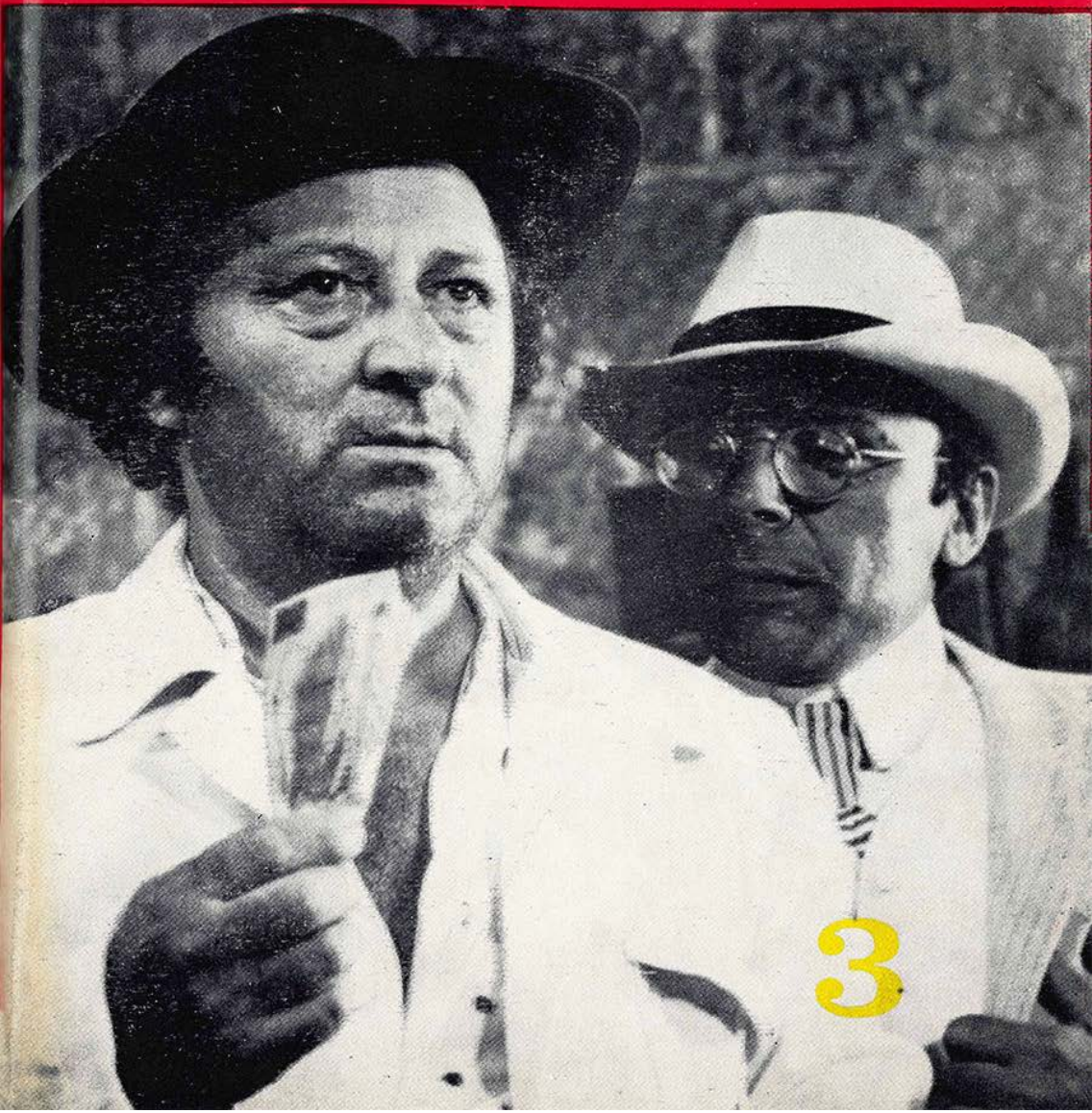


киноизкуство







бр. 3, март 1975

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

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ — ПРОБЛЕМИ ПРЕД БЪЛГАРСКОТО КИНО

ИВАН СТЕФАНОВ — ОБОГАТЯВАНЕ ИЛИ ЕЛЕМЕНТАРИЗИРАНЕ НА ФИЛМОВАТА ЕСТЕТИКА?

ИСКРА БОЖИНОВА — БОРБА ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ДУХОВНОСТ

**30 години от победата над хитлеристка Германия
С КИНОКАМЕРА НА ФРОНТА**

**Д-Р АЛ. ТИХОВ, ХРИСТО КИРКОВ — РАЗГОВОР
ЗА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО**

**МАРИЯ РАЧЕВА — ФИЛМЪТ КАТО ОБЕКТ ЗА
ПРЕСЪЗДАВАНЕ**

**ВЛАДИМИР БАСКАКОВ — КИНОТО И ПРОБЛЕ-
МИТЕ НА ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА БОРБА**

**РУМЕН ГЕОРГИЕВ — СЕРГЕЙ УРУСЕВСКИ (1908—
1974)**

Нашият бележник

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — БЕЗПРЕЦЕДЕНТЕН,
НЕЗАПОМНЕН, СЕНЗАЦИОНЕН...**

**ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА — ДЖАН МАРИЯ ВОЛОНТЕ
ХРОНИКА**

**РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ — СЛЕДОВАТЕЛЯТ И ГОРА-
ТА (СЦЕНАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

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, вѣтр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

каса — 88-00-31

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 Иван Кондов и
Анани Явашев в кадри от филма „Буна“. На
втора страница унгарската актриса Тери Тордай

ПРОБЛЕМИ ПРЕД БЪЛГАРСКОТО КИНО

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ

Не само през последните години, но и през 1974 г. ние получихме едно утвърждаване на игралното кино, известни са наградите и престижът на мултипликационното кино, на документалното кино, отбелязано много положително в Лайпциг, и то не само с един отделен филм, а цялостно. Нашият научно-популярен филм през тази година също отбеляза редица успехи.

Ние приключихме 1974 г. с близо 18—19 милиона зрители на българския филм. Това е нещо без прецедент в нашата история. Зрителите на българския филм са били 9—10 милиона през предишните години, миналата година бяха 15—16 милиона. Както виждате, интересът на населението към българския филм е определен и подчертан. И това е не само интерес към игралния филм, а и към късометражните филми.

Филмопроизводственият процес в нашата система се развива нормално и спокойно, всички филми за 1974 година бяха своевременно подготвени. Половината от филмите за 1975 година са вече пуснати в производство, като значителна част от тях са заснети още през 1974 г. Всички филми в системата на кинематографията за 1975 година в тематично отношение са определени и творческите им екипи — съставени.

Ние вече сме изтеглили филмопроизводствения процес с една година напред и сме открили възможности да дадем време за задълбочена предварителна работа на творческите екипи, да създадем система на перспективно планиране, на подготовка на творците за по-големи и по-сериозни произведения.

Авторитетът на киното пред нашата общественост, пред нашето население, пред нашите партийни и държавни органи, авторитетът на киното и вън от страната в семейството на социалистическото кино се подобри, активизира се, утвърди се. Това е много радостна за нас констатация.

Кои от факторите, които спомогнаха през последните години да създадем тази благоприятна обстановка вътре и вън от киното?

Аз не мога да не посоча тук един основен фактор — това, че за киното се отделиха много сериозни грижи, особено след X конгрес на партията. Известни са срещите, които ние имаме с др. Тодор Живков, на които присъствуваха много кинематографисти, указанията, които получаваме от Централния комитет, близкото и непосредствено ръководство, което киното получава от др. Александър Лилев като секретар и член на Политбюро, отговарящ за нас, грижите на отдела на ЦК, на градската и районните партийни организации.

Изградена е творческа система на партийно ръководство, която създаде и съответен психологически и политически климат вътре в самото кино.

Струва ми се, че в творческо отношение киното си постави по-големи и по-амбициозни задачи. В работа са сега различни поколения творци — ние използваме опита на по-старите кинодейци и дадохме широк път на нови, млади кадри, които се проявяват добре. Това съчетание дава положителни творчески резултати, не може да не отчетем и това, че киното получи широка подкрепа от съветските кинодейци, които спомогнаха много за утвърждаването на нашето кино на международната арена, на неговото популяризиране в Съветския съюз на страниците на големи и авторитетни съветски списания, които се разпространяват в цял свят. И тук в България с участие в нашите творчески семинари, в срещи и фестивали, на трибуните, които ние организираме, съветските кинодейци също спомогнаха сериозно да се подобри престижът на нашето кино.

Обаче ще бъде коренно погрешно да смятаме, че живеем в една идилия, че нямаме проблеми, че нямаме трудности и че не допускаме грешки.

Хубаво е, че сега всички болезнени явления в системата на киното, които съществуват и пред които не бива да си затваряме очите, нямат предишния политически характер и не се развиват в една неправилна и ненормална обстановка, а придобиват характер на делово и конкретно разглеждане на отделни практически проблеми, които макар и много трудни, стоят за разрешаване. И аз мисля, че доколкото такива грешки и слабости съществуват при нас, те са от делови характер и могат да намерят разрешение по нашите нормални делови и административни пътища в системата, в която ние работим.

Обаче тези проблеми трябва да бъдат дискутирани постоянно и на всички нива, защото ако те не се поставят, ако те не се обсъждат, ако по тях не се разговаря, ако не се търси разрешение на наболелите и болезнени въпроси, ние ще създадем нежелателна атмосфера, която ще доведе до сериозни затруднения в нашата работа, т. е. атмосфера на самоуспокояване, атмосфера на самодоволство, атмосфера с две лица: едно официално — прилично, закръглено, загладено и друго — неофициално — на частни разговори, на лични становища и мнения, които са диаметрално различни, а това е също

своего рода фалш, който пречи за придвижването на работата напред.

Аз искам да очертая някои проблеми, които стоят пред нас, които ни затрудняват и които ние трябва да решаваме последователно, съобразно своите възможности.

Първо, има редица нерешени социални проблеми в системата на кинематографията и на кинодейците, като се започне от проблема за строителството на жилища и се мине през проблема на заплащането на труда в отделни специалности, в отделни категории наши служители и се стигне до уреждането на творческите почивни станции. Това са остри, наболели проблеми, по тях ние не работим достатъчно добре. Изисква се смесени групи и комисии от кинодейци, авторитетни хора, обществено заангажирани, и представители на администрацията да поставят много активно и систематично тези въпроси пред съответните държавни органи и да настояват за тяхното разрешаване, тъй като сега се създават новите щатни таблици за единната щатна система и тъй като сега се създава целият икономически механизъм в нашата държава за един следващ период от пет години. Мен ми се струва, че в това отношение ние сериозно изоставяме, търпим критика като ръководство на кинематографията, но много сериозна критика търпи и председателството на Съюза на филмовите дейци, много сериозна критика търпи и партийната организация, че недостатъчно активно поставя тези въпроси за разрешаване.

Един втори голям кръг от наболели проблеми, които стоят пред нас, са свързани с материално-техническите условия за нашата работа.

Аз не мога да кажа, че ние сме гарантирали техническия прогрес на киното на онова равнище, на което трябва да бъде той, за да гарантираме и художествения процес в киното, да го стабилизираме и затвърдим в бъдещите години. В това отношение стоят за разрешаване много сериозни въпроси не само в системата на филмопроизводството, но и в системата на филморазпространението.

Мен ми се струва, че тук активността на нашите обществени организации, активността на отделни авторитетни кинодейци също не е достатъчна. А полето за работа е широко: и проблеми, свързани с лабораторията, и проблеми, свързани с решаването на звукозаписа, и проблеми със снимачната техника и осветлението. По едно време почувствахме задоволство, че тези задачи са решени, но изведнъж се оказва, че и тук ние не стоим на висотата на съвременния научно-технически прогрес.

Тези проблеми не са неразрешими, но те не са по силата само на административното ръководство, не са по силата само на Съюза на филмовите дейци.

Аз не искам да кажа, че по тези въпроси не се работи, напротив, работи се, но откровено трябва да признаем, че непосредствени перспективи за тяхното бързо разрешаване засега няма, освен ако не получим сериозна помощ, каквато очакваме да получим от Централния комитет на партията, от Политбюро с един нов документ.

Пред нас стоят много сериозни творчески проблеми. Напоследък се очертава една обстановка, при която има тенденция всеки филм, произведен в системата на кинематографията, пълнометражен или късометражен, да се обяви за много добър. На всяка цена този филм трябва да се обяви за много добър! Това го изисква режисьорът, това го изисква колективът, това го изисква ръководството на кинематографията, тъй като то има интерес филмите да бъдат похвалвани. Тези стремежи пречат да се даде действително реална преценка за художественото ниво на филмите.

Истина е, че сега с някои постижения ние излязохме на едно добро международно равнище, истина е, че завоювахме сериозен престиж и авторитет сред нашето население, че имаме хубави филми, истина е, че отидохме значително напред в цялата система на художествената култура и завоювахме сред нея сериозно място, но истина е и това, че една сериозна част от нашата филмова продукция не удовлетворява. Но за нейните слабости не се води открит разговор в системата на киното и нашия печат. Напротив, ние сме свидетели на парадоксални случаи — слаби филми да бъдат обявявани за много добри. Съюзът на филмовите дейци и неговата партийна организация трябва да намерят начините и формите за активизиране на нашата кинокритика. Става дума не само за оперативната кинокритика, която е масовият случай на кинокритика у нас. Става дума за едно сериозно обсъждане и анализиране на творческите резултати на основните творчески процеси, които се развиват в системата на киното, нещо, от което ние особено много се нуждаем.

Ние вдигнахме високо летвата и сега всеки, който иска да окичи с лавровия венец своята буйнокоса или оплешивяла глава, трябва да даде доста сериозни художествени резултати. Сега техните филми ще се сравняват с „Козият рог“, с „Последната дума“, със „Зарево над Драва“, „Дърво без корен“ или „Обич“. Изискванията са големи и тотални по линията на режисурата, по линията на актьорското майсторство и особено в драматизацията.

А според мен у нас се забелязва желанието да се направи впечатление не със задълбочаване на идейно-художествените резултати, а на всяка цена. В това отношение съществува опасност, и то сериозна, да се отиде към два вида недостатъци. Единият вид недостатъци е в тематиката. Смята се, че филми, които се отличават със своя положителен социален патос, каквито са, да кажем, „Обич“, „Най-добрият човек, когото познавам“, „Дърво без корен“, „Селянинът с колелото“ и др., са решили вече проблемите на съвременната тема и сега вътрешната тема трябва да бъде разработвана от позициите на малката правда. И ние бяхме изправени пред няколко сценария, които трябваше да спрем.

Даже филми с положителен социален патос срещат понякога в художествените колективи затруднения, високомерие, присмех, квалификация, че не са изкуство, че са розови филми.

Ние имаме положително отношение към стремежа да се разглеждат въпросите на малката правда с най-различни форми и средства, но тя трябва да се разглежда от народни и партийни позиции. Тя трябва да бъде разгледана от социалистическа, класова

позиция. Не можем обективистично, констативно фотографски, от позицията на критическия реализъм да разглеждаме проблемите на малката правда, не виждайки проявите ѝ в цялата система на социалистическата действителност, в условията на която им сили, които се борят против нея. Ние трябва да разглеждаме тези проблеми от принципите на социалистическия реализъм, на социалистическия прогрес на развитието. В това отношение нашето ръководство не може да бъде безпринципно и ние не можем да позволим творци, които сме спечелили, привлекли, които са се утвърдили, които се развиват положително през последните години, да се връщат назад в своето художествено-творческо развитие.

Друг вид сериозни слабости в тази насока — непременно да се направи впечатление с нещо ново, с нещо по-различно, а не със задълбочаване по пътя на идейно-художественото развитие — са стремежите да се работи доста активно в областта на формата, без да се преценяват зряло нещата, без да се преценяват мащабно, както с оглед необходимостта да се развива нашето кино, неговата пластичност, неговите форми, така и да се държи сметка да не се върви по стари, вече отъпкани пътища на други кинематографии. Не е необходимо да минаваме по пътя на сюрреализма, за да се убедим, че този път е една задънена улица за художественото творчество. Това е известно и не е нужно ние на себе си да правим тежка операция, за да разберем какви могат да бъдат резултатите от тази операция, след като имаме точно добре описани медицински случаи за всякакъв вид болести. В нашето кино както и в сферата на изкуството въобще партията е създавала условия за художествено търсене, за разнообразие, за разцвет на талантите, но това е друго нещо и не бива да се смесва с безпочвени търсения и опити да се откъсва изкуството от зрителя, което е не по-малко опасно и от това да се следват вкусове на неподготвените в естетическо отношение зрители.

Така че тези слабости и някои затруднения в областта на тематиката и в областта на формата стоят пред нас и ние по тях ще трябва да говорим открито, спокойно, защото в тези области не бива да се администрира и декретира, а трябва да се създава творческа атмосфера, в условията на която тези въпроси да бъдат поставяни и разрешавани, без да се правят квалификации за творците и без да се затруднява тяхното по-нататъшно развитие в художественото творчество.

Много сериозни проблеми стоят пред нас в областта на социално-политическия, социално-психологическия, бих казал, климат в нашите студии. Аз мога тук да заявя, че през последната година или година и половина нямам нито едно сериозно оплакване в Студията за игрални филми. Това е учудващо, но радостно. Или сам директорът е направил „мафия“ с всичките режисьори и оператори, а това вече е лошо, но е немислимо да е така, или работите там се развиват добре, или конфликтите са от такъв характер, че се намират средства в самата студия за тяхното решаване. Но в другите две студии аз като генерален директор и нашето ръководство имаме много сериозни затруднения. Партийните организации

трябва да намират форми и методи на работа за решаването на тези конфликти, за да не се допуска обстановка, каквата в миналото имаме в студията за игрални филми.

Какъв е характерът на тези конфликти?

Един внимателен анализ показва, че тук има конфликти между администрацията и творците. В някои случаи — има грешки на ръководствата, в други — творците изискват ръководствата да не се съобразяват с елементарни държавни разпореждания, с елементарни финансови условия за работа, с тематичните изисквания. Но много често административните ръководства се изправят пред недоумение как да постъпят. Да употребя думата — те са съзисани от жестоката кръвопролитна борба между двама, две групи или различни групи художествени творци и просто се чудят каква позиция и отношение да вземат при такова състояние на нещата.

Аз не давам конкретни примери, но мен ми се струва, че много хора могат да намерят себе си тук.

Що се касае до грешките, които са главно грешки на нашите административни ръководства, ръководството на нашето обединение ще вземе необходимите мерки. Но проблемите са по-цялостни и те трябва по-внимателно и всестранно да бъдат разгледани, за да се създаде възможност на всички творци, които стоят на позициите на нашето изкуство, да могат да работят в един нормален социално-психологически климат в студията.

Аз бих искал да кажа няколко неща и за дебютите на младите хора. Ние направихме неотдавна една сметка — през последните 3—4 години — са дебютирали около сто души: режисьори, оператори, сценаристи, някои млади артисти. И това е голямо завоевание на киното ни. Редица от режисьорските дебюти бяха успешни — Людмил Стайков, Георги Дюлгеров, Стефан Димитров, Асен Шопов, Иван Андонов, Иванка Гръбчева, Иля Велчев, Никола Русев и др. Но имаме и неуспешни дебюти. Имаше грешки при даването на самостоятелен игрален филм или някои други видове филми. Ние не бихме искали сами да преценим тези неща и ми се струва, че секциите в Съюза на филмовите дейци трябва да организират обсъждане на дебютите, на резултатите от дебютите, операторите — за операторското майсторство, сценаристите — за сценарно майсторство, режисьорската секция — за режисурата, което обсъждане да завърши и с някои решения, които по-късно ние, съвместно с ръководството на Съюза на филмовите дейци и партийното ръководство, ще разгледаме, за да регулираме работата в тази област.

Сега сме гарантирани откъм кадри доста по-добре в сравнение с преди две години. В игралното кино сега работят 45 режисьори вместо 25 през 70 г. Разбира се, не всички от тях работят пълноценно, не всички от тях работят с еднакви художествени резултати, не всички от тях биха могли със същия темп да продължават да работят, но ние все пак сме създали един голям резерв от кадри.

Един друг голям и важен за нас въпрос е разглеждането на художествено-творческото развитие на отделния творец. Не е тайна, че в това отношение има някои болезнени случаи в нашето кино, някои съвпадения на много, и то неблагоприятни обстоятелства — на

грешки от страна на ръководството на кинематографията и от страна на самите творци. Тези грешки, допускани в миналото и сега, затрудняват развитието на някои личности.

Има някои случаи, при които самият творец се развива неравномерно в своя художествен път. Има случаи на застой в творчеството. Към тези случаи трябва да се подхожда диференцирано и мен ми се струва, че с помощта на Съюза на филмовите дейци ние трябва да обсъдим някои наболели художествено-творчески въпроси, които са свързани с личната съдба на отделни творци, за да намерим благоприятно разрешение за тяхното развитие в интерес на киното, в интерес на подобряване общото състояние на нещата и на едно правилно развитие на кинематографията като изкуство, без да правим компромиси.

Аз искам да поставя открито един сериозен проблем, свързан с икономическите условия на филмопроизводството. На мен ми се струва, че Съюзът на филмовите дейци и партийната организация недостатъчно се занимават с този проблем, който в скоро време ще стане много сериозен.

Ние не работим във от икономическата система на страната и трябва много добре да знаем, че цялата система на заплащане в киното е обвързана с производителността на труда в системата на киното и че ние не можем да имаме повече разходи на сто лева продукция, отколкото е пределената сума, лимитирана от държавните органи, като се държи сериозна сметка и за спецификацията на института. Така че ние ще имаме сериозни икономически проблеми с филмопроизводствените кадри. Ние не можем да държим огромно количество работници във филмопроизводствените студии, защото това ще доведе до много сериозни затруднения, свързани със заплащането на труда на всички други категории филмопроизводствени работници. И затова сме длъжни да бъдем възискателни по отношение на сроковете във филмопроизводството, по отношение организацията на труда, по отношение количеството технически персонал, с който може да се произведе един филм, и по отношение неговата квалификация.

Не можем да продължаваме да правим игрални филми, като снимаме по 5—6 хиляди метра или по 3,5—4 хиляди метра, а реалният филмов метраж след това да бъде 2400—2500 метра. Това са атавизми: тези неща са останали от едно време. Сега вече не може така. И кинематографистите ще търпят сериозни икономически последици при неспазването на всички тези нови изисквания.

Аз мисля, че с икономическите проблеми на филмопроизводството трябва сериозно да бъдат запознати всички филмови работници, най-малко в порядък на информиране.

Поставят се редица въпроси, свързани с телевизията, при това критичните бележки са за телевизията, а положителните — за киното. Не е правилен такъв подход. За държавните и зрителски интереси киното и телевизията са едно цяло. При сега съществуващите обстоятелства на разпространение на филма авторитетът на киното се защитава едновременно и в киното, и в телевизията. Един хубав филм може да направи силно впечатление и по телевизията. Да не

казвам колко филми са били буквално откривани от телевизионния екран. Става дума не само за чужди, а даже и за наши български филми. И ако трябва да се отправят някои критични бележки, те се отнасят не само за телевизията, но и за значителна част от нашите режисьори.

Ако в телевизията не работят големи режисьори, няма да има хубави филми в телевизията. И не бива да се смята за нормално да се приема производството на телевизията като второкачествено и някои кинорежисьори да избягват да работят в телевизията, защото им се струва, че там техният труд няма да бъде оценен като изкуство, както следва. Това не е така. Аз ще дам в това отношение един конкретен пример. В телевизията стана заслужил артист един от говорителите. И се вдигна огромен шум: как може той да стане заслужил артист, когато той никакъв артист не е и не е работил нито в киното, нито в театъра. Така можеха да стоят нещата преди развитието на телевизията, а сега един такъв човек със своя талант, със своето майсторство, със своето умение, със своето влияние, когато той е най-добър сред телевизионните работници, може да свърши такава работа, каквато може да свърши един много добър или голям артист и в един театър. Критериите тук са различни, защото ние сме изправени пред една нова действителност и трябва да се съобразяваме с нея, щом като тя е в полза на държавата. Така трябва да се преценяват и филмите. Не може да се изхожда в преценката към един филм, произведен от телевизията, особено когато той е многосериен, от позициите дали е хубав или слаб, защото прилича или не прилича на „Крадецът на праскови“, или дали прилича или не по своето художествено равнище на „Последната дума“. За телевизионното производство, за сериите специално трябва да се създадат стабилни критерии, художествени критерии, като равнището да бъде определено от големите постижения в серийното производство на нашата телевизия и на другите телевизии, на световното телевизионно производство в тази област. Иначе ние ще стигнем до позициите на нихилизъм, на присмехулно отношение, което не е правилно и не е в полза както на кинематографията, така и на телевизията.

Наближава XI конгрес на партията. Ние трябва да посрещнем този конгрес с големи произведения на киното, с големи художествени постижения. Трябва да направим един конкретен план с какъв филм кой месец ще излезем на екрана, кога ще пуснем филма на Вълко Радев „Осъдени души“, кога ще пуснем филма на Зако Хески „Бой последен“, кога ще пуснем новия филм на Бинка Желязкова „Басейнът“, кога ще пуснем новия филм на Людмил Стайков и 25 нови филма, които се правят от Христо Христов, Рангел Вълчанов, Людмил Кирков, Георги Дюлгеров и т. н. Трябва да имаме една цялостна стратегия както за производството на филмите, така и система на пускането на игралните и късометражните филми, и то градирана, систематизирана, обмислена и съобразена с политическия климат в страната.

Трябва да се обмисли една добра система за пропагандиране на късометражния филм и неговото представяне, също така и за мултипликацията, за научно-популярния филм в страната и вън от стра-

ната, за да можем да посрещнем конгреса с общо, цялостно, тотално развитие на българското кино, защото на конгреса ще бъде преценено как е работено между двата конгреса в областта на изкуството. Нашите задачи са точно записани в решенията на X конгрес — да се подобрят идейно-естетическите качества на българския филм. Има решения на X конгрес на партията за нашата работа и ние следва да ги обсъдим.

По всички тези въпроси през 1974 година и през цялата 1975 година до конгреса ще се води разговор на различни нива — и в нашата партийна организация, и в районната партийна организация, и в градската; ще има окръжни конференции и партийни събрания в цялата наша партийна система и там положително ще се говори и за киното. Дано не се говори с лошо, а с добро. Но ние трябва да се стегнем и да прегледаме нашата работа.

Сега ние нямаме друга по-важна работа от работата, свързана с подготовката на XI партийен конгрес, който ще открие нов етап в нашето икономическо, социално и духовно развитие. Нека работим така, че да посрещнем конгреса с нови творчески успехи, които не са само обществени успехи, но са и лични успехи, свързани със съдбата, с творческата биография, с положението в нашето общество и в нашето кино на всеки кинематографист.

ОБОГАТЯВАНЕ ИЛИ ЕЛЕМЕНТАРИЗИРАНЕ НА ФИЛМОВАТА ЕСТЕТИКА

ИВАН СТЕФАНОВ

Доста дълго време като опора в нашата работа ни служеше теоретическата вяра в огромните естетически възможности на киното, поставена впрочем на изпитание от твърде силни и твърде последователни фактически разочарования. Напомням за нещо, което и без това е известно на всеки наш кинематографист: само допреди няколко години творческите постижения в нашето кино се представяха от отделни филми, изплували всред една неоформена среда и мъчно свързващи се един с друг. Най-новата история на киното показва, че новите и значителни филмови явления имат в известен смисъл колективен характер, т. е. на практика представляват групиране на филмите в по-общи направления. Това оформяне в определени течения всъщност е условие както за бързото осъзнаване на евентуалното новаторско „послание“, така също и за виталността на самата национална кинематография. Но при нашите условия доста дълго доминираха филмите-самотници, сякаш лишени от преки предшественици и преки следовници. Като чета някои нови работи за развитието на нашето следдеветосептемврийско кино, лесно забелязвам изкуствеността на теоретическия преход от един към друг филм; това, разбира се, се дължи и на редица слабости от методологическо естество, но също така донякъде е „обективно“ предизвикано от „обективни“ обстоятелства. Винаги съм се удивлявал колко малко „А бяхме млади...“ дължи на филмите преди и след него; или друг пример — трудното домашно признание и осъзнаване на „Отклонение“ като значително творческо постижение на българското кино.

Като правило доскоро нашите най-добри филми трудно си правяха път към широката публика; несъмнено те я водеха напред, но с големи усилия, упражнявани през един продължителен период от време. Спонтанният, моменталният успех на един филм — нещо, което сега вече сме склонни да приемем без учудване, т. е. като еже-

дневен факт — си оставаше една мечта; на преден план се очертаваха нормативните естетически изисквания на най-добрите ни филми, спечелили повече доброжелатели, отколкото последователи сред зрителите. Струва ми се, че и досега един филм като „На малкия остров“, при това неколкостранно излъчван по телевизията, си остава все още недооценен като творческа естетическа проекция и по-същество не е популярен сред широката филмова и телевизионна публика...

Някои автори отбелязват, че водещите в историята на киното филми никога не са се радвали на спонтанен успех и рядко са били толерирани от вниманието на широката публика. И това, изглежда, е вярно. Но в случая има един специфичен въпрос, който не бива да подминаваме: защо се получава така, че през един период нашето кино и по-точно — игралните филми намаляваха своята популярност?

Очевидно отговорът е скрит някъде в сферата на масовото възприятие на филма. Публиката обладаваше един общ „среден“ „код“ за разшифроване на идейно-естетическата природа на филма. От една страна, този „код“ се оказваше неприложим към посредствените филми — доколкото при тях липсваше фактическо естетическо покритие на иначе големия замисъл; от друга страна, същият този „код“ се оказваше неприложим и към творческите филмови изяви: публиката се опитваше да възприеме филма според познатите ѝ правила и канони и тъй като не успяваше, тя оставаше най-често разочарована. Същевременно успешните филми не бяха толкова много, че да предизвикват трайно желание за бързо разкриване и овалдяване на адекватния „код“.

Разбирам, че в случая пренебрегвам подробностите и схематизирам нещата и все пак всичко това си има реално основание: фактическата непопулярност на нашия игрален филм през един по-продължителен период, честите разочарования както дори и съмненията, че сме в състояние да постигнем нещо реално в областта на „седмото изкуство“...

Днес тази ситуация е позабравена и е вече психологически в процес на изживяване. Самите режисьори заговориха за „освобождаване на потиснатата психика“, за това, че имаме всички основания да „вярваме в професионалните възможности на нашата кинематография“ като същевременно отхвърлим „провинциалната липса на самочувствие“, че е дошло време по-смело да поглеждаме и стъпваме там, където друг освен нас няма нито да погледне, нито пък да стъпи. Режисьорът Л. Шарланджиев в едно интервю заяви: „Вече не отделна проява ни радва, а ни радва българското кино като цяло. Чувството на малоценност в нашето кино е преодоляно. Страхът „от самите нас“ в голяма степен е превъзмогнат.“

Откъде дойде това друго самочувствие, тази смелост на декларациите, тази увереност в правилността на съжденията?

Пред мен е поредният бюлетин „за служебно ползуване“ на центъра за социологически проучвания при кинематографията, в който филмите от 1970 година насам са класифицирани според зрителския им успех. Така оказа се, че досега 5 филма са постигнали „изключителен успех“ (между 1,5 и 3 млн. зрители!), 9 филма са постигнали „много голям успех“ (до 1,5 млн. зрители), 15 филма са постигнали „голям успех“ (между 700 х. и 1 млн. зрители), 10 филма са постигнали „добър успех“ (между 500 и 700 х. зрители), 7 филма са постигнали „задоволителен успех“ (от 300 до 500 х. зрители) и само 6 филма се преценяват като „преминали с неуспех по екраните“ (от 100 до 300 х. зрители). Този некоректен към естетическата природа на отделните филми количествен анализ подсказва недвусмислено, че художественият дългометражен филм е преодолял изолацията си от широката публика и случаите на разминаване между авторските намерения и очакванията на широката публика са случайни, нетипични, несъществени; налице е известно „сближаване“, „сродяване“ между двата полюса на филмовото изкуство.

При това в случая трябва да се отбележи една съществена подробност. Докато преди критиката искрено се стремеше да помогне на всеки авторски стремеж и правеше всичко, за да го легализира откъм най-добрите му естетически страни и да го наложи на вниманието на посветената публика, то сегашното състояние на повишена популярност е извоювано без нячия външна помощ — както виждаме от самите филми, т. е. с „чистите“ средства на киното. В съвременното кино впрочем процесите често се осъществяват по този начин: най-напред идва популярното внимание, след това — дискусията и накрая — оценката. В този

случай публиката, нейното активно присъствие и внимание подчертава появата на новите факти и по един или друг начин принуждава коментаторите да ги квалифицират като ново направление в изкуството.

Очевидно нещо подобно стана (или все още става) и при нашите условия. Публиката ни навреме усети (ала без да може точно да диференцира) появата не просто на добре направени (занимателни) филми, а на *силни филми*, които със своята яркост и страстност оригинално се вписват в общото културно-битово ежедневие. В това отношение повратен се оказа приемът, оказан на филма „Козият рог“.

Сега и ние, изглежда, встъпваме в периода на рефлексията и изработването на верните и точни оценки, което е особена, но същевременно важна и неотменна съставна част от общата филмова еволюция. Излишно е повече да се премълчава забелязаният и наложен от публиката факт: вакуумът породил нови, популярни филмови ценности. Наистина позитивното значение на този факт все още може да бъде дискутирано от гледна точка на *нашите възвишени или желани* представи за кино и в този смисъл намирам за съвсем резонно мнението на режисьорката Бинка Желязкова, изказано в интервю по повод на филма „Последната дума“: „Какво трябва да бъде нашето съвременно кино не знам. Знам само, че не трябва да бъде такова, каквото е все още — изостанало и като мислене, и като форма. Световното кино в момента активно и безкомпромисно поставя на общественото мнение най-острите социални и политически проблеми на нашето време.“

Но ако все пак от гледна точка на „безкомпромисното поставяне на проблемите“ може и трябва да се погледне критично на нашите филми, то същевременно статутът на большинството от новите филмови факти като изкуство е сигурен и на практика — безспорен. Може би тук пак ще стане дума за непретенциозността на масовата публика и дори можем да се опитаме по един или друг начин благодарумно и доброжелателно да я „вразумим“... Но струва ми се, че в случая е по-важно да се осъзнае, че дори и *посредством непретенциозността на широката филмова публика се утвърди един друг, нов естетически стандарт в нашето кино*. И наша задача е, струва ми се, да се вгледаме в този последен период от еволюцията на българското кино и да подобрим мнението си за неговата естетическа и художествена ценност. Ако трябва да бъда още по-откровен, ще кажа, че изобщо недоумявам защо след като констатираме, че филмите се *приблизиха* на интимно разстояние до публиката, същевременно трудно достигаме до признанието, че всъщност това е очевидно свързано и с някои вътрешни (структурни) изменения в нашето кино?

Но какво по-точно може да означава това? В какво се изразяват тези изменения? Какво по-точно засягат те от сферата на филма?

Нека направо да заявя, че днес у нас има търсене на различни подходи към киното като средство за изразяване. Би могло да се каже: налице е известно „избухване“ на киното като средство с много лица, което пък на полюса на публиката се оформя като своеобразна конкретизация на общия мит за киното. Налице е следователно известно разкрепостяване на творческото съзнание, както и усъвършенствуване на професионалните възможности за „правене на кино“. Това още означава, че киното като форма за създаване на нови художествени факти не съвпада само с привилегированата субективност на филмовия автор, а се разширява за сметка на някои по-масови, т. е. по-често срещани, но значи и предпочитани настроения и ценности.

Така, докато, от една страна, са налице желанията и амбициите да се продължи и обогати опитът на т. н. „авторско кино“ („Последно лято“, „Последната дума“, „И дойде денят“), от друга страна, се стига до убеждението, че най-важното е контактът с широката публика, контакт, който при това трябва да има характер на забавен (приятен) разговор между интимни приятели. В разговор по повод на филма „Зарево над Драва“ режисьорът Зако Хеския каза: „Един вече определен субективен ъгъл към нещата ограничава това огъннокръвие, което се нарича „правене на кино“. Струва ми се, става ясно: *естетическите търсения в нашето кино се разполагат в широкия диапазон между по-сложния и претенциозен авторски израз и свободния от субективни, лични пристрасителни внушителен филмов спектакъл*. Реалният резултат е забелязването и с просто око разнообразие на отделните филми и не случайно на последния варненски фестивал се говори за липсата на „естетическа чистота“ като най-важно позитивно впечатление...

На пръв поглед констатираното за естетическото разнообразие би трябвало да ни изглежда твърде странно, защото чувствително повишената комуникативност на филмите същевременно би трябвало — по дефиниция — да означава и тяхното уеднаквяване в областта на комуникационното средство, т. е. на филмовия език. За да се достигне при всички случаи до потвърждение на правотата на „кода“ за възприемане, свойствен на широката публика, нужно е филмовият език да стане изключително приоритет не на творческата личност, а на „съобщението“, т. е. така да е погълнат от „съобщението“, че да не се отличава вече като самостоятелна реалност, която затруднява контактите с широката публика. Филми като „Козият рог“, „Момчето си отива“, „Селянинът с колелото“, „Преброяване на дивите зайци“, „Мъже без работа“, „Трудна любов“ и т. н. и т. н. се отличават с изразителен език и в същото време не създават „езикови трудности“ на публиката; нещо повече — в редица случаи дори се търсят нарочно „езикови облекчения“, за да се даде възможност на зрителите да „влязат“ в непосредствен контакт със самото съдържание на филмовото „съобщение“. При обсъждането на филма „Трудна любов“ режисьорът Иван Андонов отхвърли упреците за „отстъпление“ от позициите на „сериозното кино“ просто като обясни своята творческа задача: „Нямах намерение да направя „голям филм“, а да споделя с възможно най-широк кръг от хора днешното обществено виждане по „сантименталните проблеми“, в които или много грубо сме се намесвали, или сме ги изоставили сами на себе си“. При тази достойна за уважение дори и от критиката постановка естествено е филмовото мислене на широката публика да не среща „езикови трудности“ и препятствия, които да противоречат на схемите на нейното образно мислене.

Разбира се, езикът като особена вътрешна структура на филмовото повествование не е заличен абсолютно. Ако на едно място е незабележим, на друго — точно адаптиран към днешното филмово възприятие („Обич“), на трето съществува като самостоятелна реалност, с която зрителят трябва да се съобразява („Последната дума“, „Последно лято“).

Но днес нашата публика само в отделни случаи (по-рядко) се сблъсква с филмов език, на който се налага да разшифрова своеобразния „код“. По-типични са случаите на паралелност между „очакваното“ и „предлаганото“, защото и създаващите, и възприемащите филмите използват един общ език; зрителите направо общуват със „съобщението“, а най-често то се явява „ново“, „интересно“, „франпанто“, „привлекателно“, „емоционално“, „живописно“, „интригуващо“ и т. н.

Бихме могли следователно да запитаем: как, по какъв път се стигна до тези значителни изменения в комуникационните принципи на киното като изкуство? Как така филмовият език се опрости, без същевременно да се елементаризира филмът като естетически продукт?

Има няколко стимулиращи фактора. Преди всичко като кинематографията не се развива в пълна изолация от световното кино и естествено е, дето някои наднационални тенденции достигнаха и до нас. Но ние никога няма да разберем същността на нашата филмова еволюция, ако не си дадем сметка за специалните условия, за специалните фактори.

Промените в комуникационния принцип на нашето художествено кино до известна степен трябва да се обяснят с отсъствието на солидни традиции в областта на „авторското кино“. Т. е. при нас липсваха мастити филмови автори, които до такава степен да са затънали в своя особен художествен свят, че да не могат да разберат новите изисквания и да не могат да намерят брод към актуалните проблеми. В това отношение ние се оказахме необременени и колкото и странно да изглежда, тъкмо това ни даде възможност за по-нататъшна плодотворна работа както в областта на „авторското кино“, така и в по-широката област извън него; не е случайно — в този смисъл, — че тези две направления вървят понастоящем у нас паралелно и се съпознават.

Обикновено се смята, че срещу информационното нашествие на телевизията киното се впуска в езикови експерименти, търси задълбочаване и усложняване на изказа. Мисля, че у нас се случи тъкмо обратното: *телевизията ни разкри силата и значението на филма като популярно масово изкуство*. Когато се появили първите филмови серии на телевизията, ние предпазливо рагирахме: „Това изкуство ли е?“ (Впрочем и досега телевизията непрекъснато актуализира този въпрос, което говори за растящата необходимост от това, да се предефинира понятието „филмово изкуство“). Но ако трябва да бъдем справедливи, ще трябва да признаем, че

откриването и филмовото съблазняване на широката филмова публика в края на шейсетте и началото на седемдесетте години най-напред бе направено от телевизията. Това, от една страна, съпада с нейното окончателно утвърждаване — технически и социално — като нов комуникатор и с началните ѝ прояви като филмов производител. При нашите условия телевизията първа разкри формулата: „Може да се работи успешно и за широката публика“ и откри езика, на който трябва да се разговаря с нея. Така тя първа — на своята обширна територия — експериментира някои въздействени похвати, наложи художествената простота, подчерта значението на детайлите за общото филмово внушение, откри популярни актьорски лица (които и досега дават лице на повечето ни филми), показва пристрастността на публиката към някои наши исторически и съвременни проблеми. Всичко това даде определени — макар и напълно неосъзнати и досега — импулси за преодоляване на нормативната естетика, която изискваше всеки филм да се замисля най-малкото като шедевър. Така въздействената сила на днешните ни филми най-напред беше доказана в системата на телевизията. И чак след това се оказа, че „случайните“ тематични, образно-стилни и езикови похвати на телевизията прерастват в по-трайни композиционни филмови принципи. Определящо за това бе способността им да изпълняват определена въздействена функция върху масовата аудитория.

Колкото и кинематографистите да не са склонни да разглеждат телевизията като облекчаващ филмовата еволюция фактор, на практика у нас се получи точно така. Разбира се, въпреки всичко телевизията зареди с определени трудности територията на нашето кино и аз мисля, че ние тепърва ще се сблъскаме с телевизията като препятствие за филмова еволюция. Не е случайно, че въпросът „Това изкуство ли е?“, отправян главно към телевизията, сега много често се задава по отношение на продуктите на самото кино и че тъкмо той символизира живото присъствие на „здравия разум“ на убедения филмов естет...

Но макар и на равнището на езика да разбираме твърде много за същността на контактите между филмите и публиката, все пак ние не разбираме всичко и дори не разбираме най-важното. Вещност изкуството да се поддържа определено емоционално равнище на общуването е труден, деликатен творчески проблем. Той не може да се реши само на равнището на „езика“, още повече, че това, което е понятно, не винаги успява да задържи масовото внимание. Сюзан Лангер не случайно забелязва: „На филма са необходими много средства, за да създаде непрекъснатост на емоциите, които дават неговото единство, докато филмовите представи пътуват във времето и пространството.“

С какви средства следователно си служи нашето кино, за да създаде „непрекъснатост на емоциите“?

Щом като съществува тенденция езикът да „потъва“ в „съобщението“, то естествено нужно е да видим тъкмо на това равнище на „съобщението“ какво поддържа интимността на контакта. Не случайно някои автори отбелязват, че зрители, разбиращ езика на дадено изкуство, но необладаващ определен набор от ключови образи, ще остане чужд на произведението му.

