и патетични са думите, толкова повече същността не се забелязва. От друга страна, авторите го представят като „чиста душа“, мъченик на делото, искрен и безкористен радетел на порядъка, непоколебимо и трагично устремен към дейност от общополезно естество, решен на всяка цена да помогне на държавата. И в някои моменти той е непоколебимо уверен, че тя има нужда и разчита на него. В тези мигове на патриотичен подем и бодрост той е наистина трогателен, изтръгващ почти съчувствие. Но уви, това е само миг. Следващият момент „светлата личност и чиста душа“ усеца, че губи почва под краката си. Подчинените го фиксират с ироничната очаквателност на зрители, готови да освиркат артистите, тоест него. Но providението бди над бюрократа. Той се хваща като удавник за сламка за изпратената от самия бог случка — незабелязаното изчезване на колегата Трифонов — и ловко преориентирва ловното настроение на групата по неговите следи.

Друг белег, издаващ „сериозния“ и „делови“ човск и може би

още по-силно впечатляващ непосветените югленци, е умението на Асенов да говори многозначително и неопределено загадъчно — на пример за това, което може да последва, ако някой реши да се цели от колектива, или пък уж неволно изпуснатите заканителни нотки по адрес на двамата представители на селската интелигенция. Изглежда, че последното най-силно поражда въображението на всички, защото само едно неясно споменаване за евентуални последствия с неясен характер смирява и най-непокорните духове. Като прибавите още достолепната осанка, приканваща към уважение и сериозност, почти недостъпна за един малък деятел от ловно-рибарския бранш, ще се получи нещо доста импозантно, способно да накара не само селяните на Югла да броят диви зайци.

Дали Асенов е добросъвестен глупец, не виждащ по-далеч от носа си и поради това си духовно късогледство вземащ формата на нещата за тяхна най-важна същност; или пък е обигран и ловък хитрец, който вижда близкото крушение и безсмислица на акцията по преброяването на дивеча? Твърде е възможно този доморасъл представител на празнословните бранители на параграфа и буквата да съдържа в себе си една опасна двойственост, преплитане на разумното с неразумното, способност за мигновено превъплъщение, която да заблуди и здравомислящи хора.

Всичките тези описания на странната личност на другаря статистик са твърде неизразителни в сравнение с онова, което прави на

Из филма „Преброяване на дивите зайци“

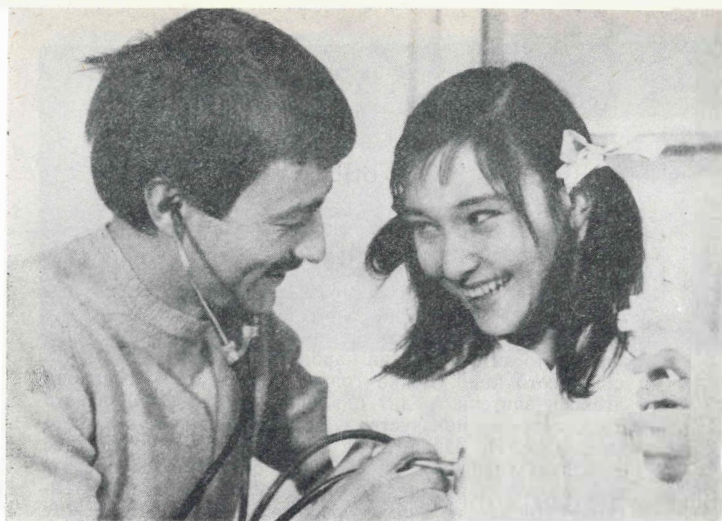


екрана актьорът Ицках Финци. Актьорът знае и изобразява до глავозамайващи подробности тъповатия, но коварен чиновник. Знае как гледа, как се движи, усеща интонацията на лишената му от смисъл реч, предусеща в нерешително скованите му движения комплекс за непълноценност и силно желание да се освободи от него. Леко изтешка походка, полуотворена уста, изразяваща интензивно мислене, по своему глуповато вдъхновена физиономия — от всички тези външни данни той е сполел едно органично присъствие. Финци разбира поривите на болезнения глупак, на бодрия маниак: постигнатото от актьора явно е резултат не само на интуиция и талант, но и в не помалка степен — на ума и интелекта. Перфидната гротеска на Финци по неизвестни пътища се слива и звучи в хармония с почти документалното присъствие на останалите изпълнители, половината от които са натурщици. Неуловимото преливане на жанрове вътре във филма оставя у нас впечатление за спонтанност и ненагласеност на жизнените ситуации, за липса на всякакво насилие от страна на режисьора върху произтичащото на екрана. Как режисьорът е накарал документалният репортаж, битовият реализъм, вестникарският фейлетон и психологическият портрет да звучат в един цялостен художествен организъм — това е недостъпна нам тайна.

Случи ми се преди „Преброяване на дивите зайци“ да видя актьора Никола Тодев в още няколко нови филма, където той се превъплъщава в образи с определено национален колорит и характер. Тук в ролята на председателя на дружинката бай Георги и той като всички останали актьори почти нищо не „прави“. Посреща Асенов, отваря лимонади от масата, едновременно пита или отговаря с неопределени звуци, стои дълго с ръце в джобовете сред полето и накрая много се весели на юнашкия гуляй и потвърждава всяка дума, излязла от устата на статистика. Без традиционните потури и дисканти в гласа Тодев представя един нашенски тип с едро добродушно лице, хитро присвити очици и омиротворяващ нрав. Много богат на подтекст и нюанси е и образът, изграден с умение от Евстати Стратев. Филип Трифонов успява да се разграничи от атмосферата и проблематичната насоченост на образа, в който вече го познаваме, и ни представя нов вариант на млад човек, но не така простодушен и незащитен както в „Момчето си отива“ и „Като песен“.

Струва ми се, че сред най-ярките компоненти на филма е и музиката на композитора Кирил Дончев. Пародийно-иронична, смешно-сериозна или с печални нотки, щом се появи, рамките на действието като че ли се разширяват и побират в себе си повече от едно село. По недвусмислен начин тя коментира и имитира смешните страни на случката, тревожно напомня и акцентира сериозните... А има и това качество, че може лесно да се помни и да се тананика.

И накрая, с риск да огрубя и опростя произведението на изкуството при съотнасянето му към живота ще се помъча да изведа морала на твърде поучителното събитие. Очевидно е, че сценаристът Георги Мишев и режисьорът Едуард Захариев са решили да разкажат тази смешна история, побрала се само на три странички в сборника на писателя, не само за да разсмеят и позабавляват зрителите с похожденията на въпросния екземпляр. Преди всичко те искат



Филип Трифонов и Мая Драгоманска

да посочат и разгледат от близко бацила на това антиобществено явление, дискредитирайки го. Да предупредят за опасността му за здравето на нашето общество.

„Преброяване на дивите зайци“ — производство на СИФ, 1973 г.
Сценарист — Георги Мишев, режисьор — Едуард Захариев, оператор Венец Димитров, композитор Кирил Дончев. В главните роли: Ицхак Финци, Никола Тодев, Филип Трифонов.

ПРАЗНИЦИ НА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ

Утвърдена традиция е нашата общественост да чествува ежегодно съветското киноизкуство. Повече от две десетилетия у нас се организират Празници на съветския филм. В тези ярки културни манифестации намира израз отношението на българския народ към съветската култура и съветското кино. Всяка година повече от 45 милиона български зрители гледат съветски филми. Общуването със съветското киноизкуство е дълбоко навлязло в нашето ежедневие. Но празниците на съветския филм, с който се отбелязва годишнината от Великия октомври, се превръщат в културно събитие за стотици градове и села на България. Премиерните филми, срещите и разговорите между гостуващите съветски киинотворци и зрителите, обсъжданията на новите творби, фестивалното показване на най-нови филми създават особена атмосфера на празниците. Разбира се, няколко кинотворби, включени в програмата, не могат да представят цялостно многонационалното съветско кино, да покажат разнообразието от теми и сюжети, творчески предпочитания и търсения, личен авторски стил. Но Българската кинематография винаги се е стремяла тези няколко заглавия да бъдат подбрани от най-доброто, създадено в СССР през последната година. Празниците на съветския филм тази година включиха премиерите на „А утрините тук са тихи“, „Укротяването на огъня“, „Най-последният ден“, „Монолог“, „Руско поле“, „Да обичаш човека“ и др. Освен това бяха показани филми от съветската кинокласика и творчески портрети на изтъкнати режисьори и актьори.

Бих искал да се спра на първите три от споменатите филми.

„Ние искаме да разкажем, че всеки един от двадесетте милиона загинали е бил човек със своя съдба и мечти“ — така говори режисьорът Станислав Ростоцки за своя филм „А утрините тук са тихи“, заснет по сценарий, написан от него съвместно с Борис Василев, авторът на широко известната едноименна повест. Сред десетките кинотворби, посветени на Великата отечествена война, този филм заема свое собствено място. Той ни откъсва от мащабните сражения, от гигантските стълкновения на хора



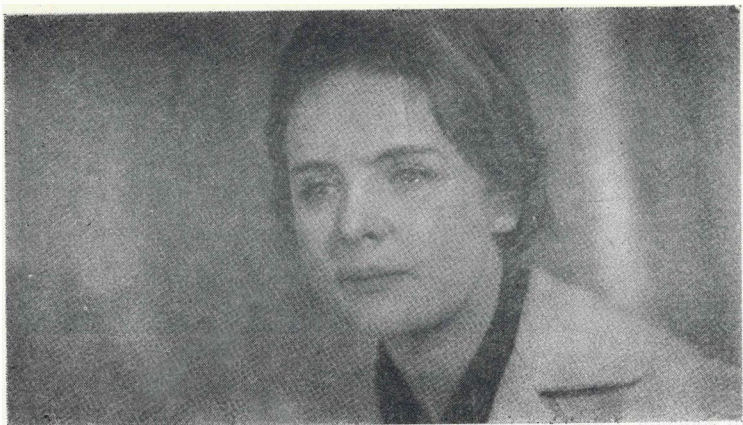
„А утрините тук са тихи“

и машини. Пред нас сред глухите гори и езера на Карелия е малък отряд зенитчици, съставен от девойки. Заедно със своя старшина пет от тях ще водят бой с три пъти по-многочислен противник — бой от местно значение, един от хилядите във войната. Но този частен случай авторите успяват да изведат като голямо, значително обобщение. Пред нас застават в крупен план пет девойки, пет характера. Кратък е животът на всяка от тях. Цветните интроспекции ни връщат към мирното време, за да открием мечтите им, с болка да почувствуваме трагедията на прекъснатата младост. Създадени за да бъдат майки и дават живот, те трябва да воюват и умрат. Индивидуализирани, представени като носителки на красотата в живота, те са пртивопоставени на един безличен, слят в обща маса враг. Отговорността за бъдещето на родината, чувството за дълг, ражда героичния му подвиг, който остро се връзва в нашето съзнание и чувства.

„А утрините тук са тихи“ е филм със значителни актьорски постижения. Пресъздаден от дебютанта в киното Андрей Мартинов, образът на старшина Васков е описан точно, с намерени характерни детайли. Този коренен жител на руската земя покорява с непоколебимата си вяност към родината, с духовната си дълбочина и отзивчивост. Изразител на неизтощимата народна сила, старшина Васков на Андрей Мартинов е безспорно едно от най-големите постижения на филма. Актрисите Ирина Шевчук, Ирина Долганова, Елена Драпеко и Екатерина Маркова също са дебютантки. Единствено Олга Остроумова е участвувала с малка роля във филма „Ще доживеем до понеделник“.

„А утрините тук са тихи“ не е лишен от някои недостатъци. Очевидна е мудността и разтегнатостта на първата част. Въпреки емоционалната си наситеност „рамката“ на днешния ден прозвучава твърде публицистично в общия тон на творбата.

От предишния филм на Станислав Ростоцки „Ще доживеем до понеделник“ изминаха няколко години. Сега постановчикът отново привлича вниманието на критика и публика. „А утрините тук са ти-



„Укротяване на огъня“

хи“ съчетава нежния лиризъм с високата патетика, романтиката на мечтите със суровата истина за живота, той ни открива онова, което е давало духовна сила на съветските хора да отстоят и победят. Своя филм за войната авторите изграждат като спомен и размисъл за миналото от позициите на днешния ден. За всичко това филмът се нареди на първо място сред наградените творби на Всесъюзния кинофестивал в Алма Ата тази година.

„Укротяването на огъня“ на сценариста и режисьора Данил Храбровицки идва по нашите екрани, след като е завоювал признанието на един от авторитетните международни филмови форуми — фестивала в Карлови вари. Това е филм за човека-творец, за неговата всеотдайност в работата и непреклонната му воля да победи природата, за любовта към родината, за вярата в човека и неговите възможности. Обхващайки значителен период от живота на героя — от първите петилетки до наши дни, — филмът предава и важни моменти от историята на съветската страна. Авторът ни показва човека и времето в тяхната взаимна връзка.

Някои черти от характера на героя — както сам споделя Храбровицки — са заимствувани от бележития учен и академик Королев. Но художествено обобщеният образ на учения Башкирцев има няколко реални прототипа. Авторът изгражда една човешка съдба, която прераства в символ на прометеевското начало в хората. Но в желанието си да разкрие целеустремената, страстно насочената към поставената цел натура, Храбровицки неубедително и немотивирано усложнява и драматизира личния живот на Башкирцев.

В изпълнението на талантливия актьр Кирил Лавров главният конструктор е неспокойна творческа личност, която живее и твори

машабно и вдъхновено. Това е човек, който израства в дружбата и конфликтите с колегите си, също така надарени и фанатично предани на своята работа хора; човек, който се развива, преодолявайки не само „съпротивата“ на науката, но и на собствения си характер. Образът на Башкирцев е ново значително постижение за Кирил Лавров.

Обкръжението на главния герой е представено от цяла група интересно и пълно обрисувани образи, създадени от актьорите Ада Роговцева, Игор Горбачов, Андрей Попов, Игор Владимиров, Инокентий Смоктуновски, Всеволод Сафонов, Светлана Коркошко, Зиновей Герд и др.

„Кристалният глобус“, най-голямата награда на Карлови вари, и втората награда на Всесъюзния фестивал в Алма Ата са признания, което още веднъж подчертава достойнствата на този филм.

Името на писателя и киносценариста Борис Василев срещахме във филма „Най-последният ден“. Сценарият е написан по едноименната му повест съвместно с н. а. на СССР Михаил Улянов, който е и постановчик на филма.

Обикновен и делничен е този последен ден на излизащия в пенсия милиционерски участъков отговорник Ковалъов. Приел работата си не като служба, а като призвание, той се чувства винаги задължен да вземе отношение, да помогне. Спонтанната му натура го кара да се втурва във всяко дело с цялото си сърце, да воюва за човека докрай. Когато предава своя участък на приемника си, Ковалъов ненаатрапчиво му „прочита“ лекция по хуманизъм и отзивчивост. Психологическият портрет на героя не се обрисова единствено чрез неговите постъпки, макар те да са ярки и убедителни, но и чрез отношението на обществото към него. Изграден като личност в условията на съветското общество, той заслужено получава признание.

„Най-последният ден“





„Монолог“

то и обичта на съвременниците си. С трагичния финал на този най-стина най-последен ден от живота на Ковальов идва и внушението, че в борбата със злото не е достатъчна само добротата и човешката **отзивчивост**.

„Най-последният ден“ не изненадва с драматургичната си постройка: не за първи път в киното герои и събития се представят съгъстено в един единствен ден; не е нова и съпоставката между отиващия си стар служител и младия му приемник. Но обаянието на филма се крие преди всичко в човешките измерения на главния герой, великолепно пресъздаден от самия Михаил Улянов.

Михаил Улянов има известен опит като режисьор. Двамата с Кирил Лавров довършиха „Братя Карамазови“. Но сега той е и съавтор на сценария, и постановчик на филма. В едно интервю Улянов сподели, че не би искал „Най-последният ден“ да се смята за дебют. Уважението, което изпитваме към него, не ни разрешава снизхождение в оценките на неговата режисьорска работа. Във филма има епизоди, които са ненужно удължени, сцени, в които не е използван целият драматичен заряд... Но фактът остава — един от големите актьори на съветското кино успешно започва своя път като режисьор.

„А утрините тук са тихи“, „Укротяването на огъня“, „Най-последният ден“ са три твърде различаващи се творби на съветското кино — по тема, поставени проблеми и творчески подход. Общото, което ги сродява, е задълбоченото внимание към човека, към неговата същност, оптимизмът, воинствуващата идейност и дълбокияг-пстински хуманизъм, характерни за цялото съветско киноизкуство.

« мъртъв край »

Късно лято е. И началото на есента. Действието на филма, с изключение на няколко само сцени, протича в техните топли и златисти тонове. Вероятно сценаристът и режисьорът Ишван Гал е подбирал дълго сезона за своя разказ. И е избрал все пак времето, когато земята е натежала и плодна, а вечер слънцето слиза ниско над пустите домове на обезлюдялото унгарско село.

Геронте — Юли и нейният съпруг се обичат. И са почти сами в този райски кът на земята. Далеч са от суетата на съвременния град. Далеч са от неговата умора и нервно напрежение. Носят вода с бели кофи от близкия кладенец. Впрягат кабриолета си и пътуват на него през есенната гора към пазара на близкия град. Продават там своите зеленчуци. В събота синът се завръща от града, където се учи. Радва се на подарените нови дънки. Яхва с тях коня из пустото поле. И дори тези дънки, които напомнят за друг бит и ценности, не нарушават хармоничната и красива монотонност на живота, който Ишван Гал рисува с толкова топлина и едва овалдявана носталгия.

Може ли това е една неоромантична история, към каквато съвременното кино изпитва остро влечение? Едно ново напомняне за това загубено царство на човека — природата и природообразното съществуване?

Много бавно, много дискретно режисьорът започва да ни открива другите измерения на този живот. Постепенно белите кофи за вода добиват друг смисъл. От пустите къщи се е вече не само спокойствие, а смърт. Пътят, по който героинята се връща от града, става много тежък за нейната самота. Умира и единствената останала освен

тях старица в това село. Умира, грижливо прибрала пощенските картички, които синът е изпращал редовно от далечна Канада.

Мъжът работи вече при секачите в гората. Героинята се грижи сама за къщата, за градината и седмичния пазар. Движи се из обезлюдялото село: ние продължаваме да следим привычните жестове на нейното ежедневие. Режисьорът не се бои да ни ги показва дори малко обстоятелствено. Не се бои да води своя разказ до границата, при която дори и най-тъпко изважените детайли в съществуването на неговите герои, при това изважени с една наистина много висока кинематографична култура, почти не могат да наситат зрече екранното „бездействие“. Казах „почти“, защото Ишван Гал овладява този толкова „некинематографичен“ сюжет.

Наистина филмовата еволюция ни кара непрекъснато да коригираме нашите представи за „кинематографичност“. През последните години световното кино се вслушва сякаш в някои забравени уроци на миналото. И отново предпочита едно по-оголено и стремително действие. Предпочита контрастните, по-натрапчивото внушение на определени идеи. Търси по-агресивна стилистика, която да ангажира по-силно нашето съзнание.

В „Мъртъв край“ унгарският кинематографист остава далеч от всички тези тенденции. За мощните миграционни процеси на съвременна Унгария той предпочита да ни говори съдържано, с едно изкуство, което максимално разчита на полутоната, загатването и много богатото и интересно изпълнение на двамата актьори: Мари Тьорочак и Ишван Ференци.

Всъщност авторското внимание по-



“Мъртъв край” — сцена от филма

степенно се концентрира все по-открито върху героинята. Нервните кризи на Юли стават по-чести. Все по-непоносимо е за семейството да събере парите, които са им необходими, за да отидат в града, или променят тук своя бит. И в една чудесна сцена, в която героинята отива да се изповяда, разбираме, че всъщност тя не само е нещастна, но не знае дори как точно трябва да продължи да живее.

Темата за бавното изпраждане на селата и трудното адаптиране към новите условия и за тези, които остават, и за тези, които заминават, вълнува социалистическото кино. В последните години видяхме немалко грузински филми, където носталгично, но и доста подробно се анализираха самочувствието и отношенията между хората в изменящите се социални структури.

Но героите на Ишван Гал са не едни от последните жители на малко-

то село, а последните. Освен тях няма никого наоколо. И колкото и неутралим да е и за него процесът, той с логиката на особения художествен свят, който създава, ни го разкрива като една своеобразна съвременна рана. Героинята му съвсем хладнокръвно и усмихнато тръгва към пропагста. Няма да я спрат нито мисълта за детето ѝ, нито протегнатите ръце на съпруга, нито чудната гледка на утрото...

Трудно е, разбира се, да решим до колко този филм изразява определени тенденции на съвременното унгарско кино. Като стил и тематика той е много своеобразен, но несъмнено разкрива много зряла кинематографична култура и завидно авторско умение да се изследват някои па пръв поглед периферийни процеси на времето. Но зад които стои открит вечният въпрос за човешката съдба и съществуване.

Елена Михайловска

»ДНИ НА ЯРОСТ«

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Под това заглавие се крие всъщност екранизацията на една творба на М. Ю. Лермонтов, за която доста се писа в нашия печат, докато се снимаше. Става дума за „Вадим“, за едно от сравнително малко известните произведения на великия руски поет. Ръкописът е открит късно след смъртта му в неговите архиви и първото сведение се появява в 1873 година, като дори заглавието се посочва условно, тъй като началната страница е загубена. В жанровата принадлежност също е налице неопределеност — едни от редакторите наричат ръкописа роман, а други — повест. Знае се, че над тази своя творба М. Ю. Лермонтов е работил в периода 1833—1834 г. Също така литературната наука е доказвала, че макар сюжетно авторът да извежда повествованието до неговия край, произведението не е завършено. Причината е в неудовлетворението на самия му създател, който колкото повече страници пишел, толкова по-силно усещал несъответствието между първоначалния си замисъл да разкаже за въстания народ и за Пугачов и конкретния резултат, в който доминира фигурата на самотния отмъстител, фигурата на един твърде условен романтичен герой. Изтъкнатият изследовател на творчеството на М. Ю. Лермонтов Б. М. Ейхенбаум отбелязва, че замисълът на „Вадим“ „несъмнено е възникнал на основата на неизтребимите декабристки идеи и традиции“, но колкото повече се разгъва сюжетът, толкова по-очевидно става несъответствието между житейски материал и стил, между стремежа на автора да възпроизведе реални исторически събития и трактовката им в духа на „неистовата“ романтична проза. Б. М. Ейхенбаум заключава: „Лермонтов прекъсва работата над романа, тъй като не е в състояние да преодолее тези идейно-стилистически несъответствия“.

Припомням отношението на литературознанието към тази творба, защото посочените недостатъци предопределят характера и на сценария, по който е заснет филмът „Дни на ярост“. Разбира се, и в това произведение личи ръката на Лермонтов, има страници, които ни припомнят за гениалната му лирика, за „Демон“ и „Мцири“. за „Герой на нашето време“. Човек би могъл да разбере и чист кинематографския интерес, защото наистина много са епизодите, които са заредени с ярка пластическа експресивност, а и действително е стремително, динамично, с назряваща драматична сила, с конфликтност, която постепенно достига до краен накал и се разраства в същинска буря на характерите.

И все пак доминиращ пункт в отношението ни към творбата е неудовлетворението от нейното основно внушение, несъгласието ни с това, че фигурата на Пугачов и смисълът на неговото въстание се засенчват от почти патологическата страст за отмъщение у един създаден предимно според книжните канони романтичен герой. Показателно е как сам Лермонтов се отнася към своето произведение. Той не го публикува, не го прави достояние на обществеността. Имал е съзнанието, че не е осъществил замисъла си. И не е искал от тази му творба да се съди за отношението му към един период от руската история и към един смел народен герой, към които е хранил всъщност най-дълбока почит и преклонение.

Но-ето че изоставеният в архивите ръкопис благодарение на киното сега става по-популярен дори от някои най-известни произведения на писателя. Няма никакво съмнение, че в залата могат да се намерят не един и не двама зрители, които не са и чували примерно за „Песен за цар Иван Василевич и за търговеца Калашников“ или за поемата „Мцири“, но които ще съдят за Лермонтов, ще добият представа за него от „Дни на ярост“. А това няма да е най-вярната представа...

Широко известна е мисълта на Рене Клер, че „един филм започва от избора на сценария“. В случая всичко е започнало от избора на едно литературно произведение. Към направените дотук възражения, че това не е творба, която представя Лермонтов в достойна светлина, бих искал да прибавя, че тя не представя и руския народ в духа на историческата правда. Вярно е, че по времето на Екатерина II в селячеството има много безпросветност, че съзнанието е на ниско равнище благодарение на страшната мизерия и безчовечна експлоатация от страна на дворяните, но в същия този народ има и хора от типа на Пугачов, които не искат да се примиряват с повсеместното зло, които се вдигат на борба за човешките си права. Така че тълпата не е така тъмна и безсъвестна, както е пресъздадена на екрана. И ако Лермонтов преди повече от столетие плаща данък на литературни предразсъдъци, ако на истинността на изображението му пречат каноните на модната романтична школа, ония, които пристъпват към епохата на Пугачов от днешни позиции, е трябвало да се съобразят с неизбежните исторически корекции, а е трябвало да имат предвид и цялостния дух на творчеството на великия руски поет.

Наопаки, според мен във филма увлеченията са тъкмо в про-

тивоположна посока — тълпата е представена така животински без-
расъдна и сляпа в разразилния се бунт, както Лермонтов никъде не
я описва. Бих припомнил, че в авторовата реч на „Вадим“ има па-
сажи, които дават по различен смисъл на чисто пластичните описа-
ния, има поглед към тях някак от дистанция, който свидетелства
за надмогване на чисто интуитивното и спонтанно рисуване и за
осмисляне във философски план. Но в сценария това не е взето пред-
вид.

Към налагащата се иначе обща оценка за вярно следване на
литературния първоизточник могат да се посчитат и още един-два
пункта, в които не се следва текстът на Лермонтов. Към един от
тях имам сериозни възражения: това е несъществуващия във фина-
ла смъртен двубой между Палицин и сина му Юрий. Като приба-
вим и садистичното наслаждение, с което Вадим наблюдава само-
изстребването им, явно е, че мярката е прекрачена, че и без това
наличието на патологична болезненост се извисява до дразнеща
крайност.

Към работата на постановчика Антонио Календа, един опитен
режисьор, чиято професионална рутина в хубавия смисъл на дума-
та се чувства и в „Дни на ярост“, възраженията ми са главно по
посока на постигането на руска атмосфера във филма. Според мен
руското е твърде външно, твърде екзотично, твърде в духа на она-
зи Русия от романсите, които напоследък се пеят в преработено,
напарфюмирано и стилизирано издание на Запад. Не знам, там, в
царството на преуспяващите неотрубадури на романа, може би
руският колорит на филма ще има своето въздействие, но особено
на нас, българите, той трудно действа убедително. От значение е
фактът, че снимките на „Дни на ярост“ са правени в България, че
на екрана виждаме не един и два популярни туристически обекта,
които трябва да играят ролята на автентична руска среда. Така и не
можем да приемем белоградчишките стени за манастир, нито пък
да не забележим, че героите с „кратимарковски стъпки“ прехож-
дат за няколко минути от каменната гора край Варна до морените
на Витоша...

Като динамика, като ритъм филмът вярно отразява духа на лите-
ратурната творба. И както тя се чете задъхано, напрегнато, така се
гледа и екранизацията. Точно според описанията на Лермонтов са
подбрани актьорите. Джон Макенъри като Вадим е пълно физичес-
ко съвпадение, просто зримо възплъщение на авторовата характе-
ристика. Почти същото би могло да се каже и за Оливър Рийд като
Палицин, за Клаудия Кардинале като войнишката вдовица, за
Юрий, за сякаш слязлата от икона Оленка и т. н. Вярно е, че ак-
тьорите са ограничени от романтичната им едноплановост, че отсъ-
ства богатата психологическа нюансировка на реалистичната лите-
ратура, но пък те играят всеотдайно, със страст, с изключително
въодушевление.

Ако „Дни на ярост“ не беше филм с претенцията, че е по М.
Ю. Лермонтов и ако не се мъчеше да ни убеждава, че се отнася за
Русия и за времената на Пугачов, може би оценката ни за него би
била положителна. Но сега той ни оставя с твърде противоречиви
и в крайна сметка неудовлетворили ни впечатления.



АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

Съветски кинокритик, театровед и литературовед. Роден е през 1915 г. в с. Мартиново, Волгоградска област. Завършва Московския институт по история, философия и литература през 1939 г. Започва литературната си работа като журналист през 1931 г. Член на редколегията на в. „Комсомолская правда“ (1944 г.), зам. председател на ВОКС — Всесъюзно общество за културни връзки (1944—1947 г.), отговорен редактор на сп. „Советская литература“ на английски език (1945—1948 г.), редактор в сп. „Театър“ (1949—1956 г.), зам. главен

редактор, главен редактор и директор на издателство „Искусство“ (1956—1964 г.), заместник-председател на Оргкомитета на Съюза на работниците от кинематографията на СССР (1964 г.), а от 1965 г. до днес е секретар на Съюза на кинематографистите в СССР.

От 1945 г. излиза в пресата със статии по въпросите на театъра и литературата, а по-късно и на киноизкуството.

Автор е на книгите:

„Чернишевски и Добролюбов за реализма“ (1955 г.);

„Характери и обстоятелства“ (1959 г.), сборник от статии за драматургията и театъра;

„Животът на драматурга“ (1964 г.), монография за творческия път на Александър Афиногенов;

„Свеглините на Смолний“ (1966 г.), сборник от статии, изследващи главно ленинската тема в киното и театъра;

„Кинематографически срещи“ (1969 г.), сборник от статии, посветени на най-актуални проблеми на съвременното киноизкуство на Запад и в някои социалистически страни.

Понастоящем работи върху монография за творчеството на Всеволод Пудовкин, глави от която са публикувани в сп. „Искусство кино“ 1973 г.

Александър Караганов е един от най-добрите представители на съветската филмова критика. Неговите трудове съчетават заоблачената теоретическа мисъл с критическия усет и проникателност, умението да се вижда сложната картина на фактите, явленията и проблемите в изкуството с убедителната яснота и определеност на принципните позиции.

ЕМ. П.

ПОЗНАНИЕ НА СЪВРЕМЕННОСТТА

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

В постановлението на ЦК на КПСС „Мерки за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“ се подчертава, че на нашия кинематограф „не достига дълбочина в художественото отразяване на най-важните процеси от съвременността“. Постановлението на ЦК акцентира вниманието на съветските кинематографисти върху проблемите на художественото възплащаване на икономическите, обществените и културните преобразования, осъществявани от съветския народ под ръководството на партията, на борбата на партията и народа за органическо съединяване постиженията на научно-техническата революция с преимуществата на социалистическия строй.

Кинематографическото усвояване на съвременността е трудно дело. Практиката ни показва, че тук нашите победи са по-малко, отколкото в художествената разработка на теми от революцията, из гражданската и Отечествената война. Освен с обикновените трудности кинематографистите в тези случаи се сблъскват и с повишената съпротива на жизнения материал: увлекателното и напрегнато действие често трябва да се изгражда върху колизии, лишени от външен и привичен драматизъм, характерите на хората трябва да се разкриват в делничната ежедневност на техния труд и бит, а не само в ситуации изключителни, като че ли създадени специално за драма. Ние разбираме, че тази повседневност е далеч от идилията — не за безконфликтно съществуване върху брегове на реки от мед и масло става дума. Но разбираме и друго — че конфликтите и сложността на ежедневието се подават по-трудно на кинематографична обработка, отколкото, да кажем, схватките на антагонистите в условията на войната или произшествията, предмет на изобразяване в кинематографическите детективи. Освен това в условията на бурно изменящата се действителност конфликтите на ежедневието са твърде променливи. Необходимо е зорко око на художника, внимателно и съредоточено изучаващо живота, необходимо е наличие на изострено чувство към новото, за да се улови, разбере движението на тези конфликти, техните днешни трансформации.

Още по-важна е задачата на критиката — да забелязва и поддържа творческите търсения на кинематографистите, насочващи се към най-важните процеси на съвременността, към образа на съвременни-

ка, без да бъде снизходителна с оглед на темата, но и без да забравя реалните ѝ сложности.

Неотдавна видяхме филма на Р. Батиров „Чакаме те, момко“. Не всичко е равностойно в този филм и не всичко е успял да постигне узбекският режисьор. Но филмът привлича със свежестта на наблюденията, с познаването на изобразяваните хора. Младежката среда е показана сякаш отвътре — героите на филма приличат на своите прототипи не само по облеклото и по думите от младежкия жаргон, те са видяни и показани с точен усет за духовния им свят, за нравствения им облик, за движението на характерите. Живото изобразяване на средата прави особено убедителна историята на характера на младия работник Тимур (А. Ганиев), на когото общественото доверие на другарите от завода помага да придобие нова мяра социално чувство и гражданска активност.

В съветското кино, ако говорим за най-добрите му произведения, понятието положителен герой е лишено от каноническа еднозначност. Положителният герой в съветското кино не е рожба на дидактиката, а воплощение на реалните качества на човека, роден от социализма. Той убеждава със своята жизненост, когато идва на екрана като откритие, обогатяващо зрителя с нови знания за живота.

