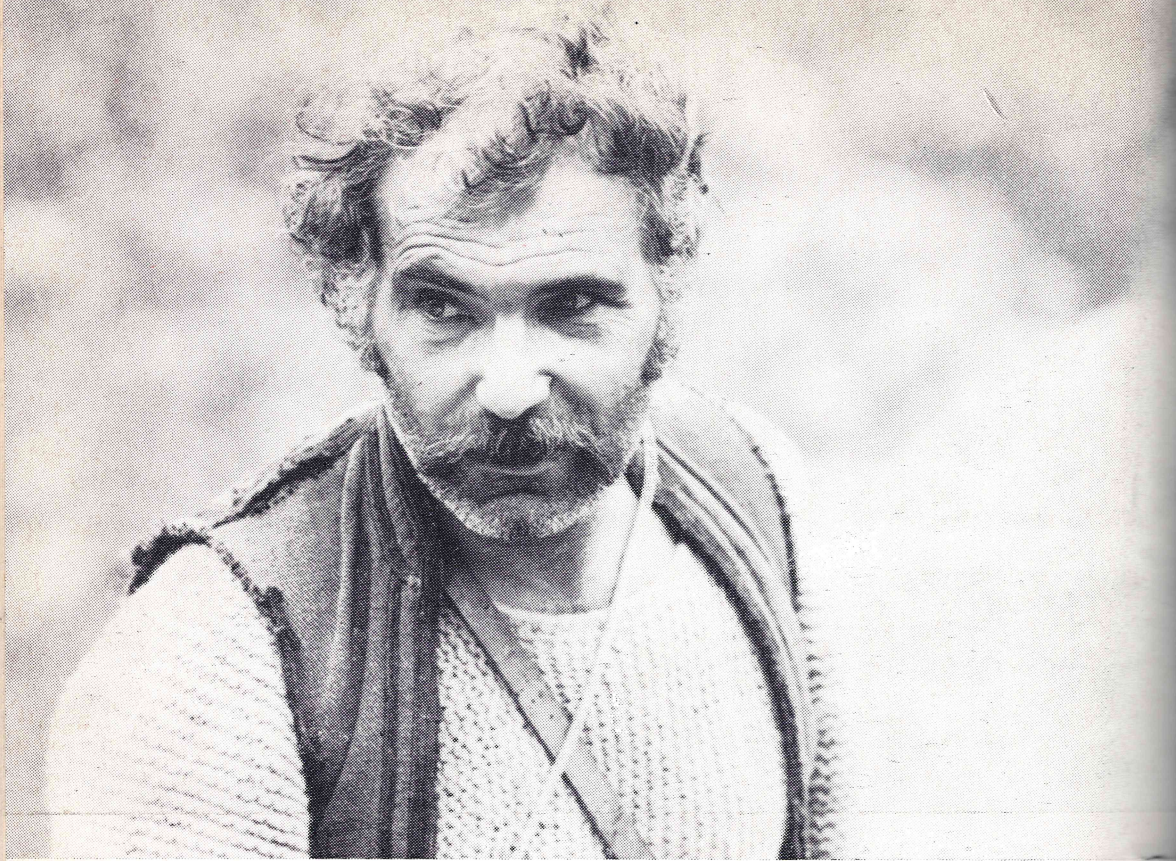




КЛИНО изкуство

3





кино изку ство

орган на комитета
за изкуство и кул-
тура, на съюза на
българските фил-
мови дейци и съю-
за на българските
писатели

Година XXXII

Бр. 3, март 1977 г.

съдържание:

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — НУЖНИ СА ВЕРНИ КРИТЕРИИ (3)

ИВАН СТЕФАНОВ, ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ, ИВАН СТОЯНОВИЧ, ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА, ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ, АЛБЕРТ КОЕН — ФИЛМОВАТА КРИТИКА ПРЕД НОВИ ЗАДАЧИ (8)

ОГНЯН САПАРЕВ — ИМА ЛИ ШАНСОВЕ ЕДИН „УЕСТЪРН ПО БЪЛГАРСКИ“? (15)

ЯКО МОЛХОВ — „МАТРИАРХАТ“ (22)

ИСКРА ДИМИТРОВА — „ГОДЕНИЦАТА С НАЙ-КРАСИВИТЕ ОЧИ“ (27)

ЛИЛЯНА СТОЕВА — „ОПЕРАЦИЯ Т. УК.“ (30)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ГЛАС ОТ ТЪМНАТА ЗАЛА“ (33)
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ И КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ ПРОЦЕС (39)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ПРОМЕНИ В СТИЛА НА „МАСОВАТА КУЛТУРА“? (43)
ХРОНИКА (58)

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ, РУСИ ЧАНЕВ — „АВАНТАЖ“ (сценарий) (65)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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

редактор-уредник Константин Кечев
коректор Цветана Ганева

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.
Издателство „Български писател“
Каса — 88-00-31
ул. „Ангел Кънчев“ 5
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 9000
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

Дадено за набор на 10. II. 1977 г.
Подписано за печат на 16. III. 1977 г.