Когато преди известно време рецензирах филма „Последната дума“, забелязах, че той е прицелен някъде дълбоко вътре в личността и атакува възможното похабяване в ежедневието на онова скрито у всеки индивид ядро, което го прави именно неповторима личност. Творбата поставяше на изпитание нашата „отвореност“ към другите и към света, към миналото и към настоящето и се стремеше да размести най-дълбоки психологически пластове, да раздвижи вътрешни структури, които са резултат на дълго историческо и културно формиране. Не много след това по екраните се появи „Последно лято“, който не само че разрови, но и оригинално размести дълбоките психологически пластове на своите зрители; по този начин той направи съвсем явно желанието на нашето кино да гради своите внушения на основата на онези психологически структури, от които зависи основният тон на светоусещането и изобщо емоционалната окраска на днешното ни съзнание. Като рецензира филма, Огнян Сапарев писа: „И това не е хладен естетски филм с преднамерени образи-символи. С удивителна кинематографичност са споени разнородните елементи на архаичното и модерното: обредни маски и булгаралпини, коне и велосипеди, каракачани и космонавти. Ако нерядко българските филми са информационно рехави и със сетни усилия стигат до края на регламентираното време, „Последно лято“ е информационно наситен. Това е темпераментен и органичен филм-спектакъл, богат наситен с образно-предметна национална символика от различни хронологични пластове.“ Рецензентът е забелязал нещо

много съществено: националната символика от различни пластове — ето кое е нов момент в естетическата структура на днешните ни филми и това можем да го забележим даже в иначе непретенциозни творби. Или друг пример. На всички направи силно впечатление търсенето на откровени, адекватни на темата за насилството и отмищението кинематографични изразни средства във филма „Козият рог“. Би могло да се помисли, че всичко това е резултат на желанието за изравняване със стандартите на световното кино. Може и да е така, но всъщност обяснението трябва да бъде друго: „Козият рог“ трябваше да израсне до убедителна художествена материализация на народния, легендарния спомен за по-далечните и страшни години на робството и оттам необходимостта тази популярна представа не само да се подкрепи, но още и да се конкретизира и задълбочи по посока на националното осмисляне. Или както още на времето Методи Андонов заяви: „Основната проблема тук е не толкова робството, ненавистта към угнетителите, борбата на българите против тях, а идеята, имаща по-обща национални измерения: за смисъла и целите на борбата и жертвата, как е нужно да се води борбата в определен исторически момент (действието се развива в епохата на „старото хайдутство“), за взаимоотношението между личността и нацията, в крайна сметка за историческата съдба на българския народ.“

Но работата е в това, че „Последната дума“, „Последно лято“ или „Козият рог“ не са изолирани случаи на своеобразно насищане на филмовата реалност със специфични настроения и регионални отличителни знаци. Би трябвало да се каже, че почти във всеки сполучлив филм може да се забележи материализация на намерението да се влезе в една по-специфична емоционално-смислова връзка със зрителната маса. Регионални настроения, национална отлика, специфичен хумор и пр. откриваме и в „Иван Кондарев“, и в „Селянинът с колелото“, и в „Преброяване на дивите зайци“, и във „Вечни времена“. Зад първия пласт на филмовото повествование прозира една символика, ненаатрапчива, в много случаи само загатната или дори подказана, но тя по един много деликатен и очарователен начин извежда нашето кино по-надалече от елементарното разказване на сюжетни истории. „Нашето кино е вече нещо в духовната територия на съвременния човек, част от светоусещането на българина“ — заявява след „Иван Кондарев“ Николай Корабов.

Така вече можем да направим едно съществено доуточнение: публиката откри в новите ни филми образи, които говорят за първичния смисъл на съществуването и дават на нашето национално-историческо и човешко битие най-висша ценност; поради това те са и източник на най-съществени преживявания, на значим, възвишен емоционален опит. Към всичко това трябва да се прибави и нещо друго, твърде съществено: като гледаме нашите филми, усещаме как те видимо са станали по-цялостни, по-завършени и затова трябва да се обхванем чрез възприятието цялата творба, да се прояви внимание към всички структурни единици, за да може да се разбере по-пълно художественото внушение. Именно тази невъзможност да се елиминират от възприятието съставни части, за да се облекчи процесът на художественото прозрение, говори съвсем определено, че нашият филм *придобива отличителните особености на един особен, самостоятелен, автономен художествен свят*. Така киното ни предлага не само и просто отражение на живота, а едновременно с това създава и един своеобразен художествен свят, който по своята интимна и проблемна същност предизвиква вижданията и събужда емоциите и стремежите на широката публика. Така киното служи като средство за създаване, сплотяване и дори проясняване на колективното съзнание; то дава възможност за емоционално преживяване и сетивно възприемане на съдържателни неща и позволява на публиката да ги почувствува, осъзнае, осмисли на друго, ново, вече интимно колективно, масово равнище и по този начин тя самата вече се осъзнава и разпознава като една тоталност, като едно органично цяло. Публиката открива своите интимни чувства и представи, по-пълно изяви и изпълнени в едни други, повече или по-малко завършени, ярки художествени слоеве, свързани с определено мнение за човека и за света, включени в рамката на една обща визия за историята и съвременността. И мисля, че тъкмо това е основата за естетическото очарование на днешното българско игрално кино: *все повече филми се превръщат в един особен, отбелязан в известна степен с печата на неповторимостта художествен свят, живописен и интересен, в една възбращаема, но съдържателно структурирана филмова реалност, която преосмисля интимните чувства на публиката, като им дава по-големи мащаби и в този смисъл сякаш ги възвеличава, облагородява*.

Но защо при тази толкова благоприятна в естетическо отношение еволюция все още се говори за това, че липсва големият шедьовър? Какво все още недостига, за да може художественото развитие да достигне до своята кулминация и по този начин да се очертае като пълноценно и всестранно явление? Или пък е вярно това, че този път е достатъчен, за да се нормализират взаимоотношенията между филми и публика, но същевременно е недостатъчен, за да може да ни изведе отвъд регионалните проблеми чак до високото равнище на съвременното кино? Дали ние няма да изостанем още повече заради днешното самочувствие, че и в киното сме успели да намерим по-значителна и надеждна опорна точка? Ако включването на национално съдържание и символика във филмите е достатъчно, за да противопоставим успешно на информационния реализъм на телевизията и същевременно да спечелим публиката, то дали това е достатъчно, за да можем действително да достигнем до актуалното проблемно и художествено равнище на киното като интернационален феномен?

Съветският автор Ю. Лотман формулира следния закон като валиден за всеки художествен „текст“: колкото повече закономерности се пресичат в дадена структурна точка, толкова по-индивидуален ще се окаже самият „текст“. Очевидно в нашите филми се пресичат вече множество закономерности, но все още, изглежда, липсват онези, които ще дадат пълна уникалност на нашите филми и ще ги изведат на нивото на големите шедьоври.

А може би по пътя, по който сега върви нашето игрално кино, не може да се отиде до тази нужна степен на насищане, до отражение на всички закономерности, които ще дадат пресечната точка на филмовия шедьовър?

Това е вече друга тема. А нашата тема вече е приключена: *на основата на известен естетически прогрес нашият игрален филм реализира нова степен в контакта си с широката филмова публика и стана реален структурен и формиращ културен елемент по отношение на днешното масово съзнание.*

БОРБА

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ДУХОВНОСТ

ИСКРА БОЖИНОВА

„Сбогом, приятели!“ бе един от първите филми, които открито и директно заговориха за необходимостта от присъствие на духовното начало в нашия делник, за задължението на всеки от нас да го съхранява и развива в себе си, независимо от това, какъв труд упражнява. Обяви се в защита на онази най-широко разбрана и всекидневно проявявана духовност, която е постоянно и незаменимо качество на личността. Душевен талант и щедрост, които ние винаги безпогрешно различаваме и които не се покриват с външните привилегии и атестации. Образованието и книгите също могат много да направят в тази посока, но за съжаление не винаги са в състояние напълно да заместят това скъпоценно качество на личността, ако то изобщо липсва. Известни са хора, изчели купища книги, но цялото това богатство е преминало през главата им, без да облагороди сърцето, без да преобрази нещо в тях. Обикновено такива хора могат с часове да правят разходки из лабиринтите на човешката психика, да тълкуват противоречията и страданията на духа, без това да разтревожи сетивата им. В живота тези хора действуват необичайно за интелектуалната си развитост примитивно и прагматично. При среща с тях не остава нищо друго освен учудването, че са пропилили толкова време напразно, когато написано в книгите никак не ги засяга и няма ни май-малко влияние върху емоционалното им и обществено битие. Изглежда, че на тях им липсва още някаква много важна вътрешна съставка, някаква нравствена възприемчивост, която да одухотвори и приведе в действие изконсумираното богатство.

Героят на „Сбогом, приятели!“ и неговите по-късни екранни последователи рязко се разграничиха от подобен род душевна конструкция, като им противопоставиха своята дълбока човешка и отзивчива природа, моралната си деликатност и тактичност, проявявани при среща с проблемите около тях. Широкият интелектуален кръгозор при тях е не мъртва материя или хладна ерудиция, която се



„Сбогом, приятели!“

пуска в действие само в определени моменти, а живо и действащо тълкуващо оръжие, непресъхващ източник на нравствената им устойчивост в спора с еснафския егоизъм и себичност. Тяхното поле на действие и проявление е животът, ежедневието, което за описаните погоре техни опоненти би било неподходящ обект за изразходване на енергията. Нашият делник с неговите най-незабележими движения, които всъщност моделират характера и са поле за пълноценна изява на личността, е място, където чувствителният и умно наблюдателен човек може да види и усети сложни и интересни неща. Грандоманът в него може да намери само повод да констатира още един път превъзходството си над останалите.

След тези първи сигнали в защита на духовността, малко по-късно още няколко филма в различна степен и на различно художествено равнище доуточниха представата ни за този герой, откриха нови черти в облика и дейността му, материализираха и индивидуализираха конкретно неговите ежедневни усилия в тази посока. Филмите „Момчето си отива“ (на режисьора Л. Кирков), „Пазачът на крепостта“ (на режисьора Милен Николов), „Къщи без огради“ (на режисьора Г. Стоянов) и напоследък „Дневна светлина“ (на режисьора Маргарит Николов) ни накарата да се взрем в себе си, в неразчленения делничен поток, който като че ли незабелязано се изплъзва, без да оставя особени следи, и който трудно би могъл да бъде обект на кинематографично претворяване.

Ще трябва да отбележим, че в някои от посочените произведения не винаги идейните търсения и постижения намират пълната си

естетическа реализация. Понякога интересните замисли не успяват да прераснат в изразителни и ярки художествени образи, да насочат мислите и асоциациите ни в желаната посока. Не е необходима особена критическа проникателност, за да се забележи неуспешният избор на главния герой в „Пазачът на крепостта“, нито не дотам прецизно осъществените епизоди в същия филм — неща намаляващи силата на внушение на иначе много живите и интересувачи ни проблеми, разглеждани във филма. В рецензиите за „Дневна светлина“ вече се отбелязва литературната неточност на някои аргументи в защитата на централния образ, което пък от своя страна е довело до известна нефокусираност и разпокъсаност на основната идея, в името на която е направен филмът. Но, струва ми се, че и по-малките, и по-големи грешки и недостатъци на тези филми се изкупват от факта, че в тях категорично личи присъствието на граждански ангажирани творци, за които най-важното е нравственото възпитание на съвременника, нещо без което е немислим духовният живот на личността. А известно е с какво голямо внимание и загриженост в много партийни документи от последно време се акцентира върху нравственото и духовното израстване и обогатяване на строителя на социалистическото общество. И съвсем естествено е, че в този сложен процес киноизкуството може активно да съдействува за утвърждаването на социалистическата духовност, която е класово определена и в същото време предполага богатство от човешки, нравствено-психически

„Момчето си отива“



черти и измерения. Социалистическата духовност е разбрана и тълкувана от разглежданите филми с близки до битието и съзнанието на днешния човек художествени образи и идеи, които могат да бъдат проверени и изпитани от него самия. Именно те заставиха онези зрители, търсещи предимно примамливи сюжети от екрана, да разберат колко важни неща остават незабелязани от тях. Накараха ги да вярват, че човекът в неговото ежедневие може да бъде интересен за изкуството не по-малко от онези ловко и красиво измислени герои, които сме свикнали да виждаме на екрана, че нищо в битието на този човек не е лишено от смисъл, от дълбок подтекст и значимост. Естествено е, че новата тематична ориентация доведе до нови драматургични форми. В този смисъл характеристиките и действията на героите не са нито изключителни, нито примамливо-покоряващи с външна красота. Те са просто това, което трябва да бъде всеки нравствено грамотен и просветен човек от нашето социалистическо общество, за което именно се полагат усилия вече тридесет години. В достъпността и демократизма на тяхната духовност, в умението им в най-регламентирани и разпространени жизнени ситуации да остават на висотата на своя морал и мислене и във всички случаи да запазят човешкото си достойнство, се крие, струва ми се, делнично достъпната и едновременно с това необикновена привлекателност на тези герои. Те само потвърдиха и приведоха в действие, като че ли от само себе си ясни и недвусмислени истини, които уж всички ние много добре знаем, но уви, приемаме само като вълнуващи романи и филми за прекрасни и благородни герои.

Героите на тези филми преведоха на езика на нашите ежедневни отношения такива високи понятия като благородство, безкористност, сърдечна отзивчивост, гражданска смелост, убедили ни в предимството да бъдеш техен постоянен носител. Заговори се и за онова, което слага прозния си отпечатък върху човека, за онези негови трудно изкореними привички от времето на частната собственост, които го унижават и омаловажават като личност. Благородството, тънкостта, душевната щедрост и чувствителност, конкретни прояви на идейно-естетическия и нравствен идеал на времето ни, станаха основно мерило за човешката ценност в тези произведения.

Заговори се за пошлостта в нейните най-разпространени и на пръв поглед безобидни форми, които обаче не остават незабелязани независимо от мащабите и апресивността си. Филмите ни показаха, че да ласкаеш по-високостоящия с подличката мисъл да се възползуваш от благоволенieto му, е унижително и недостойно за живеещия в социалистическото общество. А още по-непростимо и безнравствено е да zlepоставяш ближния си с цел да бъдат забелязани и оценени собствените ти достойнства. Класическият начин на себеизтъкване е неоспоримо доказателство за ниската душевна култура, с които с успех все още си служат недобросъвестни хора.

Филмите обявиха фронт на бруталността и грубостта във всички области на човешката практика, като открито се усъмниха в хуманитарната и гражданска стойност на нечувствителни натури, неспособни да се огорчат и тропнат от чуждото нещастие. Какво тягостно и неприятно впечатление оставиха у нас някои от персонажите

на филмите „Къщи без огради“ и „Момчето си отива“ с безкрайната си отчужденост и незаинтересуваност към проблемите на живеещия редом, с прекомерно развитите си собственически инстинкти, които в някои случаи заместват необходимостта от духовен живот. Това са хора, които са в състояние да се развълнуват само от вида на драската по собствената им кола. Вещите и собствеността са единствените техни спътници, каращи сърцето да бие в ускорен ритъм и душата да се пълни с горделиво чувство на превъзходство. Заслугата на тези произведения е, че се опитват да разбият подобни химери на посочения род граждани, като ги показаха в истинския им хищен и беден вид, отнемайки им завинаги илюзията да се наредят в редиците на уважаваните и порядъчни хора. Показаха, че колата и апартаментът не са най-вярната посока към завоюване на праздански авторитет и престиж.

Положителната мисия на споменатите произведения е и в това, че изведоха на преден план и въплътиха достоверни и убедителни образи, с висока етична позиция. Чрез средствата на изкуството ни се разкрива недвусмислено какво означава да бъдеш достоен и порядъчен гражданин на нашето време. Откровената морална дискусия със своя точен адрес се оказва много необходима и навременна.

В подкрепа на тази моя констатация ще цитирам един случай. Образован човек казва на своя син да намери чичо Гошо. Момчето дълго време не може да си спомни кой именно чичо Гошо, но когато баща му припомня, че това е онзи чичо Гошо с червеното „Пежо“, момчето веднага се сеща и хуква да го търси. Възможно е случаят да не крие кой знае какви дълбоки значения, но струва ми се, че никой от нас не би бил поласкан, ако неговата индивидуалност се отъждествява единствено с червеното „Пежо“ или белия „Фолксваген“. Случаят е показателен и затова, че даже и твърде образовани хора не са твърде наясно кое е по-важното, дали самият чичо Гошо или червеното „Пежо“. Това им позволява с лекота да подменят съществени неща, да пренебрегват най-важното нещо, което определя лицето и стойността на човека.

Филмът на режисьора Георги Стоянов показва хипертрофията на това явление в образа на една „жертва“ на материалната цивилизация (архитекта).

Ясното и твърдо убеждение за човешката стойност, за йерархията на ценностите в човешкия живот беше първото и основно нещо, което младите герои противопоставиха на бездуховността и жизнената рутина. Ярката и напълно оформена за годините им индивидуалност, неповторимата им човешка окраска, които те не желаят да заменят за нищо на света, беше още един аргумент в претенциите им към другите. Той е и в индивидуализираното и самостоятелно мислене, и в чувствата, и поведението, не съобразяващи се с удобните еталони, които им предлагат „благоразумието“. От тяхното екранно битие се убедихме, че никак не е лесно да вървиш по избрания път под непрекъснатите опити на посредствеността да те „поправи“, под опитите ѝ да те приобщи към себе си, да ти натрапи своето божество с име „полза“, пред което тя единствено се прекланя.



„Селянинът с колелото“

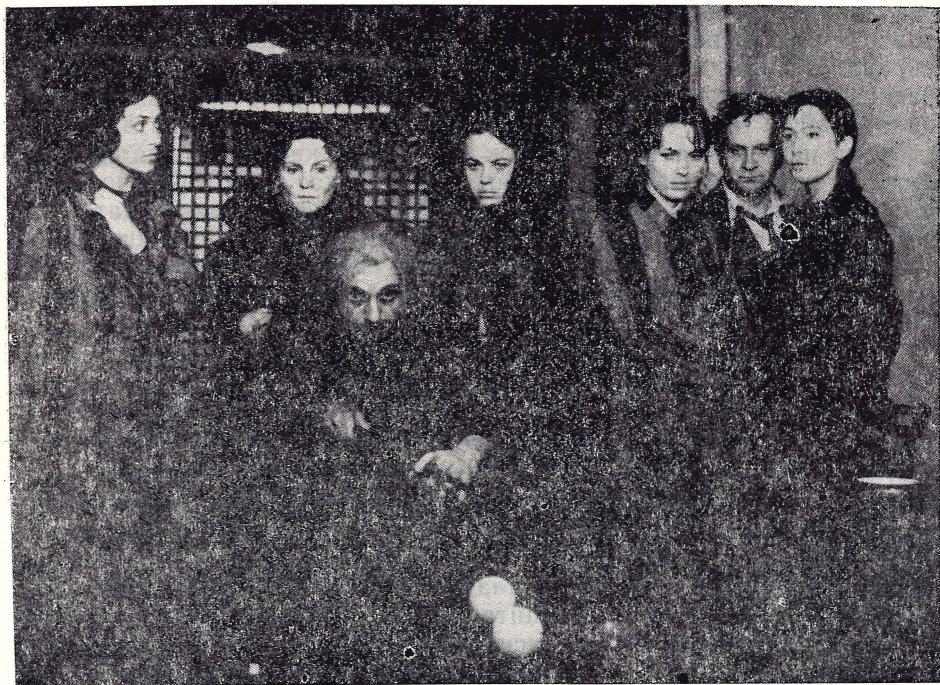
Спомнете си учителя Боев от филма „Сбогом, приятели!“, който с минимални усилия и натиск от своя страна би могъл не само да изпълни програмата максимум на своя посредствен колега, но и да го изпревари в неговите най-смели мечти, не стигайки по-далеч от специализация в чужбина. Разликата между тях е незначителна и дребна на пръв поглед, но напълно достатъчна, за да очертае ясно къде минава границата на посредствеността. В името на своята не блестяща с въображение жизнена цел младият прагматик-доброволно се е лишил от правото си на индивидуалност и самоинициативност, заел е позицията на посредствен учител, ръководен „мъдро“ и безпогрешно от своя директор. И може би затова, виждайки ясно щетите за човешката личност от подобно поведение, Боев се стреми да култивира у учениците си самостоятелно мислене и уважение към оригиналното и неповторимото у човека.

Органическата и непресторена потребност за справедливост стана една от основните отличителни черти на тези герои. За свободното и несмушавано проявление на това свое качество те докрай отстояваха правото си да бъдат такива, каквито са. Но докато повечето от тях неотклонно и настойчиво крачеха в живота с вече изграден хармоничен нравствен мир, то героят от новия филм „Дневна светлина“ (реж. М. Николов) се формира пред очите ни по подобие на предшествениците си. Може би за някои метаморфозата на безволевия и неопределен в своите морални критерии герой ще се стори неясна и немотивирана. Как така безпринципният и с всички съгласяващ се Слави се преобразява в края на филма в съзнаващ

своя дълг и отговорност човек, способен да се противопостави на директора, пред когото досега само уклончиво е мънкал. Отговорът на този въпрос се крие в самия характер, в натурата на героя.

Напълно споделям възгледите на режисьора на филма, че в много по-голяма степен може да се вярва на един такъв мек, неустойчив и емоционален нрав, отколкото на показно-властна, външна демонстрация на принципност и позиции. Такъв човек много по-лесно може да бъде емоционално приобщен и убеден, от него е много по-лесно да се изтръгне съчувствие и съучастие. А уроците, които макар и за кратко време му дава животът, са повече от провокативни и в тази посока убедителни. В провинциалния град, погълнат от ритъма на своя привичен ден, той едва ли е имал възможност, пък навярно му е липсвало и желание, да се замисли, да се погледне от страни, да забележи измененията, които са му причинили годините. Но ето в града на неговите студентски години неочаквано му се отдава възможност за това. Тук той отново се среща с хората, които немного отдавна са били безгрижни и непритеснявани от проблемите на бита студенти. А сега всеки е изневерил с нещо на своите стремежи, всеки по своему е неудовлетворен и примирено признава, че се е оставил да бъде победен от това, което някога гордо е подминавал и презирав. Младият инженер среща хора, всеки по своему нещастен от дребните отстъпки, които е направил в живота, вижда

„Последната дума“



щетите на примирението върху човешките лица. Среща се лице в лице с меркантилността, пошлостта, обилно гримирана с козметичните изделия на цивилизацията, нещо, което въобще не желае да скрие неговият преуспяващ колега. Открива отблъскващата грозота на едноизмерното мислене и съществуване, замаскирани под деловата устременост на близкия му приятел Иван. И може би за пръв път си дава сметка, че няма право да изневерява на себе си, на она, което носи, макар инертно и бездействено, в душата си, но позволяващо му да види и усети драмата на всички тези хора. Напротив, той е длъжен от името на всички тях, заради незабележимите им делнични предателства да бъде справедлив и безкористен и да се издига над желанието да има обещаните от директора апартамент и висок пост, с една дума да презре всичко това, на което неговите стари приятели са се пренесли в жертва. Потребността от тържество на духовното начало побеждава у героя.

Един от най-новите български филми „Селянинът с колелото“ на реж. Людмил Кирков и писателя Георги Мишев защитава на много високо художествено равнище идеята за противоборството между духовния и бездуховния човек, за непримиримостта на техните жизнени принципи и взаимното им отрицание. Защото главният герой Йордан не е просто един позитивен образец на съвременник. В изпълнението на Георги Георгиев — Гец героят придобива очертанията на една високодуховна личност, несъздадена в епруветките на нито една нормативна естетика. Един напълно земен и непосредствен в изявите си човек, осенен от знака на човешката одухотвореност и талант. При него ясно се открояват, вписват в един хармоничен характер най-прекрасните — добродетели на българина, за които толкова сме слушали, но за съжаление много рядко сме виждали на екрана. По удивително органичен и убедителен начин актьорът и режисьорът са вдъхнали душа и осезаема плът на своето творение, надарявайки го с черти, които в други случаи при опит да бъдат събрани на едно място не веднъж са звучали като движеща се нравствена утопия. Авторите не се боят да покажат своя герой — понякога и слаб, и смешен, и дори унижен, напомняйки ни, че такива като него най-често са обект на чужда агресивност и нездравии амбиции. Но и в тези моменти ние не се съмняваме нито за миг в неговата човешка значимост и оригиналност, съхранени и в най-неблагоприятни условия.

С мотива за тържествуващата и неизтребима духовност са изцяло пропити и филмите, които не се отнасят пряко към нашата действителност: „Последната дума“ на реж. Бинка Желязкова и „И дойде денят“ на реж. Г. Дюлгеров. Те изцяло са адресирани към съвременника, за когото е нужно не само да знае как точно са воювали народните борци, а преди всичко да не забрави идеята и моралния смисъл на това, което те извършиха. Да не забравя, че в името на комунистическите идейни и духовни ценности поколения революционери и борци жертваха младостта и живота си. Филмът „Последната дума“ застава в защита на духовността, която е толкова по-жизнено устойчива пред насилието, колкото по-извисена и чиста е тя. Последната дума на загиващите към идните поколения е те да



„И дойде денят“

не позволят никакви принуждения и съображения да сразят и угасят най-голямата сила и благо на човешкото им съществуване — комунистическата духовност.

Филмът на Дюлгеров „И дойде денят“ подхваща темата от друга страна, показвайки участниците в съпротивата като сложни и драматично мислещи хора, които познават терзанията на духа и съмненията в търсене на истината. Те не са само дисциплинирани войници, но и рефлективни натури, живо реагиращи на насилието и смъртта. Да бъдеш справедлив, не винаги значи да бъдеш безжалостен — твърдят героите на филма. Сценаристът Васил Акъов, сам участник в съпротивителното движение, и неговият по-млад с двадесетина години колега Георги Дюлгеров за пръв път може би се опитват да реабилитират правото на народните борци да имат помежду си напрегнат идеен спор, в процеса на борбата да се сблъскват няколко гледища, да се дискутират важни проблеми от идеен и морален характер. Съпротивата е показана преди всичко като политически и философски спор, в който революционерите са не еднородно безлика маса, а личности с индивидуално мислене и позиция.

Вероятно разглежданите филми дават повод и материал за различни тълкувания и вглеждания в действителността, могат да събудят размисли и в други посоки и това ще бъде съвсем естествено и закономерно. Но несъмнено едно от важните и актуални внушения, насочени към нас, е откритото и непристорено желание на техните създатели да събудят у нашия съвременник желанието и навика да мисли по тези въпроси по-често и настойчиво и да търси собственото си място и позиция в тях.

разговор с кинооператора ал. вълчев

С КИНОКАМЕРА НА ФРОНТА

Въпрос: Другарю Вълчев, вие сте участвували като кинооператор в Отечественната война срещу хитлерофашизма. Бихте ли разказали накратко за тези паметни за народа ни дни?

Александър Вълчев: В началото на октомври 1944 г. бях изпратен на фронта като филмов оператор. Заминаването ми беше много примитивно — с кепе и шинел, а отдолу цивилен... Заминах със самолет, пилотиран от Сашо Бичев, личния пилот на генерал Стойчев. В щаба на Първа българска армия, който беше в Кюстендил, ми оказаха съдействие и с кола заминах за Крива паланка, където се водеха сражения вече няколко дни. След като Крива паланка падна, аз успях да снимам първите пленници, а след това и награждаването на нашите парашутисти, които взеха голямо участие при превземането на Страцин, Стражин и Крива паланка. След това бях изпратен в Четвърта армия; заснех падането на Царево село, Кочене, Щип. Първи в Щип влязохме с писателя Иван Аржентински. Заснех го, както говори на населението. След малко започнаха да пристигат първите части от нашата армия.

Трябваше да се прехвърля веднага в Скопие, за да заснема парада, но парад не се състоя. В Крива паланка заснех театъра ни, който даваше представления на открито.

Въпрос: Взехте ли участие и във втората фаза на Отечественната война?

Ал. Вълчев: В началото на втората фаза на Отечественната война заминах с Първа българска армия. На 30 км от Белград се намираше щабот на армията, където заснех пристигането за първи път на маршал Толбухин, разговора му с началник щаба, с генерал Стойчев, с генерал Щерю Атанасов — тогава полковник. През нощта тръгнах с камион за България, за да мога да предам обекта на-



Ал. Вълчев по време на снимки на фронта

време. Тук останах, докато се образува така наречената пропагандна рота, с която се отправихме за Унгария. През това време нашата армия беше напред към Сигетяр.

При Драва Соболч се водеха тежки боеве и успях да снима много интересни кадри. След това пътят ми продължи до Клагенфурт; тук ни завари капитулацията на немската армия. Заедно с журналистите Милко Григоров и Теню Стоянов успяхме да снимем много ценни кадри. Немците хвърляха оръжието си, казваха „Стига вече кръв!“ и лягаха по поляните.

Оттам се отзовахме в Надканижа, а после в Белград, където заснехме парада. След това се завърнахме в България.

В София заснехме тържественото посрещане на българската армия. Други мои колеги отидоха в Стара Загора и други по-големи градове на България. Така изготвихме цял випуск за посрещането на българската армия.

Въпрос: Кое е останало в съзнанието ви като особено ярко преживяване от няколкото месеца, прекарани с камера на фронта?

Ал. Вълчев: Боевете при Драва Соболч! Там за пръв път видях какво са катюши. Видях и резултатите от тях. Това бяха големи, тежки боеве. Видях неща, които никога не могат да се забравят... Спомням си, че вървях по петите на началник щаба полковник Хаджииванов. Навсякъде падаха мини и полковникът ме изпъди: „Махай се веднага отук!“ А аз му отговорих: „Но аз съм



Наши и чужди военни кореспонденти

дошъл тук да работя, а не да се крия в окопите...“ Той беше категоричен. Не минаха и десет секунди и там, където бях аз, падна мина и уби ординареца на полковника. Колкото пъти ме види сега, казва: „Винаги си спомням за оня момент...“

В деня на капитулацията трябваше да летя с един „щъркел“, от който да снимам колоните. Но на сутринта Теню Стоянов и Милко Григоров ми казаха да тръгна с тях към Клагенфурт. Аз заминах с тях, а самолетът излетя и го свалиха. Подобно изживяване имах в Крива Паланка. Шосето там беше под ъгъл и германците не даваха на никой да припари. Нашите решиха да изпратят танк. Аз исках да вляза в танка, показвах си и документите. Но се оказа, че танкът е малък и за да вляза аз, трябва да излезе радистът. И не ми разрешиха. Щом танкът влезе в града, веднага го подпалиха. И там имах късмет...

Въпрос: Имаше ли кадри, на които сте запечатали отделни хора, проявили героизъм, себеотрицание? Вглеждахте ли се в човека, боеца от фронта?

Ал. Вълчев: Правихме много снимки и на отделни фронтоваци, в окопите, на предна бойна линия. Ние с Милко Григоров бяхме непосредствено на бойната линия при Драва Соболч, до първата минохвъргачка.

Въпрос: Можакте ли да заснемете по-ярки моменти от дружба-тата между нашите и съветските бойци, от контактите на маршал Толбухин с нашето командуване?

Ал. Вълчев: Винаги след падането на някой град ставаха другарски срещи, тържества. Когато започна операцията Драва Соболич, дойде голяма помощ от страна на съветските другари. голяма помощ от страна на съветските другари.

Маршал Толбухин дойде на два пъти в щаба на нашата армия и един път ние отидохме при него. След падането на Будапеща, щабът му се установи в едно близко село. Ние можяхме да заснемем там ценен материал.

Въпрос: Как е останало в съзнанието Ви обявяването на капитулацията на Германия?

Ал. Вълчев: Когато се обяви капитулацията, най-напред не знаехме какво става. Навсякъде се стреляше, истинска канонада. Разбра се, че войната е приключила, че врагът е капитулирал. Имам снимки от края на войната — части, които се предават, колонни, които вървят.

Въпрос: Обработваше ли се бързо материалът, който Вие изпращахте?

Генерал Стойчев приветствува съветски офицери



Ал. Вълчев: Аз изпращах материала всяка седмица, за да може да влезе в кинопрегледа.

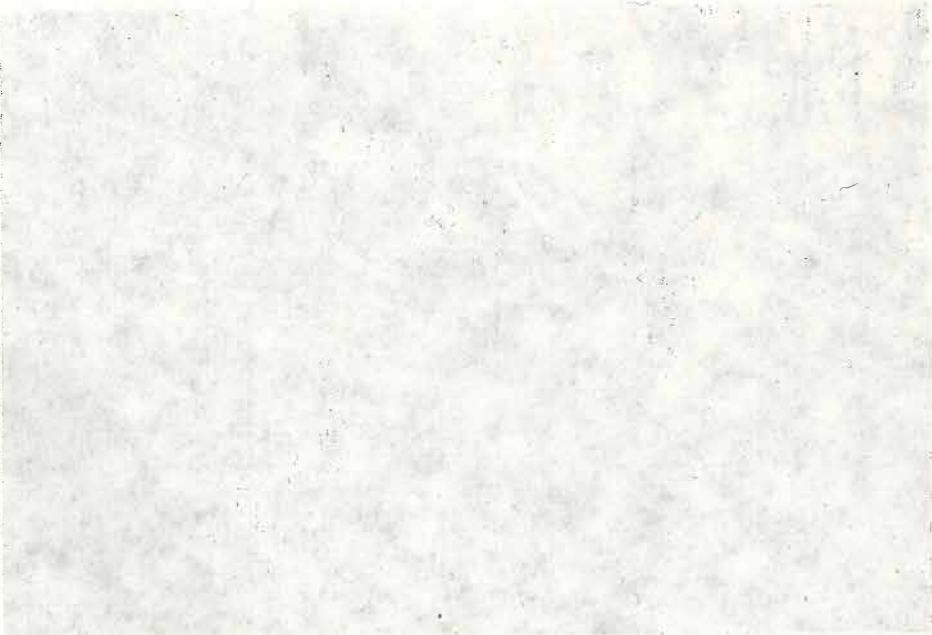
Въпрос: Какви филми са правени допълнително, след войната, от заснетия материал?

Ал. Вълчев: Първият, който направихме, беше за Лондонската мирна конференция — един много ценен автентичен кинодокумент за нашето активно участие във войната, което тогава някои се мъчеха да оспорват. След това започна работата по филма „Пътят към победата“. Правени са и много други филми.

Но за съжаление част от материала се изпокъса, погубиха се ценни кадри, особено от посрещането на армията ни в Белград и награждаването на наши войници и офицери от маршал Тито. По-неже тогава не се правеха дубли, впоследствие всеки режеше от негатива онова, което му беше нужно. Така се похаби голяма част от изключително ценен материал.

Въпрос: Общо колко метра е заснето през Отечествената война?

Ал. Вълчев: Общо през двете фази заснехме дванадесет хиляди метра. Това е изключително богат, изключително ценен материал, исторически документ за борбата на народа против фашизма.



Д-Р АЛ. ТИХОВ, ХРИСТО КИРКОВ

РАЗГОВОР

ЗА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Д-р Ал. Тихов: Вече е известно на нашата общественост, че на Седемнадесетия лайпцигски фестивал през ноември 1974 г. българското документално кино завоюва най-голямата си международна победа досега. „Златен гълъб“ за филма „Строители“ на Христо Ковачев, почетен диплом за „Ятаци“ на Оскар Кристанов, наградата на Международната федерация на кинокритиците за най-добра програма, показана на фестивала, и специалната награда на журито за най-добър анимационен филм — „Де факто“ на Доньо Донев — ето отличията, с които нашето късометражно кино се завърна от Лайпциг. Мисля, че няма да прозвучи преувеличено, ако кажа, че 1974 г. ще остане паметна за българското документално кино. За това твърдение ми дават основание не само високите награди, но и отзивите и оценките, които фестивалът даде за нашите филми и главно за филма „Строители“. Това не бяха само възторзи от един или два хубави филма. Във фестивалната програма имаше и други хубави филми — достатъчно е да споменем тук съветския филм „Стругарят“ на В. Виноградов или английския филм „Компаниерос“, един покъртителен разказ на вдовицата на Виктор Хара, за зверствата на превратажииите в Чили. По-важното бе, че в нашите филми — и най-ярко изразено в „Строители“ — бяха забелязани тенденции, които сочат за едно обновление на социалистическото документално кино, за намиране пътища за по-тясното му свързване с обществената реалност и на нови форми и начини за отразяване на тази реалност. Всичко това е било безспорно наша творческа амбиция, но отбелязването на нейната резултатност не може да не носи голямо морално удовлетворение за създателите на филмите. Този дълбоко съществен момент — отново казвам, наградите бяха само неговият външен израз — се откри особено и на фона на проведената тази година за първи път инициатива един от фестивалните дни да бъде обявен за ден на социалистическата общност, т. е. програмата за този ден да бъде съста-

вена само от филми на социалистическите страни. Благородната задача, поставена пред тази инициатива — масирано и целенасочено да се изнесат пред международна фестивална аудитория съществени проблеми на социалистическото обществено развитие в нашите страни — предстои първо да намира своето най-сполучливо решение, но не може да се отрече, че усилията в това направление полчиха сериозен първоначален тласък преди всичко от филми като „Строители“. А доколкото филмите, показани от нашите социалистически страни на фестивала, трябваше да послужат по предварителна уговорка помежду ни и за база на провеждания непосредствено след фестивала симпозиум, посветен на проблемите на социалистическото документално кино, мисля, че ще бъде най-правилно да насочим сега вниманието си главно към този симпозиум, защото именно на него се направи опит да се осмисли днешният ден на социалистическото документално кино, за чиято характеристика допринесоха в значителна степен и показаните от нас филми. И така, за мен ще бъде интересно да разбера какви са вашите впечатления от симпозиума, как възприехте темата му — според мен интересно формулирана — „Реалият социализъм и неговото отразяване в кинопублицистиката и телевизионната публицистика“. Въобще насочването към това понятие „реален социализъм“ според мен вече крие някакви амбиции от страна на организаторите на симпозиума да се ориентират разговорите в определена посока и същевременно издават едно незадоволство от конкретната ситуация, с която се срещаме в момента в документалното кино в нашите социалистически кинематографии. Това вече дава опорни точки за някои мисли и съображения. На второ място доколкото, както казах, програмите на нашите социалистически кинематографии бяха в основата на дискусиите, бих ви помолил да споделите в какъв смисъл и до колко се открие българската програма като постижения, криещи определени интересни за всички участващи в симпозиума проблеми.

Хр. Кирков: Тези два въпроса за мен се сливат в едно. Не мога да разглеждам симпозиума отделно от Лайпцигския фестивал, дори само затова, че той следваше да се проведе на базата на нашите програми, показани на фестивала. Най-напред ще изкажа някои свои съображения във връзка с фестивала. Не съм имал възможност да следя този фестивал, седемнадесети поред, редовно, не съм се занимавал с него в предишните години. А през тези две-три години, когато имам по-остър интерес към него, забелязах, че в лозунга на фестивала „Филмите в света — за мир, в света“ е изпуснат един глагол или едно глаголно съществително. Това според мен е или „боря се“ или „борбата“, просто тирето ги е заместило. А тая борба за мир в света се отразява днес преди всичко именно от киното. И тя придобива все по-голямо значение във фестивалната програма.

Струва ми се, че в тия последни години, когато имам възможност по-директно да наблюдавам този фестивал, общата филмова програма на фестивала гравитира все повече тъкмо към тази борба на народите за мир. Ето защо филмите, посветени например на борбата на народа от Мозамбик, Гвинея-Бисау, на борбата на вьетнамците, на борбата на чилийците по моему доста естествено застанаха в центъра на фестивалната програма. Казвам, че е естествено, защото е естествено всички ние при призова да се борим за мир, да обърнем погледа си натам, където този мир е най-застрашен или където въобще го няма.

От друга страна, гравитирайки към такива филми, Лайпцигският фестивал, изглежда, не отчита в последните години (поради естествения ни стремеж да покажем огневите участъци) едно много съществено положение. Положението, че ако има мир на нашата планета, то е главно поради това, че съществува могъщ социалистически лагер, който развивайки се вътрешно и следвайки процесите на усъвършенствуването си, представлява такава сила, която осигурява основните предпоставки за съществуването на мира. В тоя смисъл ограниченото присъствие във фестивалната програма на онова, което става в социалистическите страни, което създава усещане за тези стабилизиращи процеси, започна да се превръща в повод да се замислят непрекъснато все повече и повече хора. Аз си спомням например миналогодишния фестивал, на който този въпрос съзря много съществено.

Д-р Ал. Тихов: Една брънка от тая верига беше всъщност и срещата, която стана преди няколко месеца тук у нас, ако си спомняте, между наши документалисти и документалисти от ГДР, и на която много открито от наша страна се обрна внимание, че се предпочитат определени кинематографии, при което



„Строители“

се получава — сигурно неволно — известно пренебрегване на филмите, отразяващи нашето социалистическо ежедневие.

Хр. Кирков: Борбата за усъвършенстване на нашия строй, за стабилизиране на социалистическата система в края на краищата е най-директен принос в борбата за мир — укрепва лагерът, укрепват се и възможностите да съществуват и се съхрани мирът.

Но има и още едно обстоятелство, което искам да отбележа. Преди две години, струва ми се, на конгреса за мир в Москва, другарят Брежнев формулира въз основа на анализа на политическото, икономическото и военното положение в света нашето време като време на преминаване от условията на студена война към условията на мир, от условията на конфронтиране между народите към условията на мирно съвместно съществуване. И разбира се, тази формула не е абстрактна, тя се позовава върху практиката на този свят, а от практиката на този свят постепенно започват да отпадат най-напред локалните войни, част от които бяха продължили десетилетия, както тази във Виетнам. След априлските събития в Португалия паднаха от дневния ред и такива огневи точки, като Мозамбик или Гвинея-Бисау.

В условията на тази нова конюнктура в света, в условията на преминаването към едно по-ново и по-прогресивно схващане за взаимоотношенията в света, навярно и този порив на лайпцигския фестивал към огневите точки би трябвало постепенно да се редуцира. Просто изчезват действителните поводи и обекти за създаване на онези филми, които години наред бяха най-активни и поддържаха най-острия интерес на хората. Това са някои предпоставки, по-точно, това са две предпоставки, които по моему, ако не тази година, догодина трябва по някакъв начин да видоизменят лайпцигския фестивал и да напълнят лозунга му с по-ново съдържание.

Струва ми се, че при такава световна конюнктура в лайпцигския фестивал ще се актуализират много повече, отколкото в предишните години, две теми или по-точно две подтеми на основната тема.

Първо — ще стане много актуална и все по-актуална според мен класовата борба. Ние всички гледахме филми за борбата на западногерманските ра-

ботници за икономически и политически придобивки и пр. Мисля си, че в новите условия тази борба, изразена във фестивалните програми и изобщо в политическото документално кино на света, ще бъде тласната напред; ще събуди по-остър интерес. От друга страна, ако говорим за една втора тенденция в рамките на тази нова конюнктура, ще трябва да кажем, че филмите, които отразяват живота и градивните процеси в социалистическите страни, ще добиват все по-голямо значение.

Лайпцигският фестивал набира своето самочувствие не от постижения в сферата на формата, а на базата на по-остро, по-ярко политическо съдържание на документалното кино. От друга страна обаче, не можем да си представим, че документалистите, идващи всяка година в Лайпциг, не се тревожат и за естетическото, художественото качество, за творческите достойнства и параметри на цялата тази продукция, която минава през екрана на лайпцигския фестивал. Лично аз съм бил свидетел на едно вътрешно неудовлетворение, базирано върху това, че след като на лайпцигския фестивал се показват филми, чие активно политическо съдържание е най-голямото тяхно достойнство, акцентирането върху този именно аспект създава условия и възможности на този фестивал да се показват недостатъчно активни като форма, като естетическо търсене, като художествено равнище филми. Така че желанието на всички тези документалисти, които се събират всяка година от толкова страни, да получат на лайпцигския фестивал и едно високо художествено равнище, освен политическо съдържание на филмите, винаги е прясъствало като втори поток, като второ течение. Тъкмо защото това е жив, реален стремеж за художествено дирене и художествени открития, аз си мисля, че нашите филми попаднаха в един много благоприятен климат, в една благоприятна атмосфера.

