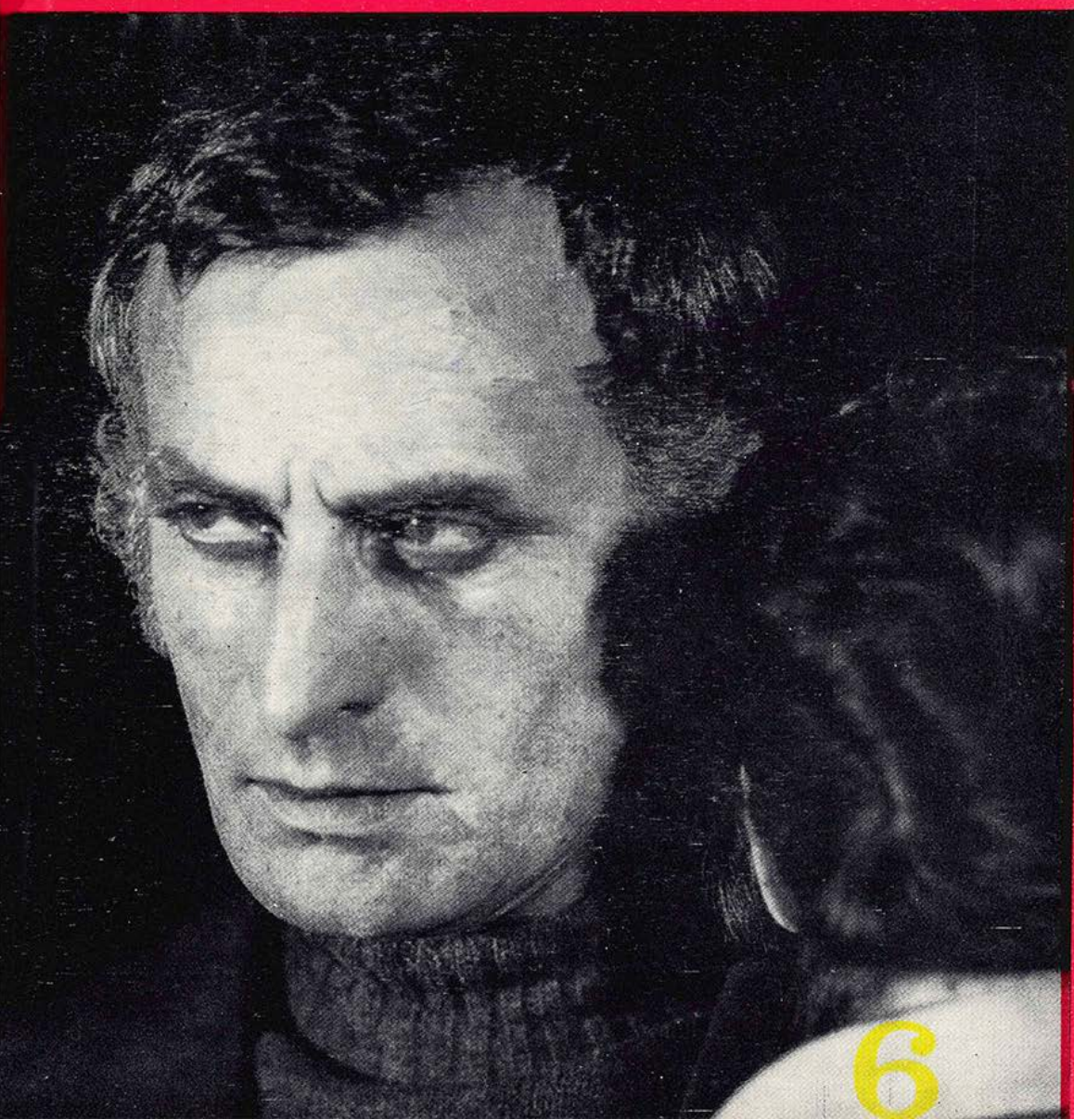


киноизкуство



6





бр. 6, юни 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

**РЕШЕНИЕ НА ПОЛИТБЮРО НА ЦК НА БКП ЗА
ПО-НАТАТЪШНОТО РАЗВИТИЕ НА БЪЛ-
ГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО**

**ЕМИЛ ПЕТРОВ, ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ, МАРГАРИТ
НИКОЛОВ, РАДОСЛАВ СПАСОВ, КАЛИНА СТОЙ-
НОВСКА, ЗЕЛМА АЛМАЛЕХ, АТАНАС ЦЕНЕВ,
ХРИСТО ТОПУЗАНОВ, ИВАН ДЕЧЕВ — МЛАДИ-
ТЕ В БЪЛГАРСКОТО КИНО**

ИВАН СТОЯНОВИЧ — ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ

**ИСКРА БОЖИНОВА — ЧОВЕКЪТ, КОЙТО ТЪР-
СЕШЕ ПРАЗНИК**

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „РИМ“

**ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — КИНОТО И НЯКОИ
СЪВРЕМЕННИ КУЛТУРНИ ПРОЦЕСИ**

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — В СЕМЕЙСТВОТО НА
МУЗИТЕ...**

ХРОНИКА

**СВОБОДА БЪЧВАРОВА — ДА ИЗЯДЕШ ЯБЪЛ-
КАТА (сценарий)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, втр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

Каса — 88-00-31

Съюз на българските писатели

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 Стойчо Мазгалов в кадър от филма „Незабравимият ден“.

На втора страница Жана Болотова

РЕШЕНИЕ

НА ПОЛИТБЮРО НА ЦК НА БКП ЗА ПО-НАТАТЪШНОТО РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

В годините на народната власт киното се утвърди като изкуство с голямо идейно-художествено въздействие, търсено и обично от нашия народ и младежта. Животът напълно потвърди Лениновата постановка за изключителната важност на киноизкуството. Наред с произведенията на съветското и прогресивното световно кино на българския екран зае своето достойно място и продукцията на нашето киноизкуство.

Отчитайки извънредно голямата роля на киното за комунистическото възпитание на трудещите се, Централният комитет на партията отделя особено внимание и полага системни грижи за неговото развитие. Извънредно важно значение за правилното партийно ръководство на киноизкуството и кинопроизводството у нас имат традиционните срещи на др. Тодор Живков с филмовите дейци.

В изпълнение на утвърдения от Политбюро на ЦК на БКП през 1970 година Единен план-програма за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство в дейността на кинематографията и Съюза на българските филмови дейци настъпиха сериозни положителни изменения. Издобрри се идейно-естетическата и творческата атмосфера в кинематографията. Увеличи се броят на произведенията, филми, повиии се идейно-художественото им равнище, главните усилия на киноедейците се насочиха към овладяване на съвременната тема, която все повече заема водещо

място в репертоара на кинематографията, разработва се с чувство за отговорност и пораснало професионално майсторство. Активизира се творческата и обществената дейност на Съюза на българските филмови дейци. Укрепват връзките на кинематографистите с трудовите колективи, разширява се взаимодействието със Съюза на българските писатели и с другите творчески съюзи. Обществено-държаното начало в ръководството на филмопроизводството все повече се разширява и се изпълва с реално съдържание. Нарасна броят на зрителите на българските и съветски филми. Усъвършенствува се организационно-творческата структура на ДО „Българска кинематография“ и на кинопроизводството в Българската телевизия.

Творците и деятелите на нашето съвременно киноизкуство са здраво сплотени около априлската линия на партията, работят вдъхновено и всеотдайно за нейното осъществяване в живота. Налице са вече творчески достижения, които са сериозно завоевание на социалистическото реалистическо българско кино, получиха висока обществена и професионална оценка както у нас, така и зад граница, особено в Съветския съюз. Определено може да се каже, че българското кино преодолява тежкото положение, в което се намираше преди няколко години. В различните области на киноизкуството се развиват положителни процеси и тенденции, които са сигурен белег за стабилно възходящо развитие.

Нашето игрално кино през последните години създаде редица художествени филми за героичните дела на партията и народа, които завоюваха доверието на зрителите, утвърдиха авторитета на българския филм в чужбина и намериха радушен прием на международните фестивали.

Документалното кино сполучливо пресъздава значителни събития и личности от революционната ни история, активно пропагандира постиженията на нова социалистическа България.

Научно-популярното кино все повече се насочва към проблемите на научно-техническия прогрес, оказва действена помощ чрез учебните филми за повишаване квалификацията на трудещите се и учащите се у нас.

Анимационното кино, преодолявайки някои временни творчески трудности, продължава успешно търсенията, които утвърждават високите постижения и самобитния характер на българската анимационна школа.

Нарасна производството и се повиши качеството на телевизионните игрални и късометражни филми, които се приемат с интерес както у нас, така и в Съветския съюз, в другите социалистически страни и в някои несоциалистически държави.

Все по-големи размери придобива кинолюбителското движение. То печели нови привърженици, бележи непрекъснат идейно-художествен напредък.

Като отбелязва със задоволство постигнатите успехи в развитието на всички области на киноизкуството у нас, Политбюро на ЦК на БКП същевременно констатира, че наред с тях в нашето кино продължават да съществуват някои сериозни нерешени проблеми.

С особена острота продължава да стои сценарният проблем. Въпреки повишеното внимание и грижа за съвременната тема

кинематографията все още не успява да изгради с необходимата дълбочина и художествена сила изключително богатия образ на строителите на развитото социалистическо общество, главните процеси, проблеми и герои на съвременната социалистическа действителност, на социалистическия начин на живот. Работническата тема, както и големите преобразования в нашето социалистическо село, все още не са намерили своето пълноценно кинематографично възплъщение. Със създаването на творческите колективи в ДО „Българска кинематография“ са изградени здрави организационни предпоставки за целенасочена и ефективна работа с кинодраматурзите. Допускат се обаче слабости в комплектуването на редакторските звена, в организацията на работата. Не винаги се проявява нужната вискателност и обективност в работата на художествените съвети при колективите, поради което понякога в производство влизат непълноценни в идейно-естетическо и художествено отношение сценарии.

В нашата кинорежисура наред с безспорните ѝ успехи продължават да съществуват и някои неизживени слабости. От една страна, те се изразяват в самоцелно усложняване на кинематографичния език, от друга страна, някои теми с голяма социална значимост не се разработват достатъчно дълбоко, не намират на екрана пълноценна художествена реализация. Не се обръща необходимото внимание за развитието на помощните кадри в областта на режисурата — втори режисьори, асистент-режисьори и други. Не е на нужната висота подборът на студентите за обучение в чужбина по специалността кинорежисура.

Все още съществуват сериозни недостатъци в решаването на актьорския проблем в киното. Въпреки че е сложено началото за регламентиране участието на театралните актьори в киното и телевизията, все още не са разработени необходимите нормативни документи и не е осигурена нужната съгласуваност, което затруднява работата на трите института, води до значителни творчески и материални щети.

Филмовата критика отбелязва положителни тенденции в своето развитие през последните години. Все още обаче в идейно-естетическата оценка на отделни явления и факти се допускат прояви на едностранчивост и субективизъм, които пречат за правилното ориентиране както на творците, така и на кинозрителите. Не се използват напълно възможностите на критиката за насочване на киноизкуството към разработването на най-актуалните, най-важните за нашето общество теми и проблеми. Недостатъчен е приносът на филмовата критика за теоретическото осмисляне на процесите, които характеризират развитието на съвременното социалистическо кино.

Средствата за масова информация — телевизия, радио, печат — не винаги привличат най-компетентните и авторитетни кинокритици за задълбочен анализ на филмовата продукция и проблемите на българското кино.

Първостепенно значение придобива проблемът за концентрацията и специализацията на кинопроизводството у нас. Сега с филмопроизводство се занимават твърде много ведомства, в резултат на което се създават нецелесъобразно голям брой производствени бази, нерационално и некоорди-

нирано се използват наличните кадри, правят се големи и неоправдани разходи за внос на скъпа техника. Въпросът за базата на националното филмово производство се решава сега в голяма степен тясноведомствено, без достатъчно отчитане на общите реални нужди и възможности на страната.

Неоснователно дълго се бави решаването на въпроса за опазването на филмовите материали. Те все още не са признати за паметници на културата, не е регламентиран статутът на Българската национална филмотека като специализиран институт за опазване на филмови документи. Филмопроизводствените предприятия не предават филмите си за съхранение в нея, нецелесъобразно се използват стари ленти в текущото производство, в резултат на което уникални кинодокументи се унищожават понякога безвъзвратно. От друга страна, липсата на модерно филмово хранилище води до похабяване на хиляди метри произведени вече филми.

Съществени недостатъци продължават да съществуват и в областта на кинематографията. Тъй като значителна част от кино-салоните са собственост на различни обществени организации и се намират извън системата на кинематографията, нерядко техният репертоар не отговаря на единните високи критерии на националната ни културна политика.

Не достигат кината в големите градове като София, Пловдив и Варна, както и в курортните центрове. Много от наличните кинотеатри вече не отговарят на съвременните изисквания.

Като изхожда от всичко това, Политбюро на ЦК на БКП

РЕШИ:

1. Основното направление и главната задача в развитието на българското киноизкуство е творчески да отразява и пресъздава на високо идейно-художествено равнище, от последователни класово-партийни позиции дълбоките изменения, настъпващи в живота и в съзнанието на нашия народ в етапа на изграждането на развито социалистическо общество.

Прилагайки още по-последователно и творчески метода на социалистическия реализъм, усвоявайки богатия опит на съветското филмово изкуство и на най-добрите образци на социалистическото и прогресивното световно кино, продължавайки и развивайки положителните процеси и тенденции в нашето киноизкуство през последните години, българските кинодейци следва и занапред да насочват усилията си към претворяването на социалистическата ни съвременност в значителни, в ярки и зрели в идейно-художествено отношение произведения за вдъхновения съзидателен труд на народа, строител на социализма. Осъществяването на тази първостепенна задача ще изведе българското социалистическо киноизкуство на нов, по-висок етап, ще издигне още повече неговите идеологически, естетически и възпитателни функции.

Майсторското овладяване на съвременната проблематика изисква от българските кинотворци да познават дълбоко процесите, които формират сложния духовен мир на новия човек, да изграждат талантливо и проникновено образа на комуниста, като разкриват

красотата на комунистическата нравственост, вдъхновяващата сила и целеустременост на комунистическия идеал. В нашите кинотворби следва с убедителни художествени средства да се показват ръководната роля на комунистическата партия и историческата мисия на работническата класа, революционните преобразования в българското село, мястото на социалистическата ни интелигенция в борбата на народа за социализъм и комунизъм. В произведенията на нашето киноизкуство трябва да се утвърждават идеалите и ценностите на социалистическото ни общество, да се воюва безкомпромисно и последователно срещу отрицателните явления и техните носители.

Едно от главните направления в развитието на българското киноизкуство следва да бъде художественото пресъздаване на новия етап в разширяването на сътрудничеството и сближението между българския и съветския народ, между БКП и КПСС, между НРБ и СССР. Темата за дружбата, всестранното сътрудничество и сближение между двата братски народа да заеме още по-широко място в нашето киноизкуство.

Наред с това да не отслабва вниманието към историко-революционната тематика. Като черпят вдъхновение от нашата история, богатата на събития и герои, особено в периода на борбата срещу капитализма и фашизма, българските кинематографисти трябва да разкриват органическата връзка и приемственост между днешните завоевания на социалистическа България и революционните идеали на борците за национално и социално освобождение на народа, да възпитават младото поколение с примерите на високи граждански и нравствени добродетели, на пламенен патриотизъм и интернационализъм.

Да се продължи екранизирането на най-значителните произведения от литературната ни класика.

Да се засилят грижите за създаване на филми за децата и младежта, както и на филми със спортна тематика, за издигане идейно-художественото равнище на кинокомедиите и музикалните филми.

2. На основата на досегашния опит да се направят задълбочени изводи и подобрения в работата на творческите колективи, като се разгледат всестранно сценарната и редакторската им дейност. Съюзът на българските филмови дейци, ДО „Българска кинематография“ и Българската телевизия да засилят връзките си със Съюза на българските писатели и другите творчески съюзи.

Още по-активно да се използва методът на държавната поръчка. ДО „Българска кинематография“ да подобри цялостното дългосрочно и перспективно планиране на производствено-творческата си дейност, като създава необходимите материални и организационни предпоставки за реализирането на онези теми, които са особено важни за нашето киноизкуство на настоящия етап. Тяхното разработване да се възлага на добре комплектувани творчески екипи, чиято дейност да бъде всестранно подпомагана и стимулирана.

По-широко да се прилага методът на съвместни продукции с кинематографите и телевизиите на Съветския съюз и братските социалистически страни, а също така и с прогресивни кинодейци от не-социалистическите страни.

3. Да се полагат системни грижи за по-нататъшното идейно-

художествено издигане на анимационното ни кино. Необходимо е, като се продължават и задълбочават завоюваните успехи и плодотворните традиции на българската анимационна школа и се усвоява богатият опит на съветската мултипликация, да се разширява тематичният и жанровият обхват на анимационните филми, да се търсят нови изразни средства, които да отговарят на високите изисквания на зрителите и на порасналите възможности на творците на анимационното ни кино. Особено внимание да се обърне на филмите за деца и юноши. Да се пристъпи към създаване и на пълнометражни мултипликационни филми на значими и актуални теми.

4. В тематичните планове и в производството на документалното и научно-популярното кино да се отдели повече място за филмите, пропагандиращи новостите в науката и техниката и тяхното внедряване, на челния производствен опит и неговото разпространение. Да се подобри и разшири производството на светлинно-звукови диалогични филми и на други аудио-визуални средства в помощ на пропагандистката, масово-политическата и културно-просветната работа на обществените организации, за нуждите на образованието и др.

5. Решително да се засили разпространението на късометражните филми — анимационните, документалните и научно-популярните — чрез кинорежата и телевизията, а също и чрез обществените организации с оглед на по-системна пропаганда на политическите и научно-техническите знания.

За насърчаване творците на късометражното кино и за издигане на неговия авторитет да се учреди от 1975 г. национален фестивал на късометражното кино, който да се провежда в град Пловдив.

6. Центърът за художествената самодейност при Комитета за изкуство и култура съвместно със Съюза на българските филмови дейци, ЦК на ДКМС и други обществени организации да полагат системни грижи за по-нататъшното развитие на кинолюбителското движение у нас.

7. През седмата петилетка да продължи увеличаването на годишното производство на български филми, с оглед към 1980 година техният брой да достигне 25 игрални филма за кинорежата и 40 за телевизията, 100 документални, 70 научно-популярни и 25 мултипликационни филма.

В тясно сътрудничество с другите кинематографии от страните, членки на СИВ, да се направят необходимите проучвания и подготовка за преминаване към нови технологии на производството и разпространението на филмите в перспектива.

8. Да се подобри решително използването на нашата кинопродукция за нуждите на външнополитическата ни пропаганда. Със силни, въздействащи кинотворби да се утвърждават успехите на Народна република България по пътя на социализма, предимствата на социалистическия строй, историческото значение на приетата от XXIV конгрес на КПСС и последователно осъществявана в живота Програма на мира, миролюбивата външна политика на социалистическата общност.

Да се засили координацията на нашата кинематография с кинематографията на СССР и на другите социалистически страни при участие в международните кинофестивали, симпозиуми, конференции, срещи и др.

С оглед да се създадат по-добри условия за творчески контакти между нашите кинодейци и творците от кинематографиите на братските социалистически страни, както и с прогресивните кинематографисти от целия свят, през седмата петилетка да се изгради, в съответствие с поетия от нашата страна ангажимент, Международен дом на киното на черноморското крайбрежие. Министерството на строежите и архитектурата да вземе необходимите мерки за ускорено изграждане на този обект.

9. Да се полага системни и целенасочени усилия за по-нататъшното развитие на филмовата критика.

За да повиши ефективността на своето въздействие върху творческия процес, филмовата критика следва да се свърже още по-тясно и органично със задачите, които сега решава нашето киноизкуство, още по-последователно и неотклонно да прилага класово-партийните критерии при оценката на художествените факти, явления и тенденции. Да подпомага плодотворните творчески търсения, утвърждавайки активно произведенията, които отразяват дълбоко и вярно главните процеси, водещите тенденции на съвременната действителност. Да воюва непримиримо както срещу всякакви опити за отклоняване от принципите на марксистко-ленинската естетика, така и срещу проявите на принизени художествени изисквания. По-задълбочено да осмисля теоретическите аспекти на съвременното филмово творчество, да разработва актуалните проблеми на киноизкуството на социалистическия реализъм. Да съдействува за изработването на здрав художествен вкус у българския зритель, за естетическото възпитание на народа и младежта.

Съюзът на българските филмови дейци да полага по-системни грижи за идейното и професионалното израстване на младите кинокритици.

Съвместно с Комитета за печата при Министерския съвет да се вземат мерки за увеличаване обема на издаваната литература по проблемите на българското и световното кино, а също така за подобряване на излизашите у нас филмови списания. Средствата за масова информация — телевизията, радиото, ежедневният и периодичният печат — да отделят повече място за проблемите на киното, оперативно и компетентно да разглеждат новите факти и явления в киноизкуството в духа на партийните постановки и оценки.

10. Комитетът за изкуство и култура, Комитетът за телевизия и радио, Комитетът за наука, технически прогрес и висше образование, ДО „Българска кинематография“ и Съюзът на българските филмови дейци в срок от шест месеца да набележат и внесат в Министерския съвет необходимите мерки за обучение, разпределение и повишаване квалификацията на кадрите за всички области на филмовото творчество, производство и разпространение. Да се осигурят условия за подобряване на учебния процес в новооткритата специалност по кино и телевизия към ВИТИЗ „Кр. Сарафов“. Комитетът за изкуство и култура и Комитетът за наука, технически прогрес и вис-

ше образование в срок от една година да проучат възможностите за откриване на специалност анимация и на двегодишни курсове за сценаристи-кинодраматурзи със завършено висше образование.

Комитетът за наука, технически прогрес и висше образование, съгласувано със съответните органи в Съветския съюз, от 1975 година да увеличи броя на студентите по киноинженерни специалности.

Министерството на народната просвета и Комитетът за изкуство и култура в срок от една година да открият към техникума по фина механика и оптика в София двегодишен курс за подготовка на киномеханици с права на средни техници.

11. За да се осигури пълноценно и ефективно използване на съществуващата в страната филмопроизводствена база, да се пристъпи към нейната концентрация и специализация, като цялото ни национално филмопроизводство се съсредоточи в две бази: на 35 мм в сегашния Национален киноцентър под ръководството на ДО „Българска кинематография“ и на 16 мм — в Българската телевизия. Всички останали ведомства и организации да предадат цялата си налична филмова техника и оборудване съответно в ДО „Българска кинематография“ и Българската телевизия и напред там да реализират техническото изпълнение на своите филми.

Да се пристъпи към ускорено разширяване и модернизация на Националния киноцентър, за да отговори той на порасналите нужди на нашето филмопроизводство. Особено внимание да се обърне върху техническата реконструкция на Студията за анимационни филми „София“, за което е необходимо да се вземат срочни мерки. Да се предвидят в петилетните и годишните планове необходимите за тази цел средства.

Министерството на транспорта да вземе специални и срочни мерки за решаването на транспортния проблем на ДО „Българска кинематография“.

12. За правилното съхраняване и използване на ценните филмови документи и произвежданите сега филми Комитетът за изкуство и култура да положи грижи за по-нататъшното развитие на Българската национална филмотека като важно звено в системата на архивното дело у нас, като идеологически и пропаганден институт. В бъдеще филмотеката да разшири своята дейност и в областта на фоно- и фотоархивното дело, като методическото ѝ ръководство в тази сфера се осъществява от Министерството на информацията и съобщенията.

От началото на седмата петилетка на Българската държавна филмотека да се осигури самостоятелна субсидия в рамките на бюджета на КИК и да се приемат от Бюрото на КИК цялостни мерки за разширяване на дейността ѝ.

Филмовите, както и фоно- и фотодокументи и материали да бъдат признати за паметници на културата и бъдат включени в Закона за защита на паметниците на културата. Комитетът за изкуство и култура да внесе в Министерския съвет нормативни актове, регламентиращи предаването, съхраняването и използването на ценните филмови документи.

13. Ръководството на Националния комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“ в:

рамките на своите надведомствени функции, съгласувано с Централния съвет на Българските професионални съюзи, ЦК на ДКМС и други заинтересовани организации и ведомства, в срок от 3 месеца да вземат мерки за провеждането на единна репертоарна политика за всички кинотеатри в страната, независимо от тяхната ведомствена принадлежност.

ДО „Българска кинематография“ съвместно с окръжните и градските народни съвети да вземат сериозни мерки за подобряване на кинообслужването, главно по пътя на модернизацията на съществуващите и чрез строителството на нови кинотеатри. Комитетът за изкуство и култура и ДО „Българска кинематография“ да приемат нови типови пресеки за киносалони, отговарящи на съвременните изисквания. Да се проучат възможностите за използване на произвежданите у нас климатични инсталации.

Да се вземат специални мерки за модернизацията на старите кина и строителството на нови в големите градове, особено в София, Пловдив, Варна и в курортите по черноморското крайбрежие.

14. Националният комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“ да проучва, обсъжда и координира проблемите, засягащи дейността на филмопроизводствените предприятия у нас, като не допуска дублиране в техните тематични планове, съгласува участието им в международните прояви и контролира правилното и ефективно използване на наличните режисьорски, актьорски и други кадри в театрите, киното и телевизията, а така също на техниката и материалната филмова база.

15. Съюзът на българските филмови дейци и занаятци да разгръща своята работа като основен фактор в творческата, политическата и обществената дейност на творците от всички поколения и всички области на киноизкуството, съдействайки максимално за тяхното по-нататъшно сплотяване около априлската линия на партията, върху единната основа на марксистко-ленинската естетика, на метода на социалистическия реализъм. Съюзът още по-активно да насочва кинотворците към главните проблеми на нашата съвременност, да задълбочава и конкретизира връзките им с трудещите се, да подпомага държавните филмови ведомства в подготовката и реализацията на тематичните им планове, в идейно-художествената оценка на творческата продукция. Като засилва всеотдайната си дейност, Съюзът на българските филмови дейци да се издигне в идейно-творческо и организационно отношение до равнището, което най-пълно ще съответствува на мястото на киноизкуството в живота на народа.

*

* *

Високите изисквания, поставени пред всички области на нашия живот от Десетия конгрес, Националната партийна конференция и пленумите на ЦК на БКП, както и от постановлението на ЦК на БКП и на Министерския съвет за създаването на комплекса „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова инфор-

мация", отрежбят на киното изключително важна роля в живота на нашия народ, силно повишават гражданската и творческата отговорност на българските кинодейци.

Предстоящият XI конгрес на партията ще постави пред целия български народ, пред всички труженици, създатели на материални и духовни ценности, нови задачи, свързани с по-нататъшното осъществяване на величествената програма на БКП за изграждане на развито социалистическо общество в нашата родина. За тяхното изпълнение ще бъде необходимо активното и вдъхновено участие и на творците на българското социалистическо кино.

Политбюро изразява увереност, че българските кинотворци ще посветят и занаяпред своите сили и талант за развитието на нашето киноизкуство, за разцвета на българската социалистическа култура.

МЛАДИТЕ В БЪЛГАРСКОТО КИНО

Неотдавна по инициатива на Съюза на българските филмови дейци бяха обсъдени проблемите на младите творци в българското кино.

Тук поместваме със съкращения някои от изказванията.

ЕМИЛ ПЕТРОВ

пред рязко пораснали задачи

Проблемът за младите творци винаги е стоял в центъра на вниманието на нашето киноизкуство независимо от обстоятелството, че не винаги е бил еднакво успешно решаван. Да не забравяме, че киноизкуството ни бе създадено и развивано като социалистическо киноизкуство преди всичко от млади хора. Младостта на нашето киноизкуство, разрастването на неговите идейно-творчески задачи, увеличаването на производствените му програми, появата на телевизията с нейните бързорастящи нужди във филмовата област... са само някои от факторите, които властно са насочвали вниманието ни към проблема за младите и към необходимостта от интензивно умножаване на техните редове. Днес ние сме се събрали не за да повтаряме и се убеждаваме колко е важна ролята на младите творци за развитието на киноизкуството ни, а за да осъзнаем във всички аспекти и с цялата сериозност, че нашите задачи в тази област вече рязко и категорично са се разраснали и усложнили. Нека дадем думата на някои цифрови показатели. През 1970 година у нас бяха произведени 14 кинофилма. През 1974 година — 20. През 1990

година кинопроизводството ни трябва да достигне до 40--50 филма. За кратък срок ние се нуждаем от удвояване на нашата продукция. Същото увеличение се предвижда да бъде постигнато и за игралните филми, които се изработват за нашата телевизия.

Красноречието на тези данни е достатъчно силно. Пред нас днес в светлината на партийните и правителствените решения за задоволяване на духовните потребности на народа ни се очертава кръв от неотложни и капитални по същността си задачи, успешното осъществяване на които в голяма степен ще реши въпроса за утрешния облик на киноизкуството ни, за неговата годност да върви в крак с изискванията на живота, въпроса за неговото достойно място в системата на националната ни култура.

Ние и досега сме насочвали вниманието си към отделни страни на този проблем: във връзка със създаването на Експерименталната студия към Съюза на филмовите дейци, във връзка с работата на Кабинета на младия кинематографист към СБФД. Миналата година се състоя преглед-обсъждане в Приморско на творчеството на младите кинодейци, неотдавна управителният съвет на съюза взе становище по проблемите на висшето кинообразование...

Днес искаме за пръв път да хвърлим цялостен поглед върху този така важен сектор от нашето киноизкуство. Задачите, които стоят пред нас в тази област, обхващат както проблемите за таланта, за квалификацията, за отношението на младия творец към живота, за неговата способност да открива новите явления и истините за тях, така и цяла дълга верига от проблеми от сферата на организацията на кинематографическия процес, от сферата на материално-производствените въпроси. Ние ще се стремим да съчетаваме субективните и обективни страни на този проблем — за кадровия потенциал, за отделните конкретни, живи творчески личности, които персонифицират понятието „млади творци“ в българското кино, а така също и за условията, в които работят те.

Ние си даваме сметка, че нашето обсъждане ще загуби живец си, ако в него не засегнем професионалните проблеми, проблемите, свързани с отделните кинопрофесии, в които се изявяват младите ни кадри. Но това обсъждане се прави не за да проведем поредно, па макар и небивало по мащабите си производствено съвещание; ние правим обсъждането от името на творческия съюз на кинематографистите и тук производствените, професионалните въпроси би трябвало да се разглеждат в неделимата им връзка с обществено-политическите и идейно-творческите задачи, които стоят за разрешение пред нас. Темите за „младия творец и производството“ е нужно да се обсъждат не сами за себе си, не „синдикалистки“, а в най-плътна обвързаност с темите за „младия творец и живота“, за „младия творец и изкуството“, за „младия творец — гражданин и художник“.

Нашият замисъл е такъв — на авансцената на това обсъждане да прозвучат преди всичко гласът на младите творци, техният опит, техните впечатления от досегашната им работа и от работата на кинематографията и съюза, на всички институти, които имат активно отношение към тяхното осъществяване като кинематографисти. От друга страна, ние разчитаме много на активното участие в

Обсъждането на ония формации и звена, на ония кинематографически среди, в които протича творчеството на младите, среди, в които се установяват контактите с тях — нашите секции, нашите колективи, там където всъщност понятието „млад кинематографист“ добива плът и кръв като реална съставка от понятието „български кинематографист“. Въз основа на изказаните мнения нашият управителен съвет заедно с ръководствата на кинематографията, телевизията, на Комсомола и на всички останали заинтересовани институти ще вземе конкретно и разгънато решение.

Доброжелателното и заедно с това възискателно отношение към работата на младите творци в българското киноизкуство ще бъде гаранция за резултатността на нашите усилия.

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ

проблеми на кинообразованието

Историята на кинообразованието в България води своето начало от ВГИК — Москва. Първите, които завършиха там, днес са водещи фигури в нашето кино. Ако река да ги изброявам, ще посоча голяма част от кинорежисьорите, сценаристите, операторите и художниците, които днес работят. Друг голям отряд са възпитаници на Полската филмова школа в Лодз. Наши студенти са завършили в Чехословакия, Унгария, ГДР, Франция... И до ден днешен много от бъдещите ни колеги учат в гореизброените страни.

От есента на 1973 година във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ се откри катедра по кино и телевизия с три профила — кино и телевизионна режисура, кино и телевизионно операторство, кинознание. Преподаватели са з. а. Христо Христов, доцент Димитър Пунев, з. а. Бинка Желязкова, Людмил Стайков, Георги Стоянов, з. а. Борислав Пунчев, з. а. Атанас Тасев, Георги Карайорданов, Васил Керанов. Ст. научният сътрудник Неделчо Милев е ръководител на катедрата.

Нарасна нуждата от кадри, нарасна популярността на киното, създаде се един мит — че киното е лек хляб. Порасна и числото на студентите, следващи в чужбина. В това, че много хора завършват висшето си образование по кинорежисура и по други киноспециалности, няма нищо лошо. Лошото е, че постъпването им не е планомерно, а стихийно, често пъти без знанието на отдела от КНТПВО. Значителна част от студентите постъпват без конкурсен изпит, проведен в България от комисия, назначена от КИК, според кандидатстудентския правилник.

От КНТПВО не можаха да ни дадат справки колко от студентите, които понастоящем учат в разни чужди киноинститути, са приети с редовен конкурсен изпит и колко не. Това се оказа твърде трудно, тъй като няма единна система за отчет и контрол на личните дела на тези студенти. Дори справките за това, колко студенти и по какви специалности следват, бяха направени въз основа на най-различни списъци и от най-различни източници. А за да се провери кои от студентите са постъпили с конкурсен изпит, би трябвало да се проверят протоколите за изпитите от няколко години насам, а тези протоколи нито са на едно място събрани, нито пък са единни.

През лятото на 1972 година, когато се набираха студенти за учебната 1972/1973 година, бях поканен да участвам в изпитна комисия за приемане на студенти по специалността кинорежисура за чужбина. Председател на комисията бе з. а. Христо Христов, а членове — проф. Кръстьо Мирски, доц. Димитър Пунев, Георги Стоянов и други режисьори. Тази комисия в продължение на една седмица и нещо изпитва по петкръгова система. След щателна и твърде съвестна работа комисията прецени, че от явилите се кандидати за кинорежисура нито един не е достоен, няма необходимите качества да се допусне до пети кръг на изпита. До петия кръг на изпита, подчертавам, а не до следване в чужбина!

Но по официални данни, получени от КНТПВО, през учебната 1972/1973 година са постъпили: във ВГИК — Москва, по специалността кинорежисура — 2 души; във Висшето училище по филмово изкуство в Бабелсберг по специалността кино и телевизионна режисура — 3 души; в Чехословакия — 1, в Париж, пак по специалността кинорежисура и пак за учебната 1972/1973 година — 1.

Една компетентна и авторитетна комисия си сложи подписите под протокол с формулировка „Нито един от кандидатите не показва необходимите данни“, а междувременно 7 души вече следват въпреки или покрай тази категорична оценка.

Нека се запитаме — ние в страна на частна инициатива ли живеем, или в страна, където държавата, следвайки партийни документи, е въвела системно и планомерно обучение, готвейки кадри съобразно своите бъдещи нужди. Аз нямам нищо против инициативността на тези кандидати или на техните родители, но тяхното постъпване въпреки или покрай законните комисии поставя в неправомерно положение кандидат-студенти, които редовно са подавали документи и полагали изпити.

През следващото лято (1973 г.) аз отново бях в комисия за изпитване на кандидат-студенти по кинорежисура за чужбина. Ние изпитвахме двадесетина кандидати. В края на краищата комисията прие трима души. Двама заминаха за ВГИК — Москва, а оттам бяха върнати поради липса на места и сега с успех учат в новата кинокатедра във ВИГИЗ; един учи понастоящем в Полша. Но списъците на КНТПВО свидетелствуват освен за него още за 2 души — един младеж, постъпил през учебната 1973/1974 година във ВГИК — Москва, по специалността кинорежисура, и една девойка — в Полша.

Освен това без конкурс, а по частен път — това са официални данни от КНТПВО — следват в момента още: в Белгия по специал-

ността кино и телевизионна режисура 3 души, във Франция — 1, в Индия във Висшия филмов и телевизионен институт — 1.

Общо по специалността кинорежисура в различните киноучилища в чужбина в момента следват 25 души, от тях 12 са постъпили без конкурс. Съотношение 50% на 50%. Аз не искам да разглеждам въпроса, колко от тези, които постъпват без конкурсен изпит, са наистина способни и колко са неспособни. Съзнателно го оставям настрана. За мен по-важното в случая е нарушаването на един от основните принципи на нашето общество — равноправието на всички негови членове, а като следствие от това вече идва и неравномерното, непълноценното използване на потенциалните възможности на младите. Не се прави подбор на най-добрите измежду добрите кандидати, явили се на равни и законни начала да шурмуват една и съща специалност.

Какво предлагаме:

1. Отговорните институти да възприемат по отношение на приетите вече студенти по киноспециалности за чужбина практиката на Висшата школа за филмово и телевизионно изкуство в Лодз — Полша. Нашият кандидат-студент Венелин Грамадски издържа с успех изпита си тук, в България. Независимо от това той е бил подложен там на нов, строг и principen изпит. И пак с успех го е издържал. С този си успех той ни е оказал двойна услуга: първо — защитил е репутацията на комисията, която го е изпитвала у нас, и второ — доказал е, че незнанието на съответния език не е пречка да се преценят способностите на кандидата. Забележете -- заедно с него е кандидатствувала в същия институт и една девойка, отишла там без положен изпит у нас. И тя е била върната!

Тази практика би трябвало да се приеме от всички висши киноинститути, където се изпращат наши студенти. Там трябва да отиват най-достойните и най-способните! Нека го докажат!

2. Във висшите училища в чужбина да не се изпращат студенти направо от ученическите скамейки. В България вече съществува кинокатедра към ВИТИЗ. Нека най-добрите от студентите след четвърти курс или след дипломирането да бъдат изпращани на специализация, нека наистина най-добрите да отидат да разширят кръга от познания и впечатления, да пообщуват с друга култура и да съизмерят своите възможности.

Нека се възприеме една строга, безкомпромисна практика — никакви студенти по киноспециалности в чужбина да не заминават без разрешение на кинокатедрата във ВИТИЗ, без да са минали курс на обучение в тази катедра, без да са заявили и доказали своите качества. Преценката за изпращане на студенти за преддипломна или следдипломна квалификация да се извършва съвместно от кинокатедрата във ВИТИЗ и бюрото на Съюза на филмовите дейци. Основа за тези решения нека служат курсови учебни филми или писмени работи, мнението на педагозите, които са могли в течение на години да следят развитието на студентите и да преценят техните качества.

Но ако такова решение се вземе, то трябва да бъде категорично — никакви странични пътечки, никакви вратички. Единствена-

та пътека — четири години ВИТИЗ, единствената врата — решение на кинокатедрата и бюрото на съюза.

Веднага предусещам възражението — а няма ли тази категоричност да доведе до друга крайност? Защо да се лишаваме от квалифицираната школа на вече реномирани учебни заведения? Аз не призовавам към отказ от обучение, да речем, във ВГИК или Лодз. Но нека там бъдат изпращани хора не в резултат на един едномесечен изпит, пък бил и той петкръгов, проведен от сериозна комисия. Едногодишно, двегодишно (или колкото се реши) запознанство със студента дава хиляда пъти повече впечатления за неговите качества, отколкото тия, получени в две-три дващесетминутни срещи на последните три кръга от досегашните изпити.

3. Мнозина, завършили вече висше образование от близките по рода си изкуства, показват интерес към киното. Практиката на нашето кино показва, че техните дебюти са в повечето случаи успешни. Тук съюзът би могъл да играе решаваща роля. Нека се издирват такива дарования и да се изпращат на едно- или двегодишна специализация при известни наши или чужди режисьори.

4. Не би ли могло да се помисли за създаване на двегодишни висши сценарни и режисьорски курсове по подобие на тия в СССР. Много от съветските режисьори, донесли слава на своята родина с филмите си, са възпитаници на такива курсове — Игор Таланкин, Георги Данелия, Глеб Панфилов, Иля Авербах и т. н. Тези курсове са предназначени за хора, имащи висше образование, макар и не по изкуствата. Водят ги по правило някои от най-добрите кинорежисьори, сценаристи, теоретици.