*На първа страница на корицата актьорите К. ПАСКАЛЕВА и А. ДЖИГАРХАНЯН в сцена от филма „СЛЪНЧЕВ УДАР“
На втора страница съветският актьор М. ГЛУЗКИ*

Нужни са верни критерии

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

До онзи ден, до вчера дори, все още можеше да се правят изявления от рода на: „телевизионен филм не съществува“ или „не виждам никаква разлика между кино-телевизионен филм извън административната им принадлежност“; или „съществуват само филми, които наричаме телевизионни“. . . При това изказалият подобно мнение би изглеждал в очите на околните като участник в дискусия и едва ли би се чувствувал неловко. . . Имаше хора, които самоуверено искаха да им бъде показано онова неизвестно нещо, онзи странен „флогистон“ на телевизията, който превръща обикновения филм именно в принадлежащ към средството за масова комуникация, те бяха напълно убедени, че не е възможно да бъде извлечена в чист вид подобна алхимическа съставка, някакъв „символ“ на телевизионността. . . И имаха право, никой не би могъл да им покаже такъв „елемент“. Но тези призиви не бяха случайни, те бяха породени и от това, че в търсене на странната специфика на телевизията, защитниците на новото средство за масова комуникация откриваха именно такива „елементи“. Наистина, бързо след това те биваха принудени да ги заменят с нови. . . Това доказваше доколко все още не се е оформила науката за новото комуникационно средство.

Все пак днес, мисля, едва ли някой би могъл спокойно да направи подобни изявления като горните, поне без да се почувствува неловко или без да предизвика удивление. Това би означавало пълно разминаване с фактите. И не само защото практиката на развитите телевизионни страни от десетки години показва реалността на подобно съществуване. И не само заради успеха на „На всеки километър“, „Залог, по-голям от живота“, не само заради триумфалното шествие по екраните на „Седемнадесет мига от пролетта“ но и заради съществуването на такива на пръв поглед по-скромни и без шумна популярност произведения, като трисерийната екранизация на Чеховата повест „Моят живот“ или филма на А. Ефрос „Фантазия“.

Мисля, че отминалите години трябва да са ни научили на нещо твърде важно. Търсенията, провалите, успехите, лутането и намирането на верния път, бавното и мъчително прозиране на истината, за да се окаже тя и непълна, и недостатъчна, за

да започне процесът отново; живото взаимодействие на телевизията с изкуствата, и преди всичко с киноизкуството, убеден съм, следва да са създали едно трезво отношение към интересуващия ме тук проблем. Лишихме се от някои илюзии, избавихме се от някои заблуждения полезни все пак, защото ни показаха истината с правилата за доказване от обратното. Нагледно се убедихме в съществуването на реалности, не предполагаеми, не просто желани, а реално съществуващи на малкия екран и извън него. . .

Истина е, че не е възможно да се развива науката за средствата за масова комуникация, науката за телевизионната естетика, в това число и за телевизионния филм, по пътя на търсене на „елементи“ на телевизионността. Не съществуват съставки, които прибавени към обикновеното кино да го превърщат в телевизионно. Ако различним който и да е телевизионен филм, няма да открием в него такива елементи. Подобна позиция е преди всичко неисторична, а науката не може да се развива иначе, освен като усвоява динамиката на процесите на развитие на своя предмет. . . Затова много по-полезно е да се следят живите процеси на телевизията, тяхната продължителност във времето, характерните им особености, да се проследят постепенното избистряне и овладяване на особеностите на телевизионното кино. . .

Въпросът е накъде ще вървим като изследователи. Още повече че и теорията на киното, и реалната практика на телевизията насочват именно към историческия подход на анализ на телевизионните феномени. . . Телевизията не е пасивен ретранслатор. Средството за масова комуникация, и това го знаят мнозина изследователи, и го знаят отдавна, не е пасивно по отношение на онова, което излъчва. Точно така, както не е безразлично към онова, което го обкръжава в културната сфера. . . Телевизията активно влияе върху процесите, извършващи се у „сесидите“. Особено върху процесите, извършващи се в кинематографа. У нас именно кинотеорията първа откри и анализира това явление.

В книгата си „Изкуство и комуникация в киното“ Иван Стефанов се занимава главно с този проблем. „Телевизията ни разкри силата и значението на филма като попу-

лярно масово изкуство"¹ — писа той, проследявайки особеностите на развитието на кинематографа в последно време под въздействието на средствата за масова комуникация. Ив. Стефанов продължава: „Когато се появиха първите филмови серии на телевизията, ние предпазливо реагирахме: „Това изкуство ли е?“ (!) При нашите условия телевизията разкри първа формулата: „Може да се работи успешно и за широката публика“, и откри езика, на който трябва да се разговаря с нея. Така тя първа — на своята обширна територия — експериментира някои въздействени похвати: наложи художествената простота, подчерта значението на детайлите за общото филмово внушение, откри популярни актьорски лица (които и досега дават лице на повечето ни филми), показва пристрастността ни към някои наши исторически и съвременни проблеми. Всичко това даде определени, макар и ненапълно осъзнати и досега, импулси за преодоляване на нормативната естетика, която изискваше всеки филм да се замисли най-малкото като шедьовър. Така въздействената сила на днешните ни филми най-напред беше доказана в системата на телевизията. И чак след това се оказа, че „случайните“ тематични, образно-стилови и езикови похвати на телевизията прерастат в по-трайни композиционни филмови принципи.“²