По логиката на кинорецензиите, склонни към нормативност, добър и достоверен е само онзи филмов герой, който показва пример на човешка многообемност и на хармонична разностранност. Но ето че във филма „Укротяване на огъня“ на Д. Храбровицки се появява ученият Башкирцев (К. Лавров) и привичните норми за положителност се оказват преобърнати. Башкирцев е човек напорист, съсредоточен само върху едно нещо. За хармоничен и всестранен живот на него просто не му достига време. Обаче от това Башкирцев не става сухар, той е човек на страстите, пламенен и увлечен от делото си. И животът му е бурен — мъката, радостта и щастието го връхлитат с пълна сила: неговата целеустременост става синоним за пълнота на живота, за максимално разгъване на възможностите и способностите на човека.

Взаимната връзка между професията на героя и неговия духовен и нравствен облик се разкрива по друг начин в новия филм на С. Герасимов „Да обичаш човека“. По сюжет това е преди всичко историята на женитбата и първата година от семейния живот на архитекта Калмиков... През историята на неговото семейство минават търсенията на Калмиков за оптимално архитектурно решение на града в Заполярието. Филмът ни убеждава, че ако икономическите, нравствените, философските и психологическите проблеми на професията и проблемите на „личния живот“ не са съединени механично, а са показани в тяхното реално взаимодействие, те помагат по-дълбоко да се разбере човекът в индивидуалните и социалните особености на неговия характер и битие.

Във връзка с проблема за създаване образа на съвременника И. Хейфиц в изказването си на Втория конгрес на съветските кинематографисти се обърна към личността на Юрий Гагарин, казвайки: това е много земен, обаятелен руски младеж и едновременно — Прометей на XX век. Човек-легенда, велик човек на велико време и просто Юрий не само за роднини и близки, но и за милиони хора,

почувствували, че те също могат така да го нарекат поради душевната си близост с него. Юрий Гагарин съществува в историята и в паметта на хората във всичките измерения: и в своята простота, в удивителната душевна близост до хората, срещали се или не с него, и във величието, което е достойно за мрамора, гранита, песента и симфонията.

Като продължение на размишленията на Й. Хейфиц за Гагарин, Б. Чирков започна разговор за хората, които не са поели пътя към великия подвиг и може би не ще и тръгнат по него, но таят в себе си богат жизнен материал за изследвания от художника: „Разбира се, подвизите в света са по-малко от обикновените дела. Героите не са толкова много, колкото са обикновените хора. Но нали задачата на изкуството е в незабележимия, простия човек, в обикновените обстоятелства да открие онези черти и свойства на човешкия дух, който в нужното време тласка човека на подвиг и саможертва.“

Във филма „Начало“ на Г. Панфилов (сценарий — Е. Габрилович и Г. Панфилов) ние виждаме работничката Паша Строганова. Тя е некрасива и ъгловата. В нея се открива известна елементарност и недоразвитост на нравствените и естетическите понятия. Но — и душевни резерви, вътрешна сила и красота, незабележими при повърхностно запознаване. Актрисата Ина Чурикова с поразително по своята сила и тънко изкуство в проникването на характера разкрива тези два плана на личността, процеса на саморазкриването на вътрешно прекрасния човек, в чиято душа, оказва се, има богатства, позволяващи на Паша, „тръгвайки от себе си“, да изиграе Жана д'Арк във филма, посветен на легендарната героиня.

Практиката на изкуството отдавна е доказала, че неговото влияние върху живота се намира в пряка зависимост от активността му при познанието на живота. В произведенията, белязани с реалистическа дълбочина, действа това, което Енгелс нарече диалектика на поетическото правосъдие: не назидателният показалец на натрапчивите поучения, а самата правда на живота, концентрирана в художествени образи, осветена от идейната целеустременост на художника, се обръща към мисълта и чувството на зрителя.

Диалектиката на поетическото правосъдие предполага анализ на живота, на всичко хубаво и лошо в него. Естествено, че в изкуството на социалистическия реализъм такъв анализ се осъществява във форми, различни от онези, които са породени от декадентското изкуство, неприемащо изобразяваната действителност, отричащо я тотално. В такива филми като „Да доживеем до понеделник“, „Белоруската гара“, „Край езерото“ е достатъчно остра критиката на човешките недостатъци, слабости, грешки, решително се осъждат проявите на консерватизма, догматизма и другите пречки по пътя на съветските хора. Тази критика, това осъждане са основани върху анализа на реалните сложности и противоречия в живота, произтичат естествено от утвърждаването на социалните и нравствените ценности на съветското общество, на неговите идеали, от гражданските стремления към усъвършенстване на изобразяваната действителност.

Напълно понятно е, че в посредствените произведения (а те са

повече от достатъчно) утвърждаването и отрицанието остават в пределите на елементарните декларации или обозначените фотографически реалности на битието, видяни само в техните най-външни белези. При повърхностния подход към живота неизбежно се притъпяват социалните и нравствените критерии на изкуството и художникът послушно върши след своите най-първоначални, понякога погрешни усещания. Стремейки се да бъде критичен, той колекционира недостатъците, съставяйки от тях плашещи съчетания. В търсене на жизнелюбстващия патос той преднамерено или просто по недоглеждане „освобожава“ живота от свойствените му сложности, противоречия и конфликти. И в единия, и в другия случай анализът на процесите се подменя от фиксацията на състояния, водещи като че ли самостоятелно съществуване в застиналата социална среда, диалектиката напуска изкуството, отстъпвайки място на елементарно назидателните схеми.

Говорейки за посредственото изкуство, не може да не се упомене и следният феномен: практиката на проката познава случай, когато произведения „на морално-етична тема“ привличат зрителя дори при твърде незадълбочено изобразяване на отношенията и чувствата. Да си спомним филма „За любовта“. На неговите създатели не се е удало истински да разшифроват характерите на героите, техния духовен и емоционален свят. Въпреки това филмът събра твърде многочислена аудитория; разбира се, за това са изиграли своята роля привлекателността на заглавието и сюжета.

По сложен е въпросът с филмите, чието действие се гради върху ситуации и колизии от трудовото ежедневие. В търсене на най-преките и лесни пътища за преодоляване на често срещаните сложности във взаимоотношенията със зрителите някои сценаристи и режисьори снабдяват своите „производствени“ филми из живота на работниците и колхозниците със сюжетни мотиви „на морална тема“.

В едни случаи в екранния разказ за работническата младеж възникват ситуации, напомнящи мелодрамата от старинния романс: „той бе титулярен съветник, тя — генералска дъщеря“. В други — вниманието на зрителите се съсредоточава върху фаталната любов на бригадир на строителите, а отношенията на хората в производството стават само неин фон. В трети — на преден план излизат семейните неуредици... Но почти винаги „мелодраматизацията“ на сюжета подкопава отвътре темата на труда. Не получава необходимото развитие и „моралната тема“. Пък и външното, механичното им съединяване не води до ново качество още повече, че в повърхностните произведения и темата на труда, и темата за любовта и семейството се вземат сбикновено в техните „очаквани“, напълно шаблонни обрати и очертания, а изследването на неизследваното се подменя с построяване на филм от готови конструкции.

Задълбочаването на изкуството в процесите на съвременността повишава не само неговата познавателна роля. То помага за развитието на самото изкуство, тъй като изобразяването на привичното неволно тласка към привични клишета в кинематографическото мислене, а изследването на новото, с което е богат нашият съвре-

менен живот, поставя пред художника задачи, които изискват постоянно обновление, обогатяване на самото екранно изкуство.

Известно е, че силата на кинематографа се определя не само с неговата масовост. Необикновено богат е естетическият арсенал на съвременното кино. Толкова богат, че може да обхване живота на съвременния човек в неговите реални сложности. Тук не съществува онова състояние, при което сложността на живота и човешките характери расте, а изкуството безнадеждно изостава, утешавайки се със старовремските идеи за непознаваемостта на света.

По такъв начин главният проблем сега се заключава в това, разумно да се използва растящата сила на кинематографа за познание на съвременността и въздействие върху мисълта и чувството на съвременника ни.

ТОЗИ ТЪНЪК СВЯТ НА ЧУВСТВАТА

РОМИЛ СОБОЛЕВ

С какво ще запомнят 60-те години на нашия век? Разбира се, на първо място с излизането на човека в космоса и кацането на Луната. Очевидно и с бурята на младежките бунтове над старите буржоазни столици. Вероятно и с неправдоподобния по съотношение на силите двубой между малкия Виетнам и САЩ, гигантът на капиталистическия свят. Може би, ако говорим само за Запада, и със сериозната на политическите убийства, започнала с покушението над американския президент... Трудно е да се изброят всички големи събития през това бурно десетилетие. За някои от тях на нас явно ни липсва достатъчна информация — да вземем например убийството на Джон Кенеди, — но въпреки това за тях можем да съдим трезво, с разбиране на причините и представяйки си последствията.

Има обаче и такива явления, истинският смисъл на които не е съгсем ясен за нас, съвременниците, и затова ние или ги тълкуваме повърхностно, или недооценяваме тяхната опасност. Към тези явления вероятно се отнася и тъй бурно развихрилият се през 60-те години спор за морално-етичните ценности на човечеството или, опростявайки същността на нещата до житейска категория, спор за любовта.

Буржоазните социолози обявиха 60-те години за начало на „сексуалната революция“, която се явява уж закономерен и неизбежен резултат от историческото развитие на човечеството. Според техните обяснения тази „революция“ е предопределена от много обстоятелства: и реакция срещу вековния догматизъм на християнския морал, утвърждаващ, че „всяко чувствено желание е скверно“ (Тома Аквински); и разпространение на всеядната масова култура, която превръща дори актовете на великите художници в порнографическа картинка; и психически стресове, пораждани от високите темпове на живот и стимулирани от алкохола и наркотиците. Освен това, добавят

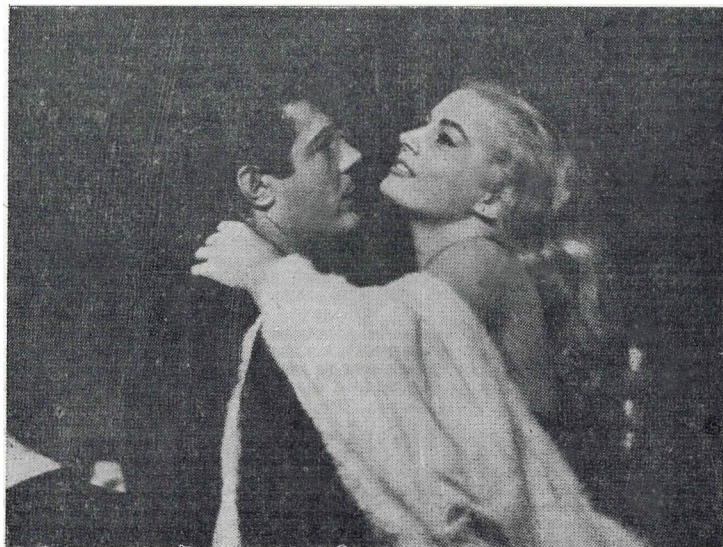
тези социолози, обществото се атоматизира, превърна се в мравуник от изолирани единици и човекът — песъчишка из морското дъно — загуби чувството за съобщност, съпричастие към човечеството и всичко това е превърнало физическите контакти едва ли не в единствена форма за връзка между хората...

Така — от Питирим Сорокин с неговата нахумяла книга „Американската революция в областта на секса“ до последните броеве на уважавани седмичници — или приблизително така се утвърждава „естествеността“ на краха на моралните ценности, създадени от човечеството за много векове на самопознание. „Днес идват за автономия на личността, за хуманизъм, за трагична и романтична любов отминаха в миналото — пише „модният философ“ Маркузе, — а дори и да се прибягва до тях, то само като оръжие в борбата между Изтока и Запада. Тези ценности имат значение само в контекста на пропагандата, те стават елемент на масовата култура.“

Вирочем линията на разграничаването се определя не само от идеологическата борба на „Изока и Запада“, за което наемква престарелият Маркузе. Тя е набелязана отдавна, още в изгнания спор между прогресивните и реакционни концепции за човешкото съществуване. В записките на Чехов например е написано: „Любов. Или това е остатък от нещо израждащо се, било някога грамадно, или то е част от нещо, което в бъдеще ще се разгне в нещо грамадно.“ Почти през същите години Фройд без колебание твърди: „Любовта днес е в основата си също така животинска, както е била и по-рано.“ Съвременните буржоазни художници, много от които направили от фройдизма свой метод за познание на действителността, старателно доказват: любовта се изражда.

В киното Фелини показва най-гнетяващо израждането — не само на любовта, а всеобщото израждане. Неговият „Сладък живот“ откри десетилетието на загубите, а „Сатирикон“ го закри. В първия филм пред зрителите се очертаваше барокова многофигурна фреска, разказваща за духоения упадък и деградацията на управляващата класа в днешна Италия; във втория — необикновена по

„Сладък живот“



своята емоционална сила картина на декаданса на античната цивилизация. По Пертроний, такъв какъвто е достигнал до нас, не можем да разберем как е умираал древният Рим. А по Фелини се получава, че това е станало точно така, както умира днешната западна цивилизация — в резултат на духовната опустошеност и умора на обществото, на изчезване на желанието у хората да живеят. Различията не са съществени, те са изцяло в сферата на технологиата, а главното е идентично, като огледално изображение. „Сатирикон“ е самоповторение на едния майстор, този филм би могъл да се нарече „Античен сладък живот“, при това с изобразително решение стоящо несравнимо по-високо от първата вариация, може би по-високо от всичко, създадено дотук от Фелини.

Свидетелството на Фелини е извънредно важно. Фелини съвсем не се побира в рамките на „критически реалист“, в които дълго време се опитаха да го поставят доброжелателни, но не обективни критици. Не може дори да се каже, че той се отнася отрицателно към това, което ни показва. Той е правдив и искрен и това е всичко. Критиката подразбира някакво противопоставяне: доброто на лошото, прагматичното на неправилното или някакво най-общо неприемане на извистоят се зло. Така например яростно не приемаше злото Достоевски, без да има каквато и да е позитивна програма. Не може да се каже, че Фелини приема този ужасяващ свят на морален декаданс, който ни показва, но, допускателно, че в миналото е съществувало нещо друго, той очевидно предполага, че днес ни заобикаля само това, което той показва. Фелини — това е Достоевски, помирил се със злото, защото злото е престанало да бъде зло и се е превърнало в единствената форма за проявяване на живота...

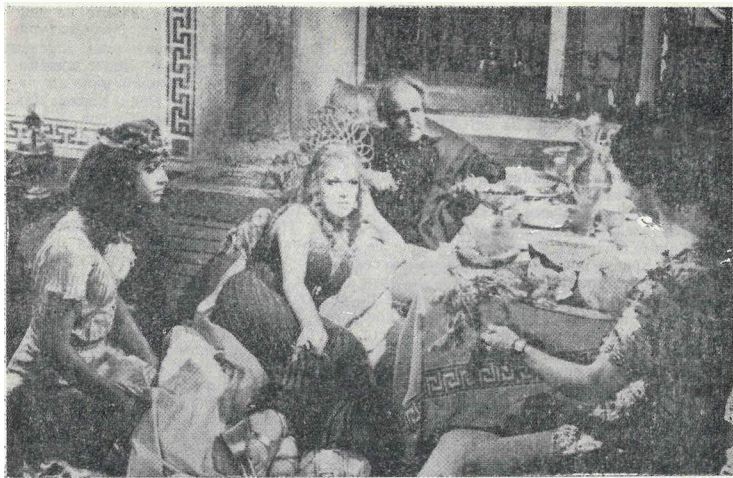
„Хората поглеждат в екрана, както поглеждат в огледалото, когато отиват на среща“ — отбелязва някъде В. Шкловски. И наистина киното се превърна в средство за самопознание на народа. А днес, в условията на идеологическото противоборство на двете социални системи, и в средство за опознаване един друг; във всички случаи за марксистическа критика Фелини, един от най-големите съвременни художници на Запада, е безусловно авторитетен свидетел на духовната криза на буржоазното общество.

Сложността на Фелини като художник е в противоречието, че без да бъде критик на буржоазното общество и стоящ далече не само от обективно-правилните, но и от либерално-прогресивни пътища, на които често излизат неговите не по-малко велики съвременници Бунюел, Антониони, Бергман и др., той въпреки това застава в ролата на фотограф при погребението на своето общество. С такова противоречие е безплатна и проблемата за прословутата „сексуална революция“: обективно буржоазията не е заинтересована от окончателния крах на моралните устои на своето общество, доколкото това означава неговият всеобщ крах, обаче логиката на историята я застава да използва това разрушително средство с надежда да преодолее агонията.

Всичко това започва може би с Фройд, който, разбира се, отклоняваше своето общество от истински научните идеи, но в същото време очевидно поддържаше със своя психоанализ корените на буржоазната нравственост. В статията „За морала на Молиер“ Стендал, наричайки „красотата на религиозния морал отагна остаряло понятие“ пише: „Най-главното е това, за което не се говори — да се създадат у хората такива интереси, които биха ги подбудили да следват празилата на морала чак до една или друга степен на героизъм.“ При Фройд изчезват вярата и позитивизмът. В заника на своя живот той призна, че сексуалната свобода е първият признак за настъпния край на цивилизацията. В този смисъл филмите на Фелини от 60-те години са зримо, художествено въздействие на идеите на Фройд.

Пропагандата на аморализма десциализира обществото. Това е не само логически извод от книгите и статиите на буржоазните апологети. Това се пише направо, без заобикалки: „Само пасивността на обществото гарантира спокойствие. Народ, занимаващ се с мастурбация, не е опасен“ (Жан Куртелен, „Présens du cinéma“, декември, 1960).

И още два цитата от много известни книги. Адо Киреу в „Любов, еротизъм и кино“ пише: „Страхът да се показва любовта на екрана не е случаен. Това е част от гигантската операция по унищожаване въобще на любовта, операция, която нашето общество започна преди няколко века.“ Ло Дука в „Еротизмът в киното“ добавя: „Необходимо е да се отбележи най-важната закономерност, по която се в това, че всеки път, когато свободата на личността се потъква, компенсиращите фактори мигновено реагират, събуждайки неизменните инстинкти, тласкащи



„Сатирикон“

хората към свобода... преди всичко към сексуална свобода.“ Да напомним във връзка с това, как реагира руската буржоазна интелигенция на поражението на революцията от 1905 година — с романите на Арцибашев, с погестите на Каменски, с разказите на Андреев, с „Морска болест“ на Курпин, този може би единствен последовател на Чехов, или иначе казано — с поток от порнография, унизяваща човешкото достойнство.

В този смисъл изминалото десетилетие на Запад бе не по-малко позорно и несрагнимо по-резултатно благодарение развитието на средствата за масова комуникация. Гледайки в огледалото-кино американецът, англичанинът, французинът, италианецът, шведът и т. н. можеха да видят неособикогено откровени картини на оргии и извращения. Сега действието започва в този момент, в който порното то завършваше — писа списание „Дер Шпигел“ и изброн няколко филма, показвани през една седмица на есента на 1968 г. в ГФР: жителите на Хамелсбург се гледали шведския филм „Аз съм любопитна“ — жълт (седем креватни сцени). В Бамберг и Бемблинген, Рендсбург и Рюселхайм се е въртял филмът „Птиците умират в Перу“ (седем сцени в леглото и един лезбийски акт). За 5500 път летат върху сините чаршафи любящите се от „Свършеното съпружество“... Петдесет кина показвали филма „Инга, изгарям от желание...“

В средата на 60-те години в САЩ са се наброявали около 700 кина, показващи само порнографски филми. В края на десетилетието границата между порнографическия и „проблемния“ филм изчезна. Споменатия от „Шпигел“ филм на Вилгот Шьоман „Аз съм любопитна“ претендира например, че създава портрет на дегойка, активно участваща в антивоенното движение. В леглото Лена, героинята на Шьоман, бърза да удовлетвори любопитството на Борис за нейната опитност („ти си ми двадесет и четвъртия...“), води разговори за гражданствеността на поезията на Евтушенко, за убийството на преподобния Кинг, за расовата нетърпимост и т. н. Дания първа премахна забраната срещу разпространяване на порнографията. В редица страни официално са разрешени „бракове“ между хомосексуалисти. Върховният съд в САЩ взима решение за свободата да се показват на екрана полови органи...

Неограничената свобода заличава станалата отдавна вече несигурна граница между откровената порнография, показвана в специални кинозалички, и фил-

мите, претендиращи за проблемност. Това бе потвърдено от фестивалите на сексуални филми, които започват да се провеждат редовно в края на 60-те години. На тези фестивали се показват филми, които буржоазните кинокритици определят не само като значителни, но и като „прогресивни“ явления в своите кинематографии. Така се случи с редица филми от нийоркското подмолно кино, в частност с филмите на известния модернист-художник и режисьор Енди Уорхол (за да се получи представа за неговите филми, ще пригледем анотация за един от тях: пригледателна млада жена и стар, похабен педераст се хващат на бас, кой от тях пръв ще улеиче появилия се в тяхното обществено юноша — след поредица от неподдаващи се на описание върху хартия произшествия, педерастът спечелва баса).

Днес едва ли има някакви мерзости, които да не са били запечатани на целулоидната лента. А сега вече и гъв видеокасети. Ногото, обещаващо препрат в згуко-зрителните изкуства изобретение се използва днес, както се вижда от западната преса, почти изключително за сексуални филми.

Всякакви опити да се задържи тази „възна на сека“, всякакъв призив да се спре и помисли за последствията се посрещат с кентообвинение в лимеение. По-надолу ние ще се спрем на това, кое може да наречем мярка на смелост, но още тук ще отбележим, че нравствеността или безнравствеността на изкуството не се определят от мярата на голотата. В забележителния филм на екранния поет Александър Доеженко „Земля“ (1930 г.) голеницата на убития от кулаците Василий, разкъсала дрехите си, се мятат в мъка по загубената любов и неосъщественият майчинство — пределно смела за своето време сцена, на която никой не би посмял да нарече безнравствена. Пределно откровени са и споменатите по-горе филми на Фелини, но — както и да се отнасяме към тях и признавайки, разбира се, че те не могат да бъдат препоръчани на „деца до шестнадесет години“ — не можем да ги наречем безнравствени. Разголването на артистката Е. Максимова е необходимо на Доеженко, за да покаже скръбта. Откровеността служи на Фелини, за да изрази декаданса.

Тази истина — правото на изкуството да показва човека във всички негови жизненни прояви — би могла да се потвърди още по-лесно с примери от класическите изкуства — живопис, пластика и литература. Но киното е не само „технологическо“ изкуство, то е необикновено специфично и по въздействието си върху зрителя. Неговата способност да направи от зрителя съучастник на екранното действие изисква коректив и при определянето на неговите права за една или друга мяра на откровеност. Очевидно допустимото например в театъра е невъзможно за киното, и обратно. Това забелязва още френският критик Базен, който пише в 1957 година, че „... в киното партньорът може откровено да проявява желание към жената, която може да е и гола, защото за разлика от театъра — конкретно място за разиграване на играта, основана на осъзнаване и противопоставяне — в киното действието се развива в измислено пространство, изискващо съучастие и отъждествяване (курсиет мой — Р. С.). Актьорът, който постига облагането, косвено донася удоволствие и на моите желания. Неговата красота, привлекателност и смелост не влизат в противоречие с моите желания, а обратно, способствуват за тяхното осъществяване.“ В това впрочем се крие и една от причините за огромната популярност на киногледите.

Впрочем киното при цялата си специфичност се подчинява, разбира се, и на общото правило, че основите на нравствеността са в мирогледа на художника, в това, на какво служи неговото изкуство — на възвишаване на човека и дигижение на обществото или на низвергване на човека до „гола маймуна.“ И прощето за аморализация е свързан не толкова и не само със „сексовата възна“, с потока порнография. Филмът може и да няма сцени, попадащи под индекса X, забраняващ показването му пред деца, и въпреки това да бъде дълбоко аморален.

Такъв филм е например знаменития „Випусник“ на талантливия режисьор Майк Николс, предизвикал през 1968 година дискусия в САЩ и приет като „правдив разказ за американската младеж“ (Д. Брекмен). Випусникът е млад човек на име Бенжамен, завършил колежа и спокойно подбиращ бъдещата си професия в калифорнийската еила на своите твърде състоятелни татко и мама. От безделне той започва роман с мисис Робинсон, жена на съдружника на баща му, на възраст колкото майка му. Романът е скучен, но необременителен, доколкото мисис Робинсон заплаща дори стаята в хотела. След това на добродушния мистър Робинсон му хрумва да ожени Бенжамен за своята дъщеря-студентка. Бенжамен и мисис Робинсон се надсмиват над слепотата на джентълмена. Обаче след като

се запознава с пристигналата във ваканция Елен, Бенжамен се увлича по мила-та девойка — ...започва скандал по американски.

Не е нужно да се преразказва сюжетът на „Випусник“ — дълъг и заплетен. Достатъчно е да се каже, че нито бясната релност на мисис Робинсон, нито яростта на узнала истината мистър Робинсон не са в състояние да попречат на Бенжамен да смени майката с дъщерята, а Елен, появявала, че майка ѝ е била само любовница, а не жертва на насилие, както са ѝ казали, с желание се съгласява на тази размяна на ролите.

Сюжетът на „Випусник“ е същност е комедийна трансформация на легендата за Ромео и Жулиета. Обаче нито Николс, нито неговите зрители не чувствуват иронията на ситуацията и гнилостта в историята на борбата на Бенжамен за Елен. Обратно, ученици и студенти, а с тях и критиците подариха на Бенжамен своите симпатии и го нарекоха „защитник на новия морал.“

Успехът на „Випусник“ с рядка очевиден разкрива загубването на моралните критерии в буржоазното, в частност в американското общество. Защото кое е „по-от“ в погледението на Бенжамен? Всичко, което е направил, са го правили вече героите на Балзак. Наистина героите на Балзак действуват от жажда за обогатяване и карьеристки съображения, свършено чужди на наследника на пресупатията американски бизнесмен. Но и Бенжамен действа не от любов, която може да извини много неща. Тогава какво? Колкото и да е смешно, но той действуга от... скука. Нищо не е могло да попречи на неговото щастие с Елен — нито социално или икономическо неравенство, нито враждебно обкръжение, нито сконгащи чувствата догми. Но, върнал се в родното огнище, Бенжамен започва да скучае и затова започва роман с мисис Робинсон, а след това, продължавайки да скучае, започва с американска настойчивост да преследва Елен.

Защитниците на „Випусник“ посочваха факта, че във филма сякаш било показано „движението на морала“. Да допуснем, но тогава да запитаме: в каква посока? Марксизмът-ленинизмът съвсем не отрича движението, виждайки в него един от основните закони на живота, но движението съвсем не винаги и не задължително е от лошото към хубавото. Ако във „Випусник“ има все пак движение, то то е от лошото към най-лошото.

Марксистката етика изхожда от класовата обусловеност на морала и следователно от неговото историческо движение. Да припомним едно от предположенията на Енгелс: „С преминаването на редствата за производство в обществена собственост отделното семейство ще престане да бъде стопанска единица на обществото. Частното домашно стопанство ще се превърне в обществена промишленост. Грижите за децата и за тяхното възпитание ще станат обществено дело, обществото ще се грижи еднакво за всички деца, независимо от това дали са брачни или извънбрачни. Благодарение на това ще отпадне безпокойството от „последниците“, което в настоящия момент служи за най-съществен обществен момент — морален и икономически, — който пречи на девойката да се отдаде на любимия мъж без опасения и страх. Няма ли това да бъде достатъчна причина за постепенно развитие на по-свободни полови отношения, а заедно с това и за по-голяма снисходителност на общественото мнение към честта на девойката и към женската срамежливост?“

Много от това предриждане на Енгелс се сбъдна в социалистическото общество — преръщане възпитаването на децата в държавно дело, освобождаване на жената от безпокойството за „последниците“ и т. п. Но в изтеглен смисъл животът нанесе корективи и ни застаи по-внимателно да преценяваме перспективите, спомняйки си за друго положение в марксизма: „Историята действа основателно и преминава през множество фази, когато отнася в гроба остарялата форма на живота“ (К. Маркс и Ф. Енгелс, Соч., I т. стр. 418). Днес очевидно сме в тази фаза от човешката история, когато самото бъдеще на човешка в много отношения ще зависи от това, с какво ще заеърши процесът на подмяна на омази сфера от духовния живот, в която отдавна са елизили чувствата на любов, вяроност и уважение към жената, със секс.

Свят без любов, без чувства не е човешки свят. Впрочем това, което става в областта на морала, може да има и необратими последствия. Защото атаката се води от всички страни, не само от циничните бранители на буржоазното общество, но и от тези, които считат себе си за техни противници — например „новите леви“ поставиха изискването: „Освободете жените от необходимостта да бъдат желани и привлекателни за мъжете!“ А в киното може би с най-голяма определеност се изказаха за изчезването на любовта представителите на „новите вълни“, млади

художници и действително в изгестен смисъл опозициони към официалното изкуство.

Във Франция в средата на 60-те години се появи типичен в тога отношение филм „Нежна кожа“ на Франсоа Трюфо, който утвърждаваше, че в този свят можеш всичко да правиш, само не да любиш. Класическият „триъгълник“ — жена, мъж и млада стюардеса, при която той отига — завършва със също такова класическо убийство на мъжа от жената. Но „Нежна кожа“ съвсем не е класическа мелодрама. По Трюфо да обичаш значи да спиш заедно, без да вярваш и да възлагаш на другия задължения. Стюардесата Никол започва връзката си с немладия професор Лашне именно следвайки това правило. Тя е имала връзка с пилот. Сега те са само приятели. Така е било много пъти. *S'est la vie!* И защо да се усложнява жиготът? Но Лашне, за когото Никол е кешо като „сонет от Петрарка“, играе по остарелите правила и — получава куршум в гърдите. И естичко това защото се е влюбил, а това чувство днес никому не е нужно, то пречи на всички. Затова тук норма на морала се оказва обикно ената аморалност, макар самият филм „Нежна кожа“ да е рядко целомъдрен и скромен.

От филм на филм растеше объркаността, а заедно с нея и злият нихилизъм на Годар. За първите си филми той можеше, цитирайки Чехов, да каже: „Към мене мисли за човешкото щастие синаги по неизгестни причини се примесгае и нещо тъжно“. Тяхната героиня, при постоянно изпълнение на Ана Карина, неизменно търпеше поражение, беше способна да обича и можеше да бъде любима. Но героите на „Китайката“, „Уикенд“ и други по късни произведения направо са лишениот каквито и да са задържащи морални норми, в личните си взаимоотношения те са жиготни.

Затова в днешната фаза на човешката история прогресивните сили трябва не само да се борят за установяване и укрепване на морала на побеждащите класи, но и да защищаеат така наречените общочовешки ценности. Марксовият принцип за класовата детерминираност на морала не противоречи на възгледите за много негови категории като резултат от историческото усъвършенствуване на човечеството. Да, има буржоазни етични норми, обречени още днес на небитие, както на времето същата тази буржоазия погребва нормите на феодалния морал, например „правото на първата нощ“ на господаря, и има притовостоящи им ценности на прогресивния социалистически морал. Всичко това е така и все пак не загубват своята значимост и такива правила на човешкото общечитие, които са били изработвани с течение на вековете и не могат да се изменят мингеново, както не се изменя мингеново и човешкият организъм, определящ много неща в областта на интимните взаимоотношения. Тези исторически оформени морални категории естествено бяха еключени в етичната система на новия свят — един закономерен процес, предсказан отдавна например от Ромен Ролан, който в 30-те години писа: „Аз съм напълно уверен, че новото безкласово общество, рожба на класовата борба, е и трябва да бъде наследник на онези духовни ценности, на които буржоазното общество загуби всякакви права“ (Панорама, 1934 г.).

Днес последователната защита и съвременната, т. е. съобразена с „демографическия взрив“ и с корективна, енесен от научно-техническата революция, разработка на проблемите на прогресивния морал не е нищо друго освен отговорът на художниците от лагера на социализма на „сексовата вълна“, която залива сега буржоазните страни, на духовната криза на Запада, на декуманизацията на човека, не по-малко опасна, отколкото отравянето на околната среда. В тази защита дават своя принос и прогресивните художници от Запада, обезпокоени от трагизма на създаващата се ситуация.

Морално-етическата проблематика е била постоянна даже в най-първите филми на социалистическите страни. Революционното преустройство на света предполага, разбира се, всеобщо преустройство, — от държавно-политическото, до интимно-духовното. Следвайки този принцип младите кинематографии в Централна Европа създават в 40-те и 50-те години филми, показващи и раждането на новия свят, и раждането на новия морал. Така „Пъстрокаринанте“ (1949) на Курт Метцинг запознава читателя не само с историята на немското работническо семейство в периода на хитлеризма, но и с процеса на духовното освобождение на народа от хипнозата на фашистката идеология. Така „Ребро Адамово“ (1956) на Антон Маринович прави опит чрез простата съдба на една българска жена от изостаналото мюсюлманско общество, стремяща се към равноправие с мъжа, да отрази главното направление на морално-обществените изменения в страната. Така „Из-



„Ретро Адамово“

ригване“ (1957) на Ливиу Чулей показва как се изменят идеалите и човешките взаимоотношения в Румъния, станала страна с народна демокрация.