5. Две думи за задочното образование по операторско майсторство и кинознание. Във ВИТИЗ е възприето задочно образование само по последната специалност. Практиката показва, че талантливо изявили се напоследък млади оператори (Радослав Спасов, Красимир Костов, Цветан Чобански, Цанчо Цанчев, Емил Кодов, Георги Ангелов и други) са завършили своето образование задочно, без да престават да работят в киностудията. Би трябвало да се въведе такова задочно образование във ВИТИЗ, или пък да се продължи тяхното изпращане във ВГИК. Студията няма да се лишава от талантливи асистенти, а те пък ще имат пред себе си перспектива за развитие.

Какво друго прави впечатление пак във връзка със студентите в чужбина? Отсъствието на всякаква връзка със съюза, с кабинета. Нито ги знаем кои са, нито какво правят, как се развиват. Нещо повече — завършват, завърнат се и пак нищо определено не можем да кажем за бъдещите си колеги. Правихме опити с прожекции на техни курсови работи, но тези непълни и неточни, до голяма степен инцидентни срещи нима могат да ти дадат представа какъв е творческият потенциал на човека? А бихме могли, поне що се касае до студентите в социалистическите страни, да упражняваме по-системно наблюдения. Наши (имам пред вид съюзни) делегации ежегодно по няколко пъти посещават както Съветския съюз, така и другите социалистически страни. Кабинетът на младите филмови дейци и съюзът би трябвало да упълномощят свои представители при едно

такова посещение да отидат до ВГИК и да се срещнат със студентите. Да поискат да им видят снимачните работи — едва ли прожекцията на всички студентски откъси би им отнела повече от два часа! Да се срещнат и да разговарят с педагозите! Така бихме могли да имаме по-пълна представа за качествата на бъдещите колеги и като дойде ред до дебюти, по-лесно би могло да се прецени неудачата случайност ли е или закономерна последица на ограничени възможности!

Въпросите за студентите по киноспециалностите във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ са от друг характер. Там постъпването се осъществява в резултат на наистина качествен отбор измежду числото на много, на стотици кандидати (а не както това ставаше досега измежду двайсетина кандидати за чужбина). Изпитът е тежък. Комисията е от специалисти. Отделен е въпросът, че все още не е намерена може би най-съвършената форма за изпитване, но каквато и да е тя в момента, едно е безспорно — кандидатите са поставени в равни условия и съществува процентно най-голяма възможност да бъдат приети най-добрите. Разбира се, при един изпит, при който се борава не с абсолютни стойности — неопровержими цифри, решения на математически задачи, — а със субективни преценки на неща, за които мненията на двама с двама не съвпадат, рискът е неминуем. Но успехът е значително по-голям!

И тъй според мен проблеми с приемането и преценяването на качествата на кандидат-студентите за ВИТИЗ по киноспециалностите няма.

Проблемите на „нашите“ студенти са по две линии:

а) отсъства материалната база за едно нормално и плодотворно обучение. Кинокатедрата във ВИТИЗ не разполага с техниката даже на един добре оборудван кино клуб. Студентите снимат с 16 мм полупрофесионални камери „Красногорск“. Лентата, която Българска телевизия ни отпуска безвъзмездно, е излязла от употреба, срокът ѝ е минал и затова чест е техническият брак. Няма мовиоли — разполагаме само с една, и то на смесени начала още с една обществена организация. Няма павилионна площ, аудиторните не достигат. Няма още много неща, които не бих искал да изброявам, за да не се превърне това наше събиране в поредно заседание на катедрения съвет във ВИТИЗ.

Но има ентузиазирани студенти, които с нищо нещо правят. Студентите по кинорежисура и кинооператорство заснеха дори и с тая минимална техника вече по два 10-минутни филма. Някои от тях като начало не са лоши, но за да не изглеждам пристрастен, предлагам представители на нашия кабинет и на творческите секции от съюза да ги видят в края на тази учебна година. Незабелязано стигнах до втората линия:

б) връзка на студентите със Съюза на филмовите дейци и с кабинета все още няма, а нищо по-лесно от нейното осъществяване. Аз мисля, че съюзът и кабинетът би трябвало системно да се запознават с учебните филмчета и писмени работи на студентите по всички киноспециалности, да следят тяхното развитие, за да бъдат впечатленията пълни и преценката за качествата на един бъдещ ко-

лега да се основава не на еднократна негова заявка, а на многогодишно наблюдение.

Няма да ви уморявам с цифри, да ви съобщавам колко точно и какви студенти има във ВИТИЗ. Погрешно би било старанието да доказвам, че студентите по кинорежисура, кинооператорство и кинознание са много за такава малка страна като България, че в бъдеще не ще им се осигури работа. Заявките са големи — особено големи заявки за кадри е дала Българска телевизия.

Прави ми впечатление една аномалия, която бих искал да посоча. Нима не са ни нужни звукооператори? Във ВИТИЗ такава специалност не е предвидена. В Ленинград учат само 6 души и те са постъпили едва от 1972 година. Другаде никой не учи!

Не са ли ни необходими кинохудожници? От десет години насам (ако не и от повече) във ВГИК специалността кинохудожник е завършил само един човек. В момента никой никъде не учи за такъв!

Открит е въпросът и за средното кинообразование. Нямаме квалифицирани асистент-режисьори, скриптьри, киногримьори, монтажисти; вопиюща е нуждата от способни втори режисьори. Такова средно киноучилище не съществува. Курсовете за квалификация на по-младите, които се провеждат в Киноцентъра без откъсване от производството, не са особено резултатни.

За крайната нужда от добри асистентски кадри се говори отдавна и често, но безрезултатно. Да не се отчайваме, да повтаряме, да повтаряме до втръсване — малко са истинските втори режисьори, малко са добрите асистенти. Преди да дойдат при нас нищо не умеещи и не знаещи, преди да ги погълне въртопът на практиката, преди върху слисаните им глави да се стоварят гневни режисьорски викове, за да им спестим неприятни унижения и скандали — необходимо е тези хора да се учат! У нас в студията те трудно ще се научат на нещо особено полезно. Теоретическите лекции, които им изнасят, не са им необходими за практиката, те са нужни за една обща култура, но нищо повече не дават! Ако на асистентите дълго и подробно им се говори що е монтаж и колко вида бива той, от това те няма на другия ден да организират по-добре снимачния ден! Необходимо е кардинално решение! Чуval съм за добра и различна от нашата организация в ГДР. Неотдавна Рангел Вълчанов импровизира пред неколцина слушатели един блестящ разказ за това, как в Чехия се организира производството, как се е снимал прочутият епизод № 165 и как той, смаян от безупречна, прецизна и същевременно вискателна организация, се разплакал и възкликнал, че никога няма да му се удаде в България да преживее подобен празник! Толкова ли е трудно да се организира курс, но с поканени от Чехословакия, ГДР, Унгария специалисти? Нека дойде този прословут диспечер от ДЕФА, за когото сме чували легенди! Нека легендите станат действителност, или пък да се уверим, че са били само красиви легенди. Нека най-добрите да отидат за по един месец и да видят кое как става.

Знаете ли колко студенти завършиха ВГИК по специалността киноикономика през последните четири години? Десет! А знаете ли колко от тях дойдоха в студията да прилагат на практика на-

ученото, да положат нашето кинопроизводство на научни основи? Нито един! Всички са чиновници в обединението или на други места! Но да не губим надежда — още шестима следват, дано някой се сбърка към производството...

МАРГАРИТ НИКОЛОВ

режисьорските дебюти в игралното ни кино

За обикновения зрител режисьорът е бил винаги „човекът в сянка“, но за хората, запознати по-отблизо с филмопроизводството, той е онзи, от когото преди всичко зависи съдбата на един филм. Може би затова такова вълнение предизвиква изявата на новия режисьор, неговата първа работа. И това е нещо съвсем естествено, защото първата работа е била почти винаги най-точният вътрешен израз на режисьора, неговото понякога наивно и незряло, но най-„чисто“ докосване до киното, което всеки от нас е имал и което може да бъде сревноено единствено с детството.

Дебютът — това е и първият категоричен творчески избор. Избор на гражданска и нравствена позиция, на своя особена гледна точка към света и хората, към тяхното минало и настояще, към техните проблеми. Това е и умението да откриеш онзи литературен и жизнен материал, който може да ти даде възможност за по-пълнокръвно разкриване на онова, което те вълнува и което искаш да споделиш. Няма да се спирам на идейните внушения и художествените достойнства на филмите-дебюти, иска ми се само да подчертая, че те разкриват широк диапазон на художнически, стилови и жанрови предпочитания, достойно защитени и получили признание и награди не само у нас, но и на международни кинофестивали. „Гола съвест“ на Милен Николов и „Изпит“ на Георги Дюлгерев бяха отличени с една от главните награди в Локарно, „Мандолината“ на Иля Велчев бе отбелязана в Техеран, „Откъде се знаем?“ на Никола Русев получи на XIII варненски фестивал висока оценка — Наградата на кинокритиката, „Фьодор Грай“ на Иван Терзиев — първа награда на IV фестивал на студентския филм в Москва. И може само да се съжалява, че едни от най-ярките дебюти — новелата „Случаят Пен-леве“ на Георги Стоянов, която, струва ми се, е най-съвършеното, което сме създали в кратката филмова форма, не бе показана на нито един международен фестивал на късометражните филми.

Веднага искам да направя уговорката, че тук говоря за онези дебюти, които принадлежат на млади хора, завършили киноинсти-

тути, и не се спирам на първите филми на режисьори, дошли в игралното кино от други области на изкуството вече като изявени и утвърдени творци. Но какво прави впечатление в този безспорно правдив и освежителен процес на идване на нови творчески сили в нашето кино? Кратката справка ни дава следните факти: от 1966 г. до 1970 г. са дебютирали девет режисьори, като четирима имат специално режисьорско филмово образование, а останалите пет са дошли от другите сфери на изкуството. От 1970 г. до днес са дебютирали двадесет и трима режисьори, като осем от тях са завършили специално филмово образование; останалите са дошли от театъра, от документалния, научно-популярния филм и др. Цифрата на дебютите след 1970 г. е похвална, но въпреки това е налице, бих казал, едно по-предпазливо отношение към хората, които за пръв път излизат на професионалното поприще (имам пред вид, че през същото време шест режисьори се бяха дипломирали и повече от две години очакват правото си на дебют). Разбирам, че могат да се намерят редица обяснения за подобна предпазливост, но не бива да се забравя, че режисьорите, завършили киноинститутите, и особено ВГИК, идват с много добра специализирана техническа и творческа подготовка, че още като студенти в учебните студии те са били изправени пред действителни професионални изисквания. Така например във ВГИК всички филмови работи по време на обучението, заснети самостоятелно, по времетраене са равни на един пълнометражен игрален филм.

Ако си припомним поредицата от дебюти в последователност на тяхната реализация: „Ако не иде влак“ на Едуард Захариев, „Случаят Пенлеве“ на Георги Стоянов, „Гола съвест“ на Милен Николов, „Искам да живея“ на Иванка Гръбчева, „Стихове“ на Маргарит Николов, „Сърце човешко“ на Иван Ничев, „Изпит“ на Георги Дюлгеров, „Чертичката“ на Рашко Узунев, „Мандолината“ на Иля Велчев, „Откъде се знаем?“ на Никола Русев, ще ни направи впечатление, че само „Ако не иде влак“ е на съвременна тема. Тук се натъкваме на сериозен проблем, който на времето явно е стоял пред всички млади режисьори — сценарния проблем. В недалечното минало обръщането на режисьорите-дебютанти към съвременната тема е рядкост, тъй като липсвали интересни новели на съвременна тема в портфейла на тогавашната сценарна редакция. А много от младите режисьори безспорно са имали желанието да дебютират именно с новела на съвременна тема, да покажат свое виждане на света и днешните проблеми през очите на младия човек. Уви, тогавашните сценарни условия решително са сложили своя отпечатък. Младите режисьори не са били провокирани от съвременен материал и точно това е определило техния избор. Именно за по-близкото или далечно минало те намират по-ярка и пълноценна литературна основа, поддаваща се на филмова интерпретация.

Не бива да забравяме и още един сериозен проблем при дебюта тогава: сценарната редакция е налагала своя избор за бъдещия филм на дебютанта, без да се съобразява, че той не е бил в течение и не е участвувал в първоначалната работа над драматургията. А сценаристът в повечето случаи не се е грижил и интересувал от

по-нататъшните етапи на работа по филма — писане на режисьорска книга, снимачен и монтажно-озвучителен период, от онези периоди, през които много често се налагат корекции и допълнения в чисто драматургичен план. В решителното болшинство случаи върху младия режисьор се е струпвал още допълнителен товар — диалог или структурни проблеми на драматургията или по-детайлно разработване на характерите и образите — неща, които отнемат по-голяма част от времето му и пречат на неговата конкретна режисьорска работа по филма. Не е тайна, че изборът на материал се прави трудно. За съжаление все още, струва ми се, не е изживяна практиката, когато режисьорът — притиснат от обстоятелствата, че не може да попадне на сценарий, какъвто той би желал, или пък да му дадат онзи, който той е избрал — е принуден да се съгласява да работи върху случайни (лично за него) теми, сюжети, жанрове, проблеми. Смятам, че в подобни случаи няма да очакваме много добри резултати.

Трябва да споменем и за съществуването на недопустими случаи при дебют: част от режисьорите-дебютанти са съпътствувани в снимачната група от дебютиращи едновременно с тях директори на продукции, организатори, асистент-режисьори. Това звучи непрофесионално, но това са факти от технически характер, които в подобни случаи нанасят сериозно поражение върху художествената тъкан и цялостното звучене на материала.

Не бива да забравяме също, че дългогодишната асистентска практика, която до 1970 г. достигаше до няколкогодишен стаж, определено е оказвала неблагоприятно влияние, задържайки творческото развитие на младите режисьори в най-активните им години — в младостта.

По-горе изброените десет дебюта са новели. Досегашната практика у нас, както и в другите социалистически страни, е доказала, че филмовата новела е най-добрата форма за дебют при току-що завършилите режисьори. От една страна, за реализирането на новелата се изискват много по-малко финансови средства, от друга — овладяването на тази драматургически сложна и трудна кратка филмова форма подлага на изпитание възможностите на режисьора, чувството му за стил, дарбата му за ясно и точно изразяване. С една дума, тя може да бъде своеобразна заявка за творческия и професионален потенциал на младия режисьор. От близо три години насам Студия за игрални филми (по търговски съображения) не произвежда новели. Излишна предпазливост, защото в Съветския съюз, Полша, Чехословакия, Италия и в други страни и досега продължават да се произвеждат игрални филми, състоящи се от няколко новели, които имат успех сред зрителите. Техни автори са не само дебютанти, но известни и утвърдени творци. Съвсем доскоро в Експерименталната студия, която имаше много ограничен бюджет, се произвеждаше годишно едва една новела. Същевременно именно тук неочаквано се откри възможността току-що завършилите кинообразование си да дебютират с филмови новели, които Студия за игрални филми вече не произвежда. Това от своя страна наложи известно изменение на правилника и статута на Експерименталната студия, която премина към Творческия фонд на Съюза на българските филмови дейци. Ръ-

ководството на СБФД и ДО „Българска кинематография“ решиха да отделят неколkokратно по-голям бюджет ст досегашния, за да може Експерименталната студия да поеме дебютите на завършилите млади режисьори, оператори, сценаристи, художник-постановчици, звукооператори.

Във връзка с бъдещите дебюти предлагам:

1. Всички дебюти да бъдат осъществявани в Експерименталната студия.

2. Всички режисьори-дебютанти да бъдат гоставени в еднакви и равноправни производствени, финансови и технически условия.

3. Режисьорите-дебютанти да осъществят дебюта си заедно с оператори-дебютанти, също имащи професионално образование. Изключения да се правят само ако в момента на дебюта такива липсват.

4. Да не се допуска в групата на дебютантите режисьор и оператор още и дебютант директор на продукция, както и дебютанти организатори, асистент-режисьори и асистент-оператори. Изключение за директор-дебютант да се прави само в случаи, че той има завършено академично образование по специалността и това ще бъде също неговата самостоятелна изява в професионалното кино. На дебютантите задължително да им бъдат предоставяни най-опитните директори на продукции, организатори и асистенти.

5. След успешен или надежден дебют в Експерименталната студия ръководствата на четирите творчески колектива в СИФ, творческите колективи в СНПФ и редакциите при БТ да оказват съдействие на съответните режисьори, оператори, сценаристи, художник-постановчици, звукооператори, директори на продукции, като им се осигури възможност за сключване на договори и съответно постановка на филм. А не както се случи с нашия колега Никола Русев, който след всеобщото признание на варненския фестивал продължава да се занимава с асистентска практика.

Днес нашето кино обръща поглед към най-актуалните проблеми на съвременността, за отразяване характера и душевността на съвременния човек и на националното ни съзнание. И доколкото в тази посока ще имаме успехи, зависи преди всичко от нас самите, от избора, който ще направим на литературния материал. При избора трябва да се долови сериозна гражданска и творческа устойчивост, съзнателна защита и отстояване на определени нравствени и художествени принципи. И една от амбициите на Кабинета на младите филмови дейци е почти всички дебюти да бъдат на съвременна тема, да отразяват чувствата и мислите на днешния човек.

Искам да завърша с едно пожелание: нека усилията на всички ни — на съюза, на кабинета и кинематографията — бъдат насочени към това, младите хора, които са в киното и които ще идват и в бъдеще в него, да имат възможността именно в най-хубавите си години, в годините, когато кипят от идеи, енергия и желание за работа, самостоятелно да работят и се изявяват. И когато говорим за младите режисьори, да разбираме не четиридесет и няколко годишните, т. е. хората, които сега се намират в период на творческа зрелост, а онези, които действително са млади. Млади-зелени...

младата операторска смяна

Ще споделя някои свои мисли, свързани с проблемите на младите оператори в игралното кино. Този въпрос е твърде актуален, тъй като през последните четири години станахме свидетели на тринайсет операторски дебюта: снеха своите (и вече не един) пълнометражни игрални филми Венец Димитров, Цанко Цанчев, Цветан Чобански, Красимир Костов, Иван Самарджиев, Христо Тотев, Яцек Тодоров, Емил Кодов, Георги Матеев, Петко Петков, Румен Георгиев, Радослав Спасов и Пламен Вагенщайн. Тези дебюти съвпаднаха с един преходен за нашето кино период — период на преминаване от черно-бяла към цветна лента.

Какво беше постигнато до този момент в операторското майсторство у нас? През последните години на черно-бялото кино най-добрите оператори от по-старото и средното поколение направиха решителна крачка напред — изживя се дългото и уморяващо актьора техническо суетене около камерата, свързано с подготовката на всеки кадър. Камерата се раздвижи, тя стана по-чувствителна към нюансите в актьорското изпълнение. Наличието на високо квалифициран асистентски кадър освободи актьора от задължителното движение по строго очертан път заради точното водене на фокуса. Стационарното осветление, дори и понякога условно, също направи актьора по-независим от чисто техническите изисквания на светлината. Появи се стремеж да се подчини операторската работа преди всичко на най-пълноценната актьорска изява, а отгук и на драматургическия материал, на неговото най-точно претворяване. Това, разбира се, са само малка част от постиженията, които най-младата операторска смяна завари.

С преминаването изцяло към снимане на цветна лента се откриха нови средства за обогатяване на киноизображението. Кинопластиката се допълни с още един нов компонент — цвета. Но цветното снимане изправи операторите пред нови технически затруднения. Слабо чувствителната и не много качествена лента, с която ние работим като основен материал, доведе до употребата на значително по-голямо осветление. Свободното движение на камерата и актьорите отново се затрудни. Освен това се оказа, че цветната лента безжалостно разкрива и най-малката бутафория в обстановката, и най-малкия фалш в костюма. Това пък ни накара да напуснем удобните и добре оборудвани павилиони, където се снима технически по-лесно, и да излезем в естествен интериор.

Съвременното кино наложи нови изисквания към оператора — и технически, и художествени. Значително се повиши качес-

твото на цветоподаването в чуждите филми и това доведе до по-голяма възискателност към нас от страна както на режисьорите, така и на критиката и публиката. Все повече са филмите с крайно опростена действена линия, в които главна художествена цел е разкриване вътрешния живот на героя, без той да бъде поставен в някаква изключителна житейска ситуация. В тези филми се разчита преди всичко на състояния, на най-малки нюанси в актьорското изпълнение, често пъти родили се в процес на насочена импровизация. И операторът трябва да реагира бързо, за да улови най-точното в тези нюанси. Особено важно е това умение да се прояви, когато се снимат непрофесионални изпълнители, или пък деца; обратът в повечето случаи се гради на уловени мигове.

Тези са, накратко казано, техническите и художествените проблеми, пред които се изправя и най-младата операторска смяна, дошла от киноинститутите в Съветския съюз, Полша, Чехословакия. Какво е най-характерното в първите изяви на операторите ни? Те не се повлияха от красивите съвременни кинообразци, не се втурнаха да снимат самоцелно, ефектно. Опитваха се, разбира се, всеки по своему и с различен успех да подчинят изцяло изобразителното решение на драматургията на филма.

Тук искам да говоря за един компонент на киноизображението, който ще си позволя да нарека условно верен драматургически изказ. Какво имам пред вид? Мисля, че не е правилно да се преценява дали една операторска работа е добра само по нейната външна ефективност. Никога досега не се е отбелязвало като заслуга на оператора това, че са уловени неповторими мигове на актьорско вдъхновение, заснети понякога дори за сметка на най-доброто изображение. Операторът би могъл да изпипва дълго един кадър, но тогава актьорът би се изсушил. Това умение да се предаде най-доброто от актьорската игра, да се изведе заедно с режисьора най-точно основната драматургическа мисъл наричам верен драматургически изказ и го поставям като главен фактор в работата на оператора. Например операторите във филмите на Иван Терзиев, Иванка Гръбчева и Едуард Захариев са разчитали на два основни фактора: верността на уловения драматургически изказ и атмосферата, в която действуват актьорите.

Не съществува ли опасността зад оправданието, че камерата търси верния драматургически изказ, да се прикриват и посредствени операторски прояви? Тогава, когато изображението не е нищо друго освен елементарна техническа фиксация на това, което се е разигравало пред камерата, няма ли да се спекулира с понятието верен драматургически изказ? Трудно ми е, когато се говори за операторска работа от подобен род, да очертая рязка граница между наистина талантива и занаятчийска проява. Вероятно това е въпрос, който би трябвало занапред по-подробно да се изследва както от колегите оператори, така и от кинокритиката. Според мен ключът за оценка се крие в баланса между отделните компоненти, в тяхното органическо преливане един в друг, като в зависимост от драматургията на филма в определени моменти се отдава предпочитание на един от тях, а други, без да изчезват, отстъп-

ват на по-задан план. Вероятно има и други критерии за анализ, но нека предоставим това на кинокритиката, която досега като че ли се е хващала за някои по-повърхностни, външни, по-лесно забележими, но несъществени елементи на операторското майсторство — имам пред вид определения като „самобитна камера“, „виртуозна камера“, „спокойна, ненаатрапчива камера“ и т. н. От тези цитати се вижда, че се отделя внимание на това, дали камерата се движи или е статична, но не и на някои други, съществени черти на операторското майсторство, за които се опитам да говоря по-горе.

Когато композиционната естетизация е през целия филм главен фактор на изображението, а верният драматургически изказ остава на заден план, се получава външно лакирана юбивка, която няма нищо общо със съдържанието на филма. Критиката, още един път подчертавам, за съжаление в повечето случаи подкрепя подобни прояви, подведена от самоцелни пластични решения. За това не са виновни само операторите, но и режисьорите, които, заловили се да снимат по слаб сценарий, разчитат също на външни, самоцелни пластични решения. Преди известно време един мой колега получи покана от млад режисьор със следните примамливи думи: „Сценарият е много слаб, но за операторска изява има големи възможности!“

Използвам горната случка като повод да премина към въпроса за взаимоотношенията между оператори и режисьори. Не ми се ще да спекулирам с тази станала вече „класическа“ тема на разговори. Искам да обърна внимание само на един момент — взаимното доверие.

В процеса на работа над един сценарий във въображението и на оператора, и на режисьора образно възниква бъдещият филм. Тези два образа, въпреки че са на основата на един и същи драматургически материал, не съвпадат, защото са плод на две различни творчески личности. И тук е конфликтът!

Създател на пластичния образ на филма, операторът държи на своето виждане. Режисьорът, който единствен си представя бъдещия филм като цяло, също държи на своето. Но понякога поради отсъствие на гъвкава пластична фантазия, подхранвана от прекомерно самолюбие, или обратно — от недоверие към художествените способности на оператора или поради други причини, режисьорите застават зад камерата по време на репетиции, определят движението ѝ, композицията на кадъра, предоставяйки на оператора ролята на автоматичен изпълнител, „швенкюр“. С наранено самолюбие, с понижено самочувствие, операторът просто механично изпълнява указанията.

Но по време на снимки се случват непредвидени неща, които излизат извън предварителните репетиции, а следователно не са предвидени и от указанията, дадени на оператора как да движи камерата и на каква крупност. А тези непредвидени, импровизационни моменти в повечето случаи биха могли да обогатят филма с живия вдъхновен миг на актьорско присъствие! Но операторът вече е скован, той не смее да прояви инициатива и дори и да иска, не може! Така режисьорът се лишава от един активен съавтор, по-

лучавайки в замяна послушен изпълнител; обаче често пъти това става с цената на „изсушено“ изображение! В крайна сметка губи филмът!

Но съществуват и обратни случаи: операторът прегазва по-стъпчивия режисьор (не дай боже последният да е дебютант!). Операторът се развихря пластически и всичко останало — драматургия, актьори и самият режисьор — се подчинява на операторските хрумвания, замисли, търсения... Разбира се, филм пак няма!

Да предположим, че операторът, съзателят на визуалната страна на филма, има по-гъвкаво въображение. Ако той се настрои на „вълната“ на режисьора, ако усети пластическите търсения на последния и ги доразвие, без да прави компромиси със своите принципи, филмът само ще спечели. Но за това не могат да се дадат готови рецепти. Изходът според мен е в оформянето на дълготрайни екипи от единомишленици.

Друг проблем, който бих искал да поставя, е непрекъснатото „нонстоп“ снимане на оператора. Когато той влиза от филм във филм без пауза, има опасност от творческо изчерпване. Операторът трябва да има възможност да си поеме дъх, да акумулира, да се запознае по-спокойно с новия сценарий и да помисли върху неговото пластическо решение. След като един оператор е бил в един филм и не го е снимал като равнодушен професионалист, а е вложил максимална творческа енергия, неминуемо е неговото изчерпване. Необходимо е време за възстановяване. Разбира се, това е въпрос на индивидуалност, но редки са случаите, когато операторът, започнал работа над филм при готова режисьорска книга, става пълноценен съавтор на филма.

Искам да поставя и въпроса за дебютите на младите оператори след завършване на висше образование. В момента в студията като асистенти работят четирима възпитаници на ВГИК. Ръководството на студията, доколкото ми е известно, е взело решение те да останат на тази длъжност за две години, или за три филма. Но и след този предварителен стаж няма гаранция, че ще им бъдат поверени филми. Предлагам да бъде обсъдена възможността те да работят с режисьорите-дебютанти в Учебно-експерименталната студия, за да им се даде възможност за самостоятелна изява. В студията има асистенти без висше образование, които изпълняват длъжността втори оператор. Моето мнение е, че те също могат да бъдат използвани в Учебно-експерименталната студия, защото засега нямат никаква друга възможност за развитие.

От една-две години възникна проблем, който според мен ще става по-остър. В кинофакултета на ВИТИЗ досега са приети пет асистент-оператори от Студия за игрални филми. И тъй като стремим се към образование и съвсем закономерен, утре ще бъдем изправени пред факта, че сме лишени от най-добре подготвения асистентски кадър. Мисля, че въвеждането на задочно обучение по операторско майсторство ще разреши до голяма степен този въпрос.

някои проблеми и задачи на младата кинокритика

Младата ни кинокритика естествено, без никакви особености, мъчителни „трудности на растежа“ се включи в отряда на нашата кинокритика. И това, струва ми се, се дължи както на факта, че повечето от нейните представители навлязоха на професионалното поприще, след като имаха зад гърба си добра подготовка в такива институти като ВГИК, ВИТИЗ, ГИТИЗ и др., в които имаха възможност да получат солидни познания за изкуството, така и на обстоятелството, че в момента на своята най-първа изява това поколение бе посрещнато с колегиална заинтересованост и търпимост от страна на вече утвърдените наши критици. Този процес на навлизане на младите се извърши през последните няколко години и даде възможност да се заговори за своеобразна приемственост на поколенията в кинокритиката ни. Не по-малко важно бе и това, че този момент съвпадна с категорично благоприятната атмосфера в киното ни, с периода на сериозни и интересни тематични и художествени търсения, с идването на ново поколение кинотворци.

Разбира се, известна и не особено завидна е съдбата на критика и младите не идваха с илюзията, че ги очаква само приятен и възторжен прием. Те трябваше да доказват възможностите си, а това е свързано с трудностите на всяко начинание. Но всеки може би неведнъж насаме със себе си е изживял моменти на горчивина както от някоя собствена несполука, така и тогава, когато е срещал неразбиране и скептично отношение към онова, което той искрено и честно се е стремил да изкаже в своите материали.

Само преди няколко месеца се състоя специален пленум на СБДФ, посветен на проблемите на кинокритиката, на нейното място в киноизкуството ни и в процеса на естетическото възпитание на нашия народ, а нейните основни задачи и предназначение бяха формулирани в речта на др. Тодор Живков пред XVI конференция на Софийската организация на ДКМС. Ще си позволя с риск да повтора някои неща да споделя мисли около проблемите и задачите на най-младата ни кинокритика, като си давам сметка, че в повечето случаи това са проблеми и задачи, стоящи пред цялата ни кинокритика, за изчерпателното изложение на които не претендирам. Освен това, ако правя някакво разграничение между поколенията кинокритици, то не е с цел да ги противопоставям или сравнявам, а преди всичко за собствено улеснение -- днес ние говорим за младите в нашето кино.

Според мен неоспорим е фактът, че представителите на нашата най-млада кинокритика, започнали преди 7—8 години плахо да

печатат свои първи критически материали, в момента активно участвуват — в зависимост от представените им възможности и от тяхната лична инициатива — в цялостния живот на кинематографията ни. Какво имам пред вид? Оформиха се млади критици със собствен творческо-критически стил, със собствени интереси и позиция към едно или друго проблемно-тематично или жанрово направление в киното ни. Имената им често можем да срещнем под различни критически материали — по-малки или по-големи рецензии, творчески портрети, интервюта, репортажи, а в последно време и теоретико-обобщаващи статии. Част от тях проявяват склонност към естетичното писане, други към по-академичния стил, едни се ориентират към социологично-психологичния анализ, други са склонни към по-теоретично мислене, трети отдават предпочитанията си на проблемно-естетическия анализ на филмовите произведения. Радостно е, че при това все по-рядко се среща откровеното или прикрито дилетантство, подражанието, стил ала... Това, разбира се, не означава, че най-младата ни критика е постигнала съвършенствата на професията, че желанието да се отстоява собственият стил на всяка цена не води понякога и до крайностите на стилистична нечистота, на маниерност, на изкуствено усложнено поднасяне на основните мисли на критическия материал; както и обратното — отсъствието на собствен стил води до използване на познати и скучни стереотипи на изразяване, до обедняване на езика и в крайна сметка — до безцветност на авторската позиция на младия критик. В момента не смятам да назовавам конкретни имена единствено защото ми се струва, че сред нас няма хора, съзнателно и тотално придържащи се към подобна маниерност, и, обратно, в написаното от мнозина от нас, макар и инцидентно, има отделни случаи на усложненост, неточно и неясно формулиране на мислите, на позицията. Значи, би следвало всички да огледаме работите си и да си направим съответните изводи.

Младата ни кинокритика все по-често получава възможност да пише рецензии и статии за българското кино. В повечето случаи, струва ми се, когато ѝ е било оказано доверие да изкаже мнението си за някоя нова, интересна, талантлива българска кинотворба, тя е демонстрирала компетентна, задълбочена трактовка на кинопроизведението, със собствено, гражданско и творческо отношение към неговите проблеми. Но за съжаление неведнъж на млади кинокритици се доверяват рецензии за по-слабите творби на нашето кино, за които един или друг утвърдил се критик не е пожелал да напише или в случай, че спешно трябва да се „спаси положението“. Не искам да кажа, че върху такива по-слаби или спорни произведения не може да се напише интересен, аргументиран, внимателно осмислен критически материал. Но това не бива да означава, че за големия, проблемен филм-явление или филм-постижение в киното ни трябва да пишат само хора, за които се знае, че винаги ще го проанализират цялостно и „така, както трябва“. И младите могат да имат любопитни и заслужаващи внимание мисли и идеи не само по повод на една интересна българска кинотворба, но и в един по-широк контакт на киното ни изобщо, за пътищата на неговото

развитие. Доказателства за това вече имаме. Произволно сега избирам като примери статиите на Искра Божинова за „Преброяване на дивите зайци“, на Вл. Игнатовски за „И дойде денят“, на О. Сапарев за „Последно лято“ и др.

Струва ми се, че на младата кинокритика, както доказват и по-горните примери, са ѝ особено близки произведенията, изследващи проблемите на младите, както и произведения, създадени от млад творец. Вероятно не е необходимо да доказвам истинността на тази теза. Искане ми се само да напомня, без да извеждам някаква закономерност от това, че би трябвало и за в бъдеще да се дава по-голяма възможност на младите да пишат за младите — дори ако това носи понякога известни рискове или увлечения.

Младата ни кинокритика отчасти започва да се интересува и ориентира към проблемите на телевизията, доскоро избягвани от критическото внимание на всички ни. Може би в новооткрития киноведчески факултет вниманието на бъдещите киноведи по-категорично, по-директно трябва да се насочва към проблемите на телевизията.

Най-младата ни кинокритика вече започна да участва в съставите на творческите колективи към Студията за игрални филми, към Студията за научно-популярни филми и Студията за документални филми. При това тяхното активно участие в самия процес на създаването на филмите ни е спечелило уважение от страна на самите създатели. Струва ми се, такова участие на млади кинокритици в художествените съвети към киностудиите е необходимо за тяхната лична квалификация и е важен момент за развитието на самото киноизкуство.

Според мен похвална е амбицията на младата ни кинокритика да не се задоволява само със специализираното си висше образование — кино, театрално или литературоведческо, — а да се ориентира и към по-големи и по-обемни изследвания и проучвания. Голяма част от нашите млади кинокритици са и аспиранти, работят над дисертации, изследват различни проблеми главно на нашето игрално и документално кино. Искане ми се да вярвам, че извършените от тях теоретични разработки, ако те наистина притежават истинските качества на научни и практически изследвания, ще получат по-голяма гласност, ще бъдат отпечатани частично или изцяло. От друга страна, дано това масово писане на дисертации не се окаже в известна степен просто една „маниящина“ без реално, целесъобразно, жизнено покритие, необходимо за развитието и зрелостта на нашето кино.

Да се надяваме, че младите критици ще се включат в разработването на теоретично-обобщаващи статии върху проблемите на нашето киноизкуство, за които жадуват теоретичното ни списание „Киноизкуство“, както и сп. „Филмови новини“, „Народна култура“ и др. Защото е вярно, че досега най-просторно младата ни кинокритика се изявява в областта на оперативната ни кинокритика.

Някои от младите кинокритици отпечатаха или готвят за печат и своите първи книги. Ще спомена имената на В. Игнатовски,

А. Грозев, М. Рачева и Е. Михайловска. Към тази група не включваме книгите на Иван Стефанов, И. Знеполски, Н. Милев, В. Найденова, И. Дечев, Н. Станимирова, Г. Чернев, И. Стоянович и др., които имат сериозни достойнства, защото авторите им като че ли надхвърлят рамките на определението „най-младите“ и по-скоро се обособяват като едно средно поколение кинокритици, дошли веднага след по-първото ни поколение — на Яко Молхов, Христо Кирков, Емил Петров, Алберт Коен и др.

Прави впечатление фактът, че най-младата ни кинокритика, която — позволявам си за пръв път да кажа това — може би в най-скоро време ще се окаже не чак дотам най-млада, много рядко е включвана в комисии за закупуване на филми в отделните социалистически страни. Добре разбирам, че в тези комисии трябва да участвуват солидни и компетентни хора, които ще могат да защитят избора на един или друг филм, закупен в чужбина. И все пак, струва ми се, че ако се помисли добре, такива хора могат да се намерят и сред най-младата ни кинокритика. Та нали след това много често именно тя е сред онези, които оценяват тези филми по страниците на нашия печат.

Няколко думи за участието на младата ни кинокритика в т. нар. оперативна критика. Прави впечатление фактът, че в последно време някои кинокритици се отдалечиха или отказаха от оперативната критика. И те вероятно по своему са прави. Вложените усилия и време при написването на една аргументирана рецензия най-често са не по-малко от посветените на обширни, големи материали. И още: често се заплащат с по-дребни или по-едри неприятности от различен характер. Трябва да признаем, колкото и да е неприятно и неудобно, че има случаи на директно или косвено изискване за санкциониране на критика от страна на някои недоволни и не чак дотам благородно разгневени творци, които са готови да издигнат меча върху всеки, осмелил се да изкаже едно по-остро и по-критично мнение за техния филм, да оспори една остаряла идейна или естетическа позиция. Може малко и да драматизирам, но ми се струва, че не изкривявам истината. А в наше време хората започват да ценят спокойствието и нервите си. Не защитавам отстъплението на част от критиката ни от оперативната критика. Но разбирам добре, че те предпочитат да напишат, макар и по-рядко, една интересна и хубава рецензия за един интересен и хубав филм, вместо в името на мира и спокойствието да премълчават масата недостатъци на слабия филм, чудейки се как по-добре да изтъкнат някои минимални качества на филма, за да има „баланс“ и да няма обиди.

Струва ми се обаче, че в това отношение с много малки изключения младата ни кинокритика прояви доста голяма зрелост и категоричност от позициите си при оценяване и отстояване на творби със сериозен съвременен адрес. Заедно с това критично се отнесе към действително слаби, идейно и художествено непълноценни филми. Струва ми се, че в това отношение тя се стреми да не си позволява компромиси. И понеже оперативната критика предполага отзиви и рецензии не само за български филми, но и за повечето

от филмите по нашите екрани независимо от техния жанр и стил, струва ми се, че няма да сбъркам, ако кажа, че и тук при оценката на отделните филми с различни проблемно-естетически и жанрови насочености и търсения в повечето случаи младата ни кинокритика е отдавала предпочитанията си на творби с ярък съвременен адрес, на талантиливи и търсещи автори, на произведения, тънко и проникновено анализиращи сложната тъкан на съвременния ни свят. Но тук има още нещо, което трябва да отбележим и което не винаги се е удавало на критиката ни като цяло и конкретно и на най-младата ни кинокритика. Струва ми се, че именно чрез оперативната критика най-пряко и най-бързо може да се намери и осъществи възможността за диалог със зрителя. Защото известно е, че освен непосредствения контакт със самата кинотворба зрителят за добро или за лошо се интересува от мнението на критика, дори ако това мнение го провокира точно в противоположен план. Но ако искаме да имаме сигурни и солидни резултати, много важно е за нас да намерим най-подходящата, най-смислена форма за участие в този диалог. В това отношение дълг на нашата най-млада критика, която, както казах, най-често се изявява в оперативния жанр, е да намери най-достойната, вярна и целенасочена форма на общуване със зрителите. Нашата публика, от една страна, не иска предъвкани истини на екрана, от друга страна, в своята съвкупност (не говоря за изключенията) трудно възприема или категорично отхвърля непознати и проблемно-тематични търсения или нови естетически структури, нов филмов език.