Приведох този твърде обширен цитат, от една страна, за да подчертая, проникателността, с която изследователят прониква в диалектиката на взаимодействието на кинематографа и телевизията, на тяхното сложно привличане и отблъскване; в едни случаи телевизията би могла да влияе благотворно върху развитието на киноизкуството, в други напълно естествено е това въздействие да бъде със знак минус . . . Но не това е важното в случая, използвах този цитат, за да подкрепя две свои мисли: първата, че именно кинотеорията откри и огледа диалектиката на развитието на телевизионната изразност в сферата на филма, проектира върху него собствено кинематографичното развитие през последните години. А това означава, че се е извършвало развитие и в телевизията, в сферата на телевизионния филм. А втората, че теорията на средствата за масова комуникация изостава, все още не използва историко-диалектическия подход към анализирания явления. . .

И така — през последните няколко години филмовата продукция на телевизията е акумулирала известни процеси, експериментирала е определени похвати, търсила е известни решения. Нека се абстра-

хираме от мисълта, че те са се отразили по някакъв, в случая благоприятен, начин върху самото киноизкуство и взаимоотношенията му с неговата публика . . . Интересува ме не феноменът на взаимодействието между телевизия и киноизкуство, това авторът на книгата е проследил подробно и доказателствено. За мен е важно, че той косвено потвърждава извършването на определена „работа“ в телевизионния филм, което създава възможност за откриване на нови територии . . . И щом тези процеси не са останали без следа за творческия живот на игралното ни кино, възможно ли е те да не са се отразили върху формирането на собствено телевизионното производство. Имам пред вид не неговото количество, а неговия облик . . .

Но моята цел не е да търся косвени доказателства за съществуването на телевизионния филм. Телевизионният филм е твърде очевиден факт, за да може сам да говори за себе си. Мисълта ми се отнася до необходимостта развитието на този феномен да се оглежда в неговата динамика, а не да му се представят ограничаващи го изисквания. Според мен досегашната ни работа в сферата на научното и теоретично изследване на телевизията и особено на телевизионното кино следва да се оцени като неудовлетворителна поради неовладяемостта на методологията, неопределеността на научния инструментариум, абстрактността на принципите на изследване, отсъствието на обобщаващи работи за развитието на телевизията и на телевизионното ни кино в частност. Ние все още нямаме единна разработена схема за развитието на средствата за масова комуникация, най-често не разполагаме с единна и утвърдена терминология. Най-често все още се лутаме около спецификата и все още търсим телевизионния „флогистон“, който примесен с видеолентата, електронния монтаж, „ефекта на присъствие“ и прочее да създаде „чисто телевизионното“ . . .

Когато кинонауката ни активно изследва и обобщава и естетическата, и социалната, и социологическата страна на извършващите се в киното изключително интересни и динамични процеси, а както доказва и книгата на Иван Стефанов, се занимава с взаимодействието между кино и телевизия, в областта на телевизионния филм все още се питаме: „А той съществува ли?“ . . . Науката за средствата за масова комуникация в другите страни ни е изпреварила сериозно. Съветската наука за масмедияте изгради вече цялостни концепции, огледа някои от отделните видове на телевизионното творчество, подготвя анализа и преценката на развитието на други. Към което и от най-добрите и сериозни изследвания в областта на телевизионния филм да се обърнем, ще отбележим неговата

¹И в а н С т е ф а н о в, „Изкуство и комуникация в киното“, С., „Наука и изкуство“, 1976 г., стр. 90

²И в. С т е ф а н о в, „Изкуство и комуникация в киното“, стр. 91

историчност, обвързаността му с реалната практика на телевизионното развитие.

В изследването си „За характера на многосерийното повествование“ Андри Вартанов засяга този проблем и предлага една схема, напълно коректна от научна гледна точка, съобразена именно с динамиката на феномена телевизионен филм. Според него „...взаимодействието между кинематографа и телевизията — така, както протичат процесите в рамките на телевизионния филм — се оформя в три фази, възплащавщи в различна степен качествата на телевизията като средство за комуникация и като художествен език“¹.

Тези три фази авторът определя така: „кинофилм, излъчван по телевизията, кинофилм, сниман за телевизията и телефилм“². Както се вижда, тази схема напълно логично съхранява последователността на появата на явлениято телевизионен филм, свързва го с развитието и оформянето на самото средство за масова комуникация. Ако огледаме нашата собствена практика, ще открием наличието на сходни фази в развитието и на българското телевизионно кино...