Остр филм на младежка тема снe през 1960 година Анджей Вайда. Неговите „Невинни чародей“ започнаха общия спор за младото поколение, до което войната не се докосна, но което изпита първите въздействия на новата реалност, създаваща се от урбанизацията на живота, от ускоряване на неговите темпове, от технологизацията, „съкращаване на разстоянията“ и т. н. Според Вайда това е поколение на позъри. Младеж и девойка, почувствуваха влечение един към друг, разиграват от себе си хора цинични, уморени, изкушени във всичко. Позъристият едва не завършва трагично. И едва когато девойката си отива, без да остави телефона, младежът съзнава, че може би именно тя е онази „половинка“, която уж търсят и не всякога намират истински хора, и полетява със своя мотоциклет в бясно и напразно търсене...

По замисъла филмът трябва да има ироничен финал: младежът, след като се връща у дома, пада и по пода се разсипват колелца, винтчета, електронни детайли. Изясняваше се, че той е робот, създаден от двама старци професори за изследване на съвременната младеж, и той загива, след като се е срещнал с истинско човешко чувство. За Вайда такъв отговор е бил очевидно банален. Затова той връща девойката на младежа и завършва филма с подновяване на тяхната игра и поза.

Десет години по-късно англичанинът Питер Йетс ще повтори в Холивуд сюжета на филма на Вайда. В неговия „Джон и Мери“ ще се срещнат млад дизайнер, успял вече да придобие навиците на закоренял ерген към акуратност, самотничество, независимост, и девойка, типична за големите градове със своята независимост, неустроеност и беззащитност пред живота. Те се срещат в кафенето, обичайното пристанище за такава младеж. Прекарват заедно нощта и заедно закусят — всичко е така, както винаги в подобни случаи. Но когато настъпва време за раздяла, те изведнаж се почувствуват, че не трябва да правят това. И срещата им е случайна, и всеки от тях се дразни от другия: той от нейното безредие, тя от неговата акуратност, той не е хубав, а тя е приятна, но... те също са „половинки“, жисито са се срещнали и когато тя си тръгва, той също се втурва да я търси. И ня-

ма да я намери, разбира се. Но когато се връща у дома, той ще я види там — тя също ще разбере това, което го е накарало да препуска из огромния Ню Йорк.

Филмът на Йетс не е за позата, а за чудото на раждането на любовта. Вайда не поставя под съмнение възможността за такова чувство, той изследва онова, което пречи това чувство да се изяви свободно. Но за Йетс е важно да убеди своя зритель, че това нещо, любовта, все още се среща на земята. Неговият филм е едно от ония малко произведения, които противостоят на Запад на еълната на все-разрушаещия аморализъм. Наред с тях се намира и мелодрамата на Артур Хилер „Любова история“, чийто зашеметяващ успех в началото на 70-те години не може да се обясни другояче освен с умората на западния зритель от порнографията. Историята за това, как богаташкият син се е влюбил въпреки забраната на баща си в бедна девойка и как те са щастливи, докато тя умира от левкемия, след което оствънелият съгът грешка баща утешава блудния си син, е история безусловно дребна и пошла. Но във филма има загубената от буржоазното изкуство чистота на чувствата, което естествено подкупи зрителите.

С тъгата по чистота ние можем да се срещнем с много западни филми, в това число и Фелини. В същия „Сладък живот“ няколко страшно мръсни епизоди се осветяват контрастно от образа на слабата, крехка девойка — очевиден символ на оная чистота и безкористност, от което направо е лъщен съгът на възрастните. Макар и различно от Фелини, сбрази на деца преминават и през филмите на такива жестоки художници като Бунюел и Бергман. При тях децата се съблещат с безсърдечното на съзрастните и са принудени да преживеят страшни мигове на прозрение, придаващи на тяхната неизбежна гибел особено трагично звучене.

Впрочем това е особена тема — киното и децата, както и темата киното и младежта, изискваща специален и дълъг разговор. Тук ние можем да се спрем само на тези филми за младежта, проблематиката на които има не специфично възрастови, а общи особености. Колкото и да се подмладява съгът, всяко ново поколение си блъска главата над разрешаването не на лични, а преди всичко на достатъчно познати за всички възрасти въпроси.

Главната трудност, нека повторим това, е в умнението да се видят тези проблеми от класово-партийни позиции. Съгът стана не само сложен, той стана също така тесен благодарение развитието на средствата за масова комуникация. Това ни застава да не бъдем равнодушни към онова, което се върши така близко до нас. Но на свой ред и нашите „съседни“ не са равнодушни. Занимавайки се с въпроси, отнасящи се до интимната сфера на човешкото съществуване, и разбирайки, че тези въпроси навсякъде са усложнени от технологията на живота, буржоазните социолози и художници често придават на своите произведения „несоциално“ значение. Опитите за такъв род обобщение се коренят в надеждата за „конвергенция“, която в областта на етиката е точно толкова безсмислена, колкото и в политиката.

Филмите на морално-етички теми, създадени в социалистическите страни, се различават принципиално от западните филми. Различават се преди всичко по подхода и разглеждането на тази тематика, доколкото и художниците от социалистическия лагер не гинаги знаят или се решават да дадат еднозначни отговори. Различават се и в тези случаи, когато това би изглеждало невъзможно поради обстоятелството, че отделни художници нарочно ограничават своите действащи лица в сферата на интимния живот.

Да вземем за пример два филма — полски и западногермански, — посетени на една и съща тема: мястото, възможностите и задълженията на еманципираната жена в съвременния свят. Нека социолозите изтъкват появата на такива жени — материално независими от никого, способни самостоятелно да се разпореждат със своята съгба, често превъзхождащи окръжаващите ги мъже с интелекта и деловитите си качества. Важно е, че такива жени се появиха и художниците ги забелязали.

При Фолкер Шлундорф — талантлив представител на западногерманската „нова вълна“ — в ролята на такава жена се появя Маргарете фон Грота — писателка, сценаристка и актриса. Тя е и съавтор на сценария. Вероятно играта ѝ затова е така убедителна, че самата тя е еманципирана, независеща от никого и от нищо жена.

Филмът се нарича „Минутно избухване“ и започва в съдебната зала, където се разтрогва бракът на Елисагета, която желае да се освободи от семейството, за да нагледе в големия и интересен, както ѝ се струа, живот. Без труд тя намира работа — продавачка, преводачка, машинописка и т. н., но тази работа за

парчето хляб не я удоглетворява. Мислейки, че може да придобие вътрешна свобода и да намери смисъла на живота в изкуството, Елисавета се записва в курсове по танци и езима уроци по пеене. Но най-ценните години са загубени — тя осъзнава, че в изкуството няма място за нея. А при това бившият ѝ мъж, напълно поддържан от съдните, считащи стремежа ѝ към свобода за чиста странност, ѝ отнема сина.

Разстроена и объркана, в момент на пълна безпомощност Елисавета приема предложението да стане жена на първия мъж, когото среща след развода. Минутното избухгане затихна.

Жената-адвокат, която голи делото на Елисавета, ѝ казва, че за да бъде свободна, женена трябва да действа като мъж, да се откаже от женствеността. Но това също е непременно за женствената и нежна Елисавета. Сблъскала се с непримиримите противоречия и неизкоренимите предразсъдъци, Елисавета се предава.

Предава се, макар и по други причини и Тереза — героинята на филма „От другата страна на дъгата“ (1973) на Анджей Пиетровски, талантлив представител на „третото поколение“ в полската режисура. В изпълнението на Александра Заверушанка Тереза изглежда не само в най-висока степен прилекателна и обаятелна жена, но и значителен надарен с ярка индивидуалност и силен характер човек. Известен лекар, изпратен от правителството в САЩ на стаж и награден за труда си с орден, Тереза материално и духовно е напълно независима. Тя сякаш има правото да се разпорежда както обича със себе си и нейната интелектуалност е гаранция, че всяка нейна постъпка в никакъв случай няма да бъде глупава. Но — и по-нататък ние ще видим това още по-ясно, когато говорим за българския филм „Отклонение“ — в любовта интелектът и ерудичията не всякога правят техните притежатели щастливи и не ги спасяват от грешки.

Тереза при цялата си човешка значителност и красота, приковаваща към нея погледите на мъжете, където и да се появи тя, при цялата очевидност на таланта ѝ и успеха ѝ в работата е самотна жена, неустроена по житейските представи. В това също има закономерност — в началото тя е учила, много е пътувала, още повече е работила — социолозите твърдят, че днес дори много способни хора получават твърде късно признание и положение, съответствуващо на техните данни. Освен това животът е тежал така бързо и интересно, че бягът на времето е останал незабелязан и младостта се е струвала гечна.

Настъпва обаче момент, когато тя решава, че е време да устрои и личния си жигот — момент на изпитание за нейните човешки качества. Огледачното ѝ подсъзнава, че макар да е млада и ослепително хубава както преди, с всеки ден трябва да се очакват и първите бръчки около очите, първите бели косъмчета в прическата. За нея не е трудно да устрои живота си — до нея е адвокатът Ян, герен приятел и любовник, стареещ, но продължаващ да бъде неотразимо красив мъж (арт. Ян Мокулски). Самотен, жигеещ в аристократична квартира с майка си и малкия си син, които гече очакват нейното идване в къщата, Ян винаги ще бъде радостен да предложи на Тереза и ръката си, и богатия уют.

Но тук в живота ѝ се намесва млад момък, безгрижният и бездомен фотограф Томек. Той не е човек от „нейната среда“, няма нищо общо с интелектуалците от типа на Ян и не може да ѝ предложи нищо друго освен прегръдки. Неговата любов е тъй гореща, че Тереза се покорява, като отхвърля всички догоди на разсъдък. Но не задълго. След като си позволява няколко дни безогледна любов, тя ще отиде при Ян и ще започне деловито да обсъжда как ще поделят стаите, какво ще правят с болната сестричка Ана и т. н. Това не е беседа на елюбени, а деловит разговор на партньори. Напразно Томек ще стои под прозорците — Тереза не вярва, че винаги може да се жигее „от другата страна на дъгата“.

В какво е основната разлика между тези два приличащи си лътишно филми? Очеидно в това, че съдбата на Елисавета е тъжна и нейното поражение предизвика нашето съгустие, докато капитулацията на Тереза поражда, напротив, протест. Елисавета е сломена от обществото, което не възразява против сексуалната свобода, но е крайно патриархално дори по такъв въпрос, като възпитанието на детето, което то, обществото в лицето на съда, предава в ръцете на бащата-филтер. Тереза си нанася сама поражение, като се побоява да отиде докрай по волята на сърцето си, криеща се зад мъдростта на отживели представи за щастieto в живота. Или, казано другояче, Елисавета, тази дребна и необразована жена, по която никой на улицата не ще се обърне, е изпреварила в никакъв сми-

съл времето, изпреварила е развитието на своето общество, а Тереза, принадлежаща към „солта на народа“, е изостанала от своето общество.

Възможно е да говорим твърде подробно, но нарочно взимаме не ярък и не остър пример, макар той да е достатъчно показателен за илюстрация на нашата мисъл. Посоченото различие в съдбата на двете жени само по себе си определя и разликата в тоналността на тези два филма: дълбоко песимистична при Шьондорф, който счита драмата на Елисавета за закономерно явление, и тъжна, но оптимистична при Пиотровски, който утвърждава високите изисквания на новия морал като отрича капитулацията на Тереза.

Естествено филмът „От другата страна на дъгата“ не е прост за разбиране, но какво пък — художниците от социалистическите страни нямат нужда да упростиават света на чувствата, който и без това сам се усложнява с развитието на нашето общество. Но тази сложност няма да бъде „непознаваема вещ“, ако художниците останат винаги на позициите на високия хуманизъм и марксистическата убедителност в безпределното духовно усъвършенствуване на хората.

По сложността на разкрития сят на чувствата и по общността на използвания принос на „обратното доказателство“ до филма на Пиотровски ние бихме поставили и известния филм на Георги Витанидис „Жена за един сезон“ (1969), в който също така е показано разрушаването на любовта от несъответстващи на новото общество прежителници в съзнанието на хората.

Обаятелната актриса на румънския театър и кино Ирина Петреску, която получи за тази роля злато на московския фестивал, тънко и убедително пресъздаде тук чувствата на младата жена — съвсем обикновена, на пръв поглед с нищо незабележима медицинска сестра. За доктор Галалог Ана е в началото само удобен обект за необременена с нищо интрижка. Но пошлото романче неочаквано се превръща в голямо чувство, в жизнена драма. В обикновената дейка — „за един сезон“ — се разкрива способността да чувствава необикновено тънко, в нея се пробуждат душевно благородство, дълбока деликатност.

За съжаление сюжетът на този филм някъде към финала извечнаж остро се стклонява от съвременността и жизнената правда, за да добие чертите на лоша „литературщина“. Виждате ли, докторът, макар и да обича Ана, смята, че тя стои по-ниско от него на социалната стълба и затова намира за необходимо да се раздели с нея и да предложи ръката си на необичаната от него, но затова пък отговаряща на неговото положение доктор Майя.

След показването на филма по екраните на СССР Ирина Петреску получи много писма от зрители, които ѝ благодаряха за нейното майсторство и ѝ съобщаваха, че историята на нейната Ана им напомня за тяхната собствена история — писма извънредно любопитни за социолога. Но струва ни се, че авторите на тези писма не са се ориентирали достатъчно добре във филма и в онези асоциации, които той е събудил у тях. Сюжетният ход, който има в светогната литература и изкуство най-богата традиция и е помагал да се разкриват пороците на едно общество, в което неравенството в имотното състояние е старало причина за безброй драми, е пренесен в дадения случай механически на съвсем друга почва. В живота мъжът или жената могат да надценяват себе си и да недооценяват партньора, макар в действителност всичко да е обратно — в такъв случай филмът на Витанидис ще им се стори „копие“ на тяхната история. Но „Жена за един сезон“ не е филм за това, неговият финал е измислен. Главното в него е раждането и смъртта на любовта. Смъртта е неизбежна не защото докторът е глупав, а защото той не умеє да люби и да чувствава така, както люби и чувствава Ана. Затова не Ана, а докторът би следвало да събуди у зрителя съчувствие, ако не е този сантиментален финал.

В историята на социалистическото кино елезе и скромният по изпълнение, полуигрален-полудокументален филм на Вера Хитилова „За нещо друго“ (1966), съпоставил парадоксално в единна композиция разказа за световната шампионка по гимнастика Ева Босакова, за нейния едва ли не каторжен труд и самоотрицание, с които тя заплаща златото на медалите и любовта на любителите на спорта, и ноеглата за синия, тъжен живот на младата жена, живееща сякаш само за свое удоволствие, обезпечена от мъжа си, лишена от всякакви сериозни грижи. В „За нещо друго“ няма препоръки и окончателни решения. Хитилова не намира основание да се възхищава от живота на спортната звезда — нейният живот е лишен от твърде много човешки неща и тя сама разбира много добре това; а гегетирането на младата, пръщяща от сили домакиня е показано с явно отвращение — най-„ярокото“ събитие в този живот е появата на случаен любовник. Ако съпоставяме

на тези два живота е дадено за сравнение, то истината трябва да се търси някъде по средата, между плус и минус. Но в живота, а и в изкуството истината не е резултат на аритметическа сметка.

Още по-значителен и остър, открояващ се между филмите с подобна тематика по дълбочината на анализа и правдивостта си е филмът на Гриша Островски и Тодор Стоянов „Отклонение“ (1967). Това е многослойно произведение и една от неговите сюжетни линии е тактична реплика срещу догматичните възгледи за личния живот в периода на изграждане на новото общество. А главната стойност е в страстната защита на новия морал, преди всичко на прагата за любов.

Неда (арт. Нелена Коканова), героинята на филма, пита човека, когото е обичала на младини и когото би могла да обича и днес, ако той би бил по-силен като човек: „Кажи ми, какво е новият морал? Ти срещал ли си се с него в живота?“ Същият въпрос го е задал много по-рано героят на филма на Евалд Шорм „Кураж за всеки ден“ (1964). А по-късно ще го зададе и героят на филма Анджей Костенко и Анджей Лишински „Лична прогерка“ (1973). Героите на „Отклонение“ знаят отговора, що се отнася до любовта: тя може да съществува при наличието на пет условия — „първо: общност на идеите, второ: общ класов произход, трето: близки професии, четвърто: сходство на характерите и на края, пето: взаимна симпатия“. Но знаейки отговора и разполагащи с всичките условия, Неда и Боян не ще могат да се обичат един друг, не ще могат да бъдат щастливи.

На тях ще им попречи много неща, но преди всичко „отклонението“ на Боян от това, което е естествено и човешко и от което той, наистина във всяко друго отношение прогресивен човек и комунист, е напразно лишен. Строителите на социализма често са били млади хора, на които самата възраст им позволявала да говорят подобно на К. Маркс, че „нищо човешко не им е чуждо“. Но напрежението на първите години на строителството, трудностите и патосът на времето, юношеският максимализъм — всичко това понякога раждаше, и то не само в България — да си спомним Папка Корчагин, — представяне, че това греме уж не е пригодно за любов, семеен живот, лично благоустройство.

Този момент не е акцентиран от сценаристката на „Отклонение“ Блага Димитрова — справедливо или не, но в крайна сметка за драмата на своите герои тя държи отговорен Боян, неговата човешка непълноценност. Но именно мисълта, че времето е определящо за личната съдба, прави от филма новаторско произведение.

Трябва, макар и на кратко, да се отбележи и сполучливата форма на „Отклонение“ — формата на ретроспекция и съпоставка на минало с настояще. Неда и Боян, срещнали се случайно вече като възрастни хора, добили признание и високо положение, почти със страх се убеждават, че се обичат, както и по-рано. Всеки за себе си анализира сеята комсомолска младост и колкото и прекрасно да е било тога минало, с това признават, че тогава, загубвайки се един друг, те са разрушили нещо много ценно в своите души. Но може би нитоко може да се попраги сега? Та любовта не е угаснала? Уги, това, което им е поприлично на младини, прави невъзможно щастие то и днес. При Боян повече, при Неда по-малко, но и у двамата има някакво „отклонение“, което не им позволява да следват този морал, прагмата на който те така трескаво цитират.

Това е „отклонение“ от областта на чувствата. Говорейки за тях, не можем да не си спомним за стария, но неостаряващ филм „В нощния мляк“ (1959).

Ежи Кавалерогич откри серията от произведения за „глад на чувствата“, както самият постановчик я определя, за опасността от загубване на представата за ценностите на любовта, серия, продължена в наши дни така интересно с „Анатомия на любовта“ (1973) на Роман Залуски.

„В нощния мляк“ е блестящ по психологическия си анализ групов портрет на поляците от поколението, което в по-голямата си част изпита в пълна мяра тежестите и лишенията на последната война. За пътниците във влака, отиващи към морето, годината е загършила достатъчно отдавна, за нея рядко си спомнят, но като „психическа гърбца“ (Т. Конгицки) тя е в много отношения определяща в техния живот — пречи на контактите, затваря хората в личните им спомени, поражда неувереност и недоверие към околната среда.

Макар, разбира се, не всички мини-драми, които се разиграват в купето и коридорите на вагона са предопределени от миналото на събраните тук хора, нещо в тях е породено от изтечната и необяснима „несправедливост“ на живота. Например необяснимо и нелогично е поведението на Марта (арт. Л. Виницка), отхвърляща страстната любов на Сташек (арт. З. Цибулски) и отдаваща се на то-

ку-шо срещнатия, уморен и душевно очевидно опустошен доктор (арт. Л. Немичк). Именно това изглежда „несправедливо“ — да се предпочете пред младия и смел момък елегантния, но явно преживелия най-добрите си години мъж, стар не по възраст, а по душа.

Обща за всички герои от „В нощния влак“ черта е неосъзнатото докрай, но очевидно усещане за самотност и стремежът за всяка цена да се излезе от нея, па макар това да бъде и флирт. Не всички успяват да постигнат това и оттук чувството за печал, която пронизва много епизоди на филма. Но това е печал, която поражда не песимизъм и безсилие, а сгетла надежда в бъдещето. „Печалъ моя сгетла“ — тези думи на Пушкин са тук много уместни.

След като филмът излезе на екран Кавалерович каза: „Исках да покажа неудовлетвореността на хората от собствените им чувства и от чувствата на другите...“ Но по-точно би било да се каже: „Влакът“ учи да се чувства и да се разбират чувствата на другите хора.“

„Анатомия на любовта“ е лишена от лиричността и поезията, с които е характерен всеки кадър във „Влака“, но по тънкостта на психологическия анализ това е не по-малко интересен филм. А по форма това е филм-дуга на двама геликопелни актьори: на обектната Барбара Брилка и на нория фаворит на полското кино Ян Нокици, интелектуалец с умни и малко уморени очи.

...Талантлив инженер-строител се запознава на гернисаж с очарователна художничка. Те прекарват заедно нощта и се разделят, без да са уверени, че ще се срещнат още веднаж. Но те ще се срещнат и ще останат един до друг, защото те — Адам и Ева (тоза са техните имена) — са разбрали, че не могат един без друг. И двамата са свободни, млади, красиви — би трябвало да създадат шатлива двойка. Но... съвременният свят не е рай, в който Адам и Ева биха могли да си принадлежат един на друг, и даже не е XIX век, когато хората още можеха да прегръщат милите чувства в главното на живота. Днес не може да се живее, без да отдаваш някаква важна твоя част на обществото, на работата, на колегите и т. н.

Ева, възпитана в еснафско семейство, няма да разбере това, не ще поиска да дели своя Адам и ще претърпи крах. По същество тя просто го регнува, но не от жени, което Адам вероятно би разбрал и простил, а от това, с което той живее — от проекта, над който работи с приятеля си до самозабрава цяла нощ, от неговия строеж, от приятелите му, от страстта му към рицолова. Адам няма да ѝ прости любовта, възпявана в средните гекове от майсерзингерите — любов, създаваща особен свят само за двама, — няма да ѝ прости това, което той сам ще нарече сгоизъм, и ще си отиде от своята Ева.

След това Адам преживява автомобилна катастрофа, загубва приятеля си и душевно се пречупва — ще поостарее, ще загуби своята енергия. И тогава, търсеки опора, ще се върне при Ева, която обаче също се е променила. Новите ѝ приятели са възпитани в нея вкус към обществения живот, от домоседка тя се е превърнала в любителка на гечеринки, разходки, холене на кино и т. н. Сега тя сменя ролята си с Адам: сега той също така без всякаква причина ребува Ева, както тя е правила това преди няколко месеца.

Трудно е да се каже как би завършила тяхната любов — може би те биха се разделили и този път за винаги, макар след това и нял живот да страдат един за друг — но Ева разбира, че е забременяла, и лекарят ѝ забранява да направи аборт. И тогава Адам предлага на Ева да се ожениат.

„Хепиенд“? Да, но много странен. Приличаш на погребение, с което започва филмът — Ева погребва своя стар и болен мъж. Сега очевидно се погребва любовта, доколкото бракът съвсем не е разрешил разделящите Адам и Ева конфликти.

По този начин анатомията на любовта на практика се оказва анатомия на това, което пречи на любовта — преди всички несъответствия на нашето време представи за правата и възможностите на елюбените. В сценария на Иренеуш Иредински това обстоятелство беше заострено така, че Ева, след като не успява да се приспособи към новите представи, полудява и Адам остава самотен и дълбоко нещастен човек.

Филмът на Залуски утвърждава не мисълта за невъзможност на любовта в съвременния, възискателен към хората свят — напротив, той показва съдбовната, ако щете, неизбежност на любовта, — а аксиомата за необходимостта от привеждане на човешките чувства в съответствие с изискванията на обществото. Това не

може да се направи лесно, се съгласява авторът на филма, и оттук тъжният финал на филма, когато искрената любов завършва със сватба.

В българския, чехския, румънския и полския филми, избрани достатъчно случайно и които могат да бъдат заменени спокойно с други, не по-малко показателни, се забелязва отчетливо линията, която отделя представите на социалистическото изкуство за света на човешките чувства от същите представи на съвременните буржоазни художници и социолози. Макар в тези филми не всичко да е просто и далеч не съвсем ясно, това е именно човешки съят и любовта в него е тънко и нежно чувство, нямащо нищо общо с твърдението на списание „Плейбой“, че любовта е „една от формите на общуване между хората, която предвид достъпността на противозачатъчните таблетки подлежи на регулиране както всяка друга форма на комуникация, например беседата, танца, ръкостискането.“

Заедно с това филми като полският „От другата страна на дъгата“ и „Анатомия на любовта“, унгарския „Прорив“ и източногерманския „Третият“, както и редица други, които се отличават със смелост при показването на интимни сцени, отново поставиха въпроса за мярката на тази смелост. Правото на такива сцени, както показahme по-горе, припомняйки за Довженко, не се поставя под съмнение.

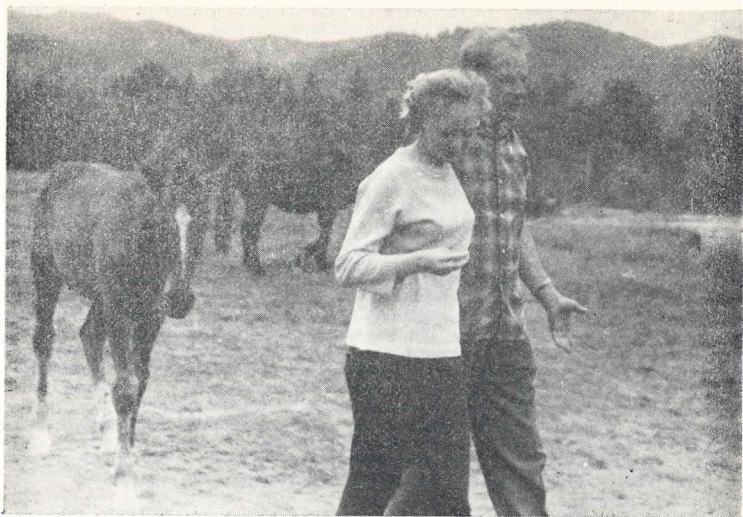
Няма съмнение, че до порнографията Западът достигна закономерно и преднамерено. Фройдизмът като система за обяснение на света се появи в момента, когато буржоазната етика и философия, история, политикомия и другите обществени науки не можаха да обяснят сложността и противоречиността на човешкото битие, без да се саморазобличат. Именно фройдизмът предложи да се търсят обяснения не в противсрещата на действителността, а вътре в човека — разбира се, освободен от социални връзки. Фройд и неговият ученик Карл Юнг, швейцарски психолог, въвел понятието „архетип“ за изначалния и неразрушим модел на човешкото подсъзнание, което изкуството трябва да освобождава от всичко наносно и случайно — стоят в началото на процеса, който завършва в наши дни с абсолютната свобода.

Филмите, споменати от „Шпигел“ и например по-късните „Уикенд“ на Годар, „Портрет на Язон“ на Шерли Кларк, „Джо“ на Амилдсон, „Механичният порткал“ на Кубрик, в които има сцени, за които преди десет години бе невъзможно да се помисли, ако става дума за сериозно изкуство, са напълно естествени за обществото, което само компрометира нравствените си устои. А доколкото в изгестен смисъл тези филми са големи и понякога даже критически в своята насоченост произведения на съвременното западно кино, то смелостта на техните интимни сцени може да се оправдае със същата необходимост, за която споменахме по-горе във връзка с филмите на Фелини.

Например „Джо“ е сложно произведение и очевидно реакционно в крайна сметка, но в много отношения рядко правдого при изобразяване вътрешните американски конфликти. Трудно можем да си представим това произведение без поглед от отрогената сцена на оргията в жилището на хипитата. Авилдсон разказва тук за пропастта, отделила в САЩ „децата“ от „бащите“ и за това, как ненавистта към младите бунтари срещу „истеблишмента“ обединява работника и бизнесмена и ги заслепява до толкова, че те започват да убиват младите хора „Америка убива своите деца“ — така Нина Хибин, критикът на „Морнинг стар“ определи темата на „Джо“. За съжаление тази тема е съединена във филма много подло с мисълта за изчезване в САЩ на социалните конфликти, за реакцията като чисто възрастово явление. Но тук на нас е нужна само една сцена, с която Авилдсон утвърждава, че уж „сексуалната регулация“ вече е завършила и младежта е достигнала такъв стадий, след който не следва „нищо“, след който настъпва краят на света.

Без да се съмняваме в правдността на автора — като американец той ясно вижда тези неща — заслужава обаче да се замислим над разрушаващото въздействие на такива сцени. Амилдсон ясно следва съветите на Юнг и показва архетипове, по специално представителя на работниците, като чудозици скотове. Разбрал, че момчетата са откраднали портфейла му и са изчезнали, Джо изтръгва техният адрес от девойката, с която току-що се е любил, и грабнал карабината, тича, за да изгостастреля лекомислените юноши и техните приятели...

Нужна ли е подобна сцена? Разбира се. За автора, за композицията на дадения филм тя е необходима. А мярката на нейната откровеност е вече предмет за спор и няма никакво съмнение, че в нея има толкова спекулация с любовитството на еснафа към интимния живот на хипитата, колкото и композиционна необходимост.



„Край езерото“

През 1971 година английското списание „Тудейз синема“ публикува данните на едно социологическо изследване проведено сред творческа интелигенция, по общо мнение между аморални хора, и само шест процента от тях заявиха, че проявяват един или друг интерес към сексуалните филми. Този факт говори, че сексът в изкуството е храна за сивата маса, за еснафите, за зрителите с неразвит вкус и животински инстинкти. И разбира се, сексът си остава и постоянна стока на масовата култура.

Няма съмнение, че в отделни филми на социалистическите страни, посветени на интимния живот, и по сюжет човечни и оптимистични, мярката на откровеността понякога също се поставя под въпрос и налага спор. Не лицемерно осъждане, а именно спор.

Широко изгестно е онова, което Клара Цеткин пише за Ленин, който е предсказвал: „В областта на брака и половете отношенията наближава революция, съзвучна на пролетарската революция“ („Спомени за Ленин“, М., 1955, стр. 49). Като коментари към тези думи служи нашата действителност — при коригиране споме-на за войната и трудните години на възстановяване на народното стопанство, който спомен (прочем вече не е съществен за двадесетгодишните. Според нас последното бе отразено в „Журналист“ и „Край езерото“ от режисьора от най-старото поколение Сергей Герасимов, творец винаги чутък към ногото. Младите герои в неговите филми живеят по морални норми, недопустими например за героите пак от неговата „Млада гвардия“, но напълно разбираеми и естествени за техните съвременници от всички възрасти. Те няма нужда да се разголват, за да утвърдят смелостта на своите възгледи за любовта.

Няма съмнение, че онова, за което е гогорил В. И. Ленин, е възможно при съответно възпитание, в това число и половото възпитание. В този смисъл са полезни персаятно и съответните статии в списанието „Здраве“, и популярните книжки. макар че не е интересно да ги четеш, а често дори и противно, сякаш са написани от мъже, които никога не са изпитали женска ласка. Но само с такава литература няма да възпитаеш нито любов, нито приятелство. Тук е нужна намесата на изкуството, а това, разбира се, изисква от него и смелост.

В някакъв смисъл такава смелост недостига на социалистическото изкуство. Понякога реалният живот изпреварва представите на художниците, черпещи, както изглежда, информация за взаимоотношенията на младежите още от джорянската литература. В такива случаи нарушаването на техните умозрителни схеми¹ се възприема понякога като „отклонение“.

Във гръзка с това авторът на тези редове си припомня едно посещение в новосибирското академично градче с един режисьор, който с удоволствие снима филми за „любовта“. Не знам как е сега, но през 1967 година там имаше клуб „Дружба“, който помагаше на младите хора да се запознаят и да се намерят един друг за, както казваха в миналото, матримониални последиствия. След като се запозна с дейността на клуба, режисьорът я нарече „сводническа“. А трябва да се каже, че раздразнението му беше глупаво. Може би на друго място и в друго време такъв клуб не е нужен. Но тогава в академичното градче, по данни на собствените им социолози, имаше 27 процента самотни млади учени, а числото на разводителите бе по-високо от статистическата норма. Младите учени пристигаха или преди да успеят да се оженят, или стъпили в „неравен“ брак — да бъдеш жена на учен. На човек, който работи практически денонощно, не е по силите на всяка жена. Клубът „Дружба“ при дадените условия бе полезно и интересно начинание. Това трябва да се разбере и може би да се покаже, но режисьорът се разсъдди и скоро след поредния филм за „любовта“, който в друг клуб на академичното градче предизвика убийствена скука.

Думите „любов“ и „семейство“ се поставят както и преди заедно. Някога свързваха така наречения инстинкт за майчинство и продължение на рода с имущественото право и обявяваха семейството за бързо преходна институция. В литературата и изкуството преобладаваха два вида сюжети: брак по сметка и брак по нравствено задължение. Във втория случай семейството възникваше погрешно. Хората изпълняваха нравствено задължение, ставаха нещастни и се опитваха да продължат ноевия, щастлив живот в децата, което никога не се постигаше. Чехов разбираше много тъпко всичко това и проникновено разказваше за него.

Днес подобни сюжети са подложени на съмнение даже в капиталистическите страни. Но и там семейството не загуби своето значение, което забелязаха наистина не художниците, а социолозите. В делови документ, предназначен за ориентация на банки и монополи, американски социолози написаха през 1967 година: „Съществува пропечена една традиционна функция на семейството, която не е имала голямо значение в малките, устойчиви общества с техните множество неофициални социални връзки. Става дума за емоционалната поддръжка и за отношението към човека като към цялостна личност. Ето защо трябва да се приеме, че семейството ще се запази, макар че ще има вътрешни триения, които биха били непосилни за всеки друг социален институт... Семейството е очевидно единственият социален институт, в който е възможно законно проявяване на чувствата и в който на всички негови членове се признава правото на широк кръг интереси и прояви, непредвидени по сценарии.“ Т. е. семейството се превръща в закрила пред обществото, което атомизира и програмира своите членове.