Д-р Ал. Тихов: Независимо от съдържателните си елементи, те определено се открииха и като формално търсене, като солидно художествено равнище.

Хр. Кирков: Отново искам да подчертая главната роля на „Строители“, доколкото „Строители“ и по отношение на формалните дирения — имам предвид дирения в областта на структурата — създаде много интересни поводи за мислене.



„Ятаци“

Между другото, никой от тези, които говориха на симпозиума, не отмина незабелязано тъкмо тази страна на въпроса, всички се докосваха до нея. Всъщност всички бяха уважавани от тях дръзки дирения на Христо Ковачев и сътрудниците му в този филм, в областта на начините и формите за решаването на темата. Изведнъж един социалистически филм показва, че нашата документалистика не само активно обработва политическо съдържание, но държи в ръцете си и начините за художествено обработване на такова политическо съдържание. Това придава реноме на социалистическото документално кино. И стана ясно, че по отношение на тревожната перспектива за бъдещето на документалното кино нещата съвсем не са изчерпани, че съществуват още много възможности да се създават и такива формални решения, които да въздействуват достатъчно активно върху зрителската аудитория.

Ако имаме предвид всичко това, което казахме дотук, не можем да не си дадем сметка, че темата на симпозиума бе много сполучливо избрана, с оглед необходимостта фестивалът да се изпълни с ново съдържание, да обхване нови сфери. Друг въпрос е, че според мен тази тема, която сте намерили проникателно, подготвяйки симпозиума, не се е превърнала в достатъчно осъзнато основание за съставителите на програмата на тазгодишния лийпцигски фестивал. Едно нещо е, че вие сте се събрали и сте мислили каква да бъде темата на симпозиума с оглед на определена ситуация, друго нещо е, че в отделни страни съставителите на програмите на фестивала не са успели докрай да изживеят онази идея, за която говорихме. Затова, от тази гледна точка, от която ние разглеждаме нашата програма и отчитаме нейния успех, бихме могли да кажем, че програмите на останалите социалистически страни не бяха достатъчно представителни, не бяха достатъчно добре комплектовани. Аз съм убеден, че те имат и други филми, които при друга теоретическа нагласа на нещата, при друг вид проникателност биха могли да покажат. Тогава може би на симпозиума щеше да има повече директни, практически основания за един разговор в духа на избраната тема — реалният социализъм и неговото отразяване в кинопублицистиката. При това обстоятелство не е никак чудно, че „Строители“, който и без това в моите понятия и оценки е един значителен филм за цялото ни социалистическо документално кино, зае такова централно място в дискусиата. Мисля също, че делегациите, които бяха изпратени за този симпозиум, също не бяха в достатъчна степен подготвени за ония задачи, по които организаторите на симпозиума са желали да се проведе разговорът. Лишени от практическа основа за дискусия по причина на недобре съставените им програми и неподготвени достатъчно или поне в оная мяра, в която вие сте били подготвени, когато сте определяли темата за този симпозиум, делегациите не спомогнаха най-общият тезис, произтичащ от новата световна конюнктура и в духа на който трябваше да се развие новото схващане за пътищата на социалистическото документално кино, да застане в центъра на вниманието. Това създаде условия да дифузират проблемите, да се разпръскат встрани.

Онова, което главно липсваше на симпозиума, беше общата оценка на характера на историческото време, на характера на периода, който документалното кино следва да отрази и съобразно който да потърси своеобразните си оръжия и своите функции.

Д-р Ал. Тихов: Аз искам да добавя, че действително в подготовката на този симпозиум ние преминахме през няколко фази. Това бяха няколко срещи на представители на нашите творчески съюзи от социалистическите страни. И действително като че ли успяхме да налучкаме правилно нещата и да дадем, формулирайки темата, онази посока, в която би било желателно и отговарящо най-добре на сегашния момент да се развият дискусиите на този симпозиум, като се помисли същевременно и за програмите на фестивала. Защото това бяха съвсем очевидно свързани помежду си неща. Така или иначе, всичко това, което споделяте като свои наблюдения и мисли, е абсолютно вярно. Какво се получи в резултат? Това, че може би, колкото и нескромно да звучи, ние единствени практически успяхме да предложим една програма, която отрази желанието и стремежа на организаторите да насочим нещата около социалистическото документално кино в избраната посока.

Тук, разбира се, се поставя и проблемът за състава на делегациите. Неговото конкретно решение според мен продължава да отразява една инерция в отношението към този симпозиум и въобще към някои наши общи мероприятия, свързани с документалното кино.

Бих искал, не знам доколко по-нататък ще стане дума и за това, да добавя още нещо. Преди този симпозиум аз имах възможност да участвам и в един друг симпозиум по време на тазгодишния Лайпцигски фестивал по линията на АЖД (международната организация на документалистите), на който се обсъждаше общо състоянието на документалното кино днес в света. И ми беше много любопитно да чуя една мисъл, една теза, която, откровено казано, ме изненада. Те, делегатите от капиталистическите страни, категорично изявиха опасението си, че зрителят при тях е преситен от документалното кино. В какъв смисъл? В смисъл на задръстване на съзнанието на този зрител с определена събитийност, дори с тематична събитийност, ако щете. И вече този зрител, едва ли не, се оттегля, дистанцира се от документалното кино и настъпват кризисни моменти, така да се каже, в развитието на този вид изкуство. Хората, без да виждат изход, просто споделяха тази своя тревога и се очертаваше една много безперспективна картина за твореца, за прогресивния творец на документалното кино на Запад. Те споделяха своя страх и от това, че дори отразявайки политическата борба в своите страни, може би задръстват и с нея съзнанието на техния зрител. Така че дори тези толкова честно замислени произведения, рискуват да не постигнат социалната си функция в желаната степен.

Ето в светлината на всички тези много любопитни неща — без да ставаме своеобразни шовинисти на нашето документално кино — аз си мисля, че „Строители“ може да се посочи като образец за това, че на базата на политическата тема (а под този общ знаменател — политическа тема — ние можем да подведем и много филми от другия, несоциалистически свят), също може да се получи художествено впечатляващ филм, когато се потърси нов начин, нов подход за решаване на тази тема. На мен ми е трудно да сведа сега това до някаква общо значима формула, но все пак ми се струва, може би съвсем опростено казано, че всичко се свежда до поставянето на човека в центъра на вниманието. Това е може би пътят — да не говорим сега за монтаж, за ракурси и други професионални средства и способности, — по който трябва да тръгне документалното кино, домогвайки се до нова творческо-естетическа позиция, напускайки вече до голяма степен тази своя доскоро приоритетно присъща сфера — събитийността. Или ако не я напуснем изобщо, то поне да я подчиним, да я поставим на по-заден план, като и в най-острата политическа проблематика потърсим на първо място човека, доколкото само в съзнанието на човека жизнените проблеми получават значение и стават обект на интерес от страна на изкуството. Когато тръгнем чрез изкуство да отразяваме реалността, аз мисля, че в центъра обезателно трябва да поставяме човека, човешкото съзнание. А към движението и промените на това съзнание винаги ще съществува интерес и никога не би настъпило пресичане. Струва ми се, че в това отношение „Строители“, ако щете и останалите наши филми, показани в Лайпциг тази година, подсказват значителни възможности. Въз връзка с проблема за човека в документалното кино много се говори за това влияние на телевизията, че тя довежда до криза във формата на документалното кино. Струва ми се, че това не са много състоятелни тези, че те са най-малко силно дискуссионни и в никакъв случай, поне лично аз, не мога активно да ги споделя. Тук имам на ум онова, което един полски колега подхвърли за „говорещите глави“, ако си спомняте. Възможно е да се допускат и крайности при оформянето на една нова естетика, но те в никакъв случай не бива да се еталонизират и да се твърди, че влиянието на телевизията върху документалното кино е вредно и пагубно по принцип. Струва ми се, че именно що се отнася до поставяне на човека в центъра на документалния филм, точно телевизията предлага много големи възможности и разкрива много големи перспективи пред документалното кино. И в една такава връзка нещата ми се струват много по-сложни, отколкото прощакваха в някои изказвания на симпозиума. Впрочем това бе също един от аспектите на онова отражение, на онзи отзвук, който имаше нашият филм „Строители“.

Хр. Кирков: Напълно съм съгласен с вас. Ако погледнем проникателно на амбицията за нова форма на дирения, ще забележим, че не просто се търсят формални решения, а се търси реабилитирането на онова, което забравяме, реабилитирането на човека директно в кадъра или индиректно, в тълкуването на материала, в поднасянето на материала, когато в значителна мяра се подведохме да изчистим от нашите филми, подавайки се на уклona към тази събитийност, на уклona за поднасяне преимуществено на актуалните обстоятелства. Дори когато показваме „говорещи глави“, когато показваме например обикновени перачки, както



„Де факто“

това съществува сега при немците като тема, ние толкова силно обективизираме нещата, толкова не се стремим към изтегляне на действителния им хуманен смисъл, на действителните им хуманни значения, към присъствието на твореца във или вън от кадъра, че загубваме онова, което прави изкуство, и работим по линията на информацията. Това е и носталгията на нашия лайпцигски фестивал, който досега набираше самочувствие от това, че отразява събитията по света, че остро реагира политически, но губеше пък някои други значения, които сега постепенно се мъчи да реабилитира. Така че реабилитирането на човека в кадъра и извън кадъра без друго е също реален процес, който предстои да се развива. Отново подчертавам, че съм абсолютно съгласен с всичко, което казахте. И когато говоря за основната слабост на симпозиума, искам да кажа и моето гледище за основния принос на нашата делегация, участваща в симпозиума. Според мен основният принос на нашата делегация е, че тя разкри и защити едно по-широко разбиране на някои проблеми, може би на базата на един практически опит, който успя да реализира и да осмисли. Тя излиза от една по-широка, по-вярна според мен предпоставка — от предпоставката за това, че телевизията има своя принос при усъвършенстването на документалното кино, така както документалното кино може да има своя принос за усъвършенстването на телевизията, стига в основата да залегне разбирането, че между тях няма антагонизъм, че те биат в една точка и имат един общ синкретичен корен — творческото отношение на хората към света. Ако коренът им е общ, ако задачата им е обща, ако функцията им е обща, или почти обща, то тогава следва само един разумен извод — не трябва да се търсят форми, начини и средства за взаимодействие, а не за конфронтиране, каквато грешка правят много от теоретичите на краковския фестивал например; които виждат в телевизията мас-медия, заплашваща съществуването на документалното кино.

Д-р Ал. Тихов. Бих казал, че не само на краковския фестивал. И на самия симпозиум прозвучаха подобни възгледи и не случайно в някои от изказванията, по-специално на немските другари направо бе отправен апел да се вземе поука от нашия, български опит що се отнася до взаимоотношенията, създадени между ки-

ното и телевизията. В някои социалистически страни действително тези неща не са избистрени може би до край. И някои наслоения им пречат да изглеждат отношенията и да ги поставят на базата на пълно сътрудничество и взаимно обогатяване между телевизия и документално кино.

Хр. Кирков: Мисля си, че нашият основен теоретически принос беше в това, че всички ние говорихме и не само говорихме, а и показвахме програма, с която защитихме практическото осъществяване на това сътрудничество. Много важно е това да се осъзнае, защото тогава може да се подирят пътищата за ликвидиране на инстинктивната съпротива на творците от документалното кино и творците от телевизията. Казвам „инстинктивна“, защото тя е неосъзната, теоретически невярна, създадена на базата на една сякаш закономерна заинтересованост и привързаност на документалистите към своето кино, което доскоро е било хегемон на документалния пазар и на амбициите на онези, които сега създават значението на телевизионното кино и които са заинтересовани от завършване на „борбата“ в тяхна полза. И още веднъж искам да кажа, че конкретните филми, от които беше съставена нашата програма, имаха точно това значение — те обосноваха тезиса за необходимостта от сътрудничество между телевизията и документалното кино. Нещо повече, аз смятам, че ако фестивалът в Лайпциг и нашият симпозиум завършиха с оптимистичен тон, то е затова, защото в работата и на симпозиума, и на фестивала се очерта перспектива. И колкото по-рано скептично настроените хора, защото такива имаше на симпозиума, защото отново заедно с нашата тема беше подета темата за съперничеството с телевизията, колкото по-рано тези хора осъзнаят, че трябва да се бие в една точка, толкова по-добре. Не само средствата вътре в коя да е социалистическа страна трябва да координират и взаимно обогатяват своето въздействие за постигане на определен тип хуманни цели, необходими за съществуването на човечеството, но такава интеграция очевидно вече трябва да се извърши и в рамките на социалистическата общност. Трябва да се мисли, трябва да се излиза от това, че ние трябва да обединяваме усилията си, трябва да търсим начини и средства за взаимодействие, а не както обикновено правим, в теоретически план да се барикадираме зад границите на спецификата.

Д-р Ал. Тихов: Искам просто така, за себе си, да сведа нещата до нещо опростено. Бих казал, че освен един своеобразен модел на взаимоотношения между кино и телевизия, който ние предложихме на дискусия на този симпозиум, без да го налагаме като еталон, защото и ние сме само в началото на едно търсене, чрез филма на Христо Ковачев, а до голяма степен и чрез останалите български филми ние поставихме в центъра на вниманието и един проблем от особено важно значение за документалното кино въобще. Може би най-основното като въздействие в този филм на Христо Ковачев е неговата автентичност, неговата правда. Действително това впечатли дълбоко всички, които видяха филма „Строители“ и ние чухме, както си спомняте, много спонтанни, възторжени отзиви. И аз си мисля, че когато говорим, от една страна, за генералната линия — поставянето на човека в центъра на вниманието и разкриване чрез изследване на човешкото съзнание на социалните проблеми, от друга страна, веднага трябва да добавим, че всичко това ще има смисъл и ще бъде оправдано само ако се върши в името на правдата, в името на истината. Убеден съм, че няма по-репрезентативно нещо от правдата. И ако ние осъществяваме така правдата, както я осъществихме във филма на Христо Ковачев, отразявайки реалните процеси у нас, ще можем да разчитаме на действителна социална ефективност. Аз няма да забравя някои формулировки в отзивите например като тази, че сме успели да покажем „една щастлива и смееща се работническа класа“, или че сме „най-оптимистичните критици“.

Мисля, че диалектичката същност и остротата на нашата позиция при отразяване на жизнения материал е нещо много ценно като завоевание, което според мен също дължим на взаимното влияние с телевизията, с нашата телевизионна публицистика. Това ценно завоевание трябва много грижливо да се отглежда нататък, защото само то ще придава категорична убедителност на всичко онова, което ние ще показваме. А ние ще показваме документални филми, за да въздействуваме върху зрителя, за да направим реалния социализъм привлекателен за всички.

ФИЛМЪТ КАТО ОБЕКТ ЗА ПРЕСЪЗДАВАНЕ

МАРИЯ РАЧЕВА

... „И така, от една страна, характерът на социалния климат, монотонността на ежедневието и работният процес, съвременната умора, фикс-идеята на днешния човек за почивка и развлечение, за бягство и прочее, са наложили един много динамичен контакт на филмовото произведение с неговата публика. Филмът, който иска да спечели състезанието, да издържи конкуренцията, трябва да може да хване зрителя за гърлото още от първите минути на действието си, трябва максимално да го ангажира, да го въведе в своя свят, без да му поставя предварителни условия, да му предложи възможност за проекция... Досега обикновено тези качества биваха свързвани с комерческия кинематограф — той примамваше с екзотика и бягство, със силни преживявания и съспенс. От друга страна, съвременният проблем филм все повече и повече възприема тази естетика на шока.“

Това е произволно избран фрагмент от книгата на Ивайло Знеполски „Между отчуждението и насилието“. Струва ми се, че рядко можем да попаднем на толкова лаконична и същевременно обширна и точна характеристика на съвременното западно кино. А подобни по качества фрагменти в книгата има не един и два, не една или две глави поднасят сериозна, оригинална и вярна характеристика на редица явления на изкуството и на масовата култура. Впрочем в случая най-добре е да говорим не за отделната книга като самостоятелно явление, а за тип критика, която създава Ивайло Знеполски и която е представена в „Между отчуждението и насилието“. Още повече, че това не е специално замислена и написана монотемна книга, а сборник от статии и рецензии на автора, публикувани вече в нашия периодичен течат.

За разлика от критиката, която подрежда историческите факти и дати, подробности около заснемането на даден филм и съдбата на авторите му, за разлика от критиката-посредник между творец и зрител, обясняваща дадени особености на произведението, в този случай се срещаме с критика, която бих нарекла писателска. Тя се изра-

заява преди всичко в това, че авторът третира статиите си като художествена литература и се стреми към неповторимост на стила и езика. Всеки писател черпи материал за пресъздаване на някаква действителност, а за критика-писател тази действителност е вторична; това за самите филми, които той третира като своеобразен живот, от чиито извори черпи вдъхновение.

Не мога да скрия възхищението си от този вид критика. В света са малцина тези, които дръзват да я изберат за свое призвание. Това е критика трудна и изтощителна, тъй като тя повече от всяка друга представлява пълноценен творчески процес. Тя предполага пълно доверие към творбата, която се оценява, тъй както писателят, който наблюдава действителността, не започва да се съмнява в истинността на това или онова, а се осланя изцяло върху своя източник на творчество. Тази критика читателят поглъща на един дъх, защото тя го убеждава. Първо, пълното доверие към филма и второ — езиково-изразното богатство имат свойството да убеждават и да накарат зрителя да промени собственото си мнение за филма, който е гледал, ако то се различава от това на автора. Писателската критика става още по-убедителна, ако авторът е начетен, отлично информиран и умее, където трябва, да подкрепя доводите си с мнение-цитат на друг критик, писател или учен. При това този тип критика е ефикасна не само при отделните рецензии за филми, но и при обобщаващи проблемите статии с научен профил.

И така, качествата на писателската критика са: а) приемането от автора на дадения филм за достоверна действителност; б) свободно, леко и колоритно боравене с езика и стила; в) умението да се подкрепиш с подходящи цитати.

Ивайло Знеполски владее тези качества почти до съвършенство, а най-ярко те изпъкват според мен измежду поместените в книгата рецензии — в „Яростната тълпа“, а измежду проблемните статии — в „Черният филм — огледало на психическото и социално напрежение“.

Сега за недостатъците на книгата. Те идват главно по посока на: а) приемането от автора на даден филм за абсолютно достоверна действителност; б) прекалено свободно, леко и колоритно боравене с езика и стила; в) твърде честото подкрепяне с подходящи цитати.

Най-ярко тези недостатъци се проявяват според мен в рецензията „Яростната тълпа“ и в проблемната статия „Черният филм — огледало на психическото и социално напрежение“.

Веднъж Ивайло Знеполски беше казал, че недостатъците на дадено произведение идват като продължение на неговите качества. И той е напълно прав. Читателят има чувството, че авторът приема филма „Преследването“ като огледално отражение на съвременна Америка, като за целта сравнява отделните случки, герои и събития във филма с мнения и оценки на писатели, историци и познавачи на същата тази Америка. И прави това толкова гъвкаво, многословно и нюансирано, че читателят за миг е склонен да забрави, че авторът му разказва не за действителна Америка, а своите представи за нея, получени от други филми. Тук-там обаче се сепва, защото авторът,

увлечен от инерцията на мисълта, отива в твърденията си твърде далеч. Бих желала да подкрепя това си усещане с подходящ пример, но не ми е лесно, защото и аз познавам Америка, колкото и авторът, на книгата. Може би такъв пример: ... „И ето днес американците, освободени от страха на мизерията, удобно настанени в своите дълги коли, са изправени срещу кървавите призраци на историческото си минало. Тъмни и мрачни демони населяват душите и владеят кръвта на нацията, която беше олицетворението на материализма, прагматизма и безбожието...“

Това твърдение е ярко, категорично и силно, но не мога да се освободя от усещането за неточност, излишна патетика и злокобност, а се е получило така, защото се е прекалило, нещата са „препеделирани“, една силна и ефективна дума е повлякла друга, едно изречение е трябвало да градира предишното и така нататък.

След потока от интересни мисли, които светкавично се гонят, четем: „Самата младост за тези от кинозалите, които се идентифицират с персонажите, се превръща във вид бягство (Ето защо героите на съвременния филм са винаги или преимуществено млади хора!)“

Не затова! Действително героите на съвременното кино са млади, но не защото киното непременно лансира мотива за бягството от действителността, зрелостта, отговорността, а защото младостта е била винаги задължителен атрибут на масовата култура, която цели да предизвика съчувствието на зрителя чрез показването на красота, неопитност, невинност, беззащитност, чистота и т.н. — всичко това житейската митология свързва с младостта.

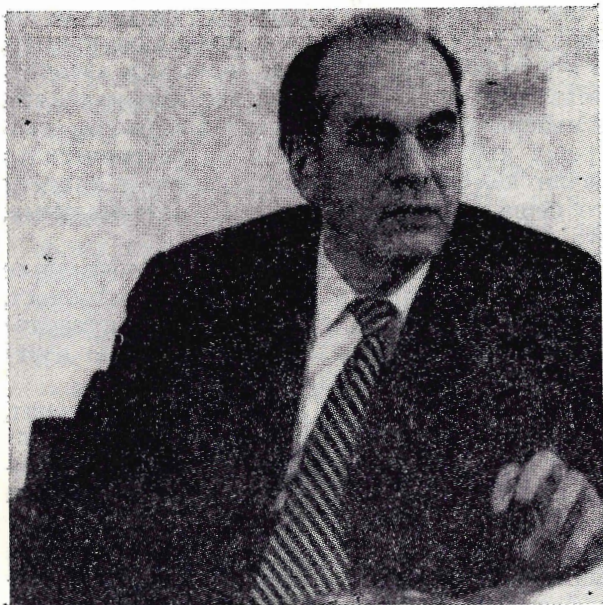
Що се касае до цитатите, струва ми се, че не винаги Знеполски се нуждае от тях. В много случаи неговите собствени мисли са толкова точни и добре изразени, че цитатът нито нещо допълва, нито изяснява, а застава като залепен неизвестно защо. След блестящия анализ на двамата герои на „Преследването“ Знеполски пише:

„Бобър не приема позицията на двамата млади гангстери и става пасивна жертва. За него има само една алтернатива: пътят, който без много да му мислят, избират Бони и Клайд, или примирението и приемането на отреденото му място в обществения механизъм на малкото градче. Няма трета възможност. Колко точно казва Фокнър: „Тъкмо това най-много обърква човека — тази трета възможност. И то когато е схванал, че животът не е нищо друго освен погрешният избор между двете възможности.“

Пред шерифа не стои такава алтернатива“.

И така Бобър няма трета възможност, пред шерифа пък въобщо не стои никаква алтернатива. Тогава защо да цитираме иначе хубавите думи на Фокнър за третата възможност?

Някой ще каже, че е лесно да се спори с измъкнати от контекста отделни изречения. Аз пък казвам, че е приятно да се спори с Ивайло Знеполски, защото той много обича киното и когато пише даже само за един конкретен филм, винаги поставя важни и актуални въпроси за изкуството, за съвременния свят, за нашата обща професия. При него размисълът не е банален, нито пък увит в привидната сериозност на вестникарските клишета. Това е размисъл жив и творчески.



ВЛАДИМИР БАСКАКОВ

Светски кинокритик и литературовед. Роден е през 1921 година. Член е на КПСС от 1945 година. Учил се в Ленинградския университет. От 1952 година печата статии по въпросите на киноизкуството и литературата. Активно сътрудничи във вестниците „Правда“ и „Литературная газета“, както и в списанията „Искусство кино“, „Советский экран“, „Знамя“, „Звезда“ и други.

От 1962 г. работи в кинематографията — бил е зам.-министър на културата на СССР по въпросите на киното, първи зам. председател на Комитета за кинематография, директор на Московския международен кинофестивал. Днес е директор на Института за теория и история на киното към ГОСКИНО.

Автор е на книгите „Спортът продължава“ (1968 г.) и „Екран и време“ (1974 г.), посветени на сложните процеси на съвременния кинематограф, на борбата на идеите върху световния екран. В трудовете му се разработват най-важни проблеми на съветското киноизкуство, очертава се новаторският принос на неговите творци, а също така се анализира и осмисля творчеството на крупните майстори на западното кино.

Подходът на Вл. Баскаков като критик се отличава с подчертан обществен темперамент, изостреност на класово-партийния критерий и едновременно с това с умение за ориентиране сред трудните, сложни и противоречиви явления на кинематографическия процес.

В края на 1974 г. в Москва се състоя конференция с основна тема „Киноизкуството и идеологическата борба“. Тук публикуваме главния доклад на конференцията, изнесен от Вл. Баскаков.

КИНОТО И ПРОБЛЕМИТЕ НА ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА БОРБА

ВЛ. БАСКАКОВ

В системата на идеологическата борба, която се води в света, киното играе важна роля, продиктувана от мястото на този вид изкуство в обществото, от неговата способност активно и целеустремено да влияе върху съзнанието на масите.

Резултат от научно-техническия прогрес, киното не само се стреми да побере в себе си традициите на литературата, театъра и другите видове изкуства, но и да заеме (непосредствено или чрез помощта на телевизионния екран) видно положение и в обществото, и в общественото съзнание.

Всяка година в света излизат няколко хиляди игрални кинофилма. Десетки милиони хора запълват всекидневно кинотеатрите, стотици милиони гледат филмите по телевизията. Киното чрез своите специфични средства формира духовния свят на човека, то е включено в обществения живот. Киното е сила, която в служба на комунизма активно участва в хармоничното развитие, в идейното, нравствено и културно обогатяване на личността или пък е сила, която, служейки на буржоазната идеология, деформира съзнанието на милиони хора.

В редица изследвания, посветени на буржоазната „масова култура“, излезли през последните години, е отбелязан нейният стремеж към тотално завоюване на зрителските и читателските аудитории. В изкуството и особено в такова могъщо изкуство като киното, масовата буржоазна култура се проявява в ония „конвейерни“ филми, които са призвани да внедрят в съзнанието на зрителите вярата в непоклатимостта на буржоазния начин на живот и обществен порядък. Известни са моделите на кинозрелищата, създадени за тази цел. Буржоазният кинематограф е важна част от буржоазната „масова култура“. С помощта на могъщата сила на екрана буржоазният пропагандистки апарат и капиталистическите киномонополи манипулират общественото съзнание. Но въпросът за масовостта на кинематографа е сложен и многозначен въпрос. Проблемът е в това, че киното е масово изкуство и друго то не може да бъде.

Както е известно, Ленин разглеждаше киното преди всичко като могъщ лост за комунистическото строителство и общественото развитие като цяло. Като държеше сметка за масовостта на това изкуство, за неговата достъпност, Ленин казваше, че киното ще стане оръжие в ръцете на партията, способно да формира цели поколения от съветски хора.

Великото предвиждане на Ленин се сбъдна напълно. „Броненосецът Потемкин“ и „Майка“, „Чапаев“ и „Трилогията за Максим“, „Ние от Кронщат“ и филмите за Ленин, „Балада за войника“ и „Съдбата на човека“ и други най-добри филми формираха поколения съветски хора в духа на идеалите на комунизма, активно служеха и служат на развитието на социалистическото общество, станаха важен фактор в напредничавата култура на човечеството.

Духовните ценности, създавани в нашата страна и в другите страни на социалистическия лагер, имат общочовешко значение, те способствуват за развитието на световната култура в духа на прогреса.

Прогресивните филми, създадени в капиталистическите страни, също така имат предвид широкото зрителско възприятие. Американският критически реализъм от довоенните години, ранният Чаплин, италианският неореализъм и днешните „експлозивни“ филми на италианския и американския кинематограф, най-добрите филми от страните на Азия, Африка и страните от Латинска Америка — всичко това са прояви не на елитарното, а на масовото, демократическо изкуство. Това изкуство противостои активно на буржоазната, масова култура, чийто продукти ежеминутно запълват ефира, театралните сцени, киноекраните и телевизионните предавания. Но то противостои и на декадентското изкуство, нерядко прикрито зад тогата на прогресивността и политическата актуалност.

По такъв начин критическата оценка трябва да отхвърли буржоазно-„масовото“ кино, а не просто масовото.

Буржоазната „масова култура“, проявяваща се в най-разнообразни форми, фабрикувана с използването на съвременни технически средства, обръква съзнанието на нейните милиони потребители. Чрез примера на кинематографическите явления на тази псевдокултура може да се проследи как и с помощта на какви методи нейните покровители и създатели се опитват да постигнат своята цел — морално разоръжаване на масите, възпитаване в тях на пасивност и безпомощност пред лицето на капиталистическата действителност. Известно е, че осъществяваната от „масовата култура“ стандартизация на вкусовете, на представите и ценностните ориентации облекчава за буржоазните политици контрола над общественото мнение и социалното поведение на масите.

Но трябва да се държи сметка, че целият съвременен декаданс декларира своята враждебност към културата на буржоазния свят, като подчертава своята „незаинтересованост“ и „свобода“. Роже Гароди, отстоявайки ревизионистичната концепция за „реализма без брегове“, виждаше извън пределите на реализма само комиксите и другите продукти на „културния пазар“. Като заклеймява подобен род занаятчийски фалшификати, чиято буржоазност е на повърхността и не предизвиква съмнение, Гароди взима фактически под своя защита и включва в понятията реализъм и антибуржоазност цялото останало изкуство. Цялото — в това число и открито декадентското изкуство, проповядващо безперспективността на човека и човечеството, тяхната неспособност да изменят своята природа и природата на обществото.

Именно оттук, от тази концепция идва противопоставянето на ирационалните филми на реалистичните филми, обявени от буржоазната и ревизионистическа критика за остарели, за неспособни да осмислят сложния съвременен свят и съвременния човек. Фактически буржоазната и ревизионистическата теория на киноизкуството е изключила от своето зрително поле целия звуков период на съветското кино, периодът, през който се прояви в завършена форма феноменът на многонационалното изкуство на социалистическия реализъм. Но не само съветското кино, но и американският критически реализъм от тридесетте години, свързан с творчеството на крупни американски писатели — хуманисти и реалисти, а така също и италианският неореализъм — най-последователното антибуржоазно течение в западното кино от следвоенния период, и много други явления на критическия реализъм в киното се оказаха извън вниманието на т. н. „сериозна“ буржоазна критика.

В киноведческата литература е още твърде разпространена концепцията, съгласно която в западния кинематограф съществуват и се противопоставят един на друг два основни и обособени потока. Единият от тях е представен от комер-

ческото кино, типично буржоазно по своята природа и дух, а другият — от некомерческото кино, което уж по силата само на това обстоятелство е прогресивно (наистина с някои отклонения „вляво“ или „вдясно“). Такова разграничаване на кинематографическите явления е явно само отчасти. Що се отнася до тяхното противопоставяне, то е безусловно погрешно.

Както вече бе отбелязано, комерчески, в смисъл на рентабилни, могат да бъдат и прогресивните, демократични филми: филмите на Чарли Чаплин, Рене Клер, най-добрите реалистични произведения на американското и италианското кино постигаха и постигат големи касови успехи. От друга страна, на Запад съществува кино, което макар и видимо да не е комерческо, въпреки това е архибуржоазно.

В съвременното буржоазно киноизкуство (преди всичко в западното) все повече се проявява взаимопроникването, своеобразната **дифузия** на стиловете и жанрови тенденции, сливането им в някакъв „среден“, универсален стил, ориентиран по възможност към всички основни категории на публиката.

До неотдавна зрителят и изследователят на това изкуство се сблъскваше с три основни и явно различни помежду си стилови тенденции. Едната от тях бе представена от филмите, адресирани към най-широката аудитория; втората — от така наречените проблемни филми, ориентирани към потребностите на интелигенцията и студентството; и накрая третата — от филмите, насочени към тесния кръг на специалистите, т. е. работите на експериментаторите, търсещи нови форми и изразни похвати за някаква естетическа и философска концепция.

Днес картината се е явно изменила. Границите между посочените стилови тенденции, между „комерческия“ и „некомерческия“, между „касовия“ и „сериозния“, между „развлекателния“ и „експерименталния“ кинематограф вече не могат да се проследят така отчетливо, защото тези граници все повече и повече изчезват.

Като поощряват включването в кинопродукцията „за масите“ на модернистични съдържателно-формални елементи, които лъжливо ѝ придават смислова дълбочина и многозначителност, киномонополите свързват с филми от този род (не без основание) надеждите си за подобряване на комерческата конюнктура. Заедно с това усвояването на модернистичната стилистика в производството на такава продукция открива възможности за особено изтънена буржоазно-идеологическа обработка на масовото съзнание, специално на младежта, за разпространяване на идеите на реакционната философия. Сам по себе си този феномен се използва като аргумент за „демократизма“ на модернистичното изкуство, за „преодоляването“ в капиталистическото общество на културното неравенство.

Взаимопроникването на тенденциите на елитарното и „масовото“ изкуство още веднъж свидетелствува за социалната и идеологическата общност на тези разновидности на буржоазната художествена култура.

Буржоазният характер на развлекателните филми, в които действуват супершпиони, сексуални манияци и гангстери, не предизвиква у никого съмнение. Но също така е важно да се види, че буржоазни по своята същност са и ония филми, които са проникнати от идеите за разочарованието в човека, в разумността на каквито и да са обществени идеали. Авторите на филми от подобен род се заблуждават като смятат, че в този случай те са „незавербовани“ и стоят извън идеологическата и политическата борба.

Днес се извършва не само фронтална политизация на масовия буржоазен кинематограф, но и комерсиализация и политизация на така наречения авангард, тоест на декадентското изкуство.

В съвременните условия на общественния живот в капиталистическите страни за киноиндустриалеца става все по-трудно да заинтересова зрителя с филм, който открито проповядва буржоазните идеи за всеобщо благоденствие и класов мир. Масовият зритель живее в обстановката на изострящи се класови конфликти и сериозни социални изменения. Засява се стремежът на най-широките кръгове към укрепване на мира на земята, към разбирателство между народите. Именно поради това кинокомпаниите днес финансират не само скроените по стари буржоазни шаблони филми, но и филми, които съдържат опити да се разглеждат в критически план някои проблеми от живота на човека при условията на капитализма. Наистина в по-голямата си част такава критика не засяга капиталистическото общество като цяло и се свежда към изобразяване пороците на човешката личност. Известно е, че в системата на масовото и комерческото изкуство на САЩ се съдържаха не само реакционни фалшификати, не само шампосани ганг-

стерски, детективски, псевдоисторически и комедийни филми от арсенала на „фабриката за сънища“, но и реалистични филми с прогресивна насоченост — довоенните филми на Чаплин, на Форд, О. Уелс и други, а след войната — на Уайлър, Крамер, Пен и други режисьори реалисти (наистина трябва да се направи уговорката, че много от тези филми не излизат извън рамките на буржоазния хуманизъм и не разкриват същността на буржоазната обществена система, критикувайки предимно нейните последици).

Политизацията на буржоазното „масово изкуство“ става и поради други причини. Известно е, че намаляването на международното напрежение в света се извършва върху фона на засилената борба в сферата на идеологията, защото мирното съществуване не премахва главното противоречие на съвременната епоха — противоречието между капитализма и социализма.

Западният екран днес в много посоки отразява идейните позиции, характерни за буржоазната идеология като цяло: крайните форми на антикомунизма; проверените от пропагандисткия апарат митове за възможностите на „обществото на потреблението“, насочени към масовата аудитория; различните форми на идейните колебания, характерни за буржоазната интелекгенция; влиянието върху структурата на филмите на традиционните философски идеалистически течения (екзистенциализъм, фройдизъм, неофройдизъм), а така също и на левоекстремистките и маоистки веяния.

Буржоазният киноконвейер винаги е създавал филми с антисъветско, антикомунистическо съдържание. Днес тези филми измениха своята структура — техните автори се отказваха от „дебелите лъжи“, те се стремят към видима историческа точност, като използват „новите митове“ от арсенала на „съветолозите“. В буржоазната и ревизионистичната литература от последните години се твърдеше например, че Октомврийската революция е наложена „от горе“, че Русия не е била подготвена за социалистическите преобразования. Всъщност този „мит“ е призван да „опровергае“ историческата необходимост на Октомври, кръвната връзка на болшевишката партия с масите. И ето на екраните се появява, съпроводен от шумна реклама, американо-английският филм „Николай и Александър“, цялото съдържание на който е насочено въпреки историческите факти да оправдае действията на царското правителство, да представи Николай II като някакъв добричък и миличък къщовник, който не е знаел за разстрела на 9 януари 1905 г. и не се е противопоставял на революцията. При последна сметка филмът си поставя задачата да покаже неплодотворността и антихуманността на революционните преобразования изобщо. Френският филм „Признание“ на режисьора Костас Гаврас, посветен на събитията в Чехословакия през 1968 г., също така цели да постигне подобно идеологическо внушение — нехуманността на революцията и на социализма.

Нека отбележим синхронността на филми от този род със съчиненията на А. Солженицин, някои от които бяха екранизирани от капиталистически кинокомпании или се подготвят за екранизация.

Напълно определена антикомунистическа насоченост имат и други филми от последно време и сред тях целият поток от т. н. „шпионски“ филми, призвани да внушат на масовото съзнание страх пред „заплахите на червените“ и при последна сметка да служат на силите, които се противопоставят на намаляването на международното напрежение.

Всичко това е форма на преките, фронтални атаки, от които все още не са се отказали сторонниците на „студената война“. Но съществуват и други, по-тънки и сложни средства за използване силите на киноекрана в интересите на буржоазията и на нейната идеология.

Ако в известния кодекс на Хейс, приет от американските кинопродуценти още през 20-те години, се сочеше, че всеки американски филм трябва да бъде оптимистичен и да показва на зрителя, че където и да е и когато и да е той ще „хване своето щастие за опашката“, то днес не само че тези шаблони и шампи са отстъпили на втор план (те фигурират само в третостепенната конвейерна продукция), но и самият кодекс на Хейс е отменен. Настъпило е времето на сложните и изтънчени модели, призвани да деформират съзнанието на зрителите, модели, които включват в себе си и известна доза критика на „обществото на потреблението“ и философски идеи предимно от арсенала на „новите леви“.

Буржоазната социология разглежда киното преди всичко като средство за развлечение, за запълване на „социалния вакуум“. И наистина буржоазното кино, както вече бе отбелязано, създаде шампи и шаблони, които в течение на няколко

десетилетия помагала да се задържат зрителите в кинозалите и да се манипулира общественото съзнание. При това главното идеологическо съдържание на тези шампи и шаблони бе класовият мир и неограничените възможности за човека да намери „място под слънцето“ в условията на консумативното общество.

Но днес би било недостатъчно да се разглежда буржоазното кино само като средство за развлечение и за запълване на „социалния вакуум“. Буржоазните пропагандисти и господари на кинобизнеса под влияние на изменението, извършили се в света, и нямйки предвид идейното влияние на силите на социализма и на комунизма върху масите, са принудени да се отказват от тези шаблони и шампи, да прилагат сложен камуфлаж, да маскират своите истински цели и да видоизменят някои проверени похвати за манипулиране на общественото съзнание. Извърши се фронтална политизация на буржоазния „масов“ кинематограф.

Идеологическите, философски теории и леворадикални идеи започнаха настойчиво да се внедряват в структурата на филмите, предназначени за масовите аудитории. Това е особено характерно за американския кинематограф, който от първите години на своето съществуване се оформи като масово-комерчески.

На времето в специалната кинематографическа преса много се пишеше за т. н. „независими“ режисьори, които уж не са свързани с монополистическия капитал и правят филмите с оглед на личните си стремежи и политически възгледи. Разбира се, в условията на конкурентната борба и на противоречията в обществената структура на капиталистическите страни, на някои художници се удава да създават филми с прогресивно, хуманно съдържание, отразяващо реалните процеси на живота. Но твърде често т. н. „независимост“ на режисьора е само видоизменена зависимост, нов вид на кинобизнеса. „Независимите“ излязоха въвн от опеката на Холивуд — пише френският критик Ж. Рубен в списание „Синема—74“ — в икономически смисъл, обаче в политически смисъл, съзнателно или не, техните прояви и анализът им на действителността не се различават съществено от холивудските. Без угризение на съвестта те влизат в играта с крупните фирми и всичко това разширява техните финансови възможности, дори в случаите, когато им се налага да ограничат своята независимост.¹ И по-нататък: „Старият Холивуд, чието процъфтяване съвпада с апогея на „американския начин на живот“, обикновено представяше в своите филми сложния образ на един лъжлив свят. Изборът тогава бе подчинен на задачата да се избягнат проблемите на реалния живот в угода на политическата конюнктура, третирането на тези проблеми беше подсландено, без истински анализи. Когато Америка започна да се съмнява и бунтува, холивудската система се разпадна (което също така не беше случайно): публиката, особено младата, започна да размишлява над реалните проблеми в своята страна и над своите собствени проблеми, тя започна да изисква да ѝ се показва образът на действителния свят без разкрасяване. В отговор на краха на холивудските фирми, които нищо не бяха разбрали от еволюцията на публиката, „независимите“ пожелаха да върнат социално-политическото съдържание на кинематографа, създавайки действителния образ на действителния свят. Обаче повечето от тях съумяха да предложат на зрителите само една лъжлива картина на действителния свят. Защо лъжлива? Защото трактовката на избраните теми не предполагаше никакво сериозно политическо осмисляне и почти никога не свързваше съдържанието на филма с извършващите се в света процеси. „Независимите“ американски дейци на киното, разбира се, отразяваха в своите филми реални събития и проблеми, но заедно с това често бъркаха причините с последиците, главното с несъщественото“.

Внимателните аналитици на буржоазната кинопродукция отбелязаха и „новата холивудска стратегия“, която постепенно интегрираше „независимите“ режисьори, предоставяйки им широко и масово разпространение на филмите. Кинокомпанията възпрехна ориентацията към сензация, към псевдопроблемност — оттук и проблемите за мафията, за политическите убийства, за младежките движения. При това, както отбеляза и западната прогресивна критика — това е нов начин за отвличане съзнанието на зрителите от действителните проблеми, начин не нов за киномонополите, но вече не така примитивен, както преди. Т. н. правдо-подробност на жизнените ситуации се търси съзнателно и активно с цел лъжливият свят на кинозрелищата да придобива достатъчно убедителност и да създава илюзия за проблемност и политическа актуалност. На зрителя се внушава схемата на

¹ J. C. Ruben — Now Hollywood „Cinema“ 74, № 183, p. 46.

такова решение на политическия проблем, каквото е угодно за производителите на филма още преди той, зрителят, да се е замислил и да се е опитал да се ориентира в един или друг политически въпрос. Такава ориентация, например, имаха създателите на филма „Че“ (за Че Гевара), в който преднамерено е изопачен образът на революционера, неговата гибел се изобразява като резултат от противоречията сред хората, които са го обкръжавали, а известно е, че Гевара загина от ръцете на американски наемници. Или пък направеният с голямо майсторство и с отлично актьорско участие филм „Кръстникът“, където, от една страна, се разобличава механиката на мафията, но от друга, се опоетизира семейството на дон Карлеоне с неговите традиции.

По този начин някои актуални явления се въвеждат в привичното русло на холивудското кинематографическо зрелище. Днес се извършва възстановяване на холивудските студии и процъфтяват „независимите“, поддържани от финансовите обединения и от крупните фирми.