И един последен, но според мен много важен момент. Струва ми се, че в момента българската кинокритика като цяло се нуждае от нови идеи, от едно оплодяване на познати и известни схващания и концепции за развитието и съвременното състояние на киноизкуството ни. Тези идеи могат и трябва да се родят. Те според мен изискват свежо, обогатено и гъвкаво извеждане на основните проблеми, тематични и естетически значения както в творчеството на отделните ни кинотворци, така и в общите търсения на киното ни като цяло. Именно поради това е необходимо едно по-голямо разнообразие от гледни точки, по-неочаквани ъгли на виждане към филмовото произведение, към определено тематично или естетическо направление, а не преповтаряне на всеизвестни тези и възгледи. С други думи, необходимо е атмосфера на дискусии върху страниците на специализирания печат. Може да ми се възрази, че преди да се родят в критиката, новите идеи трябва да се появят в самото ни киноизкуство, тъй като по правило критиката има вторичен характер по отношение на фактите на изкуството. Това е и така, и не е така, защото историята на развитието на критическата мисъл дава достатъчно ярки примери на големи критици, изпреварили с мисленето и идеите си развитието на литературата или изкуството, или най-малкото — щедро подхранвали и обогатявали ги. Не става въпрос за това, че всеки критик трябва да бъде Белински. Патосът ми е друг — в момента киното ни се нуждае не толкова от преразкази във висок научен стил на чужди произведения, колкото от живи, ярки идеи и мисли, родени на наша почва, вдъх-

новени от живота около нас, провокирани от наши родни кинотворби. И какво по-хубаво от това, ако тази провокация излиза извън рамките на конкретен филмов факт, ако неин обект стават и други територии — от други изкуства или от самата динамична и сложна съвременност. Това може да стане със съвместните усилия на творци и критици. И пак с риск да пресия нещата, смятам, че една от най-основните и съществени задачи на младите в киното ни независимо от професията им е заедно с представителите на другите поколения активно да участвуват в раждането на тези нови идеи в нашето киноизкуство и в нашата кинокритика, в двете дълбоко преплетени и обвързани страни на общия ни кинематографичен процес. Защото, ако днес киното ни се намира в период на известна стабилност и зрелост, дял за това негово състояние има и нашата кинокритика като цяло.

Най-накрая искам да направя няколко конкретни предложения:

1. По-активно включване и привличане на млади кинокритици в творческите колективи на студиите.

2. Участие на млади кинокритици при закупуването на филми.

3. На млади кинокритици, които работят върху определена тема или имат желанието да напишат по-голям критически материал върху проблемите на социалистическото киноизкуство, да бъдат осигурени различни по срок творчески командировки в социалистически страни.

ЗЕЛМА АЛМАЛЕХ

ТЕЛЕВИЗИЯТА — ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ИЗЯВА НА МЛАДИТЕ

Българската телевизия е най-младият институт сред тези, чиято дейност с младите обсъждаме днес. Това може би е един от факторите, който неминуемо гарантира, че там работят предимно млади хора: от близо 1200 служители на телевизията над 50% са млади хора под 35 години, а сред творческите работници — режисьори, оператори, звукооператори, редактори, художници — процентът е към 60 на сто. Редакциите, които главно изпълняват програмата на Българска телевизия, „Съвременник“, „Лик“, „Външна и международна информация“, „Зов“, са съставени в цялостните си реализаторски екипи от млади хора. Естествено е там, където работят много млади хора, да има и много проблеми.

Проблемите са в няколко посоки:

1. Необходимост от висококвалифицирани творчески кадри в телевизията още от самото ѝ създаване, а и досега. През последните години в Софийския университет се откри специалност „ТВ—журна-

„листика“, много от младите оператори задочно следват в Съветския съюз, ежегодно идват млади кадри от висшите учебни заведения по кино и телевизия от чужбина, а от две години и във ВИТИЗ съществуват такива специалности. Ръководството на телевизията в никакъв случай не се задоволява само с това и непрекъснато организира квалификационни курсове за водещи, за асистент-режисьори и т. н.

2. Изявата на младите. Младите режисьори, оператори, автори могат да намерят пълноценно поле за работа именно в телевизията, без да изчакват дълги години за игрален сценарий в киното например. Това е въпрос, който мисля, че трябва най-сериозно да бъде поставен и коментиран.

3. Личната отговорност. Става дума за самоподготовката на младите, за възискателността към себе си, за максималния професионализъм на младите в телевизията. Нивото на такова предаване като „Панорама“ (почти всецяло реализирано от млади хора) трябва да бъде не еталон, а стимул за бъдеща работа.

Необходимо е да има по-големи възможности за обмяна на опит с чуждите телевизии, там, където творческите състави са също предимно от млади хора.

Сега искам да се спра на младите, които работят с Главна редакция „Документални филми“ и Главна редакция „Игрални филми“. Главна редакция за документални филми след май 1973 година работи предимно с творческия състав на Студия за документални филми при КТР. Новото в нашето документално кино се дължи в значителна степен и на участието на младите. Цялостната политика на редакцията е насочена именно към това. Ще спомена имената на Оскар Кристанов, Георги Стоев, Илко Дундаков, Константина Гуляшка, които са утвърдени режисьори в документалното ни кино. За две години повече от 10 души направиха дебютите си като режисьори, оператори, автори. Дебютът на Мария Цонева като автор и на Весела Цветкова като режисьор във филма „Жена на строежа“ донесе две международни награди — в Лайпциг и Оберхаузен. Операторски дебют на Павел Васев беше и реализацията на „Ятаци“ на Оскар Кристанов. Едни от добрите филми от последната продукция на студията и редакцията са работа на дебютанти: „Реставратори“ — автор Иван Данов, режисьор Лилия Ушева и оператор Боян Даскалов, „Шешкинград“ — на Васил Живков, който беше и негова дипломна работа, защитена с отличие във ВГИК, „Закуска в стария град“ на Васил Минчев и др.

Не бих могла да кажа, че всичко около младите, които работят документално кино, е безконфликтно и лесно. Важното е, че те имат възможност да се проявяват пълноценно. В това отношение искам да изкажа едно пожелание: дебютите на младите да стават в документалното кино не само защото там има по-големи производствено-финансови възможности, но и защото документалното кино е школа за израстването на добри кинотворци. Примерите с Едуард Захариев, Маргарит Николов, Георги Стоянов, Иван Терзиев са достатъчно красноречиви.

Искам да допълня, че на нас в Главна редакция за документални филми в голяма степен ни липсват млади автори. Това идва

не от липсата на интерес към документалното кино, по-скоро от недостатъчна подготвеност.

Последният проблем, по който искам да говоря, е свързан с игралните филми на телевизията. В редакцията се създава ядро от млади драматурзи, които работят главно върху киноновелата. Мисля, че по този начин могат да изявят себе си много млади писатели и творци. Същото се отнася и за отдела за мултипликационни филми. Проблем е обаче работата на младите режисьори; в момента нито един млад режисьор не снима филм. А именно в телевизията много млади режисьори биха могли да направят първите си игрални филми. Българска телевизия има всички възможности да бъде сериозно място за изява на младите творчески работници.



АТАНАС ЦЕНЕВ

размишления на един самодеец...

Има нещо странно в това, да ти викат „момче“, когато имаш близо три класа и половина прослужени години и се каниш да ходиш тия дни в „Личен състав“ и да провериш скоро ли ще имаш кръгла годишнина в трудовия си стаж. Мислил съм си неведнъж защо се получава тая аномалия. И размисълът ме отведе до прозрението. Прави са хората да ми викат „момче“. Защото всичко на човека-му е в погледа. И когато хората срещнат моите очи, те срещат погледа на един самодеец. И ако самодеецът е ходил скоро в кафенето на Съюза на писателите и е наблюдавал как млади белетристи на двайсет и няколко години и млади поети също на двайсет и няколко години пият кампари с лед и се държат като богове — съвсем бързо ще разбере откъде е тая невинност и тоя свян в погледа. Защото в нашата проза и поезия, живопис и музика има блестящи дебюти на двайсет и няколко години. А да е чул някой, моля, за нещо подобно в областта на сценарното дело? ... Както се казва, пълна и многозначителна тишина... Хайде тогава да вдигнем мерника с десетина години, да станат трийсет и няколко. Виж тук вече може да се отбележи тук-там нещо, но и то е, общо взето, в сферата на бледите спомени. Как става така, че младите в белетристиката идват вече стари в киното? Как става така, че от многобройните творчески командировки, дадени на млади белетристи, не се получи нищо? Ето ти тема за социологично изследване!

Защо младата ни белетристика не е в състояние да подхранва нашето кино, защо почти стопроцентово се провалят сценарните опити на младите писатели? ... Аз ще се помъча да подпомогна с каквото и колкото мога едно такова вероятно изследване.

Връщам се към самодейността.

Едно време по повод заключителния етап на едни окръжни прегледи на художествената самодейност ми бе връчена грамота с медалъон. На грамотата пишеше: „На Атанас Ценев, писател-самодеец, за постижения...“, и така нататък.

Преминах на попрището жизнено средата, в киното вече съм немалко години. И не бих се учудил и обидил, ако по някакъв тържествен повод някой сериозен, или пък с добро чувство за хумор човек ми връчи грамота с буквално същия текст. Повтарям: не бих се учудил и обидил — просто защото тоя текст би отразил една истина.

Досегашната ми биография никак не е интересна. Но в нея като пътеводен фар свети оня миг, в който реших да превърна триста-та страници на един роман в шейсет и пет страници на сценарий. По-късно разбрах, че съм бил имал кинематографичен стил на писане... Да е жив и здрав и бял ден да не види оня, който е измислил този калъп и е вметил в него, общо взето, несръчно съкращения роман!

От сценария решиха да правят филм.

По време на снимките аз седях в някое ъгълче на павилиона и гледах с неми очи магията, вечер ме затваряха в една стая, караха ме да дописвам стари епизоди, да пиша нови... А когато отсъствах от снимки, други се занимаваха с това (разбрах го чак когато гледах готовия филм). И така нататък, и така нататък.

Това „и така нататък“ продължава и досега. С какво сега се различавам от оня срамежлив дебютант, който някога седеше на крайчеца на един стол в градината на Руския клуб и трепваше всеки път, когато му сочеха някой влизащ и произнасяха: „Този е Анжел Вагенщайн“. „Този е Валери Петров“... И аз не знам с какво се различавам. Струва ми се понякога, че приличам на един грънчар, който цял живот прави едни и същи грънци...

Има налице една вопиюща аномалия, едно несправедливо несъответствие, което от своя страна води и до други несправедливи неща. Та вижте екипа, който прави един филм! Режисьорът — специалист, завършил с една или друга бележка в някоя братска столица или даже на Запад! Операторът — също специалист, завършил в някоя братска столица... Художникът — също специалист! Да не мислите, че и другите не са специалисти! И само сценаристът какво? Сценаристът я завършил там някаква филология, я не, или пък учил юридическите науки, или пък нещо такова, дето и през ум не може да ти мине, че има нещо „тангентно“ с киното. И само тук-таме някой завършил в някоя братска столица. И какво се получава в края на краищата? Получава се цяла група специалисти — и сред тях един самотен самодеец. Ама много самотен, нещо почти като самотния бегач на дълги разстояния или сто години самота.

И всичко това, представете си, във века на всестрания повик за научно-техническа революция, за висока квалификация на индивида и оттам индивидуална отговорност за качеството на продукцията! Хиляди българи отиват в чужбина да учат! Мога ли да политам колцина млади българи през последните години са отишли да изучават сценарния майсторлък в чужбина?... Моля да не помисли някой, че правя някакви лични сметки и прозрачни намеци. Не за

нас, за младите ми е мисълта, за онези, които, бидейки добри белетристи, биха могли да станат и добри сценаристи, без да разчитат на такива мъгляви понятия като интуиция, божя дарба, вроден усет за киноспецифика, съавторство с режисьор и други подобни, а сами, със сигурна ръка и професионално знание да си вършат работата, да я вършат талантиливо, като добри майстори, а не като случайни посетители на някоя прожекция в Дома на киното.

Пак се връщам към проблема за самотника самодеец-сценарист сред могъщото обкръжение от кинопрофесионалистите. Чудно ли е тогава защо толкова малко и защо не чак толкова обнадеждаващи са дебютите на нови сценаристи в нашето кино! Много сценарии са ми минали през ръцете, на много несъстояли се и състояли се дебюти съм присъствувал — и разбрах едно: писането на сценарии не е като писането на книги. Тая банална истина болшинството млади писатели научават след написването на първия сценарий. Съществува и едно разумно малцинство, което научава предварително тая истина и поради това си спестява заплатеното със скромен аванс разочарование.

В битността си на редактор нерядко съм казвал на някои автори, че една добре разказана история — това е вече един добър сценарий. Това е лъжа и аз съм я произнасял пред слаби автори, които не са в състояние да разкажат добре една история. Но какво да казвам на добрите автори? ... Неотдавна участвувах в обсъждането на сценария на млад наш белетрист. Хубаво разказана случка, блестящи късове проза, чудесно чувство за детайл... И изведнъж, когато се взреш по-тенденциозно в текста, откриваш със съжаление, че блестящите късове са наистина само проза, че детайлът се е оказал белетристичен, а не кинематографичен. Откриваш всичко това и се тухкаш заедно с автора, и се мъчиш да му говориш умни работи, споменаваш и за конструкции и вътрешна енергия, за червени сигнални лампички и за боксуване някъде към средата на сценария (по правило, ако нещо в сценария боксува, то е винаги някъде към средата). Говориш му на тоя автор — а той, понеже е умен човек, гледа възпитано и кротко, а всъщност си казва... Всъщност може ли да се знае какво си казва един умен човек, когато слуша умни приказки от умни съветници!... С една дума, самодейни работи, това е. Писал си авторът по законите на белетристиката, ние го обсъждаме по законите на киното, разочарованието е общо, авторът смята, че ние не сме чак толкова прави, ние смятаме, че ако някой в случая може да говори за кино, това сме ние, а не пришелецът-автор, който хабер и понятие си няма от киноспецифика. Ето на това ниво се развиват нещата, а то, съгласете се, не е чак толкова високо. Е, наистина, можем да ошастливим въпросния млад автор с едно двуседмично участие в периодично урежданите курсове за сценаристи, провеждащи се в ония пълни с есенна нега септемврийски дни, когато на безлюдния морски бряг всичко изглежда тъжно, дори и писането на сценарии. Някой да си спомня някакъв конкретен резултат от последните курсове?... По-пресни са други спомени: на няколко пъти на доста сериозни места доста сериозно се споменава отново, че кинодраматургията изостава. Аз мисля, че изоставането

е преди всичко в майсторлъка, в ония тънкости на занаята, без които се създава подобие на изкуството, а не изкуство. Питайте когото и да е от редакторите в колективите, от членовете на макс и минисъветите — и всеки ще каже, че онова, което не достига на по-голямата част от сценариите, е липсата на умение да се изгради киносюжет, да се очертаят и проследят конфликти, да се построи нормален кинодиалог... В това е бедата. А що се отнася до проблемността, мисля, че в това отношение не сме по-назад от литературата: колкото при тях, толкова и при нас. Разликата е само зрителна: при нас по-лични.

За финал ще се върна към един момент от споменатото преди малко обсъждане на сценария на наш млад писател, във връзка с което споменах за блестящите късове проза, която си е останала чиста проза. Във връзка с това тогава си бях помислил: ето го милия наивитет на белетриста, който си мисли, че всичко, що е слово, може да стане на кино!... Искан ми се да използвам това словосъчетание „мил наивитет“ във връзка с настроението в някои наши киносфери, където навярно се смята, че естествено подхранвалата ни досега българска литература ще продължи и за бъдеще да върши неуприлюдено своето благородно дело. Че не е така, най-драстично и неумолимо говори обстоятелството, че всяка година в нашето кино се появяват имена на млади, талантиливи режисьори, оператори, композитори, актьори, художници — и съвсем рядко, от време на време прошумоли, па заглъхне името на нов киносценарист-самодеец...



ХРИСТО ТОПУЗАНОВ

режисьорските дебюти в анимацията

Ще започна с една дефиниция: дебютът е двустранен договор, по силата на който младият човек получава право на обществена изява, а българското киноизкуство — обещание за една нова творческа индивидуалност. Дебютът не е обикновено стъпало по стълбата на служебната йерархия, а творчески акт или още по-точно — проверка на нов творчески потенциал.

Разбира се, при цялата строгост на изискванията не бива да очакваме от дебюта повече, отколкото той може да ни предложи. Не всеки дебют е пълноценно художествено произведение и професионалната зрелост не винаги е присъща на дебюта. Не са му присъщи и мярката, самоограничението, пестеливостта... По-характерни са несдържаният поток на фразата, разточителството на находки и средства, в което младият човек сякаш еднократно иска да излее целия си потенциал. Но под пластове на орнаментиката ние търсим и често с радост откриваме чертите на една нова творческа физиономия.

Струва ми се, че справедливата и рационална оценка на дебюта се състои именно в това: не да търсим непосредствения резултат, а перспективата, т. е. — оригиналното мислене, смелото откритие, безкористното призвание, творческото начало... Професионалният опит се добива в практиката. Физиономията на твореца е въпрос на дарование.

От тази позиция искам да споделя своето, подчертавам, лично мнение за дебютите в българската анимация.

Отправна точка на разсъжденията ми е, че анимацията е онази територия на киното, където т. нар. авторски филм е най-естествена форма на изява. Това се диктува от краткостта на израза и спецификата на средствата. Идейният заряд на анимационната миниатюра е често заложен в едно единствено щастливо хрумване: хрумването на творец, който основно познава изискванията и възможностите на жанра.

С други думи, в анимацията съвместителството на професиите сценарист и режисьор, режисьор и художник е не само желателно, но дори необходимо.

Това, разбира се, не означава, че анимацията не се опира на свой актив от сценаристи или че режисьорите поставят само свои сценарии. Но практиката е доказала, че активната намеса на режисьора в литературния материал е задължителна. Той не само прегръща, но и обогатява и развива идеята на сценариста. Често пъти той прекомпозира драматургичния материал, за да го съобрази с изискванията на жанра. В никой друг отрасъл на киното строгостта на драматургичната композиция не играе толкова решаваща роля. С други думи, пълноценният анимационен режисьор не може да бъде само реализатор.

Струва ми се, че режисьорският дебют в анимацията не следва да се движи по установените канали на производството. Ако връчим на кандидата един готов сценарий от портфейла, минал вече през всички етапи на редакторската работа, ако добавим към това и сътрудничеството на един опитен художник-постановчик, ние ще добием твърде ограничена представа за възможностите на младия човек. В най-добрия случай ще установим неговите качества на буквален реализатор. А това не е достатъчно. Българската анимация се нуждае от творци с ярка и находчива мисъл. Нека не забравяме, че днешният дебютант е утрешно мерило за идейно-художествен ръст.

Затова повод за дебют не може да бъде нито служебният стаж, нито натрупаният в производството опит. Това е необходимо, но не е най-същественото. Дебютът не е като класовете за прослужено време. Той е позиция, която трябва да се завоюва с творчески усилия.

Мисля, че повод за дебют в анимацията следва да бъде личният идейно-художествен замисъл, личната находка, творческото намерение, което властно намира и търси пътища за реализация. Мисля, че само така ще запазим престижа на нашето анимационно изкуство и ще гарантираме развитието му.

И на края искам още веднаж да повторя, че при оценката на дебютите трябва да бъдем снизходителни към чисто професионалните недостатъци. Не е необходимо да ви убеждавам, че професията

се усвоява в практиката. Но трябва да бъдем безкомпромисни към безличието и сивотата, посредствеността, занаятчийския подход, кариеризма...

Една от най-привлекателните черти на младия човек е неговият дръзновен максимализъм, стремежът му да надскочи себе си. Трябва да приветствуваме този стремеж и да пожелаем на всички млади Брумеловци успех в благородната дисциплина.



ИВАН ДЕЧЕВ

най-младите актьори на днешното ни кино

Разговорът за относителния творчески дял и присъствие на младите в българското кино е разговор за неговите перспективи и бъдеще. Но в същото време нашето обсъждане открива и възможността от един своеобразен ъгъл да се погледне и в настоящето, в днешния ден на българския филм, защото историята ни потвърждава принципа, че за характера и пълнотата на филмовия процес — в един или друг период — може да се съди и според предоставените шансове и възможности за навлизането във филмопроизводството и творческото израстване на младите сценаристи, режисьори, оператори, актьори... В пулса на техните художествени търсения до голяма степен се отразяват посоките, „ритмиката“, жизнената устойчивост и идейно-творческата атмосфера на цялостната ни национална кинокартина.

Бих искал накратко да споделя някои впечатления и съображения за екранното присъствие на най-младите актьори в съвременното ни киноизкуство.

Ако се опрем на езика на фактите, ще трябва да констатираме една окуражителна за младите ситуация: почти всяко заглавие от филмовата ни продукция през последните две-три години — ако не открива, то поне ни запознава с едно ново актьорско лице, въвежда и „изпитва“ на екрана едно ново актьорско дарование. Разбира се, масовостта на актьорските дебюти не може автоматически и сама по себе си да „зарежда“ с плюс общата панорама на актьорското присъствие в днешното ни кино. Тя е само условие, предпоставка. Не трябва количествената категоричност на фактите да подхранва у нас прибързани илюзии, да ни освобождава от задължението да вникнем в тях и зад тях — за да потърсим и някои по-трайни значения за съвременния български игрален филм. Още повече че собствената ни практика вече ни е изкушавала с подобни „актьорско-дебютни дъмпинги“. Преди десетина години вкупом и съвсем неочаквано (подчертавам — съвсем неочаквано) в производствените граници на един или два филмови сезона дебютира една солидна

група млади актриси и актьори. Уви, повечето останаха само с дебюта си. Ако ли пък имаше продължение „екранното им присъствие“ — то беше в кръга на незавидните „арьергардни роли“, на онези „ярки“, „забележими“ лица от масовката. Не е, струва ми се, безинтересно да припомним, че тогава както масовостта на актьорските дебюти, така и тяхната екранна мимолетност останаха незабелязани. В най-добрия случай да се заговореше за имитационни варианти на някой моден за световното кино актьорски тип и толкоз...

Съдейки по реакцията на нашата кинокритика, по „подготвеността“ и „естествеността“, с която зрителите приемат първите проявления на най-новите и най-младите актьорски имена, можем, струва ми се, да твърдим, че „вторият актьорско-дебютантски бум“ в нашето кино се приема не инцидентно, а като нещо естествено и закономерно. Нещо повече: зачестилите актьорски дебюти и свързаните с тях реални художествени резултати определено провокират към разсъждения, в които отчетливо се долавя амбицията тъкмо чрез актьора да се преоткрият и обобщат някои актуални идейно-художествени търсения на съвременното ни кино въобще. Не се паемам да свържа в един сноп, да обединя с квалификацията „трето“ или „четвърто“ „актьорско поколение“ проявите на дебютиралите през последните две-три години млади актриси и актьори. Въобще, трябва да признаем, определението „поколение“, пренесено в сферата на актьорското изкуство, изведнаж загубва (ако не напълно, то поне отчасти) традиционния си смисъл в изкуството, а понякога направо ни изправя и пред неудобни и неразрешими въпроси. Но в същото време, когато се връщам към най-ярките изяви на младите актьори, към онова, с което се утвърждават на екрана Елена Димитрова, Диана Челебиева, Елена Мирчовска, Мадлен Чолакова, Евгения Баракова, Филип Трифонов, Иван Григоров, Петър Попандов, Велко Кънев — не мога да не забележа, че индивидуалните амбиции се обединяват от своеобразното вътрешно сходство на натрупания житейски опит и впечатления, и че не може да не се открие близостта на творческите пристрастия, които между въпросем се успоредяват (разбира се, не всякога гладко и безконфликтно) с установената творческа атмосфера, с търсенията в съвременния ни игрален филм. Да кажем само, че младите актьори са естествени и „натурални“ в поведението си пред камерата, че постигат органиката на външната автентичност със спонтанността на актьорската импровизация — значи снизходително да им подпечатаме свидетелствата за професионална годност и правоспособност...

Колективният портрет на първите роли ни въвежда в света на самостоятелни (или поне искащи да бъдат самостоятелни) момчета и момичета. В тях откриваме едно особено социално самочувствие, отказа да играят в живота „епизодичната роля“ на слушатели и зрители. Те сякаш притежават някакъв естествено настроен слух към фалшивите нотки не само у възрастните, но и в постъпките на своите връстници. Неспокойни и критични, дори самоуверени — те не всякога имат съзнанието за действителната житейска сложност на ситуацията и затова, изправени понякога пред сериозни отговорности и трудности, ни изглеждат колкото наивни и смешни, тол-

кова и несправедливи. Импониращата „нахаканост“ на героинята на Елена Мирчовска от „Магистралата“ се преплита в актьорското изпълнение (подчертавам — актьорското) с усета, че пред изпитанието на сложните проблеми готовите отговори, дързостта могат лесно да се превърнат в поза и незащитена „разсърденост“.

В най-убедителните си екранни постижения младите актьори успяха да ни приближат към някои, така да се каже, съкровени, интимни преживявания на поколениято, към което принадлежат не само техните герои, но и самите те: към обяснимия период на младежка социална незрелост, към онзи конфликт, който по думите на един наш критик, идва в резултат на „удължения образователен цикъл, нарастването на материалното благосъстояние, засилване толерантността във взаимоотношенията деца и родители, принципно ранното изясняване на онова, което трябва да бъде“, от една страна, а от друга — „конкретно закъснялото сблъскване с противоречивата пъстрота на всекидневната практика“. И не като буквална илюстрация към казаното искам да припомня дебютите на Диана Челебиева (Маглена в „Селянинът с колелото“), Мадлен Чолакова (Елена в „Дубльорът“) и на Петър Попандов в „Пазачът на крепостта“. Но заедно с това в картината на съвременния ни филм откриваме и присъствието на млади герои, които отказват да приемат инерцията и „статуквото“ на „възрастовата граница“, притежават съзнание за собствената си недостатъчност, но и решително отхвърлят утешителните съображения за „младото-зеленото“, за това, че „има време“, че „що са дни — занаят“ и т. н., и т. н. В тази посока, струва ми се, най-характерен е Чико („Силната вода“) в изпълнението на Иван Григоров — между впрочем един млад актьор, който до тази роля рискуваше да се „утвърди“ като неизменния, колоритен епизодик... Наистина героят на Григоров има като че ли в сравнение със своите предшественици от „Пазачът на крепостта“, „Дубльорът“, „Дневна светлина“ един по-голям житейски и социален опит. Но в случая за мене е най-любопитно как, грубо казано, героят „ползува“ този свой опит. Чико на Иван Григоров не се изправя пред някаква нова и непозната нему ситуация, пред нещо, което вижда за първи път и открива с почуда. Напротив — имаме достатъчно подадени от актьора основания да приемем, че маневрите на хитреца Миро, на Флори са нещо, с което героят се е срещал, но на което е нямал сили преди това да възрази. Може всичко това да звучи като свободни догадки в предекранната биография на героя... Но въпросът е тъкмо в това, че актьорът успява да разшири така или иначе анекдотичната ситуация и тръгвайки от обстоятелствата на конкретния случай, да осъществи една по-широка смислова проекция на характера, да го „типологизира“ — в най-положителния смисъл на това понятие. Чиковата неудовлетвореност не всякога е свързана с решително, активно действие, но и критичното отхвърляне на някои неща са нелъцислено проявление и акт на съзнателния избор. Актьорската интерпретация на внушава събуждането, напрежението, мобилизацията на всички психологически, нервни и, ако щете, даже физиологически сили на героя. Осъзнал по своему своята отговорност, той търси и своята реализация. Търси я искрено, макар и не

докрай вникнал в „подтекста“, скрит зад видимата механика на нещата. Затова и актьорът ще „преведе“ своя Чико и през фарса, и през водевила. Но вгледаме ли се в тяхната измамна лекота, непременно ще почувствуваме непримиримостта към „дребния“ компромис, осъзнатата или осъзнаваната отговорност за стойността на казаната дума, за смисъла на битувашите понятия, за реалните и действителни контакти в един колектив.

В казаното дотук за най-завършените като художествен резултат прояви на младите киноактьори все още не става дума за някакви качествени осъществявания, имащи цената на нови състояния, за целокупната ни киноактьорска практика въобще. Но бидейки реалисти, в същото време не трябва и да се скъпим в адмирирането на една черта, обединяваща и свързваща първите екранни изяви на младите. Това, че всички те влязоха в киното със **собствената си достоверност** и благодарение на това, и чрез това ни приближиха естествено към реакциите, към менталитета, към проблематиката на своето поколение. Те устояха на трудно преодолимото изкушение да търсят начини, различни от тези, които са свойствени на тях, да търсят решения извън себе си, извън собствения си житейски и творчески опит. Те видимо горяха от амбицията да се утвърдят — но не потърсиха „магическата формула“, която ще им отвори широко вратата към бързото кинематографично признание.

И все пак времето на дебюта е време на още неукрепналото творческо самочувствие и самосъзнание, т. е. време, в което е доста трудно да се преодолеят и игнорират познатите примамки на този голям „сблазнител“ на младите — киното. Именно това ме и кара да изкажа някои свои съображения, които, макар и да имат повече основания в практиката от миналото — се опират и на някои (наистина инцидентни и рецидивни) проявления в настоящето.

Откъде идват младите актьори в нашето кино? Най-вече от ВИТИЗ или от провинциалните театри и в един незначителен процент — след щастливата среща на режисьора с натурщика или натурщицата на улицата, в класната стая, в университетската аудитория, или пък в дома на познати... Идват, след като са направили току-що своите първи крачки на сцената или „в живота“. Откровено казано, те нямат още действителна представа за собствените си творчески възможности. Струва им се, че могат всичко. Това е прекрасното време на абсолютния максимализъм. „Моят актьорски диапазон — споделяше за студентските си години един вече популярен наш актьор — се определяше от моята... мечта. А мечтаех да играя всичко: и Хамлет, и Отело, и Артуро Хи, и Ромео, и Хлестаков... И ето че идва дългоочакваното предложение за снимки в киното или телевизията. Но въпросът е тъкмо в това, че предложението не е вече един прост и безобиден акт. То придобива и далеч по-високия смисъл и стойност на творческа ориентация. Азбучна истина е, че кинематографът е предразположен тъкмо към личностните качества на актьора, предпочита, условно казано, вътрешното актьорско амплуа, дава предимство на фотогенното начало — разбираемо не технически, а в широкия смисъл, в който го интерпретираше Пудовкин. И така, едно предложение за снимки в киното може да

стане и откритие, и насочване на актьорската индивидуалност, но може, от друга страна, да създаде и подхрани неплодотворни и трудно преодолими илюзии. Неудачата или по-точно неудачният избор като правило изхвърля младия актьор почти завинаги отвъд кинематографичния борд, а случайният успех (като всеки успех) отклонява мисълта за случайност и временност. Всичко това поставя в морален аспект много остро въпроса за търпеливото и внимателно въвеждане на нови актьорски имена в нашето кино. И това е, разбира се, въпрос, отнасящ се не само към режисурата, но и към самите дебютанти — към тяхната собствена творческа воля и стремеж за търсене. Това общо — както може да се стори на мнозина — пожелание е всъщност твърде важно условие за успешното реализиране на някои актуални търсения в съвременното ни игрално кино, за постигането на трайни, а не компромисни художествени резултати. Струва ми се, че по опосредствуван път то ще ни раздели с някои илюзорни представи за „делничното“, „простичкото“, ще обогати естествения живот на търсения естествен човек пред камерата, ще помогне обикновеното, катадневното да се усети като проявление на най-устойчивите форми на живота. Без осъзнаването на това важно условие като творческа и морална алтернатива пред наше кино — остава си рискът много често търсената в актьорски план автентичност да се превръща в наподобяване, да се намалява нейният аксиологически (в художествен и нравствен смисъл) ефект. Наред с това се отварят неусетно вратите и за камуфлираното проявление на „типажността“, при която „човекът и съответно актьорът е бил до голяма степен не субект, а обект на режисьорското творчество“.

За щастие не случайният и неуспешен избор оформят картината на актьорските дебюти в нашия игрален филм за последните няколко години. Да погледнем към това, което е практика, което е естествено и нормално — към случаите, когато откритието на един или друг млад актьор е реално. Нещата и в този случай не свършват дотук, защото казано е, че първата роля е влизане, а втората — истинският изпит на таланта. И ако все пак и този изпит е „издържан успешно“, то пред дарованието на младия актьор се изправят други, още по-коварни рифове. От една страна, това е инерцията у другите да се използва актьорското откритие в удобните и носещи бърз успех форми, в които то се е проявило изначално, а от друга страна — собствената актьорска инерция, която между прочем е и по-опасната. Трябва да признаем, че днес все по-често срещаме в практиката на нашата кинорежисура резултатните опити да се „освети“ актьорското кредо откъм нов и непознат ракурс и по този начин своеобразно да се провокира и раздвижи адаптираното към определен актьорски тип зрителско съзнание. Но в същото време трябва със съжаление да констатираме, че не е само изолиран факт лекомислието на някои млади актьори, проявявано в избора (ако това може да се нарече избор...), или по-точно в прибързано даването съгласие да се повтори един много близък вариант на по-предишна и успешна роля. И в резултат на това лекомислие интригуващият образ от по-стария филм става в новия роля. А не трябва ли да помислим, че е възможна и една такава „обрат-

на връзка“, по силата на която зрителят, гледайки „ролята“, ще стане неочаквано подозрителен и към „образа“...

Наистина като всеки художник и актьорът би следвало да се съди по законите, които сам за себе си е приел като творческа платформа и верую. Не трябва да се подценяват и игнорират особеностите на таланта, своеобразието на актьорския натюрел. Но тъкмо за пълнотата и оригиналността на всяка актьорска индивидуалност се оказва твърде опасен отказът от постоянно разузнаване на собствените ѝ възможности, отсъствието или некултивираната способност за онова, което Вс. Мейерхолд е определял като „способността все време мысленно себя зеркалить“ (цитирам на руски, тъй като „зеркалить“ едва ли би могло да се преведе смислово точно). Недостатъчната широта на възгледите, работата „на парче“, нежеланието да се рискува, разширявайки кръга на актьорската тема, довежда до инерцията на собствения маниер. Някои от младите като че ли вече са заживели с илюзията, че ролите-варианти стабилизират присъствието им в киното, докато всъщност те само консервират и стандартизират някои прийоми, донесли преди това успеха пред зрителите. Започва преждевременното и трудно предотвратимо износване на таланта. В тази посока на съображения би могло да се каже, че нашата кинокритика не всякога е била на висотата на своята мисия в откриването, утвърждаването и съхраняването на младите актьорски дарования. Тя наистина е посрещала с радост всяка нова и ярка проява, оказвала се е чувствителна към своеобразието на новото присъствие, насърчавала е шриха на заявената актьорска тема. Но заедно с това тя не винаги е ползувала действителните права и възможности на своя критически арсенал. И неусетно вместо провокатор на нови състояния се е превръщала в хладен арбитър, който, бидейки оценъчно-констативен, а понякога и опасно апологетичен, е подхранвал илюзията, че преповтарянето е признак за утвърждаване на актьорската тема. Наложително е страниците на „Филмови новини“, „Пулс“, „Народна младеж“ и „Народна култура“ да потърсят онези живи и гъвкави критически форми, в които последователно да се оглеждат и следят проявите и развитието на младите ни киноактьори.

С всичките си ярки проявления, със своята пъстрота и противоречивост присъствието на младите актьори в днешното българско кино е все пак факт с определен смисъл и значение за националния филмов процес. Някои от младите заслужиха с дарованието си едно неподозирано бързо обществено признание и... вече става наистина неудобно да ги натикваме в графата „млади“ и „начинаещи“. Те не са вече само и просто пълноправни участници във филмотворческия ни живот, но и личности, от чието евентуално отсъствие си представяме, че ще зейне някаква празнота. Днес все по-често в предварителните разговори на сценарист и режисьор около замисъла на бъдещия филм се вплитат и имената на момчета и момичета, чиито фамилии и лица довчера не познавахме. Всичко това трябва да подхранва самочувствието на най-младите, но в същото време то трябва непременно да се осъзнае и като задължение, и като импулс за сериозна по-нататъшна работа.

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ

На XII фестивал на българския филм мнозина критици, режисьори, актьори — български и чуждестранни — говориха и писаха за яркия съвременен резонанс, за философското осмисляне на историко-революционната тема от позициите на днешния ден, за оригиналната експресивност на изразните средства във филма „И дойде денят“. Решението на журито да присъди наградата за режисура на Георги Дюлгеров се прие спонтанно.

Две години по-рано Дюлгеров се представи за пръв път във Варна като режисьор с новелата „Изпит“ и получи наградите на ФИПРЕСИ и на ЦК на ДКМС.

Винаги ме е вълнувал проблемът за предопределеността и случайността, за обречеността и попътния вятър в похода към изкуството. И къде ще търсим мястото на младия кинорежисьор Дюлгеров сред тия категории — днес, утре? ... Трийсетгодишният човек, чиито светли очи издават през дебелиите очила момчешка доверчивост към света, отговаря на тези въпроси просто, скромно, самоиронично.

— Родил съм се през 1943 г. на празника, който народът нарича „Вяра, надежда и любов“. Вяра и надежда да бъда свързан с изкуството моите родители тогава не са имали — баща ми е бил дърводелец в една фабрика, а любовта към изкуството се появи след петнайсетина години, когато започнах да поглъщам традициите на родния ми град Бургас, по-точно театралните традиции. В края на петдесетте години Бургаският театър беше фокус на талантиливи режисьори и актьори като Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова, Методи Андонов, Асен Кисимов,

Вълчо Камарашев, Ицках Финци, Иван Кондов, Петър Слабаков, Досю Досев, Леда Тасева, Лили Райнова. Аз имах щастието като ученик да задишам творческия въздух на периода, когато Леон Даниел поставяше „Сизиф и смъртта“, Вили Цанков — „Светът е малък“, Юлия Югнянова — „Оптимистическа трагедия“ и „Майка Кураж“. Разбира се, на мен ми се падше петият магарешки бодил от ляво на дясно в детската пиеса „Крал Пиф Паф“, но не е там работата. Наистина работата не беше там. Ужасно важно е къде и кога ще се родиш и при какви условия ще се оформи съзнанието ти. Аз просто имах късмет — през юношеските си години се намерих сред вълните на изкуството, вдигнали се след възстановяването на ленинските норми по онова време, в конкретна среда, одушевена от изкуството и самата озонираща изкуство. Шестнайсетгодишен, аз вече можех да имам дръзостта да участвувам в дискусиите за пиесата „Барабанчица“, опитвах се да имам мнение, отсейвайки десетки взети назаем чужди възрения. Светът на изкуството беше до мен. От мен зависеше да го докосна, да прекрача границите му или да остана извън кръга му. Аз, така да се каже, прескочих оградата. А ако се бях родил по-рано или по-късно, на друго място, където не би имало и помен от тая среда, от тия хора?

Но все пак той е станал не театрален режисьор или актьор, а кинорежисьор, това говори за конкретен, строго определен стремеж, който би могъл да се реализира при съвсем други обстоятелства.

— Понякога и аз съм мислил така. Например, като бях на четиринайсет години, написах киносценарий и участвувах в анонимен конкурс (на кой ли нещастник се е паднало да четеш съчинението ми!). На една забава по-късно, като ученик, имах щастието да танцувам с режисьорката Юлия Югнянова. Тя ме попита какъв искам да стана — и когато ѝ отговорих спонтанно, че желанието ми е да бъда кинорежисьор, много се разочарова. Ето, ще кажете, нищо не може да попречи на човека да постигне целта си, стига много да иска и да е упорит. Ама не е точно тъй. Така се завъртя животът ми, че се видях кандидат-студент по куклена режисура в Москва и скоро след това — приет в тази дисциплина. И така по всичко личеше, че творческият ми живот ще премине между куклите. Но не щеш ли, в последния момент местата за студенти по куклена режисура се запълват, аз оставам навън... а се оказва, че има едно свободно място за кинорежисура. Искам ли? — питат ме. Останалото е ясно. Та мисълта ми е, че шансът е в това да срещнеш среда, хора, идеи, култура, да прескочиш оградата. А после наистина е по-лесно да се профилираш, още повече, ако притуриш и малко късмет. Ето аз постъпих във ВГИК в класа на Игор Таланкин и трябва да призна, съвсем не бях между първите му ученици; колко вътрешни колебания, колко съмнения — дали това е всъщност моят щастлив или печален жребий? Едва сега има нещо черно на бяло...

След като е изпитал първоначално влиянието на театъра, защо така твърдо се е стремил към киното? Сега убеден ли е, че именно това е неговото призвание, а не театърът?