В социалистическото общество интересите на индивида, семейството и самото общество нямат непримирими противоречия. Но общността на интересите предполага и моралност, и разумност на всичко, което служи на укрепване на семейството. Именно този по принцип съвсем не нов силогизъм бе отхвърлен от режисьора заедно с клуба „Дружба“, отхвърлен поради необикновеността му, а не поради страх.

Връщайки се към въпроса за смелостта, ще се съгласим, че в киното не трябва да си даваме вид сякаш децата се носят от щъркелите, особено в съвременното кино, способно да постави и реши най-сложни въпроси на мирогледа и на философията. Но още по-очевидно е, че социалистическото изкуство не може да тръгне и няма да тръгне по този път на разрушаване на морала, по който художниците на Запада достигнаха до самия край. И всяко копиране тук е опасно.

А такова копиране има. На една международна изложба например естонски майстори на културата показаха филм-екторина: всеки сюжет бе въпрос, на който зрителите трябваха да отговарят, проявявайки своята ерудиция. Имаше и такъв сюжет: девойки се къпят, играят си в басейна, след това една от тях в „евин костюм“ излиза по стълбичката и тръгва срещу камерата, докато закрие обектива. Отговор: баня! Това, разбира се, е факт на малко срамно приспособяване към вкусовете на западния зрител.

В басейните се къпят и навсякъде се събличат. Ростошки показва във филма

„А утрините тук са тихи“ женска баня и може би единственото възражение във връзка с тази сцена ще се отнася до липса на достатъчен художествен вкус, с който са показани на зрителя тук твърде охранени девойки. В естонския филм-викторина банята бе снета с оглед на това, зрителят да бъде шокиран и вероятно да се демонстрира собствената модерност.

С още по-голямо право същото може да се каже за някои югославски филми от края на 60-те и началото на 70-те години, стремежи се на всяка цена да достигнат и надминат „постиженията“ на буржоазното кино. Разбира се, те шкират зрителите, защото понякога показват такива сцени, че и буржоазната цензура се принуждава да ги изреже, но слава те не придобиха. Тези филми очевидно извращават действителната картина на живота в Югославия, а в естетически план са елигонство, следване на най-лошите образци на буржоазния аморален кинематограф.

Тук може би трябва да отбележим, че американските сексуални филми по принцип не са по-откроени от например френските или шведските, но при еднаква откровеност те често изглеждат по-мръсни и по-пошли. Очевидно причината е онова, което Орсон Уелс определи като общ недостатък на Холигуд — недостатък на поезия. Наистина колко странно изглежда прилагането на думата поезия към сексуалните филми. Но ние имаме примери в живописата — достатъчно е да си спомним Ренуар или Модилияни. А такива примери имаме вече и в киното — Алан Рене, автор на знаменития филм „Хирошима, моя любов“, във Франция; Антониони в Италия, автор на „Забриски поинт“; Бу Видерберг в Швеция, автор на „Адален“ — 31“ и „Джо Хил“; а в социалистическото киноизкуство същият Вайда (Полша), Вълко Ралев (България), Золтан Хусарик (Унгария), Мирча Драган (Румъния) и много други. Именно поетическата искра им позволява да кажат онова, което у други — хладни и рагнолушни майстори — предизвиква отегчение.

От тази поезия почти напълно са лишени шокиращите или по определението на югославския печат „черни“ филми на младите в по-голямата си част майстори от Югославия. В спора за любовта те се оказаха не на правата страна.

Спорът продължава. В същността си това е спор за човека. В романа на Ролан „Утро“ умиращият баща на Жан-Кристоф казва: „Животът ви е даден не за радост. Животът е даден, за да изпълните Закона. Страдай, умри, но бъди това, което си длъжен да бъдеш: Човек!“ Днес това точно изискване се отнася на първо място към интимната сфера на човешкия живот. Прогнозите на учените-футуролози обещават, че за 50—100 години човечеството ще успее да реши всичко, което не е успял да направи бог — хората ще постигнат практически безсмъртие, пълно изобилие и абсолютно безделие, ако пожелаят това сами. Техническите прогнози са направо фантастични. Но ще остане ли човекът човек? Това е въпросът, ако бъде унищожен човешкият морал. Тогава, разбира се, ще се наложи „киборгизация“ на човечеството — не за технически постижения от рода на междупланетните полети, а просто защото човечеството ще е загубило чувството за любов.

«ДНИ НА ИТАЛИАНСКОТО КИНО»

фестивал — борба на демократичните сили

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

И по тесните, криволичещи, често пресичани от многобройните канали „улици“, и по величествения площад „Сан Марко“ се гълпят стотици и хиляди туристи — усмихнати, любопитно озъртащи се наоколо, зазаяпани в евтините сувенири по сергиите, неуморно щракащи с фотоапаратите и кинокамерите, забързани след губещия се вече в множеството гид. В краката им лениво се завират охранени гълъби, разглезени от всеобщото внимание — част от декора, от зрелището. Пред Двореца на дожите ритуално важно крачат сред навалищата полицаи в дрехи от преди едно столетие. По тъмните, не дотам чисти води на „Канале Гранде“ сноват претърпкани корабчета и водни таксито. И разбира се, неизменните гондоли, тържествено насочвани от мургави италианци, които с традиционното си облекло и самодейното „белканто“ бранят романтиката, допълват екзотиката... И нищо, нищо не напомня за угрозата, надвиснала над потъващия град-музей.

Но Венеция не е само туристическа атракция. От стените ни посрещат едва ли не на всяка крачка възвания, лозунги, обръщения на политически партии, групи и групички — от крайната левица до фашистките хулигани. През пелената на лятната мъгла съзираме — далеч, на „твърдата земя“ — корпусите на фабриките и заводите, очертанията на една друга Италия, борческа, непримирима, живееща със своите социални проблеми и вълнения.

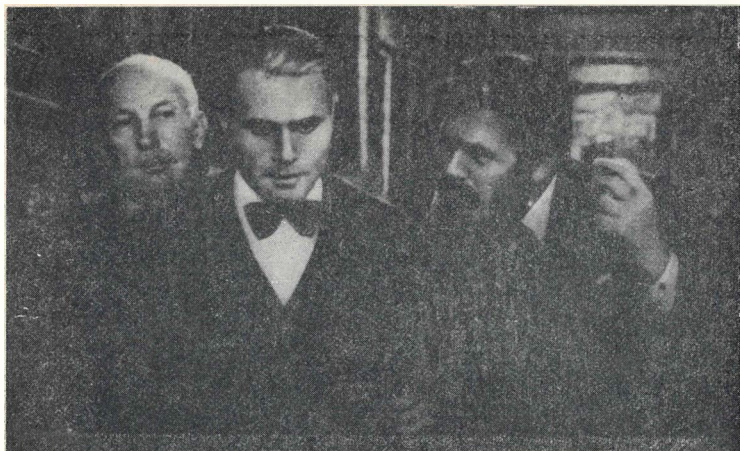
Безметежното туристическо ежедневие на Венеция е нарушено — вече за втори път — и от филмовия преглед „Дни на италианското кино“. Всъщност думата „преглед“ е крещящо непълна и неточна, тя дори не подсказва огромните социални и политически измерения на тази значителна проява — борба на демократичните сили в италианското кино, преминала под девиза „За свобода на комуникациите! За обновление структурата на киното!“

„Дните“ възникнаха спонтанно през 1972 г., те се родиха от нетърпението и гнева на прогресивните кинотворци и на самата публика като своеобразен „контрафестивал“, като категоричен протест срещу духа на Лидо, срещу ежегодното провеждане на международен кинофорум, създаден — като част от прочутото венецианско биенале — още по времето на Мусолини и упорито поддържан от клерикалите до миналата година. Прегледът във Венеция си спечели окончателно славата на фестивал на продуцентите, на кинозвездите и скачащата аристокрация, социално стерилна, изолирана от широките кръгове на публиката, дипломатически „гъвкав“, „съобразен“. Най-значителни и актуални творби на световното кино с високи идейно-естетически стойности, жизнено необходими на зрителите, възпитаващи художествените вкусове се „раждаха“ и „умираха“ на сцената на „Двореца на киното“ в Лидо, недостъпни за широката публика; пътят им се преграждаше от съществуващата система на разпространение, от интересите и „съображенията“ на дистрибуторите и собствениците на кината, от изключително високите цени на входните билети в първоекранните кина.

Но защо, възникнали като протест срещу консерватизма и естетическия аристократизъм на Лидо, „Дните“ се повториха както миналата година, по същия автономен начин — независимо и без участието на държавата, плод на самодейността и инициативата на демократическите организации — след като парламентът току-що бе отменил стария фашистки регламент и бе утвърдил новия, несъмнено по-демократичен статут на кинофестивала? Всъщност този законодателен акт дойде твърде късно — времето, което оставаше до края на август (когато по традиция започва тази международна проява), бе съвсем недостатъчно, за да се учредят ръководните органи, да се привлечат представители на демократичните съюзи и творчески объединения, да се задвижи огромният апарат на биеналето, да се извърши цялата необходима и сложна подготовка на един авторитетен — при това обновен! — международен кинофорум. И венецианският фестивал тази година бе отложен.

От друга страна, самият акт на реформата, на утвърждаването на новия статут не създаваше автоматически дългоочакваното преустройство на фестивала, още по-малко обезпечаваше демократизирането на кинематографичния живот в страната. Борбата трябваше да продължи — против инерцията на миналото, против класовите съображения и маневри на десните сили, за своевременно запълване на многото бели полета в нормативния акт, за търсене конкретните форми на бъдещия филмов преглед. Още повече, че двете прогресивни сдружения на филмовите автори, обединяващи първите имена в италианското кино, не бяха представени по статут в административния съвет на фестивала.

При тази обстановка демократичните сили в италианското кино с основание решиха да повторят „Дните“. Иначе рискуваха да пропилят завоювания ценен опит и отправни насоки на миналогодишния „контрафестивал“, да погубят възникналите нови идеи, да похабят набраната духовна енергия. И през тази година трябваше да продължат усилията в търсене конкретните форми и физиономия на бъдещия филмов преглед. „Дните на италианското кино“ тряб-



„Убийството на Матеоти“

ваше да се превърнат — с организацията си, с широката представителност на демократичните филмови организации и съюзи, на синдикатите, с новите и плодотворни форми на общуване с публиката — в своеобразен „модел“ на утрешния, обновен кинофестивал.

„Дните на италианското кино“ се състояха от 29 август до 7 септември във Венеция, пряко организирани и ръководени от двете най-авторитетни и представителни организации на филмовите автори (ААЧИ и АНАК) със съдействието на Италианската федерация на киноklubовете, на Съюза на киноklubовете АРЧИ, Италианската федерация „ЧИНЕФОРУМ“, на Центъра за кинематографични науки, на конфедерации на труда и профсъюзи, на Дружеството на италианските актьори САИ... И в помещенията на организационния комитет, и в пресцентъра, и в самите кина се работеше буквално денонощно — с доброволния труд и всеотдайност на филмови дейци, на активисти на левите партии и групи, на младешки съюзи, на киноklubове. Млади актриси работеха на телефонната централа и пред пишещи машини, сортираха пропагандни материали за представяните филми, настаняваха гостите от чужбина, издаваха входни карти...

„В „Дните“ участваха — подчертавам участваха! — 17912 души: творци, журналисти, критици и преди всичко зрители — приятели на киното, предимно млади хора, дошли от всички краища на Италия. Срещу скромна, по-скоро символична такса, всеки един от тях получаваше входна карта, която му позволяваше да посещава прожекциите във всички кина през всичките десет дни на прегледа. И никакви привилегии, никакви запазени места; журналисти, студенти, критици, домакини, гости от чужбина, режисьори — всички се ре-

деха търпеливо на дълги опашки пред кината „Модерно“, „Национале“, „Риц“, „Академия“, „Данте“, „Сан Марко“...

На състоялия се семинар на тема „Свобода на комуникациите“ в продължение на 4 дни бяха разисквани (в различните им аспекти: художествено-творчески, правни, административни, законодателни и др.) широк кръг от проблеми: за свободата на творческата изява и информация в областта на киното и другите изкуства, за защитата на конституционните свободи в тази сфера, за различните форми на цензура (явна и скрита, икономическа, административна, съдебна, автоцензура), за намесата на държавата в кинематографията, за връзките на киното и другите изкуства с публиката, за демократизиране съществувашата система на разпространение на филмите, за естетическото възпитание на кинозрителите и др. Специални комюникета и видеозаписи, излъчвани вечер на открито на телевизионни екрани, широко информираха участниците в прегледа за хода на дискусиите, за изказванията на режисьори, критици, представители на левите партии, на т. н. извънпарламентарни групи, на синдикалите.

Най-значителните филми бяха широко разисквани от творци и публика — в самите киносалони и на открито. Пред зрителите, не винаги деликатни във въпросите, репликите и изказванията, бранеха своите позиции автори на сценарии, режисьори, изпълнители. Не бяха пощадени в творческото си самочувствие и такива именити кинематографисти като Елио Петри, Пиер Паоло Пазолини...

В тази форма на общуване с масите организаторите търсеха най-яркото възплъщение на девиза на филмовия преглед, на идеите за демократизиране и обновление на кинематографичния живот, на взаимните отношения между творци и зрители. На „Кампо Санта Маргерита“, един голям за мащабите на Венеция площад, вечер се събираха най-активните и запалени приятели на филмовото изкуство, за да разискват до 1—2 часа след полунощ, прави, насятали на шайги или на плочите — представяните филми, да критикуват, утвърждават, спорят, отричат... Наистина нерядко доброжелателният тон съжителствуваше с наглите бележки (особено арогантни и непримирими бяха ораторите от ултралевите групички), скромността с преднамерената поза и маниерност, точният анализ с празното бърборене. Млада режисьорка-дебютантка, недоволна от току-що направения анализ на творбата ѝ, немного учтиво предизвиква вече изказалата се ораторка: „Ей, я се върни! Не ме учи на кино и на класова борба!“... Но въпреки увлеченията и крайностите, дебатите допринесоха несъмнено за успеха на „Дните“. подказаха интересни и обещаващи форми на общуване и сближение с широката публика.

През тези десет дни на зрителите бе предложена малко несбикновена за един фестивал програма от 111 филма — пълнометражни и късометражни, игрални и документални, на 35 мм и 16 мм, филми, произведени преди десет години, и творби, чиито премиерни прожекции още не бяха се състояли. Венеция показва пъстър букет от теми и стилистика, от различни търсения с нееднакъв идейно-естетически резултат, от амбициозни филми и стандартни продукции на търговското кино! До значителни, макар и не винаги безспорни в концепцията си произведения на Петри, Ферери, на Паоло и Вито-



рио Тавиани, на Пазолини — се нареждаха ленти, които просто будеха недоумение — ту тривиални и скучни, ту войнствувашо маниерни и празни, ту преливащи от секс и перверзност. Очевидно своеобразната демократичност на „Дните“ си бе казала думата: всеки режисьор, познат с демократичните си граждански позиции, е можел да подкрепи прегледа с участието на свой филм, който е бил включван в програмата без особено грижлива — ако съдим по репертоара на 11-те кина — предварителна селекция...

Филмите бяха разпределени в различни секции: частна филмова индустрия; държавен сектор, включително телевизионни филми; филми със слаб успех в киномрежата, пренебрегвани и отказвани от дистрибуторите; т. н. филми „извън структурата на кинематографията“ — политически филми на партии, на профсъюзи и отделни групи, показвани досега само в клубове на обществени организации, фабрики и др. В секцията на чуждестранните кинематографии бяха показвани филми от Англия, Полша, Южен Йемен, Франция, СССР, Ангола, САЩ, Унгария, Сирия, Канада, Куба, Сомалия, Чили... Българското кино бе представено с филма „Обич“. За съжаление филмите „Козият рог“ и „Таралежите се раждат без бодли“, очаквани също с интерес, така и не се получиха. В програмата мо-

жеше да се прочете немного ласкавият текст: „Непристигнало за главие (България)“...

Да се видят всичките 111 филми естествено бе не само непосилна, но изобщо нереална задача. Освен това „дневният ред“ на прегледа „пращеше по шевове“ — предвиждаше и прожекции, и семинар-срещи, и обсъждания на конкретни филми, и дискусии по общите и най-актуални проблеми на фестивала. Затова и неизбежно впечатленията на критика от филмовата програма можеха да бъдат откъслечни, непълни. А огромен интерес представляваше сама по себе си всяка отделна група: и социалните италиански „трудни“ филми, произведени през последните десет години и стояли години по складове, без възможност да се срещнат с широката публика; и съвременните документални филми, честно и неподправено разказващи за трагичната съдба на палестинските бежанци или за борбата срещу португалските колонизатори, за проблемите на революцията в Южен Йемен и за днешна Сомалия...; и политическото кино на левите партии и профсъюзи, разпространявано извън редовната кино-мрежа; и игралните филми на Петри, Пазолини, брагя Тавиани, Ферери, Моничели, Де Сика, Блонини и много още познати и непознати имена в италианското кино.

Тук картината бе твърде пъстра. „Убийството на Матеоти“ на Флорестано Ванчини бе посрещнат с всеобщ интерес и бурно аплодиран на открита прожекция на „Кампо Санта Маргерита“. „Харемът“ на Ферери не предизвика изненада. (Очакваният с нетърпение от всички филм на същия режисьор „Голямото плюскане“, забранен от цензурата, не бе показан). „Моят брат Анастазия“ на Стефано Бандина с участието на Алберто Сорди категорично разочарова. Създаденият по разказ на Едмондо Де Амичис филм „Любов и гимнастика“ на режисьора Луиджи Д'Амико защити по-скоро бъдещия си търговски успех в страната. Зрителите бяха респектирани от „Сан Микеле имаше един петел“ на братя Тавиани...

Най-оживени спорове събуди „Собствеността не е вече кражба“ на Елио Петри — творба, която като концепция отстъпва значително на предишните филми на режисьора. „Собствеността...“ е решен в своеобразен стилистически ключ: всеки един от персонажите в определен момент декларира — в отделни монолози — своята самоличност, своите възгледи, собствената си безпомощност да промени себе си и света. Филмът е блестящо изигран от Уго Тоняци, Флавио Бучи (ищастлив дебют в италианското кино) и Дария Николоди. Но буди много сериозни резерви с крайните си песимистични изводи. Собствеността не е вече кражба, а всеобща болест — твърдят авторите Уго Пиро и Елио Петри. В този свят всички са безнадеждно болни, проядени и опустошени от бацила на собствеността, на притежанието: и собственикът, и пролетарият, и имащият всичко, и нямащият нищо... Филмът е пронизан от секс, който още повече усилва внушението: светът е неизлечимо болен, перверзен. Причините са не толкова социални, колкото биологични, коренящи се в непроменимата природа на човека...

Пресцентърът предлагаше на критиците и журналистите пропагандни текстови материали за показваните филми: анотации, либрета, творческа биография на авторите, присъдени награди, откъси от

интервюта със създателите, експозета на сценаристи и режисьори. Творци на експериментални филми излагаха подробно своя замисъл, защитаваха идейно-естетическите си позиции и съображения, привеждаха данни за скромните средства, с които са били реализирани техните произведения, информираха подробно за трудностите на разпространението им.

В това отношение беше предоставена пълна свобода и равни условия за всички — дори за автори, които тепърва търсеха продуценти за бъдещите си творби... И, разбира се, не липсваха курйози като откритото писмо на някой си Джузепе Калкатера, добросъвестно разпространявано от пресцентъра, в което авторът съобщаваше на италианския и чуждестранен филмов печат радостната вест, че е решил да снее „първи филм, реализиран от народа“, със заглавие „Свободата! Само свободата! Нищо друго освен свободата!“ с участието „по реда на появяването“ на Уго Тоняци, Виторио Гасман, Алберто Сорди... Авторът позоваваше желанието си да направи този филм на чл. 1 от декларацията на ООН за правата на човека: „Всички хора се раждат равни...“, като уверяваше участниците в прегледа, че принадлежи само на народа, без да бъде нито буржоа, нито марксист...

Пъстра и неравна, филмовата програма не можеше да създаде физиономията на „Дните“. Всъщност центърът на този уникален преглед си оставаха широко разискваните и остро актуални за Италия проблеми — за свобода на творчеството в областта на киното и другите изкуства, за широка представителност на демократическите сили на италианското кино в утрешния обновен фестивал във Венеция, за създаване на нови и трайни контакти между пълноценното филмово изкуство и широките трудови маси.

Може да се съжaliaва, че „Дните“, набелязали плодотворни идеи и насоки за развитието на италианското кино и за връзките му с публиката, същевременно не можаха да намерят достатъчно конкретни форми и измерения на тези идеи; в значителна степен останаха да доминират общите формулировки, пожелания, изисквания. Много нашироко се говори за новите отношения между изкуство и народ, за замяна на понятията „публика“ и „зрител“ с понятията „народ“ и „гражданин“. Но осъдили миналото и блестящо защитили необходимостта от промени, „Дните“ все още не можаха да дадат нужната конкретност на господстващия дух на обновление.

Общ характер носеше и приетият на края документ, в който се подчерта, че „Дните“ „приключват; не приключва и не може да бъде ликвидиран техният политически принос“. Като се посочи, че политическото им значение надхвърля рамките на Венеция и сферата на киното, в документа се изрази твърдото убеждение, че никой от участниците не ще допусне да бъде „погубен, пропилян или лишен от съдържание“ завоюваният позитивен опит.

Не бе изработена и не бе приета очакваната „Харта за правата на публиката“; навярно тази година и не можеше да се влее нужното съдържание в новите отношения между кино и зрител.

Какво ни очаква догодина? Много са неизвестните, много и мъчителни са въпросите. В каква степен утрешният венециански фести-

зал ще се съобрази с изискванията на левите партии и на демократичните организации в италианското кино? Къде ще бъде седалището на този форум? Ще се помири ли Лидо с „Кампо Санта Маргерита“? Ще се прибегне ли до предварителна селекция на филмите или ще се отворят отново вратите за всекиго и за всички? Кому ще бъде поверено ръководството на фестивала — на представител на левите или на християндемократ? Ще бъде ли възприето обръщането на националния синдикат на италианските филмови критици за чувствително намаление цените на входните билети и за премахане съществуващата на практика дискриминация на широки кръгове от киноаудиторията? . . .

Отговор на тези въпроси ще ни даде бъдещето? Но едно е безспорно: венецианският фестивал, където и да се настани, каквото и наименование да получи, не ще може да пренебрегне обновителния дух на „Дните“, да отхвърли натрупания опит, да се затвори отново в дворец, да се изолира от работническата класа, от младежта, от народа.

Защото „Дните“ създадоха не само досегашния си опит, те родиха и една колкото трудна и засега нереална, толкова и амбициозна и перспективна идея: „Дните на италианското кино“ (или техният утрешен наследник) да не се изчерпват само в броените дни на прегледа. Те трябва да означават само началото на един процес, продължаващ цяла година (до следващия фестивал!), придвижващ се от град в град и обхващащ нови и нови кръгове от най-широката публика. Венеция трябва да бъде само първоначалният тласък, само изходната точка на „похода“ на най-значителните творби на киното. (а така също и на театъра, музиката и изобразителните изкуства) до съзнанието на работническата класа, на милионите трудови маси!

Тази идея вече не може да бъде зачеркната!

ДВАДЕСЕТ И ПЕТ ГОДИНИ КОРЕЙСКО КИНО

В началото на септември в столицата беше открита седмица на корейския филм по случай юбилейната двадесет и пет годишнина от провъзгласяването на Корейската народнодемократична република. Показаните кинотворби пресъздават моменти от героичната борба на корейския народ против чуждите нашественици („Не ще скриеш същността си“, „Цветарка“), други разкриват картини от мирния, съзидателен труд на страната, запознават ни с нейното ежедневие („Въздушна арена“, „Няма за какво да завиждаме“), въвеждат ни в празничната атмосфера на съвременния град („Пхенян“). Всички те носят по нещо от обаянието на националния песенен и танцов фолклор, показват ни красотата на своеобразната природа, откриват ни богатството от душевни и морални ценности на обикновения човек от народа. Подбраните филми дават известна представа за ръста на младата корейска кинематография, която развивайки свои национални проблеми, има добрите амбиции да приобщи изкуството си към широките хоризонти на световното кино.

Тази годишнина ни дава повод да хвърлим поглед към един по-ранен период от създаването на корейското киноизкуство. Макар че откриването на Държавната киностудия става на 6 февруари 1947 година, корените на народностните и патриотични традиции трябва да търсим още след Октомврийската революция, когато в страната се надига мощно протестно движение против японското господство. Първият игрален филм — „Клетва при луна“, излязъл през 1921 година, е създаден от студенти-любители в град Пусан. Последвалите го няколко филма в началото на 20-те години носят белега на подражателство на японски и европейски кинопроизведения и имат мелодраматичен характер. По-нататъшният път на корейското кино е свързан с развитието на прогресивното изкуство в страната, обединено от асоциацията на пролетарските пи-

сатели (КАПП), която ръководи киногорупите: „Корейско кинообщество“, „Сеул-кино“, „Намхян-кино“, „Гонбан-кино“ и други. Именно тези групи създават реалистични филми, в които за първи път е отразена съдбата на хората от народа, ограбвани и подтискани от свои и чужди експлоататори („Мрачният път“); в други е проследен животът на онези младежи, които при невероятно тежки условия получават своето висше образование, но след това не намират работа („Улица в тъмата“); борбата на работниците за човешки права е отразена във филмите „Подземно селище“, „Бик без рога“, „Огненото колело“. Известният актьор, режисьор и сценарист На Ун Гю има голяма заслуга за развитието на прогресивното корейско кино. В неговите филми „Героят на времето“, „Златната рибка“, „През реката“ и особено „Ариранг“ се поставят важни социални проблеми, защитени от една върна класова позиция.

Броят на филмите, излезли до 1945 година, не е малък — около 200, — но те създават само благодатната гочва за развитието на социалистическото корейско кино след Освобождението. Пред новотворителната с помощта на съветски специалисти Държавна киностудия в Пхенян стоят много задачи и на първо място — екранното претворяване на големите преобразования в страната. Филмът „Мое-то отечество“ проследява борбата на корейския народ за независимост. Следват „Доменната пещ“ и „Хора, които пазят границата“, посветени на новото строителство и на воините от корейската народна армия.

Тежките години на Отечествена война от 1950—1953 г., които донесоха много страдания на народа, не спряха филмовото производство. Макар че студията бе разрушена, филмовите дейци се сражаваха с камери в ръце и запечатаха моменти от епичната всенародна борба против чуждите агресори. От този период са филмите „Млади партизани“, „Отново на фронта“, „Защитници на родната земя“, „Разузнавачи“. На фестивала в Карлови вари през 1951 г. филмът „Млади партизани“ на режисьора Юнг Йен Гу, беше удостоен с наградата „Борба за свобода“.

След войната филмовата студия е възстановена, а през 1959 г. е открита студията за игрални филми на корейската народна армия — „Осми февруари“. Днес КНДР има специални студии за документални, научно-популярни и късометражни филми. Общата годишна продукция е средно 150—200 филма, а броят на кинозрителите за една година — около 250 милиона. Тези цифри говорят за живия интерес на корейския народ към киноизкуството и за благоприятния стремеж на неговите филмови творци да обхванат по-пълно многообразието на живота в своята страна. Главна тема в техните кинотворби е героичното съпротивително движение от близкото и подалечно минало — „Подвигът на една корейка“ на режисьора Сон Му Пхе, „Легенда за крепостта Садо“ — режисьор Дзен Дзун Аза, „Пътят е един“ — режисьор О Бен Чо, „Син на партизанската рота“ на Сон Му Пуо, „Село край демаркационната линия“ на режисьора Пак Хак, удостоен с Народна премия за 1962 г. Не са рядкост филмите, които екранизират известни литературни произведения. Такаъв е случаят с филма на режисьора Чен Сан Ин — „Река Тумангам“, създаден по първа част от трилогията „Земя“ на писателя Лин



Ги Ен, един от най-крупните представители на съвременната корейска литература. Много филми са посветени на социалистическото строителство, на мирния съзидателен труд на хората, които отдавайки своите знания и опит за благо на обществото, са готови да направят своите завоевания в случай на военна заплаха („Няма за какво да завиждаме“, „Славната наша родина“ — режисьор Мин Чон Сик, „Народният учител“ — режисьор Чхон Сан Ик, „Песента на комсомолца“ — на режисьорите Сон Му Пхе, Ан Мук Ха и Чу Дон Вол, „Предачката“ на режисьора О Пьон Чхо, удостоен с Народна премия за 1963 г.). Българският зритель познава древните певчески и танцови фолклорни традиции на корейския народ. Филмът „Цветарка“, награден на фестивала в Карлови вари през 1972 г., е потвърждение за умело съчетаване на музикални форми с реалистичен сюжет. Така едноименната опера от 30-те години се превръща в силно въздействащо драматично произведение, което с езика на киното пресъздава трагични моменти от миналото на Корея и в героичен план изгражда образа на нейния борчески народ. Към големите успехи на корейското кино трябва да отнесем и филма „Червеното цвете“ на режисьора Чхон Сан Ин, получил наградата „Бандунг“ на Третия международен фестивал на страните от Азия и Африка. Филмите с приключенска и детска тематика и особено онези, които са насочени към цирковото изкуство („Въздушна арена“), се ползват с голяма популярност в родината си.

Пред корейските кинотворци стоят още много задачи за осъществяване. В стремежа си да разработват преди всичко национални сюжети с народностно-патриотична насоченост, те трябва да потърсят още по-внушително общочовешко звучене на своите теми (което е грижа всъщност на всяка кинематография), да преодолеят срещания в много случаи тезисен характер на филмовите образи, да вървят към едно овладяно кинематографично майсторство. Към постигнатото досега те ще прибавят още по-значителни проблемни произведения, защото новият живот неминуемо го изисква.

Лилия Кръстанова

В ИМЕТО НА СЪТРУДНИЧЕСТВОТО

Срещите между ръководителите на творческите съюзи на кинематографистите от социалистическите страни винаги са носили конструктивния дух на сътрудничество и сплотеност около общата идейно-творческа платформа на социалистическото филмово изкуство. В този смисъл последната среща в Дрезден, състояла се от 13 до 15 септември 1973 г., не направи изключение от създалата се традиция, атмосферата на откровена размяна на мнения и взаимното желание за пълноценни творчески контакти бяха постоянни спътници на всекидневните заседания и двустранни разговори.

Наред с това дрезденската среща ще се запомни и като начало на един нов етап в международното сътрудничество между творческите съюзи на кинотворците от социалистическите страни. За пръв път на съвещание от подобен ранг и представителност бяха поставени на обсъждане генералните проблеми на двустранното и многостранното сътрудничество между отделните съюзи, въпросите за участие в различните международни неправителствени организации и сдружения, както и творческите аспекти на съвместните филмови продукции в рамките на социалистическата общност.

Представителите на отделните творчески съюзи информираха подробно участниците в консултативната среща за развоя на международните връзки и инициативи, както и за по-важните мероприятия през следващите години. В изказванията на всички ръководители на делегации пролича загрижеността за повишаване ефективността и творческата интензивност на всяка среща между кинематографисти от социалистическите страни. В този смисъл бе дадена висока оценка на двустранните творчески симпозиуми по различни идейно-творчески проблеми, както и на периодичните международни срещи-симпозиуми по основни художествени и идеологически въпроси от развитието на социалистическото киноизкуство. Бе изтъкнат преди всичко духът на откровена размяна на мнения, на дружеска и принципна атмосфера в подхода към отделните факти на киноизкуството, високото теоретическо равнище на провежданите дискусии. Бе решено в перспективните планове за международна дейност и сътрудничество между съюзите от социалистическите страни да се отдели специално място за развиване и задълбочаване на този вид контакти и форми на творческо сътрудничество. Бе набелязана и разгърната програма за предстоящите международни съвместни изяви за периода 1973—1976 година. Съюзът на българските филмови дейци ще бъде организатор и домакин на няколко интересни инициативи: през декември т. г. в София ще се проведе среща на главните редактори на филмовите списания от

социалистическите страни; през идната година ще се организира голям международен колоквиум за българското киноизкуство, посветен на 30-та годишнина от социалистическата революция у нас; предстои ни да бъдем домакини на среща-разговор по въпросите на филмовите дебюти (1975), както и на творчески симпозиум по проблеми на игралното кино (1976).

Срещата в Дрезден даде висока оценка за ролята и значението на международните кинофестивали, които се провеждат в социалистическите страни, и препоръча творческите съюзи да участвуват и в бъдеще в тяхното по-нататъшно развитие като средища за размяна на мнения и творчески дискусии по основните идейно-творчески въпроси на съвременното киноизкуство.

Особено внимание бе отделено на участието на творческите организации на кинематографистите от социалистическите страни в редица недържавни международни асоциации, сдружения и организации. Бе отчетен положителният опит в това направление и бе разработена обща платформа, която взема предвид както характера на конкретната международна организация, така и все по-засилващото се влияние на социалистическото киноизкуство в световен мащаб. Подчерта се необходимостта от засилване активността на отделните творчески съюзи в тези организации, което ще доведе до внасянето на творчески елементи в дейността на някои от тях. Категорично бе изразено становището, че трябва да се дава ясен и недвусмислен отпор на всеки опит за прокарване на контрабандна идеологическа стока по линията на международните организации, целяща ерозирането на общата идеологическа платформа на социалистическото киноизкуство.