Първият етап, когато телевизията бива използвана единствено като „средство за тиражиране на формите на художествена култура“³ е неизбежен спътник на първите стъпки на която и да е телевизия по света. Това е времето, когато собствено филмово производство отсъства, а центърът на програмата вечер е излъчването на собствен, произведен от националната кинематография, или внесен филм. Естествено, това е равнището на първите стъпки на телевизията, на най-елементарните взаимодействия с произведенията на изкуството. Очевидно е, че при този етап не се засягат вътрешните структури на излъчваните по малкия екран филми: „Броненосецът „Потьомкин“ или „Великата илюзия“ са си „Броненосецът „Потьомкин“ или „Великата илюзия“, независимо от това, че ги гледаме на малкия екран, независимо от това, дали се излъчват с помощта на телекино, на видеозапис, или се разпространяват в касети. Непроменена остава вътрешната структура на произведенията, особеностите на тяхната композиция, стилистика... Не бива да забравяме една твърде важна особеност: не винаги остава непроменено отношението на зрителя. Особеностите на протичане на процесите на възприемане при контакта на зрителя с филмовото произведение от малкия екран са понякога така неочаквани, позволяват понякога да се разкрият незабелязани по време на престоя в киносалона страни на творбата. Един от най-телевизи-

онните филми, според мен, е „Голият остров“ на Кането Шиндо: срещата с него на малкия екран ми разкри неоткрити при първата среща интонации, донесе ми нови възвращения... Отбелязвам това, тъй като именно особеностите на процесите на възприемане са в основата на оформилите се особености на телевизионния филм, такива, каквито ги намираме в ежедневната практика днес... (несъмнено е, че налагането именно на телевизионната серия се дължи както на специфичния характер на програмния поток на телевизията, така и на начините за възприемането му).

Втората фаза е свързана със създаването на филми, „заснети специално за телевизията“. Напълно естествено е в тях да преобладават кинематографичните елементи. Нашата практика доказва правилността на подобна мисъл. Нека не забравяме, че когато става дума за зараждане на серийния филм в нашето телевизионно филмово производство, любителите на точността напомнят, че първото произведение в две части е „Русият и Гугутката“, намерил своето продължение в „Грамофон и маслини за моите приятели“. Но напълно естествено е тези два филма да не бъдат приети за начало на серийния телевизионен филм, тъй като те не притежават белезите на едно именно телевизионно филмово творчество: те са просто кинематограф, но в две части. До известна степен то важи и за „С пагоните на дявола“, който твърде леко бе превърнат в обикновен филм и прожектиран в салоните на кината. Разбира се, сам фактът, че се произвеждат филми за телевизията, предназначени за излъчване на малкия екран, внася в тях особености, специфични черти, отличаващи ги от „ортодоксалния“ кинематограф. Колкото и да не е телевизионно кино „С пагоните на дявола“, той носеше в себе си чертите на телевизионната серия, бе научаване на сюжетиката, на типологията на героите и т.н.

Тази втора фаза от развитието на телевизионния филм е интересна преди всичко с последните, които имаше за телевизионната критика и теория. Мисля, че именно това бе времето, когато се появиха и разпространиха цяла поредица от мнения, някои от които във видоизменена форма съществуват и досега или се възбуждат в наши дни. В тях спецификата на телевизионния филм, а и изобщо на самата телевизия, се търсеше и откриваше в един, два или три в зависимост от темперамента и личните наклонности на дадения изследовател „телевизионни“ белега. Най-често това бяха преходни белези, свързани или с господството на дадени стилови предпочитания, или с определено ниво на техническото развитие на самата телевизия. При това следва да се подчертае, че именно по това време техническите

¹ А. В а р т а н о в, „О характере многосерийного повествования. Многосерийный телефильм“, М. „Искусство“, 1976, стр. 95

³ Пак там, стр. 97, 95

нововъведения в телевизията се редуваха едно с друго. Това може да обясни твърде честата смяна в лидерството на един или друг чисто телевизионен елемент: директно предаване, ефектът на присъствие, размерите на екрана, черно-бялата тоналност. С развитието на телевизията те или отпадаха, или просто се оказваха не така съществени. За телевизионния филм и неговата естетика това важи с особена сила. Използувани бяха извън изброените по-горе: продължителността на епизодите, ритъмът на повествованието, едрият план, приматът на словото над изображението. . . Ето една констатация, която върху друг материал — развитието на американската телевизия и осмислянето на нейния опит — потвърждава казаното дотук като общо явление: „прякото показване на събитията бе превърнато в принцип на функциониране на ТВ, който дълго не се поддаваше на разрушение, дори и след появяването на видеоизявствт.