Рязко се е изменил характерът на детективските, историческите и в комедийни филми, които някога съставяха основата на буржоазния киноконвейер и киноразпространение — в структурата на тези кинозрелища господарите на кинобизнеса и техните режисьори започнаха да включват политически проблеми, желаейки да „обновят“ остарелите жанрове, да привлекат в зрелите зали и към телевизионния екран зрителите, които отдавна бяха загубили интерес към стандартната комерческа продукция. При това се извършва сякаш подмяна на понятията. В тези филми може да се намери и псевдореволюционна, „бунтарска“ проблематика, и анархистично епатиране, и изтънчен психологизъм, и модернистични похвати на „антифилма“. Битовите и детективски филми днес са обновени, в тях са включени актуални политически въпроси — ту проблемите на Китай, ту движението на студентите, ту расовите конфликти.

Западният печат съобщи, че са се появили дори черни уестърни, черни филми на ужаса, черни детективи. Всички тези жанрове, разбира се, са черни по своята същност. Но тук проблемът е друг. Като герой в тия филми действа не бял, а негър — той днес е вече станал каубой, супермен и суперлюбовник. По този начин бизнесмените се опитват да обхванат целия кинопазар и, пренебрегвайки своите расови предрасъдъци, да примамят в кинотеатрите зрителите от негърските квартали.

През 1974 г. най-рекламираният филм във Франция бе филмът „Китайци в Париж“, поставен от френския режисьор Жан Ян. Това е някаква фантазмагория — китайците са завладели Париж, установили са своята власт, а французите са започнали да им угодишат. Във филма има и лек антикитайски нюанс, и пародия на съпротивата през Втората световна война във Франция, и различен род сценки, призовани да епатират зрителя. Но главното във филма все пак не са китайците. Те идват в Париж с цветя и са показани по-скоро условно, дори с известна симпатия. Главното са атаките към комунистическата идеология и социализма.

Всичко това е също спекулация с актуалната проблематика, „търговия с политиката“.

„През последните години (и особено от 1958 г. насам) френското кино се характеризира — пише критикът Жан-Клод Мерал в списание „le reveil de cinema“, № 27, 1973 г., — с все по-масовото нахлуване на външните белези на политиката („Дзета“, „Признание“, „Всичко е наред“ и други до „Атентат“.)

Тук не случайно е посочен наред с филма с относително прогресивно съдържание „Атентат“, където се разглежда проблемите за корупцията на управляващите, и такъв филм като „Всичко е наред“, който е един яростен антикомунистически фалшификат.

Мнозина лидери на модернистичния кинематограф, провъзгласили още преди няколко години своята независимост от привичните потребности на масовия зрител, своята привързаност към „самоцелното“ развитие на изкуството, днес, не без влиянието на финансиращите ги кинокомпани, промениха ориентацията си. Оттук тяхното насочване към еротиката, отказът от безсъжетността, която считаха порано за основа на „новото“ кино, използването на мелодраматичните ситуации, откровено епатиране на еснафа, но епатиране развлекателно и в същото време „интелектуално“. Американският режисьор и художник на поп-арта Ънди Уорхол във филма „Сън“ в течение на няколко часа показва на екрана пъпа на един човек, който спи. При това този филм се прожектира в кинотеатри, в които преди три-четири години се показваха само традиционни „комерчески“ филми.

Критиката писа много за филма „Слуга“ на английския режисьор Джозеф

богат учен попада под влиянието на своя слуга. И това влияние се оказва толкова силно, че в края на филма ученият става слуга, а слугата — господар. При това деградацията на интелегента се извършва постепенно. В този филм, проникнат от философията на фройдизма, а също така и в други свои филми, Д. Лоузи, наречен от буржоазната критика художник-интелектуал, се стреми да бъде в орбитата на т. н. елитарен кинематограф, макар че неговите филми винаги са се ползвали от подкрепата на буржоазните кинокомпании.

По правило писателите и режисьорите, които се отдалечават от актуалните проблеми на реалността, често попадат в реакционния лагер. Така се случи и с Д. Лоузи. Буржоазният печат неотдавна шумно рекламира неговия последен филм „Убийството на Троцки“, който се опитва да спекулира с настроената на известна част от левоекстремистките кръгове, свързани с идеологията на троцкизма.

Преди малко повече от десет години режисьорът Ален Рене и писателят Роб—Грийе, един от основоположниците на „ювния роман“, създадоха филма „Миналото лято в Мариенбад“, който навремето бе наречен от критиката вестител на философското кино. Разкъсаността на временните и пространствените връзки, ирационалността бяха получили концентриран израз в този филм. Днес похватите на Ален Рене станаха обикновени шами на комерческата продукция, а самият режисьор в своя последен филм „Александър Ставици“ създаде пореден „политически“ филм, напълно комерчески и не без антикомунистически атаки.

И така пътят от изтънчения интелектуализъм до открития антикомунизъм се оказва твърде къс.

Ето защо днес е особено важно, без да се пренебрегва спецификата на „масовата култура“ и на „елитарната“ култура, подробно да се изследва механизъмът на тяхното взаимодействие в съвременното капиталистическо общество.

Съвременният буржоазен кинематограф със своята проблематика, идеи и стилистика днес се намира в особено тясна зависимост от буржоазните философски теории. Разбира се, и по-рано режисьорите и сценаристите изпитваха влиянието на екзистенциалистките и фройдистки концепции. Но днес върху екраните (в това число и на главните, „комерчески“ екрани) се появиха филми, които всъщност са пряка илюстрация на един или друг философски постулат. При това режисьорите широко използват похватите на „деконструкцията“, разрушавайки обрзността и пространствените и временни връзки.

През следвоенните години във френското, шведското, а по-късно и в италианското и американското кино се появиха цяла серия филми, чиято естетика се изгражда върху екзистенциалистките и фройдистки концепции. Някои от тях всъщност са екранизирани философски трактати в духа на екзистенциализма, фройдизма, а през последните години и на неофройдизма, и т. н. „ляв фройдизъм“.

Елементите на критика към едни или други страни на буржоазната действителност, характерни за много от тия произведения, често объркват теоретичните на киноизкуството, които не обръщат достатъчно внимание върху порочната идейна основа на филмите и неоснователно ги зачисляват в категорията на прогресивните явления на западната култура.

Както е известно, екзистенциализмът съвсем не идеализира буржоазното общество, обстоятелство, което придава на това философско течение притегателна сила в очите на много западни художници, които виждат и остро преживяват крещящите противоречия на капиталистическия свят, неговото пагубно влияние върху човешката личност. В същото време екзистенциалистите и художниците, които се намират под тяхно влияние, не виждат изход от тази конкретно-историческа кризисна ситуация, възприемат я и я интерпретират като тотална криза на съвременния човек и на цялото човечество.

Днес за западната кинематография стана характерно явление творчеството на ония художници, които създавайки чисто развлекателна продукция и нежелайки да се свързват с производството на филми, явно защищаващи буржоазния строй, в същото време се отдалечават от традициите и проблематиката на критическия реализъм. Тези художници смятат за главна задача на изкуството разботката на чисто психологически проблеми, проникването в „същността на човека“, уж несвързана с неговото социално битие. Усложнени по форма, филмите на такива художници по правило носят печата на влиянието на буржоазните естетически и философски идеи.

Известно е, че буржоазните философи се опитват да представят духовната криза, която е израз на обща криза на капитализма, като общочовешки проблем.

Концепциите на буржоазната и ревизионистична философия, в които се разкъсват реалните връзки на обществения живот, оказаха голямо влияние върху кинематографистите, в това число и върху ония от тях, които усещат гибелните последици на капитализма за човешкото съществуване. Личността е безсилна, тя не може да противостои на враждебните ѝ сили — такава е основното внушение, до което стигат такива творци. За оценката на творчеството на подобни художници е съществено и това, че философските идеи на безнадеждността и отчаянието, пречупили се в създадените от тях произведения, проникват в съзнанието на несравнимо по-широки аудитории, отколкото са читателите на философските трудове.

Италианските режисьори братя Тавиани в своя филм „Под знака на скорпиона“ развиват философски идеи от такъв род, но само че като ги обновяват донякъде в „младежки“ дух. Пустинен и мрачен е островът, на който живее едно племе, чиито членове с пот на лицето добиват своя оскъден хляб върху неплодородната земя. Но на острова пристига друго племе, по-войнствено. След безсмислени стълкновения с променлив успех туземците на острова все пак успяват да пленят войнстващите пришълци. Но те се освобождават, зверски убиват всички мъже на острова, а жените взимат в плен. И какво става по-нататък? Пришълците стават също такива като ония, които те са изтребили — ровят бедната земя, задоволявайки се с най-малкото. Кръгът се затваря. При това и туземците, и пришълците са безлики, стандартни, еднозначни, общи. И в своите постъпки, и в своята същност. Фонът, върху който се развива действието — това очевидно е светът, неговата история, неговата съдба. Борбата е безцелна и прогресът е невъзможен. Така е било, така и ще бъде. Какво е това — „приличност“ в духа на Щпенглер и Тойнби ли? Или още една мрачна присъда над света, над хората, над техния стремеж към прогрес, към борба за човешките идеали?

„Психоанализът — пише американският критик-марксист Дж. Рейнолдс — е проникнал в цялата идейна и културна атмосфера на САЩ. Необходимо е да се признае, че той предлага на писателите и драматурзите необичайно драматичен материал :секс, отцеубийство, кръвосмешение, извращение, садизъм и мазохизъм, символика на съновиденията, прозрения, безсъзнателни мотиви, . . . Не може да не се стигне до печалния извод, че той предлага всичко освен жизнена правда“¹.

Италианският кинокритик Г. Аристарко в статията си „Кинематографията и психоанализът“ („Синема—71“, № 156) нагледно показва влиянието на фройдизма и неоефройдизма върху съвременното западноевропейско изкуство. В тази статия се проследява зависимостта на образната структура в редица филми (специално филмите на италианския режисьор П. Пазолини и шведския режисьор И. Бергман) не само от общото фройдистко умонастроение на авторите, но и от методите и похватите на психоанализа.

Цяла редица европейски кинофестивали през последните две-три години преминаха под знака на преобладаването именно на такива филми.

В този план е показателен филмът „Тайните на организма“, поставен от режисьора Душан Макавеев със средствата на една западногерманска телекомпания, около който в буржоазния печат се вдигна шумна полемика. Душан Макавеев се стреми да разкаже на света за един от последователите на Фройд — Вилхелм Райх и едновременно с това да илюстрира теорията за „сексуалната революция“, толкова разпространена днес сред „вождовете“ на различните младежки левоекстремистки групировки. „Сексуалната революция“, която според мислите на Райх и Макавеев е сублимация на социалната революция, води към „обновяване на света“. Филмът „Тайните на организма“ съединява различни пластове на буржоазно-анархистическото мислене. Върлият антисъветизъм и антикомунизъм тук се съчетават с фразеологията на „новите леви“, откритата порнография с проповядването на един от най-крайните потоци на неоефройдизма.

Кинофестивалите, провеждани в капиталистическите страни, обикновено акумулират ония явления на киното, които според организаторите на тия прегледи на киното са най-съществени. По правило, на фестивалите не попада обикновената комерческа продукция — уестърни и полицейски филми. Най-често тук са филмите, чиито автори изявяват своята независимост от киноконвеера и се смя-

¹ Дж. Рейнолдс „Фройдизъм и неоефройдизъм“, сп. „Проблеми на мира и социализма“, № 2, 1971.

тат за „незавербувани“ художници. Трябва да се отбележи, че сред филмите, премирани или показани на кинофестивалите в капиталистическите страни, са попадали и немалко произведения с реалистична и хуманистична насоченост, със значение за развитието на екранното изкуство. Но (и това също така не може да не се види) на последните западни кинофестивали се увеличи числото на филмите с антиреалистическа насоченост, изпълнени със социален песимизъм и безперспективност, филми с лявоекстремистка и антикомунистическа ориентация.

Буржоазните критици и теоретици на изкуството издигат в качеството на герой, който най-пълно според тяхното мнение отразява съвременността, антиобществената личност, която уж по силата на този свой характер се противопоставя на буржоазния морал. Оттук, както вече посочихме по-горе, и идеализацията на „новите леви“. Оттук и прославянето на анархистичното своеволие. Оттук и филмите-митове, чиито автори публично заявяват, че критикуват „потребителското общество“, но всъщност само демонстрират деградацията на човека и изтънчената еротика. В резултат те създават зрелища, поддържани именно от ония буржоазни кръгове, които те, съдейки по техните декларации, са се канили да разобличат и да епатират. От такъв род явление е и филмът на италианския режисьор Д. Ферари „Голямото плюскане“, получил на последния кинофестивал в Кан наградата на международната организация на кинопресата. По замисъл това е антибуржоазен памфлет, фантасмагория, претендираща да бъде огледално отражение на пороците в „обществото на потреблението“. Четири души, хора с различни професии, но отнасящи се към т. н. „среден буржоазен слой“, се събират на уикенд в една празна вила и се отдават тук на чревоугодие: приготвяват планини от най-разнообразни ястия и с наслаждения ги изяждат. След това им хрумват други занимания — поканват улични момичета и някаква учителка, на която това неударжимо плюскане и този изтънчен разврат се харесват много повече, отколкото на момичетата, които се постарават по-бързо да избягат от този странен дом. Но след това настъпва кулминационният пункт в замисъла на авторите на филма. Героите един след друг умират и тяхната смърт е страшна, по-точно казано — трагикомична. Един от тях се задушава в своите екстремности, другият замръзва на улицата, увлечен от еротичните си похождения... остава само учителката и тя, сякаш нищо не е станало, рано сутринта напуска вилата, а в същото време един камion-хладилник докарва нова партида продукти — заклани и изчистени свине, пушени бутове, колбаси, телешки глави...

Във филма се чувства от време на време замисълът, деклариран в устните и печатни изявления на авторите, в многочислените статии на адептите на този филм — да се изобрази същността и съдбата на „обществото на потреблението“, което е прело и, изпаднало в конвулсии, върви към гибелта си. Но изтънчената еротика, лубоването на всякакви мерзости — не е ли това опит за „борба“ с буржоазността с архибуржоазни средства? А ако трябва да се каже по-точно, не е ли това опит леко да се епатира буржоазният зритель, да се развеселява той чрез невиджани по своята откровеност зрелища на човешкото разложение, на порнографията, но не банална, не булевардна, а разкрасена с модни „леви“ разсъждения? Не е ли това опит да се отдалечи изкуството от изследването на истинските язви на капиталистическия свят? Разбира се, това е така. Всичко това са явления, които днес са в центъра на полемиката, разгърнала се в буржоазните и лявоекстремистки издания. Тия издания, нахвърляйки се върху произведенията с реалистически и хуманен характер, страстно поддържат филмите-митове, като ги обявяват за антибуржоазни.

Идеалистическият мит за последните, които носи научно-техническата революция за структурата на класовото общество, намери твърде широко отражение и в киното. Не без влиянието на Маркузе и на неговата теория за „едноизмерното общество“ авторите на редица европейски и американски филми започнаха да прокарат настойчиво мисълта за възникването у капиталистите и работниците не само на съзнание, което изключва каквато и да е възможност за опозиция помежду им, но и адекватно задоволяване на личните потребности и стремежи. Може би най-нагледно и лапидарно тези идеи се провеждат в американския филм „Джо“ на режисьора Джон Евелдсен по сценарий на Норман Векслер, който сякаш е модификация на много филми, аналогични по своя идеологически характер. Паралелно с теорията за „едноизмерното общество“ този филм носи в себе си отражението и на теориите за фронталния антагонизъм между поколенията, толкова вълнители в средата на философите и художниците.

Във филма няма дълбока разработка на характери — това е филм-прит-

ча с напълно ясна идеологическа задача. Цялото му съдържание сякаш е програмирано. Един почтен бизнесмен у дома си заварва своята дъщеря в наркотичен припадък с млад човек, който също се намира в наркотичен транс. Стига се до сбиване и бащата въсъщност случайно убива младежа. И този случай като че ли предопределя целия сюжет и целия смислов товар на филма.

Неволният убиец се среща в един бар с понапил се работник, който на висок глас излага своето кредо: цялото зло в обществото идва от чернокожите и от дългокосите, които са наводнили страната с наркотици, секс и разлагат народа — те трябва да бъдат унищожени като бесни кучета. Узнавайки, че бизнесменът именно е извършил такова убийство, работникът, който има широко разпространеното име Джо, сякаш вижда в този човек образец за подражание, възплъщение на своята заветна мечта. Той завежда бизнесмена у дома си и му показва колекция от оръжия, като разсъждава, че „когато на война убиваш, изпитваш неприятно, но в същото време и приятно чувство“.

Те заедно се отправят по улиците да търсят избягалата от болницата дъщеря на бизнесмена, която се оказва в един малък бар в най-мизерния район на града, където младежи взимат наркотици, а след това се отдават на сомнабулни оргии. Пристигналите — работникът и бизнесменът — също се включват в тия оргии, но те не са тихи и беззащитни, както обитателите на това дъно — в тях се събуждат зверски инстинкти, а по-късно, виждайки, че парите им са изчезнали, с огромна радост извършват кървава разправа с хипитата, като ги разстрелват с винтовки. Краят е трагичен, но и плакатно-символичен. Един от куршумите по-валя дъщерята на бизнесмена.

Бащите убиват своите деца.

Но не само тази мисъл е заложена във филма-притча, тук преди всичко ясно изпъква мисълта, че цялото по-старо поколение изобщо е единно — не случайно работникът намира общ език с преуспелия бизнесмен и те (при донякъде различни подбуждащи мотиви) са единни в своята ненавист към начина за мислене и действие на младото поколение.

Във филма има и друг слой. В разсъжденията на Джо (според замисъла на авторите това е някакъв обобщен тип на еснафа — един от милионите безлики Джо) се съдържа фразеология от арсенала на американските ултрадесни, неофашистки и расистки елементи (не случайно той произнася гневни думи срещу цветнокожите, студентите и интелектуалците). Авторите очевидно говорят за опасността от фашисткото влияние и от идеологията, която според тях е завладяла „средния слой“ от населението на Америка. Но, повтарям, авторите не се стремят да разглеждат съвременното американско общество в социален разрез. Те го разделят по възрастов, а не по социален белег — и затова работникът и бизнесменът се оказват в един лагер. Що се отнася до младежа и в това число до оная, която в своите леговища се отдава на наркотици, то авторите са твърде снизходителни към нея. Тези младежи според тях са само жертви на несправедливия свят, но те са безобидни и чисти, защото отхвърлят морала на по-старото поколение, което (цялото, без разлика на социалните прегради) жадува само за личното си преуспяване.

По такъв начин в този филм-притча са отразени възгледи, разпространени сред американската и европейска интелигенция. Тук има и безпокойство по повод укрепването на позициите на реакцията (едно напълно обосновано безпокойство, отражение на възгледите на радикалните слоеве в обществото), и ненавист към еснафа, готов заради своите егоистични интереси да си служи с насилие и да убива (това също е отражение на реалността). Но тук — и това не може да не се види — има и пълен отказ от класовия и социален анализ на действителността, на истинските процеси, които стават в света изобщо и специално в Америка. Не може да не се почувствува в този филм и мисълта (твърде разпространена в съвременната буржоазна философия) за обуржоазяване на пролетариата, на работническата класа като основна база на реакцията.

Пренасянето върху работническата класа на отговорността за фашизирането на обществото (нека отбележим, че във филма бизнесменът е една страдаща и пасивна фигура, която върви след многоликия Джо) — това е опит да се скрие отговорността за кризисното състояние на обществото на ония, които определят курса на буржоазния кораб. Извън социалното разделяне на обществото на млади и стари, проникнало широко в редица американски и европейски филми — това е още една проповед на мита, който също помага на монополистическия капитал да запазва своето господство.

Днес мнозина режисьори, социолози и художници, свързани през 50-те години с екзистенциалистката философия, направиха подобно на Сартър поврат към идеологията на „новите леви“. Такава еволюция стана и с Жан-Люк Годар, влиятелен френски режисьор, който през 50-те години във филма „До последния дъх“ изобразяваше човека, както и подobaва на един художник екзистенциалист, в „гранична ситуация“. Един от adeptите на възникналото през тези години във Франция течение на „новата вълна“, Годар се прояви като художник, който показва ярко отчуждението на човека в буржоазния свят и направи редица открития в киномонтажа. Днес Годар в своите изявления и във филмите си „е сменил ориентацията“ и от живописец на отчуждената личност се е превърнал в „политически“ режисьор, в един от лидерите на кинематографическия революционизъм. Във филмите „Мъжки род, женски род“, „Китайката“, „Уикенд“ той отразява идеите на „новите леви“, макар в тези филми да има и ирония по повод на тия идеи — неговият поглед е сякаш погледът на страничен наблюдател, който още не е разкрил своята позиция. В следващите филми на Годар „Вятър от изток“, „Владимир и Роза“, „Всичко върви добре“ също присъства тази ирония, но тук са явни и атаките по „два адреса“. Първият адрес — това са „старите революционери“, т. е. комунистите. Вторият адрес е буржоазният свят. Но „буржоазният свят“, към който Годар произнася толкова гръмки проклетия, никак не се страхува от тези проклетия. Нещо повече, той използва филми от този род в борбата против идеологията и практиката на комунизма, като им предоставя най-широко коммерческо разпространение.

Буржоазност под флага на антибуржоазност — това явление намира днес в киноизкуството множество свои изразители.

Но, както отбеляза справедливо американският прогресивен критик Филп Боноски, „революцията“, породена от антикомунизма, не е страшна за буржоазния свят. В своята статия „Братята Рокфелер пропагандират революцията“ той посочи, че Годар е научил младите интелигенти от буржоазните класи да създават „революционни“ филми, от които буржоазията не се страхува. Филмите на Годар, Горен, Кармиц и други се показваха на кинофестивали, финансирани от краелете на бизнеса.

Фронтът на идеологическата борба преминава днес не само през самите филми, но и засяга коренните въпроси на кинотеорията.

Някои влиятелни западни теоретици на киното настойчиво разделят понятията идейност и реализъм. Те твърдят, че идейността на художника разрушава реалността. Дори поддържайки реалистичното изображение (и в това е положителната страна от позицията на тези учени), те погрешно смятат, че определено е в позицията на автора на филма неизбежно разрушава правдата.

Разбира се, такъв механически подход към произведенията на кинематографическото творчество се намира в пълно противоречие с историята на екранното изкуство, преди всичко с историята на социалистическото и прогресивното кино.

Леворадикалната критика, която през последните години зае значителни позиции в специалните западни киноиздания, се насочва към друг вид крайност — към пълното отдалечаване от изобразяването на реалността в името на „идеологията“ на филма. Издига се концепция, чиято същност се свежда към отказ от изобразяване на живота във формите на самия живот, към избягване на характерите, конфликтите, образите, към отказ от художественото познание на действителността.

Френското списание „Каие дю синема“, което дълго време беше обикновено буржоазно киноиздание, не много отдавна се провъзгласи за „марксистически“ и „революционен“ орган и решително се разграничи от своето „буржоазно минало“. Заедно с него върху позициите на левия радикализъм премина и друго френско списание „Синетик“. Тези две издания, при известно различие на своите ориентации, започнаха да претендират, че разработват новата теория на кинематографа изобщо и на „революционния“ кинематограф специално.

Теоретиците на тези издания смятат за неправилен възглед за кинокамерата като за инструмент, който механически възпроизвежда жизнената реалност. Те говорят за „априорната идеологичност“ на кинокамерата („ефектът на камерата“) и твърдят, че светът придобива идеологическа окраска още в момента, когато започва да се фиксира върху кинолентата, поради самата природа на кинокамерата, която прави изображението идеологическо. А доколкото в буржоазното общество господства буржоазията, това означава, че кинокамерата априорно възпроизвежда реакционната и идеалистическа идеология.

„Кинокамерата е чисто идеологически апарат“ — заявява един от критиците с подобна ориентация.

Обективно теоретическите построения на списанията „Синетик“ и „Каје дю синема“, макар те да заявяват, че създават „нова“ марксистческа и революционна теория на киното, водят към отказ от познавателната същност на киноизкуството, от неговата познавателна роля и от понятието художествен метод. И не случайно тези „революционни“ теоретици фактически зачертават историята на революционното съветско киноизкуство и на цялото прогресивното изкуство в света, като издигат новия модел на „истинско, марксистическо“ кино, чиято естетика е „деконструкцията“, отказа от техническите новости на киното, като цвета, синхронния звук и други, доколкото тия новости увеличават ефекта на реалността. Те се отказват и от павилионите, осветителната апаратура, релсите, декорите и от самия режисьор. Всичко това според мнението на тези теоретици разкрива „и реалността на съществуващото“.

Претенциите за създаване на „нова“, „революционна“ теория на киното, меко казано, са наивни. Основите на истинската марксистко-ленинска теория на киното, опираща се върху известното изказване на Ленин за ролята на киното в обществото, са вече създадени. Те се намират в трудовете на такива корифеи на киното като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко и на други дейци на социалистическото кино в света. Тези основи са проверени на практика от развитието на социалистическото изкуство. Те се утвърждават и развиват и днес в най-добрите произведения на съветските кинематографисти и на кинематографистите от другите социалистически страни.

Твърде съществено е да се отбележи, че и на Запад днес се развива прогресивната критика, но тя защитава реализма и хуманизма и разобличава измислените „нови“ теории за екранното изкуство. Ще посоча специално книгата на критика-комунист Лебел „Кино и идеология“, в която се съдържа остра полемика с теоретичите от „Синетик“ и „Каје дю синема“.

Дребнобуржоазно бунтарство, анархистически възгледи за света, социален пессимизъм — всичко това е характерно за съвременните западни кинематографисти с левоекстремистка ориентация. В своето мнозинство те се придържат към крайно декадентски концепции. Наистина сред филмите, поставени от режисьори, свързани с движението на „новите леви“, има и филми, особено документални, които обективно показват уродливостите на буржоазния свят, стачното движение, борбата на народите от Азия, Африка и Латинска Америка за свобода, филми, които критикуват империализма, неофашизма и т. н.

Трябва да се отбележи, че „бунтарските“ настроения на определена част от кинохудожниците на Запада, дори ако те са облечени във формата на анархистичен протест и абстрактна революционност, имат немаловажно значение като показател за дълбокото брожение в средата на творческата интелигенция, като един от симптомите на задълбочаващата се криза на буржоазната идеология на капиталистическата обществена система в цяло. Дейците на киното не могат да не реагират на дълбоките промени в съзнанието на аудиторията, към която те се обръщат и чието влияние неминуемо изпитват. А масите на кинозрителите на Запад, особено младежта, са вече не такива, както бяха преди.

Известно е, че леворадикалната интелигенция, която не стои на позициите на пролетариата, е организационно неоформена, неустойчива, противоречива, подхвърлена на най-различни влияния. Участниците в това движение изпадат под влияние на революционната фраза, на тях не им достига издръжливост, способност правилно да оценят обстановката, някои от тях са заразени от антикомунистически предрасъдъци. И това трябва да се има предвид, когато се засягат проблемите на изкуството, проникнато от идеологията на „новите леви“.

Известно е, че творчеството на знаменития италиански режисьор Пазолини има противоречив характер — той започна като живописец на нищетата на италианските квартали, след това премина към сложните филми-притчи, показващи безнадеждността и безперспективността на човека и човечеството, а по-късно започна да поставя комерчески филми със силни еротични елементи. Манифестът, който Пазолини напечатва във в. „Паезе сера“, също съдържа леворадикална програма, към която се е ориентирал този крупен художник, търсещ изход от задънената улица на екзистенциализма и неофройдизма, чието влияние той така дълго изпитваше.

Пазолини по-специално пише: „Сега е нужно да се върнем назад и да започнем всичко отначало. Нужно е децата да не се възпитават по буржоазен на-

чин. Нужно е нашите къщи да не се строят по буржоазен начин. Нужно е буржоазният начин на живот да не изкушава душите ни... Защото мъката във вашите души е мъката от буржоазното благополучие.

Да стиснем юмруци и да се върнем назад, за да започнем всичко отначало. Тогава властта на силните в този свят няма да бъде тайна за нас. Няма да бъде и вечна. Ние няма да спасяваме удавника. Никакви компромиси! Да се върнем назад. Да живее бедността! Да живее комунистическата борба за реалните и жизнени потребности!“

Както се вижда, това е един пъстър и противоречив документ. Тук има и ненавист към буржоазния строй и буржоазната култура, но тук са налице и анархистическите лозунги от рода на „да живее бедността“ и други атрибути от арсенала на теорията на леворадикалните вождове, несвързани с компартията.

Идеите от подобен род се развиват и във френските кинематографически списание с леворадикална ориентация. По своето съдържание това явление се състои от два пласта — външен („маоистки“ по форма) и вътрешен, който отразява противоречията в леворадикалното движение на протеста. Това е пъстра картина от възгледи, които влияят днес върху доста широки слоеве от интелигенцията, в това число и върху кинематографистите.

Тези явления трябва да се отхвърлят не безогледно, а да се изучават, за да може, като се критикуват рязко проявите на антикомунизма, да се помага на художниците (а сред тях има и хора с голям талант) да се освободят от влиянието на анархизма, на буржоазната революционност и да застанат в редовете на ония, които правилно разбират процесите, извършващи се в съвременния свят, и виждат в комунистическото движение главната сила, противостояща на капитализма и на неговата култура.

Ленинското положение за това, че в обществото, разделено на антагонистични класи, духовната култура не може да бъде единна, се потвърждава от цялото развитие на изкуството в съвременния капиталистически свят. Всичко най-добро, което се създава в художествената култура на всяка капиталистическа страна, е израз на демократическата и — като висша форма за нейно проявление — на социалистическата тенденция. Като се излиза от учението на Ленин за двете култури в националната култура на всяка буржоазна страна, твърде важно е внимателно да се анализира и да се открива в какво именно се проявява днес реакционната култура и в какво демократическата култура, която се отличава с повече или по-малко дълбоко народно съдържание, която изразява народната (макар и дори общодемократическа, а не социалистическа) гледна точка за съвременността, за процесите, характерни за живота на отделните страни и на цялото човечество.

Времето показва, че демократичната струя в изкуството на капиталистическите страни не е изчезнала под земята. Съвременната действителност породи не само многослойния и противоречив свят на образите на художниците с декадентска насоченост, намиращи се под влиянието на буржоазните философски учения, но и кинотворци, които правдиво и ярко отразяват критичното състояние на капиталистическия свят и на буржоазното съзнание. Човекът не е песчинка сред стихийните враждебни му сили, не е същество, подвластно само на подсъзнателни подбуди, човекът е социално активен, той може и трябва да се бори за своето бъдеще, за бъдещето на своя народ и на цялото човечество — такъв е лайтмотивът на тези и на други филми на критическия реализъм. Явно е колко голямо е значението на талантливото художествено въплъщение на тази концепция за човека (дори без да говорим за социалистическата концепция за него).

Буржоазният кинематограф ни дава немалоко примери за идеологическата стратегия на срастване в изкуството между традиционните буржоазни митове и „новите“ концепции. Една от целите на тази стратегия е да се скрие истинската социална роля на буржоазното изкуство, осъзнаването на която довежда все повече западни художници до разрыв с господстващата култура. Най-честните художници на Запада не искат да се присъединят към хора на ония, които погребват човека, които му предричат израждане и гибел, които не вярват в социалния прогрес. В творчеството на художниците — хуманисти и реалисти от капиталистическите страни, макар и те не рядко да изпитват чужди на прогреса и хуманизма влияния, се отразява картината на сложния съвременен свят. Те застават за човека, а не против човека. И това ги сродява с художниците на социалистическото изкуство, цялото творчество на киното е основано върху вярата в човека.

Укрепването на реалистичните тенденции в киноизкуството на буржоазните страни ще помага за преодоляване на творческия кризис, в който се оказаха мно-

го талантливи художници. Сред явленията, които пораждат тази надежда, особено важно е да се отбележи очертаният се поврат в творчеството на такъв крупен художник като Фелини — от апокалиптичските пророчества във филма „Сатирикон“ към критиката на уродливостите на буржоазната цивилизация във филма „Рим“ и сочната живопис на народното битие във филма „Амаркорд“.

Критиката не може да мине покрай анализа на американските т. н. „експлозивни“ филми. Появата на тия филми, тяхната проблематика и критически патос отразяват загрижеността на значителна част от интелигенцията на САЩ по повод на перспективите в „потребителското“ общество. Тяхното възникване, както вече бе посочено, е свързано с традициите на американския критически реализъм от 30-те години.

Всички тези явления са важен фактор в идеологическата борба, защото днес те се проявяват като съюзници на социалистическото изкуство, отстоявайки хуманизма и отричайки концепцията, че „човекът е умрял“.

Когато анализираме тези явления на кинематографа, особено важно е да определим тяхното историческо значение, техните съществени черти, принципната разлика между социалистическата и демократическата кинематография, от една страна, и буржоазната и декадентско-масова кинематография, от друга.

Всяко завоевание на нашето кино в усвояването на социалистическата действителност, изявяването на новите черти на личността, намирането на конфликтите и характеристиките, свързани с борбата на новото със старото, с отмиращото, има голямо принципно значение.

Съветските филми от последните години, които поставят проблемите от историята и съвременния живот на съветското общество, както и най-добрите филми на социалистическите страни, определиха характера и чертите на кинематографичския процес в социалистическото киноизкуство от нашите дни. И не случайно в постановлението в ЦК на КПСС „Мерки за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“ идейно-художественото обогатяване на съветския кинематограф е свързано преди всичко със задълбочаването на неговите революционни традиции, със засилване ролята на киното в комунистическото строителство, в духовния живот на обществото, с художественото усвояване на многостранните процеси и явления в съвременната действителност.

Именно в това е главният смисъл и значение на най-добрите произведения на съветското киноизкуство. Разрушавайки бариерите и железните завеси, които поставят пред съветската кинематография буржоазните киноразпространители, идеологическите центрове и цензурата, тези произведения стигат до зрителите на капиталистическите страни, влияят върху тяхното съзнание, разрушават митовете на антикомунистите за живота на човека в условията на социализма.

От само себе си се разбира, че тези филми формират общественото съзнание, естетическите вкусове на милиони хора от социалистическия свят и по този начин укрепват неговата животворна сила.

Най-добрите произведения на киноизкуството, създадени в СССР и братските социалистически страни, със своята образна структура, обществен смисъл и насоченост са противостояли и противостоят на идеологията и културата на буржоазния свят, защото те разкриват смисъла на социалистическия начин на живот.

СЕРГЕЙ УРУСЕВСКИ

(1908—1974)

1975 година — Единадесетият международен кинофестивал в Кан. На екрана Вероника (Т. Самойлова) седи в спрелия тролейбус, поглежда през прозореца, после скача от мястото си, бяга към изхода, провира се през тълпата от изпращачи, върви, търсейки с поглед, ту приближавайки се, ту отдалечавайки се, докато накрая пресече пътя на танковете и зрителят, който непрекъснато следи нейните преживявания, види хората, изпращащи своите синове, дъщери и братя на „свещенна“ война.

Светът научи името на човека, който го накара така силно да се радва и скърби заедно с героите, чиито образи се прожектират на обикновено бяло платно, Сергей Павлович Урусевски. Едва ли има някой друг оператор, който да е получил такова всеобщо признание на своето изкуство и едва ли е имало друг, комуто така много са подражавали...

Урусевски е роден на 23 декември 1908 г. През 1929 г. завършва Ленинградския художествено-промишлен техникум. След това продължава образованието си в областта на изобразителните изкуства, завършвайки през 1935 г. ВХУТЕИН. Още като студент при известния график Фаворски той се увлича от... киното! По-нататък натрупаната изобразителна култура от „традиционните“ изкуства ще развива и обогатява изразителността на едно „техническо изкуство“ — киното, а живописиста ще остане на заден план — в извънработно време.

Пътят на бъдещия художник на екрана обаче не е лек, тъй като няма специално образование и той започва отначало като асистент, а след това — втори оператор. Идва 1941 година — излиза на екран първата му самостоятелна работа „Как се скараха Иван Петрович и Иван Никифорович“, но идва и войната на хитлеристка германия срещу СССР. Урусевски работи като фронтови оператор, вземайки участие в създаването на филмите „69-ти паралел“ (1942 г.) и „Битката за нашата Съветска Украйна“



(1943). След това снима игралните филми „Двубой“ (1945) и „Сине-горие“ (1946), в които усъвършенствува и шлифова своето майсторство, за да го излее с пълна сила в „Селската учителка“ (1947 г.) Филмът обхваща почти полувековния път на героинята (В. Марецкая) — пред оператора е поставена непосилна задача и особено в първата част, където актрисата играе 18-годишна девойка. Необикновено младите очи на Марецкая подсказват своеобразен светлинен приъм — използване в портретите на ярко светлинно петно. Тъй като това петно само по себе си е доста условно, Урусевски преустройва светлинния рисунък така, че петното да изглежда жизнено правдиво и по този начин да остане незабелязано за непросветения зритель.

Този филм става етапен за следващите работи на Урусевски. Това са „Алитет отива в планината“ (1950) и „Кавалерът на златната звезда“ (1951), филми, в които се стреми към живописна из-

разителност на кадъра, многоплановост и обобщеност на киноизображението — тенденция, съзвучна с търсенията на съветската операторска школа по това време.

След това следват три цветни филма, в които Урусевски окончателно се утвърждава като един от бедущите съветски оператори, като интересен творец в областта на току-що започналото своето развитие цветно кино. Първият — „Завръщането на Василий Бортников“ (1953) го среща със световноизвестния режисьор Всеволод Пудовкин. Цветният многослоен негатив е все още в период на експерименти, липсва окончателно разработена стабилна технология, но това не пречи на Урусевски да постигне поразителни резултати. На времето някои критици нарекоха този филм едва ли не „най-добрият цветен филм на всички времена“! Ето къде скованата дълго време от „монохрома“ оптична палитра на майстора намира повод да предаде и буйството на цветовете в слънчевия ден, и безцветността на мрачния ден. Цветовете не са обаче цветовете сами за себе си — екранът е богат и на светлинен рисунок: първата среща на завърналия се от фронта войник с жена му Урусевски снима чрез силуети на фона на осветената стая. Артистът Лукянов се противи на това усилено, ... докато не вижда сцената на екран. В тези силуети зрителят долавя и дообрисува много повече, отколкото ако гледа на екрана треперещите устни на актьорите и сълзите в очите им.

Ако все пак някаква аналогия с „традиционните“ изкуства не е лишена от основание, може да се каже, че цветовата гама на филма „Урок на живота“ (1955) напомня прозрачността на акварела, нейна особеност е отсъствието на ярки, определени цветове. На екрана виждаме най-разнообразни пастелни полутонове, широка гама от отенъци, при което цялата тази гама придобива живописна завършеност от действието на меката светлина.

Следващият филм „Четиридесет и първият“ (1956) завършва „триадата“ цветни филми, в които операторският талант се проявява в уменията да се **усетят** и **отберат** отделните цветови съчетания и не само да се отберат, но и с помощта на своеобразни светлинни и тонални прийоми да се предадат на екрана. В това се проявява майсторството на оператора в цветния филм, а не в свойствата на филмовия материал, както погрешно се отбелязва в един западен вестник след премиерата на филма: „След грубите, лишени от всякакви отенъци цветове, към които ние по силата на необходимостта вече започнахме да привикваме, с облекчение въздъхваш при вида на меките, чувствени и напълно естествени нюанси — очевидно руснаците разполагат с особена технология, позволяваща им да изменят цвета в зависимост от необходимия ефект.“ Да, технологията наистина е особена, но тя не се крие в материала а в особеното колоритно „виждане“ на съветския оператор.

Във филма „Първият ешалон“ (1956), снет съвместно с Ю. Екелчик, Урусевски обръща повече внимание на изразителността на композицията.

И така — овладяно е светлинното, колоритното и композиционното решение до съвършенство, като че ли това е пределът ... от който често пъти се тръгва в обратна посока, превръщайки се в рутини-

ран професионализъм, който за всички възможни случаи има готови решения...

Но... зрителят отново е потресен от реалността, от движението — като че ли присъствува за пръв път на кинематографичен сеанс. Урусевски и Калатозов отварят нова страница в изразителността на седмото изкуство. Нужна е смелост от страна на режисьора да се довери всецяло на оператора, който единствен фактически вижда мизансцена, единствен може да оцени вътрешнокадровия ритъм на кадъра-епизод. Нужно е високо, майсторско овладяване на композицията, която всяка секунда търпи изменение при движението на камерата, за да може кадърът да не се разпадне на отделни „планове“, а да прозвучи като единно цяло и в крайна сметка — да не звучи различно от общото стилово решение на филма. „Летят жерави“ ознаменува раждането на нов композиционен стил, разруши установените представи за границите и възможностите на кинематографичната форма. Урусевски не сваля само камерата от статива (до този момент „ръчната“ камера се използваше не само от операторите документалисти, но и в някои игрални филми), той **откри** неизвестните дотогава възможности за **емоционално въздействие** върху зрителя. Динамичността и експресията на кинокомпозицията са в пълен унисон с драматизма на сюжетното действие — два пъти камерата „бяга“ заедно с героинята по една и съща стълба, но колко различни са по движение и композиционно построение двата епизода — единият път, когато Вероника се връща от нощната разходка с Борис, и другия — след бомбардировката.

Класически е станал епизодът със смъртта на Борис, когато пред очите му се завъртват стволите на дърветата и в съзнанието гасне мисълта, хаотично се натрупват лица, събития. „Окото“ на кинокамерата като че ли се отъждествява с последния импулс на мисълта... Огромно емоционално въздействие има и сцената, в която обезумялата от мъка Вероника бяга от болницата. Пред очите ѝ се мяркат къщи, огради, клони, които губят постепенно реалните си очертания и се превръщат в едно динамично, неистово преплитане на линии и петна.

Изразните средства достигат до почти пълна модификация, но това не се превръща във формална „игра на изкуство“ — те са подчинени на определен идеен и художествен замисъл, което не позволява на формата да доминира над съдържанието.

В търсенето на корените на успеха на Урусевски несъмнено трябва да се отбележи особено ролята, която заема операторът във филмопроизводството на Съветския съюз. В тази връзка показателен е следният факт: един холандски вестник, отбелязвайки успеха на изобразителната част на „Летят жерави“, пише „...снимките са реализирани под наблюдението на С. Урусевски“, изхождайки от факта, че в приетата практика операторът обикновено не стои зад камерата, а осъществява ръководството на снимачния процес — поставя осветлението, дава общи указания относно композицията на кадъра, решава с режисьора мизансцена...