Консултативната среща в Дрезден разработи и някои творчески аспекти на съвместните филмови постановки, като бе наблегнато предимно на въпроса за влияние по линия на идейно-творческото равнище, което трябва да стане основна грижа на кинематографическите съюзи. Наред с ползотворната размяна на мнения още веднъж бе подчертана необходимостта от тясно сътрудничество между творческите съюзи и държавните организации в съвместната им работа в тази важна област на кинематографичното творчество.

Консултативната среща в Дрезден прие единодушно редица работни документи по разглежданите въпроси, както и общо заключително комюнике. Тя още веднъж демонстрира единството и единоумислието на творците от социалистическите страни, общото им желание да разширяват и задълбочават взаимните контакти и връзки. По обща преценка бе одобрена работата на срещата и бе взето решение подобни консултации да се провеждат всяка година. Бе изразена и обща благодарност на ръководството на Съюза на работниците от киното и телевизията на ГДР, които организираха безупречно тази важна среща и създадоха всички необходими условия за плодотворна и творческа работа. По-долу поместиме приетото на срещата комюнике.

КОМЮНИКЕ

От 12 до 15 септември в Дрезден се състоя консултативна среща между ръководствата на съюзите за кино и телевизия от НР България, СР Чехословакия, ГДР, НР Полша, СР Румъния, СССР и НР Унгария

Бяха обсъдени:

— Резултатите, проблемите и перспективите на двустранната и многостранна съвместна дейност и конкретни мерки за 1974—1976 г.

— Актуални проблеми на копродук-

цията между кинематографиите от социалистическите страни.

— Нивото на съвместна работа на братските съюзи в международните недържавни филмови организации

По всяка от точките на дневния ред единодушно беше приет документ за по-нататъшната съвместна работа.

Съвещанието единодушно се обяви за провеждане на политика на мирно съвместно съществуване, за борба за всеобщ мир и прогрес, за сигурност и свобода на народите и подчерта необходимостта от по-тесен контакт на социал-

стическите братски съюзи и координация в тяхната дейност.

Ръководствата на съюзите обърнаха особено внимание на целите и задачите на кинематографите от социалистическите страни пред изострената идеологическа класова борба и обсъдиха свързаните с това проблеми в духа на братското сътрудничество.

Единодушно беше изразен решителен протест срещу контрреволюционния преврат в Чили и от името на обединените в съюзите филмови и телевизионни дейци беше уверен чилийският народ в тяхната борческа солидарност.

Участниците в срещата взеха решение

Дрезден. 16, 9. 1973 г.

да отправят препоръка към държавното ръководство на филмовото дело в своите страни за провеждане на седмица на антифашисткия и антивоенен филм в някоя от страните по случай 30-годишнината от освобождението на европейските народи от фашизма. Седмичата да бъде подготвена от съюзите и да се поканят ветерани, участници във войната и в антифашистката съпротивителна борба.

На съвещанието беше взето решение консултативната среща в Дрезден да бъде начало на ежегодно провеждащи се срещи на ръководствата на съюзите.

Срещата премина в приятелска атмосфера и в духа на съгласие по всички въпроси.

Александър Грозев
Андре Торндайк
Франсиз Мунтяну
Арно Краус

Иежи Кавалерович
Александър Караганов
Феликс Мариаш



Из филма „Иван Кондарев“ по едноименния роман на Емилиан Станев, постановка Никола Корабов

СССР

В студията „Мосфилм“ режисьорите В. Усаков и В. Красиополски (известни на нашия зрители с екранизацията на романа „Сенките изчезват по пладнѣ“ от А. Иванов) снимат нов телевизионен многосериен филм „Вечният зов“. Това отново е екранизация и отново по роман на А. Иванов — е заявил В. Усаков. — Той е много близък на нашия синачен колектив с натурелна на своето творчество, с умения му увлекателно да построява сюжета, което е особено важно за един телевизионен филм. Предстои ни да покажем живота на няколко поколения — от 1906 г. до наши дни. Главното е да разкажем как човек започва да се чувства като частича от обществото, да разбира, че борбата за собствено щастие е неразривно свързана с борбата за щастieto на другите“.

В главните роли участват А. Роговцева, Е. Копелян, О. Басишвили, Б. Веляминов.

В същата студия се снима и филмът „Сърдечни работи“, посветен на декартите от „Бърза помощ“. Този филм е за отговорността пред хората, за любовта, за верността, за щастieto — казва режисьорът Адхар Ибрахимов. — Действащите лица, нито изпълнители са А. Панапов, Г. Тараторкин („Престъпление и наказание“), А. Шурванова, Е. Манкова, са служители в „Бърза помощ“. Работата им ги сеща с много хора. Ние бихме искали зрителят да види в нашия филм своя живот, живота на своите съседни, познати, прия-

тели. Героите са четирима — четири характера, различни възрасти, различни възгледи за живота. Евгени Павлович е искрен, способен човек, който би могъл да направи блестяща кариера, но за свой дълг и призвание счита тежкия труд на лекаря от „Бърза помощ“. Лидия е на 33 години. Тя се старее да убеди себе си и другите, че живее именно така, както иска. Тя е жена, създадена да има деца, семейство, а е сама. „Сърдечни работи“ е и филм за една неотстъпчива любов. . .

В киностудията „Молдова-филм“ е започнало снимането на „Побуждане“ — филм за Димитрий Кантемир, личност, изиграла важна роля в историята на Молдавия. Талантлив военачалник, един от най-образованите хора на своето време, член на Берлинската академия на науките. На неговото перо принадлежат интересни трудове в областта на философията, религията, лингвистиката, музиката. Владеел е повече от десет езика. Девдесет и две години Кантемир е живял в Турция при двора на султан Ахмед III, където получил титлата „Господар на Молдавия“. Давайки властта в ръцете на Кантемир, турците се надявали да имат в негово лице вечен васал, който да им помага още по-здраво да държат в подчинение свободолюбивия, непокорен молдавски народ. Но няколко месеца след завръщането си в родината Кантемир среща враг-договор с Петър I, обещавайки помощ и поддръжка на русите във войната им с

турците. „Много трудно бе да изберем за сценария епизод от живота на Кантемир — заявява режисьорът на филма Б. Ювие, — толкова интересно е всичко в неговия живот. Съобразявайки се с ограничеността, се спряхме на периода, когато Кантемир се завръща в Молдавия и застава начело на народосвободителното движение.“

След „Заблудените“ и „Дивният капитан“ режисьорът Калю Комикаров снима своя трети филм „Необикновена история“, в който изпълнява и една от главните роли. Авторът на сценария е следователят Раудесп Сулев. „В Необикновена история“ изпълнявам ролята на милиционерски следовател — разказва режисьорът. — Но може би защото сценарият е написан от професионален следовател, нашият филм всевъвсичко е приключенски. В него става дума за неправилното отношение към понятието „чувство за дълг“. На следователя предстои не само да разкрие престъплението — това не е особено трудно, но и да помогне на изпадналата в беда девойка да се ориентира в своите чувства, да преодолее своята затвореност и навървя наивна представа за приятелски дълг. . .

В основата на филма „Шастливият кораб“ са залегнали действителни събития — невероятният събратост и смелост пробив на кораба „Ташкент“ край отбраняващия се Севастопол през годината на Отечествената война. Филмът се си-



Иванка Гръбчева снима по сценария на Братя Мормареви филмът „Изпити по никое време“.

ма в Одеската студия от режисьора В. Лисенко по сценарий на Е. Талентис.

В Киевската студия „А. П. Д. вженок“ се подготвя за снимане филмът „Завинаги“. Режисьор е В. Савеллев, сценарист — Ю. Шчербак. Това е разказ за една млада францужка, която работи в СССР заедно със съветските учени и открива за себе си един нов свят.

Арменският режисьор Едмонд Кеосаян („Неуловимите олимпийци“, „Новите поикчюения на неуловимите“) снима цветния широкоекранен филм „Клисурата на изоставените приказки“. Филмът е за любовта, дружбата, верността. Действото се развива в едно арменско село през първите следвоенни години. Главните роли изпълняват Армен Джигарханян, Лаура Кеосаян, Александър Хачатрян.

Сценарият на С. Александров и В. Кузнецов „Светлина в края на тунела“ е написан в жанра на детективските филми. Един от главните герои е лейтенант Кристиан. Той отлично провежда операцията по ликвидиране на бандата грабители и убийци. Филмът се поставя в рижката киностудия от режисьора А. Бренч.

Филмът „Не се бой, няма да те дадем“, производство също на рижската студия, разказва за хората от един латвийски колхоз, който са поели гонимите по възпитанието на едно момче, оста-

нало без родители. Режисьор на филма е Б. Руж.

В киевската киностудия Юрий Илленко („Бялата птица с черния белег“), снимат филма „С поздрав!“ Сценарият отново е написан от Илленко съвместно с актьора Иван Миколайчук. Филмът е посветен на високите нравствени критерии, които ще помогнат на художника да утвърди граж. данските си хуманистични позиции, да свери резултатите от своя труд с изискванията на времето.

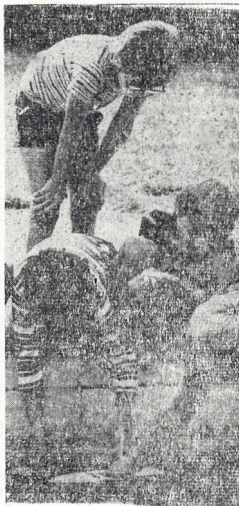
В Алпите, които разделят няколко съседни държави на Западна Европа, се строи линия с високо напрежение. Тук работят специалисти от различни страни, в това число и от Съветския съюз. Поради силна буря става авария и съветски въртолет пристига на застрашено място... Така започва филмът „Намирането“ на режисьора Е. Ишмухамедов и сценариста О. Агишев. Рустам, главният герой на филма, работи в чужбина за първи път. Той лично се убеждава, че раят, толкова много възхваляван от западната пропаганда, е мит. В едно интервю сценаристът О. Агишев казва: „Намирането“ е продължение на нашите първи филми „Влюбените“ и „Нежигст“. Но този филм не е с тяхно пряко продължение. И не разказваме за същото поколение, пораснало с няколко години. Разказваме как несъзнателно още чувствено на любов към родината се превръща в съзнателен патриотизъм, как човек става активен гражданин на своята родина.

В студията Мосфилм Василий Шукшин поставя филма „Червената калина“. Това отново е изключително авторски филм. Шукшин е сценарист, режисьор и изпълнител на главната роля. Героят Игор Прокудин е освободен от изправителна колония, където е излежава наказание за кражба. Той отива при годещата си Любов Байкалова, с която се е запознал чрез писма. Филмът по замисъл на автора трябва да е изпълнен с вяра към човека, с убеждението, че доброто и здравето начало у героя трябва да възтържествува

Какво се снима постоянно в студия „Максим Горьки“?

Режисьорът П. Любимов поставя филма „Опровержението“ на Тая Семейнова. Испокойният характер на човек, който иска да по-моще на всички, да откликне на всяка беда, пресъздава младата артистка Ирина Грашина. Във филма участвуват още Л. Куралов, А. Воробьова, Н. Селезньова, В. Владимиров. Режисьорът В. Григориев работи над филма „Никак“.

Сцена от филма „Изпити по никое време“.



ва станция" по едноименната повест на А. Соболев. Действието протича по време на втората световна война. Героите диват в едно селище на Далечния Изток, където под ръководството на бившия фронтвак Субели работят като водолази. С течение на времето разбират, че тяхната ежедневна работа се слива с героичния подвиг на целия народ.

Филмът „Жребият“ е доброт на режисьора И. Вознесенски и на сценаристите А. Марямов и А. Нилки. Той разказва за младите, посветили живота си на спорта, и за хората, които са отговорни за тяхната съдба. В главната роля Виктор Гуликов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Какъв път има любовта“ — такава е названието на новия чехословашки филм, чиито снимки сега завършва режисьорът Збинеж Бриних. Филмът разказва за отношението между хората, за техните радости и трепети. Героинята е ин-

Георги Георгиев—Гец и Андрей Чапразов във филма „Последният ерген“



женер в голям химически завод. Избрана е за депутат в областния комитет. Когато в личният ѝ живот настъпват трудни моменти, помагат ѝ оняи, с които живее и работата ѝ я поставят в ежедневен контакт. Главната роля режисьорът е поверил на младата артистка Ярослава Обермайер. В другите роли участвуват Иришка Шворцова, Рудолф Елинек, Вацлав Пострански.

В малкият словашки град Ловеч и досега съществуват един забележителен храм



Режисьорът Владимир Янчев снима по свой сценарий филмовата комедия „Последният ерген“.

на късната готика, чийто автор се отличава с необикновено красива резба, създадена преди повече от 500 години от майстор Павел. Историата е запазила неговото име, но сведенията за майстора са толкова оскъдни, че той и досега остава почти неизвестен като художник. Словашките кинематографисти са решили да пресъздадат духовната атмосфера на предренесансовата епоха, борбата между старото и новото и съдбата на художника.

В работилницата на майстор Павел се появява странствуващият художник Кришоф. Павел работи олтари на левочкия храм и търси помощник. Той намира такъв в лицето на Кришоф, завършил се току-що от Италия, където се запознал с новите веяния в изкуството. Това довело до разногласие между двамата, а по-късно и до конфликт с градската управа. Кришоф изобличава мошеничествата на един уважаван от всички алхимик. Но обвинен в разхищение на пари е Кришоф, вследствие на което му отрязват дясната ръка. Майстор Павел, който не с въстояние да погледне на тази варварщина, папуска града. Филмът под изданието „Скритият иззор“, се поставя на режисьора В. Багша по повестта на Я. Зубек.

Известната чехословашка артистка Яна Врейхова изпълнява главната роля във филма „Докосване на пепел“ — екранизация на разкази на Тургенев. Режисьор Юрий Херц.

Криминалната комедия „Човекът от Лондон“ (за един

международен касоразби. зач) ще се снима от режисьора Хернхт Бохак, а сатиричната комедия „Как да удавя доктор Мрачек“, осмиваща еснафщината — от режисьора Вацлав Ворличек.

ПОЛША

Както съобщава сп. „Филм“, през първото тримесечие на 1973 г. се забелязва значителен интерес у зрителите към полските филми. За този период полските филми са гледани от 17 милиона зрители, което означава, че посещаемостта е пораснала с 25%, в сравнение със същия период през миналата година. С най-голям успех са се ползвали филмите „Коперник“, „Анатомия на любовта“, „Странното езеро“, „Сватба“ и др.

Завършена е тригодишната работа на екипа, ръководен от Владислав Шлещицки, който се е зял с необикновено трудната задача да екранизира „През нустини и гори“ на Сенквич. Почти всички снимки са направени в Египет и Судан. В главните роли зрителите ще видят Моника Роска и Томаш Менджак. Участвуват също египетски, судански и български артисти.

Полското филмово и артистично издателство е публикувало голямата социологична студия „Филмовият грех“, от проф. Казимеж Житулски. Авторът основава своето изследване върху изменените взаимоотношения и взаимомошества на явленията в съвременния свят, като предлага своя типология на филмовия героизъм и определя неговите черти от социологична гледна точка.



Режисьорът Леон Даниел и операторът Ивайло Тренчев снимат филма „На чисто“. Автор на сценария Веселин Панайотов.

Ян Енглер, Юзеф Новак, Александра Заверушанка и Барбара Вжешинска изпълняват главните роли в новия многосериен телевизио-



Петър Слабаков във филма „На чисто“.

нен филм „Операция фау“ на режисьора Анджей Закшевски. За основа на филма са взети действителни събития от Втората световна война — историята на безстрашната операция на бойците от полската съпротива, които са успели

да се доберат до неексплодирал снаряд „фау“ в района на немската ракетна база „Пенемюнде“ и да го изпатрат в Лондон. Във филма се появяват истински участници в събитията, на пример видния полски учен, дългогодишен президент на Полската академия на науките Януш Грошковски.

УНГАРИЯ

Миклош Янчо снима за италианската телевизия филма „Гим отново иска Цезар“. Действието се развива по време на Юлий Цезар в една от африканските провинции на Рим. Група младежи се бунтуват срещу диктатурата на Рим, срещу Цезар и терора, борят се за защита на демократичните права. Ролята на водач на бунтовниците изпълнява известният полски артист Даниел Олбрихски. Този млад екстремист в желанието си да помогне за създаването на нов, идеален ред е готов да подпали целия свят. Единствената му цел в живота е борбата срещу тиранията в какъвто и вид да се проявява тя. Приятел е на Октавиан и поддържа неговото движение. Критичен момент в неговия живот настъпва след убийството на Цезар, когато според завета му неговият приемник става Октавиан. Сега всички очакват, че той ще може най-после да осъществи демократичните идеали на движението. Но Октавиан поема властта под лозунга „Искам да бъда добър Цезар“. Излъгав от приятеля и историята с думите „Искам свят без Цезар“ младият бунтовник се самоубива.

И тук, както и в другите филми на Миклош Янчо

главната тематична насока е — политика и морал.

РУМЪНИИ

Новият румънски филм „Паричат ме Магелан“ се снима сега в студията „Букурен“ от младата 23-годишна режисьорка Кристина Николает. Тя е и авторка на сценария. Разказва се историята на любовта на двама млади хора. Той е партизанин, свързан с комунистите, а жената — деейка от висшето общество, загубила родителите си и решила да скъса със своята среда. Тя отива при партизаните под името Магелан. Отначало неосъзнато, а после с твърдата вяра в правотата на идеите на комунизма героинята загива в името на общото дело.

ИТАЛИЯ

Както вече съобщихме, италианският режисор Франко Дзефирели снима „Ад“ по „Божествена комедия“ на Данте. Великият флорентинец съпровождан от Вергил, вече с изминал първия кръг.

„Идеята да се снима филм по поемата на Данте, е заявил Дзефирели, се роди едновременно и у мен, и у продуцента Алфредо Бини. Поемата сама за себе си е готов сценарий, за който и това не е маловажно, не трябва нищо да се заплаща. Снимките ще се правят в Италия, Югославия, Турция.“ Продуцентът Бини се тревожи от много трудности, които ще се срещнат при реализирането на филма. Така например „още не знаем как да създадем митическото“ чудовище, ко-

Евгения Баракова и Младен Киселов във филма „Дневни светлини“, сценарий Недялко Йорданов, режисьор Маргарит Николов.



ето трябва да носи, на гърба си Вергилий. Както лише Данте, това е крилато чудовище с глава на старец, тяло, напомнящо лъв и хидра, с опашка на крава и огромни крила на прилеп.

Във филма ще участвуват Алберто Сорди, Марлон Брандо, Алек Гинес, Елизабет Тейлър.

Знаменитият комик на италианския екран Тото е удостоен посмъртно с два знака на признание от своя роден Неапол. Скоро в центъра на града ще му бъде издигнат паметник, а една от улиците ще носи неговото име.

Марчело Мастоияни играе във филма „Свагбата на артиста“, постановка на режисьора Ив Робер. Той изпълнява ролята на италиански артист, емигрирал



Полската актриса Беата Тишкевич се снима в новелата „Кутия за емфие“ от нашата нова телевизионна поредица „Каквато е истината“.

във Франция, където режисьорите му поверяват обикновено ролята на кардинал Мазарини. Партньорки на М. Мастоияни са Катяла Гравина и Франсоаз Фабиян.

Режисьорът Марко Ферери снима филма „Истинският живот на генерал Къстер“. Герой е известният генерал Къстер, който през 1876 г. е загинал заедно с 257 войници и 16 офицери в битка с индианците при реката Литъл Биг. Хорн Ферери снима своя пълен с ирония трагичен фарс не в Дивия Запад, а в Париж, на фона на стари страдания някогашни хали. Ролята на Къстер е поверена на М. Мастоияни, негов офицер е Филип Ноар, Буфало Бил — Мишел Пикколи, а девойката от Дивия За-

пад — Катрин Денюв. Е едно интервю Ферери ни формира: „Искам да усложня зрители, че това няма да бъде филм нито на секса, нито на насилието Край на порнографията. От този момент съм романтик.

Изминали са повече от три и половина столетия от деня на трагичната кончина на Джордано Бруно, но и досега фигурата на загиналия на кладата „еретик“ вдъхва страх у някои. Доказателство за това са трудностите, които е срещнал италианският режисьор Джулиано Монтадо при снимането на филм за великия мислител и атеист. В началото никой не се е съгласявал да финансира филма, след това прокатните организации отказвали да го разпространяват.

Филмът разкрива последните години от живота на Джордано Бруно, когато след дълго изгнание във Франкфурт той се завръща в свободна Венеция по покана на венецианския патриций Джовани Монеччо. Изпадналият в немилост философ и хуманист скоро разочаровал своя покровител. Богатият меценат се надявал, че знаменитият учен ще му помогне да се ориентира в тайните на мнемониката и черната магия. Но това не станало. Не след дълго Джордано Бруно бил предаден на инквизицията с всички негови „еретически“ писания. Последните кадри показват великия философ в момента, когато го водят на смърт. Даже на кладата ученият бил с железен намордник — инквизиторите се страхували, че и в последните минути ще призова към истината.

Главната роля изпълнява Джон Мария Волонте.

Бернардо Бертолучи („Последното танго в Париж“) подготвя филм за италианското село върху разкази за съдбата на две семейства — бедни селяни и едри земевладелци.

Новият филм на италианската режисьорка Лилияна Качани носи названието „Нощният портнер“. Ролята на немски адвокат, за когото съществуват само па раграфите, изпълнява френският артист Филип Лероа

Много популярната полска книга „Избраници на боговете“ от проф. Леополд Инфелд ще бъде екранизирана в Италия от режисьора Ансао Джанели.



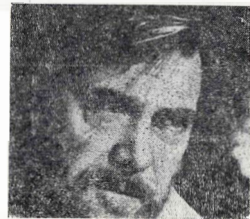
Из съветския филм „Един срещу цяла банда“, режисьор Али Хамраев.

ШВЕЙЦАРИЯ

XXVI международен филмов фестивал „Локarno 73“ се е състоял под девиза „Нови перспективи в кинематографията“. Фестивалът не е в състояние да конкурира големите фестивали в Кан или Москва, нито фестивала в Пезаро с неговите парчни награди. Но тази година поради несъстоялото се венецианско биенале били представени филми на много по-високо художествено равнище, отколкото миналата година.

Швейцарското кино било неочаквано откритие на фестивала. Особено инто-

А. Кузнецов във филма „Живот на грешната земя“, режисьор С. Туманов.





Елдер Рязанов снима в сътрудничество с италиански кинематографисти кинокомедията „Италианци в Русия“.

ресни били политическите филми, посветени на сезонните работници-чужденци, пролетариите на този сит край. Филмът „Сезонни работници“ на режисора Алваре Бизари спира вниманието върху проблема за децата на италианските работници, които се раждат „незаконно“ в Швейцария. Филмът е бил снет на 8 милиметрова лента. Известният със своята прогресивна дейност италиански артист Джан Мария Волонте е финансирал прехвърлянето на филма на 16 милиметрова лента, за да се улесни неговото разпространение.

Друг швейцарски филм — „Червеният влак“, на режисора Петер Аман, е художествен репортаж за преpleнения с италиански работници влак, които отиват в родината си да гласуват за комунистите.

Млади кинематографици от френските кантони са

Италианската телевизия снима филм за Клаудия Кардинеле, в който тя сама разказва своя живот, превъплщавайки се в образи от собствено си минало.



показали стилизирани филми на тема „самостоятел на индивид“ в буржоазното общество“, изпълнени с философски парадокси и ироничен хумор. Освен „Поканата“ на режисора Клод Горе, награден в Кан, е бил представен и филмът „Смъртта на църковия директор“ на режисора Томас Кьорфер — метафоричен разказ за един обикновен човек, който се стреми да получи независимост и уважение.

На фестивала в Локарно полските кинематографисти са получили най-голямата награда за филма „Илюминация“ на режисора Кшиштоф Зануси. Специалната награда на журито е била присъдена на френския филм „Братовчедът Жюл“ — режисор Доминик Бенхети; втора награда е получил унгарският режисор Пал Габор за филма „Пътуване с Якуб“, а трета американският режисор Джордж Лукас за „Американски скици“. Съветският филм „Гърся човека“ на режисора Михаил Богин е бил удостоен с отличие.

Ф Р А Н Ц И Я

Новото кинопроизведение на Франсоа Трюфо „Американска нощ“ е филм за реализацията на един филм. Сам Трюфо в него изпълнява ролята на режисор. „Нямам претенции, че съм разказал всичко, цялата истина за създаването на един филм — казва режисорът. — Смятам обаче, че във филма няма нищо фалшиво. Показвам голямата мобилизираност на един снимачен екип и неговото чувство за отговорност към поетите художествени задължения. Производът на снимки е за всеки от нас своего рода дългоство от ежедневните тревоги и грижи... „Американска нощ“ открива нов етап в моето творчество. Сега вече ще правя филми само

по собствени сценарии, някои от тях ще пиша за артисти, които обичам и от които се възхищавам.“

Популярните френски артисти Лино Вентура и Жак Брел ще играят заедно във филм, който се снима от режисора Едуардо Молinari. Жак Брел изпълнява ролята на стеснен търговски пътник, а Вентура — на професионален убиец.

Френската телевизия е снела филм за Пушкин, в който са включени и сцени от спектакли по неговите произведения. Пушкин е много популярен във Франция и френската телевизия ще снима в скоро време филм по мотиви на „Борис Годунов“.



Антония Сантили в ролята на Олга от филма „Италианци в Русия“.

Доминик Сандра и Алан Беитс играят заедно в неодавна завършения от Джон Франкенхаймер филм „Изпостигнатата цел“. Това е историята на един човек, който има големи затруднения в живота. По отзиви на критиката филмът е много особен и с много автобиографични подробности.

Робер Ламуру, някога много популярен от серийната комедия „Татко, мама, прислужничката и аз“, се връща отново в киното като режисор. Той ще постави по собствен сценарий филма „Къде е седмият от нас?“ — за драматичните събития по време на разгрома на френската армия през 1940 г. За главните роли са ангажирани артистите Пьер Монди и Жан Льофевр. За себе си Ламуру е предвидил само епизодичната роля на един полковник.

НА ЧИСТО

ВЕСЕЛИН ПАНАЙОТОВ

1.

Служебен кабинет на следователя Шлосев. Бюро, Купчина папки. Оголена едншеща машина. Шлосев се измъква иззад бюрото, отива до прозореца, обляга се, отпуска клепачи.

— Сега се наредете до стената — казва Шлосев с мек глас.

Тримата подследствени тръгват с явна неохота към стената. Това е Димитър Симов и двамата му братовчеди Тоню и Милю. Застават близо един до друг. Заприличват на хора, облекли шаечни дрехи на голо.

Димитър и Тоню не смеят да мръднат. Милю единствен придръпва панталона си, а в един момент сменя мястото си.

— Не ща по височина — казва той.

Мустакатият Тоню се усмива смутено. Димитър гледа мрачно.

— Сега ще изясним случая — казва Шлосев.

— Не е случай. Нас случайно ни объркват — казва Димитър.

Пак гледаме Шлосев. Той е тих и внимателен. Мисли. Отива до страничната врата и я отваря.

— Петке, ела!

Влиза Петка. Косите ѝ са паднали и са закрили лицето ѝ. Тя не гледа към редицата до стената, а в краката си.

В очите на Тоню — жалост. Милю притяга каиша. Димитър следи момичето нетърпеливо.

— Не се притеснявай. Кажй, познаваш ли някого? — подканва Шлосев.

Той пак се е оттеглил до прозореца. Не гледа, не следи, а долавя.

Най-после лицето на Петка се показва през косите. То е продълговато като на постниците или като на едни, които все обичат да страдат за нещо. Големите ѝ очи са празни.

— Няма ли да посочиш престъпника? — пита Шлосев.

— Как престъпник, бе? — шепне ядосано Димитър на Милю.

Този шепот сякаш стряска Петка. Тя прави сепната крачка напред и ги поглежда изотдолу. Сега в очите ѝ четем усилия и страх.

Бавно и плавно, като на сън, Петка поема от Тоню към Димитър.

Тоню угоднически се усмива. Милю за пръв път не мърда. Ръцете здраво стискат панталоните. Димитър е застанал така, като че ли се кани да подхване Петка, ако тя рухне върху му.

Петка спира и забързано оправя едно след друго плисетата си.

Миг тишина. Ръката на момичето нервно откачва лъскавата брошка от деколетето на роклята и я лъска още веднъж. После иглата, сякаш само се насочва към Димитър и устните отчаяно пошепват:

— Май че беше тоз.

Сега сме отреша. Трима забъркани мъже, изправени до стената. Единият от тях, Димитър, цял настръхва. Разгневен и груб, той е готов да се нахвърля.

— Какво тоз, какво тоз?

Чуваме гласа на следователя Шлосев, когото не виждаме.

— По-спокойно, Димитре, не си в кръчма, а в съд. Петке, погледни го още веднъж...

Лицето на Петка отново изплува изпод косата, но очите ѝ несмело се отклоняват от състената ярост в очите на Димитър.

— Приказката ми е такава — казва Димитър. — Когато някой лъже на среща ми, приказката ми е такава.

— Петке, виж му часовника.

— Който гледа за лошо, очите му изтичат — казва Димитър и протяга ръка.

— Кръгъл е — казва Петка и се обръща към Шлосев.

— Преди каза, че е четвъртит — подпитува Шлосев.

— Сбъркала съм — казва Петка.

— Как така сбъркала, бе — нервнички Димитър.

— Беше страшно — казва Петка.

Момичето се омотава в косите си. Дави се. Димитър е силно смутен.

2.

Димитър Симов излиза от стаята, в която го обвиниха. Обръща се и гледа злобно надписа върху вратата. Заедно с него и ние прочитаме „Следовател“. Лицето на момчето, което беше тъмно като облак, сега става още по-тъмно. Юмрукът му се свива.

То тръгва напред по сумрачния коридор. Опитваме се да го разгледаме. Сигурно е около двадесет и пет годишно. Има широки рамене, тежки ръце, груби черти на лицето. Върви, като се поклаща. Двете стени сякаш го плъзгат напред. Никаква възможност за отклонение.

Димитър вторачва поглед в краката си. Черно, бяло, черно, бяло. Подът е част от голяма шахматна дъска. Най-после само бяло. Излязъл е на каменните стълби пред главния вход на съда. Денят вече угасва, в здрача стъпалата изглеждат още по-бели. Върху тях един недоволен, черен Димитър (това идва и от тъмните дрехи). Спуска се тежко. Вече изглежда по-малко бикоглав и по-вече замаян.

Вдига ръка, за да види часовника си. Тръгва към малката градинка от срещата.

Пренасяме се във вътрешността на градинката. Пряко главната алея повалено дърво. По нея виждаме и много зелени листа и клонки. Явно бурята е била и съвсем скоро си е отишла.

Две момчета. Това са по-малките братя на Димитър: Иван и Трифон. Иван е средният брат. Висок, строен. Стъпил е с един крак върху отскубнатия от земята дънер. Мисли. Позата му може да не е специално избрана, но е характерна. Така много добре личат модерният патък и току-що купените чорапи. Оранжеви — греят.

До Иван е застанал Трифон. Лицето му е скулесто, както на брат му Димитър. И в телосложението има нещо общо. По характер е свит. Дрехите му са по-широки, отколкото трябва. Всичко това го прави незабележим. В момента е силно притеснен. Откъснал е една пръчка и шибя с нея по панталона си.

— Ей го Димитър, иде — изведнъж въздъхва Трифон и престава да шибя с пръчката.

— Да не изпуснеш някоя дума по онази рабста — предупреждава го Иван, без да променя позата си.

Димитър ги приближава.

— Здравсти. Отдавна ли ме чакате? — казва Димитър.

— Амий — проточва Трифон.

— Ти защо идеш оттам? — пита небрежно Иван.

— Бях в съда — казва Димитър.

Иван изненадано гледа към Димитър, после хвърля недоумяващ поглед към Трифон.

— Бате, да не е станало нещо? — пита разтревожен Трифон.

— Нищо не е станало. Едни, които не познавам, ме посочиха за насилник.

— Как така насилник? Тебе ли? — негодува Иван и се изправя.

— Ама, ама... — не вярва на ушите си Трифон.

— Мене, кого? Едната има очи като на нашата крава, а блузата ѝ пеняна. Петка не знам коя си.

— Петка! Ама, ама — повтаря Трифон, но не може да каже нищо повече, защото Иван го бута ядосан: ти да мълчиш.

Сякаш, за да изпревари най-малкия, Иван неочаквано живо се обръща към Димитър:

— А другата Рада ли се казва? Бъбрек, който се фръска?

— Ама вие познавате ли ги?

— Аз ги познавам — казва Иван, а Трифон нищо не казва. Иван про-

дължава истински ядосан. — Мамка им, брънтий с брънтий. И тази Рада иска да се женим.

— Там споменаха за един Иван, който уж ме представил — Димитър гледа подозрително средния си брат.

— Гледай ги ти. Значи те тебе. Само да ми паднат — казва Иван.

— Ама, бате... — Трифон пак иска да каже нещо, но Иван отново го тласка.

— Ти защо го буташ, бе? — пита Димитър.

— Да отива да се стъга — казва Иван. — Рейсовете тръгват в седем.

— Какво, заминаваш ли?