Именно този принцип, както и историческият факт на възникване на телевизията от недрата на радиото, не позволява и досега да бъде осъзнато действителното положение: телевизията е най-близък роднина на кинематографа.¹

В други социални условия, мащаби, традиции и принципи на телевизионното производство, заблужденията относно природата на телевизията, а оттук и на телевизионния филм имат нещо сходно със заблужденията, породили се и у нас. Дълго време и у нас бе популярна версията за „едрия план“ като основна, същностна характеристика на телевизионния филм. Като доказателства се привеждаха и размерите на екрана, непозволяващи други крупности на изображението, особеностите на възприятието и т.н., и т.н. И все пак и досега, по-точно особено сега, не е ясно защо екранът на съвременния телевизор, който позволява с лекота да се следят перипетиите на футболните срещи на терен с размери 100/55 метра или на хоккейните площадки, да не е в състояние да изгради филмовото повествование, в което да има и наситени с повече персонажи епизоди. Практиката на съвременните телевизионни филми, които почти всяка вечер гледаме на нашия малък екран, дават не един и два примера за боравене с многофигурни композиции, за използване дълбочината на кадъра, за използване пространствата на мизанкадъра. . .

Подобни теории издават за мен определен догматичен привкус. Те притъкмяват живото развитие на едно явление в сферата на изкуството към една или друга наистина присъща му черта. Те се

стремят да подчинят неговото развитие именно на една или друга черта. Следващата стъпка е отстраняването на всичко, което не се подчинява на изградената схема. Ако пластически филмът не съответствува на версията за „едрия план“, той не е телевизионен. Същата операция може да се извърши с много други подобни твърдения. . . . А те са преди всичко пороци от модата на времето или се опитват да наложат на живото развитие на телевизионното кино, а и изобщо на телевизията, една или друга тяхна специфична черта, откъсната от общата диалектика на същността им, на битието им.

Така стоят нещата и с примата на словото над изображението в областта на телевизията, а оттук и в телевизионния филм. Подчиняването на изображението, на пластическата страна в произведението на едно звукозрително изкуство на словото е въпрос на лични предпочитания, стилитичен белег, не повече. И ако размерите на екрана са свързани с известни технически проблеми, това не означава, че те ще останат такива винаги, но все пак не те, а феноменът на пренасяне на звук и изображение на разстояние определя основните специфични черти на телевизията, т.е. не приматът на словото определя спецификата на телевизионния филм. Променете размерите на екрана — от минималните на един портативен телевизор — до огромните екрани, на които наблюдават пряко спортни или други събития: основното си остава пренасянето на звука и изображението на разстояние. Единичността на сеанса е така присъща на кинематографа, независимо от това, дали е нормален екран, или панавизион. Точно така потокът на телевизионната програма е същностно нейно качество, независимо от размерите на екрана, цвета на изображението и т.н., и т.н. Сам фактът, че отстраняването на такава „специфична“ черта от дадено филмово произведение не променя особено неговия характер: филм, в който пластическата страна преобладава над словесната, също така може да бъде телевизионен. Не е необходимо да ходим далече за примери, нека си спомним спомнатата вече „Фантазия“ на Ефрос. Но за нея ще стане дума малко по-долу. . . .

А ето и още един пример, вече от родната телевизионна практика: двата варианта на „Записки по българските въстания“, реализирани от Борислав Шаралиев. . . .

Зрителите познават и двете версии: и киноварианта „Апостолите“, и телевизионните серии на „Записки. . .“ Те нагледно убеждават в наличието на демаркационни линии между киноизкуството и телевизионния филм, за различните им възможности, които не се изключват взаимно, а просто битуват в различни сфери, а в

¹ С. Ф у р ц е в а. „Американские серии и сериалы: путь или тупик. Многосерийный телефильм“. стр. 231

тях властвуват различни закони. Не може да се каже, че „Апостолите“ просто отстъпва на телевизионния вариант — „Апостолите“ просто изглеждат иначе. Дори Шаралиев да не ги бе сглобил от онова, което е заснел за телевизионните серии, дори да беше заснимал други варианти и други епизоди, да бе положил специални усилия за оформлението на киноварианта, то само би подчертало разликите в структурите на двете произведения. Съпоставяйки киноварианта с телевизионните серии, става очевидно как фабулният скелет на киноварианта „обраства“ на малкия екран с плътта на онези подробности, епизоди, събития, които позволяват да се проследи човешкото битие в едно почти неограничено време. Това различие идва от предпочитанието на телевизионния филм-сериал към романната форма, към възможностите, които предлага едно епично повествование, възможности, твърде различни и несъвпадащи с възможностите на кинематографа . . .

А още повече че екранизацията на „Записки по българските въстания“ на Шаралиев не се опира на приоритета на словото. Напротив, не е използвана възможността гласът на очевидеца да прозвучи в „задкадров глас“ (спомнете си въздействеността на този похват само в „Седемнадесет мига от пролетта“), да се превърне словото на Захари Стоянов в истинска изповед . . . Напротив, режисьорът е обективизирал повествованието, някои от авторовите разсъждения е превел в пряка реч, други в пластически описания. Но това не намалява телевизионността на създаденото от него. Особено очевиден става телевизионният характер на сериите на „Записки по българските въстания“ в сравнение с „Апостолите“ . . .