— Театърът, съвременният театър изисква нагласа към условност, каквато аз не притежавам. Аз искам и мога да се занимавам



„Изпит“

с по-реални неща. Не че има изкуство, което да не е условно. Киното също си има своя условност, но в театъра ми е чужда специфичната пластическа изразителност, стилизацията, която сцената налага; на екрана съществува тенденцията да се разказват по-автентични неща, които уж са се случвали. За разлика от работата на театралната площадка на снимачната площадка трябва със започването на разказа да убедиш зрителя, че му показваш нещо истинско, да го подведеш, след което да му кажеш онова, което си намислил да му кажеш. Да вземем например филма на Бинка Желязкова „Последната дума“. Режиьорката заявява: това не е килията, която вие бихте си представили, но сега ще я приемете такава, каквато е; това не са затворничките, които вие сте изградили във вашето съзнание, но вие ще ги приемете и после всичко ще върви, както трябва. От такава позиция съм изхождал, поставяйки още първите си работи.

Границите на такава условност биха могли да се разширяват до безкрайност. Ако ключът се състои в това — да се подведаг зрителите към реалност, а след това да правим с тях каквото искаме, този ключ може да заключи вобщо вратите към реалното и да ни отведе към абстрактното. Къде са в такъв случай границите, контролните постове на една реалистична режисура, чийто представител е той?

— Отговорът се корени в начина, по който авторът пренася

жизнената правда в художествена. Това пренасяне вече съдържа условността като необходимост на процеса. Личността на художника налага своята условност. А нейните граници трябва да се търсят в концепцията на художника — в силата и яснотата на идеята, която иска да изведе, в драматургическата мотивировка, в логиката на образите, историческата обстановка, верността на националния характер.

От неговата досегашна изява може да се направи изводът, че държи особено много на националния характер и го счита за ръководно начало в постановките си.

— Трябва да съм имал нещо дадено, може би наследено, което винаги ме е придържало към широките измерения на националния характер, но най-ценното научих за националното и киното от учителя ми във ВГИК Игор Таланкин. Постановчикът на „Серьожа“, „Встъпление“, „Дневни звезди“, „Чайковски“ ни научи да черпим от изворите на нашата национална литература, да поддържаме здравите — философски, земни — връзки с народа си, той ни подготви за прословутото национално мислене, предупреждаваше ни да се пазим от етнографската и националистическа психоза, да вникваме надълбоко в мисленето на нацията. И как тънко и проникновено той успяваше да стори това в един курс, където се бяхме събрали чужденци от всички континенти, така наречената „Иностранная мастерская“. И мисля, че всички си заминаха, проникнати от съзнанието за националната и интернационалната мисия на киното. В светлината на тези принципи още първите ми опити в киното се свързаха с „чисто български“ писатели като Елин Пелин и Николай Хайтов. „Изповед“ по Елин Пелин не блесна с нищо, стана даже скучно, театрално. „Бъчвари“ по „Изпит“ на Хайтов имаше повече основание за по-щастлива съдба. Това е първата ми сериозна работа и същевременно — един хубав урок на тема „нация и кино“. Защото снимах филма в Арменска ССР, страна с по-южен климат, темперамент, характер, остро специфична. Съзнателно избягах от външно-бутафорната етнографичност в костюми и декор и от професионални, известни арменски актьори; съставът беше от натуршчици. Арменският темперамент допринесе много за динамичния ход на разказа и въобще отзивите за киноновелата бяха благоприятни. Но не се получи българска история. Аз не можах да им внуша да играят като българи, а и те не искаха да играят като българи, навярно това въобще не е възможно. Знаменателен в това отношение беше епизодът, в който се одобряват обръчите. У нас това би трябвало да стане изтежко, спойно, отмерено, а арменците така се запалиха, че се сбиха на снимачната площадка. Много по-ярко у тях се изрази религиозната ненавист, омразата към турците; ние в България реагираме, общо взето, по-мъдро и хладнокръвно. Друго качество придоби същият този материал на снимачната площадка в България. Не знаей какво сме постигнали, но българският „Изпит“ ми даде много повече импулс за търсене на съвременен, български, национален характер.

... Ние вече знаем какво е постигнал колективът на „Изпит“, воден от Дюлгеров на българска земя. Това е преди всичко една изведена идея — за устойчивостта на творческото верую; за смисъла



„И дойде денят“

на личността да съществува чрез доказването на самия себе си на своята позиция; за силата на художника, готов на саможертва заради правдата; за преодоляването на бариерата между автор и консуматор, когато авторът е готов да изгори, за да спечели доверието на консуматора. И още много нюанси на тази основна идея, която в последна сметка засяга проблемите личност—общество, личност—колектив, отговорност пред самия себе си и пред другите, надхвърляйки конкретното време, конкретния персонаж. Художествената защита на тази идея е убедителна, тя се изразява в няколко посоки. Кинематографичният език е подчертано ярък, иносказателен. Кадрите се нижат видимо спокойно, в умерен темпоритъм, но носят едно нарастващо вътрешно напрежение, което достига своята кулминация в епизода, когато майстор Лию се бори със стихията, за да докаже своята истина. Жива, умело запечатваща едрите планове, безмълвни и многозначителни, камерата е сякаш жив участник в събитията; в ръцете на Радослав Спасов ние ще я видим също такава и по-активна при реализацията на „И дойде денят“. Пестеливият диалог е подчепен с висока актьорска култура и мярка, със строги и същевременно нюансирани актьорски приспособления. Изпълнителите се изявяват ярко, но не натрапчиво, хуморът не е на ситуацията, а на характерите — така още с първата си заявка Дюлгеров показва уменията да работи с актьора, да създава атмосфера във филигранното извайване на образа, да изтръгва от изпълнителя оригинални и заедно с това неподправени излъчвания, да открива нови лица и натюрели и да утвърждава — както се случи със свенливия талант Филип Трифонов, днес една от най-нашумелите ни актьорски сили.

С филма „Изпит“ Дюлгеров заяви и едно друго основно качество — да говори за съвременността, независимо от това дали сюжетите му са от миналото или от нашата действителност. Специфичен и дълбок смисъл придобива мостът история—съвременност във филма „И дойде денят“, фактически първия пълнометражен игрален филм, поставен от Георги Дюлгеров. Да го оставим да ни поведе по този мост.

— Винаги един филм решава проблемите на съвремието, независимо дали простираме неговия сюжет в минало време или не. В „И дойде денят“ трябваше да решим няколко предварителни ключови положения, които предпоставят достигането до съвременния зрител. Искахме да приближим филма (концепция, поведение на герои, конфликти) до днешния ден. В този аспект трябваше да направим всичко, за да докажем, че героите, ситуацияите, конфликтите са възможни. Любовната сцена на гарата например може да се счете от някои връстници на онова време за нетипична, но тя е възможна и затова ние я показваме във филма, за да могат днешните хора да повярват в автентичността на героите. В „бившите“ герои се вярва по-трудно и още по-трудно резултатите от тяхното поведение могат да се филтрират плодотворно от днешните хора. Зрителят трябва да повярва, че това, което става на екрана, е възможно. Ние показваме партизаните умни, мислещи хора — дори Варлаамката, твърдейки, че „римската империя е пропаднала от философите“, не е елементарен. Матей, Мустафа са философски рефлектиращи личности, те страдат по пътя на осъществяването на нравствения идеал. Главната ни цел беше да изградим обобщения образ на революционера. Актьорите се оплакваха по време на снимките, че нямат конкретни, определени характери, а защитават една теза, носят само една черта и в тази тясна творческа задача от тях се изисква да бъдат жизнени. В тези отделни черти сме търсили осъвременяване, правдивост. Зрителите вярват в мислещи, съмняващи се и устремени напред хора, а не в хора-паметници, а ние, както казах, искахме те да повярват на нашите герои. Същевременно във филма стоим далече от дегероизацията и демитологизацията — аз поначало не съм привърженик на тази терминология, но ако все пак трябва да говорим за това — в „И дойде денят“ няма демитологизация. Това е балада, която завършва с разстрели, с хора, с песни и една каруца, която отнася героите заедно — в историята. Търсим възвеличаване на тяхното дело, то няма нищо общо с фалшивото митологизиране — хората остават с делата си и продължават да препускат във времето и в пространството.

Още няколко думи на гледащия „острани“, които може би ще обогатят впечатленията за този филм и неговите създатели, водени от режисьора Дюлгеров... „И дойде денят“ е талантлив представител на онези филми, за които големият съветски кинорежисьор Пудовкин казваше, че „са съвременни, когато звучат исторически, а са исторически, когато звучат съвременно“. Неговите автори и преди всичко постановчикът са се стремили, изхождайки от дните на антифашистката съпротива и първите дни на свободата, да насочат мисълта на зрителя към равностойност, осмисляне, оценки и преоценки

на събитията, конфликтите и взаимоотношенията, надраснали времето си и добили нов смисъл в днешния ден. Революцията, нейните герои, проблеми, перспективи — преди трийсет години и днес — това е голямата идея, на която е посветен филмът. Режисьорът ни сблъсква с позициите на оправданото насилие („дарената свобода не е свобода“), проведена главно от героя Черни, на преодолимия скептицизъм, защитен от Матей. Заедно с Мустафа откриваме отново пътя към свободата, в цялата му диалектическа сложност; заразяваме се от предаността на чистата любов, лъхаша от Пшеничката. Съвременен е и кинематографичният език на режисьора. Чрез паралелния монтаж с една ярка експресивност се редуват епизоди от минало и настояще, богати пластически внушения се вплитат в гънкия многозначителен диалог. Многообразният персонаж, в който всеки носи строго определена творческа задача, наистина успява да изпълни намерението на режисурата — да изгради колективния образ на революцията. Така „И дейде денят“ в постановката на младия режисьор Георги Дюлгеров (оператор Радослав Спасов, художник Иван Кожухаров) дава своя оригинален принос към даровитото и новаторско претворяване на историко-революционната тема в националното ни киноизкуство...

Но да надникнем вече в бъдещите планове на режисьора.

— Не слагам бариера между съвременната и историческата тема — това вече се каза и разбра. Влечението ми към „чисто“ съвременната тема е основателно. Преди да пристъпя към реализиране на такъв „чисто“ съвременен сценарий, си поставям няколко съзнателни ограничения: да работя заедно с добър писател (колкото и амбициозен да е режисьорът, мисля, че трябва да стъпи върху „границата“ на сериозната литература), конфликтът на този сценарий да не се спотайва в периферията на съвременните проблеми, а да е остър, да предрича определени процеси в общественото съзнание, сценаристът да не третира злободневни темички от ежедневието ни, защото това е работа на публицистиката, било вестникарска, било телевизионна, а да се занимава с нравствените въпроси на нашето време.

Пак ще кажа — няма историческа тема, съвременна тема. Всяка епоха може да бъде материал за разрешаването на съвременни нравствени проблеми.

ИВАН СТОЯНОВИЧ

ЧОВЕКЪТ, КОЙТО ТЪРСЕШЕ ПРАЗНИК

Писателят, сценаристът, режисьорът и актьорът Василий Шукшин в своя последен филм „Калина алена“ е написал, създал и изиграл един образ, в който се събират и оживяват основните мотиви от неговото писателско и кинематографично творчество. Най-общо казано, това е огромната му и непресторена любов към обикновените хора, на които по някакви непреодолими стечения на обстоятелствата не им е провървяло да разкрият и реализират зародиша на онова безценно зрънце, което най-често всеки от тях носи в сърцето си. С голямо внимание и искрено съчувствие в много от най-ярките си произведения творецът следва криволичещите и неравни пътища, по които вървят неговите герои, с мъдрото проникновение на човек, който ги обича, разбира и заедно с това изпитва мъка от трагическата им устременост или обхваналата ги разрушителна страст. Защото те не са семпли и просто устроени натури, удовлетворяващи се само „хлебом единым“, а ярки, драматически заредени характери, като че ли очакващи от живота още нещо, което той упорито им отказва. Те като че ли са в непрекъснато очакване на това неведомо, всепоглътящо и неповторимо нещо, което трябва да ги посети и да озари живота им и изведнаж да даде смисъл на мъждукащото им и несретно съществуване. С такова състояние на напрежение, очакване и тъга по нещо е заредено и цялото същество на Егор Прокудин, героя на филма „Калина алена“. Това ни кара да възприемем краткия екранен живот на героя не само като сюжет на излежалия присъдата си затворник, който отново иска да се върне към разумния и порядъчен живот, но когато бандитите уби-

ват. Дава ни основание да търсим и други значения на филмовото повествование, значения извън сюжетните перипетии, верен ключ към които са характерът и натурата на Егор, изваяни и сътворени с блясъка и силата на вдъхновението на Василий Шукшин.

Едва ли е необходимо да се задълбочаваме в подробен кинематографичен анализ на това произведение; да търсим и разкриваме всички онези филмови средства, чрез които Шукшин осмисля художествено и философски жизнената драма на Егор Прокудин, мъчителното търсене на път към празника на душата. Още повече че сам режисьорът не е търсил никакви професионални хватки, не се е възползвал от никакви тайни на занаята. Всичко във филма е просто и ясно, подчинено на мъдра и целенасочена житейска логика с необходима доза сантименталност. Но такава сантименталност, която кара сърцето да усети онази чисто човешка и от висока проба жалост, която само Шукшин умее да изтръгва от трагичното битие на своите герои.

Още първата среща на бившия арестант с дълго жадувания свят, който се простира примамливо безкраен зад решетките, набелязва уверено и точно атмосферата и контурите на тази човешка драма. Незабелязано от никого неговото същество ликува и търси съмншленици, които да потвърдят, че наистина животът е прекрасен, както на него му се струва, че е населен с добри и отзывчиви хора, които знаят и се интересуват от болките и страданията на такива като него. По детски наивно той се опитва да сподели огромното си щастие с всеки срещнат, да излее това, което години е събирал в затворническата килия, да чуе потвърж-



Василий Шукшин и Лидия Федосеева в сцена от филма „Калина алена“

дение, че наистина е станал честен и добър човек. Но за съжаление чувствата, които напират в душата на Егор, са толкова неинтересни за случайните му спътници, че на фона на равнодушните и мълчаливи минавачи този негов ентусиазъм изглежда само неуместен и твърде неподходящ за един такъв не млад мъж, какъвто е той. Изглежда, че в случайните непознати той няма да намери онази отзивчивост и добра дума, за които сега единствено жадува вкоравеното му сърце. Желанието му все пак някой да сподели радостта му, да се заинтересува как е живял там, го завежда при неговите стари познати — бандитите, които естествено го приемат с „бурно веселие“.

Този факт ме кара да мисля, че вероятно някой такъв кризисен и кръстопътен момент от неговата биография го е завел и за първи път в „малината“, където са го „разбрали“, „оценили“ и са му подали „дружеска ръка“. Но сега е категорично ясно, че жаждата за доверие и съчувствие, от които той има нужда в момента, не може да бъде утолена и заситена от тази сбирщина, престанала отдавна да има за него старото си значение. Като че ли поривът към добро и душевен порядък са усмирили онези тъмни и неизвестни стихии, направили на времето от него — селския син — крадец и престъпник. По неведоми за нас пътища актьорът ни убеждава в смирението и победата над злото у своя герой, оставяйки му в наследство единствено тази метежност и непокорност на духа, тази безпределна широта на народното му,

руско сърце и един непреодолим порив към празник. Празник, какъвто съществува във въображението само на героите на Шукшин и в името на който Иван от разказа „В профил и анфас“ тръгва по широкия свят, Бронка Пупков от „Мил пардон, мадам“, за който пътят вдъхновено и страстно преживява измислената си роля на похитител на Хитлер, а Макар Жеребцов от едноименния разказ дълбоко и искрено страда от това, че хората не умеят да живеят красиво. Всички те са чудаци, чийто любопитен взор е вперен далеч зад видимия пласт на бита и ежедневието, чийто глави най-неочаквано са изпълнени с тревоги и мисли, достойни за главата на философ. Някакво подобно томление, мечта или неизвестно какво терзае и Егор Прокудин, без да може нито да се пребори с него, нито да го утоли, тъй като просто не знае как става това. А пък и кой точно може да му каже кой и къде е неговият празник, как трябва да стигне до него и по какъв начин да го заслужи? Въпроси, над които колкото и да си блъска главата, той не е в състояние да намери удовлетворителни отговори. И не защото не е умен или не е достатъчно образован. Напротив, той притежава рядката способност да познава и оценява хората не по външни и повърхностни белези, а с дълбока, сърдечна проникателност, която винаги е отличавала надарения с природно зрение от посредствения човек. Това вътрешно зрение му помага да открие, че зад миловидното лице и добре овладяното поведение на младата следователка се крие

високомерен и безпощаден към такива като него човек, особено силно ненавиждащ подобните нему, когато не си знаят мястото.

В един лаконичен епизод актрисата Жана Прохоренко в ролята на следователката и Василий Шукшин в ролята на Егор Прокудин ни карат да усетим остро не само непримиримостта на два човешки характера, но и дълбоката нравствена конфликтност, застанала между тях.

Със силата на тази си способност той долавя и щедрия душевен дар на Люба (деликатно и точно интерпретирана от актрисата Лидия Федосеева), която съдбата му изпраща като утешение и награда, като предизвикателство към метежната му и безприютна душа, към скитническата и незнаеща покой натура. Забележете момента, в който той се сеща за нея. Това става не веднага след напускането на затвора, а доста по-късно, когато вече е успял все пак да поскита, макар и за един ден, и види това-онова по белия свят. Но като че ли през цялото време — загубено в безплодно търсене на празник и утеха за душата — интуицията го води по следите именно на това нещо, чието име той още не познава, но непогрешим вътрешен ориентир го насочва нататък — той осъзнава необходимостта от близък и роден човек.

Неутешителна и издаваща страх от самотата е ситуацията, в която неговото съзнание за пръв път като за спасителен бряг се хваща за Люба, която го чакане и е готова да го приеме такъв, какъвто е. Долавяме, че към нея го води повече страхът да не остане сам, неизвестността от новия живот и може би просто надеждата за обикновена човешка близост, позната на всички, но не и на него. Може би не на последно място е и любопитството му да узнае как се живее единствено с привичните и непретенциозни човешки радости, познати на Люба само в пределите на родното ѝ село. Тук навярно решително се намества и онази завинаги скътана и носена в сърцето нежност и привързаност към родната земя и руската природа, за която той изтръгва от себе си най-ласкавите и душевни слова. Те са изречени като за живо същество, с което той има кръвна връзка. Между него и Люба съществува и негласната солидарност между двама души, дълго и напразно търсили онзи единствен и незаменим в техния живот човек, а сега у всеки се е пробудила плахата надежда, че най на края може би това

наистина е „той“. И воден от тези и други безименни чувства и настроения, странно-франтовската фигура на Егор се оказва редом с излъчващата простодушие и непристорено щастие Люба на фона на носталгично красивото руско поле. Би могло да се предположи, че на края той е намерил покой за уморената си душа и лека-полека с помощта на Люба ще започне да лекува раните си, ще се опита да стане като всички тези естествено добри хора, които го разбират и му прощават. Но отново нелепо, жалко и пародийно ще прозвучат опитите му в районния град да реализира мечтата си за празник, който не ще зарадва нито очите, нито душата му. Оттук за Егор става безпощадно ясно, че чаканият празник или е минал покрай него, без той да го забележи, или пък неговото съществуване в живота е чисто и просто мираж — утешителна измислица на такива като него.

В този момент от неговия живот се появява още нещо, което досега не го е тревожело така болезнено и остро, не е давало знак за себе си. У Егор се пробужда чувството за вина и непреодолим срам пред всички онези, на които дължи нещо. След анонимната среща със сестрата в града идва потребната сцена с майката, на която той присъства само като безмълвен слушател, скрит зад черните очила. В този върховен момент от битието му за него става безпредельно ясно, че даже родната му майка вече не си спомня за него — било с добро или лошо, — толкова престъпно е лекомислието, с което я е изоставил, изтривайки я за дълго време от съзнанието си. В избледнелите от времето и вече лишени от израз очи на майката, в покорността и равнодушието, с които разказва за несретата си, той прочита своята най-тежка присъда, която никога не е в състояние да отмени, и тя завинаги ще остане да тежи върху него без никаква надежда за помилване. Майчината участ го поразява, защото вече е способен да види в нея размерите на синовната си безчувственост и неблагодарност, неща, които той органически не е понасял. Значи, той не е бил онзи човек, за когото се е смятал през цялото това време. Той просто е бил безчувствен и безотговорен егоист, жалък страхливец и измамник, последен негодник и престъпник. Дълбокото потресение, което му донася срещата с майката, говори, че Егор Прокудин е намерил сили в себе си да погледне жи-

вота право в очите и да разбере, че достойно живеният човешки живот е низ от усилия, чувство за отговорност и дълг към тези, които обичаш, и още много други обикновени и лишени от

блясъка и веселието на празника неща. Насъщни и прости истини, които Егор открива малко преди смъртта си.

Искра Божинова

«р и м»

Всеки нов филм на Федерико Фелини е винаги неочакван. Той носи изненади, но не в смисъла, който се промъква през крещящите заглавия на булевардната кинопреса и определя непостоянните вкусове на мании и любознателни домакини. Творчеството на този признат майстор на съвременното киноизкуство респектира преди всичко с онази несекваща настойчивост и последователност на търсенията, която му позволява от филм във филм да съзижда пищната фасада на своя неповторим „фелиниевски“ свят. Неговите произведения са очарователно зрелище, което непрекъснато дровокира голяма част от собствения ни предубеждения и възгледи за киното, за спецификата му, за начините на въздействие и използване на изразните средства, за жанровите и стилови закони, структуриращи тези ярки филми.

Светът на Федерико Фелини е необятен и самобитен, както волният полет на неговата фантазия. В него сякаш действуват законите на друга гравитация, чиято логика убедително съчетава неоспоримата точност на документа с фантастичния порив на авторовото хрумване. Филмите на Фелини са наситени с лиризм и сарказъм; меката ирония и трагичният мотив понякога се пречупват в гротескната гримаса на фарса и буфонадата. И това съвсем не е плод на ексцентрична творческа позиция или стихийни опити за разминаване на жанровите граници, а преди всичко резултат на една особена вътрешна хармония и единство, подчиняваща капризните извивки на хрумването на силата и дълбочината на сложната авторова мисъл. Защото този невероятно

пъстър свят на свенливи младежи и добродушни проститутки, на сластолюбиви красавици и провинциални величия, на трудови хора от градските покрайнини и изтънчени до болезненост аристократи, на духовенство и интелигенти, светът на Фелини — мъдър и по житейски примамлив и богат — въвлича неудържимо в дълбините на една ярка и неповторима творческа индивидуалност.

Мнозина изследователи и критици на творчеството на големия италиански кинорежисьор са обръщали внимание върху своеобразния „егоецентризм“ на неговите хрумвания, върху твърде ясно оформения и съзнателно търсен „автоматизъм“ на стила и почерка му. Да, Федерико Фелини е наистина премного личен, субективен в творчеството си. Неговите филми са нещо повече от обикновена изповед — в тях откриваме изстраданите самопризнания на един голям артист, неговите интимни размисли за света и хората, за нравствените ценности и смисъла на битието, откриваме и с интерес следим неговия полемичен диалог с времето и света.

В същото време произведенията на Федерико Фелини са истинско предизвикателство към каноните на академизма и застиналата хладина на аристократизма в изкуството. Смели и щедро разточителни в творческите си открития, те често пъти заставят зрителя да се стъписва в недоумение пред тяхната необикновена поетика, създават усещането, че сам Фелини се забавлява с неистовото буйство на карнавален шут, с импровизационната мощ на ексцентричен клоун в процеса на творчество. В неговата „игра“ с киното има нещо много

вита̀лно и стихийно хипнотизиращо, което въ̀влеча в подмолите на една без-дна от мисъл и артистично въ̀ображе-ние, неопределено наричана с езика на кинокритическия жаргон „светът на Фе-лини“.

Разглеждан в този аспект, филмът „Рим“ на Федерико Фелини е творба, в която режисьорът разкрива особености-те и своеобразието на собствената си индивидуалност като художник и мис-лител в значителна степен ярко и ма-щабно. Познаваме творчеството на Фе-лини, за да твърдим, че „Рим“ е несъм-нена кулминация на неговите търсения на синтетичен филмов език и изразни средства, един филм, свидетелстващ за зрелостта му на кинематографист и гражданин. „Рим“ ни изправя пред гран-диозен замисъл, чиято художествена защита го нарежда сред най-интересни-те кинематографични факти от послед-ното време, в които откриваме разнопо-сочни търсения и открития — по линия-та на драматургичната композиция, ов-ладяване сложните структури на съв-ременното киномислене, постигане сло-жността и жизненото богатство на раз-глежданите конфликти и проблеми, на-влизане в диалектиката на една задъл-бочена и многопланова авторова мисъл, съчетаваща в поетиката на творбата разнородни изобразителни стихии.

Към тези специфични особености на стила насочват началните кадри на фил-ма, в които няколко смислови пласта се преплитат в причудливи съчетания, на-сочвайки възприятието на цялата твор-ба в плоскостта на едно по-обобщено внушение, директно своите емоционални, интелектуални и исторически аргументи в синхронността на временните срезове и диахронията на конкретните фабул-ни структури на отделните епизоди-но-вели. Споменът от ученическите години е оцветен с иронията на житейския опит: историческият мит постепенно еро-зира в непосредствения си допир с ре-алността, духовните ценности на ми-налото трябва да отстъпят пред брутал-ното нашествие на „масовата култура“ в съзнанието на обикновените хора. С едри шрихи Фелини нахвърля контури-те на една реална и конкретна в своя хуманистичен аспект историческа и со-циална ситуация, в която цяло едно поколение се възпитава в условията на своеобразен духовен вакуум и само-стоятелно, без помощта на големите об-разци и примери от миналото трябва да търси истинските стойности на жи-вота.

Като всеки голям творец и Фелини из-бягва назидателността и оголената те-зисност на своите внушения. Той пре-чупва идеите си през въ̀лшебното стък-ло на своята биография, което отразява необикновената му впечатлителност и емоционалност на изживяванията, дъл-бочината и обемността на асоциациите, възникващи във фантастичното препли-тане на спомени и реалност, на минало и настояще. Всъщност тъкмо тази не-веднъж изследвана фелиниевска авто-биографичност на образи, характери и проблеми присъствува и във всеки един епизод на филма „Рим“, обогатява не-говата художествена структура с нови и по-сложни измерения, чиято смисло-ва и концептуална връзка с цялото твор-чество на режисьора е несъмнена. Ста-ва дума за познатия вече и доведен в този филм до съвършенство стилос ма-ниер на директно цитиране на мотиви и образи от стари произведения, съзна-телно търсените паралели и асоциации с тези по-ранни творби на Фелини, кои-то съпътствуват инвенциите на режисьо-ра и въ̀влечат възприятието на „Рим“ вече в друга система — цялостния кон-текст на творчеството на този ненад-минат чародей на киното.

Мозаичната драматургична и монтаж-на структура на „Рим“ ни отправя към идеи, които Фелини неведнъж е излагал в различна постановка в своите филми, но именно тук те зазвучават по ново-му, пречупени и обогатени през темата за „вечния град“, конфронтирани с не-говото бляскаво антично минало. Всъщ-ност Рим, разглеждан като понятие с комплексен характер — исторически, по-литически, духовен, народопсихологиче-ски и т. н. — е смисловият стожер на филма, онази негова доминанта, която въ̀преки очевидната си шимолетност на отделното впечатление запазва своята относителна независимост и самостоя-телност във времето.

Това именно е Рим на Федерико Фе-лини.

Градът, който той безпощадно демас-кира и демитологизира, за да го въз-пее и опоетизира в неговите същности белези: горд и независим, с неповтори-мата му атмосфера и особености тип ду-ховност, която властно слага свой от-печатък върху всеки негов жител, със суетата и интимността, с милите и шум-ни хора от кварталните кръчми, с ан-тичната му строгост и величие, с насто-ящото и бъдещето на тази светиня, чий-то опори в миналото безвъзвратно се-рушат и чезнат за поколенията.



Сцена от филма „Рим“

Но в същото време филмът „Рим“ в никакъв случай не би могъл да се нарече „филм-портрет“ на „вечния град“, независимо от обстоятелството, че във филмовото повествование трайно присъствуват елементи на внимателно, почти хроникално портретуване. Пъстрата мозайка от случайни впечатления и документални зарисовки, от малки игрални новели и импресии създават впечатлението за нещо по-различно от традиционното представяне на един град и неговата история, жители, забележителности и т. н. В този филм Федерико Фелини използва Рим като своеобразно огледало, в което се оглеждат не само всекидневието и проблемите на големия град, но и неговото творчество, личността на Фелини, създава този многообхватен и равностранен образ на Рим.

Подобна авторска позиция е твърде интересна преди всичко със своята многократно афиширана субективност — на няколко пъти режисьорът директно подчертава своите лични пристрастия към темата „Рим“, нежеланието му да

се плъзга по повърхността ѝ с любопитството на организиран турист или да заема позата на всезнаещ пророк, чиято публицистична еквилибристика да подмени истинското богатство и широта на темата. Начинът, по който Фелини структурира своя филм, акцентите, които той умело поставя в мозайката на повествованието, недвумислено издат сериозността на намеренията му, амбицията му да навлезе тотално в организма на „вечния град“, за да го представи в цялото му величие, пъстрота, с проблемите му и образите на онези, които го населяват и внасят живот из каменните му улици и площади. Тази позиция позволява на Фелини да преодолее крайностите на една произволна и субективистична гледна точка, да произнесе своята присъда на творец и гражданин над всичко онова, което спира движението на живота, рутини очарованието на Рим. А тази присъда е твърде ясна: тя прозира в иронията, с която режисьорът се връща към годините на собствената си мла-

дост, в сарказъма, с който показва упадъка на съвременната буржоазна цивилизация, в искрената болка, с която наблюдава, безсилен да спре макар и за миг, разпадането на старите фрески — неми духовни посланици на едно величаво минало.

Федерико Фелини обича да конфронтира миналото с настоящето, да търси техния вечен контрапункт. Впрочем драматургичната структура на филма се подчинява изцяло на този принцип — отделните новели са композирани така, че опозицията „история — настояще“ е доминанта на сюжетно-фабулното развитие. Цялото на филма се ражда от тънко премислената, макар и привидно хаотична композиция, в която се преплита усещането за блясъка на историята с впечатлението за едно противоречиво и сложно настояще, в което клокочат остри социални противоречия и борби. Фелини не е нито песимист, нито наивен романтик, виждащ бъдещето в розовите багри на безгрижие и безметежно щастие. Напротив, той не пести мрачните тонове, когато показва язвите на големия капиталистически град, когато рисува картините на фашизма или прави неутешителни прогнози на утрешния ден. И в същото време той не споделя схващането за миналото, показващо Рим като център на бляскава цивилизация, без противоречия, без проблеми. Няколкото гротескни епизода потвърждават трезвото му отношение към историята и нейните истински стойности. Изобщо в този филм Фелини най-малкото може да бъде обвинен, че робува на предвзети тези. Като истински творец той търси преди всичко диалектиката на нещата, стреми се да постигне със средствата на изкуството тяхната същност. И може би тъкмо това му позволява да бъде толкова откровен, непосредствен, толкова мъдър и последователен в „Рим“.

Рим, градът, съхранил величествени паметници на една могъща материална и духовна култура от миналото, живее своя интензивен и по своему очарователен живот в наши дни. Неговите обитатели са освободени от комплексите и задръжките на миналото величие, защото познават дори от собствената си биография катеклизмите на историята. Тях ги възбудват съвсем делнични проблеми: цената на хляба, заплатите. Край безмълвните руини преминават шумни студентски демонстрации и луксозни автобуси със задокеански туристи; катакомбите, криещи красотата на една отдавна отряла цивили-

зация, постепенно се запълват с разрушителната стихия на свежия въздух, който носи ритъма на бясно препускащите автомобили, рева на модерната техника, дълбаеща бездушно каменната гръд на античния град. И Рим отново е „вечният град“, в който се срещат минало и настояще, срещат се две цивилизации и тази среща ражда както разрухата, така и лъча на бъдещето...

Както дивите племена на хуните, така и в наши дни в Рим нахълтват тълпи от туристи, жадни за повърхностни впечатления, безчувствени в духовното си битие и интерес към античността, унифицирани в емоциите. По задръстената аутострада бавно набира скорост олющен автобус със запалянковци... Съвременните хуни — ято мотоциклетисти с кожени якета и космически каски — с безумен рев огласят пустинните римски площади, светлините на техните машини осветяват странната красота на руини, сгради и улици, за да угаснат в далечината на отминаващия път.

Какво е това? Мрачно предчувствие или злокобна метафора, спасително хрумване за ефектен финал или позитивна мисъл, адресирана към зрителя и бъдещето?...

Може би и едното, и другото.

Фелини не обича еднозначните отговори и рядко в своите произведения извежда финални съобщения с морален извод. По-скоро той е склонен да се задоволи с подхвърлянето на метафоричен завършек, чиято символна многозначност съзнателно отправя възприетия на финала по линията на многопосочни тълкувания, включва неговото значение в цялостната стойностна система на творбата. Загоща е така трудно да се сведе замисълът на големия творец до опростената схема.

„Рим“ е сложно произведение, в което се оглеждат мирогледът и творческият метод на Фелини. В този филм напират неговите хуманистични идеи, възгледът му за изкуството и ролята на твореца. И заедно с това новаторското произведение търси своите корени в ярката художествена традиция на Ренесанса, в очарованието, жизнената сила и морализаторския дух на италианската новела от този период. Един филм, изпят на един дъх, белязан с високите стойности на крупно явление не само в творческата биография на Федерико Фелини, но и на съвременното киноизкуство.

Александър Грозев

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

КИНОТО И НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ КУЛТУРНИ ПРОЦЕСИ

Но законите на кинематографичната перспектива са такива, че хлебарката, снета в едър план, изглежда на екрана сто пъти по-страшна, отколкото стотина слона, снети в общ план...

Айзенщайн

1.

Темата за отношенията кино — съвременна култура е твърде обширна и многопосочна. Искаме да насочим вниманието само към зависимостите между филма и някои съвременни културни процеси. Самото раждане и утвърждаване на киното дава израз на тези процеси, но заедно с това то служи и за техен своеобразен катализатор.

Филмът е изкуството, без което едва ли е възможно да се разбере характерът на века и движението на идеите — философски, нравствени и социални. Но киното е и едно от мощните средства за масова информация, с които разполага човечеството на XX столетие. Затова и то участва в две посоки в съвременните културни структури, като ги засяга с особена сила и дълбочина. А неговите принципи, в това число и принципите, чрез които средството поражда новия естетически феномен — филма, ни откриват много по-широк поглед към духовния и културен климат на епохата.

2.

Първият социално-културен процес, към който според нас е особено причастно киното, е съвременното приближаване между творба и възприемател.

Днес е почти общоизвестна истина, че умножените възможности за контакти между изкуство и публика отличават принципно духовния климат на нашето столетие от всички предишни епохи на човеш-

ката цивилизация. Конкретната художествена творба има днес многократно нараснал брой слушатели, читатели, зрители. Самото раждане на киното дава един от особено силните тласъци на този процес, който телевизията ускорява и задълбочава неимоверно.

Но ние не винаги достатъчно си даваме сметка, че този процес има две, макар и свързани, но по същество различни страни. Първата от тях е обусловена от самото физическо скъсяване на границите между творба и възприемател; тя е свързана с цялата съвременна научно-техническа революция. Транспортните средства на XX век и разрастването на туризма скъсяват все по-силно разстоянието до градовете на световната култура. От друга страна, съвременната техника усъвършенствува постоянно самите методи за репродуциране и разпространение на художествените факти. Въображаемият музей на Андре Малро,¹ който всеки носи в главата си, включва паметници и творби от всички епохи и краища на земното кълбо, нещо напълно невъзможно за ценителя на изкуствата от преди един или два века.

Самият принцип обаче на многократно репродуциране на творбата и на масовото ѝ разпространение чрез албуми, грамофонни плочи, кино или телевизия отнема, както все по-често подчертава социологията на изкуството, свещения ѝ ореол, с който била оградена от векове. Съприкосновението с художествената ценност днес престава да бъде празничният миг от живота; то все по-често се превръща в неизменна част от ежедневието на съвременния човек.

Така процесът на приближаване между творба и възприемател отговаря на определените социални потребности и респективно на определена социална еволюция. И техниката на XX век е не толкова причина, колкото предпоставка за неговото осъществяване. Затова и този процес има според нас и друга важна страна, към която киното не вече като масово средство за комуникация, а като изкуство е особено причастно.

Тази втора страна на процеса е свързана с намаляването дистанцията между творба и възприемател и във вътрешноестетически план.

Да си спомним поливача от първите ленти на Люмиер. Когато той се движи по екрана със своята струя вода, смехът в събраното множество е особен смях. Той води началото си от демократичните традиции на масовото народно празненство, когато всеки е не само зритель, но и участник в празника-зрелище на площада. Тези традиции, изоставени от европейския театър твърде рано, оживяват на екрана с пълна сила в началото на века.

Твърде важно за философията на изкуството е, ни казваше още Бела Балаш, не че киното показва „нещо друго“, а че то показва „иначе“. „... То преодолява в съзнанието на зрителя усещането за художественото произведение като нещо отдалечено от него, преодолява вътрешната дистанция, която дотогава се възприема като част от естетическото преживяване“.²

Новото изкуство увелича зрителя в самото действие, кара го да се чувства част от изобразеното на екрана пространство. И този нов тип идентификация между герой и зритель имаше за унгарския теоретик съществено значение за философията на изкуството и неговата обща бъдеща еволюция.

Така, пак по израза на Балаш, задача на киното е да покаже не как индивидът изчезва в масата, а как масата се появява в индивида...

Но именно това приближаване между масата и изкуството провокира силно буржоазната философия на културата. По-лекият достъп до културната и естетическа ценност разрушава нейния смисъл, води до нивелиране и обща деградация на културата. След Шпенглер, Ортега-и-Гасет вижда бащи на съвременното разложение на културата и изкуството в агресията на „човека-маса“, роден от съвременната техника и нейните изобретения. Тези изобретения заплашват съвременната личност, защото ускоряват нивелират духовните ѝ стремежи; те са и предпоставка за „бунта на масите“ и съвременното им нахлуване към градовете, удоволствията и паметниците на културата.

Не случайно синтезът между техника и изкуство добива мощен тласък за развитие именно като нов и пълноценен художествен език в страната на победи-

¹ André Malraux. „Le musée, magique“, Gallimard, 1965.

² Бела Балаш. „Кино. Становление и сущност на новото изкуство“, изд. „Прогрес“, Москва, 1968, стр. 64.

лата Октомврийска революция. Този език запечатва взрива на събудените за нов живот народни маси. Самата формула на Ленин, че от всички изкуства за новата държава най-важно е киното, е пронизана от една нова концепция не само за историята, но и за културата. Тази формула много проникателно отчита кръвната връзка между кино и масова психология, връзка, която по особен начин ще характеризира духовния климат на столетието.

И когато Айзенщайн пише, че „...отрязъкът от световната история на изкуствата между двете световни войни е несъмнено ера на тържеството на киното“³, трябва да разберем тези думи в няколко плана. Трябва да ги приемем, отнесем към тържеството и собственото развитие на новия художествен синтез. Но трябва да ги видим и в смисъла на тържеството на една нова културна политика, която също така активно ще участва в промените на общата структура на съвременната култура.

Тази нова културна политика използва тенденциите на епохата към скъсяване границите между творба и възприемател, но тя стимулира тези тенденции в името на един нов социален идеал: всестранно развитата човешка личност.

Така утвърждаването на киното изразява яркo и напомня различните аспекти на общия съвременен културен процес на приближаването между маса и изкуство, а оттам и на много по-масовите съвременни ефекти чрез изкуството. И заедно с това киното и като средство за комуникация, и като художествен език участва активно в общото развитие и ускоряване на този процес.

3.

Но когато говорим за новите много по-масови ефекти на изкуството като цяло и респективно на отделната творба и подчертаваме, че предпоставка за тях е самата усъвършенствуваща се съвременна техника и средства за общуване, трябва да имаме съзнанието и за друг принципиен момент в тази обща еволюция.

Изкуството или отделната творба днес се насочват и достигат до много по-силно „обременено“ и „разширено“ обществено съзнание. Все по-подробно и по-бързо съвременният човек се запознава със събитията и живота на планетата; все по-мощен става общият информационен поток, който се отправя към него всеки ден.