— Ами, да, бате, аз отивам на строежа. Комсомолът събира строители, казват, че добре плащали — обяснява Трифон. — И без туй исках да се махна.

— И без туй ли?

— Ама ти нали знаеш, че заминава? — казва Иван.

— Вярно, бе — сеца се Димитър. — Бягай, какво чакаш?

Личи си, че Димитър не се интересува много от брат си. Онзи смутен си тръгва.

— Непременно ще ти прата цветна картичка — обръща се Трифон и се усмихва виновно.

Двамата братя го гледат вяло. Постепенно Димитър се откъсва от отдалечаващия се Трифон и се връща към останалия Иван.

— Сега ти казвай!

— Ами, бате, такава стана. Ний бяхме на стъргалото и един, когото не познавам...

3.

Стъргалото на окръжен град. Осем часа вечерта. Тълпата се движи на равни обороти.

Отиват, връщат се, пак отиват и пак се връщат. Търсят и щедро се оставят да бъдат търсени. Понякога се сближават съвсем, понякога дори се намират и това им носи наивно, скъпоценно щастие.

Всичко е страховтно масово и всичко се разпада на лица и случки. Едно войниче прегръща приятелката си, като че ли се кани да я удужи. Малко по-встрани двама ухабъори с дълги сини сака се движат след своята избраница. От време на време те захватват пръсти, удължават лица и подсвиркват невероятно нежно.

Забелязваме Иван Симов, който се разхожда тук с две момичета. В лицето го докарва на филмов артист. Гладко, усмихнато. На такива лица момичетата налитат.

От лявата страна на Иван е Рада. Негова приятелка. С нея той се държи по-интимно и от време на време ѝ нашепва думички, които явно ѝ доставят голямо удоволствие.

Рада е напръщяла, засукана. Някакво момче я заглежда, смешно извърта глава подире ѝ и дълго цъка с език. Рада не му обръща внимание. Леко се притиска до Иван и продължава да върви с походка на човек, който навсякъде се чувства у дома си.

От лявата страна на Иван е Петка, приятелка на Рада, дъщеря на нейния хазаин. Очите ѝ — изумително големи, открити. Кожата на лицето ѝ — синкав мрамор. Фигурата излъчва крехкост, плахост, неустойчивост. Тръпно съществува. Доконеш ли я, веднага затрептява.

Момичетата са в добро настроение. Иван обаче започва да се отекчава. Той настойчиво търси погледа на Рада и недоволен завъртява очи към Петка.

Рада вдига рамене: няма как. Иван се мръщи. После се обръща към Петка и лицето му просветлява.

— Петке, аз теб ще те запозная с едно момче...

Петка върти отрицателно глава, черви се, но ѝ е приятно, че ѝ правят такава предложение.

Иван се запалва от собствената си идея.

— Ще бъде много хубаво.

Петка гледа лицето на Иван. Усмихнато, хубаво.

— Мене гледай, за него не питай.

Петка свежда поглед.
Иван енергично повлича двете момичета.
Текат надписите на филма.

4.

Иван се откъсва от приятелките си и се приближава до група момчета. Дърпа едно настрани. Говори му. Ние не виждаме момчето добре, но усещаме, че то жадно поглъща всяка дума.

Иван идва с момчето. Рада радушно подава ръка. Петка се е омърлушила от вълнение, не знае какво да прави. Рада бутва лакътя ѝ и ръката на Петка изхвърква напред.

Запознаването става, но ние пак не успяваме да видим физиономията на току-що представилия се младеж.

Четиримата тръгват из навалицата. Иван говори. Жестикулира. Готов е да ходи по ръце.

Четиримата вече са пред входа на парка. Иван ги помъква напред. Петка се поколебава, но той ѝ показва стъкления цилиндър с подскачащите пуканки и най-сетне тя мило се усмихва.

Продължават. Купуват пуканки. Пак вървят. Петка гребе от фунията и все така мило се усмихва.

Свършват надписите на филма.

5.

Димитър и Иван в градинката.

— Бате, нали ти казах, аз не го познавам.

— Стига си баткал, хайде на движението.

— И вчера го търсих, и онзи ден го търсих. Изплискал се е.

— Какво, какво?

— Изплискал се е. Няма го. Такъв е като стрелян заек. Ако е станала белята, веднага се запалиява в друг град.

— Да не си ти, бе?

— Как аз? Нали бях с Рада?

— Тогава какво става с мене, кажи де?

Сега Иван хваща брат си за ръка и го повежда обратно по алеята. Заобикалят весело раззелененото дърво, полегнало като на шега посред пътя. Принудени са да стъпят върху навирен клон. Той ляга под тежестта им, но миг след това, опърничев и силен, се изпраня.

Димитър несъзнателно поглежда назад към изпънатия клон. Иван улавя погледа му.

— Ние няма да се дадем — казва той.

С палеца и показалеца на ръката си, средният брат прави голямо „О“, което върти убедително пред очите на Димитър. Отвреме навреме погледът му бяга към краката на момичето, което върви пред тях.

— Ще ти натъкмим алиби и ти ще се изплеснеш — казва Иван. — Такива хубави ги има — продължава той, защото очите му са пак в хубавите крака.

— А бе ти, вардиш ли някого?

— Само за себе си мисля. Ако разберат, че насилникът не е откъм настрана и мен няма да закачат. Ти можеш да отървеш и двама ни.

— Следователят Шлосев не ми вярва.

— Ще разкажеш къде си бил в петък вечер и ще ти повярва.

— В петък ли? — Димитър спира запънат.

— Аха, тайна — засмива се Иван. — Не ми трябва тайните ти. И на следователя не му трябва. Те тия са отпреди баща ни да се е родил: бях с еди коя си, но не мога да кажа името ѝ и никой не ни е видал. На следователя му дай нещо нагласено, което да изглежда по-истинско от истинското. Това е алиби.

— Алиби — повтаря механично новата дума Димитър.
 — Момичетата са в мои ръце — казва Иван. — Рада иска да се женим.
 — Ама ти ще ме караш да лъжа, бе?
 — Да се защищаваш те карам. Така е по-бързо, по-лесно и по-сигурно.
 — По-бързо, по-лесно и по-сигурно — повтаря замислен Димитър.
 — И по-чисто. И за мен, и за теб. Ти брат си слушай. Няма пак да започнем да говорим за някоя си, че да ни гледат под око като не знам какви.
 — И по-чисто, казваш?
 — Казвам, я. Хайде при адвоката.
 Свиват по една странична алея. Димитър опипва задния си джоб за портмонето. И в този момент Иван пъха в другата му ръка една жилава хартияка. Димитър поглежда — керемидена петолевка?
 — Не се бей. Ако трябва, ще продам и магчета.
 — Заради моя случай?
 — Мен самолет ме е газил. Аз не се оставям.
 Двамата продължават към адвокатската кантора. Крачката на Иван е свободна и дълга, дето иска да каже: светът е мой, животът е мой. Димитър неволно се опитва да върви като него.
 Започва дъжд. Двамата братя тичат. Изчезват от очите ни.

6.

Небето лиска яростно кофи вода. Пробиваме през пороя. Стигаме до една входна врата. Мощните струи бият стъклото. То се разтапя и се стича и пак се разтапя и пак се стича. Зад стъклото силуетите на Димитър и Магда. В един момент лицата им се залепват върху несигурното стъкло и те стават размити и несигурни.

Влизаме вътре. Осезаема реалност. Приятелката на Димитър е от мъничките момичета, които едрите и здрави момчета обичат. Една къдрица като облаче върху челото. Тънък разтревожен нос. Устни от блед розов цвят, които не прощават. Облечена е в тясна черна рокля. Има сребърно колне около шията и прилича на богомолка.

Двамата продължават да гледат навън. Пред входа огромна локва. Осветената ѝ повърхност подскача. Стотици малки изворчета избликват отдолу. От време на време преминават фарове, които разлюляват дъжда. Тогава той се стича, бълбука в сияния.

— Татко те чакаше. Беше облякъл новия костюм като за годеж — казва Магда.

— А ти защо не ми се караш? — казва тихо Димитър.

— Уплаших се, че си избягал завинаги и че не ме искаш.

Димитър я гали.

— Обичам да ме харесва този, когото аз харесвам, а не онзи тлъстия.

Изведнъж Магда обръща долната си устна като малко негрче и прави муцунка на един дебелак, който втръчено я гледа от другата страна на вратата.

— Сега, като съм обвинен, трябва да си намеря алиби — казва Димитър.

— Алиби? Каква е тази дума? Че ти наистина си станал престъпник?

— Човек какви ли не приказки научава.

— Аз ще хвана свако, който е началник в апекато.

— Ти и цялото апека ще вдигнеш.

— А настрана ли да стоя?

— Ще стоиш до мене и ще чакаш.

— Не мога да чакам.

Навън, горе, може би поради дъжда бавно, на пресекулки умира една продълговата неонна лампа. Сякаш има чувството, че умира и се мъчи да отложи. Толкова е тъжно, че стълба под нея потреперва.

— Ти да не се отказваш нещо?

— Не се отказвам.

— Тогава?

— За тая работа не говоря ни в съда, ни на главния прокурор. Не искаме целия град да научи и баща ти и майка ти да научат. Веднага ще викнат: иска Магда, за да се отърве.

— Татко не е вчерашен.

— И ти не си вчерашна, но ще се оженим, ще се върна един два пъти от леярната сърдит и току-виж си се усъмнила защо съм те взел.

— Аз ли ще се усъмня?

— Слушай мене. Така е по-бързо, по-лесно, по-сигурно и по-чисто.

Клепките на Магда прескачат тактове. Тя се обръща към дъжда, но не го вижда.

— Помисли си за вашите — казва Димитър. — Кой е видял? Баща ти ли? За свидетел ли ще го викаме? Искаш преди годежа да се понесем с него. Теб да пребие, а пък мен да намрази... Слушай, в добрата сватба старите се женят втори път. Ако те оплета в такава работа, няма да се женят.

— Наистина ли се женят втори път?

— Гледал съм го на село и държа.

Димитър залюлява ръката на момичето, така че то да усети как кръвта му иска да го залюлее. Магда го поглежда с възхитени очи. Вдига ръката му и я притиска до лицето си. Стоят.

— Адвокатът казва, че с откупване не може да се мине — Димитър е пак при своите неволи. — Но ако дадем пари, можем и да ги посмекчим. От бай Христо, бащата на Петка зависи.

Магда поглежда през дъжда часовника на градския съвет отсреща...

— Закъсняваш за този бай Христо.

Димитър залепва лице върху стъклото. По булеварда тече разсъддена река. Невъзможно е.

Магда решително си смъква обувките. Кани и него: хайде.

— Ти си луда. Това го купих за годежа.

Димитър оглежда жалостиво новата риза, новата връзка и новите обувки. Магда вади от чантата си някакво парче найлон. Димитър засрамено и против волята си започва да се събува.

— Бързо. Нали знаеш, че не мога да чакам.

7.

Димитър пръв изхвърква навън. След него Магда. Той е само по спортни гащета. Фигурата му е великолепна. Момичето е босо. В едната ръка обувките, другата повдига роклята.

Стотина души, скрити под навеса и по входовете на главната улица ги гледат. Нейната черна рокля веднага залепва по тялото ѝ и я превръща в едно от мраморните момичета в градската градина, с остри колени и малки остри гръди.

Заяпачите подвикват:

— Пазете си чорапите! Болницата е на края на града, лудницата в Карлуково.

Двамата се отдалечават от сеирджииите и вече не бягат. Димитър хваща Магда за ръка.

— Връщай се!

— Не мога да те оставя.

Под небесния водопад двамата се целуват. Това става някак с върха на устните, защото пакетът на Димитър е между тях.

Стигат портичката на бай Христо. Магда гледа със страх и надежда. Димитър изчезва.

8.

Димитър и бай Христо в просторна кухня. Хем кухня, хем всекидневна — да ти се отвори душата. Може да се седне — може да се легне. Дори има грандиозен шкаф, полиран и с витринки.

Петкиният баща е висок, леко прегърбен мъж. Отпуснати бузи и живи очи. Купуват — продават. Бие на чиновник, но ръцете му не са бледи и изсушени.

Двамата току-що са седнали около виенската маса.

— Ха така — казва бай Христо. — В кухнята около масата най-човешки се говори. Аз уважавам масата.

Бай Христо бута към Димитър чиния с пържена скумрия. После вдига шишето за мляко и в чашите потича червено вино.

— Това е от мойта асма, но подпразено с щайга памид. Мискетът му дава дъх на орех, а от памида е тази тънка жилчица

Димитър грубо обръща чашата в устата си, а бай Христо едва мокри устни.

Тук рибата се яде с нож и вилища. В един миг, когато бай Христо се е обърнал към умивалника, една скумрия изхвърква изпод ножа на Димитър и се плъсва върху чергата. От този момент насетне Димитър хем разговаря, хем дебне избягалата риба. Бай Христо наблюдава момчето изпод вежди, но не може да разбере какво му става.

Димитър пие още една чаша. Посяга към друга риба, но се отказва.

— Сега, бай Христо, кажи претенцията си — осмелява се момчето.

— Хора сме, трябва да се изслушаме — отговаря бай Христо.

— Аз мислех, че ти като по-възрастен по-напред...

— Тя вашата възраст къса роклите, а не моята...

Димитър пак пие.

— Аз викам — започва Димитър миролюбиво, — за да не се биеме, хайде да се спазарим. Не е човешко, но в моя случай невинният трябва да плаща.

— Аз това не зная... когато е на зор и ангелът вади кесията.

— Ще платя, само да не ме водят като случай. Времето ми е скъпо.

— У мен време бол. Докато не разчепкам вашето хъръмър не спирам.

Седят и мълчат. Бай Христо пак мокри устни в чашата. Изтрива ги с книжна салфетка. Не изглежда разтревожен. Димитър гледа мръсно падналата риба.

— Ако питаш мен — оमेква Димитър, — ще ти дам половината от това, което присъжда съда, и да си допием бутилката по живо по здраво.

— Това е срам, бе момче, а ти даваш колкото за телевизор — възразява уморено бай Христо.

Кратка пауза.

— Парите са нищо, ако не вземеш моята Петка — казва решително бай Христо.

Димитър е като човек, който е мислил, че ще преджапва през брода, а изведиж — хлътва до брадичката. Вади кърпа. Трие лъсналото в пот лице. Изпуска кърпата. Навежда се и с настървение завива в нея падналата риба, после пъха всичко в джоба си.

Бай Христо напрегнато се усмихва, искайки да схване скрития смисъл на действията му.

— Чакай бе, бай Христо, съдът ще ти присъди хиляда лева. Добре, вземай ги. Само не се бъркай в любовта ми.

Димитър несъзнателно бърка в джоба си, след това бързо изважда омазнената си ръка и я гледа с отвращение.

Бай Христо тактува отмерено с вилищата.

— В любовта ти не се бъркам, Димитре, но в сватбата на дъщеря ми — да. Ти трябва да си ми благодарен. От небето ми падна, а аз те вземам. То е защото имам вяра в себе си. Можеш и да не се съгласиш, но тогава и аз ще те бия, и прокурорът ще те бие.

Заканата на бай Христо е тиха, сладостна.

Димитър се вдига.

— Остани още малко — казва бай Христо. — Имам цяло буре. Белким ти отвори очите.

Димитър вече е отворил вратата.

— Това е. Джаста-праста сте вие младите.

Иван посреща брат си пред кръчмата на Морския.

— Откога те чакаме. Какво стана?

— Правили сме хъръмъра. Сега да я взема и да съм благодарен.

— Такъв да ми падне.

— Той се бие за дъщеря си.

— Бате.

— Аз съм дъб, но не съм кютюк. Ако ме удариш с брадва — сок ще потече. Кажи ми, да не криеш нещо бе, Иване?

Тежкият и груб мъж е силно развълнуван. Иван го прегръща и го води със себе си като малко дете.

Влизат в кварталната кръчма, където всяка вечер по най-нажежено семенно време се укрива силният пол. Двамата братя свиват под навеса и си пробиват път.

Зад тях се отваря вратата на истинската кръчма и оттам излиза сервитьорката. Тя е възпъпничка, но разпъргавена от работата. Някой я пощипва. Момичето дръпва смешно натежало дупе.

Момичето стига до сервитьорската маса. Двамата братя стигат до масата в дъното, където ги чака компанията. Момичето тежко отпуска таблата с високи, запенени чаши. Те заплашително се разлюляват и тя ги обгръща с ръце да ги задържи. Подобно люлеене се получава и в компанията. Иван протяга ръка: спокойно, чакайте, бе!

Димитър и Иван сядат. Около две празни и една полупразна бутилка са наредени двамата братовчеди Милю и Тоню, Чурека и Сливата. Само пред Чурека има чиния с недоизядена гарнитура. Другите са пили на голо. Сливата привлича недоизпитата бутилка към себе си.

Димитър рязко издърпва шишето от ръцете му. Взема Милювата чаша и си налива. Виното клокочи жълтеникаво и наострено. Откога го е чакало. Чурека вдига своята лимонада и се чука сериозен.

Лицето на Сливата е таралежово с къса челюст. Той изведнъж решава да оживи групата.

— Когато отида в София, все има събор — казва Сливата и се смее.

Единствен Милю го следва.

— А после? — пита Иван.

— Нищо.

Сега Иван имитира смеха на Сливата: от „ха“ до „ха“ — един километър разстояние.

Погледът на Димитър блуждае по масите. Никак не му е до смях.

Наблизо се събърят някои железни. Този неприятен металически звук стряска Димитър. Той се надига и вижда купчина железни пръти за скеле.

— Аз сериозно ти говоря — казва Иван.

— А пък аз ти се чудя... — казва Чурека. — Алиби, че алиби. Димитър да каже за петък и това си е.

— Казването не върши работа.

— За петък не мога — противи се Димитър. — Момичето не съм питал, но не мога.

Отново стържене на железата. Димитър трепва.

— Не обичам желязото да ми трака и стърже — казва Димитър. — На работата обичам, но в кръчмата не обичам. Вие умувате, а мойта не чака.

— Без шефове няма да се справим — Чурека вдига чашата с лимонада.

— И аз съм за шефовете — обажда се Тоню. — Те по-разбират.

— Върви, че им обяснявай — казва Димитър. — Един върва, двама не върват. Без вас закъде съм?

Чурека вдига празната си чиния и замахва по нея като че ли ще нанесе страховтно кроше.

— Ще я объркаме една — казва той.
 — Дръж се, Чурека, аз съм с тебе — Сливата гали бутилка.
 — В съда ще говорите, как сте си седели тука, също, както сега — опитва се да обясни Иван.
 — Ама и ние с Тоню ли? — пита отпуснато Милю.
 — Как и ние! Ние сме заподозрени — отговаря му Тоню.
 Иван кисело се съгласява: хубаво, де.
 — Хиляда пъти сме идвали тук, и с брат ти, и без брат ти — казва Сливата. — Знаем си заведението. Кажй само наизуст ли се дава клетвата.
 — Ще повтаряш след съдията — казва авторитетно Иван.
 — Ами питат ли дали съм зачислен? Аз ни в града, ни в комсомола съм записан.
 — Решил бях по селски да си разоравам нивата, а пък то... — казва неочаквано Димитър.
 — Селендурски ти работи — плюе Иван.
 — Че гражданите да не са като тебе все курортисти, бе, — казва Димитър.
 — Я поръчай по една свирка. Ей, Морски, едно бяло! — вика Сливата към Морския, който се е показал за миг пред вратата, после се обръща към Иван. — Ти защо не изкажеш този, дето я е търкалял?
 — Може да си ти.
 Долната челюст на Сливата се дръпва още по-назад.
 — Аз само за пример — казва Иван.
 Петимата го гледат внимателно. Искат по лицето му да разберат знае ли истинския виновник или не.
 Железата издрънчават остро, яростно.
 На съседната маса един с дълъг нос, който има вид, че все души нещо, се провиква към сервитьорката:
 — И да мълчиш, и да говориш, пак ще спя с тебе.
 Масите се смълчават. Масите обичат разправията, особено когато тя се върти около жена.
 Момчето с дългия нос започва да размахва ръце, сякаш коси и се отегля заднишком.
 — Нека всички чуят — вика то. — И с мен си спала, и с Кукурака си спала.
 Този път бирените чаши не могат да запазят равновесие върху таблата и заедно с нея звънват на пода. В ушите на Димитър също звъни. Той сякаш само това е чакал. Отдавна съдържаната злоба избликва. Преди някой да го спре, грескача ниската дървена ограда и причаква момчето отвънка.
 — Внимавай, много е къдрав — вика отдалече Иван. — Паветата танцуват под краката му.
 Димитър не слуша. Хваща момчето за ръкава и се опитва да го завърти. Ръкавът се скъсва и остава в ръката на Димитър. Противникът отскача ловко към купа и грабва един железен прът. Настъпва дебейки. Замахва един път, но Димитър се дръпва към оградата. Това е погрешната му стъпка. Ни напред, ни назад. Момчето за втори път вдига пръта. Хиля се пиянски, победоносно. Сега ще го смачка. В този миг с тигърски скок Чурека увисва отзад на желязото и го измъква от ръцете на нападателя.
 Опасността е отминала и цялата кръчма е вече на бойното поле. Сформират се два враждебни лагера, които налитат един към друг.
 — Той беше прав!
 — Той не трябваше да се бърка.
 Лагерите спорят, викат, заканват се и постепенно се сливат в едно. В това време Чурека хваща объркания Димитър, измъква го от тълпата, води го към железата и го настанява да седне.
 — Аз също съм пил, но съм все трезвен — оплаква се Димитър. — А другите си траят: това е животът, такъв е животът!
 — Добре, пиши ме свидетел — казва тихо Чурека.
 Димитър го хваща за лакетя и го стиска, силно, до болка.
 — Само утре ще дойдеш с мен — казва Чурека.
 Димитър отново стиска лакетя на приятеля си.

На другия ден Димитър и Чурека влизат във входа на една позанемарена, боядисана в някогашно жълто сграда. Тук е окръжният съвет на профсъюзите.

Двамата изкачват витата стълба.

— Че защо и тук? — казва Димитър.

— На ръст сме дребни — казва Чурека. — Те с нас се отчитат, те трябва да ни пазят. Тук има един от жалбите. Когато съдиха Господин от експерименталния, той се яви като обществен обвинител. Нали го знаеш Господин, дето заключваше работничките да им чете конско и една забременя...

— Че мен не ми трябва обвинител.

— Сега трябва да се яви като защитник.

Димитър и Чурека пред стая с надпис: „Жалби. Инструктори“.

Чукат. Отварят вратата.

Влизат в работна стая, в която има три бюра, наредени на „П“. Представител на лукса е едно тежко канапе, вече озъбено на няколко места. До самата врата се вири висока закачалка, приличаща на неостаряваща, горделива английска леди.

Две от бюрата са празни. Зад третото седи Гюрков. По всяка вероятност това е човекът, който отговаря за жалбите при окръжния съвет на Профсъюзите. Той има изхабено, пепеляво лице. Носи костюм за всички моди и за всички сезони, с умерен цвят и умерени дължини. Пред него има разхвърляни писма и малко по-встрани завити в книжка бонбони — лукчета.

Новодошлите са възбудени, ядосани.

— Добър ден, момчета — става от бюрото си Гюрков. — Седнете.

Момчетата сумтят. Гюрков великодушно връчва на двамата по бонбон и заедно с тях се настанява на канапето.

— Уж вземах против цигарите — обяснява за бонбоните той, — а сега виждам, че и времето ми се подслажда. Вас какво ви води?

— Набедиха ме, изнасилил съм — казва глухо Димитър. — При следователя Шлосев стана грешката. Той сбърка и аз сбърках. Не му съобщих алибито.

— Защо не му го съобщи?

— И теб да те поставят на стената и да те набедят...

— Ние сме свидетели. Набеден е — казва твърдо Чурека.

— Кои сте вие?

— Аз и Сливата — казва Чурека.

— А той кой е?

— Той е Димитър Симов.

— А, Симов, значи... Чудя ви се защо се тревожите — казва меко Гюрков. — Законът е, за да защити невинните. Той е направен така, че да каже: само това и това е забранено, а всичко останало е свободно. Щом не сте в параграфите, законът ви спасява. А повече от параграфите помагат. Те все казват: този накажете по-малко, и този, и този... Само за този отседете най-високото... Той е истински престъпник.

Двете момчета обнадеждени развиват бонбоните си и ги лапат.

— Ами аз за какво съм ви? — пита Гюрков.

— Не можете ли като обществен защитник? — казва Чурека.

— Добре, ще дойда да чуя — казва Гюрков.

— За обществен защитник ще дойдете — уточнява Чурека.

— Нека бъде за обществен — съгласява се Гюрков.

Той взема от бюрото разтворения календар и си записва нещо. После се обръща към Димитър.

— Но нали не си я изнасилил?

Двама души седят пред барчето на едно заведение за плодови сокове.

Тук е интимно и приятно. Стените са боядисани в гълъбово сиво. Бутиликите са забити в многобройни дула на нещо, напомнящо минохвъргачки.

Следователно от тебе Шлосев и неговият приятел от студентските години Гюрков седят на високите столчета и се извикват един към друг като въпросителни. Профсъюзният функционер има много променено, просто щастливо изражение на лицето. Изглежда, отдавна не е седял заедно с човека, когото уважва.

Лицето на Шлосев е одухотворено и свежо. Като че го дава на химическо чистене. Говори оживено, но както говори голям човек на малък човек. Не че има някаква особена разлика в чиновете, но той е от онези хора, които винаги, поради способности или нещо друго, имат самочувствие и се усещат в полет. Другите просто са длъжни да им се радват.

Намесваме се в разговор, който е започнал преди.

— А бе, човек, как ги съчиняваш тези пушини доклади — казва Гюрков. — И по-рано в университета и сега тука.

Шлосев поглежда към тавана. Разперва ръце: божа работа.

Барманката остава пред двамата две пълни със сок чаши. Шлосев и Гюрков отпиват.

— Много свежо. Полека-лека и ние напускаме Ориента — отбелязва Шлосев.

На Гюрков му киселее.

— Аз така и не можах да стана европеец — отбелязва с горчивина той.

Гюрков оставя чашата.

— А бе, аз исках да те питам за това изнасяване.

— Мръсна история. Въобще ненавиждам насилието в отношенията между хората. В наше време скланият да принуждава слабия: каква гадост! А пък в любовта е съвсем нечовешко.

— Само се чуди как си успял да хванеш диряга.

— Познавам ги много добре. Това с. Познавах на потърпевшата приятели на Иван, показвах съселани, показвах роднини — братовчеди. Вярно е: най-много очаквах, че е измежду роднините... Село са те. Дошли са отскоро в града и се държат — Шлосев вкопча пръстите на ръцете си. — Петнадесетина минаха и накрая посочи брата. Ако от тези не беше посочила — други щях да търся. Това е нашата — тежък физически труд.

— А пък аз мислех: наоколо — нищо и той от пръв поглед.

— И за постигане на истината е необходима техника. Знаеш ли, на мен най-много ми попада да осмислям пътя към истината. Това е извънредно важно и за самия мен, и за другите. Сега допълвам един доклад...

— Завиждам ти. Търсиш, откриваш. анализираш. А пък в този момент аз вярвам и на тебе, и на тях...

— Защо бе, Гюрков?

— Онзи Димитър е като бичме, а пък има нещо.

— Не очаквах от тебе. От такива бичмета тиосим щичини по главите си.

Гюрков не отговаря.

— Гюрков — продължава Шлосев, — аз все се каня да те питам: на тебе не ти ли дотегнаха тези жалби за заплати и пенсин, и тези разправии между майстора на цеха и чистачката кака Мара?

Гюрков реже с длан под брадата си: до гуша му е дошло.

— А защо не дойдеш при нас? — пита Шлосев.

— Късно е вече. Нагодиш се.

Това не е имперски съд, а обикновен народен съд. Залата — като голяма класна стая в старо училище.

Между публиката е седнал Шлосев. Съсредоточен следи. Един старец негодува с трепереца брадичка. Една жена сочи подсъдимия на дъщеря си: същински разбойник. Димитър, който за миг хвърля поглед назад, побързва да извърне глава.

Той гледа съдинте и ние гледаме съдинте. Трима души от залата, само че поставени отпред. В средата — председателят на съвета. Плешив, но млад. Понапълнял. Изглежда, не е заядлив, но може би приказките му дотягат бързо. Прокурорът има устни на кобиличка. Стиснати са. Огромните му очни ябълки направо поглъщат човека. Димитър отбягва да гледа в него. Отдясно на момчето се е свил Гюрков. Слуша, спотайва се. Пред единия съдия покривката започва да играе. Кракът на Димитър също нервно тактува. Пред очите му се редят приятели и противници.

Към съдията тръгва Петка. Върви вдървена. Държи главата си права, но с някакво вътрешно усилие. Големите ѝ очи (невъзможно като израз, но факт) са без душа.

Залата замира. В погледите на онези, които съдят, се появява нежно състрадание.

Дори Димитър, който досега е бил боян и наострен, омеква.

— Петке, можеш ли да ми кажеш какво се случва? — започва председателят.

Момчето трепва. Дръпва се назад.

— Не, не.

— Петке, ти трябва да помогнеш на съда.

— Беше тъмно. Всички други изчезнаха.

— Той удари ли те?

— Той се хвърли, аз се дърпах.

Петка хлипа. Председателят се мъчи да скрие възмущението си. Димитър притиска слепоочия с ръце: какво са направили с нея?

— Аз такъв да го сбaram — изведнъж виква Димитър.

— Мълчи! — казва строго съдията.

— Нещо теглеше ли те към него? — пита съдията.

— Не, не.

— Сега ще кажеш ли името му тук, пред всички?

— Не, не.

— Но ти вече...

— Той е, той е.

— Кой?

— Вече го посочих.

— При следователя ли?

Петка върти глава.

Димитър скача.

— Опомни се, Петке! Защо ме опропастяваш? Петке!

Димитър сяда на мястото си. Усеща се малък и безсилен. Изглежда като пребит.

Петка бързо изпада в смъртна глухота. Не отговаря на никакви въпроси на съдията и на никого.

— Кажи името!

Устата са заключени, председателят разбира, че с нищо не може да ги отключи, че не трябва да ги отключи и казва съвсем тихо:

— Седни, ето там!

Чурека застава срещу председателя на съда по работни дрехи. Върху бузата му има мазка от формовъчна пръст. Лицето му изглежда насмешливо от напрежението и същевременно решително. Едната му вежда е леко счупена. Той плъзга поглед по книгите, които са поставени пред прокурора и председателя и сякаш се учудва: колко много!

— Къде бяхте вечерта на двайсет и пети? — пита председателят.

— На двайсет и седми — поправя го Чурека.

Съдията отбелязва точността. На Димитър му става приятно.

— Ами ето, по графика — казва Чурека и подава на съдията чистичко тефтерче с календарче. Съдията разглежда тефтерчето. — Всеки втори петък сме при Морския, нали виждате кръстчетата.

Димитър слуша напрегнато и вярва на Чурека. Съдията слуша напрегнато и също му вярва.

— Димитър беше ли при вас през цялата онази вечер?

- Не мръдна.
- Къде бяхте седнали?
- Под навеса в дъното.
- Какво вино пихте?
- Те бяло, аз лимонада.
- Кой ви сервира?
- Пенка.
- Нещо особено да се е случило?
- Нищо.
- Достатъчно.

Чурека отупва от панталона си метална стърготина. Тръгва си като боксьор, който току що е сразил един противник и веднага е готов да се срещне с друг.

Косата на Сливата пак стърчи над polegатото чело, само че този път той не изглежда наежен, а настръхнал. В един момент очите му се спират върху някакви милиционерски ботуши, застанали мирно един до друг пред първия ред. Бръчките на челото му стават повече и по-ситни.

От първоначалната отпуснатост на съдията няма следа. Ръце — вкопчани в облегалката на стола. Очи — вторачени в свидетеля.

— Какво пихте при Морския?
— В май няма буквата „р“. Рибата не се яде, бяло вино се пие. — Изведнъж Сливата добавя зарадвано: — Бяло, ледено, за охлаждане на двигателя.

— А къде пихте? Вътре, вънка?
— Ъъъ вънка. За бялото е нужна прохлада. А бе, другарю съдия, през ден сме в тази кръчма. Как може всичко да се помни?

— Който не помни, не се явява по собствено желание — отрязва глухо съдията. — А кой ви сервира?

— Морския, ъъъ, не той само се мърна. Тя Пенка обслужва сайванта.

— Как си спомняш именно тази вечер? Да е станало нещо особено?

— Ъъъ, че стана. Боят с железата стана.

Съдията и прокурорът си разменят бърз поглед.

— Какъв бой? С пръти за скеле?

— Ъъъ, че да.

— Жалбата за сервитьорката — подсказва прокурорът. — Това е съвсем скорошно.

— А не. Това е друго.

— Другарю прокурор, моля да се провери служебно откога са там железата — казва председателят.

— Може и да не е било с железата. Може да е било със столове — казва Сливата.

Съдията се обръща внезапно към Чурека.

— С какво беше боя?

— Аз бях седнал гърбом.

Лек смях в залата.

Димитър омаломошен, превит на две. Едва намира сили да се поизвие към Чурека и да измърмори:

— Този се подиграва с мене.

— Човек като нас, но по-прост — казва гневно Чурека.

— Има думата общественият защитник Гюрков — казва председателят на съда.

— Колега Гюрков.

Гюрков с мъка се изправя.