Тогава очевидна е третата фаза, за която говори Ан. Вартанов: „появата на собствено телевизионен филм, на нова и специфична форма“. Естествено най-очевидно и несъмнено наложилата се форма тук е телевизионната серия, наложила се безапелационно. Именно тя доказва съществуването на чисто телевизионното кино, именно тук се проявиха особеностите на средството за масова комуникация — определили и композицията, и структурата, и сюжетостроенето, и типологията на персонажа на този тип телевизионно кино. За серията вече е писано многократно и не е необходимо да се повтарят вече казани неща. Важното в случая е, че тя доказва

съществуването на феномена телевизионен филм, при това в едно определено развитие във времето и посредством свързването на характерните си особености със същностните качества на масмедиума.

На дневен ред очевидно е оформянето на същностните особености и на други видове телевизионно кино. Такава е поне логиката на естественото развитие. Не е редно само да гадаем какви именно ще бъдат тези особености, за да не започнем пак да наслагваме временни и преходни белези върху едно бъдещо развитие, което да ни опровергае. Може само да се твърди, че същността на телевизията като средство за масова комуникация и като изкуство ще окаже своето въздействие върху особеностите на този нов феномен. Така разгледана словесната страна на общата звукозрителна партитура може да се окаже важна в общото съчетание на една особена, присъща само на телевизията условност на филма. Съществуването на четец, на персонаж, който не само коментира действието, но и се вмъква естествено в него като равноправен участник, е един от изходните пунктове на това развитие. Но това не е примат на словото над изображението, а признак на зараждането на една особена телевизионна филмова условност. А причините за нейното появяване имат не литературни, а телевизионни корени. Те са в особена структура на телевизионната програма, в която е налице едно невиджано досега съчетание на пределна достоверност с пълна условност. Пример за подобно бъдещо развитие е спомената тук вече за трети път „Фантазия“ на А. Ефрос, в която слово, актьорско изпълнение (драматично) се съчетава с музика и хореография, не на нивото, познато ни от кинематографичния мюзикъл, а на едно ново чисто телевизионно равнище. Съзнавам, че „Фантазия“ не е най-доброто, създадено от този интересен режисьор. Но мисля, че не това е важно за бъдещото развитие. Тук се срещаме с „разузнаване с бой“, прокарване на пътища, които биха могли да бъдат особено плодотворни. Но не е редно да изпреварваме събитията, а да ги оценяваме точно и вярно . . . Важното е да изработим верни критерии за оценка, които да не бъдат свързани с догматичното налагане на едни или други външни белези, а да изследваме всяко отделно явление и в контекста на развитието на телевизията, на нейната диалектика . . . Само така бихме могли да бъдем подготвени, когато практиката ни поднесе своите изненади. . .

Неотдавна се състоя годишното отчетно-изборно събрание на секция „Критика“ при СБФД, на което бяха разгледани сегашното състояние и предстоящите задачи на нашата филмова критика. Тук поместваме доклада и някои от изказванията.

Филмовата критика пред нови задачи

ИВАН СТЕФАНОВ

Последните години се характеризират с някои значителни за киното и самата филмова критика прояви. Те ни дадоха възможност да забележим как заедно с издигане ръста на българското кино твърде бързо расте престижът на нашия съюз, на самите кинематографисти и дори на нашата скромна секция.

През тази година се състоя Първият конгрес на Съюза на българските филмови дейци и това не беше само една протоколна проява; всъщност тя получи значителен граждански и професионален смисъл. При най-активно участие на всички критици през 1974 година се проведе пленум на нашия съюз, за пръв път специално посветен на въпросите на филмовата критика. Мисля, че този пленум утвърди веднъж завинаги нашата професия като съставна и неотменна част на творческия процес в киното. Преди известно време в „Литературная газета“ прочетох мнението на Уйлям Сароян, че някога изкуството (в епохата на Омир) е съществувало и без критика. Сега обаче положението е съвсем друго: в епохата на най-големите социални революции, когато социализмът се превръща в световна система, в епохата на научно-техническия прогрес и визуалната култура, критиката става необходима, неотменна, уникална и с нищо незаменима интелектуална дейност. От нея зависи, разбира се, не всичко, но същевременно твърде много. От критиката именно зависи оценяване значението на различните направления в киноизкуството, търсенето на нови пътища за издигане контактите на филмите с публиката на по-високо равнище, ориентирането на общественото мнение относно художествената стойност на отделните творби, противопоставянето на буржоазната идеология в областта на изкуството и масовите комуникации, най-после — изработването на самата културна политика в областта на киното и извън него.

Разбира се, аз нямам сега задача да изброявам елементарно какви са привилегиите и задълженията на нашата професия, искам само да подчертая още веднъж сериозността на нашата работа и чрез това да съсредоточа вниманието върху онези проблеми, които говорят за известно недооценяване или подценяване. В контекста на общата ни социално-политическа и културна ситуация особено ясно личат някои пропуски и традиционни недостатъци.