И случва се така, че фактите от този поток задминават често художественото въображение; документалната информация започва да съперничи на художествената и да се превръща в по-привлекателна съвременна духовна храна. И на свой ред документът добива ново място и значение в организацията на художествената творба.

Свидетели сме на утвърждаването на, нека ни бъде позволено да я наречем така, своеобразна нова „естетика на факта“. В това понятие включваме както новото значение на факта в съвременното художествено цяло, така и раз местването на границите изкуство — информация; включваме и целия съвременен художествен вкус към едно документално изкуство.

В процеса на изкрystalизиране на тази „естетика на факта“ киното играе съществена роля.

Защото киното раздвижи фотографията и се роди като изкуство, за да преосмисли по нов естетически начин действителността. То отговори на острата потребност на човека от XX век да „разшири“ паметта си. Киното се роди, за да задоволи по-пълно, по израза на Айзенщайн, „мемориалните потребности“ на човечеството. Но задоволявайки ги, то по свой начин ги поражда и на ново и по-високо ниво.

Характерно е, че киното задоволи тези потребности на човечеството чрез фотографията. Задоволи ги чрез един образ, изграден от фиксирането върху лентата на самите късове действителност. Задоволи ги чрез едно художествено време, което оперира с фиксираното върху лентата реално човешко време.

„Време във формата на факт...“ — така сполучливо определя спецификата на киното Андрей Тарковски. „Идеален вид кино е хрониката: в нея аз виждам

³ Айзенщайн. „Избрани произведения в три тома“, изд. „Наука и изкуство“, том III, стр. 344.

не начин на снимане, а начин за възстановяване, за пресъздаване на действителността“.¹

Значението на хрониката винаги е особено подчертавано от съветската кинотеория. От друга страна, именно съветското кино първо я включва много по-смело в своите художествени структури. Филмът днес посочва на останалите изкуства възможности и композиционни принципи за включване и използване на документа в художествената творба; филмът най-активно и последователно търси своите съвременни внушения върху подвижните и тънки граници изкуство — документ.

Но какво представлява съвременната необходимост на творците да оперират с документа за художествени цели? И защо изкуствата, които по-леко и органично правят това — киното например — имат подобно въздействие?

Тази художествена тенденция и нейното въздействие не са ли израз пак на нарасналата потребност на съвременния човек да анализира и съзерцава по-подробно своето време? И то да съзерцава времето-история и своето лично преживяно време, които се вплитат все по-тясно в съзнанието му?

Но времето и като категория на човешкото мислене, и като обект или средство за художествен анализ далеч не е имало еднакво значение във всички епохи на човечеството, утвърждават някои съвременни изследователи на културата. Затова, за да разберем по-добре процеса, за който говорим, нека направим малко привидно отклонение от нашата тема и се спрем на някои от съображенията на А. Я. Гуревич в изследването му „Категории на човешката култура“.

4.

Отговорът, който Гуревич дава на сложния и нееднозначен въпрос „какво е време?“ е следният:

„Едва ли ще се намерят други показатели на културата, които в такава степен да характеризират нейната същност, както разбирането за времето. В това разбиране се вплътява светоусещането на епохата, на поведението на хората, тяхното съзнание, жизнения ритъм и отношението към вещите...“²

И Гуревич сочи, че е достатъчно да отбележим цикличното възприятие за време, което доминира в народите на древния изток и в античността, както и във финалистката концепция за движението на света, за да станат ясни конкретните различия в жизнената ориентация на културата на древността и културата на средновековното християнство. Докато днес съзнанието на съвременния „забързан човек“ се определя преди всичко от отношението му към времето...“³

Така за нас категориите време и пространство имат твърде малко общо с начина, по който те са се преживявали и възприемали от хората в други исторически епохи...

Истинският интерес според Гуревич към временните отношения започва да изпълва и доминира общественото съзнание едва след XVIII век. Дотогава не времето, а пространството е „организиращата сила“ на художественото произведение.⁴

Без да сме в състояние да проследим или обобщим всички етапи, през които проблемът за времето се превръща в първостепенен обект на художествен анализ, а оттам и все по-често в съществен структурен принцип на съвременната творба, бихме искали да отбележим само следната небезинтересна съвременна законо-

¹ „Съвременното съветско кино“, сборник статии, изд. „Наука и изкуство“, 1971 г., стр. 265.

² А. Я. Гуревич. „Категории средновековной культуры“, изд. „Искусство“, 1972, стр. 84.

³ Любопитно е да отбележим, че именно отношението на съвременния човек към времето и неговия ускоряващ се ритъм е за американския социолог Алвин Тофлер в основите на „шока на бъдещето“. В едноименната си книга той дефинира този шок като неспособност на отделния индивид или група да се приспособят към ускоряващите се скорости на съвременната цивилизация и произтичащата от тях все по-бърза „заменяемост“ както на отделния човек, така и на неговото обкръжение. (Alvin Toffler, „Le choc du futur“, Denoel, 1971).

⁴ Гуревич, цитирано изд., стр. 28, 88.

мерност. Днес именно „в търсене на времето“ реализират своите срещи и взаимопрониквания отделните изкуства — литература, кино, музика...

Така изследването на Гуревич ни помага по-точно да осъзнаем отношението на човека към времето в един по-широк културологичен аспект, т. е. да видим това отношение като израз на определено социално-историческо съзнание.

5.

Но усещането за време в съвременния човек идва и от самото възприятие на много повече събития в определен временен отрязък. А събитието за нас съществува преди всичко във формите на информация за него. Следователно усещането за време идва и с разширяването на обема и засилването на ритъма на нашата обща всекидневна информация.

Затова, връщайки се към нашата тема и по-точно към проблема за съвременните отношения изкуство — информация, с които са свързани съдбата и мястото на кинематографа, нека подчертаем, че този проблем е обусловен именно от съвременното обществено съзнание и неговите потребности. Това съзнание оперира по друг начин с категориите пространство и време и има нужда от нови средства за общуване, в това число от нови и по-разнообразни видове и жанрове изкуство.

Съвременното обществено съзнание открива и усъвършенствува тези средства и разнообразява жанровете и видовете изкуство. Но задоволявайки го, те на свой ред формират това съзнание и задълбочават потребностите, извикали ги за живот.

И можем да изкажем предположението, че масовите средства за съвременна информация са призвани да ни срещат с обективното и историческо време, да ни приобщават по-плътнo към неговия ход. А изкуството все по-настойчиво се стреми да ни въведе и разкрие субективното осмисляне и възприемане на този ход.

Киното задоволява потребностите на новото обществено съзнание и по два-та начина. То може да ни донесе само информация и да бъде документ. Но може да бъде и изкуство. И тези две страни на кинематографичния феномен се преплитат тясно във всяка една от конкретните си изяви, спорят помежду си, приближават се или разяко се отдалечават в своята съвременна еволюция.

Затова, за да разберем мястото на киното в съвременните културни процеси, ние нееднократно подчертаваме тази двойственост на кинематографичната природа, която ни задължава днес и към един по-комплексен подход в тълкуването на филмовите факти.

Средството „кино“ ражда и телевизията. Но телевизионният език се разработва върху основите на филмовия език като художествен. И в много отношения телевизионният език „акцентира“ и задълбочава именно „информационните“ страни на филмовия език.

От друга страна, еволюцията на филмовия език докосва някои най-крайни и изтънчени художествени форми. Среща определени процеси в съвременните изкуства и ги продължава на свой терен, за свои нужди и цели.

Но филмът ни въздейства така именно защото в неговия образ е винаги особено силна документално-информационната страна. Определени стилистични тенденции в съвременното кино се опират на тази страна и я подчертават. Други се опитват да я преодоляват. Но и при двете тенденции фонът, на който се развива определено филмово действие, е винаги един много активен фон, пронизан от богата информация за епоха, бит, предметно обкръжение на човека.

Същевременно спрелият, „разширен“, „стеснен“ и възпроизвеждан многократно сегашен миг, с който филмовият образ атакува нашето съзнание, ни въздейства също в два плана: ние съзерцаваме реалния факт, заключен в този миг, но това съзерцание прераства в осмислянето на този факт и на процеса, който го предхожда, или ще го следва; това съзерцание се направлява от определена авторска мисъл.

Спрелият миг, когато детето от „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром ни поглежда, преди да изчезне зад оградата на концентрационния лагер, е не само израз, но и символ на една епоха.

Този миг ни поражда като факт; но поражаява ни и защото е превърнат вече в мисъл, авторско отношение и концепция за света.

И не случайно детайлът, добре познат като изразно средство и на останалите изкуства, има такова значение за филмовата естетика. Той изразява сякаш двете страни на кинематографичната природа. Той е средството за натуралистична точност. Но той е и средството, което най-ярко изразява авторското отношение към действителността.

Детайлът остава и основен елемент на монтажната филмова форма, чрез която киното не само разшири пространството и времето за съвременния човек, но ги превърна и в нов тип художествено пространство и време...

6.

Да си спомним за момент определенето на скоростта, което ни предлага съвременната наука. Скоростта беше равна на преминатото пространство за единица време. Това определение ни дава правото да говорим, че киното също участва в процесите на ускоряване ритъма на съвременния ден.

Екранът — голям и малък, позволява на съвременния човек да обхожда далечни краища на планетата за все по-малки отрязъци от време. Той го фамилиаризира с техния пейзаж и особености. Внушава му една непрекъсната съпоставка на различни културни традиции и обичаи. Екранът създава за съвременния човек едно съвършено ново присъствие-участие в живота на планетата. Но това ново присъствие-участие, основано на непрекъснато разширяващото се пространство и време, засяга дълбоко самите структури на човешкото мислене.

Вероятно, нещо повече — убедени сме, бъдещето ще донесе подробно и фундаментално изследване за връзките между екрана и структурите на съвременното мислене. Искаме обаче да подчертаем твърде широките културологични аспекти на тези връзки. Искаме да подчертаем и убеждението си, че те се осъществяват на основата на монтажната филмова форма. И затова всеки разговор за взаимните влияния между кино и съвременно мислене е и ще бъде разговор за отношенията между филмов монтаж и структури на това мислене.

Френският режисьор и теоретик Жан Епшайн, на когото дължим някои интересни съображения за философията на седмото изкуство, отбелязва, че характерът на „кинематографичната култура, на чието раждане присъствуваме, е свързан със самия инструмент, който я създава и разпространява. Киното е най-вече апаратът за улавяне и представяне на движението, т. е. на вариантите на всички връзки в пространството и времето, на относителността на всяка мярка, на флуидността на вселената...“¹

Не е трудно да видим в тези думи, писани в 1946 година, опит за открояване закономерностите между теорията на относителността и теорията на съвременната култура. Като се съгласяваме по същество с Епшайн, ние правим едно съществено допълнение. Характерът на кинематографичната култура е свързан с инструмента, който я създава, но свързан е в още по-голяма степен според нас с монтажната форма, която именно помага на инструмента да получи съвременната си сила и значение.

Айзенщайн намира аргументите и самите принципи на раждащата се монтажна форма в класическите изкуства и по-специално в литературата и живописата. Но той извлича тези принципи и от източните лингвистични системи и познанията на съвременната му психология. И за него монтажната форма в киното има въздействие и перспективи на развитие, защото се опира върху определени психични предразположения на човека, опира се на самото движение на мисълта в него.

Да се върнем за момент към статията „Ще се роди Пантагрюел“, писана в 1933 година. В тази статия Айзенщайн разсъждава за пътищата и естетиката на звуковото кино, като изказва и много интересни съображения по поръбата, който в случая ни интересува:

„... Киното по своята специфика е възпроизвеждащо явление, съобразено с всички белези на метода, по който протича отражението на действителността в движението на психичния процес“.

И още: „Няма нито една специфична черта на кинематографичното явление, или похват, която да не съответствува на специфичната форма, по която протича психичната дейност на човека“.²

¹ Jean Epstein. Ed. „Seghers“, 1964, стр. 140.

² Айзенщайн, цитираното издание, том II, стр. 189.

За Айзенщайн звукозримата монтажна форма като основа на бъдещия звуков филм е преди всичко „структура на вътрешния монолог“, а като такава — „реконструкция на мисловния ход“.

Едно подобно определение на монтажната форма, чрез която ще се изгражда звуко-зримият художествен образ, ни открива две интересни посоки за анализ и разсъждение.

Едната от тях, която ние само бегло ще маркираме, е свързана с някои съвременни художествени процеси; прозорливото око на съветския теоретик „предвижда“ бъдещата среща и много по-активни взаимопрониквания между кино и литература.

А втората посока за анализ, към която провокира определението на Айзенщайн за звуко-зримата монтажна форма и която в случая ни интересува, е именно по-широкото съвременно културологично значение на тази форма. Това определение ни позволява да осъзнаем още една причина за особеното въздействие на филмовия образ; да осъзнаем също така начините, по които този образ формира съвременното съзнание.

Като повтаря мисловния ход, филмовата монтажна форма според нас подчертава силно някои от етапите на този ход. И стимулира определени процеси на самия мисловен процес: стимулира нашите компаративни способности и вкус към анализ, изграден върху една непрекъсната съпоставка на най-разнообразни съвременни факти и явления. Този анализ предполага и присъствието пред вътрешното ни зрение на хетерогенни и противоречиви по своя смисъл късове действителност, каквито съвременният ден предлага все по-често.

Така филмът и монтажната форма, която за нас остава основен структурен принцип на кинематографичната изразност, изострят аналитичните способности на съвременния човек.

В киното монтажната форма добива такова значение и нови естетически функции именно защото позволява да се оперира така леко и свободно с пространствено-временните връзки на явленията и да се разкриват отношенията и взаимозависимостите между отделните части и цялото, което представляват тези явления.

И ето, точно тук достигахме до друг съществен момент. Или по-точно достигахме до нов проблем както на съвременната култура, така и на нейната теория. За някои представители на съвременната бужоазна философия на изкуството филмовият монтаж именно защото оперира така свободно с пространствено-временните връзки на явленията, крие и особени възможности за деформиране на тяхната същност. Чрез него киното ни води ускорено към времето, когато изкуството се разтваря окончателно в идеологията. Пак филмовата монтажна форма е и основният извор на „конвенционални форми на художествен изказ“...¹

Бихме могли да възразим и кажем, че оригиналността на една художествена форма зависи от онзи, който мисли чрез нея, че оригиналната или конвенционална форма съответствуват на оригиналната или конвенционална мисъл... Но всичко това ни отвежда, както вече казахме, до нов проблем: съвременните отношения изкуство — идеология, проблем, който остава извън нашето изложение.

Все още ни липсва най-пълното и точно определение на понятието „култура“. Но ако приемем, че културата е и определена система на стойности, то изкуството участва в нейните процеси, в утвърждаването или оспорването на тези стойности не само със своите герои и идеи. Участва с всички принципи, върху които се изграждат неговият социален живот и връзки с определено обществено съзнание.

Спряхме се на три съвременни културни процеса: приближаването между творба и възприемател, съвременното разместване на границите между изкуство и информация, все по-тесните връзки между филмовия монтаж и съвременното мислене. Тези процеси определят мястото на киното в съвременната култура. Но киното е не само резултат, а и активна въздействаща сила за развитието и съвременното проявление на тези процеси.

¹ Arnold Hauser, „The Philosophy of Art History“, London, 1959, стр. 396.

В СЕМЕЙСТВОТО НА МУЗИТЕ...

Не от вчера, когато пишем за кино-изкуството — за да разнообразим речта си, — прибегваме до перифразата „седмо изкуство“. Седмо — защото не забравяме, че столетия и столетия, преди да се появят екранните изображения, са се обособили, съществували и развивали архитектурата и декоративно-приложното изкуство, изобразителните изкуства, музиката, танцът, художествената литература, театърът. А когато искаме да означим телевизията, по-точно амбициите ѝ да защити естетическата си пълноценност и независимост, нерядко отреждаме на малкия екран следващия, осми поред вид художествено творчество.

Всичко това е пределно ясно, разбира се. И ако го припомним, то е, защото в последно време — в стремежа си да използваме и други стилни фигури — все по-често търсим мястото на киноизкуството и на телевизията в древното семейство на музите...

И тук вече започват недоразуменията: все по-често в многобройни информации, рецензии, статии в печата, в предавания на радиото и телевизията седмото изкуство се подменя с лека ръка от седмата муза, малкият екран пък се означава като нейната осма по-сестрица.

И забравяме или не подозираме, че с безгрижно лекомислие и самочувствие изхвърляме от селенията на Парнас три от божествените покровителки на изкуствата и науките. Забравяме или не подозираме, че хилядолетия, преди да светнат големите и малките екрани в кинозалите и по домовете на хората,

в древногръцката митология са се настанали не шест, както някои твърдят упорито днес, а тъкмо девет; че те съвсем не съответствуват на всички обособили се видове изкуства, за да можем ние — пишещите по проблемите на киното и телевизията — да ги отъждествяваме и подменяме произволно; че за историята и астрономията (без да са художествено творчество!) също бдят две от тези благородни дъщери на Зевс... Според живелия в края на VIII и началото на VII век преди н. е. древногръцки поет Хезиод, който в поемата си „Теогония“ именно ни запознава с представите на своите сънародници за сътворението на света и родословието на боговете, музите са девет: Евтерпа — на поезията и музиката, Ерато — на любовната поезия, Калиопа — на епическата поезия и красноречието, Клио — на историята, Мелпомена — на трагедията, Полихимния — на химните, Талия — на комедията, Терпсихора — на танците и хоровата песен, Урания — на астрономията.

И така, ако се изкушаваме да пишем образно, като черпим вдъхновение от митологията, нека не забравяме, че седмото изкуство — киното — се покровителства от десетата муза, че телевизията воюва за правото да заеме мястото на осмото изкуство, над което бди единадесетата муза.

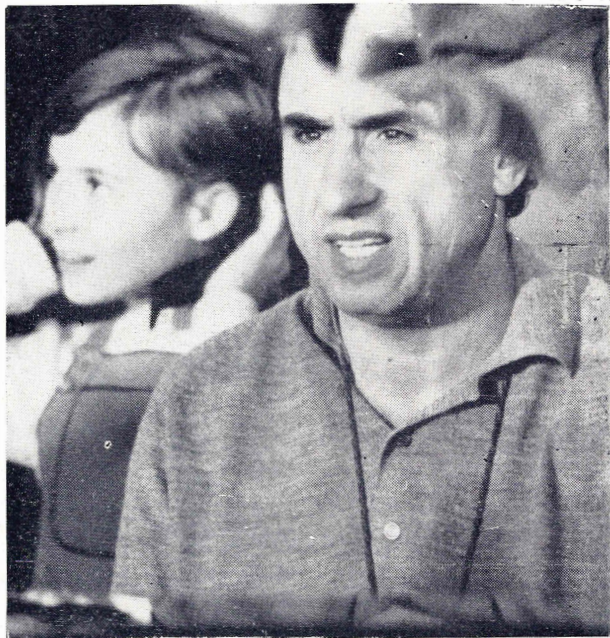
Нека не коригираме митологията, нека не безпокоим праха на древните гърци...

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

СССР

В Мосфилм продължават снимките на трилогията „Съдба“ по едноименния роман на П. Проскурин. Първият филм „Любов земна“ е вече готов. В него се проследява животът на семейство Дерюгини. Сахар Дерюгин е председател на колхоза, неговата жена Ефросина се грижи за домакинството и четирите деца. Обиква Захар друга жена — млада, красива. Какво може да се направи? Скрива дълбоко своята мъка Ефросина, не укорява в нищо мъжа си. И нов дом построяват, но щастие в него няма. Мъжествен и силен характер притежава тази крехка жена... Ролята на Ефросина изпълнява Зинаида Кириенко. Нейн партньор е Евгений Матвеев, който е също и постановчик на филма.

В Москва се е състоял шестият пленум на Съюза на съветските кинематографисти. Доклад на тема „Задачите на кинодраматургията в решението на най-важните теми на съвременността“ е изнесъл първият секретар на Съюза на съветските кинематографисти Лев Кулиджанов. В изказванията по доклада са взе-



Никола Рударов дебютира с постановката на филма „Да изядеш ябълката“. Автор на сценария Свобода Бъчварова.

ли участие Е. Габрилович, Ч. Айтматов, Е. Матвеев, Р. Биков, С. Герасимов и др.

По съветските екрани се е появила осмата серия от мултипликационния популярен филм „Ну погоди“, в който сценаристите А. Курляндски, А. Хайт и режисьорът В. Котюночкин, художникът Т. Русаков разказват за новогодишните приключения на Вълка и аека. Ловкото Зайче и този път не се оставя да бъде хванато.

По мотиви на повестта „Булевард под пороен дъжд“ на М. Коршунов режисьорът Е. Сташевска снима филма „Концерт за две цигулки“ — за съдбата на випускниците на една музикална школа, за тяхната дружба с младежите от близкия завод, за съзряването на един талантлив музикант.

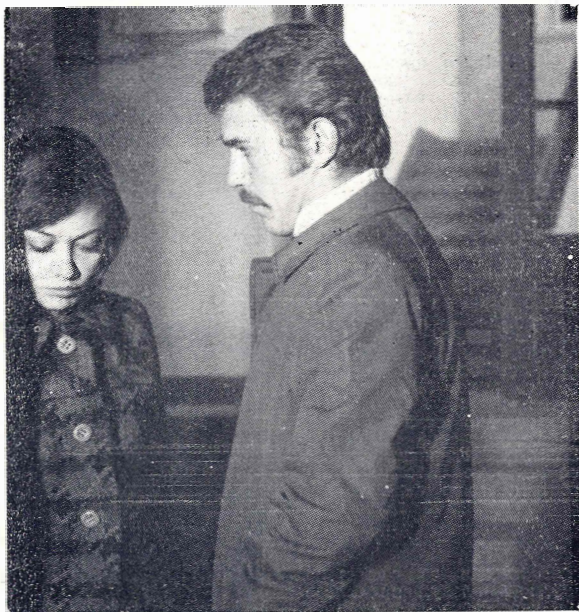


Елена Димитрова в кадър от филма „Да изядеш ябълката“

Вторият филм от творбата в две части „Там зад хоризонта“ (студия „М. Горки“, режисьор Ю. Егоров, сценаристи Ю. Принцев и Ю. Егоров) продължава разказа за съветските самолетостроители, герои на филма „Зад облаците е небето“.

Филмът „Сменям куче за локомотив“ е дебют на режисьора Никита Хубов в игралното кино. По жанр това е лирическа комедия. Сценарият е написан съвместно от режисьора и С. Михалков по неговата пиеса „Чужда роля“. Всички събития във филма са показани от гледна точка на децата. Главен герой е Алик, ученик от пети клас. Един ден той моли учителя по пее да го приеме в хора. „Но ти нямаш слух, как ще пееш?“ — отговаря учителят. Това съвсем съкрушава момчето. Стихове той не пише, в балета не играе, не се е показвал по

телевизора, както другите деца. Това много огорчава неговата майка. Затова Алик решава да се запише в хора. Там няма да се чува как пее, особено ако пее тихо. Тогава майка му ще бъде доволна и той ще получи като подарък кученце. Но майката на Алик, за да развие слуха му, докарва в къщи и пиано. Обаче пианото така си остава заключено. Неизчаквано поканват Алик да се снима в киното... „Нашият филм е за деца — казва Н. Хубов, — но, разбира се, ще ни бъде много приятно, ако от него се заинтересуват и възрастните.“



В Азербайджан-филм се снимат понастоящем два нови филма. Режисьорът К. Т. Таги-заде снима филм по мотиви на народния епос „Китаби-деде-Каркуд“, а режисьорът Махмудбеков поставя филма „4-те недели“ по мотиви на повестта на Г. Абас-заде, посветен на приятелските връзки, възникнали през дните на войната и запазили се до наши дни.

Цветана Манева и Владимир Смирнов във филма „Началото на деня“ по сценария на Ал. Карасимеонов, режисьор Димитър Петров

Съвместно съветско чехословашко производство е филмът „Малкият сержант“, разказващ за съдбата на белоруското момче Бориска, чийто родители са убити от фашистите. Съветски войници спасяват момчето. Зачисляват Бориска в полка. Покъсно обстоятелствата го срещат с чешкия войник

Ярослав Лукаш. Тяхната дружба преминава в братска привързаност. Филмът се снима от режисьора Л. Голуб, автори на сценария са Ю. Яковлев и Л. Тома. Студии — Беларус-филм и Баранов.

гмар Бергман. Марко Белокно).

„Забележителна черта на книгата „Киноизкуството в борбата за идеи“ е в това, че цялото ѝ съдържание е осветлено от позициите на комунистическата партияност“ — пише в „Советская культура“.



Актьорът Иван Григоров изпълнява централна роля във филма „Силна вода“, режисьор Иван Терзиев.

Новата книга на видния съветски киновец и кинокритик А. Караганов „Киноизкуството в борбата за идеи“ е посветена на съвременното кино в чужбина. Тя изцяло почива върху факти, получени от личното запознаване на автора с огромно количество чужди филми, с дейци на западните кинематографии, с техни печатни и устни изказвания на международни конгреси и фестивали, чийто участник много пъти е бил авторът. Караганов дава многостранна характеристика на комерческото кино. Особено интересни са главите „Драма на познанието“ и „Ляво“ бунтарство в киноизкуството“. Тук са анализирани произведенията на автори, които се намират на кръстопът (Микеланджело Антониони, Ин-

В Съюза на съветските кинематографисти се е състояла творческа конференция на тема „Режисьорски дебюти 1973—1974 г.“ Секретарят на ръководството на съюза Сергей Бондарчук е отбелязал в своето встъпително слово, че около 30-те филма-дебюта, представени от различните киностудии на страната, убедително свидетелствуват за идването на ново поколение художници. Състоял се е интересен разговор за наставничеството в киното, за важни проблеми, стоящи днес пред младите съветски кинематографисти.

В едно интервю за полското сп. „Екран“ по повод



Михаил Улянов в ролята на армейски генерал Жуков и Сергей Харченко в ролята на Жданов от киноепопеята „Блокада“, постановка на Михаил Ершов.



А. Кайриша и Л. Мерзин във филма на ленинградския режисьор Л. Менакер „Опознаване“.

реализацията на филма „Те се сражаваха за родината“ режисьорът-постановчик Сергей Бондарчук казва: „Искаме или не искаме, снимайки филма „Те се сражаваха за родината“, влизаме в полемика с някои произведения на западното кино, които тенденциозно осветляват събитията от последната война. Мога да спомена „Генерал Петън“,

„Най-дългият ден“ и някои други, които омаловажават и намаляват участието на съветския народ във Втората световна война. След като гледат такива филми, зрителите не могат да разберат, че Червената армия е разгромила три четвърти от всичките сили на хитлеристите. Убеден съм, че нашият филм ще разкаже на хората истината...“

Както вече съобщихме, в студията Ленфилм се снима съветско-американският филм „Синята птица“ по романа на М. Метерлинк. Елизабет Тейлър, която е пристигнала за снимки в Ленинград със своите секретарки, гардероберки, фризьори и кучета, ще изпълнява четири роли: Майката, Светлината, Любовта, Магьосницата. Във филма от американска страна ще участвуват още Ава Гарднър, популярният комик Джеймс Коко и Джейн Фонда в ролята на Нощта. В едно интервю при своето прибавяване в Съветския съюз Джейн Фонда разказва: „Баща ми, брат ми и аз имаме голямото желание да направим един филм за американската революция. Неговото съдържание е много лирично — истории, случили се с хора преди големите социални катаклизми. Искаме да направим филм за обикновени трудещи се хора. Както е известно, приближава 200-годишнината на Американската революция. Във филма, посветен на нея, ще покажем не само светлите й страни, но и това, което ни разочарова. Това ще бъде първият филм, в който ще играя заедно с моя баща. Режисьор ще бъде Сидни Полак („Уморените коне ги убиват, нали?“).

За своята работа в Щатите Джейн Фонда казва: „Днес моето име в Щатите се свързва с политическата ми дейност. Някои хора затова дори ме ненавиждат, като че ли аз съм причина да умират американски войници във Виетнам. Други пък очакват от мене извънредно много. И след някой не особено сполучлив филм често ме питат защо съм играла в него. Сега твърдо съм решила никога да не приемам роли, които не съвпадат с моите възгледи и идеи.

Надявам се, че когато „Синята птица“ се появи по екраните на Щатите, никой няма да ми зададе въпроса, защо съм играла в този филм. Вярвам, че нашият вариант на „Синята птица“ ще говори за много важни неща... Във филма става дума за това, че красотата и щастieto могат да се открият във всеки изживян ден, във всичко, което ни заобикаля. Но тази красота можем да видим само тогава, когато се опи-



Из светския игрален филм „Клисура на изоставените приказки“ с участието на Армен Джигарханян. Режисьор Едмонд Кеосаян.

тваме да разберем заобикалящото ни. И още един важен момент. Когато човек вижда действителността, вижда истината, той все пак трябва да съумее да запази известна доза фантазия, трябва да умее да мечтае, да сънува...“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Кой излиза в дъжда“ е новият филм на Братиславската студия „Колиба“, постановка на режисьора Мар-



С. Орлова в ролята на Ани от светския филм „Последна среща“, сценарий О. Агишев, режисьор Б. Бунеев

тин Холи. Година 1947—1948. Започва колективизацията на словашкото село. Суша, слаба реколта, тежко време. Животът поставя пред хората проблем, който не търпи отлагане — да се приключи със старата система, да се направи крачка напред към един бъдещ по-добър живот. Драматичните събития са показани от авторите на филма с явно чувство за правдивост и психологизъм. В главната роля участва Емилия Вашариова, удостоена с наградата за най-добра актриса на Фестивала на чешкия и словашки филм 1975 г.

Режисьорът Ян Смит работи над филма „Невестата с най-прекрасните очи“. Както е заявил режисьорът, това е „приказка за малки и големи, наситена с много хумор и поезия от циганския фолклор“. Част от снимките ще бъдат направени по нашето черноморско крайбрежие, близо до Балчик.

ПОЛША

За седми път сп. „Екран“ присъжда наградата „Збигнев Цибулски“ за най-обещаващ млад артист. Наградата е получил Мачей Бурай, изпълнител

на главната роля във филма „Тъмната река“ на Силвестър Шишко.

*

В Краков се снима филмът „Тази, която остана жива“, постановка на режисьора Христиан Щайнке. Действието се развива по време на окупацията в един партизански отряд, където участвуват също и немски антифашисти. След години главният герой на филма, писател, работи над разказ за съдбата на тези хора, изминали заедно бойния път на отряда. Ролята на писателя изпълнява немският артист Фред Дюрер, ролята на главната героиня — Барбара Крафгувна. Филмът ще бъде съвместна продукция на полския филмов колектив „Призмаг“ и студията „Дефа“.

*

От няколко години режисьорът Кшищоф Кешловски работи в документалното и в игралното кино. Последният му документален филм „Първа любов“ е получил миналата година главната награда на Фестивала в Краков. Новият игрален филм на К. Кешловски се нарича „Ромек“. Героят е 18-годишен, апочва работа в театрално шивашко ателие, влиза в един свят на отговорност, трябва да езима решения, важни за него, а и за другите. Със своята младежка впечатлителност той бгговтори света на изкуството.

„Едно внимателно прочитане на сценария убеждава, че сюжетната рамка е само един предлог, че Кешловски си остава преди всичко режисьор-докумен-



Станислав Любшин в ролята на Фьодор от филма „Ксения, любимата жена на Фьодор“. Режисьор В. Мелников

талист — пише сп. „Филм“. — Повече го интересуват второстепенни на пръв поглед въпроси... Режисьорът не иска да налага готови тези, камерата ще покаже истината. Мисли и работи като документалист...“ Ролята на Ромек е поверена на Юлиуш Махулски, студент първа година по режисура във филмовата школа в Лодз. В останалите роли В. Борунски, М. Тарковски, Т. Зигадло и И. Лорентович.

След двегодишно прекъсване сп. „Полски филм“ започва да излиза отново два пъти в месеца. То е предназначено главно за чужбина като информационно издание за полския игрален, късометражен и телевизионен филм.

Радиопиесата „Партита за дървени инструменти“ на Станислав Гроховяк, поставена също и на театрална сцена, ще бъде пренесена на екрана от Януш Заорски. Героят е дърводелец от едно малко градче, заставен от хитлеристите да сковава бесилки, на които трябва да увиснат затворници-комунисти. Тази роля ще изпълнява Нежи Турек. Филмът се поставя в колектива „Х“.

На конкурса за най-добър сценарий на миньорска тема са били представени 43 работи. Първа награда не е присъдена. Две втори са получили сценариите „Завръщането на титаните“ на К. Лешниевски и „Нощи ден“ на Я. Каркошка и Ч. Обалек.

УНГАРИЯ

С интерес е бил посрещан филмът „Чужди лица“ на дебютанта режисьор Р. Сереня. Студентите от факултета по психология Ирен и Габор взимат под своя опека 18-годишния Янош Барт, току-що пуснат от затвора. Те го подкрепят, искат да му помогнат да се върне отново към нормален живот и в същото време изучават неговото поведение. Янош е неустойчив. Той ту се връща към предишните си приятели, ту се захваща за работа, ту я напуска и милицията отново започва да го търси. Режисьорът се спира вър-



Бърт Ланкастър във филма „Насилие и страст“ на режисьора Лукино Висконти



Жак Дютрон и Роми Шнайдер във филма на Анджей Жулавски „Главното е да се обича“

ху важни обществени проблеми — социалистически хуманизъм и взаимопомощ и личната отговорност на всеки човек от обществото.

*

Починал е известният унгарски режисьор Феликс Марнаши (56 години). Дебютирал е през 1947 г. с филма „Успехът на Ана Сабо“. Автор е на редица филми, между които „Будапещенска пролет“, „Пробна езда“, „Карамбол“, „Листа от фикус“, „Узурпатори“.

ИТАЛИЯ

След „Людвиг XIV“ и „Сократ“ Роберто Роселини е завършил неотдавна филм за Де Гаспери, известен италиански политик и дългогодишен президент на Италия. Какъв ще бъде следващият филм на Роселини от серията „Знаменити хора“? С такъв въпрос се е обърнал към големия майстор на киното репортьор от френския „Нувел Обсерватюр“.

„Месия. Искам да направя филм за Христос, като се придържам строго към

евангелието — отговаря Реселини. — Направих филм за Людовик XIV, за да покажа някои много човешки черти в характера на краля-слънце — страхливост, прикрита с надменност, слабост, прикривана със сила. И всичко това, защото неговото управление е свързано с въвеждането на централизация, с първите стъпки към създаване на съвременно общество. „Сократ“ е пример за израждане на демокрацията, поддала се на обаянието на риториката и красноречието. А Христос, това е необикновено възмущаваща история на непослушание...

След „Абрийски поинт“, снет в Шатите, и „Професия репортьор“, снет в Англия, Испания и Алжир, Микеланджело Антониони е заявил: „Своя следващ филм ще направя в Италия. Чувствавам известно безпокойство да се свържа отново с италианска тематика, от която съм се откъснал след филма „Червената пустиня“.

Джан Мария Волонте иска да опита силите си и като режисьор. „Вече година мисля за филма, с чиято постановка ще се заема и в който ще изпълнявам главната роля. Имам вече и сюжета, и названието — „Един от града“. В него ще пресъздам на екрана образа на човек от средната класа на малък провинциален град...

Сега Волонте се снима във филма „Делото за Марус“, който чилийският режисьор Мигел Литин снима в Мексико. Действието се развива между 1903–1905 г., когато в Чили работниците са водили кървав бой за своите права.

Джорджо Ферара, асистент на Виторио де Сика при снимането на филма „Кратките ваканции“, е зает с постановката на филма „Просто сърце“ по романа на Г. Флобер, сценарий на Чезаре Дзаватини. За главната роля е ангажирана Адриана Асти. Нейн партньор е английският артист Алън Бейтс.

Джулиано Монталдо („Сако и Ванцети“) се връща отново към политическа тема. Той ще се заеме с реализацията на филм за Роза Люксембург, видна

представителка на немското работническо движение. Монталдо се е обърнал към Джейн Фонда с предложение да превъплъти на екрана образа на Роза Люксембург. Артистката още не е дала положителен отговор, преди да се запознае основно със сценария.

Западната филмова преса продължава да осведомява читателите за филма „1900“, който се снима от Бернардо Бертолучи (за филма дадохме кратко съобщение в един от миналите броеве). Това е историята на нашия век, показана чрез съдбата на едно семейство. Филмът се разделя на четири части: „Лято“, „Есен“, „Зима“, „Пролет“. Герои са двама младежи, родени в един и същ ден. Единият, син на богат земевладелец, става фашист, а другият — син на селянин — се ориентира към левизната. Бертолучи, автор на „Последното танго в Париж“, е предвидил във филма „1900“ 18 еротични сцени. По този повод някои критици задават въпроса, дали това е уместно в един такъв епичен филм и дали Бертолучи, който е известен като майстор на психологическия филм, ще успее.

ФРАНЦИЯ

В капиталистическите страни рядко има списание, което да не помества материал за прочути звезди. Френското сп. „Пари Мач“ публикува серия фотографии на Брижит Бардо с нейната собствена менажерия. „Тайм“ разказва как София Лорен се пързала на ски в Савоя. Така се създава мит за прекрасния живот на артистите. Но проведената преди две години анкета от френското сп. „Антреприз“ показва, че „звездите“, които печелят много пари, могат да се преобрят на пръсти, а болящото артисти съвсем не водят „сладък“ живот. За обикновения артист, който хвърчи от снимки на снимки като статист или изпълнител на малки роли, разказва с тъжен хумор филмът „дравей, артисте“ на Ив Робер.

Нотдавна издателството „Ели“ е пуснало книгата „Животът на артиста“. За разлика от филма на Ив Робер, където Марчело Мастрояни играе измислено лице, тя е напълно до-

кументална. Нейните 208 страници съдържат 15 драматични разказа за артисти. 81% от френските артисти постоянно са безработни. „С нашата книга преследвахме две цели — е заявил в едно интервю за в. „Юманите“ авторът на книгата Франсоа Марие, секретар на Профсъюза на френските артисти, — да разкажем на читателите за живота на артистите и да дадем на професионалистите ясна представа за политическия и социален контекст на тяхната професия в съвременното буржоазно общество. Сега в изкуството господства нечалбата. И върху нас, в епохата на бурното развитие на средствата за масова информация, лежи огромна отговорност. От нас зависи как хората ще възприемат ценностите на културата. За това ние трябва да получим такива условия за работа, в които бихме могли да приемем върху себе си тази отговорност. Артистите трябва да имат същите права, както всички трудещи се...“

По парижките екрани се е появил пълнометражният документален филм „В името на расата“ на режисьорите Марк Хилел и Кларис Анри.

Организацията „Лебенсборн“ („Извор на живота“) възниква в 1942 г. в Мюнхен и изпълнява важна функция в нацистката политика на Хитлер в отдела за „досяване“ и германизация на деца от „низшите раси“. Във филма „В името на расата“ авторите изнасят много факти за „Лебенсборн“, неизвестни особено в Западна Европа. Той се състои от две части: „Немци“ и „Полша“. Първата е опит да се проведе разговор с бивши служители в „Лебенсборн“, които вече са изтърпели малките си наказания и сега живеят свободно в ГФР. Втората част е посветена на полските деца. В резултат на акцията за германизация Полша е загубила около 200 хиляди деца, по-голяма част от тях безвъзвратно. Една малка група деца, около 15%, които след войната са се завърнали в родината, си спомнят пред камерата своето детство, прекарано в централите на „Лебенсборн“, в детските лагери или в немските „нови“ семейства.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА

ДА ИЗЯДЕШ ЯБЪЛКАТА

Ресторантът е огромен. Кристалните полилеи блестят с всичките си лампи. С появата на голямата препълнена зала се понася ек от присъствието и говора на много хора, както на футболно игрище. После екът заглъхва, защото прозвучава fuga на Бах. Светлината в залата бавно гасне. Настъпва мрак, в който лъч на прожектор започва да обикаля залата, като се спира ту по-кратко, ту по-дълго върху лицата на хората.

А в залата се чуват думи на мъж и жена — развълнувани, напрегнати, драматични. Лъчът на прожектора пълзи и гласовете им стават по-ясни, защото светлината приближава към тях...

— А що е това любов? — пита жената с горчивина и болка.

— Други са го казали преди мен...