— Аз всъщност няма какво.

— Но все пак като защитник — настоява съдията.

— Нали воички чухте. Жалко е. Няма какво да добавя. Поне засега.

15.

Сливата слуша със зяпнала уста. Куцът с люспи е пораснал още повече.

Председателят на съда става тежък и развълнуван. Говори тържествено и хората един след друг почват да изтръпват: много тежко е положението на Димитър.

— ...осъжда се на осем години затвор и да плати на потърпевшата обезщетение в размер на хиляда лева...“

Залата се свива. Залата замръзва. Досега тя беше строга. Сега е тревожна, дори уплашена. Хлътна момчето, а си е момче все пак. Преди малко състрадаваха Петка, а сега него като че ли по същия начин.

Виждаме Петка с разтреперана долна устна: какво направих?

Бай Христо махва с ръка. Говорих му, говорих му, ама беля си докара.

Двамата братовчеди се гледат един друг: мани, мани, можехме да бъдем

ние.

Дори професионалистът Шлосев е неспокоен.

Сгъватият вестник се накланя и около Сливата полетяват много люспи от семки. Хората го поглеждат навъсено.

16.

Отначало Димитър не вярва на ушите си. После е покрусен. После скача и се насочва към Гюрков.

— Ти ме доуби. Защо не каза, че си против?

Гюрков нескръбно се мъчи да обясни.

— Чакай, бе човек...

Димитър едва не го бутва с ръка. Втурва се към съдийската маса.

Председателят на съда прилича на човек, който дълго време е пътувал из маранята и не може да се съвземе.

— Да не мислите, че така^в ще се оставя? — вика насреща му Димитър. —

Ще доведе цялата бригада, че да видите кой съм.

— По-добре помислете какво ще говорите пред втора инстанция — казва уморено председателят на съда.

— Ей, недей така, бе — говори умолително милиционерът, който се е приближил до Димитър. — Недей, че трябва да те задържа за дребно хулиганство.

В този момент в далечния край на залата Димитър вижда лицето на Магда. Тя като че ли иска нещо да му каже или да се скара, или да заплаче, но изведнъж тръгва към изхода, повлечена от излизащите.

Една ръка хваща Димитър: хайде да вървим. Това е Чурека. Димитър иска още да спори, да вика; но Чурека е непреклонен, грубо го тласка към изхода.

Във фоайето го чака Иван.

— Махай се, веднага се махай от очите ми — вика Димитър.

Иван стои упорит. Още малко ще каже нещо, но няма на кого. Двамата отминават.

17.

Чурека и Димитър в стаята на Гюрков. Той ги настанява. Предлага им бомбони, но този път те не вземат.

Гюрков сядя на крайчеца на един стол срещу двамата и неочаквано им съобщава:

— Момчета, не обичам да ме баламосват.

Димитър и Чурека мълчат.

— Вие знаете ли какво значи това, Гюрков?

Двамата го гледат озадачени.

— На турски значи мощен, силен — Гюрков се увлича: — Имал съм един прадядо, който се борил по панаирите и турците му викали: „Машила, Гюр гяур!“

Неочаквано Гюрков избухва в чистосърдечен смях. Момчетата го оглеждат: хърбав е, затрит е. Усмихват се скъпоценно. Гюрков преставя да се смее.

— Аз не оправям всичко.

— Какво става сега? Един път пропаднеш ли, край! — казва Димитър.

— Край. Не съм казал край. Това са приказки на зелени глави.

Мълчание.

— Никой не може да ви оправя, ако сами не се оправите. Седнете и напишете всичко от нгла до конец. Искам хубаво да си помислите, преди да дойдете трети път при мене.

Димитър вдига недоволно рамене.

— Ясно — проточва Чурека едно „ясно“, което е крайно неясно.

Момчетата излизат. Гюрков отива при телефона. Бавно върти шайбата.

— Ало, колега Шлосев, извинявай. Гюрков, Гюрков. Ти нали не се сърдиш, че още се плета в онова дело. Да, да признавам се безусловно. Виж какво, ако сега искам да надзърна в папката, дали ще я намеря в архивата. Прав си, прав си... Не съм решил. А как беше по процеса? Общественият защитник допускаше ли се пред втората инстанция. Да, да, още да ме насоят. Не съм решил, казвам ти.

18.

Парата ту бухва, ту просветлява като облак тебеширен прах. Душовете шуртят обилно и весело. Телата се вият и губят очертания. Това са момчетата от бригадата на Димитър, които завършват къпането в заводската баня.

Двама от тях бързо пълнят сини пластмасови тасове. Дебнат се и се целят като снайперисти. После мятат един срещу друг остри, бистри струи. Приятелите им ги следят разсеяно и вече блаженствуват под водата, а не се мият.

От най-крайния душ изскача Чурека. Тръска глава и бързо приближава единият от стрелците. Дрътва таса от ръцете му и го захвърля презрително настрана. Диню, комсомолският секретар на деярната, жалко се усмихва. Той е едър, с мускули балони, с мрачно като че вдълбнат профил, но в момента е съвсем забъркан.

— Само за игра ви бива — казва Чурека и го повежда към съблека лнята.

— Ама аз проверих за онази работа — обяснява се Ди

— И какво?

— Сега съдът гони хулиганите.

— Брей, че новина, ами като Димитър не е хулиган?

— Щом не е, ще го оправат — пак се усмихва жалко Диню.

— Вече го осъдиха — съобщава високо и предизвикателно Чурека.

Вече двамата са в съблекалнята, а и другите момчета са ги последвали. Те накукушинени навличат потници и панталони и надават ухो, твърде заинтригувани от новия дуел.

— И според мен всички сте виновни — вика още по-раздразнено Чурека.

Това вече прелива чашата. Тези наоколо също се намесват.

— Квот можем правим.

— Че какво ли можем?

— Ази не съм правил, акъла ми не сече.

— Не сече, ама си пръв на опашката в стола — възразява Чурека.

— Докато беше на съдилище, аз два пъти му изкарах нормата — казва „квот можем“.

— Голям съдия се извѣди, бе. Май и теб нещо те стяга чепикът — казва Че квот можем.

— Стяга ме за Димитър.

— Ама казват, че няма да ходиш на републиканското, защото си се бъркал...

— Ти знаеш ли какво вика треньорът, япо, а пък аз ще проверя как си се бъркал. Това е треньор, батинка.

— Той сигурно ти казва да се заяждаш с мене.

— И с тебе, и с него.

— Ама аз не съм управител на комсомола — ядосва се Диню и ритва обувката си към гърдербчето.

— А какъв си? — казва Чурека.

— Какъв съм. Избирате ме — такъв съм.

— И като те избираме, какво?

— Има си план.

— Че да вземем да отидем в съда — несмело казва Квот можем. — Ние на музей ходихме...

— Тази свърши — казва Чурека. — Сега трябва да се пише.

Суетня. Намират лист и молив. Един по панталони, без риза сяда и се превива на пейката. Очаква да му кажат първото изречение.

Чурека излиза въвн от цеха вече в работни дрехи. Стига до административната сграда. Чака. От входа изхвърква Магда по черна сатенена престилка.

— Дойде ти времето. Без теб тази няма да мине.

— Той каза ли ти за пегък? — пита смутено Магда.

— Поправял в къщи котлона.

— Значи все така казва — още повече се събърква Магда. — Не, не, той ми забрани, той ще ме...

— Зарежи го... Огняваш веднага при Петка и ще ѝ говориш.

— Ама това ли е? — неочаквано си поема дъх Магда.

— Да не е малко?

— ... Добре. Аз зная как — казва решително Магда.

Чурека махна с ръка и вместо към цеха се отправя към изхода.

Волгата на завода. Шофьорът Васил кара колата с резки движения. Изглежда малко махмурлия и поради това недоволен. Обръща се към седналата до него Магда

— И теб взех да возя, и ти се пишеш началник.

Магда се отегля в самия край на седалката.

Колата навлиза в тихи, невзрачни улици. Двуетажните къщи преобладават. Това ни напомня, че градът произхожда от селото, или, че селото е направило сполучлив десант в града. Но и двуетажните са различни. Едни са къщи, други — къщурки.

Магда гледа през прозореца. После изведнъж бутва шофьора по рамото. Васил трепва. Спира. Магда слиза. Васил веднага се катурва на седалката. Момичето се мъчи да се ориентира.

Ето че познава къщата. Стига до вратичката в маслено зелено и натиска копчето на звънеца. Един път, два пъти — никой. Забелязва някаква цепнатина и надзърта през нея. Виждаме двора на бай Христо. Вътре е покрито с плочи. Стопанинът върши нещо. Взема две керемиди и закрепва помежду им една свързана с канап клечка.

Това е най-прост канап. Бай Христо се отдалечава от него, като развива канапа. После прикляка, превива се на две, дебне с изострен поглед.

Накукушинен гълъб кръжи около канапа. Уж си дава вид, че ще влезе под керемидите, а все се дърпа настрана. В един момент половината му тяло е вътре.

По вратата се чува страшно думкане. Звънецът звъни неистово.

Гълъбът се поклаща многозначително и като на шега подскача към небето. Бай Христо дръпва ядосан канапа и тръгва към вратата.

Бай Христо срещу Магда.

— Добър ден. Търся Петка Христова Якимова.

— По каква работа, моля ви се?

— Не се е явила в поликлиниката за трета ваксинация.

— Ще я пратя.

— Събирам ги с кола. Глобата е голяма.

Бай Христо поглежда към колата, към Васил, който изведнъж е седнал достолепно и държи с две ръце кормилото. Малко се успокоява. С недоволен вид тръгва за Петка.

Магда отваря задната врата на колата и помага на Петка да влезе. Момичето се настанява боязливо. Лицето му е току-що мито. Изразът — намусен.

— Петке, с мен се случи нещо лошо — казва Магда.

Васил пали и погегля. Сега е на шрек като човек, който постепенно е осъзнал сериозността на мисията си.

— Ти не си от поликлиниката — възкликва Петка.

— Теб те пазят като болна, а аз искам да ми помогнеш.

— Ох, загинах. Иван ли те прати? Той каза, че ще ме измъкне, дори ако се скрия в дупката на бръмбар.

Петка сякаш сама ужасява себе си, после прави нещо неочаквано. Хвърля се към вратата. Вдига дръжката, отваря я. Изненаданата Магда не реагира. В този момент Васил се обръща и бързо блъсва момичето навътре. То пада в обятията на Магда. Плаче. Васил хвърля укорен поглед към Магда. Колата за миг му избягва, но после уверено хваща посоката.

Магда изважда кърпа и трие сълзите на Петка.

— Защо направи това?

— Аз съм пострадала.

— А ти знаеш ли, че аз съм... Аз щях да се женя, а Димитър отива в затвора.

В погледа на Петка се мярка боязън.

— Ти на Димитър ли си? — внезапно обрат. Гласът на Петка става остър. — Не, не те жала. Мен кой ме жали?

Петка отново заридва, после избърсва сълзите си.

— Какво ще съм аз оттук нататък? Всички са виновни.

— И Димитър ли?

Петка замълчава после внезапно пита:

— Ти наистина ли не можеш без него?

— Не мога.

— А пък аз съм нещастна. Сега ни го знам, ни го познавам.

— И заради него посочи Димитър.

— Заради него? Не заради него. Само за баща си. Трябваше някого. Рекох си, ще посочи този, а после ще мине и замине.

— Ще замине?

— Ще се объркат, ще се откажат и аз ще се откопча.

— Как можа да го измислиш?

— Ти да беше на мое място, че аз да те питам.

24.

Петка поглежда през прозореца на колата. Това вече е друг прозорец — у тях на приемната стая. Вечер.

Гласът на Петка от колата, притеснен и засрамен:

— Той стоеше отсреща.

През прозореца виждаме бай Христо, седнал на пресата за копчета. Трак, трак. Копчетата изхвъркват черни, лъскави, едри — за балтони.

Гласът на Петка от колата:

— Нарича ги жълтички за бели дни. Не искал да чете „Капиталът“, на него капитала му дай. Проста къща е започнал, а палат щял да завърши.

Петка се отлепва от стъклото. Върви. Фигура в тъмно. Спира. Напъва. Преодолява нещо. Звън от съборен съд.

В стаята на бай Христо едно завързано с конец канче бяга към вратата, на където го дърпа конецът. Бай Христо дори не поглежда канчето. Става.

— Винаги някакви клопки.

Бай Христо въвежда Петка в осветената стая. Погледът дебне като при гълъба.

— Плакала ли си?

— Не съм.

— Станало е нещо?

Петка се опитва да го прегърне.
— Какво си направила? Какво си направила? Как само щях да подкарам живота ти.

Някакъв тих истеричен припадък. Бие се с юмруци.

— Попречи ми, изостави ме, вече не мога да се захвана.

Петка отново се опитва да го прегърне.

— Махай се от очите ми!

Петка се измъква заднешком от стаята.

25.

Магда и Петка в колата. Магда започва да гледа съчувствено.

— Легнах си, но не можах да заспя и изведнъж чух.

В колата се чуват удари на чук. Разядосани. Непрекъснати. После шум от боси ходила, които пляскаят по циментова стълба.

Петка се хваща за седалката.

— Отворих вратата.

26.

Отново сме в стаята с пресата за копчета. Петка се втурва по нощница и гледа бай Христо, седнал по турски на пода. Държи в ръката чукче и замахва.

— Всичко се строи, всичко се събира и аз почнах да се веселя — казва бай Христо.

— Тате!

— Шшшт! Хайде, сядай!

Петка неразбираща се настанява на стола срещу пресата. Неповторимо усмихнат, бай Христо ѝ дава знак да почне работа.

Петка прави копчета. Бай Христо се пресяга. Вема първото копче, любува му се и след това го прасва по средата. Парчетата се разхвърчават. Бай Христо взема второто копче: карай, карай. Петка продължава. Той пак замахва. Под чука не остава нищо. Бай Христо събира прашеца и го посипва като че ли соли. Петка е ужасена. Бай Христо извънредно радостен.

— Объркаха се работите. Прави!

Удря с чука.

— Прави!

Удря с чука. Това продължава до изнемога.

В един миг бай Христо спира и някак просветлен пита:

— Той мръсник ли е?

— Нине, не е.

— Тогава ще го вземем. Аз къща построи, аз знам как се слага негоден камък в основата.

— Но аз не го познавам.

— Как?

— Но аз не го искам, разбираш ли?

— Нищо, нищо не разбирам. Преди малко с него, а сега не познавам, не искам. А само такова при мен не минава. Такала — никога.

Бай Христо гравва чука и започва да бие яростно, безпощадно.

27.

Магда и Петка в колата. Вече не може да се разбере коя от двете е по-разстроена.

— Викат му любов, а то носело такова зло — казва Петка. — От него почна.

Откриваме, че между Магда и Петка седи мъж в бяла престилка. Вдиганогоре ръце в бели ръкавици. Лицето на Петка се ужасява.

— Сега вие излезте — казва на някого генекологът. — А вие — ето там.

Петка започва да се разкопчава и с изтръпнало лице следи това там.

Гласът на Петка от колата:

— Такова нещо било да не си човек.

Генекологът изчезва. Само двете.

— По корем трябваше да лаза — казва Петка, — но да не се оставям татко да ме хване.

Сега между двете момичета седи бай Христо. Хваща Петка под брадичката и обяснява с убийствено кротък глас:

— Нали ти казах: зная как.

— Тате, няма го.

— Гледай по-добре, иначе цял живот ще чупя като онази нощ.

— Тате, не беше между тез...

— Гълъбетата се вкарват вътре. Да не го изпуснете. Вярвай ми много мога. Копчета права, къща права, живот права. Да не го изтървете.

— Тате, защо ти е, откажи се.

— Аз да се откажа?

Бай Христо гледа с очи, които казват: трябва ми; бай Христо бучи въздуха с пръст: веднага, веднага, да посочиш.

Бай Христо изчезва, Петка хлипа:

— Не се издържа това. Влизах при следователя пет пъти. Имаше най-различни мъже и момчета, но никого не показах. На шестия път не издържах. На слуки казах за едно, а той излезе твоя Димитър, че и брат на Иван излезе.

Петка пак хлипа.

— Аз не исках пак да се случи с татко, но аз не исках и онзи да пострада.

— Този онзи... Че ти си могла наистина да го заведеш при баща си.

— За да се оженим?

— Защо не?

— Аз с него?

Петка е съвсем изтощена. Магда твърде несигурна.

— Нали ще напишеш, че Димитър е невинен — казва тя с умолителен глас.

— Още повече ще ми олекне.

Васил, който следи всичко, веднага спира колата пред страдата с надпис: „Поща“.

— Можете тук — подсеща ги той.

Петка грабва жадно дръжката на вратата, но не знае как да отвори. Васил се обръща и бащински помага на момичето. То изскача на тротоара и се затичва не като човек, който иска да избяга, а като човек, който внезапно е почувствувал лекота.

28.

Огромна пощенска маса. Петка пише неовладяна, разтерзана.

— Сега идва ред на баща ми. Ще ме мори, докато умори себе си.

— Ти ще му обясниш...

— Аз на него?

— Тогава ще се махнеш. Нашият завод има общежитие...

— Той прага не ми дава да прескоча, а ти общежитие.

Петка отново пише тревожно. Личи си, че мислите ѝ постоянно я откъсват от листа. В един момент тя овладява израза си и незаинтересовано пита:

— Ти знаеш ли Трифон, другият брат на Иван и Димитър.

— Запила се на строежа. Един такъв, яде овче сирене, а на брат си не се обажда.

— Защо?

— Сигурно си е намерил някоя.

Петка забива глава в листа.

29.

Гюрков е седнал на бюрото си. Димитър и Чурека са пак на канапето. Гюрков вече е прочел разпръснатите пред него листа. Прехвърля ги. Мисли.

— Петка... Сърцето ми преобръна това момиче. Как не сте я усетили, бе?

Иван... Няма ли да го запитате най-сетне. Като му е развинтена фантазията, да лише криминални романи, а да не бърка. Подпис Диню... Комсомолски секретар. „Димитър е златен в работата...“ Добре, добре. Познавам много работяги, дето лежат в затвора. Все пак полезно е.

Димитър и Чурека мълчат. Гюрков гледа тях, гледа писмените показания.

— Още не е, още не е...

Двамата скачат. Чурека върти ляво кроше.

— Ама там даже Петка признава — казва Димитър.

— Вярно, Митю, признава. Но престъпникът? И тя като нас не му е чула името, и тя не могла да го огледа.

Двамата мълчат.

— Аз ще предам това на съдините — казва Гюрков. — Но хора, това е съд. Да не мислите, че ако бях аз там, щях да ви съдя по друг начин.

Чурека гледа Гюрков изпитателно и се мъчи да разбере нещо, което тъй и не успява да разбере напълно.

Двамата изчезват зад хлопнатата силно врата. Гюрков разбърква купа с бонбони и пак застава при телефона.

— Ало, архивата, Милева, председателят върна ли дело сто и едно. Да? Утре сутрин ще дойда да го прегледам. Аз съм ранобуден като бухал. Не спи ли? Че и аз не спя.

30.

Петка изплува от полумрака на някаква вътрешна стълба. Спуска се. Държи в ръка набързо натъпкана пазарска чанта, от която виси чорап. Походката ѝ е дебнеща, несигурна. Чантата охлузва стената. В този момент насреща ѝ излиза бай Христо.

— Ти накъде?

— Признах си всичко. Той не е. Само аз съм виновна.

— Марш горе и остави торбата.

— Татко, недей, моля те, татко...

— А бе аз защо не те заключа?!

Бай Христо прави крачка напред пръвече, за да сплаши, Петка не трепва, не се отдръпва. По лицето ѝ се изписва неистова, студена жестокост.

— Ти и с мама така, затуй тя избяга през прозореца. Ти и с мен същото, затуй и аз...

Мъжът отсреща е същисан, разслабен.

— Петке, дръж си приказката, аз за такава приказка...

Момичето се плъзва диво покрай него и спира едва на вратата, защото там го настига болезненият вопъл на бащата.

— Петке, остани. Само ти ми остана.

— Аз засега татко, да мине... — Почти е разкаяна. — И няма да се биеш, чуваш ли? Иначе не чакай да се върна, иначе...

Вратата бързо се отваря и затваря, за да пресече последното изречение на дъщерята.

31.

Димитър пред дълъг тезгях. Архивата на съда. От другата страна една секретарка разгъва бяла папка.

— Ето тука — несъзнателно чете: — „Второинстанционният съд потвърждава присъдата на народния съд относно вината на Димитър Симов и относно размера на наказанието...“

— Потвърждава? — пита Димитър размекнат.

— Да.

Димитър блъска папката с делото и тръгва към вратата с мечешка стъпка.

— Сега ще види!

Излиза. Отсреща му са Иван и Чурека.

Димитър оглежда лицето на брат си и един път завинаги разбира, че това лице го предизвиква. С дянолата ръка хваща гривестата коса на Иван, а с лява-

та го притиска до стената. Започва да клати главата с онова познато движение, с което се клати голято, преди да бъде тласнато.

Чурека се намесва мълниеносно, отхвърля Димитър с формени боксърски удари.

— Остави ме. Ще го убия, поне да знам за какво ще лежа — пак налита Димитър.

С побеляло сгърчено лице Иван се отлепва от стената.

— Ще се оправих, ще видиш — говори със слаб глас той.

— Поне да не идва в затвора да ми дърдори — Димитър отново протяга ръка, но с ловък удар Чурека отбива ръката му.

Иван отстъпва още малко.

— Не налитай! — продължава Иван с разхлабен глас. — Аз ще ти дам нещо, но ти ще се опариш.

С припчени движения Иван измъква от вътрешния си джоб някакъв вестник и от вестника — сгънат на четири кариран лист. В бързината едва не го скъсва.

Листът полетява в краката на Димитър.

— На, дъвчи, изяж го — казва с презрение Иван.

Листът не стига до Димитър, а рязко извива и пада пред Чурека. Онзи го вдига, опитва се да го подаде на по-големия брат, но сега Димитър отбива протегнатата ръка.

— Ще те разцепа на две половини — заканва се той, още по-ядосан, защото вижда, че Иван се е отдръпнал на безопасно разстояние.

Чурека чете листа. Той едва не извиква: как е възможно.

— Прочети, прочети! — сега Чурека протяга листа към Димитър.

Димитър го поема. Опитва се да надзърне, но хартиятата се сгъва пред очите му. С остър замах на ръката той отново разтваря бялата страничка.

„Самопризнание... Трифон Радев Симов.

Листът пак започна да се прегъва. Димитър отново го оправя нервно със същия жест.

— Нашият Трифон. Ти ум имаш ли?

— А подписа отдолу?

— Лъжеш!

— Не съм от ловно рибарския съюз.

В един миг лицето на Иван става кротко и тревожно както някога. Двамата братя се гледат. Единият — тъжен и беззащитен, другият — с все още стиснати юмруци.

— Всичко направих за Трифон. Друг ако е, ще се разплямпа, а Иван Мъглата пуска ли, пуска мъгла. За двамата ви се мъчих. Откога това самопризнание ми гори джоба, а и душата.

— След сто лъжи — истина. Това не е истината!

— На теб не ти е за истината, а за кожата и за Магда.

Димитър гледа поразен брат си, като че ли се мъчи да погледне в себе си. Иван небрежно задъква дъвката си и си тръгва с нервна крачка.

Димитър изведнаж се сепва.

— Негодник! Иване, Иване, чакай! Не ми трябва такава истина. По-добре ме излъжи, лъжец такъв.

Би се затичал, но не може. Пред него стои Чурека като спусната бариера.

32.

Павилион близо до големия строеж. Това е местният бюфет-ресторант. Отпред някой е написал с чер въглен: „Бар „Негасена вар“. Хората в работни облечка. Държат в ръце чаши, бутилки, чинии. Търсят свободна маса. Масите са капаци от бурета върху забит в земята кол. Около тях — нарязани трупчета. Това, което измислят по черноморското, тук си седи съвсем естествено.

Димитър и Чурека чакат реда си.

— Не се прави на луд. Бягай при него. Аз ще донеса.

През рамото на Димитър виждаме Трифон, най-малкият брат, седнал омърлушен на една каса за зеленчук, хвърля към двамата дебнещи погледи.

— Не мога — казва Димитър, — като го видях, пак ми омиля, а пък ако отида при него ще го пребия. А бе, аз трябва да изложя и него, и Иван по нечуван начин. Да кажем, вляза в затвора и веднага започвам да пиша писма. Всеки ден много писма; до директорите на техните заводи, до вестниците и дори до Министерския съвет.

Човекът пред тях поръчва една бясна крава и отминава. Чурека вика:

— Две големи мечки и една лимонада.

Барманът царствено тласка към момчето три водни чаши и веднага забравя чашите. Чурска лови с труд и възхитено мърмори:

— Този е само за кино.

После Чурека дава една „мечка“ на Димитър и прави последен опит да го насочи към скования и очакващ Трифон. Димитър се отклонява. Чурека вдига рамене: чудни хора. Той сяда при Трифон. Димитър отива към другия край на масите и се намества с гръб към двамата.

Сега сме на масата на Чурека и Трифон.

— Много е засегнат — казва Чурека.

— То си е за засягане.

Чукат се.

— Казвай?

— Аз бях, няма друго.

— А сега какво?

— Бате да не се безпокои — казва Трифон и гледа жално към обърнатия гръб на брат си. — Помам делото.

— А защо не се показва цели три месеца, бе фърфалак.

— Нали съм куцузлия — прави жалък опит да се пошегува Трифон.

— Ей това няма да казвам на Димитър.

Чурека дава знак на Трифон да почака малко и се отправя към брат му. Погледът на малкия е все в гърба на Димитър. В очите гъжна надежда.

Вече сме при Димитър и Чурека.

— Поне се обърни да го видиш — казва Чурека.

— Не ща — казва Димитър, но все пак леко извива глава назад. — Гледай го бе, гледай го, бе...

В този момент Трифон се надига, готов да тръгне към брат си, но не се решава и сяда отново.

— Хубаво го намисли Иван. Затривай малкия щом си толкоз ербап — оплаква се Димитър.

Той допива чашата. Става. Чурека става след него. Вече обезнадежден, Трифон ги следи с поглед. Приятелят на брат му маха ръка за довиждане.

33.

Чурека и Димитър са приседнали в един дол с избуяла трева. Като че ли са на къра край Димитровото село. Онзи кър с най-плътната зеленина, най-плътната тишина и обърканите аромати. И козата с мъдрата брада и тя е от там. Но от другата им страна мотопедът лежи като труп, малко по-нататък тежи грамадата на моста, по който след миг ще запъхти прешленестото туловище на товарния влак.

— Знаех, че най-напред трябваше от вътре да се съдим — казва Чурека.

Димитър забива глава в треволяка.

— Разбери, ти никого не натопяваш, теб те натопах — продължава Чурека.

— Вярно е, ама не мога.

— Ако не отидеш ти, аз ще отида. Веднъж лъгах вместо тебе, веднъж ще кажа истината вместо тебе.

Пауза.

— При кого да отида? Гюрков само се прави, че разбира.

— Не е така. Аз му хванах номера. И на него като на повечето хора все цялата истина му трябва.

Димитър е влязъл през познатия вход на окръжния съвет. Пред него стъпала. Горе нещо подобно на телефонна кабина. Вътре човек, чието лице умира от скука.

- Каж ми една река в Италия, бе момче?
- Аз не съм италианец. Търся другаря Гюрков.
- Работното време свърши. Посетители не се допускат.
- Не съм посетител.

Димитър се дърпа. Чака.

Вратата на портниерната се отваря.

— Ето го Гюрков — казва възраждан портниерът.

Гюрков му се усмихва уморено.

— О, бай Ставри...

Димитър бързо се отправя към мъжа, който с почти завееяна походка продължава да слиза по стълбите.

— Утре могат да ме задържат — казва соннато Димитър.

Гюрков спира и хвърля спокоен поглед към момчето, което го посреща с издути жили и с упорита тежка глава.

— Вече не знай при кого да отида и да се помоля — казва злобно Димитър.

— Така ли се моли бе, Митьо — казва меко Гюрков. После повежда момчето навън.

Двамата минават встрани от сградата на съвета. Там е изваяна една модерна форма от чер мрамор. Нещо като огромна мида или като летяща чиния. Водата я облива и формата прилича на лакирана. Тезаш лак.

Гюрков се отпуска уморено, вдъхва, гледа огромното червено чудовище, измъкнало глава над хоризонта, което наричат луна.

В този момент на отсрещната пейка сяда Магда. Вдига палец, за да може Димитър да я види. Той само навежда очи. Явно. Сега вече няма мърдане. Отдалеч Магда извива ръце, сякаш изстиска пране.

Виждаме лицето на Димитър във върховно напрежение преди решителната дума.

— Женен ли сте? — пита Димитър.

— Да.

— Много ли искахте да се ожените за жена си?

— Много.

Гюрков поглежда към Магда.

— Тя ли те прати?

— Вече ме следи отблизо... — оправдава се Димитър. — Ами че тя ме чакаше за сватба и тогава те... Ето! — казва рязко Димитър и вади познатия вестник, от който измъква познатото самопризнание.

Гюрков слага очилата си. Чете. Неочаквано ярките прожектори, насочени към формата от двайсет и първия век, светват. Тя вече не е в нощна лъскавина, а в космически блясък.

На Гюрков става горчиво: мътна работа.

— Жената е жена, братът е брат. Сам ли ти даде декларацията? — пита Гюрков.

— Иван ми я даде.

— И ти не си виждал Трифон?

— Чурека го видя.

— Защо не отиде с това в съда?

— Ти ни трябваш. Без тебе не можем.

Гюрков сваля очилата си и гледа момчето. Става. Димитър става. Само Магда седи и умира от любопитство.

— Можеш ли да намериш веднага Трифон? — пита Гюрков.

— Той е на строежа.

Гюрков вади голям джобен часовник. Гледа го с неудоволствие. Хвърля поглед и към Димитър и долавя това, което и ние долавяме. В израза на момчето има някакво несигурно очакване, стъпило на върха на пръстите, пазещо крехко равновесие.

— Да вървим — предлага Гюрков без ентусиазъм.

— Къде? — пита Димитър.

— При Шлосев.

Димитър се поколебава и тръгва. Вървят.

— Ти защо си против Шлосев?

— Само слуша. Като вода ти изсмуква силата и не можеш да му противоречиш.

— Добре — казва Гюрков. — Сам ще отида при него, а ти ще ме чакаш долу.

Гюрков пак забелязва пъргавата Магда, която ту изостава, ту ги изпреварва и когато ги изпреварва, се обръща и ги гледа.

— Нека върви с нас — казва внезапно Гюрков.

— Да не се засрами — казва смутено Димитър.

Гюрков поглежда Димитър с учудена симпатия.

36.

Гюрков в обширния хол на Шлосев. Чрез него виждаме обстановката. Нисък диван, постлан с китеник. Две картини в модерен стил — синьо, в което бръмчат безброй черни точки. Отворено пиано. Две керемидени завеси, дръпнати встрани, обявяващи началото на представлението.

Двамата приятели са седнали около ниска масичка.

Гюрков се държи като човек, който се чувства крайно неудобно. Държането на Шлосев е гостоприемно и едва забележимо иронично. Той изчаква.

— Какво нещо е приятелството, нали — започва Гюрков.

— Появяваш се на десет години веднаж и непременно изневиделица.

— Радвам се, че има къщи, в които да вляза изневиделица.

— И аз се радвам.

Шлосев тръгва към барчето с чашите и шишето с ракията.

— Ти направи добре, че се откажа от онова дело — подхвърля той.

Гюрков бавно става. Отива до прозореца и поглежда надолу. Вижда Магда и Димитър, които ръкомахат като хора, които се карат.

— Веднаж се откажа, веднаж почна — казва Гюрков и се обръща към Шлосев. Измъква от джоба си самопризнанието на Трифон и му го подава.

Шлосев чете. Ръката му неволно се опира на пианото. Показалецът му чука върху някакъв клавиш равномерно. Една и съща нота трепти във въздуха.

— Това е само за кошчето — казва изведнаж Шлосев.

— Е, чак пък за кошчето.

Шлосев хвърля кариения лист. Отваря прозореца и излага лицето на хлещата прохлада.

— Съинение, писано от адвокат, което цели да разклати процеса и в последствие да го обори.

— Много опасна игра за този, който се самообвинява.

— Могат и да го принудят.

— Да вкараш в затвора по-малкия си брат?

— Може да е пълнолетен.

— Интересно предположение. А според Димитър ти си се зарадвал, когато Петка го посочила.

— ... и дори съм ръкопляскал...

— И пак според него, не си обърнал никакво внимание на объркването, на изненадата. Той нищо не знаел за станалото.

— Делотоминало и заминало, а ти слушаш мълвата и махалата.

— Остави ме да ти кажа всичко.

Шлосев кима с глава: карай.

— Най-съществената грешка е станала още при тебе.

— Охо, това вече е друга работа. Съмняваш се в мен, в първите ми ходове. Тогава докажи.

— Ще докажа.

Гюрков става бавно и тръгва към завесата. Започва да я дърпа. Лицето

му е замислено, мрачно. Сякаш сам не харесва това, което е решил да прави, но знае, че непременно ще го направи.

37.

Улицата срещу входа на Шлосев. Димитър разговаря с Магда. Зад гърба му жълтее витрина. Магда няколко пъти поглежда към горните етажи като към небе, на което трябва да се моли.

— Ще се кача — казва бавно тя.