Да си представим в такава роля Урусевски е невъзможно. Не е възможно да го откъснем от кинокамерата, както е невъзможно



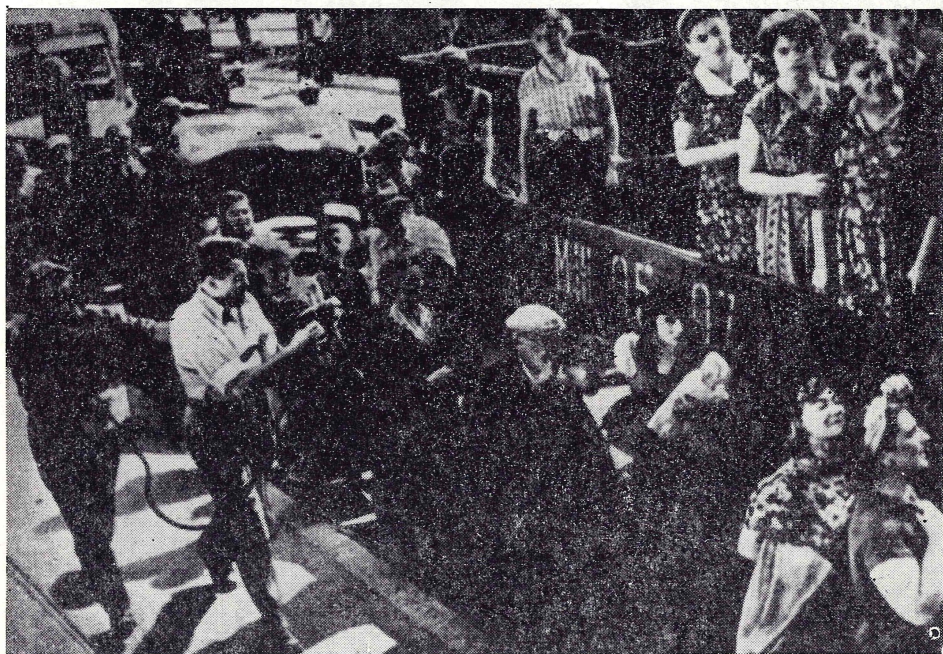
Татяна Самойлова във филма „Летят жерави“

да се опишат с думи импровизираното движение на неговата камера и онези незабележими нюанси в композицията на кадъра, в които се и проявява **изкуството на кинетичната изобразителност**. „Аз съм дълбоко убеден — казва той, — че ако ми вземат от ръцете камерата, няма да съумея да предам на екрана и една стотна от обхващащото ме по време на снимки вълнение. То всъщност движи и направлява моята камера.“

След „Летят жерави“ продължава творческото съдружество на Урусевски и Калатозов — „Неизпратеното писмо“ (1960) представлява следващо стъпало в поетичните търсения на двамата, които завършват в последния им съвместен филм „Аз съм Куба“ (1965 — „Гран при“ за операторска работа в Италия).

След това Урусевски поставя два филма като режисьор — „Конраванлия“ (1969) и „Пей песен, поет“ (1971), в които продължава да развива и обогатява визуалния език на киноизкуството.

„Летят жерави“, „Неизпратено писмо“ и „Аз съм Куба“ бележат една еволюция не само в областта на поетиката, те достигат предела в естетиката на двуизмерния кинематограф! Камерата така емоционално въвлича зрителя в действието, че той игнорира рамките на екрана. Камерата сама става действащо лице, превръща се



С. Урусевски на снимачната площадка

в едно светоусещане за революцията в далечната страна! Тя води зрителя емоционално, дистанцията се скъсява, зрителят е камерата... а камерата — зрител... извършва се една **почти пълна интеграция** на зрителя с филмовата реалност. Почти, защото „обикновеното“ кино има определени граници — то е двуизмерно. Именно затова Урусевски използва суперширокоъгълен обектив — 9,8 — за да придаде още по-голяма стереоскопичност и експресивност на двуизмерния екран, за да може зрителят да забрави ограничението. Така филмът достигна крайния предел в изразителността на двуизмерното кинетично изобразително изкуство, което все още е неосъществимо технически, но в чиято естетическа подготовка постави градивни основи големият художник на киноизображението Сергей Павлович Урусевски.

Румен Георгиев

безпрецедентен, незапомнен, сензационен. . .

Бихме могли още да продължим: изключителен, невероятен, триумфален, неповторим, невиджан... С тези суперлативи се обкичваха през 30-те години филмите, които „Метро Голдвун Майер“, „Фокс“, „Парамаунт“, „Уфа“ и пр. предлагаха на милионите почитатели на екрана. Нямаше такъв филм — пък бил той и най-баналният, който разпространителите да не обявяваха за шлагера на сезона, за шедевър на годината, за най-доброто творение на всички времена. Нашите читатели, които през ония години носеха ученически куртки, си спомнят навярно неизбежните рекламни клишета в нашия и чуждестранния печат от рода на „Един голям, празничен филм, наситен с музика, разяждащи страсти, хумор и жизнерадост“, „Покъртваща социална драма“, „Най-вълнуващата любовна история“, „Най-големият шедевър“ и т. н. и пр. Ден след ден жадната публика получаваше неизменна информация за своите любимци, мъжествените Гери Купер и Хари Грант, очарователните Норма Ширер и Жоана Крауфорд, галантните Роберт Тейлор и Жан Пиер Омон, съблазнителната Дероти Ламур, неотразимия Шарл Боайе, прелъстителната Симона Симон, загадъчната Вивиан Романс... Специални рекламни клишета бяха запазени за славеите на екрана Диана Дюрбин и Марта Егерт, Нелсон Еди и детето-чудо Боби Брийн, за великото трио на смеха Тео Линген, Ханс Мозер и Хайнц Рюман, за незабравимата танцова двойка Фред Астер и Джинджер Роджерс (Простете, че не осъвременяваме транскрипцията на имената, но такава тя шествуваше по колоните на печата)...

Прелистяме стари вестници, спираме се на текстове от онова време — истински образец на пошлата търговска реклама, съобразена с най-непретенциозната, жадна за сантиментални истории и разтърсващи драми аудитория:

„Хеди Ламар, Клерк Гейбъл, Клодет Колбер и Спенсер Траси — най-бляскавото съзвездие на филмовия небосклон — озаряват социалните дълбини на нашето тревожно съвремие и красотата и мъката на идеалните сърца във величавото филмово творение „Гибелни страсти“. Или: „Парливите въпроси на любовта, на брака и на бащинството са дадени откровено и смело в една жива, съвременна, реалистична и динамична история! Могъщият гений на Уалас Бири, красотата на Маурин О'Съливан, младостта на Джон Боул и дълбокото проникновение на Франк Морган — това е неповторимият ансамбъл, който е дал безсмъртните образи на великото филмово творение „Мариус“...

Малко търпение, предлагаме ви още едно клише, в което не е пощаден един от първомайсторите на световното кино: „Кинг Видор — великият режисьор създаде в памет на Пастър, Роберт Кох, Мечников и плеада незнайни борци за благото и напредъка на човечеството безсмъртното филмово произведение „Мъже в бяло“ по знаменития роман „Цитаделата“ от д-р А. Ж. Кронин, преведен на десетки езици и разпространен в 30 000 000 бройки“...

Разбираме и ироничните гримаси на младите ни читатели, и снизходителните усмивки и лека носталгия у тези, за които 30-те години бяха юношеството и младостта им. Разбираме и въпроса: по дяволите, защо се ровим в прашните спомени?

Защото пред нас са купища рекламни вестникарски обяви, с които разпространителите и собствениците на кина на Запад хранят и днес въображението на съвременната киноаудитория. И отново: изключителен успех, незапомнен триумф, безпрецедентен сбор, най-аплодираният филм на сезона, един прекрасен спектакъл за всички, най-развлекателният филм за годината ...

Боже мой, каква доза наивност трябва да притежават съвременните читатели, за да повярват, че по екраните се въртят само и единствено шедьоври! Как е възможно десетилетия наред да се поглъща една и съща, неизменна измама, без това да доведе до умора, до отрезвяване! Нали всекидневно в затъмнените зали същите тези читатели се срещат и с най-банални истории, които до втръсване преповтарят едни и същи сюжети! Нали и стотиците типови кинопродукти, и отделните творби с действителни съдържателни и естетически стойности се поднасят по един и същ универсален обезличаващ и наивен маниер! Навярно психолози и социолози изследват този феномен. Но докато те правят това, Другите — тия, които са заети единствено с мисълта как по-добре да натъпчат джобовете си — продължават без угризения да използват старите, проверени похвати.

Е, тия похвати не са лишени от изобретателност. Само че тази изобретателност ... Впрочем съдете сами:

„Влюбени, дайте си среща в кинотеатър „Барберини“. Клод Лелюш ви очаква, за да ви разкаже своята най-хубава любовна история!, „Разрешете си удоволствието да видите този незабравим филм!“, „И след седем месеца публиката продължава да предпочита филма „Офелия“ — един еротичен филм, който разсмихва“

Не е уточнено само на какво точно зрителите се смеят ...“ Това е филмът, който трябва да видите скоро, за да имате време да го видите повторно! Плътта креши и властвува.“

„Съветваме ви да видите филма от началото“. Момент, да видим за кой филм се отнася ... А да, за голямата незабравима и прочее творба „Еротоманът“ ... Ето и рекламата, на която откриваме лицето на Ален Делон. До снимката четем следния необикновено изобретателен текст за изкуството на актьора: „С жените е бог! С мъжете е строг! С пистолета е „екзекуторът извън закона.“ Кой е режисьорът ли? Тази подробност изобщо не е интересувала авторите на обявата.

„В моя филм има всичко — твърди сам режисьорът — ужас, трупове, мистерия, кръв, грях, еротизъм, порок, магия, любов (А изкуство?) ... Ако някой се скандализира, да не идва да види филма; но тогава нека си затвори очите и пред живота!“ Предупреждението е много сериозно, както виждате, и читателят ще трябва да се замисли дали би могъл да отмени „най-големия шедьовър на Александър Йодоровски“ ...

Не е лека задачата на читателя-зрител на Запад, все по-объркван от възторжено-зашеметяващата реклама. Тъкмо се решава да спре избора си на изключителния филм „Любов моя, не ми причинявай зло“ (на снимката гола до кръста красавица се е загледала загадъчно в своя партньор), и изведнъж погледът му е прикован от фаталните въпроси: „Кой ще убие Алекс? Кой ще убие Берт? Кой ще убие Кристина? Но кой ще убие висшето същество?“ А сега де, при толкова трупове ...

Този път нещастният читател е поразен от шедьовъра „Ориенталски любовен кодекс“. Взира се в изображенията на снимката полуразголени тела на мъж и жена, прочита все по-заинтригуван текста („еротизмът в поуците на древните ориенталски книги“) и решава: все пак този ще бъде!

И наистина би се насочил към този сексуално-поучителен филм, ако в последния момент, когато вече обръща страницата, не съглежда полугола, с монашеска кърпа на глава девица, в чиито крака се е прострял не дотам облечен хубавец. И обръкваният текст: „Смугът, кризата, теразнията на една млада послушница — да отстъпи ли пред светската любов или да остане вярна на религиозната?“ ... В този миг в съзнанието на измъчения читател нахлуват от всички страни нежно-греховни съблазнителки, първи любовници от юношеството, целомъдрие, остроумни и коварни любовни игри, грехове ...

Ето нещо ново, наистина изобретателно: една търговска реклама се позо-

вава на мнението на критиката! Само че... кой критик? Кога и къде е писал? Така и не успяваме да установим името на анонимния ни колега, можем само да прочетем следната авторитетна преценка: „Едвиг Фенеш е изключително красива, чувствена и предизвикателна в своята голота!“ Изобретателно, нали?

Търговската кинореклама използва много нагло решенията на цензурната комисия. Забраната за юноши и младежи се използва отново в полза на кината. Съдете сами към кого именно е адресирано следното обявление: „Поради това, че проблемът за половите отношения на младите (курсивът е в оригинала) е третиран забавно и живо, комисията установи забрана за филма — без каквито и да е изрязвания — за по-младите от 14 г.“ Нека и допусканите, и недопусканите в салона знаят все пак, че филмът не е ампутиран от комисията и че третира не друго, а тъкмо сексуалните отношения на младите... Или: „БАС — нищо за отбелязване“ е всичко онова, което се случва и което не трябва да се каже. Затова и филмът е забранен за по-млади от 18 години.“

Самата забрана се обявява най-различно: „Забранен“, „Строго забранен“, „Категорично забранен“... И още една, кристално чиста в намеренията си форма: „Нежно, с обич забранен за по-млади от 18 години.“ Едва ли има по-привличаща, подканваща забрана от тази...

Много и много вода изтече. Киното днес не прилича на киното от вчера. Измени се зрителят, неговите предпочитания, изисквания, социално-психологическа нагласа, умонастроения. Не се променят само същността на собственика в буржоазното кино, алчните му апетити, стремежът да бърка все така безцеремонно в джоба на наивния гражданин. Частно-търговската кинореклама е все така безпомощна и банална, както и преди десетилетия. Нагла, безкрупулна, тя не се стеснява ни най-малко от обстоятелството, че все слиза под нивото и на средно-интелигентния читател-зрител, че се изравнява като начин на мислене с манталитета на завършения еснаф...

Засега другият, собственикът, не се тревожи. Нали рекламата — каквато и да е — все още се чете, все още намира своите наивни и жадни консуматори. Нали все още се заплаща?

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

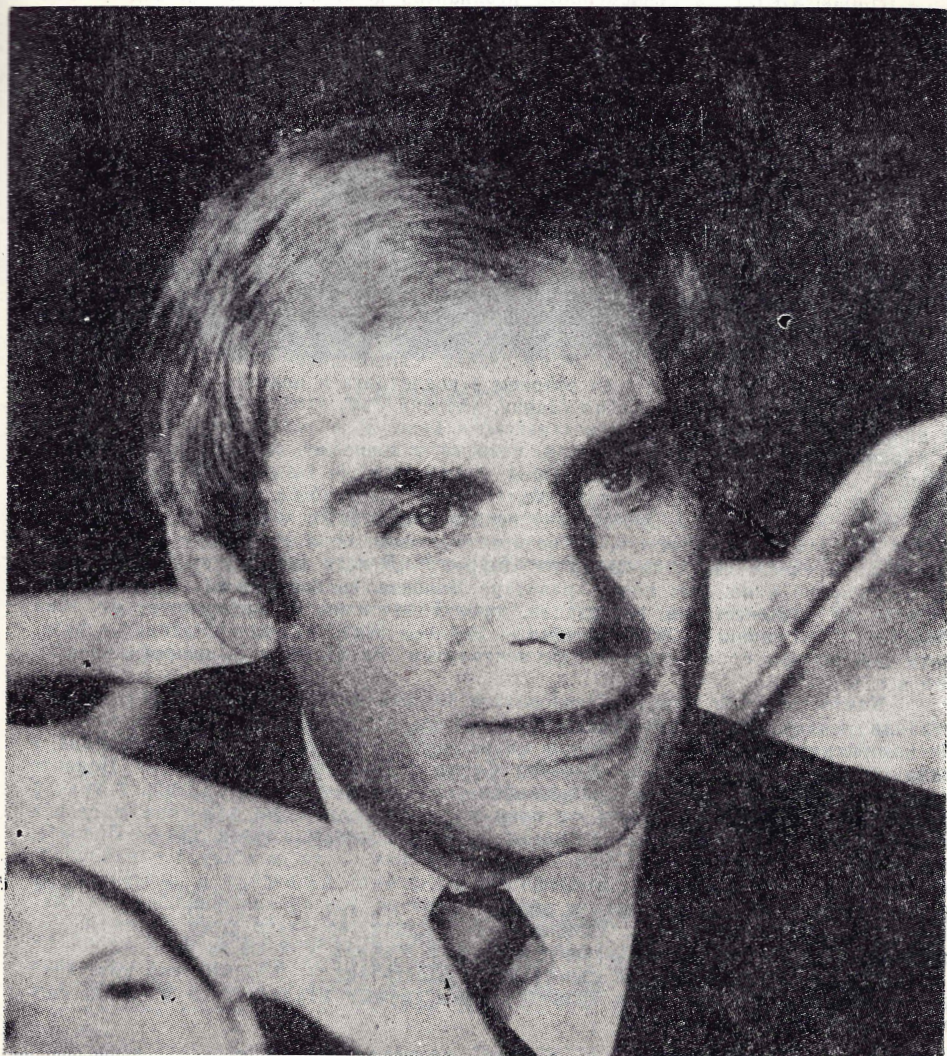
ДЖАН МАРИЯ ВОЛОНТЕ: ГЕРОЯТ НА СЪВРЕМЕННОТО ПОЛИТИЧЕСКО КИНО

Ако трябва да го определя в едър шрих, не бих се поколебала да кажа: актьор на закованата воля, на пронизващия интелект, на възпламеняващата емоция. И още: актьор, събрал в себе си максимума и единството на мисъл, действие, внушение. И не просто събрал.

От началото на 60-те години досега в театъра, телевизионния спектакъл и кино Джан Мария Волонте показва строго провеждана последователност. При това диалектическа последователност. Ще си позволя да я констатирам в трите ѝ посоки избор на роли, гражданско поведение, художествени постижения.

Неведнъж актьорът се долавя по податливостта му да участва в един или друг спектакъл, при един или друг филмов режисьор. В това отношение изборът на Волонте е доста показателен: ако ще играе в класически репертоар, няма да пропусне съвременната политическа драма; ако ще направи ролята на народен водач (филма „Един човек за изгаряне“ 1962 г.), ще постави до него образа на бандита („Кой знае“ — 1966 г.); ако в театъра е играл Сако, в киното ще играе Ванцети („Сако и Ванцети“ — 1970 г.); ако е бил модерен обирач на банки („Бандити в Милано“ — 1968 г.) в следващия филм „Анкетата на гражданина извън всяко подозрение“ — 1969 г. ще бъде „докторът“ от криминалния отдел на полицията; ако веднъж при Роза е синдикалистът Матей, пак при него ще играе мафията Лъки Лучано и т. н.

Не така разностранно, но твърде показателно е гражданското поведение на актьора. То обединява в себе си политическия ангажимент в стремеж да го провери, докаже, разпростре върху конкретната творческа практика. След завършване на Римската театрална академия през 1967 година Волонте се заема с организирането на трупата „Народен театър“ в областта Тоскана и участва в постановките на няколко смели антифашистки пиеси. Любопитно е да се отбележи, че по същото време младите италиански кинорежисьори, с които ще се свърже здраво малко по-късно Волонте, атакуват настоя-



телно антифашистката тема. Вече на върха на своята актьорска слава в началото на 70-те години, той формира киноекип и участва в създаването на документалния филм „Палатка на площада“, който се представя сред работниците от различни градове.

Актьорството на Волонте е въпрос на максимално изпитване на всички творчески сили. За това няма да е чудно, че той е еднакво въздействащ в превъплъщението, в гротеската, в откритото обръщение към зрителя. При това не рядко в една и съща роля.

Когато днес оглеждаме пътя на Волонте в италианското кино, трябва да кажем, че две са решаващите години за него: 1966, която отбелязва скъсването му с уестърните на Серджо Леоне и срещата на Волонте с Елио Петри, както и 1968 година, затвърдила избраната от него линия. Тъй че бандитът Граминя, който игра и на наша земя, сигурно е имал основание да бъде прекалено делови, както впрочем говорят навсякъде за него. А за обаянието? Трудно ми е да го определя освен с това, че присъства в неговия разсъдлив и дързък поглед.

Наблюдателят на съвременното италианско кино би могъл да зададе въпрос: защо Джан-Мария Волонте, а не Марчело Матроияни определят от около десетина години насам най-високото актьорско ниво в проблемното политическо кино?

Изкуството на двамата има различна „генетика“. Ученик от театъра на Висконти, Марчело запазва класическата, изискана линия на „играта“, нейната двойственост от типа „комедия дел арте“. „Самоукът“ Волонте съхранява другата театрална стихия — словесността. Не просто словото, а неговият трибунен изказ. Изкушавам се тук да допусна, че макар да не е играл в Пиколо театро ди Милано, където Джорджо Стредел създава едни от най-интересните Брехтови постановки в Италия, миланецът Волонте сигурно не е равнодушен към тях.

А ето и сравнението, което доста точно илюстрира това: гротеската на Матроияни („Развод по италиански“) и гротеската на Волонте („Анкета на гражданин...“) въпреки различните социални типове и различния стил на двамата режисьори — Джерми и Петри, които, разбира се, са от значение. И все пак тъкмо Матроияни прави визуално балансираната, поднесена в детайл, в нюанс гротеска, докато у Волонте гротеската е несиметрична, сякаш „изкрещяна“, изнесена напред към зрителя. Трудно ли е да открием в последната и линията на Брехт?

Но въпросът е защо Джан Мария, убедена съм, има своите дълбоки корени в движението на пластове в италианското кино. И в този случай съпоставката с върховите моменти на Матроияни, като се започне от „Бели нощи“, „Сладък живот“, „Нощта“ и се стигне до „Осем и половина“, е не по-малко показателна. Хронологически погледнато, докато Матроияни е на гребена на вълната, Волонте още чака своя режисьор. Защото авторското кино на Висконти, Фелини и Антониони до средата на 60-те години не просто намери своя човешки и психологически тип, то излезе със своя „медиум“ Марчело. Докато по същото време младото ангажирано кино, към което гравитира Волонте, се постара да потърси други пътища за художествена реализация, противоположни на авторските: от типа Фелини — Антониони на психологизма — антипсихологизъм, на субективно изразената действителност — строгия документализъм, на актьора — непрофесионалиста и т. н.

Както споделят някои изследователи на италианското кино, типът на Матроияни изживява духовната криза във времето на всеобщото разочарование от икономическото чудо. При това тип не на среден италианец, какъвто създава в една от най-добрите си роли Алберто Сорди („Възходът“). Темата на Волонте идва на фокус, когато младото ангажирано кино не само се политизира в крак с развитието на действителността от края на 60-те години, но коригира и своята естетическа платформа. В нея актьорът, и то в повечето случаи тъкмо Волонте, става величина номер едно. Както пък първата цел — да се общува с най-широката зрителска маса, обуславя вътрешните, жанровите изменения в почерците на режисьорите. Получава се така, че заедно с бавния, все още неприключил „залез“ на авторското кино от типа Фелини — Антониони, на заден план отива и Матроияни, докато възходът на политическия филм открива простор за Волонте.

Впрочем, залових се със съпоставката Матроияни — Волонте, тъй като това са двете безспорни актьорски величини, представящи италианското кино на световния екран.

Волонте — братята Тавиани

Първи му поверяват главна роля младите режисьори Паоло и Виторио Тавиани, които заедно с Валентино Орсини правят своя дебют с филма „Един човек за изгаряне“ (1962 г.). Волонте представя профсъюзния деятел Салваторе, който се връща от континента в Сицилия и повежда борбата на работниците и селяните за право на труд и земя. Но участва на героя е решена — мафията го взима под обстрел...

Това, както пише съветският критик Г. Боземски, е образ на народен активист, човек на бурните страсти и драматичната съдба, енергичен и смел, но при несполука лесно поддаващ се на разочарование.

Същевременно в този образ, изглежда, се открива и една връзка с първите години на неореализма и по-специално с темата на де Сантис („Няма мир под маслините“, 1949 г.). И в единия, и в другия филм героят се връща при своите, след като е набрал нов социален опит (при де Сантис опитът е войната, при младите режисьори — пребиваването му на континента). Освен това героят трябва да докаже новото си съзнание в действие. Връзката, струва ми се, е не само



„Случаят Матей“

тематична. Поне що се отнася до актьорския стил на двамата изпълнители. Има нещо общо в темперамента, във волевото присъствие на Раф Валоне от онзи период и Джан Мария Волонте, някакво дори типологично сходство. Разликите излизат най-вече не само защото проектират развитието на социално-политическата тема във времето: Валоне остава при патетиката, а Волонте осмисля патетичното до човешко, разчупва еднолинейния цялостен характер не за да го отрече, а за да покаже вътрешната му сложност.

Казват, че изпълнението на Волонте в другия филм на братята Тавиани „Под знака на скорпиона“ (1967 г.) носи противоречивостта на идейната концепция у тези двама автори.

Волонте — Дамяни

Той буквално измъква Волонте от касовата му популярност при Леоне („За една шепа долари“ — 1964 г. и „За няколко долара повече“ — 1966 г.). С ролята на Чунчо от филма „Кой знае“ (1966 г.) актьорът не само опровергава предишното си „костюмно-пистолетно“ присъствие. Той написва своята бандитска тема: единакът с примитивно, неразчленено съзнание и чувства, поставен в огъня на големите исторически трансформации, на които не може да реагира адекватно.

Волонте — Лидзани

Преди да разшири същата тема у Волонте, Лидзани го пробва в ролята на полицейския комисар във филма „Събуди се и убивай“ (1965 г.), който разказва за деянията на действителния бандит Лучано Лутринг, поставил в затруднение европейската полиция. Роля служебна, неинтересна, която обаче за пръв път насочва вниманието на актьора към подобен тип герой: човека-машинка на властта.

При Лидзани Волонте развива бандитската тема в две посоки. Не само защото изпълнява главните роли в двата му последователни филма — „Бандити в Милано“ (шефа на бандата) и „Любовницата на Граминя“. А поради това, че предлага различно тълкуване на образите. Граминя е създаден от актьора в стила на народната социална драма, с всички атрибути на патетиката, които Волонте „спасява със своето натурално присъствие, с бликащия неистов темперамент“. Съвременният милански бандит е решен в друга гама — изключителната енергия, съобразителност, ловкост, жестокост на героя подсказват неговата злокобна трагичност, улогката, капанът, в които той се е самопоставил, за да съществува в джунглата около себе си. Не за да печели. Не за да живее. Волонте категорично развенчава бандитската митология. А за да получава скромния си дял от плячката, за да бъде нещатен чиновник на престъпния свят. Който му се отплаща единствено с това — мнима свобода на действие, риск с минимални цели. Тази двойственост на характера актьорът извежда почти изцяло с психологически средства: пълно потапяне в обстоятелствата, което обаче носи друг смислов знак — бягство от себе си, отчуждение от човешкото; докато финалното отстраняване, когато героят буквално подръпква получените монети и сякаш се обръща към зрителната зала, разкрива растящата пукнатина на неговата обреченост.

Волонте — Петри

У него Петри открива съмишленикът. И не само това — актьор със също-то художествено кредо, със същия нерв и боя. Бих ги определила най-общо: интерес към най-сложните противоречия, коренни явления и социално-политическия живот, диалектическо изследване на тяхната видимост и същност, пристрастие към острата, нактсана калейдоскопично ярка форма на изказ.

Познавачите казват, че първата голяма роля на Волонте във филма на Петри „Всекиму — своето“, аптекарят Лаурана, е изградена с проникновен психологизъм, с мекота и дори с лирични интонации — един чист, доверчив и наивен човек, който става жертва на мафията. Следващият филм на Петри — „Тихо място в полето“ (1968 г.) е интересен със срещата Волонте-Франко Неро, които неведнъж се изявяват в произведенията на италианското политическо кино. Не бих искала да ги сравнявам в този пункт, но очевидно Неро клони към по-затворените обеми, към по-класическо избегдане на човешката психология. И той като че ли си остава повече актьорът на Дамяно Дамяни („Изповедта на полицейския комисар...“, „Следствието приключи — забрави“).

Главната роля във филма „Анкетата на гражданина извън всяко подозрение“ е истински творчески взрив за Волонте. Това е и филмът, който го налага напълно и категорично като изразител на най-актулните политически настроения в италианското кино. В ролята на този новоизлюпен полицей-директор и пионка едновременно, престъпник и следовател на едно и също деяние, най-подозрителният и извън всяко съмнение Волонте е не само неузнаваем. Той работи със сложна възлова техника. Изтъквам на първо място нея, защото съм убедена, че подобна роля предполага абсолютно владение на актьорската техника: способността да се правят неочаквани, резки, крути обрати в цялата вътрешна настройка у изпълнителя. Обрати на чувството и мисълта. И все пак повече на мисълта — контурът на образа е гротесков, играе се не психологическо състояние, а отношението към него. Волонте постига и двете: пълна достоверност на поведението, някакъв странно сатанински пламък в очите, който е сила пред другите и безсилie пред самия себе си, някаква безотказна изисканост на обноските, която избухва в политически жестекулации и угасва в самотната ергенска квартира.

Петри, усеща целия кръвен пулс на актьора. Той вижда Волонте неотразимо — пародия в едрия план, дистанциран в общия или в някакъв странен обход със заобикалящите го в дългите кадри: полицейските канцеларии, улиците на града и т. н. В нахъсан, остър, нервен почерк.

В същия стил, но вече с друга социална характеристика и звучене, е създаден образът на Лулу Маса „Работническата класа отива в рая“ (1971 г.) Несъзнателният пролетарий във времето на тоталната консумация, за когото включването в анархистичния бунт е само първата крачка-изпитание към истината. Специалите определят постижението на Волонте като ново тълкуване на работническата тема в цялото западно кино.

Волонте — Рози

Първият филм, в който го привлича Рози, е „Хора против“ (1970 г.). Ролята на лейтенант Отоленги — трагично несъстоял се борец от италианската армия на поражение през Първата световна война — Волонте създава сдържан, мъжествено, с присъщия му „горещ“ рационализъм. Всъщност този образ е мошът в творческото съюзничество между актьора и режисьора. Отоленги като че ли е предшественикът на две техни общи теми, които се различават само по проекцията си във времето. За Волонте образът на бореца-антифашист Алдо Черви („Седемте братя Черви“ — 1967 г. с режисьор Джани Пучини), за Рози — темата на комуниста-депутат от „Ръце над града“.

И все пак Рози му поверява главна роля, след като Волонте е величина в италианското кино, след като е доказал твърдата линия на творческото си поведение: политическия филм. Без да изменя основно на документалния почерк от миналото, режисорът очевидно схваща, че в новия климат не би могъл да мине без актьор, доказан професионалист. Той му е необходим, за да постигне контакт с широк кръг зрители, да балансира отсъствието на атракционно-спектакълни моменти и най-вече, за да направи актьора трибун на своите идеи.

„Делото Матей“ (1971 г.) е тъкмо това. Присъствието на Волонте е отчетливо и категорично: никакъв психологизъм, нито помен от нюанси, лаконичност и целенасоченост на поведението, ораторство. Би било неточно да кажем, че режисьорът е наложил свой диктат над изпълнителя. Не, той просто е изтъкнал, подчертал, изнесъл силно напред една от основните страни на дарованието му. Разчитал е главно на словото, което Волонте внушава с неимоверна сила, и го е видял така: монументално крупен. Той, Матей, човекът, преобърнал икономката на Италия и загинал като неудобен на политическите машиниции, трагичната фигура от днешната история в цялото и възвишено-патетично измерение.

В следващото изпълнение на Волонте при Роза („Лъжи Лучано“ 1973 г.) от криват задълбочаване и главно заземяване на образа: „една от най-срамежливите, по човешки потиснати италианци-емигранти, който зашеметява света с престъплението си...“ Без съмнение Волонте е обогатил ролята, внасяйки двойствеността на „Гражданинът извън всяко подозрение...“

Волонте — Монталдо

Той изявява най-задълбочено класическия италиански тип на борец у Волонте, човек от народа — Бартоломео Ванцети („Сако и Ванцети“ — 1970 г.) и ренесансовия философ-хуманист Джордано Бруно от едноименния филм — 1973 г. И както сочат различните източници, във филмите на Монталдо актьорът сякаш е усмирил своя бурен темперамент, за да даде място на едно съдържание, съсредоточено, въздействащо с вътрешната си сила поведение. Интересно е да се отбележи различният рисунък на ролите, които правят Волонте и Рикардо Кучола в „Сако и Ванцети“. Докато Кучола представя типа на южняка, с цялата външна подвижност и изразителност на мимиката, Волонте е малко застинал. Той е мъдрецът, мисълта и волята на борбата. Има преплитане и сложна хармония и в темите на двата образа: Сако-Кучола подсказва мотива на оскърбеното човешко достойнство, Ванцети-Волонте е сякаш защитаващата се човешка съвест.

Волонте — Боасе

Едва ли ще е много точно, ако се каже, че присъствието на Волонте е повод за създаване на редица политически филми в днешното западно кино. Във всеки случай неговото влияние е малко и доста осезаемо, поне що се отнася до типа герой, типа човешки характер в не една поредна филмова творба. Разбира се, тук трябва да се отчетат и сходните социално-политически проблеми, които поставя самата действителност.

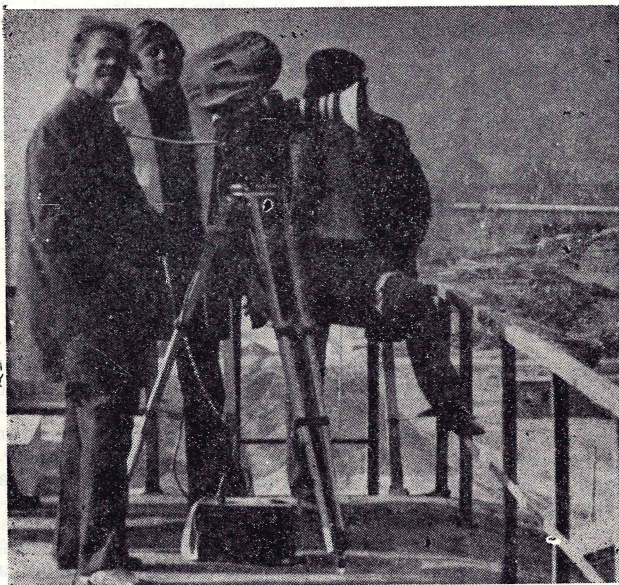
Факт е обаче участието на Волонте в едно от най-цялостните произведения на френското политическо кино: „Покушението“ (1972 г.) на режисьора Ив Боасе. Тук актьорът не само предава щафетата на своите колеги, но което е по-важно: отваря границите на своята национална тема, превръщайки я в интернационална. Не е трудно за всеки зрител да направи паралел между съдбата на главния герой във филма и участието на борци като Бен Барка, Патрис Лумумба, Амиликар Кабрал.

Може би става ясно, че героите, които запечатва на екрана Джан Мария Волонте, са дълбоко свързани в една точка: трагизъм. И като че ли при създаването на всеки един от тях актьорът е вървял контрапунктуално, за да изпита и изведе трагизма във възможно най-широките гами и най-тънки нюанси. И все пак това е трагизъм, полюсно определен между възвишения и мерзкия, възторжения и пошепнатия. Трагизмът на идеята, надхвърлила своето време, и трагизмът на една социална практика, която се гърчи, руши, ерозира.

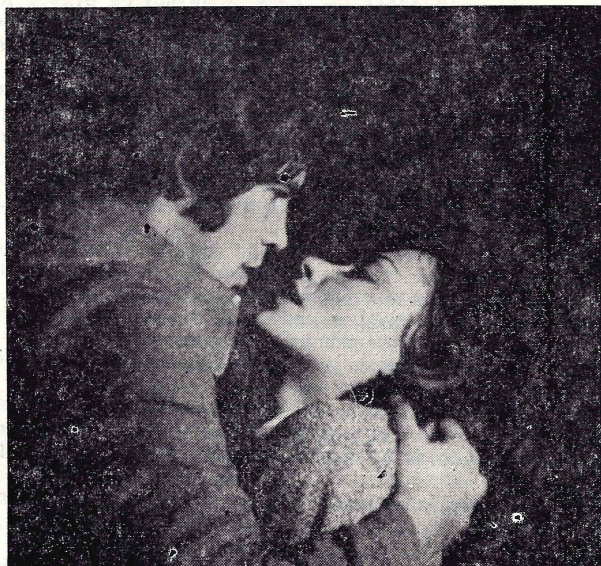
По своята природа Джан Мария Волонте е епичен актьор, заел се да постигне най-трудното: да грабне в ръцете си две мощни стихии — емоцията и мисълта — и да ги подчини на всеотдайността си към човешкия прогрес. Всеотдайност активна и борбена.

И чека повторим отново — актьор, за когото участието в киното е въпрос за граждански дълг.

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА



Режисьорът Димитър Петров и операторът Борислав Янакиев по време на снимането на филма „Началото на деня“. Автор на сценария Александър Карасимеонов



Стефан Данаилов и Цветана Манева в сцена от филма „Началото на деня“.

СССР

Неотдавна студията Беларусфилм е отбелязала своя 50-годишен юбилей. Беларусфилм е една от най-големите студии в СССР, която ежегодно пуска по 5 игрални, 103 телевизионни филма и около 100 хроникално-документални, научно-популярни и учебни филми.

На 30-годишнината от победата над фашистка Германия са посветени филмите „Педя земя“ (режисьор Б. Сарахатунов, сценарист А. Велючик), „Войникът от обоза“ — филм за българо-съветската дружба, на който един от сценаристите е Славчо Дудов. Филмът ще се поставя от режисьора И. Добролюбов.

Основна насока в творческите търсения на белоруските кинематографисти са проблемите на днешния ден. Новото двусерийно кинопроизведение „Братя Гуляеви“ на режисьора В. Туров продължава разработката на главната тема в неговите предишни филми, показва как синовете на сражавалите се през войната бащи носят тяхната шафета по-нататък. Младият режисьор В. Никифоров сега работи над сценария на филма „Синът на председателя“, посветен на днешното белоруско село. Съвместна работа на Беларусфилм и чехословашката студия „Барандов“ ще бъде детският филм „Малкият сержант“.

*

Режисьорът А. Михалков-Кончаловски е започнал в Мосфилм снимането на киноопеята „Материк на гиганти“ — за днешен Сибир и разработването на неговите богатства.

В Азербайджанфилм режисьорът М. Дадашев по сценария на Ю. Доброхотов завършва филма „В Баку духат ветрове“, в който се разкрива една от най-интересните страници от Великата отечествена война. Действието се развива през трудното военно лято на 1942 г. Хитлеристите се отправят към Баку. Германия е обхваната от горивен глад. Активизира се дейността на тайните служби на Третия райх. Авторите на филма въвеждат зрителя в атмосферата на мъжествената и самоотвержена борба на съветското контраузнаване. Главен герой е разузнавачът Азад Курбанов. В борбата с враговете той получава подкрепа от немски антифашисти. Интернационалната тема, тема-

та за дружба между народите е една от главните във филма.

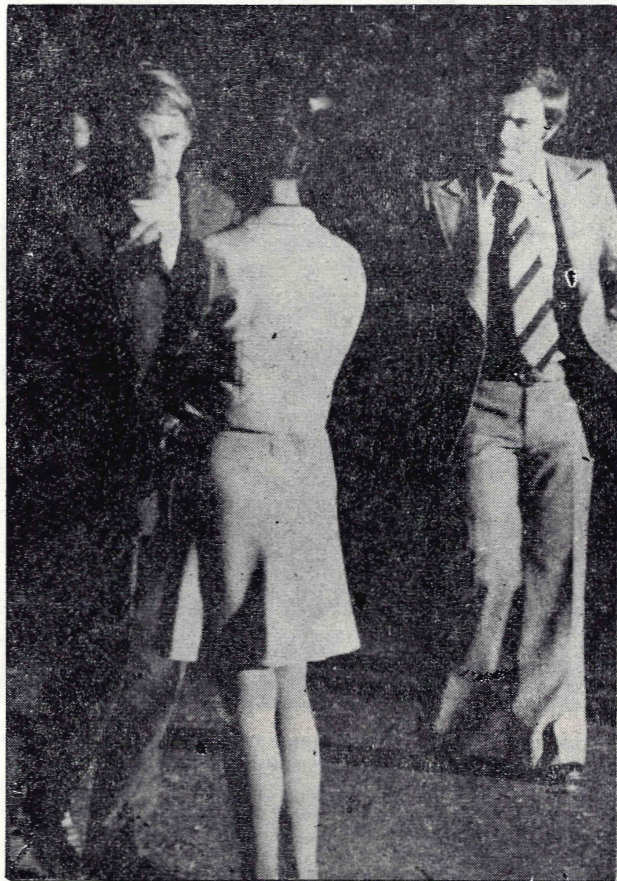
*
Както вече съобщихме, Татяна Доронина изпълнява главната роля във филма „Тук мъж не похожда“. Филмът е екранизация на повестта „Възмездие“ от М. Зошченко. Действието се развива през време на революцията и гражданската война. Героиня е готвачката Ана Лаврентиева Касякова, прислужваща в дома на белогвардейския генерален Дубасов. Въвлечена във водовъртежа на революционните събития, Ана постепенно става съзнателен борец за нов живот. „Моята героиня, казва Т. Доронина, е минала пътя от прислужница до съзнателен боец от Червената армия. Важно е да се покаже характерът на Касянова, основните ѝ черти, формирали я като личност. Главната ѝ сила е в нейната целеустременост и всепобеждаващи духовни сили...“ Филмът се поставя от режисьора В. Калцов в Мосфилм. Освен Т. Доронина във филма участвуват още Л. Куралъов, Е. Евстигнеев, Л. Дуров.

*
За 30-годишнината от победата над фашистка Германия в Узбекфилм се снима филмът „Незабравима песен“ — историята на един узбекски войник, станал партизанин в Белорусия. В същата студия се снимат филмите: „Джейхун“, действието се развива в първите години след установяване на съветска власт в Хива, музикалната кинокомедия „Аз помня твоето име“, детският приключенски филм „Тези безстрашни деца на състезателни коли“.

*
В студията Казахфилм се снима цветният широкоекранен филм „Притча за любовта“ (сценарий Б. Мансуров и Е. Тдопинин, режисьор Б. Мансуров). Сюжетът е прст. Летец-изпител среща в един табун девойка, в която се влюбва. Това е легенда за всепобеждаващата сила на любовта.

*
„Илински за Зошченко“, така се нарича телевизионният филм, постановка на И. Илински и Ю. Сааков. Във филма Илински не само чете разкази от Зошченко, но и разказва спомени за писателя, с когото се е познавал и често срещал.

*
Режисьорите А. Алов и Вл. Наумов са пристъпили



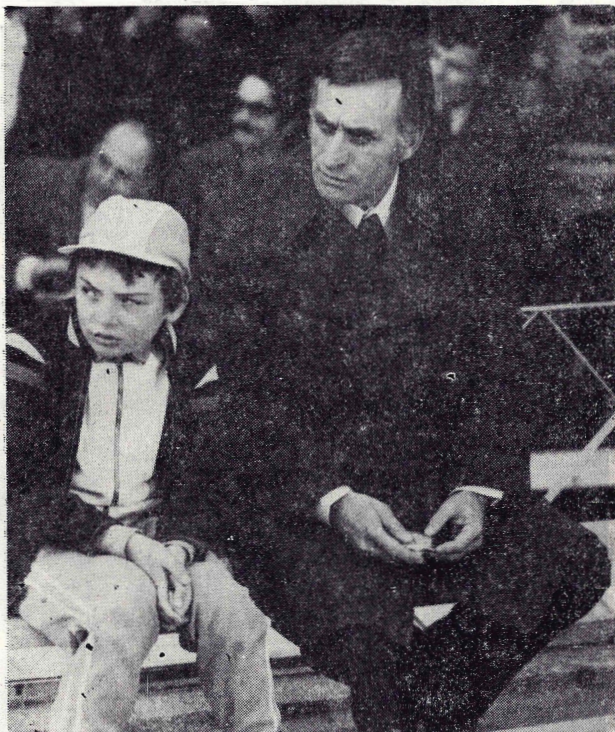
Постановчикът на филма „Незабравимият ден“ Петър Донов и операторът Красимир Костов на снимачната площадка.

вече към снимането на филма „Легенда за Тил Ойленшпиگل“ по книгата на Шарл де Костер. В главната роля зрителите ще видят естонския артист Лембит Улфсак. Във филма участвуват също много известни артисти — Инокентий Смоктуновски в ролята на Карл V, Леонид Леонов — Ламе Гудзак, Наталия Белохвостикова — Неа, Ала Демидова — Катярина, Михаил Улянов — бащата на Тил, Анатолий Солоницин, — Олег Видов, Владислав Дворжецки, Евгений Евстигнеев. Оператор е Валентин Железников.

*
„24 часа от живота на мъжете“ — така условно се нарича филмът, който по-

настоящем се поставя от режисьора А. Кундялис в Литовската студия. Това е разказ за едно съвременно предприятие и неговите ръководители, чиито характер се разкриват в работата. Главната роля се изпълнява от Б. Бабкаускае.