— Кажи... Аз не можах да разбера, не можах...

Мъжът мълчи.

— Любовта всичко прощава, на всичко вярва, всичко претърпява, на всичко се надява... — казва тихо най-после той.

И докато тия думи се чуват заедно с музиката, лъчът на прожектора осветява лицата на различни хора, в различни възрасти, в различни състояния около масите и на дансинга, изразяващи чувства, може би такива, за които говорят мъжът и жената. Ето една влюбена двойка, за която светът около нея не съществува. Ето един възрастен мъж с пияно, зачервено лице и момиче, което може да му бъде дъщеря, но не му е... Ето младеж и девойка, тя плаче, а той си е подпрял главата с две ръце... Друга компания се смее, а един е захлупил глава на масата. Жената до него го гали по главата...

Гласовете на двамата стават отново ясни и ето прожекторът осветява мъжът. Това е офицер-летец с открито, развълнувано лице.

— Откъде знаеш това? — пита жената и прожекторът осветява лицето ѝ, като се спира дълго на него.

Това е лице напрегнато, трагично, чието място не е в ресторант, а в някоя картинна галерия. Необикновено одухотворено лице, увиснало в мрака... И стран-

но нещо, сякаш камерата внезапно е видяла това лице през очите на някого... Музиката, шумът, всичко изчезва и се чуват само ритмичните удари на сърцето. Погледът сякаш се приближава към това лице и за миг го стопира, а после бързо се отдалечава.

Някъде от другия край на ресторанта се чува звънът на счупена чаша и веднага след това отново се разнася музиката и ехти шумът.

— От себе си... — отговаря мъжът.

Прожекторът продължава бавно своя път нататък към отсрещната страна.

— Но това е любов без гордост — казва жената. — Така се обичат сигурно медузите. Аз така не мога. Аз не съм медуза...

— Мария... — казва тихо мъжът.

— Не мога с лъжа, не мога...

Музиката се засилва. На екрана настъпва мрак, а след това сякаш прожекторът е уловил зрителите и силно светва право в очите им. Ярка, нетърпима светлина и заедно с нея — болезнен, задъхан мъжки глас, който с неочаквано усилие прегракнало изкрещява:

— Махнете светлината!

Светлината загасва и веднага се чува гласът на летеца.

— А детето? — пита той Мария.

Диво и безсмислено звучат думите: „Махнете светлината!“, казани от невидимия мъж, и думите на офицера: „А детето?“ В тоя момент светват полилеите. Ресторантът е отново в обикновената си светлина. Оркестърът продължава да свири fuga на Бах, само че джазирана, и на дансинга — едно огромно живо тяло от мъже и жени пулсира в ритъма на музиката. Но следвайки погледа на невидимия човек, бързо се насочваме към масата на летеца и жената. Тя е в тъмен елегантен, но всекидневен костюм. А мъжът полковник в офицерска униформа на летец. Личи, че случайно са попаднали тук. Правите коси на жената падат над очите ѝ. Тя ги вдига и пръстите ѝ треперят.

— Да, наистина... — казва жената — детето... — И става от масата. Тя е красива, зряла жена, с малко тежка красотата.

Светлината отново гасне. Минава през танцуващите двойки, които я блъскат, но тя нищо не забелязва и върви напред като сомнамбул. Лицето ѝ от време на време се явява на екрана, осветено от прожектора. Музиката и шумът отново са изчезнали и се носят само ритмичните удари на сърцето. Зад нея се чува пак гласът на офицера:

— Мария...

Но тя не го чува, или може би никои не е казал...

Шумът в ресторанта е нахлул.

Мария излиза и попада в осветената сладкарница, а оттам в гардеробната. На стената им телефонен автомат. Набира номер. Разсеяно гледа в огледалото отсреща, където се вижда входната врата. Влизат елегантен висок мъж и млада жена в кожено палто. Мария на телефона ги забелязва в огледалото. По телефона се чува детски глас:

— Ало... Ало...

Но жената отпуска ръката със слушалката и гледа в огледалото. Изведнъж тя се обръща право срещу мъжа. Той помага на дамата си да свали коженото палто, като леко я целува по косата. Внезапно и той вижда Мария. Дватамата стоят един срещу друг. Мъжът държи коженото палто, а жената слушалката. От нея се чува пак детският глас:

— Ало... Кой е? Ало...

Мария пуска слушалката, която почва да се люлее на верижката. Дамата с коженото палто също се обръща и гледа жената спокойно-предизвикателно. Мария тръгва. Мъжът неволно се опитва да ѝ прегради пътя, но Мария рязко го избутва и отива към гардероба. Гардеробиерката ѝ подава тъмна пелерина с качулка, обградена по краищата с бяла кожа. Мария излиза.

Елегантният мъж все още стои с палтото в ръце, а дамата чака все със същото спокойно-предизвикателно изражение на лицето.

От слушалката се чува детският глас:

— Ало... Ало... Мамо, ти ли си?...

...А Мария се е втурнала навън в зимната нощ на София. Мъглата се е спуснала гъсто над града. Светлината на уличните фенери виси над тротоарите като ледено слънце. Коли със запалени фарове отминават и мъглата по улиците в миг ярко засиява. Сякаш градът се намира в дъното на океана. Градът изглежда самотен.

Мария стремглаво върви в мъглата с широки, бързи крачки. Качулката ѝ е отметната и пелерината се развява зад нея. И пак това застинало трагично лице като старинна картина. Може би все още има любов, може би всички знаят колко хубаво нещо е любовта. Само тя смята, че любовта е безкрайно унижение, но детето, детето... Това е единственото нещо, заради което тя иска да живее, и сега, в тоя миг, тя копнее да прегърне детето, да пипне тънките му ръце, да чуе гласа му — единственото нещо на тоя свят, което може да я успокои. Само по-бързо, по-бързо... На моменти тя тича, забравила всичко на тоя свят, и усните ѝ шепнат нещо нейно...

Мъглата навън все повече се сгъстява. В даден миг жената изглежда като видение, разсичащо млечния здрач, и само когато минава под някоя улична лампа, фигурата ѝ наново се очертава. Тя не вижда нищо. Редките минувачи, които изскачат от мъглата пред нея, изненадано се отдръпват да ѝ направят път. Не обръща внимание и на колите, които минават край нея, нито на фаровете, които карат да блесне край нея мъглата, за да угасне изведнъж. Жената върви...

От булеварда свива в една тясна, тиха уличка. Тук вече не среща никой. Само мъглата зад нея постепенно почва да блести. Бавно приближава някаква кола. Известно време се движи едновременно с нея. После съвсем бавно отминава и отново настъпва мрак. Мария върви стремително и сякаш никой не е в състояние да ѝ спре. Но ето че от мъглата срещу нея изниква една сянка — сянка на мъж. Сянката върви право срещу Мария. Още миг и ще се сблъскат. Внезапно от тоя мъжки силует върху лицето на жената блесва светлината на ръчен прожектор. Тя успява да види за миг една ръка, насочила пистолет в нея. После си закрива с ръце лицето от светлината. Проектират четири последователни изстрела. При всеки изстрел тялото на жената се разтърсва. Проекторът угасва. Сянката на мъжа изчезва. Чуват се само стъпките му, които се отдалечават.

Мария отпуска ръце. Лицето ѝ сякаш се успокоява и почти се усмихва. Може би в последния миг е разбрала, че вече няма да страда от нищо. Тя залита, иска да се хване някъде. Край нея на тротоара има наредени съдове за смет, затрупани със сняг. Хваща с ръката единия и заедно с него рухва на тротоара. Тъмната локва кръв постепенно се увеличава край тялото.

... От входа на кооперацията излиза мъж по риза и чехли, с наметнато палто. В ръката носи кофа боклук. Изтичва към съдовете за смет, но спира край тялото на жената. Кофата пада от ръката му. Навежда се над нея.

— Боже господи — казва мъжът, — убийство!...

Фаровете на кола карат мъглата отново ярко да светне. Фаровете наближават със застрашителна скорост. Мъжът с кофата боклук продължава да стои над жената. Спирачките остро изпищяват до тях. От колата изскача мъж, който в един миг вижда какво е станало и се спуска към трупа на жената. Вдига я на ръце. Този с кофата боклук се мъчи да му помогне. Вкарват жената в колата. Рязко потегля. Лицето на мъжа зад кормилото се осветява от фаровете на насрещните коли. То е мъжествено и напрегнато. Движи се с бясна скорост. Фаровете непрекъснато мигат, а клаксонът пронизително свири. В мъглата изниква червеният кръст на голяма болница. Двама санитар с носилка тичат при колата.

Оттук някъде започват надписите на филма заедно със заглавието и свършват по следващия епизод.

Голям хол с висок гипсов тван, тапети и старинни мебели. Холът не е никак модерен. От него лъха по-скоро дъх на миналия век. На стените има няколко маслени картини в тежки бронзови рамки. Едно огромно бюро от потъмняло дъбово дърво, до него висок старинен стол, в дъното диван, два старинни шкафа до тавана с книги и роял, заемащ почти цялото място в средата.

Върху перваза на високия прозорец е седнал млад мъж с книга в ръка. Той е в дебел вълнен пуловер и панталон. На краката има чехли. Не чете, а гледа през стъклото навън. Явно на улицата нещо привлича вниманието му. Макар и да е късно, от нея долитат приглушени и неясни гласове. Улицата не е много широка и от двете ѝ страни се издигат високи стари сгради. Срещу прозореца на младия

човек е музикалното училище. Входът му е ярко осветен, но от мъглата подробности не се забелязват, макар че тук мъглата не е толкова гъста. Изглежда, е имало концерт на музикалните възпитаници, защото много деца излизат заедно с родителите си, които носят различни музикални инструменти в калъфи. Почти на края излиза млада стройна жена, която тръгва към тролейбусната спирка, близо до входа. Тя застава под електрическия стълб.

Лицето на младия мъж пред прозореца се оживява. Той се усмихва и галантно кима за поздрав с глава, сякаш тя може да го забележи. После вдига рамене в смисъл: жалко, че не ме вижда... Тролеят спира и я закрива.

Мъжът се връща на дивана и се изтяга. До него има малка масичка на колелца с бутилка водка и чаша с лед. Малко по-далеч от него, но досегаемо от ръката му, една модерна стереоустановка „Грюндиг“ с грамофонна плоча. Но музика не се чува. Плочата е свършила и се върти на едно място. А мъжът се чуди какво по-първо да направи — да загаси цигарата си, да отпие от водката, да остави книгата или да сложи нова плоча. Не прави нищо от това. Просто подухва пепелта от цигарата, която виси на устната му, и поглежда към високия стол, който е празен. Това явно го учудва и недоумявашо вдига рамене... Акробатично протяга ръка към грамофона и с лесен мъчителен опипване натиска копчето. Както се е излегнал, мъжът вдига ръце, сякаш дирижира. Пада нова плоча. След миг във високата стая се понасят звуците на ла-мажорния концерт за цигулка и оркестър на Моцарт. С една ръка той държи книгата, а с другата дирижира въображаемия оркестър. Той е щастлив. Това са малкото мигове в неговия трудов ден, които му принадлежат. По природа е сибарит. Създава си удобства и уют, където и да е. В почивката му има нещо, което може да се сравни само с позата на котка, която дреме, заела най-удобното възможно положение на леглото. От друга страна, тия удобства, макар и не луксозни, говорят може би за известна самотност. От време на време вдига глава към тавана, където е старинният полилей, някога с газови лампи, а сега е променен в електрически, и пак бързо потлежда с очакване към високия стол, но той е все така празен. Младият мъж протяга ръка към масичката си, отпива от чашата с водка.

В тоя момент се чува телефонен звън. Отначало звънът се покрива с музиката и той, като човек, който се събужда от дълбок сън, трепва, но все още не може да осъзнае ясно звука. После бавно оставя книгата и се надига. Отива към бюрото, вдига слушалката.

— Урумъв слуша... Разбрах...

Концертът на Моцарт спира, сякаш Урумъв чува четирите последователни изстрела срещу Мария, които прекъсват и деформират музиката.

Сега като че ли някакъв друг човек мигновено се явява пред нас на мястото на тоя, който се е излегнал на дивана. Един енергичен млад човек с умни, съсредоточени очи, с малки бръчки в ъглите... Лицето му е замислено и угрижено. Както изглежда, съобщението го е много развълнувало и смутило. Урумъв се облича и излиза.

Урумъв влиза в коридора на болницата, която служи и за чакалня. Спира се и разглежда внимателно всичко. За него работата започва от тоя момент. Това е първият допир със следствието, защото е следовател и знае, че от тук или може би малко по-рано от телефонния звън то е започнало. Той прави може би несъзнателно първите си хипотези. Знае, че нищо от първото впечатление може да не излезе вярно, но се случва и обратно, въпреки всички лъжи и наслойки. И той започва хладнокръвно с това първо впечатление.

И така, извършено е убийство, или по-точно, загинала е от огнестрелно оръжие една жена. Тази жена не е обикновен човек.

Сега да разгледаме хората в коридора... Двамата — дядото и бабата, които седят на пейката, се предполага, че са от махалата. Дядото е по чехли, кръв няма, ранявания няма, или не му се спи от артерioskлерозата, или някаква в по-лошия случай — бърбечна криза, но той не е хка. Изглежда, се обичат с бабата и може би са прекарвали добър живот... Не се отплесвай, това никак не е важно. Този с гипсирания крак явно чака да дойде количката и да го откара в отделението. А ето и количката със санитарите. Те качват мъжа с гипсирания крак и го отвеждат към асансьора. Трябва да се приближим към дъното и да разгледаме останалите... На очи се хвърля военният. Полковник-лечец. Блед и устните му мърдат, сякаш разговаря с някой. Мъчи се да запуши. Ръцете му треперят.

— Гражданино, тук не се пуши.

Офицерът учуден поглежда минаващата сестра. Хвърля цигарата на пода и я стъпква.

Вероятно това е мъжът ѝ, продължава мислите си Урумов. А тоя цивилният в елегантното вечерно облекло?... Върху лицето му има угнетеност, примесена с уплаха. Не, това не може да бъде мъжът ѝ. А защо офицерът, който се разхожда по коридора, когато минава покрай елегантния мъж, не разговаря с него и двамата извържат глави? Може би нямат нищо общо?...

Последните до прозореца... Единият е дебел, по чехли. Явно — свидетел. Другият е интересен, строен мъж. Лицето му е сурово и мъжествено. Не си е свалил ръкавиците, въпреки че е топло. И така, в заключение убиецът е дялото, подпомогнат от бабата... Към фактите!

Урумов тръгва към вратата, където пише „Следовател — бърза помощ“, но спира, защото срещу него излиза от една странична врата лекар, който още не е могъл да свали хирургическата престилка и маската му виси на шията. Офицерът тича към него. Елегантният мъж също тръгва към хирурга, но запазва пак някаква чинност и достойнство. Двамата от прозореца — мъжът по чехли и тънкият мъж със суровото лице — също отиват към хирурга. Той уморено поклаща глава, с което показва, че всичко е свършено.

— Мога ли да я видя? — пита офицерът с прихрипнал глас.

— След аутопсията.

Сега пред очите на следователя Урумов минават за миг лицата на четиримата мъже:

Офицерът си закрива лицето с ръце.

Цивилният елегантен мъж е потресен и стои като вцепенен.

Ниският пълен мъж по чехли и риза гледа съвсем уплашено и преглъща слюнка.

Тънкият мъж със суровите черти на лицето гледа настрани и сякаш е открил някаква особено дълбока истина, която чак сега му става ясна и която го прави сякаш напълно индиферентен.

Хирургът запалва цигара и наново влиза във вратата, откъдето излезе.

Към изхода тръгва пръв елегантният мъж във вечерно облекло. След малко излизат и тоя по чехли заедно с тънкия мъж. Полковникът продължава да стои, като тъпо и упорито гледа в пода. Механично вади цигара и пак се мъчи да запали. Същата сестра минава по коридора и му прави бележка:

— Гражданино, отгоре на това сте и офицер! Тук не се пуши!

Той стреснато я гледа, захвърля цигарата и с бързи, решителни крачки излиза през стъклената врата.

Чак тогава Урумов, без да чука, влиза в стаята, на чиято врата пише: „Следовател — бърза помощ“.

Съвсем млад мъж, седнал зад лишенцата машина, по риза, с разкопчана яка и разхлабена вратовръзка, с цигара в уста, вдига за миг поглед и продължава да пише, като казва:

— Твой ли е късметът?

— Мой.

— По обажданията разбирам, че много приятно ще протече следствието. Всички, които ми звъняха, бяха от лъв нагоре...

— Знаеш ли, Киров, кой роман беше награден преди един месец?

— Аз чета само поезия...

— Ако нямаше душа на поет, щеше да разбереш, че лъвовете е имало за какво да се обадят...

— Обикновено знаеш ли кой на края излиза престъпникът в такива следствия? Следователят, разбира се! Или най-малкото, ако не се докаже, че е той убиецът, обикновено изяжда наказание и всички остават много доволни!

— Свърши ли? — пита Урумов.

— Сега. Четиримата видя ли ги? Мистиката на живото съзерцание...

Урумов кима с глава и го гледа изпитателно.

— Офицерът е...

— Знам, съпругът ѝ.

— Добре започваш и успехът ти е сигурен! Офицерът не ѝ мъж, той си няма жена и скита самотен под небето... Елегантният с изплашения поглед е мъжът ѝ. Дебелият по чехли на бос крак е първият, който е видял трупа, другият е шофьорът, който я е довел. — Подава му изписаните листа.

Урумов ги поглежда мимоходом.

— Всичките имат безупречно алиби! — казва Киров.

— А убиецът крачи свободен в мъглата... — въздъхва Урумов.

Навън мъглата се е състшила. Урумов спира за миг и гледа втренчено пред себе си, сякаш ако се разпръсне мъглата, ще види всичко, което му е нужно, за да разбере това нелепо престъпление.

И ето, като че виждаме сянката на човек в мъглата с пистолет. Чуваме шума на стъпки в снежната киша, после краката на мъжа стъпват в локвите, в калта, стремително вървят напред по тротоара, по паважа, после се провират между храсти по стръмнината, нагазват в сняг, затъват, но краката на този невидим мъж вървят, сякаш не могат да се спрат...

Урумов тръсва глава и видението изчезва.

...Урумов е отново в апартамента си. Пуска грамофона с концерта на Моцарт механично. После отива към библиотеката. Взима една книга. Разтваря я. От първата страница го поглежда трагичното, красиво лице на Мария. Урумов върви и чете, а ние чуваме гласа на Мария:

„...Ти тичаше и вече се задушаваше. Тогава сгръ на алеята в парка, дръпна затвора на автомата и рязко се извърна назад. Но там нямаше никой. Никой не те гонеше. Беше нощта след първия ден на победата. Тогава започна да се смееш с глас и постепенно в теб нахлу онова, което почувствува с цялото си тяло, с цялото си същество, че никой никога няма да те преследва, че в най-тъмната нощ ще можеш да ходиш, където искаш, че от нищо не се боиш, че ти си безсмъртна!... И с тая нова, непозната радост се затича към светлината, където бяха хората. Да си революционер и да има революция, за която да се биеш, значи, че си живял и че си виждал всичко, каквото трябва...“

— Но вече я няма... — казва Урумов.

— Ти почваш да страдаш. Това е добре — чува Урумов един глас, който обаче идва от другия край на стаята.

Върху високия стол до голямото бюро е селнал един мъж, точно копие на Урумов, и странното е, че Урумов никак не се изненадва от присъствието на своя двойник. Това е неговото вътрешно Аз, с което той постоянно разговаря в минути на усилен размисъл.

— Но защо всяко убийство те изненадва — продължава Двойникът. — Време е да разбереш, че човек не винаги звучи гордо.

— И това те радва?

— А ти какво очакваш — да дойде и се предаде?

— Защо не?

— Колко убийства си разследвал досега? — пита Двойникът.

— Дванадесет.

— Тринадесетото ще бъде твое — фатално! Следователят Боян Урумов убива, за да разбере какво изпитва човек при подобен акт. В името на експеримента ще бъдеш оправдан!

Но Урумов не му обръща внимание, защото се е загледал отново в портрета на Мария...

*

Рано сутрин. Урумов умислен минава покрай Музикалното училище, за да се качи на тролея. Почти се сблъсква с младата стройна жена, която той гледаше през прозореца си и която току-що слиза от тролея. Урумов механически се извинява. „Моля“ — казва тя и чак тогава Урумов я забелязва, но тя се е запътила към училището. Той поглежда след нея и в тоя момент изпуска тролея. Остава да чака на спирката.

...Урумов е в комфортно обзаведен апартамент с модерна мебел. Както е облечен, се е отпуснал в едно кресло. Жената, с която съпругът на Мария беше вечерта в ресторанта, седи срещу него. На масичката между тях е сервирала коняк.

— Тя се е самоубила, нали? — пита тя, като взима своята чаша коняк.

— Откъде дойдохте до този извод?

— Предполагам, че лудо го е обичала.

— По вас ли съдите? — пита уморено Урумов.

— Бих се оженила за най-обикновен човек.
 — Обикновените хора нямат пари.
 — Парите не са най-важното.
 — Това значи ли, че имате някакви чувства към професор Симов?
 — Тази връзка нищо хубаво не ми донесе.
 — Никога ли не сте се замисляли, че причинявате страдание на хора, които с нищо не са виновни пред вас? — казва той.
 — А мене кой ме жали? Една чиновничка от банката. Виждали ли сте изгладнелите погледи на мъжете?
 — Обещавал ли ви е нещо?
 — Да, че след като се оженим, ще заминем в чужбина, като търговски представител, какъвто е бил вече.
 Урумов става.
 — Само това ли ще ме питате?
 Той, без да ѝ обръща внимание, тръгва към вратата, но се спира.
 — А може би на света все пак има истинска любов — казва той, — как мислите? ... — и излиза.

*

Небе. Залп от автомати. В сивото небе политат гарвани — те грачат. Това е залп, даден от мъже и жени в партизански униформи над гроба, покрит с венци, на Мария. След залпа започват да се разотиват. Урумов е застанал малко встрани, прикрит зад един надгробен паметник, и разглежда хората, които се разотиват. Взира се в лицата им ... Ето, съпругът с тъмни очила, от които не може добре да разгледа израза на лицето му. До него стои малко, тънко момиченце, с черно палто и черна панделка в плитката. Момиченцето непрекъснато плаче. По-далеч, облегнал се на съседен паметник, е полковникът. Мъчи се да запази спокойствие и непрекъснато преглъща, като ябълката на шията му се движи нагоре и надолу.

Заедно с хората, които се разотиват, край Урумов минава и шофьорът със замислено лице. За миг спира, обръща се, поглежда гроба и отминава. Момиченцето и бащата също си тръгват. Последен остава полковникът. Пали цигара и той тръгва. Само двама гробари остават, като оправят венците.

Урумов гледа след отминалите по заснежената алея. Пада здрач, но по алеята някой тича обратно. Това е момиченцето. Пада върху венците и цветовете на гроба на майката. След него тича баща му. Вдига го. Нещо му говори. Двамата отново си тръгват по алеята. Урумов остава сам. Той също тръгва. Когато минава покрай един гроб с мраморна скулптура, вижда върху снега приведената неподвижна фигура на мъж. Той е облегнал главата си на мраморната скулптура, напълно потънал в скръбта си. Урумов се заглежда и познава в мъжа шофьора. Впечатлен, Урумов спира за миг и после се отдалечава, докато напълно се изгуби в здрача.

*

Кабинетът на Урумов е обширен, но с много малко вещи. Почти японска обстановка, която контрастира със старинната му наредба в къщи. Бюро, два стола, малка масичка с магнетофон. Това е всичко. На единия стол пред бюрото е седнал мъжът на Мария. Лицето му е брадясало, има нещастен, напрегнат и едновременно раздразнен вид. Явно е, че разпитът е почнал отдавна. Той говори бавно, развълнувано, но Урумов не го чува, зает с мислите си. Той е с тъмни очила. Крачи безцелно напред и назад по кабинета, като устните му се движат. Явно говори нещо в ума си. Урумов не е могъл да придобие навиците и тежестта на мастит следовател, който през цялото време да седи зад бюрото със стоицизма на монах. Напротив, Урумов се разхожда, разсеяно поглежда през прозореца към оживената улица, подсвирква си някой мотив, застава пред магнетофона и като хипнотизиран гледа въртенето на ролките. Пуши дигари, вътрешно се нервирва от баналността на разпита, изпуска напълно край ушите си това, което никак не го интересува, и чака момента, в който словотоизлиянията ще престанат, за да може да кръстоса шпагата си.

— Какво казахте? — пита внезапно Урумов.

— ...И моля да не се месите в личния ми живот — едва сега чуваме гласа на професор Симов.

— Значи, Хаджиева е скъсала вече с вас!

— Ще отговарям на въпроси, свързани само... с убийството — трудно произнася професорът.

— А нима, професор Симов, убийството е по-жестоко от бавното измъчване на една жена, от нравственото разочарование, от гаврата с нейната гордост?

— Значи, аз — лудо влюбен и единственият ми изход е да убия жена си с помощта на любовницата си!... Вие сте модерен човек, със съвременен морал и едва ли искрено смятате това.

— А какви биха били следователите, ако имаха вашия съвременен морал?

— Тогава защо шантажирате невинна жена? Има хора, които са разрешавали конфликти със стрелба. Защо не се насочихте към тях? Защо щадите техните чувства, а не мислите как аз съм понасял това?

— Вие се осмелявате да подозирате жена си в изневяра? — пита Урумов и си сваля тъмните очила.

Професорът внезапно си покрива лицето с ръце.

— Не, не... Но аз не съм искал тя да умре, разберете, не съм искал! — почти вика той.

— Тогава кой е искал?

— И аз не знам, не знам... Нея всички я обичаха. И аз я обичах по своему и не исках да се разделя с нея... И тя знаеше това...

— Защото ви е било удобно?

— Не, не. Не знам кой я е убил. Сега остана детето. Може би ще ме попитате дали обичам детето?! — гневно, със сълзи в гласа пита професор Симов. Урумов отива на масичката и спира магнетофона. След това взима от бюрото книгата на Мария, отваря и чете:

— Ако същността на човека е любов, а любовта е лъжа, животът лъжа ли е?...

— Задайте въпроса по-ясно! — казва професорът стреснат.

— Това пита жена ви, не аз. Можете ли да ѝ отговорите? — Подава му книгата.

Симов с разстроено лице иска да каже нещо, но после изведнъж се извъръща и излиза от стаята.

Урумов го проследява с поглед и когато се обръща, вижда себе си на мястото, където стоеше Симов. Това е отново неговият двойник. Сега той е с тъмните очила на Урумов и го гледа въпросително.

— Е? — пита го Урумов.

— Беше искрен.

— Искрен ли? Голямата искреност понякога има за цел да скрие голяма лъжа.

— Мислиш ли, че е толкова изтънчен?

— Мисля, че не я е убил, наистина, и знаеш ли защо?

Двойникът му си вдига очилата на главата и го гледа проникателно.

— Защото на такива като него им се живее. Страшно им се живее...

— А на теб не ти ли се живее?

— В какъв смисъл?

— Имаме си една опорна точка на тоя свят и това е собственото ни тяло. Винаги можеш да го пипнеш и да се убедиш, че е истинско и че е твое.

— Е, после?

— Няма после. Някои спират дотук.

— А Мария?

— Всички не могат като Мария. Даже и ти не можеш.

— А-а-а, тя ще виси на стените в рамка, а други ще живеят! — казва Урумов и докато говори тия думи, размахва книгата ѝ пред лицето на Двойника си.

— А ти защо се озлобяваш? Хората искат да се радват, а не само да се борят и да мечтаят за бъдещето.

— Нека се радват! Но не за сметка на другите! Разбра ли? Не можеш да ме убедиш, че чак като ще имаме всичко, светият дух ще падне върху главите ни и ще станем хора! Така ли?

— Какво казахте? — чуваме гласа на млад мъж, който е влязъл в кабинета.

Двойникът изчезва.

— Казах, че на добро трябва да те научат, на зло сам се научаваш — казва Урумов.

Младият мъж е в недоумение и не знае какво да прави.

— Заповядайте — подканва го Урумов.

— Аутопсионният протокол и магнетофонният запис от радиото с участието на убитата — казва мъжът, като ги подава заедно в една папка. После изважда едно пакетче. Урумов изсипва от пакетчето четири проектила. — Проектилите са от маузер — продължава мъжът, — от въоръжението на българската и немска армия преди Девети септември.

— Придружете професор Симов до дома му и поискайте целия литературен архив на Мария. Свободен сте.

*

Урумов влиза в Музикалното училище. Още от улицата се чуват звуците на различните инструменти. По коридора минават ученици и ученички с нотни тетрадки, школи, калъфи. Лека тъга нахлува в сърцето на Урумов. Тъга за нещо безвъзвратно загубено. Някога като юноша той мислеше, че един ден ще бъде всичко — и музикант, и следовател, и олимпийски шампион. А когато следовател. Това за него беше въпрос на вътрешно убеждение, защото вярваше, че несправедливостта на тоя свят и свързаното с нея престъпление са най-голямото зло. Затова обичаше професията си. От много неща се лиши, но не можеше да скъса само с една илюзия — музиката. И при всички неприятности, които бяха част от неговата професия, когато се чувствуваше напълно опустошен, той се връщаше в острова на мечтите, в острова на музиката, за да намери сили за по-нататък.

Минаващият ученик срещу него, който заплеснато тананикаше нещо и дирижираше с ръка, се блъсва в Урумов и го изважда от мислите му.

Урумов спира пред една голяма врата. Оттам се чуват звуци на пиано. Чука. Никой не му отговаря. Тихо влиза.

В залата има два рояла. Зад единия роял е седнало момиченцето на Мария, облечено в черно, с вгълбен поглед. Край него стои младата жена, която познаваме вече от срещата му с нея на улицата. Момиченцето свири труден пасаж от соната на Лист и сбърква.

— Спри! — казва тя.

— Да капо ал фине! — обажда се Урумов.

Девојката вдига изненадано глава. Момиченцето също спира да свири и го поглежда сериозно.

— Влизането е забранено, гражданино — казва девојката, като не може да скрие недоволството си.

— Никога не съм се опитвал да свиря сонатата на Лист — казва, сякаш нечул, Урумов. — Виртуозно, но като музика не струва.

Момиченцето за първи път го поглежда и на лицето му минава нещо като усмивка.

— Не съм ви викала да чуя вашето мнение.

— И аз, за съжаление, не дойдох да слушам Лист — въздъхва Урумов и приближава към нея. Подава си служебната карта. — Извинете — обръща се той към момиченцето.

Девојката се смущава. Момиченцето усеща.

— Моля — казва то сериозно, затваря пианото и излиза.

— Доцент Атанасова, какво бихте казали за ученичката си Ана Симова.

— Много музикална, но има още доста да работи.

— Изглежда, че и тя страда от големия грех на талантливите.

— Какво искате да кажете?

— На времето Найденов ми казваше: „Виждал съм, и по-талантливи от теб, но по-мързеливи не съм виждал“.

Девојката се засмива искрено. Напрежението меѓу тях спада.

— Знаете какво стана с мајка ѝ?

Атанасова кимва с глава.

— И ништо ли не споделя с вас?

— Вие работили ли сте с деца?

— Не.

— Те са многу странни същества.

— Криват длабоко любовта си, нали?

— Откъде знаете това?

— И даже като пораснат, никога не забравят голямото страдание от детството си.

— Мога да ви кажа, че след смъртта на мајка ѝ всеки ден ходи на гроба ѝ. Страх ме е от това, но не мога да я разубея. И свири денонощно. Ако искате да ја чуete, елате на продукцијата. Тя ще биде скоро.

— С удоволствие. Казвам се Боян — подава си рката тој.

— Елена — отговаря објркана девојката.

— Ние, изглежда, в един ден празнуваме именните си дни.

— Ако си промените името на Константин, може би да... — казва момичето и се засмива.

— Џе се прекрџста — казва Урумов.

•

Военно летище. Урумов е на портала пред часовоя. По небото два изстребителја остават својата бяла следа. Урумов гледа нагоре, като си е покрил очите с длани. Воят на реактивните двигатели е оглушителен.

Идва полковник Продев. Лицето му е многу разстроено, брадјасало, с големи сини крџгове под очите. Двамата трџгват край летището. Студениот вятр духа силно в гърдите им.

— Ако искате, да влезем на топло? — казва Урумов.

— Не, мола ви се. Не мога в затворено помещение. Не мога да спя, не мога да лета, ништо не мога...

Урумов си загрџща кожуха от студа.

— Безпокоя се да не ви е студено...

— Вечер е още по-студено. Снощи исках да напаля огън на гроба ѝ — внезапно казва полковникџт.

— Многу ли ја обичахте?

— Да, винаги сџм ја обичал!

— Тя ви е спасила живота, нали?

— Откъде знаете? — пита рязко Продев.

— От вас. Четох спомените ви в печата.

— Ах, да... Но не само заради това. Такива като Мария вече не се раждат.

— Вие сте били в един отряд заедно. Тя се е омџжила кџсно. Никакви ли чувства не е имала кџм вас?

— Ако аз бях изпџлнил това, което ѝ заповядах, ако аз бях отишџл вместо неа и... него... може би приятелството ни щеше да премине в любов.

— Каково се е случило?

— Нешо ни раздели.

— Още в отряда ли?

— Не, след победата.

— Защо?

— Не можа никога да забрави...

— Каково да забрави?

— Че аз станах причина да загина човекџт, когото обичаше...

— Кога стана това?

— На 10 декември 1944 година след полунощ...

В този момент се приземява реактивен изстребител, чийто рев заглушава думите им. Полковникџт говори јавно развџлнуван, като ту се спира, ту продължава да ходи, докато постепенно двамата се отдалечават по бялото равно поле и на екрана остава да бучи с пџлна сила ревџт на самолетите.

Студеното обширно помещение. В дълги редици са наредени железни шкафове. По коридора между шкафовете върви една жена, след нея Урумов. Жената спира пред един шкаф. Отключва го.

— Полицейските дела ще искате ли?

— Не, само архивата от Народния съд в Горна Джумая.

Жената се навежда и търси.

— Дело № 478, том II, 1944—1945 година — подава ѝ листчето Урумов. Тя му изважда папката.

— Благодаря — казва той и ги взема.

... Кабинетът на Урумов е потънал в цигарен дим. Сигурно е минало полунощ. Само лампата на бюрото му свети и виждаме разтворения на средата архив на Народния съд. Урумов по риза, с разхлабена връзка и постоянната цигара в уста нервно и замислено се разхожда, а после сяда пред папките. Полу-тъмното задимено пространство на кабинета постепенно се изпълва с шум от неясен човешки говор на много хора. Започват да се чуват гласовете на тия, чиито показания досега е чел Урумов, сякаш оживели в мозъка му. Това са гласовете на мъже и жени, ту хрипкави, ту шепнещи, ту ясни и категорични. Отначало единични, а после в надпревара:

— Бяха 30 души партизани. Наредиха ги срещу нас с вързани ръце. Ротният командир даде заповед за стрелба и аз стрелях. Убих точно тоя пред мен...

— Знаех, че върша предателство, но нямаше как. След това за награда ме назначиха пазач на мината...

— Биха ме с чук по пръстите, докато пръстите се сбърнаха наопаки и по-духа като шкембе... Стана ми лошо и после нищо не помня...

— Вързаха ме и с главата надолу ме пуснаха в бунара. Всички се смееха, докато загубих съзнание...

— С търнокоп му разбих челюстите и му извадих осемте златни зъба. Тях продадох в града...

— Тия двамата, дето ги убиха, кой знае кои са... Па може и да са по задачата...

— Биха ме отначало с вила в корема, а сега започнаха да ме газят с ботуши по лицето...

И докато траят тия несвързани реплики, Урумов бързо разгръща папката и едни след други се редят фотосите с хилядите избити и обезобразени народни мъченици; полицаи, военни жандармеристи със своите жертви, запалени къщи.

Урумов си затиска ушите. Гласовете изчезват. Ксгато си сваля ръцете, настъпва тишина. Той разтваря широко прозореца. Навън мъглата е гъста. Урумов чува отчетливите, решителни стъпки по улицата. Ето, в мъглата се очертават контурите на мъж... Още миг и той ще види убицеца. Но вместо това той чува гласа на секретарката си:

— Добро утро, другарю Урумов.

— Добро утро — отговаря стреснат той, като си закопчава яката и оправя връзката си. — Как мислите, другарко Дамянова, прави ли са философите, които смятат, че всички неща ще бъдат съдени?

— Както кажете... — казва смутено тя и му оставя вестниците на бюрото.

Урумов облича самото си, оглежда се в огледалото неodobрително и излиза в коридора. Спира пред вратата, на която пише „Началник управление“. Оправя се още веднъж, почуква и влиза.

Урумов спира с колата си пред големия ресторант. Сутрин работи само сладкарницата. Влиза при гардеробнерката.

— Добро утро. В понеделник вечерта вие ли бяхте на гардероба? — пита той, като си подава картата.

— Аз, защо?

— Можете ли да познаете тези лица? — Подава ѝ фотосите на Мария, Симов, Полковника, човека с кофата боклук, шофьора и Хаджиева, любовницата на Симов.

— Имам много хора — казва гардеробьерката, като гледа внимателно фотосите. — Ах, да... ето хубавата жена с тъжното лице... Спомням си я. Грворн по телефона и после изведнъж си тръгна, без да закачи слушалката, и аз я закачих. Преди не съм я виждала. Този — не — показва тя, като отмята настрана фотоса на човека с кофата с боклук, — той също (полковник Продев). Тия двамата... май че не... не си спомням точно (фотосите на Симов и Хаджиева). Тоя почти всяка вечер е тук (фотоса на шофьора).

— Сигурно има много пари?

— Но той е приятел на Калмика.

— А в понеделник вечерта беше ли?

— Не съм го виждала... Не мога да се сетя...

— Благодаря — казва Урумов и тръгва за сладкарницата.

— Другарю, моля ви, палтото...

Урумов се връща и бързо се съблича.

Влиза в сладкарницата. Дълго стои и гледа масите. Погледът му се спира на един келнер — възрастен, сух мъж, със скулесто, монголско лице, който се провира с табла в ръка между масите и отива в дъното на залата. Там сервира на една маса с майсторството, спокойствието и еlegantността на келнер, работил винаги в големите заведения. Келнерът, след като е сервирал, се връща по другия коридор между масите обратно. Урумов се запътва към неговите маси.

Идва Калмика, вижда върху масата разпилените фотоси и за миг задържа погледа си върху тях. Урумов подава картата си на Калмика. Той спокойно я поглежда.

— Седнете.

Калмика сяда.

— Познавате ли Георги Джерикаров?

— Живеем заедно.

— Откога?

— Откакто дойдох в София. Баша му, полковник Джерикаров, ме отглежда в своя дом.

— Като какъв?

— Не като слуга.

Подава му фотоса на Мария.

— Познавате ли я?

— Не.

— И никога не сте я виждали?

— Не.

— Понеделник вечер беше ли Джерикаров в ресторанта?

— Да.

— Кога напусна?

— Не съм забелязал. Имаше много хора и бях зает.

— Това е всичко — казва Урумов, вади пари и плаща.

Калмика иска да върне рестото, но Урумов с жест го спира. Въпреки това Калмика остава рестото на масата. Урумов става и си тръгва. Калмика също става. Лицето му е все така безизразно, застинала. Урумов излиза. Парите остават на масата.

*

Пътува с колата си по панорамния път за Витоша. Край него отминават красиви кокетни вили. Спира пред една вила и отбива колата в снега. Вилата е малка, с веранда и голям двор, в който расте едно огромно борово дърво. Алеята е почистена от снега и води право към отворения гараж. В гаража нещо свети. Урумов отваря голямата желязна порта. Тръгва по алеята. От гаража излиза шофьорът, който доведе смъртно ранената Мария в „Бърза помощ“.

— Урумов — подава си картата.

— Джерикаров — казва мъжът, облечен в изцапан комбинезон. Бърше си ръцете в калчища. — Аз дадох показания на следователя в болницата.

— Но не на мен.

— Извинете, имам клиент. Веднага свършвам.

— Вие работите частно?

— Само в свободното си време. Иначе съм монтьор в държавно предприятие.

Джерикаров отива към гаража. Урумов разглежда двора. Колата на клиента подкарва на заден ход. Джерикаров отваря желязната врата. Колата на клиента излиза.