XI конгрес на БКП насочи нашето внимание към една преди всичко дълбоко промислена рационална постановка на основните проблеми на нашето социално-икономическо, научно и културно развитие. Същевременно конгресът подчерта категорично навлизането ни в нов етап на развитие, при който **качеството и ефективността** са главните, основните критерии. С още по-голяма сила тези критерии бяха подчертани от решението на Юлския пленум на ЦК на БКП. Нека не забравяме, че именно този пленум специално отбеляза **ролята на критиката и самокритиката** за по-нататъшната бърза и качественa еволюция на социалните и културните процеси.

В светлината на тези партийни постановки нашата критическа дейност би могла да бъде анализирана твърде всестранно и подробно. Аз обаче искам да подчертая само няколко основни неща.

През последните години отрядът на филмовата критика значително нарасна, а нашата секция вече наброява близо 40 човека. При това не може да се каже, че сме постигнали възможния предел. ВИТИЗ готви нови критически кадри, млади хора от други университетски специалности се готвят да навлязат в попрището на филмовата критика. И това е необходимо и нормално — ние действително се нуждаем от ритмично обновление на кадрите в областта на критиката. Всъщност имам пред вид нещо друго. Работата е там, че повече отвсякога ние сме в състояние да превърнем кинокритиката **в поле, на което са струпани много хора**. Но както вече е ясно на мнозина, партийните решения показваха, че методът, според който новите проблеми трябва да се решават по пътя на неэффективното струпване на много хора на едно място, вече е твърде остарял и твърде компрометиран. Искам да кажа, че ние повече отвсякога сме призвани да подчертаем не

количествените, а качествените параметри на кинокритичната дейност. Професионалното ни утвърждаване през последните години е голямо постижение, но то вече не е достатъчно — нужна е фактическа творческа защита на нашия занаят, непрекъснато издигане на неговия престиж.

През последните години се появиха повече книги, защитени са повече от всеки друг път (или се готвят за защита) кандидатски дисертации. В същото време рязко спадна участието на филмовите критици в ежедневиения печат, влоши се нивото на повечето от публикуваните рецензии, не се използват други жанрове освен рецензията. Участието на филмовата критика в културната програма на телевизията също така намалю. Очевидно заради академични и други цели ние сме почти готови да пренебрегнем едно от нашите незаменими предимства: живото, непосредствено участие в културното ежедневие. Обръщам внимание на всичко това, защото понастоящем редакциите на вестниците и списанията се оплакват, че става все по-трудно да се намери рецензент за даден филм или за актуална, оперативна критическа статия.

Но за да се издигне качествено равнището на критическия анализ, едва ли е необходимо само да се участвува в текущия културен живот. От съществено значение е да се засили **дискуссионното начало** в нашата критика, да се увлекат в процеса на обмисляне и обобщаване на филмовата практика и самите кинотворци: режисьори, актьори, оператори. Сега нашите творчески работници обикновено рядко вземат думата, за да изкажат и защитят своята творческа позиция — те обикновено изслушват критиката и най-често ѝ обръщат гръб. Малко са онези наши кинематографисти, които съзнателно търсят дискусията, провокират обсъждането на своите творби.

В същото време бих обърнал внимание и на това, че настъпателното развитие на филмовата критика до голяма степен зависи и от промяната на стила на работа. Мисля, че присъщият ни стил на работа — когато всеки един от нас смята, че проблемите на днешното кино стоят на върха на собствената му писалка и остава само да бъдат изложени на хартия — е вече неактуален. Има много проблеми, които не са според силите и възможностите на работещия в самота критик — те очакват една обща дискусия, предполагат добронамерен и съдържателен диалог между всички критици, а в по-широк план — и между всички кинематографисти. Най-после има задачи, които не са по възможностите и на най-амбициозните лични инициативи — например такава е задачата за написване история на българското кино.

И друг път съм казвал, че филмовият критик бече не е тази фамозна личност, която може да си позволи да гледа високомерно на фактите, като снизходително им пише звездички или точки. Той е призван да слезе на нивото на практиката, да потърси съюзник за въздействие в средствата за масова комуникация, да навлезе вътре във филмовата фабрика, да намери жив, непосредствен контакт с публиката. Филмовата критика не може повече да стои отгоре и отвън, тя трябва по-решително да се намеси в самите кинематографични събития.

Промяната на методите на работа всъщност означава и усъвършенствуване начина на мислене в критиката. Т. е. в условията на повишено внимание към качеството е редно да се прегледат методологическите средства, използваните подходи към художествените факти на киното, разработването общите принципи на киноестетиката и кинокритиката.