— Как така — опулва се Димитър.

— И преди ти казах, не мога да чакам. Както сте я подкарали, всички ще влезете в затвора. Най-напред подгониха тебе, сега малкият, дето много го обичаш, загазва. Иван и той хлътна. Не виждаш ли, бе Митко, всички пропадат.

— Почва да се оправя.

— Колкото се оправя, по-лошо става.

— Искаш да ме закопаеш ли?

— Не, не. Отивам да кажа истината. Откъдето се забърка, оттам трябва и ние...

— Истината! Има да ти се смеят. Кой ни е чул, кой ни е видял?

Магда се стъписва за миг, после пак се опитва да тръгне.

— На истината ще се изсмеят, а на лъжата ще повярват. Уф...

Пауза. Боричкане.

— А сега те разбрах: теб те е срам хората да знаят. Ти може би не искаш?

— Мислех, че ще почакаш да се оженим и тогава ще ми вадеш душата.

--- Село със село. Аз тебе...

От очите ѝ избликва неудържима женска ненавист. Тя се навежда, търси нещо, съзира парче от тухла и веднага го грабва.

Димитър не помръдва. Гледа я изумен.

Липсата на реакция го спасява. Магда отпуска ръка и тухлата се изтъркулва в краката му.

Изведнаж Магда се затичва към първия уличен дирек. Спира. Пак тича. Стига втория дирек и после изчезва.

Димитър тръгва да я гони, но после се връща. Трябва да дочакаш Гюрков, трябва въпреки всичко и въпреки всички да достигне свободата си. Сам е. Вече е напълно сам. Отива към близката витрина. Посреща го въсвещен човек в идеален костюм неправдоподобно усмихнат. Димитър усеща, че му се гади.

В този момент един кльощав, леко прегърбен мъж, праметнал през рамо фотоапарат и светкавица, тупва Димитър по рамото.

— Улових ли те? — казва мъжът.

— Удавна съм уловен, Фото.

— Ще те снимам за сватбата — усмихва се разбиращо Фотото и приготвя апарата си.

— Не е за сватба, а за затвора — казва Димитър.

— Ами, бе! — възкликва Фотото, после махва с ръка. — Аз и за сватба, и за затвор, и за гробища съм снимал. Човекът заминава, портретът остава.

Блясък. От прозореца на четвъртия етаж се показва Гюрков.

— Димитре!

38.

Завесата е разделила помещението на две. В едната част е останал Шлосев. В другата Гюрков и Димитър. Гюрков седи без настроение срещу лампиона. Неговото място до ниската масичка е заел Димитър.

За да избегне погледа на момчето, Гюрков оправя абажура на лампиона, както градинар оправя короната на раззеленило се дръвче. В една витринка пред него се вижда отразеният образ на Димитър. Зад витринката много разнокалибрени лули.

Двамата чакат Шлосев.

Димитър рее поглед наоколу. Тук всичко е необикновено. Повдига масичката, малка като сфера. Харесва пепелника с бутонче и посяга към него.

— Я ми кажи пак как стана това при вратата? — казва Гюрков.

— Пак ли?

— Пак.

Димитър започва да разказва.

39.

Прехвърляме се при Шлосев. Седи на един фотьойл и слуша внимателно. Миг след това вече не е в холната стая, а в следователския кабинет.

Отваря се врата. Следователят изпраща Петка и зад гърба ѝ дава знак на другото. В този момент вятърът разпилява листовите върху масата и Шлосев се обръща назад.

Гласът на Димитър от хола:

— Те се разминаваха, а той ги изпусна от очи.

Момичето, което влиза, е Рада. Петка се навежда към нея. Раздвижва устни. Усилен звук:

„Посочих“.

Движението продължава. Рада върви в стаята с походка на много вътрешен човек. Заедно с нея по-дълго от друг път заглеждаме двамата братовчеди до стената.

Мило е най-смачканият човек на света. Ушите му, раменете му, дупето му — всичко е смъкнато. Тоню е с мустаци като четка, над трийсетгодишен, тип майстор в работата и постоянен ударник.

Гласът на Димитър от хола:

— Двамата братовчеди бяха съвсем неподходящи. Освен това аз...

Рада хвърля бегъл поглед към Димитър. Ноктите му са забити в стената. Под очите му — калчици пот. Мигом отпуска ръката си надолу.

Гласът на Гюрков от хола:

— Малко си закъснял да спуснеш ръката, така ли?

— Да.

Рада се хили.

— Той е, разбира се.

Още не сочи никого, но става ясно за кого говори. После рязко вдига брадичката на Димитър.

— Веднага го познах.

— По какво? — пита следователят.

— Ясно по какво — отговаря Рада. — И тогава въртеше очи и носеше бяла найлонова риза.

— Димитре, имаш ли бяла найлонова риза?

— Нямам.

— Ами ако отидем у вас да проверим.

— Имам.

— Имам, нямаш... — Шлосев вдига рамене със съжаление.

40.

Пак сме в стаята при Гюрков и Димитър. Момчето свършва разказа и посяга към пистолета запалка. Пробва го.

— Това нещо не мога да занеса в бригадата.

Гюрков замислен наблюдава Димитър в стъклото на витринката.

— Да — казва безразлично Гюрков. Дооправя лампиона и продължава съвсем равно: — Има един начин да се оправим бързо. Подава се молба до Президиума. Шлосев ще помогне, ние ще ходатайствуваме. Оттам ще се разпоредят и толкова. Така всичко ще мине без скърцане.

Димитър спира да играе със запалката. Скулите му изпъкват.

— И ще ме освободят.

— Сигурно.

— А присъдата?

— Присъдата ще остане. Един вид, помилване.

— И брата няма да го търсят, защото аз ще бъда осъден.

— Няма да го търсят.

Коляното на Димитър започва да подскача. Той иска да срещне погледа на Гюрков, но не може да го намери, защото, изглежда, здравият лампион е не-

поправим. Изведнаж Димитър покрива с пестник пепелницата. Чува се глух глас:

— Не и не!

Гюрков за пръв път се обръща към него.

— Накъде ме буташ? — казва Димитър. — Повече не може. Аз трябва да съм на чисто. Не мога цял живот да ме подозират.

— Но така спасяваш брат си.

— А брат ми как ще ме спаси мене?

Гюрков сядва до момчето.

— Измъкна се — казва той и хем му е тъжно, хем е доволен.

Гюрков взема пистолета, започва да си играе с него и изведнаж го пъха в джоба на Димитър.

Димитър протестира неуверено.

Гюрков слага пръст на устните си: не се бой, аз ще се оправя.

В съседната стая първоначалната сигурност на следователя е разколебана. Той глади клавишите на пианото, но не може да свири. Отива до прозореца, но не може да го отвори. Оттегля се.

41.

Шлосев влиза в стаята на Димитър и Гюрков с вид на човек, който не е губил присъствие на духа.

— По телефона ми съобщиха — казва Шлосев на Гюрков, — че съм попаднал в клопката.

— Бих им казал, че ще излезеш от нея — отговаря почти твърдо Гюрков.

Тримата седят около кръглата маса от кована мед. Внезапно и тримата виждат, че гравиранията върху нея пита е слънце.

— Знаех си аз — казва Шлосев. — Е какво? Не си ти, не е съселанин, не е братовчед, а брат ти. Ама, че каша.

— Така е — казва Димитър, — но нали съм невинен, боря се.

— Ако ставаше само с борба — казва замислено Шлосев. — Добре. След няколко дни ще те потърсим.

Димитър си тръгва. Следователят го изпраща.

42.

Гюрков и Шлосев остават сами.

— А сега какво? — пита Гюрков.

— Преглед по реда на надзора — отговаря Шлосев. — А пък ние ще станем за смях на кокошките.

— Вие? Защо? Грешката е повече от обективна. Но аз малко се стряскам от тези, които са свързани с присъдата. Сигурно всеки от тях ще се съпротивлява като теб и ще иска да му се докаже.

— Хората са различни.

— Ти си приятел и беше мъчно.

— Защо беше? Аз още не съм убеден напълно. То не е само така: „не този, а този“. В нашата папка има логика.

— И все пак, изглежда, истината е друга.

— Виж какво, Гюрков, аз ще помогна на истината, само че на осезаемата истина. Ти видя нашата папка. Твоята трябва да стане по-дебела от нея.

— Наистина ли ще помогнеш? — Гюрков пита изпитателно.

— Ти поне ме познаваш. После, аз пиша доклад, аз осмислям, а сега ти ми откриваш нови възможности. Пътят към истината минава през тунел. Това може да се осветли дълбоко, сложно.

Шлосев едва забележимо снизходително прегръща Гюрков и го изпраща към вратата. Откъм гърбовете им чуваме:

— Когато се наложи да обвиня един, винаги вярвам, че спасявам мнозина. И все пак, не ти ли се струва някак, че Шлосев тръгва против Шлосев.

— А пък според мен Шлосев тръгна за Шлосев — отговаря Гюрков.

Вратата на хола се отваря. Двамата изчезват.

Чурека се движи по някакво коридорче. Държи малко служебно писмо, което препрочита. Зад него крачи омърлушен Димитър. Спират пред врата с надпис „Началник цех“. Влизат съвсем фамилиарно.

— Нок аут — казва Чурека. — Няма лъжа, няма измама. След три дни при директора на затвора.

Чурека върти припряно шайбата на телефона.

— Другарю Гюрков? Ало, другарю Гюрков. Гюрков ли е? Ти ли си, бе другарю? ... Съвсем се запече. Димитър получи известие за затвора.

— Запече се, казваш?

— Вече няма накъде.

— Разбрахте ли най-после? Добре. Започваме.

— Кое, ааа ... Сега ли започваме?

— Папката е при мене. Чакам ви пред сладкарница „Малина“. Откога ви казвам, че се е запекло.

— Какво, какво?

— Нищо, прочетете си отново известието.

Чурека оставя слушалката. Димитър го пита с поглед.

— На, да прочетеш още веднаж — казва Чурека и подава известието на Димитър.

Гюрков и Чурека яхнали мотопеда на Чурека. Отначало момчето кара тиха езда.

— Така не може. Това истината е трудна работа и всеки я работи сам за себе си — вика отзад Гюрков.

Чурека натиска газта. Мотопедът хвърчи и поляга на завоите. Гюрков се превива отзад. Личи си, че досега не е яхвал такова чудо. Каската му е накривена, устните разкривени.

— Не се страхувайте — обръща се назад Чурека. — Дръжте се здраво и толков. Аз отговарям.

Новият строеж. Хаос, от който израстват форми. Камерата разглежда всичко от близо и то има необхватни размери. Дюни от пясък, дюни от баластра, фабрики за бетон, от които бетонът се хвърля като от водопад. Камioni като годзили. Кулокранове като Айфелови кули.

Двамата под кулокран. Към тях слиза съвсем малък човек — Трифон. Един от тези, които като деца стоят все настрана, а другите ги замерват с камъни. Мърморят едва, едва. Рядката му коса е набола, същинска скоро косена ливада.

Гюрков се е окопитил след страховитата езда. Той започва твърде спокоен разговор.

— Трифоне, най-напред ще ми кажеш на колко си години.

— На осемнайсет и кусур.

— На колко беше тогава? Ама съвсем, точно.

Момчето пресмята на пръсти.

— Ами на осемнайсет и три, и четири месеца — казва Трифон.

— Тук има ли някъде да се танцува? — пита тихо Гюрков.

— Не.

— А къде водиш вечер приятелката си?

— Аз нямам приятелка.

— А в града имаш ли?

— В града, там ... нямам.

— Слушай какво, аз не вярвам, че ти си изнасилител Петка

— Ами да.

— А този подпис?

Гюрков показва самопризнанието. Трифон го гледа вяло.

— А бе, аз съм за убиване — казва той и внезапно си тръгва.

Гюрков ядосано дърпа Чурека. Няма повече работа тука. Чурека се откъсва от него, настига Трифон и му казва нещо.

Чурека и Гюрков вървят.

— Ти какво зад гърба ми? — пита Гюрков.

— Каяна го утре на рожден ден на Иван.

— Да ви е честит и да знаете, че аз се отказвам.

— Как така, вече почна да се разплита.

— Едно се разплита, друго се заплита.

— Но Димитър? ...

— Димитър казва, че аз ви трябва, ама и ако вие ми трябва на мене. Може да съм ви обикнал, може да сте ми много ясни... Как да спасявам този, който сам не скача да се спасява. Тръгнали сте, а дъх не ви достига...

Гюрков поема въздух. Опитва се да изпъне тесните си гърди, за да покаже какъв дъх им е нужен.

— Не съм за това аз. Отказвам се — почти изкрясква Гюрков и се забързва към мотопеда. После пита през рамо: — Кога е рожденият ден?

Двамата се качват на мотопеда.

45.

Късно вечерта Чурека намира Иван на стъргалото. Застанал е пред Тото пункта. Гледа щастливците на таблото и тъжно им се усмихва.

Чурека го сръгва отзад. Иван се обръща. Изпъва се като войник пред офицер. Той е продължил работата, дано Чурека я запуши тази работа.

— Утре имаш рожден ден. Каниш цялото дело — казва Чурека.

— Дадено, само че аз не съм роден утре.

— Тази година ще е така.

— Щом казваш така, така ще бъде. Ама аз нямам терен.

— У нас.

— Готово бе, Чурек, но Петка и Магда може да не дойдат.

Остави ги на мен.

46.

Ивановият рожден ден у Чурека. Къщичката е едноетажна, но отпред има двор с четири дървета. Под всяко от дърветата грозд от електрически крушки. По средата — разчистено място за танцуване. Отстрани една кухненска маса с чаши и сандвичи.

Невъзможен рожден ден. Този, които са се разделили за винаги, тези, които не си говорят, тези, които се подозират, са се събрали заедно. Много са близко, за да не се виждат, но се правят, че не се виждат. Току си обръщат гръб и се наблюдават скришом. Не могат да се търпят, а трябва да направят нещо един за друг.

Незамесените в делото чувствуват натегнатост в атмосферата и се спасяват при масата със сандвичите и на танцовата площадка.

Чурека е неспокоен и гостоприемен. Иван, поради собствения празник, е прекомерно весел. Той пуска магнитофона с новите записи: „Сега. Сега. Световно равнище!“

Музика. Една част от народа лудо се хвърля да танцува.

В осветения четириъгълник се вълкува Трифон. Той е притеснен и уплашен. Най-напред се натъква на двамата братовчеди Тоню и Милю, но те се дърпат на една страна. В този момент самотният Трифон среща погледа на самотната Петка. Двамата се гледат изненадано и изпитателно: ти кой си? ти коя си? Измъчените очи на Петка се отклоняват към краката на танцуващите. Най-сетне Иван вижда Трифон. Зарязва магнитофона, отива при брат си и го повежда „навън“. Чурека дава знак на Димитър и двамата тръгват след Иван и Трифон.

47.

Иван и Трифон под нещо като сайвант. Иван пак е свил дзата си пръста на колелце, което върти пред очите на брат си и му обяснява:

— Сега Димитър хлътна и ние го вадим, чак ли си?

— Ама ти знаеш, че...

Димитър и Чурека влизат под сайванта.

— Казвайте с кого да почна? — Димитър върти кръвнишки глава.
— Аз съм чист. Трифон да каже.
Трифон потвърждава с глава.

48.

Голям претъпкан автобус. Иван отвън наднича от прозорец на прозорец. Вижда някого. Чука. Този някой с мъка отваря прозореца. Едва познаваме Трифон. Остригал се е нула номер. Прилича на малък нещастен войник, раняван много пъти, но все пак оживял.

— Защо си се остригал, бе? — пита Иван.
— Връщане назад няма.
— Е, чак пък то-коз. Ще спрат да те търсят и аз ще те повикам.
— Ти гледай сега за Димитър.
— Първо теб ще отървем и на теб ще ти е радостно. После ще помогнем на Димитър и на него ще е радостно. Да гледаш там да се веселиш, а не да се свиваш като буба. Веселото е навсякъде. Ако на този свят не успеем да се повеселим — на другия няма.
— Но аз не искам той заради мен...
— И аз не искам. Прати ми едно самопризнание за зор заман.
— Какво да пиша?
— Остави — маха с ръка Иван. — Адвокатът ще го направи, а аз ще ти го прата за подпис. И да не вешиш нос, чуваш ли?
Автобусът тръгва. Иван бърка с ръце в джобовете.

49.

Четиримата под сайванта. Иван се обръща към Трифон.
— Е, сега ще се държиш ли като мъж, ще поемеш ли?
— Ама аз не мога да казвам, че...
Иван не дочаква края на репликата. Замахва — шамар. Замахва — втори шамар. Трифон вдига ръце пред лицето си.
В този момент Димитър се хвърля върху Иван.
— И смееш да биеш, а?
— Ама ти разбра, че не съм виновен, аз само исках никого да не гази самолет.

Иван неловко отбива първите настървени удари. Това още повече раздразва Димитър. Той се хвърля, сграбчва го и го събаря на земята. Продължава да бие немилостно.

— На ти за самолета, на ти, радост за всички, на ти: кой ще повярва на истинското алиби, и за петте лева, и за магнитофона, който ще продадеш...
— Питай него. Заложих транзистора у Симеон.
— На ти и за танцовата площадка. Целият град не е танцова площадка. Истинските граждани живеят като на село. Всеки кротко си тика работата. На ти...
Иван плаче. Трифон е готов да заплаче.
— Бате, аз не съм страхливец, всичко поемам.
— Какво поемаш, бе?

Димитър удря Трифон с обратното на дланта и продължава боя с Иван. Почти едновременно върху Димитър и Иван се нахвърлят Трифон и Чурека. Четиримата се сплитат в живо кълбо. Всеки дърпа, удря и се мъчи да не удари и дори да разтърве. От време на време се чува гласът на Чурека:

— Спрете! И на ринга има правила.
Най-сетне всички вкупом се изправят. Гледат се един друг акриво, но като че ли никой няма сили да започне отново.

— Хайде сега на танците — казва Чурека и ги изтласква.

50.

Под осветените дървета веселбата продължава.
С изпосинено лице Иван поставя нова искрометна ролка на магнитофона. Като домакин Чурека се спира от човек на човек. Сочи масата, сочи скритите под нея дамаджани. Стига и до Петка. На нея не сочи нищо.

— Трифон всичко признава.

— Всичко?

Момичето гледа към Трифон. В погледа му се прокрадва уплаха.

Чурека се спира пред Магда. Кани я да танцуват. Леки стъпки. И двамата умеят да плуват в мелодията.

— Димитър да каже за петък и край — казва Чурека.

— Той няма да каже — отговаря Магда.

Танцът свършва. Магда рязко напуска кавалера си и си тръгва. Чурека гледа след нея в недоумение.

Петка тълкува измъкването на Магда като бягство. А тя защо да седи? Тръгва си.

Чурека се кани да ги последва, но Трифон го изпреварва. Чурека остава на мястото си.

51.

На улицата Трифон пресича пътя на забързаната Петка.

— Ами ти така ли ще караш работата? — пита Петка.

— Нали ти така си казала? Сега вече знаят за мене.

— Но ти не бива.

— Бива, как не бива? Димитър хлътва и ти се тормозиш.

Трифон свива в гървата пресечка и бавно се отдалечава. Петка гледа след него със състрадание или може би нещо повече от състрадание.

52.

Късна вечер. Гюрков се прибира. Опитва се да отключи вратата на апартамента. Зад гърба му го изненадва глас на момиче. Това е Магда, която е седнала малко по-нагоре по изкачващата се стълба и нервно барабани с токчетата.

— От мене не може да се избяга — казва Магда.

Гюрков се обръща. Магда има вид, че е готова да се засмее, но не на нещо смешно, а на нещо тъжно.

— Вие вече ме видяхте, приятелката на Димитър. Сънувах го гол, заобиколен с мъже с шлифери — казва Магда със суверен глас.

— Нищо не разбирам от сънища — казва Гюрков.

Магда се усмихва и бърза да обясни.

— Усмихам се хубаво, защото съм хубава, а не защото съм добра.

— А каква си?

— Иначе съм завеждащ съревнованието. В службата има един — дай му банкети. Без мен не може да се оправи. А пък аз не го харесвам, защото е лигав и му отразях квитанцията.

— Димитър не е лигав, но налита на бой — отбелязва Гюрков.

— За онази вечер ли? Ядосах го. Димитър си пробива път. Иска да влезе в живота. А аз съм лоша, че мълча.

Настроението на Гюрков се променя. Той спира да задава въпроси.

— Вие не питате, а пък аз ще ви кажа. Ако бяхте попитали, можеше и да не ви кажа. Димитър е невинен. Не разбрахте ли?

— Разбрах.

— Ами ако ви кажа, че тази вечер, за която го съдите, беше при мен.

Малка пауза.

— Аз не се срамувам. Аз се радвам за всичко. Той не е лигав, но е турчин и темерут.

53.

Димитър сяда на стълбите до Магда. Дватама се прегръщат. По стълбите се чуват стъпки. Магда става, улавя Димитър за ръка. Вместо да влязат през вратата, двамата прескачат един прозорец.

— Аз го накарах — чува се радостният глас на Магда от стълбите. Младите се женят сами и после питат родителите си.

Двамата в мъничката стая на Магда. Оттатък стената звънък шум на разместени прибори. Димитър се отделя неспокоен от Магда. В този момент тялото на Магда се долепа до неговото и той просто не разбира как е стигнал с момичето до леглото и как е легнал до него.

Тежките стъпки оттатък отново скърцат. Димитър се отделя от Магда.

— Ако влезе баща ти?

— Аз ще блъсна вратата, а ти през прозореца — казва Магда.

— През прозореца влязох, защото ме викаш, но да избягам — никога.

Шепотът на Димитър е малко по-висок, отколкото трябва. Магда отново се притиска до него. Двете тела се усещат и забравят всичко. Очи, които виждат любов.

Гюрков от стълбището.

— Баща ти лош ли е?

— Не е лош, но има мнение. Колко да е дълга полата, колко да е широко деколтето. Щях да почакам да обикне Димитър и после щях да му разправа. Така променям мнението му.

Пак на стълбището. Гюрков е много сериозен.

— Теб трябва да те съдят за мълчание.

— Защо да не ме съдят, щом двамата се разделихме → отговаря Магда.

— Глупости, разделили сте се? Така става то.

Магда се окуражава.

— Сто пъти да съм казала, но Димитър вика: само ще ти се смеят. Ти слушай мене. Аз съм мъжко момче.

— А ти какво си?

— Аз слушах, нали го обичам?

— Обичаш. Знаете вие какво е обич?

Гюрков ѝ обръща гръб и отключва вратата.

— Другарю, другарю...

Той се обръща. Ръката му е на гърдите: остави на мен.

Рано сутринта Гюрков излиза от дома си. Върви към будката за вестници. Насреща му Трифон. Прави се, че чете вестник, но очите му са над вестника.

— А бе, това е същинска обсада — казва сериозен Гюрков и спира.

— Сам съм и много размислих — казва Трифон.

— Какво ново ще ми кажеш?

— Аз имам едно ножче, заплаших я с него.

— Дай да видя ножчето.

— Не го нося.

— Винаги го носи. Наоколо има толкова момичета — казва и след мъничка пауза добавя: Точно в девет да чакаш пред колониала срещу съвета.

Гюрков взема вестника от Трифон, бутва в ръката му пет стотинки и хлятва в близката шкембеджийница. Момчето остава с разтворени ръце.

Гюрков в шкембеджийницата. Реди се на опашка. Изневиделица зад него застава Димитър. Двамата пристъпват към тезгяха с очи към подскачащия лъскав сатър.

— Бай Киро, двойна, съвсем наситно — казва Гюрков.

Взема. Огминава.

— Каква да е — поръчва Димитър.

Гюрков е застанал пред една висока масичка. Ръси червен пипер. Димитър остава чорбата си на същата масичка.

Без да го поглежда. Гюрков пита:

— Да ти посиля ли? Аз издържам на огнено люто.

Димитър кима с глава. Гюрков ръси. Двамата сърбят и се мръщят.

— Това за помилването, дето ми го казахте у Шлюсов, вярно ли е? — изпуска лъжицата Димитър.

Гюрков завъртява глава и продължава да яде.

— Тогава аз постъпвам в затвора.

Гюрков пак върти глава.

— Иначе няма оправяне, а аз най-много нося.

Гюрков свършва с яденето. Изтрива устните си със салфетка и казва:

— Сложи още люто. Ще ти се услади.

Тръгва си и оставя момчето, което автоматично посяга към лъжицата.

58.

Коридор между два реда шандове в колониала. Гюрков се движи вяло. Спира пред касата отсреща. Погледът му минава по колонките от цигарени кутини.

— Три стюардеси — усмихва се той свойски на касиерката.

Изведнъж усмивката му става кисела, защото зад нея вижда Иван, който го чака смръщен, юнашки скръстил ръце на гърдите.

— Аха, писателът на криминални романи. Не, днес не съм за бонбони...

Касиерката учудена му подава трите стюардеси и придърпва кисийката с бонбони. Гюрков тъжно ѝ кимва. Миг след това той е лице в лице с Иван. Разкъсва едно пакетче. Двамата вземат по цигара, но не палят. Започват разговор. Край тях се измъкват платилите клиенти, блъскат ги, разделят ги, но двамата все се намират.

— Сега аз пропадам. Мен за лъжесвидетелство... — започва Иван.

— Така е. Връзваш морски възли, после развързваш...

— Ти и мене ще трябва да защитиш.

— Не с този номер.

— Защо номер? Иван влиза в затвора, значи номер, а? И ти не си човек н ти не разбираш. Средни момчета сме ние. Ако не се държим ей така свива ръка в юмрук. — Закъде сме?

— Отначало „ей така“ — лъжа в съда. Сега „ей така“ — ще ме защитава. Няма го този Гюрков. Няма замижи и лапай: първо съвпадение — вместо единият брат случайно сочат другия; второ съвпадение — не стига, че единият брат е с дама, ами и същата нощ...

Гюрков изведнъж тръгва досано след една възрастна жена, която току-що го е закачила с претъпканата мрежа. Излиза на улицата. Стига до светофара отпред, кани се да пресече, но оранжевото се сменя с червено. Иван отново го настига и отново предизвикателно скръства ръце. Гюрков ядно сваля ръцете му долу и продължава като че ли не е прекъсвал:

— ...и другият с дама и джентълмен... Трето... Я кажи третото.

— Трето... Ние си купуваме цигари в един и същи колониал...

— Симпатията... И вихрогон... Всичките сте симпатяги и вихрогони.

Зеленото светва. Гюрков хуква напред, а Иван блъска с юмрук директа на светофара.

59.

Гюрков поглежда часовника си, хвърля поглед към вестника и се отбива в градинката с трите пейки и със странната скулптура от двайсет и първия век. Разтваря вестника.

Към Гюрков плахо пристъпва Петка. Спира, навела глава, като при очна ставка.

Отдадно цялата пейка е свободна, но Петка е застанала от лявата страна на Гюрков и той се отмества, за да ѝ направи място.

— Искаш да ми кажеш, че не е бил Трифон?

— Не, не...

Гюрков оставя вестника и поглежда към отсрещния розов храст.

Гласт на Петка до него:

— Тогава ние влязохме в парка...

Късният парк. Четиримата дождат пуканките. Смачкват пликолете и отдалеч се целят в отвора на едно кошче с буклук. Един улучва, трима — не. Гръгват развеселени. Оглеждат се.

В първия миг ни се струва, че около тях е царството на самотата. После разбираме, че сме се излъгали. Любовта блика под всеки фенер, от всяка пейка, от всеки храст.

Изведнъж Иван привлича Рада и кой знае защо я прегръща през един тънък електрически стълб. Търси устата ѝ, но Рада побягва. С един скок Иван я настига. Завеща я при следващия стълб и пак търси устата ѝ. Ог светлината двамата разкъсват в портокалово. Рада побягва отново.

Тогава Трифон повежда зяпналата Петка в друга посока. Те вървят и гледат. Една бяла мъжка глава целува любимата си, която не виждаме. Очите на Петка се уголемяват. В тях вече има блясък. Трифон я повежда по-нататък, но момичето дълго не може да откъсне поглед от целуващите бели коси.

Ето, че те вече не са на алеята, а навътре по тревата. Петка трепва. Трифон я придърпва.

— Ще поседнем като на полянка. Знаеш ли колко е хубаво?

— Тук е парк.

Петка сякаш се опитва да освободи ръката си, но някаква сила, много по-голяма от силата на Трифон, я увлича напред.

Трифон разтваря изпечилия се пред тях наскоро разлистен храст.

— Не, не...

— Ела тук, полянката е закътана. Все едно в топъл кожух, а отгоре звезди.

Петка продължава да отказва и продължава напрегнато да следи Трифон. Пред двамата полянка, колкото одеяло. Трифон сяда. Наслаждава се. Светещият свят отвън прозира омекотен през храстите. Поглежда нагоре — нито една звезда.

— Седни, оттук по-добре се вижда.

Петка сяда. Гледа нагоре. Нищо. Опитва се да стане. Трифон я задържа, отчеква листата от клонче и с него роши косата ѝ.

— Гъделичкаш ме — казва сериозно Петка.

Трифон хвърля клончето и я прегръща. Петка стон вдървена, изтръпнала пред чудото.

— Не, не — казват устата на Петка. — Аз не те познавам.

— Не ти ли е приятно така?

Момичето мълчи, търси нещо в себе си. Дали му е приятно? Сигурно му е приятно.

— Не съм имал друга и ми е много добре — казва Трифон.

Момичето се разнежда. Взема листа клонче и с него погалва бузата му.

Трифон я притиска по-силно. Петка притваря очи. Тя е в друг свят, тя е в най-хубавия свят.

Лека тръпка. Лека болка и уплаха. Но несръчните милувки и неочакваното блаженство извикват върху лицето ѝ невидимите вътрешни сияния.

Идва най-пълното спокойствие.

Ръката на Трифон отново посяга да погали. Петка отваря очи и го вижда: съвсем друг: чужд, недоразвит, жалък.

Бързо затваря очи. Търси в себе си.

— Майчице, нищо няма — проплаква Петка.

— Ти си луда. Понякога се почва с любов, а понякога тя си идва.

Трифон се опитва да провери ръка под тялото ѝ.

Петка сяда.

— Убива ми.

— Петке, аз за теб... — Трифон също сяда. — Ще се виждаме всеки ден.

Ще те заведе в сладкарница и ресторант.

— Всеки ден — Петка е отвратена. — Не с теб. Не ме докосвай, никога, никога. Рада разправяше друго. Тя не могла да заспи, а аз ще заспя, като нищо ще заспя...

Петка става подавяла от мъка.

— Ионе да те изпратя?

— Ти ли? Друг ще ме изпраща мене!

Побягва обезумяла.

Трифон не смее да я последва. Потресен, той тръгва в друга посока. След малко Петка се връща. Търси го. Него го няма.

61.

— Изгоних го. Нямаше връщане вече.

Гюрков и Петка.

— Може би искаш да го спасиш? — казва Гюрков и гледа изпитателно.

— Аз искам да се ожена за него.

— Но дали съдът ще приеме, че той е невинен?

— Аз ще се ожена, ако той още ме иска!

Гюрков се замисля, после изтрива една сълза от лицето на Петка.

— В такъв случай ще има много смекчаващи вината обстоятелства.

— Много ли? — пита невярваща Петка.

— Много — повтаря Гюрков. — Слушай, бягай и чакай отсреща.

Момичето кимва.

Двамата стават и излизат от миниатюрната градинка.

62.

Гюрков пред окръжния съвет. Задъхан, с няколко отскока Чурека пресича мътна му. Гюрков спира. Гледа го топло, гледа го одобрително.

— Досега хубаво ми ги пращаше един след друг.

— Мислех, че няма да се сетите, че аз...

— Ясно, ясно, но защо си сам, нали знаеш какво следва?

— Съд?

— С в а т б а — казва Гюрков.

— Сватба? — повтаря учудено момчето и ние виждаме сватбата в неговите очи.

63.

Магда е в дантелено бяло с невесела къдрица върху челото. Димитър нервно тактува с крак и копринената кърпичка в джобчето, и връзката с бледосиньо неспокойно потреперват. От двете страни на младоженците стоят като изтукани Гюрков и Чурека с червени карамфили в бутониерите и с изпити от тържественост лица.

Отсреща съдът в пълен състав. Заедно с прокурора, стиснал устни като кобиличка. Във върховния момент са станали прави. Съдията е прочел присъдата. Остава листа уморено пред себе си. Чинно сваля очилата си и без да иска, нечинно обърсва с длан като селянин седефените капчици пот по челото.

Заклучени устни. Димитър се кани да викне като на процеса. Чурека приваря като на процеса.

Зад кадър.

— Не се куми. Аз съм кум — казва Гюрков.

64.

Пак сме пред съвета. Гюрков развълнуван сочи на Чурека другата страна на улицата. Там в този момент Трифон и Петка застават един срещу друг. Срещат се, а не знаят защо са се срещнали. Недоверие, враждебност, нежност — събрани в едно. Да си подадат ли ръка или да не си подадат? Да се гледат ли или да не се гледат? Да чакат ли един до друг или да се разделят?

— Ще я бъде ли? — тревожно пита Гюрков и неочаквано енергично поглежда Чурека към двамата.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„КОМАНДИРЪТ НА ЩАСТЛИВАТА „ЩУКА“

(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НОВИЯ
БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ЗАРЕВО НАД ДРАВА“

(СЦЕНИ ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА
СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА)