— Заповядайте вътре...

Влизат във вилата. Урумов си сваля кожата в преддвернето. Джерикаров отваря една врата.

— Влезте — кани го той, но сам не влиза. — Аз ще се измия и идвам.

Урумов влиза в хола и почва да го разглежда. Той носи тъмните си очила. Върви край една от стените. На нея са закачени маслени портрети. Спира пред първия портрет — опълченец с гордо вдигната глава. В това време влиза Джерикаров, застава зад Урумов.

— Дядо ми. Опълченец от Руско-турската война. Убит като генерал в 1912 година при Свиленград.

Следващият портрет е на жена, облечена в народна носия, със скулесто надменно лице.

— Баба ми — казва Джерикаров.

Третият портрет е на полковник с тънки, интелигентни черти, напомнящи донякъде лицето на Джерикаров.

— Баща ми. Загинал при маневри, когато съм бил малък.

Спират пред следващия портрет. Една красива жена в дълга бяла рокля с изящни тънки ръце и лице, обкръжено с руси коси.

— Майка ми. Не я помня. Умряла е при раждане.

Последният портрет е на малко момиче с панделки. Урумов пали, като очаква обяснение, но Джерикаров мълчи.

— Вие, Джерикаров, сте потомствен офицер. Даже съименникът ви е светията на войската — и посочва една голяма икона на св. Георги Победоносец, пред която има кандило, но не гори.

— Доколкото в България може да се говори за някаква потомственост — да...

В тоя миг от отсрещната стена бие старинен часовник. След това се понасят звуците на „Шуми Марица“. Дватама трепват и се обръщат към часовника. Джерикаров неволно се изпъва. Двата капака на часовника се отварят. Отпред излиза войник „На бой с нож“. Дватама като хипнотизирани гледат войника. За миг Урумов вижда два трупа на убити партизани — мъж и жена и до тях офицери и войници с каски. Видението изчезва. Урумов поглежда Джерикаров. Очите на последния горят със странен блясък.

— Аз съм офицер — казва Джерикаров, — бивш български офицер.

Урумов внимателно го гледа и тихо казва:

— Баща ми и майка ми бяха разстреляни от двама български офицери.

Дватама се гледат. Пръв се окопитва Урумов. Тръгва към библиотеката. Разглежда книгите. Вади от рафта една.

— Вие сте писали ръководство за военния шофьор!

— По заповед на Министерството на войната

— Обичате ли автомобилите?

— Повече обичам конете, но разбрах, че е векът на автомобилите. Участвувах и в едно балканско рали. Излязох шести.

Урумов оставя обратно ръководството за шофьора и се опъва към големия концертен роял, близо до прозорците. Върху него има поставени няколко детски играчки — мечета, палячовци...

— И това ли е част от офицерството? — посочва той пианото.

— Майка ми е свирела. Аз винаги съм искал да бъда офицер и станах.

— Разбирам, както беше мой дълг да стана следовател — казва Урумов и взема една играчка от рояла, като си играе с нея, но забелязва, че това не е приятно на Джерикаров, и я оставя.

— Според вас, имало ли е разлика между офицерите на Негово величество и останалите хора?

— Да. Иначе офицерът не можеше да съществува като съсловие.
— А каква е разликата?
— Офицерът е човек с чувство за достойнство и чест, доведени до абсолютен личен закон.

— По-точно?
— Обикновеният човек може да излъже, може да напсува, може да ходи немит и небрежен, да се напие, да избяга, ако го е страх, да заплаче, ако го боли зъб, и още много други работи може, които, ако офицерът направи, престава да бъде такъв.

— Ами ако в постъпките на един офицер няма нито достойнство, нито чест?

— Зависи кой това определя.
— А кой трябва да определи?
— Самият офицер или офицерското съсловие.
— Според вас той е над закона?
— Не. Просто законът за него е по-друг, много по-страшен и по-жесток.

— И от убийството?
— Офицерът убива в името на две неща: в името на клетвата, която е дал пред родината, и в името на офицерската чест. Останалото е престъпление.
— Кое?

— Доколкото разбирам, не сте дошли при мен да разговаряме по отвлечени въпроси. Може да питате направо какво ви интересува.

— Та аз това и правя — казва Урумов и за пръв път си сваля черните очила. — Един последен въпрос, помислете, преди да отговорите. Имате ли да прибавите нещо, което не сте казали на следователя при първия разпит?

— Не — казва Джерикаров.

— Довиждане — казва Урумов и си тръгва.

Когато минава край иконата на свети Георги, внезапно се спира, взема библията на масичката пред нея, бързо я разтваря и прочита гласно изречението: „... И като отвърнат ушите си от истината, ще се обърнат към басните...“ — и излиза. Джерикаров изненадано гледа след него.

*

Още под впечатление на проведения разговор, Урумов стремително върви по една улица на София. Внезапно се спира пред витрина с музикални инструменти, защото вътре е мернал Атанасова и малката Ани. Урумов влиза. Атанасова изпраща Ани към дъното, където са кабините за прослушване на музика, а после отива на щанда за ноти. Магазинът е голям. Най-много струпване на купувачи има при естрадните грамофонни плочи. Пее Лили Иванова. Едно момиче минава край Урумов и го пита:

— Купихте ли си плочите на Лили?

— Събрани съчинения не купувам по принцип! — казва Урумов и тръгва към инструментите, които са близо до изхода, за да не изпусне Атанасова и Ани. Спира пред тимпаните. Те са три, настроени на кварта. Почуква с пръст единия, после другия, после третия...

— Доколкото си спомням — чува той един женски глас, — вие се представихте като пианист, а не като тимпанист.

— Аз може и да съм атомен физик! — казва натъртено Урумов, без да се обръща, но когато вижда до себе си усмихнатата Атанасова, се смуцава много. — Простете... Всъщност ви забелязах, но чаках да си тръгнете — въздъхва Урумов.

— Вие сте разстроен?

— Обичате ли царските офицери? — вместо отговор пита Урумов.

— Зависи...

— А какво мислите за мен?

— Като пианист?

— Не, като човек.

— Аз не ви познавам.

— Е, добре. Цените ли в мъжа достойнството и честта?

— Разбира се.

— Тогава обичате офицерите...
— Съвсем не! — усмихва се Атанасова.
— Лешото е, че и един следовател може да каже същото... — въз-
дъхва Урумов.

— Спукана му е работата.

— На кого?

— На клиента ви?

— Той може да се защитава.

— Срещу ненавистта защита няма — казва Атанасова сериозно.

— Къде е изходът?

— Вие можете ли нормално да говорите, без да водите разпит?

— Разбира се — искрено казва Урумов.

Но тя ядосано се обръща и излиза вън, където пред входа я чака мал-
ката Ани. Той ги наблюдава. Атанасова си слага ръката върху рамото на мо-
миченцето и нещо горещо го убеждава. Ани стои с вперен поглед в земята.
После се затичва и се качва в трамвая.

— Ани! — извиква тя напразно и тогава бързо тръгва в обратна посока
Урумов е излязъл, тича след трамвая и се качва в движение.

...Той гледа да не изпусне в тълпата момиченцето. В ушите му звучи
пасажът, изпълнен стремително в избрания от момиченцето темп, когато за пръв
път я видя в Музикалното училище. Ту я вижда пред пианото как свири със
стиснати устни и наклонена главичка на тънка шия, ту я вижда как е в дей-
ствителност в тълпата. После момиченцето слиза от трамвая. Урумов след нея.
Момиченцето влиза в гробищата. Тича по алеята. Спира пред гроба на майка
си и се захлупва върху него по очи. Снегът почти е закрил венците. Урумов спи-
ра достатъчно, за да не го види. Постепенно пада здрач и заедно с него мъг-
лата. Урумов се запътва към гроба с мраморната скулптура, където беше го
впечатлил Джерикаров. Гробът е добре поддържан и има пресни цветя. Наoko-
ло е пусто.

*

Урумов влиза в малък кабинет със зарешетени прозорци към двора на
затвора, обграден като огромен кладенец с тухлени стени. Директорът на затво-
ра е доста възрастен мъж с белег на челото, който се спуска чак до устата.

— А, Урумов, заповядай, мойто момче, драго ми е...

Директорът на затвора отваря чекмеджето и подава една папка на Уру-
мов. Той я слага в чантата.

— Другарю Василев, кажи ми това, което не е написано в папката. Ако
си го спомняш...

— Разбира се. Джерикаров и досега помага в гаража, когато го пови-
каме. Рядък монтьор. Понякога идва и в къщи при мен.

— И аз му бях на гости.

— Съвестен и, като бивш офицер, много дисциплиниран. Пуснахме го
предсрочно.

— Имаше ли приятели тук?

— Мисля, че не. Затворен човек. Не можеш да му влезеш в душата. Но
на доверие отвръща с доверие. Работеше като луд. Последните години беше
на свободен режим и го пуснахме по обектите.

— Не ви ли беше страх, че ще избяга?

— Изключено. Такива като него можеш да обвиниш във всичко, освен
че не обичат родината си. В това отношение са фанатици.

— Нещо особено да е преживял тук?

— Докато беше в затвора, умря детето му — момиченце. Аз лично на
моя отговорност го пуснах да го погребат.

— Той е бил женен?

— Жена му го е напуснала отдавна и после избягала в чужбина. След
смъртта на детето си престана да яде. Дори имаше опасност за живота му.
Не съм виждал по-бурна скръб от неговата.

— А кой се е грижил за детето му?

— Калмика. Той единствено го посещаваше в затвора.
— Никога ли не се е оплаквал от нещо или говорил против нещо?
— Само веднаж каза, че една жена му разсипала живота.
— Коя?
— Ясно коя, тази, дето е избягала и му оставила детето!
— Съвсем ясно! — въздъхва Урумов.
— Пък ела у нас на гости. Не само служебно... Откога не си идвал. Скоро ми искаха от Института по история спомени за отряда и за баща ти и майка ти...
— Довиждане, бай Гроздане — му казва вече интимно Урумов. — Ще гледам да дойда. Много здраве на леля Цвета.

*

Урумов върви в двора на Джерикаров.
Няма цикого. Вратата на вилата е отворена. Качва се по стълбите. Изведнаж пред него се изпречва Калмика. Стои мълчалив и безизразен и го гледа с придръпнатите си очи.
— Идвам при Джерикаров.
— Той не е в къщи.
Двамата се гледат продължително. Има нещо, което плаши в тая неподвижност на чертите на Калмика.
— Ще почакам — казва Урумов и след като доста рязко го отмества на страни, влиза в хола.
След него върви Калмика. Урумов поставя чантата си върху бюрото на Джерикаров, а после сяда на рояла. Заглежда се в играчките на капака. Посяга към палачото и го слага на поставката за ноти. Улавя порива на Калмика срещу това своеволие на „госта“, но Калмика се овладява и остава неподвижен. Урумов си играе с един пръст по клавишите. Калмика стои неподвижно до рояла. Урумов спира да свири.

— Вие обичате музиката?
Калмика изведнаж се обръща и излиза от хола.
Урумов се разхожда по хола. После вади от чантата си книга и я оставя на бюрото. Отива към една етажерка. Вижда някакъв албум. Разлиства го и го пъха в чантата си. Отвън се чува шум на кола. Отново сяда пред рояла и си играе с клавишите. Влиза Джерикаров. Хвърля се на очи небръснатото му лице, небрежен вид и кални обувки.

— Изпитвали ли сте нужда да седнете пред пианото, въпреки че възможностите ви не са големи? — казва Урумов.
— Това го прави даже този, който не е учил пиано — казва Джерикаров.
— Бихте ли дошли с мен? Закъсах с колата на сред пазара.
— Стига да открия повредата!
— Има си хас!
— И само затова ли дойдохте тук?
— А защо не ми казахте, че вечерта сте били в същия ресторант.
— Аз съм почти всяка вечер там.
— Да тръгваме, ще закъснеем.
... Оживена улица. Двамата слизат от колата на Джерикаров.
— Спряхме много далеч — казва Джерикаров.
— Ще се разходим. Там не можем да паркираме.
Тръгват и минават край сергия с портокали, лимони, фурми, ябълки и различни консерви. Един продавач със синя престилка нарежда последните портокали върху пирамидата. Урумов спира пред продавача.

— Портокалите пресни ли са? — пита Урумов.
Джерикаров, който също се е спрял, се заглежда в продавача. Лицето му е познато.

— Поручик Йонков! — казва Джерикаров.
Продавачът трепва. Два портокала се изплъзват от ръцете му и падат на земята.

— Капитан Джерикаров... — едва произнася продавачът. Навежда се и взема портокалите от земята. Изправя се и се усмихва, вече окопитен, на Дже-

рикаров. Урумов се отдръпва настрани и с безразличен вид разглежда консервите.

— Уплаши ме в първия момент. Не знаех, че...

— Че съм жив? — продължава мисълта му Джерикаров.

— Не, не това... — смущава се продавачът.

Иронично изражение се явява на лицето на Джерикаров. Една жена застава пред сергията.

— Два килограма портокали — казва тя.

— Ей, сега, другарко... — казва Йонков. Той бързо пълни кесията с портокали.

— Махнете този — казва жената, като сочи един портокал.

— Това е великолепен портокал, другарко — със съжаление казва Йонков, но бързо го заменя с друг. — Заповядайте — подава ѝ кесията. Жената му плаща.

— Ти бакалин ли си? — го пита Джерикаров.

— Не, защо? Продавач съм — казва Йонков. — А ти какво работиш? Джерикаров не отговаря.

— Ако с нещо мога да ти услужа?

— Да ме произведеш бакалин?

— Остави, Джерикаров. Много вода изтече оттогава...

— За офицера това няма значение!

— На твое място не бих искал да си спомням стари работи. Нямах сметка... — иронично казва Йонков.

Лицето на Джерикаров просто се е вкаменило. Диша тежко. В този момент едно момченце с балонче и червена пионерска връзка застава между двамата.

— Татко, дай ми един лев — сериозно казва то на Йонков.

— Ето сина ми — с горда усмивка се обръща Йонков към Джерикаров. — Дисциплина и поведение нула, но е най-силният ученик в класа!

Джерикаров рязко се обръща кръгом и тръгва.

— Почакай! — вика след него Йонков.

Той бързо пресича улицата и тръгва по отсрещния тротоар.

Урумов, който търпеливо го е чакал, чул всичко, бързо го настига.

— Бакалин! — казва Джерикаров.

— А как според вас трябва един бивш офицер да си изкара хляба? — пита Урумов.

— Като работник! — казва Джерикаров. — Не ви ли е минало някога на ум, че това е единственото неунизително занятие.

— Не съм мислил по въпроса — казва искрено заинтригуван Урумов. — Може би има нещо вярно...

Джерикаров внезапно спира.

— Ако водите с мене разпит — казва рязко той, — водете го по установените форми. Къде е колата ви?

— Ей там — посочва я Урумов. — А формите на разпита определям аз, Джерикаров.

*

Урумов се прибира в къщи. Пали лампата на стаята и веднага се спъва в стола, поставен точно пред вратата, като едва не пада. Изправя се и въздъхва. Срещу него, седнал в удобния висок стол до бюрото, вижда своя Двойник, облечен като него в кожено палто, с кални обувки, който го гледа с иронична усмивка. Но Урумов не се учудва на присъствието му.

— Дявол да те вземе, ще се подиграваш, че не ми върви?! — обръща се той към Двойника. — Цял ден си свободен, не може ли малко да прибереш стаята?

Двойникът продължава невъзмутимо да се усмихва.

— Стани най-после, не виждаш ли, че съм уморен!

Двойникът става и се изляга на дивана, Урумов сяда на неговото място.

— Сваля си палтото, какво чакаш!

Самият Урумов сваля палтото си, като гледа към Двойника, който прави същите действия абсолютно синхронно. За миг подозрително спира да сваля палтото си — Двойникът също. След като окончателно го сваля, захвърля го

върху бюрото. Двойникът от дивана също хвърля палтото върху бюрото. Двете палта политат нататък и когато падат върху бюрото, остава само едно палто.

— Ще бъдете ли така добър да си свалите калните обувки? — казва Урумов, който си сваля обувките с помощта на другия крак. Двойникът извършва същите действия.

— Няма ли да донесеш малко водка и пуснеш грамофона? — пита Урумов, като без да чака отговора, отива към бюфета. Вижда как Двойникът му се нади-га да тръгне към бюфета.

— Лежи си спокойно. За теб няма водка, ясно ли е?!

Двойникът прави недоволно изражение.

— Не си я заслужил!

Урумов се изтяга на фотьойла и пуска грамофона. Отпива от водката. Двойникът кима с глава. Той е седнал по турски на дивана и реди пасианс.

— Не ми казвай, че всичко знаеш! — казва Урумов и изпива цялата чаша, като си налива нова. — Аз ще докажа кой е убиецът, ако ще да е граф Монте Кристо!

Двойникът от дивана се опитва да каже нещо.

— Ясно ми е какво ще кажеш, че той фактически е направил опит да я спаси, а аз проявявам към него омраза. Желание за добро имам, господи, но злото е, което ме влече... апостол?... Апостол Урумов! — казва той и изпива нова чаша. — Усмивки се де! — вика му Урумов. Двойникът се усмива фалшиво, като си показва всичките зъби — Видя ли? За да се усмихнеш, трябва да си покажеш зъбите. Нещо подобно на законното насилие.

Двойникът му бързо нещо говори, като ръкомаха оживено, но не се чува.

— Не ми възражай! А на Елена Атанасова направих великолепно впечатление, разбра ли? Вели-ко-леп-но! Бях очарователен!

Двойникът му бурно се смее, но звук не се чува.

— Е, може би не чак толкова великолепно... Какво говориш? Аз — да об-винуя невинен човек? Никога? Бъркаш ме с Юлий Цезар! Разбра ли? Заради мина-лото! Какво минало? — и сам казва, и сам се учудва Урумов, като пие пак от чашата с водка. — Ах, да, ми-на-лото — о-то-ла-ним! — И с двете ръце показ-ва две обратни посоки. — Отоламин. От кисело грозде. Яли са го преди нас, а по нашите зъби останал отоламинът. Как? Ей така: уважаеми, колеги, какво сте вършили преди мене — не ме интересува! Може да си офицер, може да си на-чалник-влак, за мене всички сте — абсолютно! Законът е голямо нещо! За-конът трябва не само да го — а, б, в, г, д, е, ж, з..., но да го чувстваш! Можеш ли да се чуеш тук? — сочи Урумов сърцето си и се мъчи сам да го чуе. — Ей така... Тогава ще станеш истински следовател — Лев Николаевич Урумов. И на Елена ще кажа това. Стига си ми махал! Хигиенист! И на него ще кажа! А на Елена очите растат. Вчера бяха по-големи. Стига си ми махал, казах ти! Давам ти две зими за едно лято! Защото... Да се кача... Къде да се кача? — Двойникът му сочи небето. — На Луната? А-а-а, не, да ми свети цяла нощ! Разкарай се и ме остави на мира! — Но Двойникът остава. — Мах-ни се, ти казвам!

— Поздрав от борда! — произнася за пръв път Двойникът, като става от дивана и се измъква направо през стената.

Урумов е заспал на фотьойла си.

На целия екран е снимката на автомобилно рали. Джерикаров връчва на-градата на съсем младо момче — спечелило състезанието.

— Защо си се зайл с човека? Като булдог — захапеш и не пускат!

Следва снимка на Джерикаров в костюм на автомобилен състезател.

— Ама ти пак ли се довлече? — пита Урумов. Сега той е в кабинета си и разгръща албума, който беше взел от дома на Джерикаров.

Двойникът му седи от другата страна на бюрото и разлиства папка.

Нова снимка на Джерикаров в работно облекло на монтьор, под някакъв камион. Около него група работници.

— Работниците го обичат, защото е дарж! — се чува задкадрово гласът на Двойника.

— Вестник ли четеш? — пита го Урумов, като продължава да разглежда албума.

— Не, ласкавия донос на кадровичката от предприятието.

Сега виждаме Джерикаров малък, в гвардейска униформа, качен на кон.

— А това, че с майчиното си мляко е поел цялата зверщина?

— Беше човечен офицер и войниците го обичаха. Не допускаше доноси.

— Някои хора се държат прилично от удобство или безразличие.

— Показанията на свидетеля Ламбрев пред Народния съд! Ремсис!

— Че кой свестен човек не се лъже? — Защото вярва в доброто!

Урумов отваря нова страница. На екрана Джерикаров е в челен транк. Нова страница. Команден пункт на бригадата срещу немците при Царево село. Снимка с политическия командир на бригадата. Последният е с петолъчка на кепето.

— Повишен в чин капитан за успешни акции в тила на германците.

— Биха се срещу немците, за да се спасят от Народния съд.

— Не говори глупости! — казва Двойникът. — Погледни ордените на гърдите. Този човек не е имал за какво да се подмазва.

— Много ли си сигурен?

— Инак щеше да получи съвсем друга присъда от Народния съд

— А не смяташ ли, че тая прекалена храброст крие гузна съвест?

Снимка. Джерикаров минава на парад.

Влиза в кабинета секретарката му.

— Чака ви един посетител, казва се Гьошев.

— Нека влезе.

Секретарката му излиза. След миг влиза мъжът с кофата боклук, но това сякаш не е същият човек. Елегантен, с балтон и костюм от скъп плат. Така, както се обличат служителите в големите предприятия.

— Не можах да дойда точно навреме. Трябваше да подпиша ведомостта за заплатите. Разбирате, другарю следовател...

— Разбирам, Гьошев. Отговорността на един главен счетоводител не е малка. Седнете. Можете да не се събличатے. — Пуска магнетофона. — Показанията ви в „Бърза помощ“ са достатъчни. Имам само един-два въпроса... Взема от бюро то лист, вероятно протокола от първия разпит. — Казали сте при първия разпит, че се касае за убийство. Кое ви дава повод да мислите това?

— Не е ли убийство? — пита изумен Гьошев.

— Питам ви защо мислите, че е убийство?

— Чух изстрели.

— Кога?

— Като слизах по стълбите. Четири изстрела. Но не обърнах много внимание. Така стрелят и камнионите, като минават по улиците. С четири изстрела не се самоубиват, нали?

— Кога решихте, че е убийство?

— Когато видях трупа. Ама не е ли убийство?

— Сега вторият въпрос. След като видяхте трупа, какво направихте?

— Уплаших се.

— Не спряхте ли вие колата на улицата?

— Не знам. Аз бях на края на тротоара. Почти на улицата.

— Спомнете си хубаво. Вие ли спряхте колата?

— Не знам. Не съм спирал кола. Изглежда, човекът — не му знам името — сам е разбрал и спря.

— А защо не бяхте на погребението?

Гьошев недоумяващо вдига рамене.

— Не я познавам, не ми е близка... Шо ще ходя на гробищата, и без това чувам само за инфаркти.

— А шофьорът беше.

— Може човекът да я познава...

— Личеше ли това, когато я вдигнахте в колата?

— Не, не знам... Бях много уплашен. Не забелязах.

Телефонът звъни.

— Урумов слуша. Да, разбрах. Откога?... Къде е?... Благодаря. Лицето му става много замислено и той забравя за счетоводителя.

— Само това ли е, другарю следовател?

— А вие какво искате? Свободен сте.

Счетоводителят излиза. Урумов набира телефонен номер.

— Джерикаров, свободен ли сте? ... След работа елате с вашата кола да ме вземете...

Урумов подпира главата с две ръце и си затваря очите, сякаш да си отдъхне. После отново набира номер. На телефона се обаждат женски глас. Урумов държи слушалката пред себе си. Това е гласът на Атанасова. Чуваме как тя няколко пъти вика „ало“ и пита кой е. Урумов бавно слага слушалката на телефона. После става енергично, събира папките и излиза в коридора. Спира пред кабинета на своя началник. Преди да влезе, се справя.

*

Военната болница. Колата на Джерикаров спира. Двамата с Урумов се отправят към пропускателна. Прекосяват двора. Влизат в зданието. Урумов почуква на вратата на неврологичния кабинет. Млад лекар дописва нещо и се смее заедно с една сестра, която е донесла кафе и му поднася неговата чаша.

— Светът е една голяма лудница с единствени кътове на отдиш — в болниците! — казва Урумов.

— Пази място и за следователи, привет, Бояне! — казва лекарят и става.

— Вие, лекарите, сте с по-голям късмет, понеже живеете тук.

— Не. Ние просто осъзнаваме отрано своята лудост, а останалите хора се мъчат дълги години да изглеждат нормални и затова не са щастливи. По едно кафе?

— Не, благодаря. Идваме при нашия приятел, това е негов колега.

Лекарят стиска ръката на Джерикаров.

— Добре, но не стойте дълго. Ще се оправи. Засега има тежка невроза. Трябва да мине време. Отказва да се храни, да спи...

Сестрата ги води по дългия коридор. Отваря една стая. Двамата влизат. На леглото е полковник Продев. Той даже не извърща глава да види кой е влязъл и гледа свиян ден навън. После бавно се извърща и дълго гледа Урумов. Поглежда и Джерикаров, но бързо отмества погледа си от него.

— Вече разбрахте кой е убил Мария — казва полковникът с глух, монотонен глас.

— Кой я е убил?

— Аз. Аз преброих крачките.

Лицето на Джерикаров трепва.

— Убих нея. Убих и себе си.

— Вие не сте имали физическата възможност да я убиете.

— Ако имаш възможност да спасиш някого и не го направиш, това е вече убийство.

— Какво говорите...

— Тя два пъти ме е спасявала, а аз...

— Това е друго... — казва Урумов.

Но той не обръща внимание на Урумов, а поглежда Джерикаров.

— Нали вие я доведохте в болницата?

Джерикаров кима с глава.

— Не каза ли нещо?

— Не.

— Много ли се мъчи?

— Не.

— Извинявайте, не съм ви благодарил досега. Искях да ви видя. Мария вече я няма. А като си помисля, че трябваше само да я изпратя. Хиляда и двеста крачки, и тя щеше да е жива. Сбогом. Благодаря ви.

Той се извърща отново с гръб към тях и гледа навън през прозореца.

Урумов се обръща към Джерикаров. Лицето му е опънато и напрегнато. Джерикаров преглъща.

... Когато излизат от Военната болница, навън вече е тъмно. Урумов се качва на предната седалка на колата. Това е мощен „Мерцедес-компресор“ стар модел, който развива голяма скорост. Джерикаров се движи като автомат. Сяда зад волана и запалва мотора. Форсира го до неимоверност. Компресорите

почват да свирят. Светват фаровете. Колата рязко потегля. Тръгва в обратна посока на града. Взима завоя със занасяне. След това криволича по улиците с непосволената скорост, докато на края излезе на шосето. Тук изведнаж рязко спира. Урумов полита напред. Гледа измъченото лице на Джерикаров.

— Слезте. За бога, слезте — казва Джерикаров.

Но Урумов седи и го гледа.

— Тогава сърдете се на себе си.

Джерикаров наново форсира колата. Тя се носи със застрашителна скорост. Отпред бързо приближават и отминават светлините на другите превозни средства. Взимат завоя със занасяне, като задните колела едва не пропадат в пропастта. С мъка избягват челно сблъскване с огромен самосвал. След това Джерикаров нарочно излиза от шосето право по една поляна, за малко не обръща и застава напърно. Моторът загасва.

Един милиционер от КАТ на мощен мотоциклет спира до колата.

— Какво сяхте да направите бе! Кога ще ви дойде умът! Дай си книжката!

Урумов изпреварва Джерикаров, който седи неподвижен и без това, и си подава служебната карта. Милиционерът козирува и се отдалечава.

— Това не е изход за един офицер, Джерикаров. Освен това, нямам никакви доказателства срещу вас.

— Формите на разпита определяте вие — напомня му Джерикаров изречението, — но изходът е моя лична работа!

— Ще ме върнете ли в къщи или да викам такси?

Сутрин. Ресторантът. Урумов довършва закуската си. Калмика невъзмутимо прави в момента сметката. Урумов мълчи замислен. Става. Вади фотоса от сакото си и слага върху фотоса като поднос една банкнота. Поднася я на Калмика. Той я взема и вижда на фотоса Мария. За пръв път ръката му леко трепва.

— Значи, я познавате? — казва Урумов и доближава почти до очите му снимката.

— Не — казва Калмика.

— И никога не сте я виждали?

— Вие ми я покажете?

— И вашият приятел ли не я е виждал?

— Не може да се види човек, който живее в чужбина.

— А откъде знаете, че е живяла в чужбина?

— От вестниците.

Когато Урумов отдръпва снимката от Калмика, ние я виждаме вече вградена в голям формат между другите портрети на заслужили хора, изложени върху алеята на „Патриарх Евтимий“, така както ги поставят по време на празници. През цялото време чуваме задкадрово диалога, който водят двамата, а на екрана лети споменът на Калмика...

... Сега по алеята между дърветата и портретите вървят Джерикаров и Калмика. И двамата носят траур. Изглежда, че се връщат от погребение. Калмика носи в мрежа полупразна бутилка с вино и кутия бонбони. Лицето на Джерикаров е брадясало и неимоверно измъчено. За миг погледът му пада на портрета на Мария. Дрехата, която носи подръка, пада на алеята. Виждаме, че е детско палто. От нея се изтърколва играчка. Двамата се спират. Лицето на Джерикаров се изпотява и върху него се изписва несдържана омраза и гняв. Калмика го хваща за рамене и рязко го обръща, като бързо го повежда към противоположната улица. Зад тях спирачките на кола рязко изпищават. Но те не обръщат внимание. Джерикаров върви като вдървен.

... Калмика поглежда Урумов. Исква да му върне рестото. Урумов несъзнателно му дава знак да не връща. Но Калмика оставя рестото на масата.

*

Урумов е у дома си. Той се е излегнал на дивана с ръце под глава и затворени очи. В стаята му царя пълна тишина. После Урумов натиска копчето на магнетофона до него и в тишината се понася гласът на Мария:

... Странни са часовете преди разсъмване. Внезапно тъмнината се съгъстява. Даже шурците по подето млъкват. Настъпва пълна тишина. Но това е само миг. После се обаждат първите птици и там, някъде на изток, зад длабинските вериги, се явява зората на новия ден — едва забележимо светло петно, което става все по-голямо и ярко... Ако пътуващ с кола, знаеш, че именно тогава птиците се удрят в предното стъкло и загиват. Тогава се изпълняват смъртните присъди. Тогава ротите се вдигат на атака. Изглежда, по-леко е да умреш на разсъмване. Леко и за тези, които умират, и за тези, които убиват. Тогава светът не е този, който познаваме. Ако хората бяха будни, светът, озарен от първите слънчеви лъчи на деня, би изглеждал неестествен и чужд...

Урумов затваря копчето и се замисля. Натиска копчето, за да върне отново текста, но в този момент на вратата се звъни.

— Отвори! — казва Урумов, като затваря копчето, и се обръща към стола, но той е все така празен. Отново се звъни. Тогава Урумов става неохотно и отива да отвори. На вратата е Джерикаров, гладко избръснат, сиретнат, почти елегантен. Лицето му обаче е като вдървено, а очите му блестят.

— Добър вечер — казва той отсечено и нещо в гласа му трепва.

Урумов е изненадан.

— Радвам се, че идвате — искрено, с порив казва той. — Заповядайте, влезте... — и въвежда Джерикаров. — Много се радвам, че дойдохте — повтаря Урумов, — мислех, че ми се сърдите.

— За какво? — говори все така отсечено Джерикаров. — Вие изпълнявате професионалните си задължения. Впрочем, забравили сте си една книга в къщи. — Подава му романа на Мария. — Дойдох да ви я върна.

Джерикаров върви подчертано вдървено и предпазливо. Урумов чак сега разбира, че Джерикаров е пиян. Води го към малката масичка. С жест го кани да седне на столчето. Той сяда малко нескопосано. Остава книгата на масичката. След това Урумов се запътва към шкафа, взима водка и чаши в ръце. Джерикаров с откровено любопитство оглежда стаята му и вижда на фотойла своя албум разтворен.

— Станала е грешка — казва Урумов. — Вместо да взема моята книга, съм взел вашия албум.

— Същата грешка, каквато стана с поручик Ионков и концерта... — казва Джерикаров.

— Почти...

Слага на масата чашка и налива водка. Поднася чашата на Джерикаров и взема своята.

— Четохте ли я?

— Моята политпросвета има ли за вас значение? — казва Джерикаров, като отпива от водката и дори прави опит да се усмихне.

— Правдива книга, като самата Мария — казва Урумов и отпива също от водката. — Такива като нея се раждат само при революциите и заради революциите.

Джерикаров пие и на лицето му нищо не се чете.

— Впрочем, да ви върна албума. — Става, взема от фотойла албума, както е разтворен. По средата му има един фулмастер. Остава албума пред Джерикаров.

Той несъзнателно се заглежда. Това е снимка на неговия випуск от Военното училище. Джерикаров взема фулмастера и прави руски кръст, каквито правят на Военните гробища, отначало върху едно лице, а после върху другите лица на снимката.

— Народният съд... Страцин... Унгария... — Джерикаров бързо туря кръстове. Остават съвсем малко лица незачеркнати. Единият от тях е той. — Това съм аз, все още жив... — казва той и се готви да сложи кръст на себе си, но Урумов си слага ръката върху снимката. Взема фулмастера и затваря албума.

— Защо — казва Джерикаров, — да не би да сте си променили намеренията спрямо мен?

— Трудно ми е да ви отговоря. Но нещо във вас ме привлича.

— Както котките обичат мишките, с които си играят, преди да ги изядат...

— Аз не ви считам за жертва... А има неща, за които дори ви завиждам.

— Вие? Да не сте пиян?

— Завиждам ви, че сте участвували в сражения — казва Урумов, като се разхожда. — Много пъти съм се питал как изпада човек в състояние на храброст?

Джерикаров мълчи.

— Или готовност за смърт, ако щете?

— За да станеш офицер, трябва да си наясно със смъртта — говори равно Джерикаров. — Като махнеш всичко останало, професията има за залог твоя живот. И теб те учат още от скамейката да изискваш висока цена за него от противника. Храбростта е въпрос на възпитание.

— А не смятате ли, че понякога храбростта е по-скоро изтощение от страх — казва отчетливо Урумов. — До такава степен го е страх тоя, който се готви да умре, че смъртта му се струва полесна. На, убийте ме, крещи всичко в него. Даже се моли пръв него да убият, защото повече не може да понася страха и му е по-леко да умре...

Урумов млъква. Джерикаров внезапно става и от внезапното ставане леко се залюлява, но се задържа. Взема албума си и тръгва към вратата все така вдъхнато, без да го погледне. Урумов го следва с тревога и дори прави жест да го задържи, но Джерикаров отваря вратата.

— Капитан Джерикаров — казва ясно Урумов. — Да оставиш виновния ненаказан, значи, му даваш право!

Джерикаров, който се е спрял за миг, тръгва отново и излиза.

*

Вечер. Ресторантът. Урумов влиза, оглежда салона и сяда сам на масата, на която седяха полковникът и Мария. Отново звучи фугата на Бах, която преминава в джазирен вариант. Загасват светлините. Излизат двойки на подиума да танцуват. Два прожектора осветяват единия подиум, а другият масите. Калмика се е облегал на колоната до Урумов. Урумов леко го побутва по рамото. Лицата на двамата се осветяват за миг от прожекторите.

— Ще има ли друга програма за Нова година? — пита Урумов.

— Не. Само няколко допълнителни номера.

Урумов мълчи и нещо съобразява.

— Лека нощ — казва той и става.

Излиза в тъмнината, прорязана от прожекторите. Когато прекосява сладкарницата, минава край масата, където седят Джина и мъж с бакенбарди, дълги коси и доста прасташко изречение на лицето.

— Поздрав от борда! — казва Урумов. — Джина, можеш ли да ми отделиш ценното си време?

Мъжът с бакенбардите застрашително става от масата.

— Шефи, за бога, това е другарят Урумов. После ще ти обясня...

Двамата отиват в дъното. Известно време си говорят тихо. После Урумов я оставя и излиза.

*

Същата вечер. Урумов тича по стълбите на една кооперация, като си взети с прожекторно фенерче. Спира пред една врата. Чак тогава пали лампата. Звъни. Излиза една възрастна жена. От апартамента се чуват звуци на пиано. Като казва „добър ден“, после „добър вечер“, Урумов нахлува край слисаната жена.

— Тук ли е другарката Атанасова? — пита той възрастната жена, която върви до него.

— Да — казва жената.

Той просто се промъква край нея, като мърмори:

— Аз съм й ученик...

Жената, учудено го гледа. Само такива ученици не е виждала. Носят се звуци от пиано. По това се ориентира накъде да върви, но набързо влиза в банята, извинява се на жената, която го следва, и след това отваря вратата на хола. Тоя път не грещи. На големия роял до прозореца Атанасова свири сонатата на Лист. Изненадана го вижда и спира.

— Един ученик... — казва старата жена зад него.

— Ученик? — пита Атанасова изумена.

— Е, да... — казва Урумов, като заеква — нали сонатата на Лист...

Бихте ли ме прослушали?

Тя става от дългата табуретка пред рояла и Урумов, който не си е свалил коженото палто, сяда и си разтрива ръцете.

— Няма ли да се съблечете?

Той бързо се съблича и мята върху фотьойла палтото. После решително удря клавишите, но след миг се обръква. Пръстите му се движат забавено като насън. Спира. Поглежда Атанасова.

— Да почна отначало, нали?

Тя едва сдържа смеха си.

— Няма защо.

— Дотам ли съм стигнал!

Влиза старата жена и взема палтото от фотьойла на Урумов, като го гледа неодобрително.

— Излез, мамо — казва Атанасова.

Атанасова го гледа въпросително.

— Посещение на добра воля ли е това?

— Чувствували ли сте се някога толкова отвратително, че още миг, и ще намразите човечеството? — казва Урумов.

— На път съм точно това да направя — казва Атанасова. Тя му се усмихва.

— Знаете ли — казва Урумов, — просто не можех да понасям и вне да ми се сърдите!...

— Затова ли сте тук?

— Не. Бихте ли прекарали Новата година с мене?

— Защо не?

*

Сутрин. Урумов спира колата пред една желязна ограда. Зад нея се вижда бетонен двор с много камиони. В дъното личат огромни хангари. Отива на пропуска. Говори нещо с портиера. Прекосява двора. Влиза в един от хангарите. Вътре е невообразим шум. Чуват се удари на чукове, светят и изгасват светлините на електрожените. Има и много камиони за поправка. Някои с извадени мотори, други напълно разглобени. Насочва се към група работници, наведени над някакъв огромен мотор. Урумов пита нещо едно младо момче (което видяхме в снимката на ралито) в оцапан комбинезон и с изцапани ръце. Момчето му посочва много сложно с ръце нататък, но Урумов нищо не може да му разбере. Момчето се засмива и му дава знак да почака. Урумов оглежда мястото. На една от стените има лозунг за преизпълнение на плана. Близо до Урумов на другата страна, над нещо като тезгях, пълен с инструменти, пише: „Бригада-първенец“. Бригадир Георги Джерикаров. Под гия надписи на малко дървено табло между снимки на знаменити автомобилини състезатели и актриси са забодени и снимки от бригадата — тържествено връчване на отличилата се бригада с преходното знаме. Джерикаров поема знамето, снимка от ралито, където той награждава момчето. Същата снимка като в албума и други. Момчето се приближава, като си бърше ръцете с парцал.

— Да ви заведа, че няма да се справите. Тук е лудница.

Двамата тръгват.

— Вне приятел ли сте му? — пита момчето.

— Да. А той къде е?

— При Цеко.

— Какъв Цеко?

— Ама не ви ли е казал? Миналата година — приказва момчето — наши колега си купи от един смахнат германец някаква таратайка и я кръстихме „Цеко“. Оттогава все я оправя, но не може и вика бате Жоро на помощ.

— И в работно време?

— Той е в отпуска. Бате Жоро не е кръшкач! Ама вне приятел ли сте му? — усмива се момчето.

мога дума да откъдча от него.

— А, той си е малко такъв.

— Какъв?

— Ами такъв... малко чешит.

— Другарят Чешит Джериқаров!

Момчето се засмива.

— Разбира се — казва Урумов. — Но напоследък ми прави номера, не

Веднаж ми взе акъла. Като имах рожден ден, направихме у нас джамбуре.

— Какво?