В Грузияфилм се подготвя снимането на киноалманах от две комедии — „Неканени гости“ и „Чирик и Чикотел“. В основа на сценария „Неканени гости“ е положен разказът на известния грузински писател Т. Арагвиспери — „Похитители на вино“, рисуващ бита и нравите на хората от едно грузинско село. Автор на сценария е С. Жгенти, режисьор — В. Чкаладзе.



Стойчо Мазгалов и малкият изпълнител Огнян Желязков във филма „Незабравимият ден“.



Кадър от филма „Този хубав живот“ с участие-то на актьора Васил Попилиев.

Сценарият на „Чирик и Чикотел“ е написан от Р. Иванишвили по мотиви на едноименната повест на Г. Леонидзе. Действието се развива в дореволюционна Грузия. Режисьори Л. и Б. Хотивари.

*

„Вълните на Черно море“ — многосериен телевизионен филм по мотиви на тетралогията на В. Катаев „Самотна лодка се белее“, „Северен вятър“ и „Къщичка в степта“, поставя в студия „А. П. Довженко“ режисьорът А. Войтецкий. Главните роли са поверени на В. Кузнецов, Е. Купоро-сов, О. Табаков, С. Никонен-ко, Г. Волчек, В. Агарков.

ПОЛША

Режисьорът Роман Виончек е завършил дългометражния филм „Необикновенният град Варшава“. Това е неговият пети филм за столицата на Полша. Досега за Варшава са направени около 70 късо-

метражни и дългометражни филми.

„Моят нов филм е може би малко шокиращ. В него показвам „Филмовата кухня“. Във всеки зрители в студията, в която сред кабели, прожектори и декори рецитираг и пеят Ришарда Ханин, Людвиг Семполински, Анджей Лапицки, Тадеуш Ломницки, Ирена Сантор. Фрагменти от стихове, проза, песни отразяват седемстотингодишната историята на града. Същевременно на фон на картъни от Варшава разказват историята на града видни историци“. Коментарът към филма е написан от В. Гурнев Скочек и Яцек Зигадло.

*

Популярната полска артистка Беата Тишкевич и Marek Bargelowski изпълняват главните роли в екранизацията на разказа „Вечер в Абдона“ от Ярослав Квашкевич. „Вечер в Абдона“ се поставя в творческия колектив „Х“ от режисьорката Агнешка Холанд.

*

Действието на филма „Път за фронта“ на режисьора Анджей Коник се развива в 1945 г. Герои са подполковник от Първа полска армия, девойка-подпоручик и сержант-шофьор. Автор на сценария е Збигнев Сафиян. По замисъл сценарият представлява камерна драма без големи батални сцени.

*

Само за първите три месеца от проектирането на филма „Потоп“ той е бил посетен от 12 млн. зрители. В този период касовият приход е надминал цифрата 220 млн. злоти.

*

През пролетта на 1974 г. Полската телевизия е започнала самостоятелна продукция на игрален филм. Първият голям филм (пет серии) на новата телевизия на студия „Полтел“ е филмът „Директори“. Действието протича в течение на 12 години в едно индустриално предприятие. Герои са няколко сменени се директори — хора с различни характери и индивидуалности. Сценарият, написан от А. Шипулски и А. Милковски, е по едноименната новела на И. Яжиновски. Режисьор — Збигнев Хмелевски.

*

Артистът, режисьор и журналист Леополд Новак е завършил половинчасовия филм за деца „Професор Феликс“, комедия за приключенията на един про-

ЧЕХОСЛОВАКИЯ



Коста Цонев във филма „Буна“, автор на сценария и режисьор Вили Цанков.

фесор по музика и две кучета. Автор на сценария е Славомир Грабовски. Л. Новак сега работи върху сценарий по неговия разказ „Уикенд“.

Популярният чешки естраден певец Карел Гот играе главната роля в мюзикъла „Звездата пада нагоре“ на режисьора Ладислав Рихман, познат у нас от филма „Старци берат хмел“. Филмът представлява свободна преработка на класическата чешка пиеса „Гайдарт от Стракониц“, написана в 1847 г. от Йозеф Тил. Действието е пренесено в наши дни.

Названието „Звездата пада нагоре“ е алегорично, казва режисьорът Л. Рихман. Филмът разказва за приключенията на един млад човек, който иска да направи кариера и при това е много нетърпелив. Героят постига целта си, става „световна звезда“, но в същото време разбира, че извън границите на родината неговият талант става просто стока...

Режисьорът Владимир Чех („Ключът“) е зает понастоящем със снимането на филма „Вечерта на седмия ден“ по сценарий, написан съвместно с Рудолф Калчик. Това е историята на един механик, който за опит да отвлече самолет бива наказан на пет години затвор. След излежаване на на-



Ани Бакалова в сцена от филма „При никого“. Сценарист Георги Данаилов, режисьор Иванка Гръбчева.

казанието се опитва да започне нов живот на село. Сценарият е получил втора награда на конкурса в Прага през 1974 г.



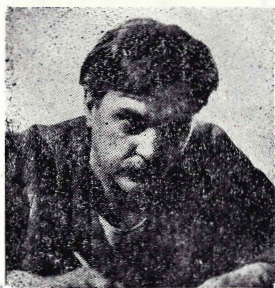
Сергей Бондарчук снима за 30-годишнината от победата над хитлеристка Германия филма „Те се сражаваха за родината“. Той изпълнява ч ролята на Иван Звягинцев. В кадъра С. Бондарчук и покойният В. Шушкин.



Никита Михалков е постановчик и изпълнява ролята на атамана Брилов във филма „Свой сред чуждите, чужд сред своите“.



Мая Булгакова се снима във филма „Водопад“, режисьор Юрий Борецки.



Евгений Матеев в главната роля на филма „Съдба“. Режисьор Евгений Матеев.

„Голямата нощ“ е авторски филм на двойката Алфонс Беднар и Шефан Ухер, снет в студията „Братислава—Колиба“. В него са показани събития от словашкото въстание, даден е анализ на времето. Главен герой е човек високо хуманен, който в това тревожно и мъчително време намира верния път.

Психологичната драма „Голямата тревога“ е постановка на режисьора Иржи Ханибал. Сценарият е по едноименния роман на Хелена Шмалехова. Чрез приключенията на едно момиче, взето от детски дом, се засяга въпросът за съдбата и възпитанието на деца на разведени родители.

В студията „Баранов“ режисьорът Карел Кахния е реализирал филма „Робинзонка“ по едноименния роман на Мария Майерова. Героиня е 14-годишната Блажа, на която майката умира и тя започва да се грижи за баща си и цялото домакинство. Блажа черпи сили и вдъхновение от своята любима книга „Робинзон Крузо“, играе на Робинзон, който умее да се справя с всичко.

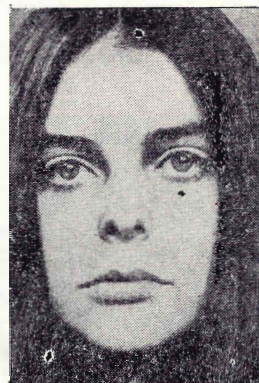
ГДР

Новият филм на ДЕФА „Виза за Окантрос“ е постановка на режисьора Курт Юнг-Алзен. Сценарий — Волфганг Хелд. Окантрос е измислен остров, чийто жители неотдавна са получили политическа самостоятелност. Първите дни на свободата са трудни, изпълнени със заплахи от страна на белите колонизатори. В пристанището Алберт се намират параходи от различни страни, между които и параход от ГДР. На пристанището се извършва саботаж и техникът Мак, възглавяващ бригада, подпомогнат от колегата си Мартин от ГДР и един полски журналист, тръгват по следите на саботажите. Актьорският състав е международен. Участвуват Барбара Брилска и Леон Немчик от Полша и популярният в ГДР югославски артист Гойко Митич.

Действието на филма „Якуб измамникът“ (режисьор Франк Бейер) се развива през пролетта на 1945 г. в едно еврейско гето. Мнозина измират и гетото започва да пусее, но хората не губят надежда за спасение. Тя се подхранва от



Младата ташкентска филмова актриса Дилором Камбарова, наградена за актьорско майсторство на всесъюзния фестивал в Баку, изпълнява централна роля във филма „Мушки тръгва след птиците“.



Чехословашката актриса Андрея Чундарикова във филма „Дънова среща“.

съобщението за приближаваната се съветска офанзива, което Якуб, един от тях, чул по укритото от него радио. Въсщност Якуб случайно чул това в къщата, заета от немска жандармерия. Той изведнъж става важна личност, започват да се вслушват в неговото мнение. Якуб продължава да донася новини, каквито всички желаят да чуят. Надеждата поддържа живота на измъчените в гетото.

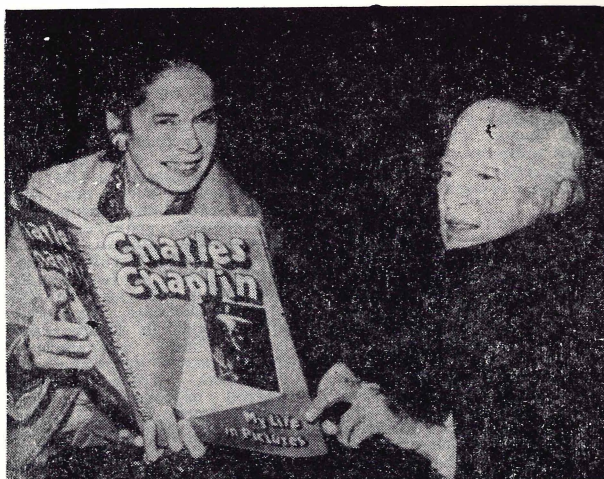
евреи. Тази измама започва да тежи на героя и най-после той се решава да открие всичко на най-близкия си приятел. На другата сутрин приятелят му се самоубива. Темата за необходимостта от надежда, даже в най-безизходното положение, заема важно място във филма.

ИТАЛИЯ

Между държавите на европейската общност само четири страни имат филмова индустрия в пълния смисъл на това понятие. Италия произвежда 280 филма годишно, Франция около 200, ГФР около 100, Англия около 90. Не е известно точно на колко се оценява тази продукция. Смята се, че приблизително тя възлиза на 400 млн. долара, тъй като една част от тази сума постъпва извън страните на Европейската общност. Държавната помощ в отделните страни се дава под различна форма и се оценява приблизително на 50 млн. долара. Най-голяма е тя във Франция — около 30 млн. и най-малка в Англия — около 2 млн.

В Италия засега не може да се говори за обща филмова криза. Там има повече зрители (550 млн. годишно), повече кинозали (11 200), отколкото в Англия, Франция и ГФР, взети заедно. Там има най-малко телевизори (11 млн., във Франция — 13, в Англия — 17, в ГФР — 19), а телевизията пуска годишно едва 120 игрални филма.

Италия и Франция от 25 години насам произвеждат съвместно по-голяма част скъпите си филми. Но напоследък се проявява и в



Чарли Чаплин е направил изявиления, че наскоро започва постановката на нов игрален филм. На снимката Чаплин със съпругата си Уна.

киното проблемът, типичен за тази страна — разяждатата го корупция. Група локви продуценти са организирали фиктивни копродукции със собствени филиали, замаскирани в други страни, загравайки по този начин значителен процент от държавната помощ за този род продукция. Тази помощ е била преустановена за известно време и реализацията на много интересни филми осуетена. Копродукциите имат и още една тъмна страна — улесняват проникването на американски капитали. Така например официално филмът „Последното танго в Париж“ е френско-италианска продукция, но капиталите са американски. Този филм е събрал от четирите страни на Западна Европа около 12 млн. долара, което е обогатило единствено касата на американския концерн „Юнайтед артист“.

Мануел, синът на починалия неотдавна голям италиански режисьор Виторио де Сика, снима филма „Героят“ за един младеж от провинцията, който отива в Рим да опита щастието си. В главните роли участвуват Алберто Сорди, Сидни Ромер, Лаура Бети.

Във филма „Кукла на гангстера“ София Лорен ще се появи в нова за нея роля в стила на артистите от 20-те години. Нейн партньор

е отново Марчело Матростяни, този път в типа на Рудолф Валентино. Филмът е постановка на режисьора Джорджо Капитани.

ФРАНЦИЯ

Напоследък Клод Лелуш е бил всички рекорди на бързина и своя най-нов филм „Искаш ли да се ожениш за мен“ е реализирал само за 13 дни в пълна изолация — без телефона и журналисти.

Жан Габен е записал първата в своята дългогодишна кариера плоча с песен, която се ползува с огромен успех. Марина Влади не само прави записи на грамофонни плочи, но е предприела и първото си концертно турне в Италия и Испания. Това е една нова мода сред хората на киното, която има много последователи.

Клод Шаброл е започнал в Южна Франция снимките към филма „Невинните с нечисти ръце“. Главните роли изпълняват Роми Шнайдер, английският артист Питър Финч и италианският артист Пауло Джусти. „Това е екранизация на едноименния роман на Ричард Нийл — разказва Шаброл. — Геронията иска да се освободи от възрастния си мъж и се надява да постигне това с помощта на



Едно от новите лица в италианското кино Грация Мария Спино във филма „Седмозъгълното огледало“.

любовника си. Той се справя с възложената му задача, но сам загива при автомобилна катастрофа. Може да се каже, че филмът се явява в защита на жените. Колкото и парадоксално да звучи, жените много трудно постигат щастие си в общество, в което господствува мъжът...

Популярната френска артистка Катрин Денюв ще изпълнява главната роля в холивудския филм „Свободен човек“, постановка на Роберт Олдридж. Неин партньор ще бъде Бърт Рейнолдс.

Френското дружество на независимите кинематографисти „Младо кино“ е открило в Париж киносалон с 80 места. В него ще се проектира филм независимо от тяхната политическа ориентация, които не са намерили път към касовия екран.

АНГЛИЯ

Очаква се премиерата на най-новия филм на известния английски режисьор Джозеф Лоузи „Животът на Галилей“. Режисьорът се подготвя вече за снимането на филма „Романтичната англичанка“. Това е разказ за един неизвестен поет (артист Хелмут Бергер), от когото са очаровани една млада жена (Гленда Джексън) и нейният мъж (Майкъл Кейн). Един ден се появява друг мъж и поетът загубва своето привилегировано положение.

75-годишният Алфред Хичкок, майстор на филмите на ужасите, реализира новия си филм „Измамата“. В този филм той не остава настрана от модата — в сюжета една от главните роли е на ясновидец...

Във филма „Надигащата се буря“, снет от телевизията Би Би Си по случай 100 години от рождението на Уинстън Чърчил, образът на Чърчил превъплътява Ричард Бъртън. Интервюто, което по този случай е дал американският артист, е било доста необикновено. „Отново ми става ясно, че не навиждам Чърчил и подобните на него...“ Бъртън е нарекъл Чърчил „средновековен владетел“ и твърди, че „неговото остроумие е промаво, тегостно и предвременно упражнено“. И всичко това го казва артистът, който е създал необикновено симпатичен портрет на

известния политик.

Англия бележи тъжен рекорд по загуба на зрители. В 1972 г. кината са били посетени от 157 млн., т. е. 11% от числото на зрители в най-успешната 1974 г. Затворени са вече 65% от кината (останали са 1450), а продукцията е все още голяма само благодарение на финансовото участие на американски фирми, оценено на 80%. Песимистично настроените кинематографисти среди твърдят, че английската филмова индустрия практически не съществува, а има само американски фирми, които използват английските студии и ниско платен персонал. Телевизията, която годишно пуска около 600 игрални филма, участва също в производството на филми, при условия, че те ще бъдат в най-кратък срок пуснати на малкия екран, което още повече съдейства за голямия отлив от кината.

ИРАН

В Техеран за трета година се провежда Международен филмов фестивал, в който са доминирали филми от азиатските страни — Индия, Китай, Хонгконг, Япония, Корея, Турция. В рамките на фестивала се е състоял също преглед на творчеството на младите ирански режисьори. Освен показаните конкурсни филми — 22 дългометражни и 22 късометражни от 24 страни — е бил показан ретроспективен преглед на филмите на видния унгарски режисьор Миклош Янчо и на американски режисьор Уилям Уайлър. „Голямата награда е била присъдена на иранския филм „Княгиня Ехтедиаб“ на режисьора Бахман Фарманар. Специалната награда на журито е получил филмът „Футболът от старите времена“ (Унгария) на режисьора Пал Шандор. Наградата „Златната плочка“ е получил филмът „Измамникът“ на режисьора Ричард Лестър.

ИНДИЯ

За пети път в Делхи се е състоял Международен кинофестивал. В него са взели участие кинематографите на 46 страни.

Голямата награда на фестивала — „Златният паун“ е била присъединена на унгарския филм „Мечтаеща младка“ на режисьора Янош Роша и на бразилския филм „Алма“ на режисьора Зелиньо Вияно. В числото на

най-хубавите конкурсни филми е отбелязан и съветският филм „Свой сред чужди“, чужд сред свои“, постановка на режисьора Никита Михалков. Наградата „Сребърен паун“ за най-добро изпълнение на женска и мъжка роля са получили американската артистка Барбара Стрейзан за роля във филма „Таква каквито бяхме“ и иранският артист Бехруз Висогхи за роля във филма „Тангзир“.

Двете международни организации ЮНКРИТ (Международен съюз на кинокритиците) и СИДАЛК (Международен комитет по пропаганда на изкуствата и литературата чрез киното) са учредили специални награди за фестивала — почетни дипломи в чест на 30-годишната победа над фашистка Германия и милитаристична Япония. С тези дипломи са били удостоени индийските филми „Харан хава“ на режисьора М. С. Сатхьо и „Каду“ на Х. Карнад, съветският филм „Москва — любов моя“, американският „Таква каквито бяхме“, чехословашкият „Денят, който никога не ще умре“ и алжирският „Война за освобождение“. Тези филми, както е отбелязано в специалното комюнике на фестивала, са обединени от общата идея за непримирима борба срещу социалния гнет, срещу фашизма и за мир и дружба между народите на целия свят.

САЩ

Американският филмов институт е присъдил своята награда за 1974 г. на Орсон Уелс. Обявявайки решението на журито, директорът на института Джорд Стивънс е подчертал огромните заслуги на забележителния режисьор и артист за съвременното филмово изкуство и голямото му творческо влияние върху кинематографистите на целия свят.

Марлон Брандо, както вече съобщихме, от дълго време подготвя реализацията на филма „Рани на коляното“, посветен на положението на индианците в Америка в миналото и днес. Приходите от този филм ще бъдат внесени във фонда за подпомагане на индианците. Много известни артисти са изразили съгласието си да участват във филма без хонорари. Между тях са Пол Нюман, Барбара Стрейзанд, Стив Маккуин.

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

СЛЕДОВАТЕЛЯТ И ГОРАТА

ДОМЪТ

Часът е седем.

Днес трябваше да бъде пролет, а то падна сняг. Но аз съм свикнал със студа и мен това не ме засяга. Спускам се надолу по стълбите като ученик през междучасие. На един от полуетажите срещам възрастна съседка (естествено непозната), натоварена с хляб и мляко.

— Добро утро!

Вместо отговор непознатата ми хвърля поглед, равен на ритник.

Карай, може да е за хубаво!

На първия етаж — пресен некролог — „Симеонов“. Така се казва този, който не познавам. Седемдесет години. Браво. Да изкараш до такава възраст. Снимката е направена, когато е бил, предполагам, на тридесет години, затова може би няма нищо общо с този... когото и без това не познавам.

Ето го и входа на нашата кооперация, овехтял, олющен, с неизменната украса от некролози и съобщения на единната. От тях разбирам, че монте съседи стават с един по-малко и узнавам с безсмислено любопитство кой е живял два етажа под мен.

Тази постоянна украса от сменящи се имена на входа ме уплаши, и както се казва, взех мерки да отложка за по-късна дата съобщението, с моето име, залепено от опечалените съкооператори и съкооператорки.

Вярвам, сега ще разберете защо вече четири години независимо от влагата и студа всяка сутрин преди работа напускам тази кооперация на доизживяване, за да отида в гората.

В съобщенията се вижда стара жена с луди диоптри и среща.

Какво прави тук по това време тази ученолюбива жена, защо не си носи млеката и хляба на тези, които скоро ще се събудят и такъв скандал ще й вдигнат!

— Чий е некрологът?

— На единната.

— На кого?

— Вие, уважаема, нямате ли други културни интереси? Това ли е вашето любимо четиво? — мърморя на себе си.

— Ало, ти кой си, бе?

За момент тя млъква и после изведнъж:

— Така ли?

Я какви думи изскочиха от устата на тая вещица. Какво е източила врат към мене? Тия очила... Какво иска?

Избягах.

ГОРАТА

Бягайте, за здраве! Бягайте, за да отложите с някоя и друга година неизбежните неприятности, които чакат вашето тяло. Бягайте, така ще изпълните девиза на един мой приятел, който казва: „И спартанците са умирали, но преди това се закалявали добре!“

Бягачият човек може да докаже, че половин час за тяхното може да намери и най-заегият човек, стига да има малко воля. И така; един милион в момента се излежават и пропускат да видят изгрева в клоните. Ако знаеше само този милион, че не само морето всеки ден е различно! Само този, който не става заедно с природата, може да изрече крилатата глупост: „Всички дни си приличат!“

Катериците и сърните, моите сутрешни приятели, вчера бяха нервни, летяха възбудено по дървета и клони, а ето днес са плавни и странни... Цялата природа днес е сякаш бяла нежност.

Поемам въздуха, вкусен, гъст, издишвам ритмично и се нося по иглолистните пътеки.

Аз си имам своя маршрутна алея. Своя, защото в тези години свикнах с нея и вече прозявам чак до следващия завои почти механично. Обикновено ме завземат спонтанни мисли, и то не винаги от най-добро качество. Ето сега например в главата ми се мотае тази с очилата, с млякото и хляба. Дали все още стои на входа? „Така ли?“ Поне да беше казано с чувство за хумор!

На пътеката катеричка. Трябва да спра. Стои и ме гледа. Аз също. Приближавам се бавно, опитвам нервите ѝ. Тя не помръдва. Благоразумно решавам

да не плаша природата, поемам дълбоко въздух, заобикалям я и напред по моята маршрутна алея!

Остават ми още два километра.

ЗАТВОРЪТ СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Когато се учим, ние всъщност подражаваме. Подражаваме на по-големите — учители, бащи или най-често на по-големите от улицата. Сигурно не само аз съм изпитвал завист към тези, които могат да свирят с пръст в уста, да щракват пръсти като кастанети, да плюят през зъби или да имитират животни. Лично аз успях да науча само кастанетите и когато имам възможност, събуждам завист в по-малките от мен. По-късно като ученик моят учител по машинознание Прокопиев ме възпламени на тема точност. Той разказваше за нея с такова опиянение, сякаш тя е най-важното нещо в живота на човечеството. „Всички беди са станали само поради закъснение“ — и тука той се впускаше в безкрайни, невероятни примери: Наполеон, митологията, семейни драми, научни открития и пр. и пр.

Днес закъснях за работа с десет минути. Това закъснение сигурно е било сензация за моите колеги, а за мен — чувството, че съм извършил престъпление.

Почти тичешком влизам в стаята си. Ето част от сензацията: чакаха ме дежурният старшина, едно момиче (вероятно нова „клиентка“) и колегата, оптимистът Найденов, седнал на бюрото ми.

Какво значи това? Какво търси в моя кабинет? Да не би междувременно да съм уволнен и кабинетът вече да не е мой? Изпитвам смущение от тази ситуация. Не поздравявам, а неволно се хвърлям на писалището и поставям в необходим ред папки и бележници.

Найденов: Много хубаво. Не заслужавам даже едно добро утро, така ли?

Следователят: Какво става тук? Нищо не разбирам...

Оптимистът Найденов е човек, който се смее непрекъснато, дори когато е ядосан, и затова едва ли има друг с по-точен прякор. Ето и сега от ухиленото му лице нищо не се разбира, подиграла ли се... съчувствува ли ми?...

Найденов: Виждаш ли това момиче?

Поглеждам набързо.

Следователят: Е?

Оптимистът се смее, взема папка с протоколи (не са мои, аз не признавам синия цвят) и началнически ми дава знак да излезем. Мразя този покровителски маниер, но какво да се прави, щом така се е случило... Всъщност какво ли се е случило?

Затварям вратата и вече сме в коридора.

Найденов: Имам голяма радост за теб. Тя щеше да е за Драганов, но той изчезнал някъде. Хайде, усмихни се, Яни! Отивам в отпуск! След час и половина самолетен лети.

Следователят: Какво от това, нека си лети...

Оптимистът ми връчва папката. Взимам я неохотно и прелиствам.

Найденов: Това е момичето, дето чака вътре. Трябва да го поемеш! Извинявай! Говорих с шефа, той няма нищо против.

Следователят: Благодаря!

Найденов: Ама ти не се сърди! Аз всичко съм свършил. Остава само някои дреболийки, иначе всичко е ясно и просто — един ден работа. Хайде, желая ти успех и горе главата!

Следователят: Стига смешки, а по-добре кажи има ли все пак нещо завързано в тая история?

Найденов: Не бе, човече! Какво завързано? Момичето е от занаята, спи с един, после с друг и накрая на един от тях му вижда сметката с една секира. Изглежда кротка, но иначе е страшна, цели право в главата. Абе от Враца всички са страшни.

Следователят: Друго?

Найденов: Друго? Друго нищо особено... Скитала из София, гарата, насам — натам, истории разни значи... Иначе всичко е готово — отпечатъци, свидетели, огледи — остава само да оформиш протоколите и хайде в съда. Кажи сега, ти си морски човек, как е водата по това време?

Следователят: Студена.

Найденев: Ами нищо! Още по-добре! Аз и без друго отивам за риба.

Следователят: Наслука!

Найденев: На тебе също! И горе главата!

Щастлив, както подобава на истински оптимист, той изчезва в коридорите, за да хване самолета, който лети след час и половина.

Влизам в стаята си.

Следователят: Другарю старшина, ти познаваш ли друг Прокопиев?

Прокопиев: А, а, моето име е много рядко. Защо?

Следователят: Ако беше жив моят учител Прокопиев, щеше да каже: ако закъсняваш, закъснявай навреме, иначе ще получиш синия папка.

Момичето ме гледа.

Прокопиев се смее.

Прокопиев: Разрешете да напусна.

Разрешавам му и той напуска стаята. Оставаме с момичето и тишината между нас.

Прелиствам и си мисля, че може би не трябваше да коментирам своето заключение. От къде на къде ще давам отчет за моите постъпки? И то пред кого! Какви задължения имам пред нея, пък даже и пред Прокопиев. Предполагам, че тя не се интересува въобще колко е часът... или пък ако я интересува, най-вероятно е да бъде по възможност най-дълго време сама. И сигурно никога да не я закача.

Следователят: Аз нямам никакви задължения към вас, нали.

Тя мълчи. Гледа ме учудено. Не разбира какво я питам.

Следователят: Знаете ли колко е часът?

Тя: Не.

Следователят: А интересува ли ви?

Тя: Не.

Следователят: А вчера? Онзи ден? Въобще интересувате ли се от времето?

Тя мълчи. Изглежда объркана. Не разбира думите ми.

Изтеглям пишещата машина пред мен.

Вече дванадесет години тя има точното си място. Четирите точки, на които лежи, са леко издълбани. Не позволявам да се излиза от тези точки. Това ми дава особено спокойствие. Ако не е на своето място, бих се разсеял.

Сега вече мога да сваля калъфа. И него — на неговото място — малката масичка до магнитофона.

Следователят: Всяко нещо на своето място!

Момичето навежда главата си встрани.

Микрофонът пред нея. Така насочен е добре. Кабелът да не пречи. Изваждам касета. Химикалка.

Следователят: Името?

Тя: Аз го казах на гражданинa следовател Найденев.

Следователят: Няма значение и аз искам да го знам.

Тя: Елена Григорова Христова.

Залепвам го на касетата. Поставям я на магнитофона. Включвам. Лампата светва. Внимателно, без да бързам, взимам протокол за разпит и го поставям на машината. Тя наблюдава моите операции. На вратата се чука.

Следователят: Влез.

Старшината Прокопиев носи чаша вода и едно хапче. Поставя ги пред момичето. Тя поставя хапчето дълбоко зад езика си и после изпива водата. Празната чаша изчезва заедно със старшината. Чета протоколите на Найденев.

Следователят: „Години — двайсет и една, образование — средно политехническо“. — Къде работите? Имам предвид не сега, а преди да дойдете тук?

Елена: Никъде.

Следователят: Никъде? Откаква живеехте?

Елена: Имах малко пари.

Следователят: Откъде?

Елена: Спестени.

Следователят: Колко бяха?

Елена: Сега нямам.

Следователят: А по-рано колко бяха?

Елена: В началото 240 лева... мисля...

Следователят: Какво значи в началото?

Елена: Преди да напусна работа.

Следователят: Тука пише: „Циментов завод Враца, сортировчик“. Защо напуснахте завода?

Елена: Разболях се.

Следователят: А като оздравяхте?

Елена: Пак се разболях.

На вратата се чука.

Следователят: Влез.

Влиза Петър, фотографът. Вечно бързаш, вечно вадя кърпи и бърше по-та си. Той хвърля на бюрото ми папка със снимки.

Фотографът: Да бъде добър денят!

Следователят: За много години!

Фотографът: Защо години? По какъв случай?

Следователят: Без случай. Мислех си нещо за годините.

Фотографът: Аха!... Бързам за Найденов, а той изчезнал в отпуска! Така че отново сме заедно!

Изваждам снимките от папката. Фотографът ми помага.

Снимките са разположени на бюрото. Убит човек. Детайли от главата, тялото. Възглавници. Чаршафи, кръв...

Фотографът: Ти ще признаеш рано или късно, че съм художник. Разбира се, тук интериорът е много благодарен. Тази например е без светкавици. Светлината е рязната от прозореца. Какво ще кажеш?

Не отговарям, а гледам снимките, после момичето. Тя навежда глава.

Фотографът: И още нещо...

Фотографът разхвърля на бюрото мирни снимки на цветя, деца и птици. Те се разполагат малко странно между детайлите на убийството.

Фотографът: Това е пък за конкурс. Трябва да се изберат обаче само две. Искам твоето мнение.

Следователят: Мнение? Веднага.

Фотографът: Извинявай! Не, разбира се, не сега... извинявай! Оставям ти всичко. Ще чакам с нетърпение твоята присъда. За мене тя е най-важната! Довиждане! Приятна работа!

Фотографът излиза.

Следователят: Приятна ли беше вашата работа?

Елена: Като се разболях и...

Следователят: Да, да... В София обаче въздухът не е много чист.

Елена: Ами... сигурно...

Следователят: Остава да кажете „зависи“ и ще се разсмей. Що за отговор е това? „Ами... сигурно... Една жена, една позната жена, по-рано на всяка моя дума все казваше „зависи!“ — и така разбрах, че е глупава. Така че внимавайте занаят пред как ще отговаряте! Хайде сега, имаше ли разлика?

Елена: Кажете какво да кажа? Какво трябва да кажа?

Следователят: Питам ви за въздуха, който променихте. Как ви се струва? Добре ли действа на здравето ви?

Лицето на момичето е напрегнато. Нещо го мъчи. Може би не знае какво да отговори? Или пък знае, но не иска. А може би наистина е глупава?

Следователят: Вие казвате, че сте се разболели. И вместо да се лекувате, от три месеца се мотаате из София. Защо? Заради въздуха ли?

Елена: Забранено ли е?

Следователят: Какво да е забранено?

Елена: Забранено ли е да се идва в София?

Следователят: Зависи!

Момичето се засмива спонтанно. За миг съм смутен от това, че се ханзах на собствения си пример за глупостта. Трябва бързо да се измъкна.

Следователят: Не се смейте! Защото наистина зависи! Ако например някой идва в София, за да развратничи и да убива, това е забранено; и то строго! Разбрахте ли сега, че зависи?

Момичето мълчи.

Следователят: Предполагам, че сте разбрали, щом вече сте тука?

Елена: Да, разбрах.

За днес разговорът с това момиче трябва да приключи. Натискам звънеца. Тя ме гледа предизвикателно. Явно настоява да продължим разговора. Не! Аз решавам! За днес достатъчно! От мен зависи!

Старшината Прокопиев е влязъл. Давам му знак и той я отвежда. Оста-

вам сам с делото „Елена Григорова“. Тези снимки трябва да се залепят на картон, но преди това трябва да сменя синята папка с моя зелен цвят. Извършвам тази операция бързо и с удоволствие. Изписвам името на Елена Григорова с червен фулмастър и така вече имам чувството, че съм извадил мухичка от окоето си. Ровя протоколите, „реквизиторите“ внасят доказателствен материал за следващите разпити. Масата, поставена за такъв случай, се изпълва с какви ли не вещи: от пръстени и часовници до един огромен червен акордеон.

Натискам звънеца и според програмата влиза Стоян Горанов — моя мрачен клиент, който ме измъчва със своята омраза към думите. Не обича да говори този мъж и това е!

Знам, че е безсмислено, но все пак поставям листа на машината с надежда, че може би днес ще ми потръгне.

Следователят: Стояне, Стояне! Пак ли от твоето име ще говоря? А?

Мълчи Стоян, забил поглед почти в центъра на земното кълбо.

Следователят: Ако и днес продължаваш да мълчиш, ще се навършат десет дни мълчание и аз ще те провъзглася за човек-риба.

Стоян не се обажда.

Следователят: Стояне, човек ли си или си риба? ... Или те няма? ... Тия листа нас чакат, ей! Е! Стояне?

Стоян вдига рамене, което значи ... и аз вече не знам какво значи.

Следователят: Мълчи Стоян и не говори! Добре. Аз имам време, ще почакам. Гледай що нещо има за четене!

И така аз се заравям в делото Елена Христова, докато Стоян седи, навел глава, потънал в своите тайни.

Чета и от време на време хвърлям поглед. В един от тях хващам Стоян, загледан като хипнотизиран към „реквизита“.

Следователят: Стояне, разгъпчи се, ако искаш.

Стоян отива до масата, спира пред акордеона, опипва го с особена нежност.

ДОМЪТ

На другия ден. 7 ч. сутринта.

Летя надолу по стълбището покрай облепената врата на Симеонов.

Напускам нашия блок.

ГОРАТА

Моите маршрутни пътеки.

За една нощ снегът е изчезнал. Днес е истинска пролет. Тук все още е мрачно, защото гората е гъста, но когато стигна на втория километър — там, дето свършва гората, — слънцето ще се покаже над ливадите.

Стърните и катеричките са изчезнали. Сигурно са там, накрая на гората и чакат слънцето.

Вдишване, след две крачки издишване ... Приятно е да си намериш ритъм — собствен ритъм!

Над мен, по дърветата, птиците работят с пълна сила. Чудесна работа са свършили, щом една нощ им е била достатъчна, за да родят пролетта.

Някои хора, с неистински инстинкт, са почувствували пролетта и докато през зимата се бяха изпокрили, ето ги сега подтичват между храстите. Това внезапно увеличение на населението не ме радва особено. Променям посоката, за да избягна срещата с неприятни ранобудни лица. Предполагам, че и те имат същите мечти. Добре, тогава да си помогнем взаимно и така никога никой няма да обиди.

Изглежда, когато човек е сред природата, без да иска, става мизантроп. Това никак не е добре, но за съжаление и аз съм станал такъв. За моите 38 години това не е утешително. Да, но всеки на мое място, с моята професия ... Чудесно! Търся извинение в професията! Сякаш другите хора нямат професия! А може би така съм програмиран? Хайде, стига анализи, а гледай природата! Дишай ритмично! Добре, че поне това научих да върша инстинктивно.

Каква приятна влага ... Какъв майстор на миризмите е гората ...

Към мен тича някакъв. Признавам, че този израз е гръб, но за мене в гората непознатият човек веднага се превръща в „някакъв“. Забавям крачките си, за да избягна срещата, но малкото време, с което разполагам, не ми позволява

да извърша маневра. Отстрани е реката. Доста е широка на това място, за да я прескоча. Двоумя се миг. Няма време и свивам вляво. Две крачки и ето че кафявата шума се оказва мочурище. Запристъпвам като нестинар. Спирам. Онзи вече се приближава до мен задъхан със своя потен микроклимат. Предпочитам да потъна съвсем, отколкото да гледам и дишам въздуха, с който се е обкръжил тоя срещу мене! Обръщам гръб и продължавам да опипвам почвата. Задъханият стои на крачки от мен.

Задъханият: Ало, другарче! Връщай се! Оттам няма излизане!

Поглеждам го с луда симпатия. Имам чувството, че това същество съм го срещал и преди — така е изглежда с всички, които мразим. За всеки случай не в гората сме се срещали. А може би?... Той стои и чака. Неприятен човек! Какво го интересува моето затъване? Ако искам, мога и да потъна съвсем, това си е моя работа! Изглежда, че погледът ми не е от най-добрите, и овези, явно досетлив, разбира, защото се оттегля заднешком. Очите ми изразяват открит ирония. Хайде, хайде... Чупка! Бягай си по пътя! Никои не е искал нищо от тебе! Тия мисли просто хвърчат от очите ми. Онзи побягва. Пътеката е вече свободна. Измъквам се. Онзи продължава да се отдалечава, но преди да се скрие в 'завоя, обръща се за последен път. С ръка му давам знак да се маха.

Най-послед хоризонтът е чист! Напред към слънцето! Шляпам с мокрите гугуменки в притихналата гора. Става все по-светло.

Краят на гората.

Поляната.

Сърните неподвижни чакат изгрева. Не ми обръщат внимание. Катеричките също.

Първите лъчи на слънцето.

ЗАТВОРЪТ СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Часът е 8. Влизам в стаята си. Представете ли си как изглежда този въздух след гората! На тия чистачки основната им грижа, изглежда, е да не проветряват.

Старшината Прокопиев води момичето.

Прокопиев: Здраве желаем, другарю следовател. Как е?

Следователят: Добро утро. Да кажем, добре.

Момичето сяда.

Прокопиев: Ти знаеш ли, вчера дето говори за името ми. Проверих. Телефони имат осем души с моето име. Двама сме инженери. Сетих се и за един водопроводчик, ама е без телефон.

Следователят: И защо ти беше тази проверка?

Прокопиев: Е, нищо!... Проверих колко сме.

Момичето гледа към прозореца.

Прокопиев: Разрешете да напусна.

Разрешавам му и той напуска стаята.

На отворения прозорец е качнал гълъб. След малко пристига още един. Стаята се изпълва с тяхното гугукане. Момичето ги гледа, усмихнато по детски.

Както всеки ден, така и сега поставям внимателно машината пред себе си. Четирите крачета на своето място. Калъфът също. Микрофонът, кабелът, касетата.

Много съжалявам, но ще трябва да прекъсна песента на гълъбите. Съжалявам, мойто момиче, изглеждам груб, но и ти не си цвете, щом си тука! Затварям прозореца и гълъбите преместват нежностите си на друго място.

Старшината влиза с чаша вода и хапче. Както вчера, така и днес той ги дава на момичето, изчаква я да глътне лекарството, да изпие водата и след това безмълвно напуска стаята.

Поставям листа на машината. Изписвам днешната дата. Вдигам глава и спирам погледа си на нея. Чак сега я възприемам: нежни черти, бледа, сигурно не само от болестта.

Вече десет години пред мен седят все такива безпомощни и жалки. Преди да извършат престъплението, сигурно очите им са имали друг пламък, сигурно са били дръзки, нахални! И трябва да потече кръв, за да станат тези очи кротки и покорни... Невероятно е все пак, че това момиче, което седи пред мен, с тоя плах поглед и нежни ръце е нанасяло удари със секира върху главата на жив човек.

Отивам до нея.

Следователят: Покажете си ръцете.

Тя ги простира напред. Разглеждам ги. Красиви ръце.

Връщам се отново зад машината. Тя продължава да простира ръце към

мен.

Следователят: Достатъчно.

Ръцете ѝ плавно обхващат коленете ѝ.

Следователят: Обичате ли гората!

Елена: Да.

Следователят: Обичате ли името си?

Елена: Не... Да!

Следователят: Значи, чувствате се невинна... или виновна?

Елена: Признавам се за виновна.

Следователят: Аз питам какво чувствате, а не какво признавате.

Елена: Нали искате от мен признание?

Следователят: Някои може да ви е искал, това си е негова работа, а аз искам истината.

Предвиждам вчерашния протокол.

Следователят: Да се върнем отначалото. Защо се мотаехте три месеца из София? При кого живеехте?

Елена: Аз пътувах.

Следователят: Всеки ден? Три месеца!

Елена: Понякога оставах.

Следователят: Точно това ме интересува. При кого оставахте?

Елена: При никого.

Следователят: Имайте предвид, че съм прочел всичко това.

Елена: Разхождах се.

Следователят: По цели нощи? През зимата?

Елена: Какво лошо има? През зимните нощи София е много красива.

Следователят: Не бъдете дръзка! Защо не сте потърсили хотел?

Елена: Не обичам хотелите. Честна дума!

Следователят: Затова пък квартирите на самотни мъже ви харесват.

Момичето отново млъква. Тактическа грешка! Не трябваше да бъде груб. Сега не трябваше да бъде груб.

Следователят: „Добре де, извинявайте. Но все пак вие сте арестувана не по време на разходка, а в квартирата на Михайлов и по-специално до неговия труп.

Елена: Не е вярно. Аз сама отидох в районното и казах да ме арестуват, защото...

Следователят: Да, да, това е известно. Искан да кажа, че си живяла в този дом, а не само с романтични разходки от любов към София.

Елена: Да. Последните седемнадесет дни живях в дома на Михайлов.

Следователят: Убитият Михайлов!

Елена: Да, убитият от мен... Михайлов. Когато му казах, че...

Следователят: Момент! Спрете! Оставете ме да запиша.

Тракам на машината признанията, изказани за мое учудване така спокойно и ясно!

Следователят: Къде се запознахте?

Елена: На гарата.

Засмивам се.

Следователят: В колко часа?

Елена: Не знам.

Следователят: Все пак. Някакъв час?

Елена: Ами... около дванайсет.

Следователят: Така ли да запиша?

Елена: Ами пишете.

На свой ред и тя се засмива.

Следователят: Какво смешно има?

Елена: Не разбирам значението... Искан да кажа, не разбирам какво значение има дали е пет или дванайсет.

Следователят: От значение е истината! Нали разбрахте, че ме интересува истината?

Елена: И какво ще я правите? Най-важното нали знаете?

Гледам я продължително.

Следователят: Как така да не знаете колко е бил часът? Особено на гара, когато човек или пътува, или пристига, или... да кажем, чака някого. Например чака някого!

Елена: Аз нямам часовник.

Следователят: Сега — да, виждам, но тогава?

Елена: И тогава.

Следователят: Как така? Момент... (прелиствам протокола). Да, тук не е записано. Добре де, но на гарата часовници колкото искаш.

Елена: Какво можех да направя против това!...

Следователят: Не разбрах?

Елена: Не нищо... говорех си... Не ми обръщайте внимание!

Следователят: Против какво и кого да направите?

Елена: Нищо... това са мои работи... лични...

Следователят: И личните ме интересуват.

Елена мълчи.

Следователят: Значи не искате да отговорите?

Тракам на машината и говоря, без да я гледам.

Следователят: Записвам си три въпроса, на които отказвате да отговорите.

Първо: Кого чакахте и защо?

Второ: В колко часа се запознахте?

Трето: Какво можех да направя против това?

И един четвърти, който няма да ви кажа! Сега няма да ви кажа. Така... Запознахте се и го убихте.

Тя ме гледа усмихната и с облекчение отговаря.

Елена: Да.

Следователят: Не виждам повод за особена радост.