— Джамбуре — малко танци, малко пиво... И той счупи телевизора.

— Как така?

— Ами с пепелник.

— Защо?

— Никой не разбира. Аз танцувах и някаква мадама се явила по телевизора и той я праснал.

— Сигурно е бил пиян.

— Сигурно. На другия ден купи нов телевизор. Аз не исках, ама той не ме слушаше.

— Жоро е зодия Козирог, на вната си умира. А ти коя зодия си?

— И аз не съм лесен. —

Докато чува думите на момчето за счупването на телевизора, Урумов за един миг си представя Мария на екрана, може би когато получава наградата за романа си, може би дава интервю на зрителите, а после лицето на Джериқаров, изпълнено с омраза, после разгъпенца образ на Мария и пробития телевизор...

— А бе какво става там? — чува той гласа на момчето. То се е затичало към една кола, откъдето идва дим.

Сега двамата са на една малка pista зад хангарите. В единия край има някаква разглобена кола, която дими. Както винаги, и тук има зяпачи, които оживено коментират и уж помагат. Урумов се приближава. Изпод машинарията излиза Джериқаров в работен комбинезон, брадясал, с омазани ръце. Кашля и си трие очите, а после си бърше ръцете. Като вижда Урумов, се спира.

— Ще се удушите от тоя дим — казва Урумов, като се усмива.

— Кариерата ви ще пострада ли от това? — пита Джериқаров, без да погледне колата, и тръгва към хангара.

— Запазил съм маса в ресторанта — спокойно казва Урумов.

— Какъв ресторант? — недоумяващо пита Джериқаров.

— При Калмика, разбира се. Ще прекараме Нова година заедно.

— Това заповед ли е?

— Зависи от вас как приемате поканата ми. Ще бъде и Атанасова.

Урумов бързо се запътва към изхода, без да дочака отговора на Джериқаров.

Виждаме Урумов в една телефонна будка.

— Ало, другарко Дамянова, пригответе ми справка за всички предавания на телевизията от 21 ноември до 21 декември. Зодия Стрелец, да... И вие ли? А така! Добре съм се подредил... Това е всичко.

Ресторантът в новогодишна украса. Джазът свири. Урумов, Атанасова и Джериқаров са седнали на една маса. Мъжете се обръщат да гледат Атанасова, защото е много хубава във вечерния си тоалет. Джериқаров е избърсан, в елегантен костюм. Лицето му е, както винаги, затворено. Върху ревера на самото му се вижда малка значка — миниатюрен орден за храброст. На дансинга танцуват двойки. Калмика сервира на тяхната маса. Вдигат чашите.

— За изкуството! — казва Атанасова.

— За истината! — казва Урумов.

— За честта! — казва Джериқаров.

Тримата пият. Урумов хвърля бегъл поглед към масата на Мария, на която седи Джина с нейния кавалер. Всички маси са заети.

Джазът спира. Всички се разотиват по масите, като поглеждат часовниците. Тримата също спират да говорят. Калмика стои зад тях с готова бутилка шампанско. Барабанът на джаза почва да бие остро и тревожно. Всички стават от масите. Калмика отваря бутилката шампанско и налива в чашите на тримата. Джериқаров взема бутилката и сипва на Калмика. Включват радиото. По микрофона се носят сигналите на Астрономическата обсерватория. После се чува общ

вик. Новата година е дошла! Всички се чукат и пият. Оркестърът засвирва джазираната fuga на Бах. Гаснат светлините. Дансингът за миг се изпълва. Светва прожекторът. При една от обиколките на прожектора виждаме Джина и кавалера и още да седят на масата на Мария. Сега лъчът обикаля масите, където са Урумов и Джерикаров, Атанасова. Лъчът, сякаш нарочно, се спира дълго върху лицето на Джерикаров. Той закрива със свободната си ръка лицето си от светлината. Бързо минава лъчът по другите маси и отново се връща към него, за да се застон повече. Прожекторът се отдръпва от лицето му и сега започва бавно да пълзи към масата, където седяха Мария и полковник Продев.

— Ето я! — скача Урумов и сочи нататък.

Джерикаров държи чашата с шампанско в ръка. Той като хипнотизиран се обръща към масата. Сега тя е празна и се белее особено в тъмнината под лъча на прожектора. Ужас и омраза се четат по лицето му. Челото му е в пот. Джерикаров смачква чашата в ръката си. Стъкла се забиват в дланта му и от ръката му потича кръв.

— Махнете светлината — диво извиква Джерикаров.

Залата светва, а прожекторът угасва. Урумов мълчи и гледа право в Джерикаров. Той не издържа, става от масата и почти тицешком излиза навън, като разбутва танцуващите двойки от дансинга. Урумов също скача, без да обръща внимание никому, и се затичва след Джерикаров през дансинга. Объркана, изненадана и огорчена, Елена права гледа след тях.

— Другарката ще обича ли нещо? — чува тя гласа на Калника зад себе си. Той стои с безизразно лице.

— Да вървят всички по дяволите — казва тя и бързо тръгва.

*

Улицата вън е силно осветена. Има много хора и коли. Урумов тича през тълпата. Вижда колата на Джерикаров, която рязко потегля.

... Урумов спира колата си пред вилата на Джерикаров. Мерцедесът му е там. Железните врати на двора са широко отворени. Урумов излиза от колата, като взема отвътре портативния магнетофон. Прекосява алеята и влиза във вилата. Свети си с прожектора. Изкачва стъпалата. Влиза в хола. Тук е тъмно. Светва лампата.

... Джерикаров седи във фотойола. Очите му са затворени, но той не спи. Лицето му изразява голяма отпадналост?

— Дойдохте най-после да ме арестувате? — казва бавно той, без да отвори очи.

— Дойдох по традиция да ви разкажа една новогодишна приказка. За улеснение, записал съм я на магнетофона.

Нагласява магнетофона на масата. Гаси светлината. Сметва с прожектора право в лицето на Джерикаров. От магнетофона се чува гласът на полковник Продев.

— На 10 декември 1944 година, след полунощ...

Джерикаров отваря очи. Лицето му е осветено от прожектора на Урумов. То е изпотено. Отново по него се чете ужас...

... Нош. Вижда се порталът на казармата — осветен. На портала стои часовой с пушка. Наблюдението се извършва откъм градските гробища, които са срещу казармата, така че в светлината на портала се открояват кръстовете на гробовете. Открит файтон със спуснат гюрюк, воден от кочияш-еойник, минава през портала на излизане от казармата. Часовоят отдава чест. Там, на задната седалка, е седнал висш офицер с нахлупена над очите фуражка, а до него млад капитан, в когото можем да открием Джерикаров. Срещу тях на малката седалка е дебел възрастен фелдфебел с червендалесто лице и съвсем млад поручик, в жогото познаваме продавача Йонков. Файтонът върви по шосето. Когато се изравнява с входа на гробището, от сянката изскачат фигурите на група военно-облечени хора. Единият от тях хваща конете за юздите. Конете спират. Светват фенерчета.

— Проверка! — се чува гласът на една жена. — Слизайте!

— С какво право? — рязко пита осветеният полковник, но все пак слиза.

След него слизат капитан Джерикаров, поручик Йонков и фелдфебелът. Четиримата застават един до друг.

Когато Джерикаров вижда красивото, но строго лице на Мария, пот изби-ва по челото му.

— Ако не се лъжа, полковник Арабов — казва Мария.

— Вие нямате право да арестувате офицери! — казва полковникът. — Ще отговаряте! Има четвърто министерско постановление. Не изпълнявате разпоред-бите на собствената си власт.

— То бе отменено — казва Мария. — В името на народа за престъпления-та, които са ви добре известни, вие сте арестуван. Вие — обръща се Мария към Джерикаров...

— ... Капитан Джерикаров — пресича я той и гласът му трепере.

— ... Отместете се настрана. Не ни трябва.

— А тоя няма нужда да си казва името — всеизвестният убиец фелдфе-бел Инков! — казва един висок и хубав момък от групата.

Блед и изпотен, Джерикаров бавно и неловко отива настрана. Той гледа като хипнотизиран лицецо на Мария.

— Предайте си оръжието! — казва Мария на тримата.

Поручик Йонков пръв си подава оръжието. Двамата се колебаят. Извед-нъж фелдфебелът изважда пистолет и почва да стреля. Не улучва Мария, а хубавия момък. Той пада прегънат на земята.

— Христо — извън себе си извиква Мария и с бързо движение насочва ав-томата и стреля. Фелдфебелът се обръща и побягва, но след няколко крачки пада. Мария се хвърля върху падналия Христо. Двама гвардейци отвеждат Йонков.

— Христо! — вика тя.

Полковникът успява да се измести и насочи пистолета в гърба на Мария.

— Мария! — извиква един младеж, като я бугва.

Но е късно. Куршумът на полковника я улучва в рамото. Тя се извърща с автоматa срещу полковника, без да стреля. Изправя се. Пистолетът му прави засечка. Поглежда с ужас Мария и извиква:

— Капитане, стреляйте! — като отнсно механически насочва пистолета срещу нея.

Тогава автоматът на Мария започва да трака. Тя гледа като вцепенена. В същото време Джерикаров стои объркан, но чул гласа на своя по-висш начал-ник, е свикнал в такива случаи механично да се подчинява. Изважда „маузер“. Ръката му трепери и ранява един младеж от групата.

— Дайте светлина! — извиква Мария.

Светват фаровете на камион, който започва да се приближава към тях. Сега всички застават срещу уплашения Джерикаров.

— Хвърли пистолета, подлец! — му казва Мария и тръгва срещу него с окървавено рамо и насочен автомат.

Той послушва и хвърля пистолета. Пот тече от лицето му. Очите му са заслепени от фаровете на камиона. Мария го гледа в упор и като залита, върви право срещу него. Джерикаров почва да трепере. Обръща се и побягва в тъмни-ната. Той минава между двамата партизани с автомати. Блъсва единия, побягва през гробовете и куршумите не могат да го улучат заради паметниците. Когато стига стръмния склон към реката, с огромен скок се хвърля в тъмнината. Едва тогава Мария стреля след него. Той се свлича по склона между храстите надолу, където шуми реката. По лицето му се стичат капки пот. Спира за миг, изува бо-тушите си. Зад него затракват два автомата. В нощта проблясват пламъчета, кон-то излизат от дулата им.

— Предай се! — чува той гласа на Мария.

Сега на високия бряг, откъдето се свече, блясва прожектор. Лъчът му като неумолима ръка пълзи по откритото, голо корито на реката. Той извърща глава. После още по-бързо се затичва към водата. Лъчът на прожектора го залавя.

— Предай се! — чува той гласа на Мария, който сякаш кънти отразен в ридовете.

Тича зигзаг, за да избяга от светлината. Прилича на заек, внезапно осве-тен от фаровете на автомобил. Изведнъж спира. Обръща се с цялото си тяло към светлината. Може би е решил да умре. Но светлината го заслепява и отново ужас се явява на лицето му. Така осветен, личи всяка подробност от него. Той

е бос, куртката му е нахъсана на парцали, които се развяват от вятъра, а гърдите му са оголени и странно блестят, защото са целите потни. Нищо не е останало от офицерската стегнатост и елегантност.

— Предай се! Обграден си! — чува той прихрипналия глас на Мария.

Един продължителен картечен рев се понася в долината. Куршумите пропичат над него. Той инстинктивно се стоварва с цялото си тяло върху камъните. Проекторът го загубва. Търси го някъде встрани. Надига се и се затичва с всички сили към реката. Когато нагазва водата, пак се обръща към високия стръмен бряг. Сега, осветени от прожектора, се виждат и други светлини. Чувства се присъствието на хора. Реката не е дълбока, но е буйна. Това е планинска река. Водата го удря и стига до гърдите му. Най-сетне го завалят. Течението го повлича надолу. Спира едва при една огромна скала в средата. Успява да се изправи. Тръгва към другия бряг. Постепенно течението отслабва и Джерикаров стъпва на отсрещния бряг. Спира за миг да поеме дъх. Отсреща се очертава ивицата на върбите. Тръгва успоредно на реката. Изведнаж откъм върбите започва стрелба от автомати. Един куршум го удря в рамото. Ризата му се напоява с кръв. Побягва по течението на реката. Изстрелите се носят над него. Лъчът на прожектора пълзи по отсания бряг, за да го хване. Той тича. Изстрелите вече не се чуват и лъчът на прожектора е останал някъде далеч зад него. Но той продължава със сетни сили да тича. Чуват се само стъпките му по чакъла и тежкото му дишане. Най-после спира. Залига. Сега ясно вижда в далечината пред себе си тъмните планински вериги. Над тях на небето се е появило огромно светло петно. Това е зората на новия ден. В далечината наново проехтяват изстрели. Джерикаров побягва. Тича право на изток, към планинските вериги, там, където светлото петно все погече и повече се уголемява. Но точно сега прожекторът го улавя.

— Стой, ще стрелям! — чува той отново прихрипналия глас на Мария. Джерикаров спира. Застава срещу светлината...

... Но това е светлината от прожектора на Урумов, който е в хола. Джерикаров става и се изправя срещу Урумов.

— Махнете прожектора, чувате ли! За бога, махнете прожектора!

— Капитан Джерикаров — бавно и отчетливо казва Урумов. — Вие убихте Мария. Защо? Аз чакам вашия отговор.

Джерикаров отваря очи. Устните му почват да мърдат. Още миг, и те може би ще произнесат признанието, което би го облекчило. Но в този момент Урумов с някакво неопределимо чувство разбира, че е влязъл някой друг в стаята и е точно зад гърба му. Сигурен е също, че Джерикаров е зидат влезлия. Това са мигове на огромно напрежение. Урумов разбира, че е в опасност. Сега тази опасност се чете и в осветеното от прожектора лице на Джерикаров, който вдига ръка и прави с нея знак на отрицание. В същия миг светва лампа.

— Честита Нова година! — чува Урумов гласа на Калмика.

Обръща се рязко към него и изгасва прожектора. Калмика не трепва с очи. Цялото напрежение отведнаж спада. Джерикаров като пребит рухва във фотьойла.

— Донеси коняк! — обръща се той към Калмика с глух глас.

Калмика отива до бюфета, взима коняк и чаши и ги донася.

— Излез! — му казва Джерикаров.

Калмика излиза. Джерикаров сипва на Урумов и на себе си. На един дъх изпива чашата. После пак я налива.

— Кажете ми най-после, защо с такава сигурност смятате, че аз съм убил Мария?

— А защо не казахте при първия разпит, че познавате Мария?

— А какво, като я познавам? Достатъчно е да прочетете досието ми, за да разберете. Това основание ли беше да я оставя на улицата?

— Знам, че сте отивали на нощно дежурство — с досада говори Урумов, — че хиляди пъти сте минавали по тая улица от ресторанта на път за работа. Знам, че нямам доказателства срещу вас. И вие го знаете. Е, добре, това успо-

коява ли ви? Вие не сте невменяем, Джерикаров, или все още искате да си докажете, че сте имали морално право на това убийство?

— Вие не ми отговорихте.

— И вие не ми отговорихте, но аз ще ви кажа — смятам, че вие единствен в този свят имате мотив да убиете Мария.

— Защото е стреляла срещу мен? Като партизанка е стреляла и срещу други, живи и здрави и до днес!

— Съвършено вярно. Но в такъв случай има нещо друго? Какво? Заради дефекта у вас като дефекта на Шуман, който е движел върху клавишите заедно с третия и четвъртия пръст на ръцете си, дефект, наречен офицерска чест? Това ли е?

— Каквото и да ви кажа, нито ще ми повярвате, нито ще ме разберете.

— Добре, Джерикаров, ще поставя въпроса другояче. Защо, след като той убива Мария и бяга с колата, отново се връща при нея, вдига я на ръце с един случаен човек и я откарва в болницата?

— Това, което говорите, е глупаво. ТОИ не се е върнал, защото аз случайно минавах оттам и я вдигнах.

— Но представете си, че един и същ човек и я е убил, и след това се е върнал да я вдигне.

— Защо да си представя нещо, което не е за вярване?

— Напротив! Чак след като я е убил и побягнал, ТОИ е разбрал, че именно този път е загубил завинаги всякакво достойнство. Да забие четири куршума в тялото на една беззащитна жена, без да ѝ обясни защо... Та тя не го е познала! Тя не е знаела кой я убива. Вие престанахте да бъдете човек, Джерикаров!

— Другарю следовател — на вратата стои Калмика. — Вие сте си забравили палтото в ресторанта, а вашата дама си отиде — казва той и ѝ му подава палтото.

Урумов го гледа, вдига магнетофона и го прехвърля през рамо.

— Елате в други ден в управлението на заключителен разпит по установените форми — подчертава той последните си думи, за да припомни на Джерикаров, че той така е пожелал. Урумов излиза, изпратен от Калмика.

Съмва се. Урумов спира колата пред някаква чешма. Напиксва си лицето с ледена вода. Качва се в колата. Гледа се на огледалото. Брадясал е и видът му е измъчен. След това потегля, спира на улицата, където живее Атанасова. Излиза от колата. Качва се по стълбата. Пред вратата на апартамента се обляга на стената. Отвътре се чува лек шум. На вратата застава Атанасова. Лицето ѝ е разплакано. В миг Урумов се преобразява и с бързо движение слага крак на вратата, защото тя иска да я тресне под носа му.

Изведнаж той ѝ вдига лицето за брадичката и се усмихва виновно и измъчено. Тя учудено го поглежда, после гневното изражение на лицето ѝ отново се явява.

— Вие, вие сте...

— Кажете, Елена. Чул съм и по-лоши работи за себе си.

Изведнаж тя заплаква. Лицето на Урумов става загрижено. Той бързо си обува обувката. Слага си ръцете на раменете ѝ.

— Оставете ме, вие сте безчувствен човек. Викнахте ме на Нова година, защото ви трябвах за работата.

— Успокойте се и ме изслушайте. За работата никак не ми трябвахте, въпреки че наистина имах важна работа тая нощ. Просто помислих, че като сте вие, няма да ми бъде така тежко...

— Вървете си!

— Не мога, обещали сте ми нещо...

— Нищо не съм ви обещавала!

— Как, нали ще ми предавате частни уроци по пиано.

— Престанете с вашите глупости.

— Нямате право да ми откажете. По Конституцията всеки български гражданин има право да учи пиано.

— Учете си! — казва тя.

Той бързо я прегръща. Отначало тя се дърпа, след това се отпуска в ръцете му. Той я вдига и я носи към стаята ѝ...

По-късно Елена се е свила до него, сложила е главата си на рамото му и спи. Урумов с една ръка напива цигарите и внимателно, за да не събуди Елена, запалва цигара. Явно мисли и мислите му не са от най-веселите. Изведнаж на празния стол право срещу него сяда Двойника. Той също запалва цигара. Урумов го гледа изумен.

— Не виждаш ли, че съм с жена, простак такъв! Досега само тъва не бе правил.

— С жена ли? Та ти въобще не мислиш за нея!

— Какво не бих дал да се отърва от теб.

— Срам ме е за теб. Ти си бил поет бе! Правиш глупава възстановка, говориш за офицерска чест като трубадур... Предполагам, че той истински се е смял.

— Едва ли. Нямаше такъв вид.

— Не глупей и запомни: за офицерска чест самъ не се убива. По-добре се опитай да разбереш защо първия път бяга от Мария като човек, който е решил да не мре. Защо след толкова години случайната му среща с нея в ресторанта детонира в него като взрив и сякаш воден от зъл дух, той тръгва след нея...

— Злият дух си ти. Всичко това са само мои предположения.

— Ставай!

— Ставам! — извиква гласно Урумов.

Елена се размърдва на рамото му. Двойникът му прави знак с пръст на уста да е тих и да не я събуди. После изчезва. Урумов си измъква ръката от главата ѝ.

Урумов звъни от телефонна кабина на улицата.

— Професор Симов?... Урумов: Всичко ли ми предадохте? Да, целият архив на Мария е при мен. Значи, нищо друго няма. Жалко. Дочуване. Урумов излиза и тръгва по улицата.

...Виждаме го да изкачва стълбите към апартамента на професор Симов. Чуват се звуци на пиано. После спират. Отваря му вратата малката Ани. Тя не се учудва.

— Добър ден, Ани. Мога ли да вляза при вас? — непринудено пита Урумов.

— Заповядайте — казва тя сериозно. Влизат в стаята на Ани. Върху прося е портретът на Мария. За миг той се спира и го гледа. После сяда на столчето пред пианото и хваща ръката на момиченцето.

— Ани, искате ли да ми помогнете? За мен тя е много повече от служебен дълг — говори Урумов на момиченцето като на възрастен човек. Тя кима с глава. — Нищо ли друго не си запазила от нея?

— Дрехите ѝ...

— Не, не това. Нещо лично...

Ани отива при библиотеката. Изважда от едно чекмедже огледалце, червило и съвсем малко тефтерче за телефонни номера.

— Откъде ги взехте?

— От чантата, с която ходеше на работа. Моля да ми ги върнете.

— Разбира се, Ани. — Той ѝ подава огледалцето и червилото. — Аз ще задържа само бележника, и то за няколко часа.

— Вземете го.

— Довиждане, Ани. Аз се радвам, че пак ще се видим.

Монтажна стая в телевизията. На мувиолота са режисьорът и монтажистката.

— Затваряй вратата — казва недоволно мъжът с брада, без да се обръща. Урумов доближава и гледа екранчето. Виждаме Мария нещо да говори и се усмихва. Изведнаж режисьорът дава светлина. Урумов си подава картата.

— Това ли е материалът за Мария Симова?

— Да. Сега ли ще го вземете?

— Налага се. Всички филмови материали ли са тук? — пита Урумов, като поема кутията от монтажистката.

— Да, заедно с недовършената документална новела. Не ѝ провървя на тая жена в киното.

— А на вас много ли ви върви? — изведнаж се разсърдва Урумов, докато нагласява кутията в чантата си.

— Нищо лошо не искам да кажа.

— Благодаря — казва Урумов и излиза.

*

Джерикаров и Урумов вървят по един коридор. Влизат във фойе на прожекторна зала. Втре са режисьорът и монтажистката от телевизията. Има и един старец от село с бастун. До него е седнала една ученичка, вероятно внучката му.

— Привет! — казва Урумов, а после се насочва към стареца. — О, дядо, добре дошел.

— Добре съм нашел, синко. — Старецът става подкрепян от внучката си. — Викал си ме нещо.

— Как си, как си, още ли не си отишъл в града при синовете?

— Комай, че слазам, оти недовиждам веке и недочувам веке...

— Ела, Джерикаров, запознай се, мой стар приятел. Ако ти трябва вила в празно село, по-хубава къща няма да намериш.

— Добър ден, дядо — си подава ръката на стареца Джерикаров, а после на режисьора и монтажистката. — Джерикаров... — запознава се той поред с всички.

— Дядо, сега съм зает, но аз тия дни ще те потърся пак. Довиждане. Внучката го извежда.

— Готово ли е? — пита Урумов режисьора и монтажистката. Те кимват. ... Джерикаров и Урумов влизат в прожекторната зала.

— Седнете, Джерикаров. Тук се пуши. Ще ви моля само, докато трае прожекцията, да не замахвате с пепелник. В края на краищата един счупен телевизор ви стига!

Дава знак. На екрана се явява Мария и мъжът, който води интервюто, явно интервюто не е от самото начало.

— А не мислите ли, че документалните новели, които възнамерявате да правите за фашистките разстрели, няма да прозвучат днес твърде натуралистично?

— Зависи много от режисьора. Но вие не смесвате ли натурализма с истината?

— Мисля, че човечеството не винаги се връща към миналото си с аплодисменти.

— Тогава има опасност да го преживее отново. Философите намират историята за полезна не за това, че в нея четем миналото, но защото в нея четем бъдещето. И аз съм съгласна с философите...

Изведнаж екранът става тъмен. След това отново виждаме Мария. Тя е спортно облечена. Вятърът развява косата ѝ. Застанала на един хълм и малко по-долу от хълма се вижда плевня. На плевнята е завързано муле със самар, което от време на време тръска глава. До Мария е един старец с гега. Същият старец, когото току-що видяхме във фойето. Край двамата пасат овце: Едно овчарско куче се върти около тях. Явно, че лентата е част от недовършената новела.

— Ей, там, у оная плевня — казва старецът, като сочи с пръст плевнята и мулето.

— А ти видя ли ги?

— Беше нощ. Чух, че приближават. Я се укрех у плевнята и си траем и

треперим, оти, че ми земат и на мене душата. Най-напред вървеше босото момиче и куцаше с едната нога...

Кадърът се сменя. Виждаме сенките на хората един по един. Най-отпред върви босо момиче с моряшка широка яка на тъмносиня блуза. След това още двама младежи. Тримата са вързани един за друг, с превръзки на очите и се преплвят, като вървят. Веднага следват една до друга документалните полицейски снимки на Мария и двамата герои. После на екрана се явява една масивна фигура с автомат, която напомня на фелдфебел Инкьов, а до нея друга фигура, която напомня полковник Арабов. Третият е също фигура на офицер. Но лицата на никой не могат да се разгледат. Веднага на екрана се явяват три снимки. Едната има само рамка, а вътре лицето липсва. Другите две са на Инкьов и на Арабов.

— Едно от момчетата — продължава старецът — викна: Аз в живота си кокошка не съм заклал, а вие че ни убивате. Че платите за престъпленията си. А полковника му вика. Като немате акъл в главата, аз че ви я напълним с песок.

— Откъде знаеш, дядо, че е полковникът? — пита Мария.

— Виж, него го познах. Он блокира селото ни и оди от къща на къща. Па не можем да го съберкам. Познах и фелдфебело. Инкьов му викаха. И камениите от него се разплакаха у селото... Та ги нареди и тримата, ви казвам...

— А третият беше ли офицер?

— Па трябва да е бил. Они беха много офицерите в село. Та тоа вика на полковника: Нека ги предадем по надлежни ред, господин полковник... И те са български като нас. А полковник му светка с фенерче и фукна да ока: Ти че дадеш заповед за стрелба, чу ли! Клетва си дал за това. Инак вече не си офицер. Тогава тоя дружно рече: Свършвай, Инкьов.

В тоя момент се чува стрелба. Полита първият, после вторият, а момичето пада на колене. Но пълнителят свършва. Чува се конски писък.

— А момичето почва да вика, оти са убийци. Стига, Инкьов, кресна му офицера. Ама Инкьов пак почна да стреля сетне, като спре, вика: Жива ли си мари, курво? Момичето нищо не рече. На заранта, кога отидох да вида, двете момчета беха там. Сетне научихме, че момичето било само ранено и некой го спасил. А като свършиха, тоа, дружно офицер, рече: Ние вече не сме офицери. Ние сме палачи. А полковник се смее и му вика, оти ќе го накаже.

Филмът свършва. В залата светва. Урумов се обръща към Джерикаров.

— Искам да ви кажа — говори с отегчен и прихрипнал глас Джерикаров, както като пиан в апартамента на Урумов, — че по начина, по който действувате спрямо мен, всеки ще признае каквото пожелаете.

— Следователят не е враг на престъпника, както лекарят на пациента — казва Урумов. — В тия дни аз навлязох във вашия живот, помъчих се да вникна във вашите мисли и чувства, да изпитам вашите страдания, да живея във вашия ад... Представях си как са стреляли срещу вас, в оная декемврийска нощ, как броят секундите, които ви остават, с пресъхнали уста. Изтерзаният мозък се блъска между пълното отчаяние и безумната надежда. И ако случайно си останал жив, образът на Мария винаги ще ти напомня, че ти вече не си човек... Интересно ли ви е? — внезапно сам се прекъсва Урумов.

— Да, слушам ви!

— А мене вече не! — казва Урумов. — Това, което ви описах, беше моята заблуда. Вие сте загубили своето достойнство далеч преди Мария да стреля по вас. Капитан Джерикаров е страховивец, който, за да се спаси, убива отново. Страдайки благородно, бихте изсипали водородните бомби над човечеството, а после ще паднете в меланхолия, че няма да има с кого да спорите за офицерската чест!...

Докато говори, търси нещо по джобовете си и изважда бележника на Мария.

— Тези телефонни номера в бележника на Мария ваши ли са?

— А как ще докажете, че това е нейният бележник и нейният почерк?

— Търсила ли ви е?

— Не, не! — почти изкрещява Джерикаров. — Повярвайте ми! Ако тя е била сигурна, че аз съм третият, щеше да звъни направо при вас, а не на мен! Тя може да е разбрала, че единствените живи офицери на полка, участвували в разстрелите, описани от нея, сме аз и поручик Йонков, може би има и неговите телефонни номера — казва Джерикаров на един дъх.

Урумов натиска един бутон. Въвеждат поручик Йонков. Джерикаров го гледа с опънато лице. Йонков кима с глава.

— Капитан Джерикаров участвувал ли е в убийството на тримата при плевнята?

— Чувах за полковник Арабов и фелдфебел Инкьов.

— Защото вече ги няма? Вие знаете много добре, че едва ли фелдфебел сам, без своя командир ще отиде да разстрелва.

— Аз въобще не участвувах в блокадата на селото, защото бях тогава в Беломорието. После се пръснаха слухове.

— Чули сте тогава слух и за капитан Джерикаров?

— Не — казва твърдо Йонков.

— Излезте!

Излиза. Лицето на Джерикаров сякаш се е вкаменило.

— Вие напълно ме разочаровахте, Джерикаров, и знаете ли защо?

— Защо? — механично пита той.

— Защото се отказахте от неотменното човешко право да отговаряте за своите дела. Елате с мен. Ще се разходим. Човек, който се е върнал да вдигне тялото на жертвата си, за да поправи невъзвратимото, може би не всичко е убил в себе си...

...Урумов бавно кара колата по улиците, защото движението в този час е много оживено. До него Джерикаров пуши.

Колата спира пред гробищата. Двамата слизат. Вървят по алеята, когато стигат близо до гроба на Мария, Урумов сяда на една пейка. Джерикаров също сяда до него и пали цигара. Урумов си поглежда часовника.

— Чакате ли някого?

— Да! — казва Урумов сухо.

И наистина по алеята тича момиченцето на Мария с ученическа чанта в ръка. Стига до гроба. Почти ляга върху него и скимти като кученце. След това оставя нещо върху снега и пак побягва обратно. Урумов, без да обръща внимание на Джерикаров, отива при гроба, взема това нещо от гроба и се връща.

— За днес свърших — казва Урумов.

— Какво взехте от гроба?

Урумов държи в дланта си една ябълка и я показва на Джерикаров.

— Ябълка?! — казва учуден Джерикаров.

— Момиченцето всеки ден след училище идва тук и оставя на майка си по една ябълка. Първия път и аз не можах да разбера, но когато на другия ден дойде, плака дълго, загдето майка му не е изляла ябълката...

— Не мога да разбера.

— Аз израснах без баща и майка и знам какво става в това детско сърце. Какво значение има, че тя е умряла за всички? За момиченцето Мария е жива и то ѝ носи ябълки. Всяка вечер идвам тук и вземам ябълката, за да не плаче на другия ден, че майка му не е изляла.

— А какво ги правите?

— Кое?

— Ябълките.

— Ям ги. Не, Джерикаров — изведнъж се обръща към него Урумов, — може би този път вие ще изядете ябълката?... Сбогом!

Хвърля му ябълката и Джерикаров я улавя несъзнателно. Урумов тръгва. Джерикаров остава на алеята, като държи ябълката в ръка и я гледа. Двамата мъже се отдалечават един от друг в здрача...

...Урумов бавно изкачва стъпалата към апартамента на Мария. Чуват се звуци на сол-миньорната соната за пиано на Моцарт. Звъни. Една стара жена отваря. Той нещо ѝ казва, но не разбира, защото музиката заглушава всичко. Жената го води след себе си в един хол и излиза. Там, зад огромния роял, свири момиченцето на Мария. Отначало то не го забелязва. Той дълго го гледа. Какво става в главичката на това момиченце?... Изведнъж то се обръща. Рязко спира да свири, уплашено като човек, хванат в нещо, което само той единствен знае на света.

— Простете, Ани — казва Урумов. — Майка ви ме помоли да не ѝ носите ябълки.

Момиченцето не изразява никакво учудване. Със своята изключителна непосредственост и искреност то веднага усеща искреността и естествеността на Урумов.

— И само това ли ви каза?

Урумов ѝ прави знак да говорят тихо. Двамата шепнат.

— Каза да не плачете.

Изведнаж момиченцето се затичва и прегръща Урумов.

— И после? — пита то.

— После каза, че страшно мисли за своето момиченце, но да не отива толкова често при нея...

— А портокали мога ли да нся?

— Не, не... Кажете на моето момиченце, че е достатъчно да ме помни...

*

Урумов най-после влиза в стаята си у дома. Както е с кожух, се отпуска върху фотьойла. Лицето му изразява страдание. Затваря очи. В ушите му звучи Моцарт.

— За какво мислиш? — пита Урумов със затворени очи.

— За истината... — чува се отговорът на Двойника му. Той е седнал на високия стол по риза и панталони и за разлика от Урумов лицето му е брадясало, с дълбоки сенки под очите и същото страдалческо изражение, както на Урумов. Разтърсва в ръката си монети, после една по една ги хвърля във въздуха и като падат на пода, гледа на коя страна са...

— Истината е като горчиво питие, неприятно на вкус, но възстановява здравето...

— Не ми е до шеги — казва Двойникът. — Наистина се чудя защо хората се стремят толкова към истината, като тя минава само по труповете.

— Дотежа ли ти най-после професията? — пита Урумов.

— Съвсем не това.

— А какво?

— Страхът, който вдъхва. Не мога да понасям хора да се страхуват от мен.

— Че кой не се бои от закона? — пита Урумов.

— Законът трябва да вдъхва уважение и чувство за справедливост, на теб ли да обяснявам?!

— И у виновния ли?

— Да. Законът трябва да бъде за всички и над всички. Тогава никой няма да се страхува от него, а най-важното — да го нарушава.

— Ти си един жалък идеалист! — казва Урумов.

— А защо да не съм? Махай се! Цяло едно човечество вярва в нашия идеал. Защо да не съм?!...

Една монета се изтърколюва чак до вратата. Урумов я проследява. Става бавно и отива до вратата. Отваря я. На стълбището, което не е осветено, стои Калмика, облечен в черно. Прави му знак да тръгне след него. Затваря вратата. Слиза по стълбата след Калмика.

...Прекосяват двора на вилата. Изкачват стълбите. Влизат в хола. В същия момент от старинния часовник изскача войникът „На бой с нож“ и се чува мелодията на „Шуми Марица“ — фалшиво и деформирано. А там, в средата на стаята, лежи на здър Джерикаров в официална черна офицерска униформа. На шията му орден за храброст, отстрани до главата му желязна каска. Покрай него са запалени четири големи свещи.

— Това са показанията му — казва Калмика и му подава запечатан плик с червен восък. — Пистолетът му...

Урумов взема плика и пистолета.

— Каза да ви предам неговите най-искрени чувства на уважение към вас — говори безстрастно Калмика. — Той ще разбере.

...Чуваме Моцарт и сме отново в стаята на Урумов. Разбираме, че той си е въобразил този край на Джерикаров. Отново е във фотьойла със затворени очи, облечен в кожата си, а Двойникът му с напрегнато лице се разхожда надлъж и шир по стаята. Нещо му говори, но ние не чуваме. Ту отива до закачалката и посяга да вземе палтото си, ту се връща в стаята и поглежда към телефона.

Вече е късно през нощта. Урумов е заспал дълбоко, както го оставихме облечен във фотьойла. Двойникът му го покрива с едно одеяло и изчезва от стаята. Край Урумов се върти отдавна свършилата грамофонна плоча. Отвън се чува упорито звънене на вратата. Звънецът е музикален, няма силен ефект и затова човекът отвън го натиска упорито. Урумов си разтърква очите. Става и с някакъв особен израз отива към входа. Отваря вратата. На входа стои Джерикаров с бледо, но вече успокоено лице.

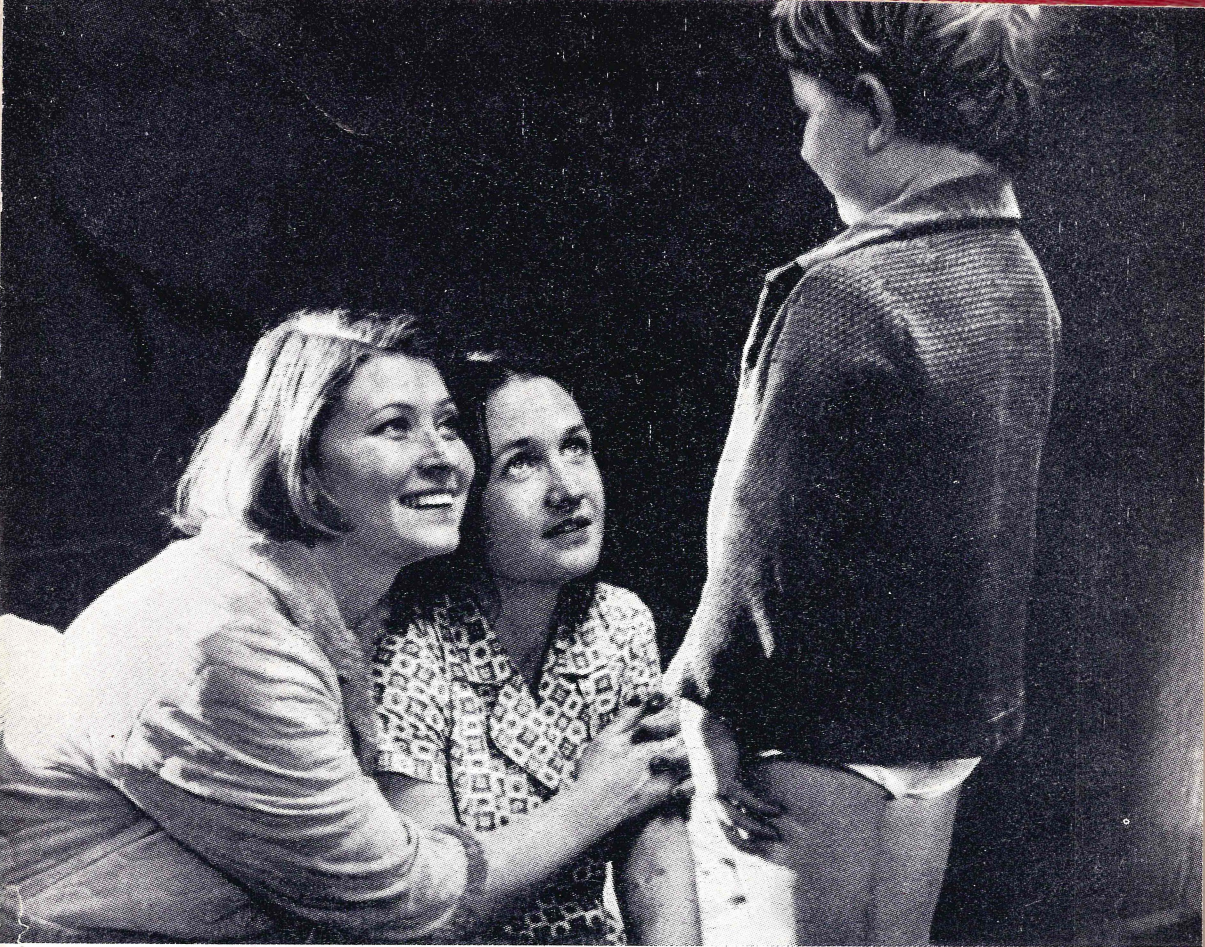
— Аз реших да изям ябълката — казва Джерикаров, като му подава „маузера“ си.

Урумов мълчаливо прибира пистолета. Джерикаров бавно слиза надолу. Виждаме го целия, а после и краката му. Разбираме, че това са краката на невидимия мъж в мъглата. Зад него върви Урумов. Чува се фугата на Бах. Стълбата е дълга, с много извивки. Двамата мъже вървят надолу по нея, сякаш тя няма край...

Чува се гласът на Мария:

„...Ако хората помнеха страданията на тия, които са живели преди тях, може би щяха да бъдат по-добри...“

На края остава само музиката.



СЦЕНА ОТ
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„КСЕНИЯ, ЛЮБИМАТА ЖЕНА НА ФЬОДОР“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
УНГАРСКАТА АКТРИСА ЕДИТ СОЛАЙ В КАДЪР
ОТ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ОСЪДЕНИ ДУШИ“