Вместо отговор тя ме гледа смирено, с особена топлина и спокойствие.

Предполагам, че най-важното съм записал. Ако има нещо пропуснато, магнитофонът ще ми напомни.

Изтеглям от машината изписаните екземпляри. Отлепвам индигото и поставям внимателно в папката нежните сини листа.

Момичето ме гледа с някакво усмихнато превъзходство или нещо подобно.

Правя се, че не забелязвам. Подреждам пред нея трите екземпляра с канцеларски ледантизъм. Писалката върху първия екземпляр.

Следователят: Прочетете и подпишете.

Обличам машината в калъфа и я настанявам обратно в „гаража“.

Момичето подписва, без да прочете!

Следователят: Стоп! Това не е позволено.

Тя ме поглежда учудено.

Следователят: Не ме гледайте с такъв израз. Трябва да знаете под какво слагате подписа си.

Елена: Нали това са моите показания?

Следователят: Да, но трябва първо да се прочете и тогава...

Елена: Защо да повтарям още веднъж... да повтарям всичко отначало?

Следователят: Ами ако съм написал нещо друго?

Елена: Вие? Не вярвам.

Мълча. Не възразявам, а смутен преценявам логиката на недоверието и доверието... Докато преценявам, тя, без да чете, подписва уверено и четливо екземплярите на своето признание... Подписва на доверие — против правилата! Хъм!

Гълъбите отново се върнаха на прозореца.

Старшината я отвежда.

Натискам копчето и зеленото око на магнитофона угасва.

КИЛИЯТА

Вървя по коридора на път за нейната килия.

Сега тя е сама. След тези признания — сама.

Когато човек е сам, единствено тогава може да се обърне към съвестта си (ако я има, разбира се!) и да поговори с нея. А това ме интересува!

Има си знаци, по които се разбират подобни разговори. Тези знаци обаче са професионална тайна.

Ето я килията. Приближавам се тихо до шпионката. Открехвам безшумно металната капачка.

Елена стои, облегната на стената, и... пее. А сега де! Момичето, което седеше пред мене, изпълнено с послушание и дързост, сега пее! Пее тихо и красиво весела песничка! Аз професионалиста слушам объркан: знак на какво е тази песен? Възможно ли е да не изпитва страх от своето престъпление? С това лице и очи?

На пръсти се оттеглям.

Връщам се в стаята си, все още объркан от странния начин, по който някои хора изразяват угризенията на съвестта си. За всеки случай ще го отбележа в моя бележник „Куриози“.

Докато пиша, въвеждат Стоян „приказливия“. Още от вратата той залепва влюбен поглед върху акордеона. Не го каня даже да седне.

Следователят: Можеш ли да свириш?

Стоян ме поглежда почти обиден.

Стоян: Аз?

Следователят: Ура! Проговори най-сетне!

Стоян се хвърля към масата и чевръсто нанизва коланите на огромното чудовище.

Следователят: Стоп! Свирането е забранено! Изключение обаче би могло да се направи, само че при едно условие.

Стоян: Какво да направя?

Следователят: Много просто: да отговаряш на моите въпроси. На всеки отговор — една песен.

Без колебание Стоян решително пристъпва към мен.

Стоян: Питайте!

ПОДУЕНСКАТА ГАРА

Елена се изкачва по стълбите. Спира пред голямата входна врата. Оставя куфарчето. След миг го взима отново и се връща обратно. Преди да стигне края на стълбите, прави завой и чак сега влиза в чакалнята.

Бавно, с отмерени крачки, отива до бюфета. Спира пред вратата. Гледа през стъклената врата. Обръща се и с методични крачки се връща в чакалнята. Последователно сяда на няколко пейки. Нейното поведение е неестествено, сякаш всичко е заучено и прилича на лош театър.

След малко ще се разбере, че тя всъщност играе своето запознанство с Михайлов, наблюдавана от мен.

Тя е до павилиона за закуски.

Елена: Имате ли бонбони?

Продавачката: От кой искаш?

Елена посочва. Продавачката се обръща, избира пакетчето и когато го подава, с недоумение вижда, че момичето се отдалечава.

Продавачката: Ало! — и хвърля пакетчето обратно. — Луди хора.

Елена спира близо до входа. Оставя куфарчето. Приближава се до стъклото и гледа навън. Обръща се към мен и с ръце ми прави знаци. Внезапно и съвсем непредвидено за ирлата до нея застава момче с амбиция да изглежда елегантен и нахакан.

Момчето: Закъде пътуваме, ако смея да попитам?

Елена не отговаря, а си гледа работата.

Момчето: Ако е Варна, закъснението е само 20 минути.

Елена: Не е Варна.

Тя взима куфарчето си и смело се насочва към пейката в ъгъла. Сяда. Момчето стои до нея няколко мига и също сяда.

Елена: Стани!

Момчето: Какво?

Елена: Стани!

Момчето е смутено, но все пак намира сили за една усмивка. След малко обаче смехът спира и той е принуден да стане, защото тя поставя куфарчето под главата си вместо възглавница. Изтяга се доста енергично и заема цялата пейка.

Нося четири пакета бонбони. Спирам пред нея, показвам ѝ ги.

Елена: Само че тоя пакет не беше такъв.

Момчето гледа с недоумение. Откъде изскочи пък тоя?

Следователят: Щом е така, тогава да го подарим на този младеж. Заповядайте, драги, и довиждане. Бягайте да не изпуснете влака.

Момчето взима бонбоните и бързо напуска неудобното място.

Елена опитва найлоновите пакетчета и се усмихва, но явно не на мен.

Следователят: Какво има?

Младежът е спрял на вратата, която води за перона. Давам му знак да изчезва. Оказва се послушен.

Следователят: Оттук виждам три часовника, освен това разписанието на влаковете.

Елена гледа в същата посока.

Следователят: Значи в колко часа получихте бонбоните.

Елена: Не помня! ...

Следователят: Като бяхте до вратата, кого чакахте?

Елена: Никой. Гледах ...

Следователят: Какво гледахте?

Елена: Ами ... колите, лампите, ... хората ... нищо ... А, спомням си, четях номерата на колите. СН, СМ, СА. Омръзна ми и се върнах на пейката.

Следователят: Защо повтаряхте номерата на колите. Кой номер ви интересуваше?

Елена: Никой не ме интересуваше. Трябваше да правя нещо, за да мине времето.

Следователят: Значи все пак времето ни интересува.

Елена: Да. Ако минава бързо или въобще ... или ...

Следователят: Или ако чакаме някого, особено ако чакаме някого.

Елена мълчи.

Следователят: В такива случаи се поглежда към часовника, нали? Вие сигурно погледнахте поне веднъж?

Елена: Не, нито веднъж! Тези дни нито веднъж.

Следователят: Кои дни?

Елена: Последните четири.

Следователят: Последните четири дни пътувахте?

Елена: Не, не пътувах, а идвах, защото ...

Момичето внезапно млъква.

Следователят: Защото?

Елена: Защото все ми казваха, че утре ще бъде готово. Решението за моето трудоустройство и ... нали ви казах ...

Следователят: И тука времето ви минава по-бързо? Хайде, хайде? Избрали сте едно място ...

Елена: Все някъде трябва да мине времето.

Следователят: Тук става дума не за времето, а за нощите.

Елена: Нощите са по-дълги от деня, да и ... затова ...

Следователят: Затова обикновено през нощите хората спят. Освен ако не вършат нещо друго ... и са будни ...

Елена: Аз спях някакси през нощите ... а после си доспивах през деня, някакси ...

Следователят: Къде спяхте?

Тя неопределено посочва към пейките.

Следователят: Тук? На гарата? А защо не в хотел?

Тя мълчи.

Следователят: Нямаше свободни места?

Елена: И това.

Следователят: Аха! ...

Без да има нужда, Елена мести куфарчето. Явно върши всичко това само и само да скрие лицето си.

Следователят: Защо се срамувате от това, че не сте имали пари? Толкова ли е срамно? С всеки се случва.

Елена: Аз имах ... в началото.

Следователят: Колко бяха?

Елена: Щяха да ми стигнат и за хотела.

Следователят: Тогава? Защо не отидохте в хотела.

Елена: Първоначално нямаше места, а после трябваше да си купя някои работи, а след това не знаех дали имаше места, свободни места ...

Следователят: Какви работи си купи?

Елена: За мене.

Следователят: Естествено е, че за тебе. Интересува ме какви работи?

Елена: Ами нали и аз трябва да си купувам някакви работи. Аз съм момиче и...

Замълчавам. Дебеличко семейство се върти около нас с намерение да седне на нашата скамейка. Настанявам куфарчето демонстративно така, че да разберат без обяснения липсата на място. Жената, изглежда, не разбира от символи и ние сме принудени да напуснем.

Над нас е разписанието на пристигащи и заминаващи влакове. Никога не съм го чел. Не ме привлича, макар че е написано красиво и целесъобразно. Измъчват ме цифрите, струват ми се излишни със своята строгост, а знам, че всичко е написано заради тях. Отбелязвам за себе си, че от професионална гледна точка тази моя неприязън към постиженията на цивилизацията не е в моя полза.

Следователят: Това чели ли сте?

Елена: Да.

Следователят: И без да знаете колко е часът? Че това е безсмислено?

Елена: Аз го четях както номерата на колите.

Следователят: Жалко... Значи тези дни нито веднъж не погледнахте към часовника. Каква е тази омраза към часовете и точния час?

Елена ме гледа продължително.

Елена: Мога ли да ви попитам нещо?

Следователят: Питайте.

Елена: Защо се въртите все около този часовник? Толкова ли е важно?

Следователят: Знаете ли какво? Хайде да си разменим взаимнообразно по един отговор. Също както се разменят военнопленници.

Елена: Как ще стане размяната?

Следователят: Така: срещу един ваш искрен отговор ще получите съответно един мой — също искрен, разбира се.

Елена: Съгласна съм.

Следователят: Добре, да започнем: от вчера останаха едни неяснотии. Вие ги нарекохте незначителни глупости. Изречението беше следното: „Какво можем да направя против това?“

Елена: Това ли е първият пленник? Дайте ми бонбоните.

Тя се отдалечава десетина крачки, обръща се и тръгва отново към мен. Застава срещу ми и поднася бонбоните.

Елена: Само че бях на оная скамейка. Бях затворила очи. Чух шум от хартия. Погледнах. Едно лице се усмихваше на метър от мен. Преди това на мен ми беше студено, самотно... ето че не мога да намеря точната дума: какво точно чувствавах и исках... а, да... то едно време видях едни куфари пред гардероба и си помислих, че съм забравена като багаж, и ми стана ужасно, че никой няма вече да ме потърси. Стана ми жал за мен и поисках да умра. Затова легнах, затворих очи и зачаках да умра. Когато чух шум над главата си, стиснах очи, защото си мислех, че това е шумът на смъртта. Шумеше прозрачната хартия, пълна с разноцветни бонбони. Между бонбоните ми се усмихваше човек — добър и красив. Не си спомням, но сигурно той ме е наблюдавал през последните дни, когато ходех на гарата.

Следователят: Не последните дни, а последните нощи, искате да кажете?

Елена: Да, последните нощи.

Следователят: С какво отидохте у дома му?

Елена: С куфарчето.

Следователят: Не... с трамвай, с кола?

Елена: Кола, в която беше много топло и имаше много музика.

Някакъв влак от разписанието беше изтърсил бързащи хора с куфари. За няколко минути през перона премина огромна глъчка и потъна в тъмнината, за да гони таксите и рейсове.

В чакалния отново е тихо и почти безлюдно.

И дебеличкото семейство е изчезнало нанякъде с някой влак, вероятно с някой от разписанието.

Мълчаливо сядаме на скамейката, която ни бяха превзели онези ненаблюдателните и дебеличките...

Следователят: Значи оттук започна фаталната история.

И се появява изведнъж като в приказките красавец с цветни бонбони от тридесет стотинки.

Елена: Какво можех да направя против това? Той бе една надежда... Той бе...

Следователят: Глупости! Говорите глупости като в романите. Нищо не разбирам.

Тя ме гледа стреснато с познатия си неразбиращ поглед.

Следователят: Прилича ми, казвам, на прочетено от роман. Вие сигурно четете разни книжки, пълни с прекрасни мъже?

Не отговаря.

Следователят: Добре де, не се обиждай. Това е бележка за формата. Иначе благодаря за искрения отговор. А сега да ви върна пленника. Интересувах се от часовника, за да разчета защо вие не сте се интересували от него. Разбрахте ли ме?

Тя кима утвърдително.

Следователят: Моят въпрос беше, както се досещате, свързан с вашите думи „КАКВО МОЖЕХ ДА НАПРАВЯ ПРОТИВ ТОВА“. Уви, разбрах сега, че не сте могли наистина да направите нещо против това, нещо против любовта, за което съжалявам дълбоко. Да, да... ако бяхте направили нещо против това, сега нито вие, нито аз сякаш да се мотаем в този неприятен разговор, в това още по-неприятно място.

Елена: Но и нямаше да се познаваме!...

Не обръщам внимание на сантименталната забележка, а ставам в знак, че разговорът е приключен.

Следователят: Да тръгваме. Тука човек може да хване грип, колкото и да се грижи за здравето си.

Часът е 10.30. В джипката е топло. Пристигнал е влак и вече бълва нов партида подтичващи граждани. Колко ли е студено вън? Джипката напуска площада, преди да ни залеет пасажерите.

ДОМЪТ

Часът е седем.

Трябва най-после да купя една отверка и да стегна тази раздрънкана брава. Знам, че вратата с нищо не е виновна, и въпреки това продължавам вразумително да я тряскам. Цялата работа е в три болта, една отверка и пет минути търпение. Прости неща, но трябва и трите да ги събереш на едно място. Въпросът е кога? Струва ми се, че това ще си остане едно недостижимо мероприятие (ама че дума!).

ГОРАТА

Има нещо вярно в това, което хората говорят за обърканата природа. Дали наистина тези игри с атоми и ракети не измениха фатално и завинаги сезоните и валежите? Каква пролет е това? Предпочитам януари, особено от тази година! А какви мъже харесват младите момичета?

Изглежда, че нощес съм простинал. Това не бе гара, а ветрилик! Сигурно затова тялото ми няма желание да се движи. Разстоянията сега като че ли се удължиха. Колко завоя ми остават? Даже не мога да съобразя. Къде се намирам? Като че ли за първи път тичам по тая мрачна кафява пътека. Ама че време! Ако ме питат какво е днес времето, ще вдигна отвратен рамене! Щях да кажа за малко, че такова време съм имал, когато бях войник по време на едни учения, но тогава беше лято, бях млад и двете дъжделиви нощи, през които не спяхме, ме изпълваха с някакъв фуклив героизъм.

Сега например трябваше да си седя в къщи! Какъв е този принцип, при всички случаи да излизам в гората? Принцип сам за себе си е глупост! Тичай сега с този лош вкус в устата, тракай зъби! Защо не спреш? Защо? Това са въпроси-игри, които си поставям ей така, за да мине по-бързо времето, също както моята „клиентка“ с номерата на колите в гората. Всеки си намира думи, за да се измъкне по-бързо от времето, което не му трябва, за да се запознае накрая с някой красив, който му трябва...

Досега не срещнах даже една катеричка. И те не признават това време!

Какво е това! Спирам. Младеж! Да. Млад човек по бяла риза е прегърнал момиче. Тя е облякла самото му. Ръцете ѝ са изчезнали в дългите ръкави. Ах, как я прикрепва само, извит като клон над нея, а тя пристъпва като същинска

маза ,накичена с цветя! Както трябваше да се предполага, те минаха на метър от мен, без да ме забележат. Любов!

Все пак внимавайте, млади хора! Страстите водят до престъпление. Строста сама по себе си вече е престъпление... Какво говоря! Защо непременно във всичко трябва да виждам престъпление. Внимание, другарю следовател, ако така продължаваш, ще излезе, че и раждането е престъпление.

ДОМЪТ

Затворил очи срещу топлата струя вода, блажено изказвам сърдечна благодарност на волята си, която не ме отказа от днешното бягане. Една добра воля и всичко застава в този свят на своето място. Въпросът е веднъж да избягаш и да блъснеш вратата след себе си!

„Да не забравя вратата, трябва да се оправя, непременно! И то не друг, а аз трябва да я оправя!!!“. Сега поеми въздух и: студена вода, топла, пак студена. Чудесно! Всичко зависи от настроението. Кой казва, че съм болен? Кой казва, че времето е противно? (един аспириин не значи, че съм болен).

ЗАТВОРЪТ СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Прокопиев влиза с чаша вода и неизменното хапче. Докато тя пие лекарството си, изваждам от шкафа пакет от вестници и мушамен пакет. В този пакет е завита секирата, с която е извършено убийството. Развивам плата, вестниците и по стар навик се заглеждам в спортните заглавия. Нищо изненадващо и ново. Какво ново може да има в стари вестници? И въпреки всичко чета, като използвам случая да хвърля по един кратък поглед към момичето. Интересува ме как ще се срещне още веднъж със секирата. Би трябвало да трепне и да види още веднъж мига, в който кръвта... Нищо подобно! Гледа спокойно, безразлично, бих казал, весело!

Следователят: Как мина нощта?

Елена: Пях си...

Следователят: А пък аз едва не простирах снощи. Къде намерихте секирата?

Елена: Нали знаете.

Следователят: Точно къде?

Елена: Как да ви обясня... На балкона в ъгъла.

Следователят: Добре. На място ще разберем. И колко време стояхте на балкона?

Елена: Не помня.

Следователят: Хайде-е-е, сега отново ще се въртим на едно място около часа!

Елена: Дълго беше, защото накрая вече ме тресеше.

Следователят: И?

Елена: И ме боляха очите.

Следователят: Защо не беше облечена?

Елена: Ами защото бях по нощница, и...

Следователят: И оттогава се простуди?

Елена: Да. Това го знаете.

Следователят: Не ме учете какво знам. Тези хапчета помагат ли?

Елена: Сигурно. Шом ми ги дават. Утре е последният ден и вече край.

Следователят: Аз не признавам лекарствата въобще. Особено антибиотиците.

Елена: Е, да...

Следователят: Последните теории за антибиотиците потвърждават моето мнение. Но когато се налага!

Елена: Сигурно!...

Следователят: И значи там видях секирата.

Елена: Първоначално не я забелязах.

Следователят: Как така, видях я, но не я забелязах?

Елена: Не забелязах..., че може да ми помогне... По-късно си казах, това в ъгъла ще ти помогне... В ъгъла има нещо, което ще ти помогне! Като си казах така и ми олекна. После ме хвана страх.

Следователят: Какво имаше на улицата?

Елена: Понякога минаваха хора. Един спрял трамвай.

Следователят: Защо не извикахте за помощ?

Елена. Това си беше моя работа.

Следователят: Защо пяхте нощес? От радост.

Елена: Не знам! Като пея, някакси като че ли най-живея. Сигурно от радост.

Следователят: И какво излиза, дойдохте в затвора, за да си попеете! Толкова ли е весело тук?

Елена: За вас не знам, но на мене ми е весело. Какво мога да направя?

Следователят: ... Против това... Като че ли във вас има един друг човек, който ви кара да правите това и онова, а вие нямате сила да му кажете не. Той ви казва пейте, убивайте, лъжете а вие се съгласявате! Какъв е този човек? Или човече?

Елена: Не го познавам, но съм сигурна, че винаги в мен е имало още един човек.

Следователят: Сега остава да ми кажете името и адреса. Елена мълчи.

Следователят: Нищо. Всичко ще се разбере. А сега да се върнем към песните. По-рано обичахте ли да пеете?

Елена: Още като дете.

Следователят: Дете чудо?

Елена: Пеех по сватбите и много ме харесваха. Пеех с преживяване. После престанах. Сега отново ми се пее.

Следователят: Да... Все пак трябваше да извикате някой от минавачите. Може би всичко щеше да се промени.

Тя мълчи.

Следователят: Някой не ви ли забеляза?

Елена: Откъде да знам. Едва ли... Кой ти гледа третия етаж. Хората гледат пред себе си, а не нагоре.

Следователят: Има хора, които гледат и нагоре.

Елена: Тогава да са ме видели?

Следователят: И са те видели! Не ме гледай така.

Елена: Кой?

Следователят: Не съм поставен тук, за да отговарям. Когато потрябва, ще ти го покажа този, който не ти казвам кой е.

Елена: Не, не си спомням! Не си спомням...

Без да искам, изскочи лъжата за свидетеля. Излъгах заради ефекта. А сега ето че имам възможност да маневрирам в тази, общо взето, ясна, но и не съвсем ясна история. Ако работата се задъне, ще се възползвам от мнимия свидетел. Може би тази идея ще роди нещо?

Подавам ѝ секирата. Тя ме гледа с готовност и послушание.

Не! Как досега не ми дойде на ум! Това момиче не може да убие човек! Тук има нещо друго! Тук има нещо друго! Как досега не можах да открия нито аз, нито Оптимиста, че това е някаква игра! Как хубаво играе на искреност! От друга страна, до този момент всичко това е така правдоподобно! Сега е необходимо двойно внимание. Да видим как ще ме лъже.

Взимам тебешир и начертавам на пода въображаемия балкон.

Следователят: Да кажем, че това е балконът. Оставете сега секирата, където е била онази вечер.

Тя взима секирата, върти се на „балкона“ и накрая избира единия ъгъл.

ЕЛЕНА: Вие сте улицата, нали... Тука е вратата за кухнята.

Тя поставя секирата, като я обляга на креслото.

Елена: Аз стоях тука, когато я видях.

Следователят: Още веднъж, къде беше вратата?

Тя показва тебеширената черта.

Елена: Ето тук.

Следователят: Откъде се пали светлината на балкона?

Елена: Балконът няма светлина.

Следователят: Въобще няма или само тази вечер?

Елена: Въобще няма... А, не знам!

Следователят: А кухнята?

Елена: Беше тъмно.

Следователят: Защо не запалихте лампата?

Елена: За какво ми е.

Следователят: Е, защо трябва да се блъска човек в тъмното, когато е измислена лампата?

Елена: Какво да ви обяснявам повече. Настроението ми беше такова.

Следователят: Значи да повторим. В кухнята е тъмно, на балкона също и вече мога да ви кажа, че вие сте една лъжкиня. Какво ми се подигравате? Не ви е срам! Мислите, че моето време не струва нищо. Кажете ми кой е този, който криете, и всичко ще приключи?

Елена: Никого не крия. Вярвайте ми.

Следователят: Тези дни се мъчих само това да правя. Но вече край на сантименталните разговори. Отсега нататък само доказателства. Това направих: факти... Защото... факти, доказани и логични. Емоционални думички не принавам. Ясно ли е!

Елена стои неподвижна.

Следователят: Хайде сега, как видяхте секирата, след като е тъмно. Тъмно и в кухнята, и на балкона, да не говориме за вълн.

Елена: Преди да скоча от балкона.

Следователят: Какво?

Елена: Да скоча от балкона.

Следователят: Внимавайте! Предупредих ви нещо.

Елена: Това е истина.

Следователят: Защо досега не сте казали на Найденов.

Елена: Това са лични мои работи и смятах, че не е интересно.

Следователят: Бяхте пияна, така ли. Колко пихте?

Елена: Не.

Следователят: За последен път кога пихте?

Елена: За последен път пих, когато бях на шестнадесет години.

Следователят: Двадесет и две без шестнадесет прави шест. Шест години и то капка. Защо?

Елена: Беше срещу Нова година в читалището... Бях нещо отчаяна...

Следователят: Любов?

Елена: Лични мои работи.

Следователят: Той те напусна, така ли?

Елена мълчи един момент.

Елена: Купих си една бутилка аероконяк и зад декорите на читалищната сцена я изпих наведнъж. Беше горещо, задушно и... Мога ли да седна. Разрешавам ѝ и тя сяда.

Елена: Когато беше дванайсет и навън вече стреляха, на мен ми стана лошо и аз...

Тя мълчи и по гримасите на лицето ѝ разбирам какво се е случило.

Елена: ... После, като се събудих в мазето на една моя приятелка...

Следователят: Приятел. Онзи същият, красавец. Той вече се чувства виновен, нали?

Елена: Беше приятелка...

Следователят: Добре, да го забравим. И той не заслужава.

Елена: Като се събудих... имаше въглища... Стари дошечи, каци със зеле, две кокошки. Беше много студено... държах очите си затворени. Държах ги така, защото ми беше останал в главата декорът от читалището... нива и слънче, което изгрива...

Следователят: И оттогава никакъв алкохол?

Елена: Като си помисля и...

Следователят: Значи всяко зло за добро.

Елена: Ами, да.

Следователят: Да видим сега дали това зло ще бъде за добро.

Да. Значи искате да скочите от балкона?

Елена: Да.

Следователят: И тогава, изведнъж в тъмнината, като котките, пред вас блъсва една секира...

Елена: Откъде знаете? Точно така, секирата блесна. Отивам до секирата, взимам я изненадано. Съвсем спонтанно споделям.

Следователят: Но тя е ръждива! Как ще блесне? Пак ли започваш?

Елена енергично се изправя, взима секирата от мен и влиза в тебеширения балкон. Подпира дръжката на секирата в „тъмното“ място. Застава с лице към „улицата“.

Елена: Казах си, край, това е край, сега ще скоча и опитам. Но парапета беше висок и ношницата ми пречеше. Тогава взех да търся нещо, на което да стъпя и по-лесно да... такова. Огледах се: отстрани бяха наредени сандъци с буркани. Вдигнах единия сандък. Тогава силна светлина като от светкавица ме заслепи. Стреснах се и се свих долу зад парапета.

Тя показва.

Елена: Полека се надигнах и видях, че долу е спрял трамвай и някакви мъже заваряват релсите с окисжен и от светкавицата, която правеха долу от трамвайната линия, бурканите светкаха като огледало. Светкаха и угасваха и тогава за миг при една от светкавиците видях секирата. Уплаших се, но продължавах да я наблюдавам как се появяваше и изчезваше в тъмнината. Очите ме заболяха, нали ви казах в началото, и после ми стана студено... и страх...

Следователят: Студ разбирам, но защо и страх.

Елена: Нали ви казах в началото, че това нещо ще ми помогне. Помислих си, слекна ми за малко, но пак ме хвана страх.

Следователят: Страх от какво?

Елена: От решението да го убия.

Следователят: Точно от какво?

Елена: Ами... от решението да го убия.

Следователят: Почакайте.

Отбелязвам си тези думи, подчертавам ги. Ровя протоколите, завещани ми от предишния следовател.

Следователят: В първия разпит тези подробности си ти пропуснала.

Елена: Смятам, че не се отнася до моето престъпление.

Следователят: Не бързай с престъплението! А сега да продължим. Та как точно дойде това решение?

Елена: Когато стоях свита и гледах секирата. Помислих си: ти си честен човек и защо трябва да умираш? Да умре този, който е нечестен... Майчице, в моя малък живот може да не съм била много добра, но съм била честна... И горда...

Следователят: В моя малък живот — точно така ли си помислихте?

Елена: Точно така. Помислих си, даже го повторих на глас.

Следователят: Защо бързате да определяте дължината на живота си?

Елена: Аз съм родена без късмет! Има такива хора, нали? Какво да се прави? Не се оплаквам...

Мълча.

Елена: Какво ще кажете?

Вдигам рамене.

Следователят: Вие коя зодия бяхте? Да, тридесети октомври, скорпион.

Елена: Това оказва ли влияние?

Следователят: В моята работа всичко оказва влияние, даже и пълнолунието. Мога да ви успокоя, че в моята практика всяка зодия е дала своя убиец. И обратно, разбира се. Всяка зодия има своя наивник, добряк, мошеник и особено лъжец. Най-много работа имам с последните

Елена: Аз не лъжа.

Следователят: Въобще?

Елена: Сега не лъжа.

Следователят: Малко прогрес! Именно интересува ме онова, което казвате, че е истина, а то всъщност е лъжа.

Елена: Аз съм наивна! Мислих, че ще мога да живея, като... Хем знаех, че нямам късмет.

Следователят: Стига с този късмет! Още малко и всичко ще си обясните с тази несериозна думичка. Даже не съм сигурен дали е българска!

Елена: По едно време за мой срам си мислех: все пак той е човек с положение и...

Следователят: Че какво му е пък толкова на положението?... Докато беше жив, искам да кажа.

Елена: Ами солиден, възпитан, имаше пистолет...

Следователят: Този пистолет той е носел незаконно.

Елена: Как незаконно?

Следователят: Така незаконно!

Елена: Нали той работеше в...

Следователят: Не работеше там. Това е лъжа. Лъжа, на която сте повярвали не само вие, но и много други!

Показвам папка.

Следователят: Тука е написано всичко, но... това вас не ви интересува, тоест, мен не ме интересува, поне в момента. По-важното е, че е убийство, и за мене е необяснимо желанието ви непременно и на всяка цена вие да сте убиецът. И стига вече! Омръзна ми да слушам вашите правдоподобни лъжи. Кого и защо прикривате, тепърва ще разберам. Хайде, помислете си тази нощ. Вместо да пеете.

Натискам звънеца. Прокопиев я отвежда. Микрофонът, кабелите, калъфът, машината и накрая секиратата. Всяко нещо на своето място. Ама днеска беше един ден!

МЕЖДУ ЗАТВОРА И ДОМА НА МИХАЙЛОВ

Качвам се на колата и напускам малкото площадче пред затвора.

При всяко престъпление се вълнувах от зрините и страдах за моя „пациент“.

Червена светлина. Отсреща минават коли и пешаходци.

Престъплението е като живо тяло — от страсти, грешки, случайности, предизвикателства... разпръснати в дните на човека. Следствието е онова, което трябва да възстанови порядъка на това живо тяло, както реставраторът — разрушената скулптура. Престъплението си има своя хармония и трябва да я изграждаш, както диригентът музиката... Да, както музиката! Същият закон, само че не закона за красотата, а за грозотата.

Задминават ме коли. Мотоциклет. Момиче е прегърнало мотористът и се крие на завет зад врата му.

През тези десет години разбрах, че всеки от нас носи в себе си престъпника, стига да се съберат две нещастни обстоятелства.

Нямам предвид онези типове, родени от медицинските стихии. Там вдигаш рамене и махаш с ръка. Аз имам предвид човешките престъпления, пред които ниеме изненадани от фаталната катастрофа, катастрофа предизвикана от пияната на слабата воля и лошите звезди...

Значи въпросът е как да живеем, за да останем извън този лош шанс!

УЛИЦА „ЕЛИСЕИНА“, № 42

Изкачвам трите етажа.

Ако някой се интересува какво представляват стълбищата в София, спокойно може да ми се довери — това е моята стихия. Щом има думата „планинар“, би трябвало да има и думата „стълбищар“ (за такива като мене). Та смятам, че софийските стълбища са без конкуренция. „По-стълбите не се живее, а се минава“ — би ми отговорила някоя архитектурна инстанция. Сигурно! Но аз си имам своите изисквания!

Вратата на Михайлов. Отлепвам листа с печати „Народна милиция“. Отварям вратата и влизам, но покварен от седмото изкуство, мълниеносно се връщам на стълбището и поглеждам нагоре. Два крака бързо и безшумно се отдръпват! Чакам.

Тихо щракване на секретна брава.

Прочутото съсловие съседи „работи“ денонощно! А може би горе тези крака не са на обикновен съсед? Да проверим.

Ето ме на следващия етаж. На вратата познатият поменик от картички: — звъни един път, два пъти, три пъти. На кого да звъни?

Избирам „два пъти“ — семейство Елеонора и Георги Василеви. Кой ще ми отвори — Георги или Елеонора?

Предпочитам Елеонора. Името подсказва красиво лице и прозрачен пенюар. Уви, изглежда, никой не ще ми отвори!

Тогава кой? Един път? Обикновено един път значи собственик, а в случая собственичка: „С. Н. Попова“. Звъня. Макар че е тихо, просто чувствавам, че тя е зад вратата. Каква глупост обзема хората, завладени от страх. Ще изчакам.

Нека се приготи, нека си създаде чувство, че всичко е нормално и невинно. Глас зад вратата: „Кой е!“

Най-после!

Следователят: Не ме познавате.

С. Н. Попова: Кой?

Следователят: Ако не ми отворите, не мога да ви обясня.

Тишина.

Навеждам се плътно до шпионката.

Следователят: Милиция.

Дръжката, която преди малко беше натисната, се връща обратно.

Все пак след малко вратата се отваря и открива лицето на възрастничка жена в сложен израз от уплаха, почуда и любезност.

Показвам служебната си карта.

Следователят: Мога ли да вляза?

С. Н. Попова: Да, заповядайте!

Тръвам след нея. В хола още една жена, почти на същата възраст, само че с тъмна кожа и остри черти. Гледа ме, без да мига.

Следователят: Добър ден!

На масата са разхвърляни разноцветни прежди и скица-пейзаж, който чак да бъде избоден с тези прежди от жените.

С. Н. Попова. се хвърля да оправя масата.

Следователят: Не се безпокойте, веднага си отивам!

Тя не ме слуша, а продължава.

С. Н. Попова: Неудобно е все пак. (След малко). Извинявайте, вие да не би във връзка с Михайлов?

Следователят: Да. Трябва да попитам за някоя неща.

С. Н. Попова: Но нас вече ни разпитваха! Още на другия ден.

Следователят: Да, известно ми е, но аз не съм... не съм от управлението. Искам да кажа, че тогава не бях, защото по-късно се включих в тази история и...

С. Н. Попова: А, да! Разбрах сега! С какво можем да бъдем полезни.

Нищо не е разбрала! Толкова по-добре.

Следователят: Какви хора посещаваха Михайлов?

С. Н. Попова: Ами, най-различни... най-различни момичета.

Следователят: Как се разбираше, че са момичета?

С. Н. Попова: Ами така... Кой друг може да идва по нощите.

Следователят: Е, защо? Всеки може да идва. Това не е забранено. И освен това какво лошо има като идват момичета?

С. Н. Попова: Моля ви се! Нищо лошо! Магнитофонът свири по цели нощи.

Следователят: Музиката е хубаво нещо. Вие не обичате ли музика?

С. Н. Попова: Ако на вас ви свирят на главата по цяла нощ, ще ви питам тогава!

Следователят: Защо на главата? Михайлов живее под вас?

С. Н. Попова: Така се казва, де!

Изваждам снимката на Елена Христова.

Следователят: Познавате ли това лице?

С. Н. Попова: Не. Неговите гости не ги познавам.

Следователят: Аз не съм казал, че тя му е гостенка. Питам просто познавате ли я.

Тя в нейната гостенка (предполагам) разглеждат снимката.

С. Н. Попова: Откъде ще я познаваме. Толкова много идваха, че... Обръщам се към гостенката.

Следователят: А вие?

Гостенката: Аз съм на гости.

Следователят: Това не пречи да познавате някого?

Гостенката: Е да, но не я познавам.

Следователят: Благодаря. Мога ли да разгледам помещенията?

С. Н. Попова: Разбира се, заповядайте!

Не изпитвам симпатия към този тип жени с готовността си да вършат малки злини под формата на доброжелателство и здрав морал. Това са жените от стълбището — любопитни, информирани, подозрителни към всеки, който е зад вратата. Представям си какъв „празник“ е било убийството на Михайлов!

Следователят: Михайлов беше голям мръстник.

С. Н. Попова: А оставете, вие не може да си представите!

Тъмно коридорче. С. Н. Попова запалва лампата.

Следователят: Каква е тази врата?

С. Н. Попова се навежда до мен интимно.

С. Н. Попова: На квартиранката ми.

С. Н. Попова прави жест към вратата и разбирам веднага, че става дума за „нормални“ отношения между наемател и квартирант. Усмивхам се на С. Н. Попова, като по този начин заставам на нейна страна в техния конфликт.

Чукам на вратата. Женски глас ми разрешава и аз влизам.

Харктерна студентска стая, украсена с цветни мъже и жени, изрязани от филмови списания. В празната стая почти на средата маса, пред нея седи очилато момиче и чете. А може би се преструва?

Следователят: Аз съм следовател от милицията. Трябва да видя някои неща.

Тя кимва механично глава в знак на съгласие.

Светлината е лоша. Завесите са спуснати. Дръпвам леко евтиния плат. Навън е ден. Посочвам лампата.

Следователят: Това не е полезно за очите. Дневната светлина е за предпочитане.

Момичето: Зависи!

Засмивам се спонтанно поради известния ви вече диалог с тази думичка и нищо чудно, че непросветеният човек, както е тя в случая, ме гледа с почуда. Дали да обясня причината за моето спонтанно веселие? Заслужава ли? Все пак аз съм в чужда стая и би трябвало да бъда възпитан. Още повече това момиче има тайнствена хубост!

Следователят: Прощавайте, но поводът за моя смях е думата „зависи“. Тази думичка е причина за моя развод. Жена ми злоупотреби с тази дума и така бях принуден да се разведе.

Момичето: А заради коя ваша дума тя се разведе с вас?

Следователят: Какво?

Наистина защо тя се разведе с мен? Браво! Все пак очилата не са случаен символ.

Следователят: Поздравявам ви!

Тя кимва скромно глава в знак на благодарност. Гледаме се безмълвно един миг.

Харесва ми достойнството, с което ме наблюдават тези очи. Дали това достойнство не значи още, че и аз ѝ харесвам малко? Едва ли!

Ставам. Какво ли има зад тези малки завеси? Врата към балкона. Излизам вън. Тук има още една врата, вероятно към кухнята на С. Н. Попова. Надничам. Да, това е кухнята, от която бърза да излезне С. Н. Попова. Опитвам вратата. Отключена! Впрочем защо трябва да е заключена вратата на една кухня? Във всеки случай малко подозрение не е излишно. Още повече, че вратата не е като моята, а работи леко и безшумно. (Да не забравя да купя тази отверка най-после!) Предполагам, че очилатото момиче независимо от завесите не може да има тайни при такава безшумна наемателка.

На два метра под мен е балконът на Михайлов. Да, оттук е невъзможно да скочиш долу. Макар че... ако някой много иска, би могъл! Или ако в онази нощ някой си е пушил цигарата, оттук сигурно е наблюдавал Елена, свита в ъгъла и загледана в секирата. Едва ли някой ще стои тука в онази студена нощ освен ако не е заинтересуван от смъртта на Михайлов?

Връщам се обратно при момичето. То вдига глава от книгата с въпросителен израз.

Следователят: Съчувствувам ви. Разбрах вече защо обичате да стоите при запалена лампа и спуснати завеси.

Момичето кима глава.

Следователят: На 11 март през нощта къде бяхте и какво правихте?

Момичето: Ако не знаех, че нощта, в която убиха Михайлов, и 11 март е едно и също време, няма да мога да ви кажа къде съм била и какво съм правила.

Следователят: Защо?

Момичето: Достатъчно дати и имена трябва да запомням всеки семестър, за да ми остане време за часа и датите, в които някой някого убива.

Следователят: Отговорихте ми сложно, но, да се надяваме, вярно.

Момичето: Както прецените.

Следователят: Приличате ми на една моя позната. И тя не се интересува от часовете. Както и да е! На другия ден сигурно вече знаехте къде сте била предишната вечер?

Момичето: Когато се върнах, бяха изминали два дни от убийството.

Следователят: Вие пътувахте!

Момичето: Баща ми е болен... доста болен и се налага да пътувам поне веднъж в месеца.

Следователят: Къде?

Момичето: Велинград.

Момичето ми предлага шоколадови бонбони.

Момичето: Всеки има свои грижи, както виждате, и затова не мога да ви бъда полезна в онова, което ви интересува. Между другото мен ме разпитваха вече и не знам какво мога повече да кажа.

Следователят: Това, което казахте, ми е достатъчно. Благодаря ви!

Ставам, макар че не ми се напуска тази бедничка стая. Няма как! Хората си имат работа, чакат ги толкова имена, дати, а може би и някакъв щастливец, който ще дойде по-късно напук на наемателката С. Н. Попова.

Подавам ръка на Момичето.

Следователят: Довиждане. Беше ми приятно, макар че това не влизаше в задължението ми.

Момичето: Довиждане.

В хола двете жени бродират или поне искат да създадат това впечатление. Приемам това, което правят, за истина.

Следователят: Моля ви, недейте прекъсва вашата работа. Всички сме заети. Времената са такива.

С. Н. Попова: Е да, ако не се работи...

Следователят: Човек започва да се бърка в чуждите работи, без да му е работа, и т. н.

Смея се. Двете жени също.

Следователят: На 11 март през нощта да сте били случайно на балкона? И като бяхте, видяхте ли нещо подозрително?

С. Н. Попова: Тази нощ беше тихо като никога.

Следователят: Аз питах дали сте видели, а не чули?

С. Н. Попова: Завесите на Михайлов бяха вечно спуснати. Какво да се види?

Следователят: А на балкона?

С. Н. Попова: Че какво може да има на балкона? Той се съблича вътре в стаята си.

Следователят: Благодаря ви. Довиждане!

С. Н. Попова: Довиждане!

Следователят: Не се безпокойте. Гледайте си работата. Знам, че не ви интересува, но за всеки случай, все пак знайте, че аз съм този, който отива сега в квартирата на Михайлов. Приятна работа!

Излизам бързо, за да избавя Попова и гостенката ѝ от обяснения. Всъщност те едва ли са разбрали забележката ми.

ДОМЪТ НА МИХАЙЛОВ

Минавам бързо през спалнята. Тук няма какво да правя сега. Привлича ме балконът.

Саксии без цветя, празни шайги, шайги, пълни с буркани и бутилки.

Изнасям стол от кухнята и сядам. Така, да си почина малко. Докато си почивам, да почакам свечеряването и дано науча някоя подробност, пропусната през онази нощ от Елена.

Долу е трамвайната линия. Нищо особено — тротоари и хора по тях. Горее балконът, откъдето гледах преди малко. Там горе е С. Н. Попова със своята тъмна гостенка. Сигурно бродират. А очилатото момиче, чието име от смущение забравих да запомня. Ето повод да я потърся отново!

Всеки се оплаква от професията си, като доказва, че тя е най-трудна и най-противна. Защо тогава и аз да не правя същото. Ето правя го: този балкон, времето, гледката и фактът, че седя сам на тоя балкон (да не говорим за повода), смятам, че са достатъчни, за да намразя професията си. И все пак нещо ме държи, за да не подам заявление за напускане на работа. Може би илюзията на ре-

ставратора — да види отново цяла статуята, която са му донесли на парчета. Уличните лампи са вече запалени. Оттук хората се превръщат в силуети, които бързат или изпълват трамвая.

А аз какво правя тук? Защо си мисля, че ще открия нещо по-важно от това, което вече е открито? Добре де; по ли е съдържателно да седя сега пред телевизора и да чакам комедията или драмата, която ми е избрала някоя редакторка?

Умората, студът и здравият разум все пак подсказват, че за днес всичко трябва да свърши. (Магазините обаче са затворени и отверката отново пропадна!).

Слизам надолу по стълбището. Срещу мен младеж взима по три стъпала. Къде лети така устремен с тези цветя? Нима при нея? Да, именно там! Звъни три пъти. Да завиждам ли или да му пожелаая приятна вечер?

ГОРАТА

Каквото и да става, все пак пролетта, както казват, е факт! Тази радост е заслужена заради надеждата, с която отваряхме последните сутрини прозореца, за да видим най-после деня, който нетърпеливо чакахме цяла зима. Да, това е денят, който чакахме. Да не бързаме, влагата ще отстъпи! Топлината вече нахлува и в зелените тунели на боровете. Изпитвам особена лекота и приятна умора... Във въздуха няма нито една прашинка и Витоша сякаш е на крачки от мен.

ЗАТВОРЪТ СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Микрофонът и машината са готови за работа.

Елена допива чашата с вода.

Прокопиев си отива.

Натискам копчето на магнитофона. Развивам мушамата, с която е обвита секирата. Старите вестници. Погледът ми отново шаря по известната ни от вчера спортна страница. Връщам края на записа, за да си припомня докъде бяхме стигнали.

МАГНИТОФОНЪТ

Следователят: Този пистолет той е носил незаконно.

Елена: Как незаконно?

Следователят: Така, незаконно!

Елена: Нали той работеше в...

Следователят: Не работеше там. Това е лъжа. Лъжа, на която сте повярвали не само вие, но и много други!

ПАУЗА

Следователят: Тука е написано всичко, но... това вас не ви интересува, тоест, мен не ме интересува, поне в момента. По-важното е, че има убийство и за мене е необяснимо желанието ви непременно и на всяка цена вие да сте убиецът. И стига вече! Омръзна ми да слушам вашите правдоподобни лъжи. Кого и защо прикривате, тепърва ще разберам. Хайде, помислете си тази нощ. Вместо да пиете.

Включвам магнитофона на запис.

Следователят: Е, как прекарахте нощта? Отново с песни или?

Момичето мълчи.

Разглеждаме секирата. Поставям я помежду ни.

Смея се.

Следователят: ... Или спяхте?

Момичето: Пях.

Следователят: Вие ме учудвате. Честна дума. Макар че моите задължения не ми позволяват да правя подобни признания. Но ако вие бяхме на мое място...

И както се готвех да продължа с този миловиден тон, но неочаквано дори и за самия мен, като автора на Марсилезата, скачам озарен от творчески гняв.

Следователят: Вън! Веднага вън!

Тя ме гледа стресната. Какво става?

Следователят: Не ме гледайте! С вас ще водя друг разговор. Вън!

Натискам звънеца и Прокопиев, сякаш само това чакал, влиза веднага.

Следователят: Изведи я!

Точно така! Вън, и в килията! Смятам, че бях искрен, и в моя гняв нямаше съмнение. И сега, ако продължава със своята истина, значи това е истина-та! Уви!

Натискам звънеца.

Влиза набит, добре охранен човек на средна възраст, с удивително неразвито чело. На всичко отгоре топчето кичур от фризурата се е извил над носа му. Ако Ламброзо беше узаконен, този щях да го арестувам превантивно за неопределен срок.

Следователят: Знам какво ще кажете! Не сте убиецът, вече са ви разпитали и т. н.

Бонев: Точно така.

Показвам снимка на гола жена.

Бонев: Я, това е жена ми!

Той понечва да вземе снимката, но аз спирам ръката му във въздуха.

Следователят: Не посягайте! Това може да направите в къщи, като се върнете довечера.

Бонев: Тя ме напусна.

Следователят: Браво! Учете се от нейния характер. Вместо вие нея, тя вас напусна.

„Кичура“ ме гледа и явно трудно се ориентира в думите ми. Какъв ли отличник е бил в училище!?

Бонев: И кога се е снимала?

Следователят: В някоя от нощите, когато е бил жив Михайлов. А точния час, предполагам, Михайлов и да помни, като мъртъв вече едва ли може да ни съобщи. За наше общо съжаление. Защо ви интересува часът на фотографския акт, а не на другия?...

Бонев: Мене ме интересува, че се е снимала гола, защото ме е яд... а не в колко часа... толкова... какво исках да питам?

Следователят: Питайте, питайте! Ние сме тука, за да ни питат.

Бонев: Забравих какво беше...

Следователят: Докато си спомните, аз пък да взема да попитам нещичко? Колко пъти сте ходили у Михайлов?

Бонев: Десетина пъти.

Следователят: Сам?

Бонев: Сам.

Следователят: И?

Бонев: И... Винаги там имаше жени.

Следователят: Кой бяха тези жени?

Бонев: Той ми казваше, че това са негови роднини от провинцията.

Следователят: След това и жена ви се превърна в негова роднина. Така ли?

Бонев: Те не са роднини.

Смея се.

Следователят: Защо ходехте тези десетина пъти у него?

Бонев: Ами на гости! Така...!

Следователят: Кога бяхте за последен път?

Бонев: На 12 март сутринта.

Следователят: Брей, как помните! В колко часа?

Бонев: Към седем и половина трябва да беше, защото от осем часа съм на работа.

Следователят: И какво си говорехте?

Бонев: Нищо... никой не ми отвори. После се разбра, че бил заклан.

Следователят: Така! Кръгът се затваря. Значи, на вас Михайлов ви обещава да получите шофьорска книжка без изпити. Вие сте нетърпелив, защото жигулито стои вече два месеца, завито с платнище. Михайлов обещава, лъже, ела утре, вдрургиден. Вие разбирате всичко, т. е. истината, и изпращате жена си вместо вас? Тя отива и се превръща, както казахме, в роднина. Тогава по стар народен обичай той я съблича гола и я снима за спомен (показвам му снимката). Шофьорската книжка почти се усмихва, почти изгрява на хоризонта. Остават

само снимките в два екземпляра. Той ги получава (показвам му ги¹ усмихнати, надписани грижливо и с надежда: „Симеон Георгиев Бонев, улица... и т. н.“ Всичко е обнадеждаващо и кажи-речи въпрос на дни.

Бонев: Тука пуши ли се?

Следователят: Според желанието. Аз лично, не. И така жена ви след два дни се връща у дома и се разиграва разкошен скандал (той е чул от свидетели). Вие сте наречен иднот, мухльо, затова, че заради една шофьорска книжка сте направили жена си... лекичка и... как тя с честта си е трябвало да плати вашата некадърност да изкарате един нищо и никакъв си шофьорски изпит.

Бонев: Мръсна курва!

Следователят: Какво да правиш братче, това са жените! Но ти не ѝ оставащ дължник и ѝ казваш думата, която ѝ каза преди малко. Започва луда игра с подобни думи, също както при играта на тенис: ти на мене, аз на тебе. Накрая ти кипваш: така ли? Ще видиш ти кой съм аз (за тези думи също има свидетели).

Бонев: Откъде?

Следователят: Не е важно. Навсякъде е пълно със свидетели. Та, отиваш вечерта на 2 март при него, заслепен от ярост. Ще види той как се разрушава семейно огнище! Отиваш на балкона, взимаш секирата (показвам му я) и с потъмнели от честолубие и гордост очи нанасяш седем удара в главата (показвам снимката на убития Михайлов). Отиваш в кухнята, хвърляш там секирата и тъкмо случай да си измиеш ръцете, изцапани с кръв. Напускаш дома на Михайлов, като пускаш след себе си резето. Прибираш се в къщи, жена ти я няма. По-важните неща от тоалетите ѝ също. Сутринта на 12 март, както вече каза сам, отиваш в седем и трийсет часа в дома на Михайлов и естествено никой не отваря. Отиваш не защото ти е притрябвал убитият Михайлов, а съгласно правилото, нали? Всеки убиец се връща на местопрестъплението?

Бонев се смее на моето изложение. Толкова ли неправдоподобно му се струва моето разкритие?

Натискам звънеца.

Влиза Прокопиев с Елена. Бонев я разглежда. Тя него също. Давам знак, Бонев е изведен и ние оставаме сами.

Следователят: Познавате ли тази личност!

Елена: Не.

Следователят: А да сте го виждали?

Елена: Да.

Следователят: Колко пъти?

Елена: Четири пъти.

Следователят: Къде?

Елена: Както бях болна и спях в кухнята, една сутрин...

Следователят: Момент! Защо в кухнята?

Елена: Защото Михайлов ме изгони.

Следователят: Защо изгони? Защо ще ви изгони?

Елена: Защото след първата нощ аз не исках да спя повече с него.

Следователят: И въпреки това останахте?

Елена: Трябваше да остана.

Следователят: Не ми е ясно защо трябваше, щом не искахте?

Елена: Той не ме пусна.

Следователят: Как така не пусна!

Елена: И ме заплаши, че трябва да стоя в кухнята, защото иначе щял да ме изпрати някъде.

Следователят: И това колко дни?

Елена: До деня на убийството — седемнайсет.

Следователят: През това време, предполагам, идваха хора, защо не потърсихте помощ?

Елена: Бях заплашена да мълча и да не издавам, че има човек, освен ако той ми разреши.

Следователят: А балконът? Предполагам, че на балкона сте излизали?

Елена: Само вечер, и то без да паля лампата. Иначе завесата беше спусната...

Следователят: Нещо като арест, доколкото разбирам?

Елена: Да.

Следователят: Слушайте какво, момиче! Вие съчинявате на поразия.

Елена: Това е истината.

Следователят: Искате да ме убедите, че през целите тези седемнайсет дни вие стоите в центъра на София затворена от човек, който даже не ви обяснява защо го върши? Излъгва ви, да речем, първата вечер, спи с вас и вместо да ви изгони въобще, извинявайте, той ви изгонва в кухнята, т. е. затваря ви. Не разбирам какво е искал от вас. Вие не сте единственото момиче, с което е имал възможност да бъде „интимен“.

Елена: Нали ви казах, че трябваше да се лекувам.

Следователят: Ами че лекувайте се! Казвате му довиждане и отивате в първата аптека. Или ще кажете сега, че не сте имали пари и за лекарства?

Елена: Нямах рецепта.

Следователят: Ами отивате на лекар или викате от балкона помощ. Тогава е просто.

Елена мълчи.

Следователят: Е?

Елена: Той... ми каза, че ме е заразил.

Следователят: А така! Защо досега не казахте!

Елена: Защото ме е срам...

Следователят: Хубава работа. Всички болести са човешки. От какво бяхте заражена?

Елена: Срам ме е...

Следователят: Той не ви ли каза името на болестта?

Елена: Каза.

Замълчавам за момент.

Следователят: И колко време се лекувахте?

Елена: Две седмици. Той ми донесе антибиотици.

Следователят: Значи излекувахте се и от благодарност го убихте. Или може би сте потърсили човек, за да го убие?... Та, казвате, стоите си в кухнята и виждате...

Елена: Пристигна този човек и говори нещо с Михайлов.

Следователят: И за какво? Спомнете си!

Елена: Не чух: А, да! После, когато той си отиде, Михайлов псуваше високо и го наричаше „навлек“. „Какво си мисли тоя, да не би книжките да се ринат с лопати.“

Следователят: С кого споделяше тези любезности?

Елена: Вътре имаше някаква жена.

Следователят: Достатъчно.

Обръщам се с тържествен глас.

Следователят: Мога ли да ви зарадвам. Този човек, който беше преди малко тук, е убиецът на Михайлов!

Елена се засмива спонтанно.

Следователят: Не се гордейте с вашите признания. Досега доста неща искаха да ми представите за истина, а се оказаха лъжи.

Елена: Отпечатъците...

Следователят: Не ми внушавайте какво е истина и какво не. Има доказателства, че и тази история е лъжа.

Елена гледа ръцете си.

Елена: Как лъжа?

Показвам и снимката на голата Бонева.

Следователят: Какво ще кажете?

Елена: Да, тази идваше при Михайлов.

Следователят: Не „идваше“, а беше в спалнята на Михайлов, когато мъжът ѝ и починалият Михайлов разговаряха в антрето.

Елена: Това е бил мъжът ѝ?

Следователят: Хайде, хайде, не се учудвайте толкова! Той не се е учудил, че жена му е там, та вие сте се загрижили за честта на семейство Боневи. И понеже вие сте унижена, от благодарност, че той е отмъстил за вас, поемате вината върху себе си! Нямали сте сили да убие, но намирате сили да маскирате, да лъжете и дори оставяте свои отпечатъци върху секирата.

Елена се опитва да говори. Спирам я.

Следователят: Това, което искате да кажете, ми е известно и не ме интересува.

Изваждам протоколите, които бях писал досега, накъсвам ги на парчета и ги хвърлям в кошчето.

Натискам звънеца.

Следователят: Засега вие се оказахте лъжесвидетел, който ме разиграва.

Прокопиев въвежда отново Бонев и извежда Елена.

Изсипвам кошчето с накъсаните протоколи обратно на бюрото. Изваждам празни листа, канцеларско лепило и започвам приятната работа на реставратора, която впрочем сам си създадох.

Какво да го правя този симпатяга отсреща. Работата е ясна като две и две. Той е невинен за съжаление, поне що се касае до убийството. И защо тогава правя тези безсмислени словесни гимнастики? Измислям хипотези, разигравам варианти; за един страничен наблюдател това е достатъчно, за да открие желанието ми на всяка цена да изкарам момичето невинно. И ако този наблюдател е ограничен, лош и заядлив, ще ме обвини в симпатия, която е по-голяма, отколкото един следовател има право да изпитва към своите следствени.

Жалко, ще трябва да залепя всички признания, както си бяха!

А този отсреща се поти горкият! Какви ли мисли шават в главата му? Даже не ми е жал за него. Нека стои и си мисли каквото може. Аз си имам работа! Тези домашни упражнения мен чакат.

Следователят: Да... Неприятна работа.

Бонев: Гражданино следовател, нека разкажа как стои работата...

Не му обръщам внимание. Не ми е приятно да слушам дребни кални истории. Ох, ако той беше убиецът, щях да го слушам с огромно удоволствие, но сега?

Следователят: Един съучастник, драги, не може да бъде невинен.

Бонев: Тая не я познавам. Ще я вземат дяволите... Честна мъжка дума, не я познавам.

Следователят: Интересно! Ти си участвувал заедно с нея в убийството, а сега се отричаш. Бъди кавалер! Истинският мъж даже поема цялата вина върху себе си. Има такива случаи!

Оглеждам го.

Следователят: Но ти, мой човек, не си от тия. Това момиче, дето не го познаваш, е поело вината върху себе си. Тя те е защитила, като е отмъстила и за теб.

Бонев: Аз никого не съм карал да отмъщава! Всеки отговаря за себе си. Какво ще имам лично против другаря Михайлов. Човекът си е...

Следователят: Точно така, мой човек. Идеално разбираш за какво става дума! А на мен ми е неприятно несъвършенството на закона, според който излиза, че ти си невинен. И не само ти, разбира се. А сега тя ще обере пешкира и за такива като тебе!

Натискам звънеца. Влиза Прокопиев. Разписвам бележка за освобождение.

Следователят: Другарю Прокопиев, изпратете гражданина до пропуса.

Бонев: Много благодарим, другарю следовател!

Следователят: Бъди щастлив! Но имай предвид, че и за твоята „невинност“ ще се намери наказание в съда.

Бонев: Довиждане.

Не му отговарям, макар че може да се оплаче някъде за моята нелюбезност.

КИЛИЯТА

Отварям безшумно шпионката. Елена е все така спокойна, както вчера и както онзи ден... Дали е усетила, че я наблюдавам?

СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Срещу два отговора Стоян акордеониста настървено къдри мелодии от своя невероятен репертоар. Слушам го, изпълнен със завист към всеотдайната му любов.

ГОРАТА

Ако ме питат за днешния ден, не бих могъл да отговоря. Пробягал съм ежедневно разстояние, без да си спомням нищо.

Джипката спира сред малко неугледно площадче, врязано съсем неочаквано между сгради и трамвайни линии. Изглежда, че това е археологически обект, шом паркирането е забранено. Тук е тъмно, но все пак на крачки от нас е трамвайната спирка и по-добре би било да се придвижим до дома на Михайлов на части. Часът е десет, хората вече не са любопитни, но за всеки случай пускам Елена сама да отиде до входа, като преди това отключвам белезниците ѝ. След малко вече сме заедно и вървим мълчаливо нагоре по известното ни неприветливо стълбище.

В ДОМА НА МИХАЙЛОВ

Най-после сме в дома на този, който е създал толкова горест и омерзение около себе си. През този коридор са минавали безкрайните лекомислени жертви на този тип. Оттук е запалвал лампата, а оттук я е загасвал. В този хол са спирали за малко, а после са отивали за дълго в спалнята...

Вътре е тъмно, макар че неоновата ивица от улицата се врязва между двете завеси. Сякаш нарочно тази ивица пресича висящия кафез в средата на стаята. Затвореното птиче скача в тъмното за малко, за да се върне отново в светлината, загледало към среднощните посетители.

Стоим неподвижни сред стаята и свикнал да търся зловещ смисъл в най-обикновените неща, аз слушам плахото свирукане на птичето... В дългите паузи свързвам тази песен с онази вечер, когато тук... когато тук е било касапница...

Следователят: Ха! Излиза, че това е единственият свидетел.

Елена: Да, единственият...

Запалвам лампата. Отивам до кафеза.

Следователят: Ето защо човек трябва да научи езика на птиците. Идват моменти като този, когато птичият език ни е страшно необходим.

Птичето ме гледа учудено.

Следователят: Представяш ли си, Прокопиев, какви страхотни би могло да ни разкаже това цветно същество за живота на човека, наречен в случая Михайлов.

Докато се вирам в птичето, Прокопиев вади от куфара предметите свързани с убийството — секира, протоколи, фотоапарат, магнитофона и разбира се, пишещата машина. Докато се вирам, Елена е изчезнала до кухнята и внимателно носи оттам чаша вода и житни зърна в някаква чинийка с шарки на цветя. Отваря кафеза със сръчност, която показва, че не върши това за първи път. Птичето явно я познава, щом така послушно чака в кафеза, вместо да излезе през отворената вратичка. Водата е изсипана в кафезното резервоарче, а зърната са оставени заедно със самата чинийка.

Каква идилия! Стоим си двамата захласнати пред едно птиче от някакви си петдесет грама. Гледаме покорно това телце с цветни пера и емайлни оченца — едно красиво безсилие, което ни държи пред себе си, мирни и усмихнати. Прилича ми на модерна икона, която можеш да си купиш и окачиш в дома си. Правиш беля, но заставаш пред кафеза и всичко се оправя. Идеално! Виж го ти, но в последна сметка, щом му е видяла сметката тази усмихната мома до мен!

Оставям я сама пред приятелчето ѝ, а аз сядам отсреща пред масата. Заприличахме на сантиментално семейство, което храни поезия в кафез. „А къде ви е цигулката?“ — би казала публиката, ако това беше в театър. В замяна на това...

Прокопиев: А къде да поставя секирата?

Поглеждам го, сякаш сега откривам свидетеля на семейната идилия. Гледам го учуден. Той си мисли вероятно, че не съм го разбрал, за всеки случай ми сочи към секирата. Усмихвам му се и по същия начин с ръка му казвам да остане там, където си е — на масата.

Елена се отделя от кафеза, като вади от джоба си празно флаконче от лекарство.

Елена: Това намерих сега. Забравено беше в кухнята.

Следователят: От кого?

Елена: От мене.

Следователят: Че то е празно! Вне да не би като децата да събирате празни шишенца?

Елена: Това ми е за спомен...

Следователят: Оставете „спомена“ на масата.

Елена грижливо му намира място между другите предмети.

Ставам.

Следователят: Уважаеми! Както виждате, имаме си завеси, имаме цяла маса с реквизит, кафез, от който може да изчезне птичето... ако фокусникът е дсбър... човек! Следователно представлението може да започне.

Прокопиев знае, че при всяко представление трябва да има и някой на вратата, затова без специална покана се отправя към задължението си.

Следователят: Първи номер: влизане за първи път в дома на Михайлов. Моля!

Елена тръгва към изхода, за да покаже, но изведнъж се връща при мен. Застава до масата и сочи към обичите.

Елена: Може ли?

Разрешавам. Тя ги взема внимателно с женска грация в пръстите си, така че те се полюшват в нежен звън. Отнася ги пред огромното огледало и ги поставя на ушите си. Поглежда ме игриво с женско лекомислие и суета.

Но тя е красива, дявол да го вземе! Едни обичи само и виж какви очи извади!

Ало, ало! Внимавай, другарю следовател, не се подвеждай! Нали ти е известно какво значи вечерната хубост на жената: осветление плюс слаби нерви у двата пола. Затова малко грубост в такива моменти — илюзията ще изчезне.

Следователят: Хайде, не се занасяй!

Елена сякаш не ме чува и идва отново до масата. Взима куфарчето, пакетчето бонбони, като не забравя да ме погледне и да ми остави погледа си. Какво пък, пламъкът в очите ѝ е чист. Тогава... Отказвам се от повторна грубост, защото истината си има своя поглед и щом като е така... като е така, защо трябва да протестирам.

Лампата угасва за момент и когато отново се запалва, на вратата се появява Елена. Тя разглежда стаята, след това сяда на креслото пред кафеза. Гледа птичето и вади от пакетчето бонбони.

Следователят: А куфарчето?

Елена отива в коридора и го носи.

Елена: Михайлов го донесе.

Следователят: И го постави къде?

Елена: Тук.

И „тя“ го поставя до огледалото, след това отново сяда на креслото. През цялото време продължава да яде бонбони.

Следователт: След това?

Тя отива до барчето, изважда бутилка „Плиска“ и две чаши. Поставя ги на масата и налива.

Елена: Михайлов взе чашата (тя показва) „Добре дошла и здравей!“ Понеже не пия алкохол, отказах. Той много се учуди и така остана за момент, без да пие. „Поне една чашка, за да се стоплиш.“ Не, казах аз, ако има чай... Той си изпи чашата наведнъж и... изчезна.

Елена също изчезна до кухнята и след малко донася оттам чаша вода. Поставя я на масата и сяда.

Елена: Аз взех чая, поставих вътре бонбони вместо захар и той се разсмя. След това...

Елена отива до магнитофона и го пуска.

Изведнъж от него, както при жестоките шеги, изскача смехът на Михайлов. Елена изпищява и се хвърля към мен. Поставям я на креслото. Давам ѝ да пие вода, а кошмарният смях продължава да изпълва стаята. Скачам до магнитофона и го спирам.

Тишина. Птичето лудо пърха, забравило, че тънките решетки са по-здрави от него.

Пускам магнитофона на бърз ход и ужасният смях се превръща в невинен Бърборино от детския радиочас.

Следователят: Какво виждате, уважаеми, всичко е фокус!

Появи се музика и отново с копчето и обортите възстановявам истината на звуците. Стаята се изпълва със спокойствие.

Следователят: Видяхте ли, всичко е фокус!

Сядам отново срещу нея. Тя си отдъхва и допива чашата с вода.

Следователят: И после?

Елена: После изпи и моята чаша с коняк и ме попита каква музика харесвам. Казах ми „всякаква, стига да е хубава“. Той ми каза: „При мене всичко е хубаво!“ Стопних се от чая, стана ми леко и така от музиката ли не знам, се унесох. Той се събуди и ми каза да не се мъча тука, а да си легна в стаята.

Елена отива до леглото и ляга.

Елена: Тогава той ми каза: „Аз си отивам в другата стая. Съблечи се, изкъпи се като хората и лека нощ, моето уморено славейче!“

Следователят: Бре, той бил и поет!

Елена: Изчезна някъде в хола. Аз се съблякох, отидох в банята и си легнах... и заспах... след тези нощи на гарата... Бях като пребита от умора и малко замаяна. На другата сутрин разбрах, че той ми е сложил нещо в чая.

Следователят: Какво нещо?

Никога не ми е било така.

Елена: Нещо за упояване. Хапче сигурно.

Следователят: Как разбра тая работа?

Елена: Сутринта ми се гадеше и после през целия ден бях като замаяна.

Следователят: Добре. Заспа и после кога се събуди?

Елена: Не помня. Той е легнал при мен, но кога не разбрах. Милваше ме по гърба, както си спях, и мислех, че сънувам. После ме целуваше... но аз се събудих истински от миризмата на коняка и разбрах... но нямах сили да се браня... Исках да се браня, но не се браних... Сигурно от лекарството. Не знам Ръцете и краката ми нямаха сили. После не помня... Чак на сутринта, когато излизах от банята гол, се стреснах от светкавици. Той беше насочил фотоапарат към мене, святкаше и се смееше. Аз се закривах с ръце, а той ми каза да не се страхувам, защото апартаментът бил фалшив... Той си играел само...

Докато Елена разказва, пред мен на масата са четирите ѝ снимки, направени от Михайлов през онази сутрин.

Елена: Тогава започна да се звъни. Михайлов бързо ми събра дрехите, куфарчето и ме отведе в кухнята. Каза ми да мълча, защото било опасно.

Отиваме в кухнята.

Тука е доста просторно, като се има предвид, че все пак е кухня. Тясно легло разделя хладилникът от електрическата печка. Три врати — към балкона, хола и коридора.

Елена: Стоях тук до тази врата и чух да влизат жени.

Следователят: Колко?

Елена: По-късно разбрах, че са две.

Следователят: Какво говореха?

Елена: Едната се смееше и каза: „Пак сме тука.“ А Михайлов каза: „Върнахте ли се най-после, славейчета мои.“ Те се смееха високо, но, изглежда, Михайлов им е дал знак, защото мълкнаха изведнъж и до вечерта не ги чух.

Следователят: После?

Елена: Облякох се и ме хвана страх. В устата ми имаше лош вкус, пих рода, но пак беше същото.

Следователят: Защо не избяга? Ето къде е вратата.

Елена: Опитах, но беше заключено. Търсих ключа, но по-късно разбрах, че той носи ключовете на една верижка със себе си.

Следователят: И така в кухнята беше целият ден сама?

Елена: Не. Михайлов идва на няколко пъти да взима прибори, вода. Прегледа ме, ако някой ме пита, да кажа, че съм негова роднина от провинцията.

Следователят: Защо не му каза, че искаш да си ходиш?

Елена: Не знам. Бях замаяна и уплашена.

Следователят: От какво?

Елена: Мислех, че ще ме застреля.

Замълчавам. Мъча се да проумея какво точно е ставало в този разговор.

Елена: После идваха и жените. Първо поотделно, след това заедно. Изглежда, бяха предупредени за мен и ме гледаха като че ли съм луда.

Показвам ѝ две голи момичета, снети от Михайлов.

Следователят: Тези ли бяха?

Елена: Да.

Следователят: Кога си отидоха?

Елена: След два дни.

Чак тогава ми каза, че ме е заразил, и каза, докато не се излекувам, не

трябва да мърдам никъде. Излезе, заключи ме и чак вечерта ми донесе антибиотици.

Отивам до вратата, която води към антрето. Затварям я, търся начин да видя през нея. Елена ми показва малка дупчица в края на матовото стъкло.

Елена: Оттук се вижда входната врата.

Сега пред вратата е седнал Прокопиев.

Следователят: Освен Бонев и Бонева кои други видя да влизат през вратата.

Елена: През тези дни... осем жени.

Следователят: Ако всичко е истина, значи и те са били заразени като тебе.

Елена мълчи.

Следователят: Интересно, защо тогава не ги е затворил при теб, а ги е пуснал да си ходят?

Елена мълчи.

Следователят: А? Какво ще кажеш.

Елена вдига рамене.

Следователят: Елате с мен.

Връщаме се в спалнята. Все пак тук е по-спокойно и приятно. Птичето се е нахранило и вече пее заедно с магнитофона.

Поставям листа на машината и търся интервал.

Следователят: В този термус винаги има топла вода, кутийка с чай и кафе. Ако обичате за мен кафе, за вас също, разбира се, ако го предпочитате пред чая.

Елена се заема с кафето, а аз с машината. Докато търси точните думи за раменете ѝ, които вдига преди малко, вместо отговор, тя изчезва до кухнята и се връща с още една чаша.

Часът е 12, птичето и магнитофонът пеят, машината трака, а топлата вода разтваря черния прах в мириз, който бавно се смесва със среднощната музика... Часът е 12. За някои това е часът на любовта и веселието. А за някои... гледам Елена. Какво си мисли това момиче?

Гледай си машината, другарю следовател, това, което си мисли тя, не е същото, което си мислиш ти, така че пиши, този лист чака теб.

Тракам на машината и отпивам от кафето.

Следователят: Браво! Чудесно го правите.

Елена: Че какво съм направила? Сипах вода и толкоз.

Следователят: Махни най-после тези обици.

Елена изпълнява нареждането ми неохотно. Показвам ѝ плик със снимки.

Следователят: Единадесет на брой. Тези ли бяха жените?

Елена ги разглежда и пие кафето си.

Елена: Да, същите.

Записвам.

Елена изпищява и едва ли не счупва чашата.

Елена: Не! Спрете! Моля ви, спрете.

Гледам я изумен и не разбирам какво да спра.

Елена сочи магнитофона.

Изпълнявам желанието ѝ с готовност и без да разбирам, причината за нейната истерия!

Следователят: Не ви разбирам!... Какво не ви харесва в тази песен?

Елена: Тази песен...

И вместо да продължи, Елена затваря лицето си с ръце.

Следователят: Да не би това да е песента от онази вечер?

Елена кимва с глава, без да маха ръцете си.

Записвам.

Следователят: И така, уважаеми, колкото и да ви е неприятно — малка пауза, за да видим и последния номер.

Елена става и без да ме поглежда, бавно се насочва към тоалетната. Затваря вратата след себе си. Използвам паузата и отивам на балкона, за да вдъхна малко въздух. В маниера на С. Н. Попова изниквам безшумно на тъмния балкон и въпреки всичко, изглежда, че тя има по-голям балконски опит от мен, защото ми оставя само дозатварянето на вратата и загасването на лампата.

Кого подслушваше — нас или онова очилато момиче? Всъщност защо се

интересувам, когато това няма вече никакво значение за вината и невинността на Елена.

София спи (като изключим ония, които по разни съображения все още се мотаят)...

Връщам се в спалнята. Сядам пред машината. Вратата на банята се отваря и оттам се показва Елена... облечена в нощница.

Следователят: А, така! Какъв е този номер?!

Елена: Така бях облечена през нощта на 11 март.

Следователят: Какво от това?

Елена: Нали трябва да покажа всичко.

Детската чистосърдечност, с която ми говори Елена, ме укротява, но само за кратко време. И наистина що за свенливост, и то от човек като мен. Нима облеклото ни прави по-достойни, когато сме... например мошеници?

Следователят: Значи, започваме последния номер от нощната програма.

Смея се. Елена явно не разбира какво смешно има и затова е по-скоро учудена, отколкото обидена.

Следователят: Извинявайте!...

Елена взема секирата от масата и я отнася вън (вероятно на балкона). Връща се през кухнята. Какво ли си мисли Прокопиев сега, като я вижда в това самодивско облекло! Ето Елена е на вратата.

Елена: На 11 март Михайлов ме събуди и...

Следователят: Ти си спеше в кухнята.

Елена: Да, в кухнята. Събуди ме и ми каза: „Моля те, ела за малко.“ През тези седемнайсет дни той не ми говореше, с изключение на кратките заплахи. Сега, макар и сънена, бях изненадана от кротостта и добрината, с която ми говореше. Аз седях тук, а той отсреща (Елена показва последователно).

Следователят: Как беше облечен?

Елена: По пижама. Вие знаете от снимките.

Записвам.

Елена: Мислех си, че това е друг човек, така внимателно и с такава тъга ме гледаше. Пиеше бавно и ми говореше. Каза, че ме обича, че аз единствено мога да променя неговия лош живот. И как се разкайва... ще се поправи, само ако аз поискам. Той още тогава, първата вечер, ме заобичал и за да не ме изпусне, ме затворил в кухнята. А с другите жени през това време ходел, за да се убеди, че аз съм най-хубавата и че неговото щастие това съм аз. Ето и тази вечер бил за последен път с една... и той я нарече... Аз мълчах от недоумение и си мислех още за последните седемнайсет дни... ако излезех жива, как ще гледам хората, като разберат как съм била унижавана. Ще кажете, какво пък толкоз! А аз се страхувах от съседите... от всички съсед, които иначе може да са добри, но не се замислят и стават като кучета, когато решат, че някой заслужава презрение. Мене клюките ме докараха до...

Елена прекъсва от внезапните сълзи, които изпълват очите ѝ. Тя бързо се оправя, като се мъчи да намери усмивка.

Елена: Извинявайте... та, слушах Михайлов объркана и не знаех какво да си мисля

Следователят: Колко часа беше?

Елена: Не знам.

Следователят: Да, де... карай нататък.

Елена: Тогава той отиде до магнитофона и пусна тази ролка.

Елена пуска магнитофона и се връща на креслото.

Елена: Той каза, че цялата е пълна с тази песен. „Панаири. Страшна песен! Няма грешка! Няма грешка, това е животът“ — каза той и изпи чашата. Аз пък мълчах, а той каза: „Елена, хайде... кажи веднага да се оженим.“ „Аз не те обичам“ — казах. „Защото съм стар ли?“ „Така, не те обичам.“ — му казах и той се разсмя. „Ти си просто момиче и не си знаеш интереса.“

Елена отива до гардероба и разтваря вратите му.

Елена: „Всичко е твое! А ония... ще има да вземат...“ „Може — казах, — но аз не те обичам!“ „Е, значи не ме мразиш. Това е по-важно.“ „Мразя те“ — казах. „Защо?“ „Защото си мръсник!“ Тогава той скочи и ми удари шамар от тази страна (Елена показва). Паднах на земята. Той отиде до кревата, вдигна възглавницата, извади оттам пистолета си и го насочи към мен. „Ще те надупча на решето и никой няма да разбере нищо!“ Обикаляше около мен с пистолет и после спря ей тук. „Добре! Щом много знаеш, ще видиш ти кой съм и какво

мога. Събличай се..." И започна да ми говори такива мръсотии, които, убийте ме, не мога да разкажа! Стана ми лошо и почнах да повръщам.

Следователят: От страх, че ще те убие!

Елена: Не, от думите! Аз всичко си представям и затова...

Записвам.

Елена: Като лежах така (показва), реших, че трябва да умра, но стиснах зъби и изведнъж казах: „Добре, съгласна съм.“

Следователят: Съгласна с какво?

Елена: Да правя всичко това, което ми наговори.

Следователят: И той какво?

Елена: А той зарадван: „Браво, мойто славейче. Така те искам.“ „А аз мога ли да се омия и почина малко на въздух?“ „Може, разбира се. Аз ще вляза за малко в банята.“

Следователят: Така! И ти отиде в кухнята, после на балкона. По-нататък всичко вече е известно: — опитът за самоубийство, трамваят, бурканите, секиратата и решението вместо себе си да убиеш него.

Елена внезапно напуска стаята, сякаш е забравила нещо.

Оставам сам. Панаирите, които „нямат грешка“, се въртят из стаята — около кафеза, минават покрай снимките с портрета на Михайлов, покрай огледалата, омотават се о завесите и накрая посрещат Елена, изправена до вратата. Тя показва секирата и...

Тръгв към леглото. Сяда от дясната страна, като „го“ оставя до възглавницата си. Сваля обичите и ги полага на нощното шкафче. Загасва нощната лампа.

Следователят: А той?

Елена се превръща в Михайлов, като ляга от лявата страна. Завива се с чаршафа до кръста и слага ръце под главата си.

Елена: Когато бях на вратата, той взе пистолета си и го постави тук.

Елена показва (Това „тук“ е под неговата възглавница). Тя взима чаша, пие и я връща обратно на нощното шкафче.

Следователят: Какво пиеше?

Елена: Предполагам, „Плиска“.

Елена продължава да играе Михайлов, като се обръща и протяга ръце към дясната страна на леглото.

Елена: Тогава аз казах: „Срам ме е!“ „От какво?“ „От светлината“ — и той се обърна, за да загаси своята нощна лампа (Елена показва). Тогава...

Елена се премества на дясната страна и отново показва, как „той“, протяга ръце към нея. Тя се обръща с гръб и отново повтаря: „Срам ме е!“ „От какво?“ „От светлината“.

Тя гледа към „Михайлов“ и когато той се навежда към нощната лампа, за да я угаси, измъква секирата и внезапно нанася удар върху възглавницата. Един... два... и още един! Всичко три! Елена държи секирата и ме гледа разтреперана.

Елена: Това беше всичко!...

Следователят: Как така! Ударите са били седем?

Елена: Другите не помня... Не си спомням...

Следователят: А какво си спомняте?

Елена слиза от леглото като пиана.

Елена: Не си спомням...

Ляга на килима, като все още стиска здраво секирата.

Елена: Оставете ме... не мога повече... не мога...

Оставям я да лежи така, затворила очи и стиснала здраво секирата.

Частъ е един. На вратата стои Прокопиев. Давам му знак и той смъква одеялото от кревата. Покриваме я, като не забравяме босите й крака. Безмълвно си намирам удобно място в креслото.

Най-после панаирите се извъртяха и стаята се изпълни с тишина. С ръце обяснявам на Прокопиев, че ще дремна малко. Той ми разрешава с усмивка.

С Ъ Н И Щ А

Ако не са красиви сънищата, които ни спожодат макар и рядко, спането е абсолютно загубено време за духовния живот на човека! Но, от друга страна, нищо по-красивно от свободното разместване на време, лица и цветове, на

които е способен сънят. Тази му способност може би оправдава проспиването на половината от живота ни.

Ето в тази полудрямка аз се мотаех в спомени-сънища за баща ми, който сега „отново умря“ и отново го погребяха. Мъката в съня беше особена, а лицата ѝ толкова неочаквани, че учудването я замести. На това погребение пчелите, за които баща ми се грижеше като за свои деца, летяха в един огромен облак над ковчегу му и го изпратиха чак до гробището. В процесията бяхме само аз и пчелите, защото хората, уплашени от този рояк, се разбягаха. След като го заровиха, пчелите се спуснаха в букетите погребални цветя и целият гроб почерня от милионите скърбящи пчели! Бях горд за баща си! Тази солидарност в скръбта ме направи безстрашно весел всред този навъсен облак на мъката. Една единствена пчела се отдели от рояка и се насочи към мен. Дали беше недоволен от израза на лицето ми? Изглежда, това са били съображенията ѝ. Махнах с ръка, но тя стана още по-озлобена. И както става в такива случаи, аз се събудих.

Само че този път наистина една пчела кротко бръмчеше над изпитите чаши кафе. Усмивнах се над странната връзка между сън и действителност. Този сън аз го познавам, ние сме стари приятели и винаги, когато ми се появи, изпитвам особено възбуждане и благодарност.

Часът е пет. Аз съм спал четири часа? Хубава работа!

Елена също се е събудила и седи, наметната с одеялото. Тя все още държи секирата в ръка, загледана в птичето.

Прокопиев стои до прозореца на своя пост.

Вън ранобудната отел „чистота“ гърми с кофите в притихналата улица.

Следователят: Добро утро!

Прокопиев: Добро утро!

Елена мълчи.

Следователят: Другарю Прокопиев, малко топла вода, ако обичате, за чай. На мен ми е студено, а на вас?

Прокопиев изчезва към кухнята.

Следователят: Студено, а? Какво ще кажете? Сега е пролет, а, представям си какво е било през оная нощ. Вие сънувате ли?

Елена: Да, пак спях с пирон в устата...

Следователят: Какви са тия страхотии? За какъв пирон говорите?

Елена: Като дете сложих един пирон в устата си (Елена показва), вързах го с конец и така легнах в нивата, а тази нощ също. Всичко в устата ми врабче.

Избухвам в неудържим смях.

Следователят: Вие сте направили устата си на капан?

Елена: Да, лежах така в нивата, но нито едно врабче не дойде. Само дето устата ми се умори и пиронът се заби в небцето. Заболя ме, потече кръв и хукнах към татко и мама.

Следователят: И те какво, набиha те?

Елена: Не. Извадиха пилона и после като вас ми се смяха за капана.

Следователят: И кой ви научи да правите така?

Елена: Сама. Мечтаех да хвана врабче с уста... На 11 март след убийството отново чаках в нивата, а тази нощ също. Всичко три пъти...

Следователят: И аз като теб сънувах.

Елена: Какво?

Следователят: Нищо... Всеки си влачи по един „капан“. Да-а-а!

Отивам до кафеза, отварям вратичката, птичето изскача и литва из стаята.

Следователят: И както казахме в началото, ако фокусникът е добър, птичето може да изчезне... на свобода.

Елена: Вие го пускате?

Следователят: Амнистия.

Смея се и затварям протоколите в зелената папка.

ГОРАТА

На една от моите полянки е спряла джипката. Вратите са отворени и срещу първите лъчи Елена мига усмихната.

Шофьорът е прегърнал волана и дреме.

Прокопиев като истински специалист по растенията навежда клони, които

всеки момент ще разцъфнат.

А аз тичам своята сутрешна порция километри. Половин час бягане е равно на четири часа сън! Тичам последния километър, замрежен от бягащи дървета... замрежен от мъчната нощ, която току-що си отиде... отиде си и ни остави неясните грижи за едно бъдеще... едно бъдеще, което...

Полянката и джипката сред нея.

Елена ме гледа усмихната.

Спирам пред нея задъхан. Какво да ѝ кажа? Но вместо аз, Елена пристъпва, като навежда глава.

Елена: Искам да ви кажа...

Прокопиев, усетил паузата, многозначително се отдалечава, зает с клоните, сякаш е стопанин на овощни градини.

Елена ме гледа замълчана и бавно се превръща в грамадни очи.

Следователят: Е?

Елена: Исках да ви кажа... че вие не можете да премахнете престъплението от мен! То ще остане завинаги... но... завинаги ще останат и вашите разпити... Благодаря ви!... Искахте да бъда невинна, макар да знаехте, че...

И Елена се покланя неловко пред мен, сякаш ме кани на танц... Ама че стана глупаво! Тълча на едно място от вълнение и неудобство.

Елена: Кога ще започне съдът?

И без да чака отговор, тя влиза бързо в джипката... сигурно за да избегне моите обяснения или да скрие своето вълнение, което...

С Ъ Д Ъ Т

В съда имам свое любимо място — винаги първия ред вляво, крайният стол. Отгук с минимум движения обхващам всичко и мога да видя онзи или онова, което ми трябва.

Днес залата е пълна със зяпачи и журналисти. Трябва да призная, че никога не съм се вълнувал така, както днес!

Елена: ... И накрая, какво друго, отново се признавам за виновна. Вярно, защитавах достойнството си, но убих. Убих един... Вие ще кажете, че едно достойнство не струва, колкото един живот. Сигурно не струва, щом законът не го е измерил, както аз... щом ме е изправил тук да отговарям.

Елена неочаквано млъква, след това се оттегля. Търси погледа ми. Давам ѝ кураж, като кимам бодро с глава.

Председателят на съда става прав. Залата също.

Председателят на съда: Решение. Съдебният състав, след като изслуша предявените обвинения срещу гражданката Елена Григорова Христова, родена на 30 октомври, 1953 година, в село Житно, окръг Врачански, грамотна, неосъжда на, съдът реши:

Въз основа на чл. 2 от Наказателно-процесуалния кодекс, съгласно който съдопроизводствените действия се извършват с цел да се разкрие истината по делото, в съда се породил съмнение за виновността на подсъдимата Елена Григорова Христова, а това показва, че същият не си е създавал вътрешно убеждение за нейната виновност.

Също въз основа на чл. 201 от Наказателно-процесуалния кодекс съдът признава, че делото не е достатъчно изяснено, и постановява да се изпрати на доразследване.

Заседанието е закрито.

В ЗАТВОРА СЛЕДОВАТЕЛСКАТА СТАЯ

Поставям отново (за кой ли път!) грижливо бял лист на машината.

Пред мен седи Елена спокойна, също както толкова пъти досега.

Следователят: И така, вие убихте?

Елена: Да, убих!

По-нататък не бих искал да повтарям. Защо да повтарям? Целият разпит занаягред ще бъде пак същият. Сигурно пак ще се въртим около известните проблеми, около точния час, около... за да осъмнем отново в спалнята на Михайлов. Или пък... кой знае? Може би ще се открият нови неща. Кой знае?!



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „АКО ИСКАШ
ДА БЪДЕШ ЩАСТЛИВ“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

и

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ПРИСЪСТВИЕ“
(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА
КОРИЦАТА).