По традиция в областта на кинокритиката няма богата размяна на дискусии и мнения, не се излагат достатъчно различни, но допустими в рамките на марксистическата теория за изкуството гледни точки спрямо фактите на киното. Имаме добри опити за спор по отделни филми, но това са все пак ограничени и недостатъчни случаи, за да може да се промени и преобразува творческата атмосфера в критиката. Може би и затова у нас все още доминира една **литературна представа** за филмовата критика — т. е. като нещо преди всичко отлично написано, но едва ли в същото време ново като мисъл или като теоретическа позиция. Че трябва да се пише искрено, с възмущение, че трябва да се борим за стил и за собствен маниер — това е ясно на всички, още повече че на нашата филмова критика най-често ѝ **липсва блясък**. Но това не е достатъчно: ние не трябва да занемаряваме интересите към обобщенията, към теорията на критиката, към киноестетиката, към другите области на изкуствата, към идеологията. В последно време бях свидетел на различни мнения, изказани за нашата критика: че тя се естетизира или — точно обратното — че тя се социологизира, че има опасност от дезинтересиране спрямо обществените проблеми на изкуството, към теорията на социалистическия реализъм. Не споделям тези мнения, но същевременно мисля, че докато подценяваме необходимостта от по-задълбочена и подробна разработка на по-общите методологически подстъпи към киноизкуството, докато изоставяме в тази област, ние ще даваме поводи за разочарования и съмнения.

Последната голяма критическа проява — колоквиумът на ФИПРЕССИ за съвременното българско кино (29. X — 2. XI. 1976 г.) — представи нашата критика откъм най-добрата ѝ страна. Политическа зрелост, приемане на дискусията, смело опониране,

защита на социалистическото киноизкуство и социалистическия реализъм, безгранична вяра в културните възможности на нашето общество и нашето изкуство — ето какво показахме на този колоквиум. Трябва да признаем, че аз винаги много по-зле съм си представял участието ни в подобно мероприятие.

Колоквиумът обаче ни показва и една досега подценявана област за изява — тази на международното сътрудничество. Колкото и да е странно, досега ние сме сядали на кръглата маса с наши колеги от СССР и другите социалистически страни, за да обсъдим важни методологически и творчески проблеми на самата критика. Да се надяваме, че договорената среща със съветски кинокритици по въпроса за общото и особеното в развитието на социалистическите кинематографии ще сложи едно добро и плодотворно начало.

На края искам само да насоча вниманието на всички към една категория проблеми, които Юлският пленум на ЦК на БКП ясно акцентира. Става дума за **моралните, за гражданските проблеми** на кинокритиката. На всички нас е вече ясно, че когато седнем да пишем за един филм, ние трябва да сме го гледали поне до самия край. Случаите, при които за даден филм се пише по литературни източници, вече съвсем не са типични. Същевременно обаче в последно време филмовата критика стана източник на някои скандални истории. Има отделни случаи на непозволено заимствуване, на безпринципно отношение към творби или отделни творци, на подаване на лични, себични или тясно групови интереси. Не искам подробно да коментирам всичко това. Но трябва да бъдем критици не само с висока култура и блестящо перо, но и с висок престиж. Индивидуализмът на творческата работа не трябва да подсилва у нас чувството за безотговорност; културната сила на критиката не трябва да се използва за защита на личния или дори груповия интерес; намаляването на посредствените филми не ни освобождава от задължението да пишем и отрицателни рецензии за това, което е действително посредствено.

Както виждате, ние отчитаме един период на нашата дейност, отбелязан с големи, значителни изяви и същевременно набъбнал от нови проблеми. Най-добрият начин за решаване на тези проблеми е тяхното открито поставяне и дискутиране. Досега ние най-често бяхме вътрешно сплотени при някоя външна опасност; сега ситуацията е друга — налага се да се сплотим по силата на някои вътрешни, специфични нужди — като например нуждите от обмен на мнения, от дискусии, от критика и самокритика по професионални, творчески или дори нравствени теми. Тъкмо това през настоящия етап определя значението, необходимостта от съществуването и работата на нашата критическа секция.

ИЗКАЗВАНИЯ

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Искам да изразя одобрение на тона, който дава отчетният доклад. Ние трябва да се научим да виждаме нашата професия в движение, в развитие. Защото настоящият момент, взет сам по себе си, в своята статика би могъл да подхрани някои настроения на самодоволство и успокоение. Всъщност нищо не задължава повече, отколкото успехът. Трудното извоювано признание, мястото, което нашата секция постепенно заема в творческия живот на съюза, както и авторитетът на отделните критици допълнително засилват напрежението, което е характерно за професията. И така — ако отчитаме днес някои успехи, то по силата на една коварна логика, но неизбежна, защото е логика на развитието, в бъдеще те се превръщат в задължения и потенциален източник на неудовлетвореност.

Понякога не сме много далеч от една мисъл, която ни ласкае: че имаме може би скромен принос за укрепването на българското кино, за изграждането на негов особен глас и усет към социалния ангажимент. Нашата критика, общо взето, подкрепи перспективните насоки в развитието на кинематографията, тя с готовност изпълняваше ролята на посредник между понякога усложнения и необичаен свят на творбата и публиката (общественото мнение), допринасяйки за разсейването на някои специфични недоразумения, предлагайки един верен и приемлив прочит на творбата. Разбира се, би било наивно да смятаме, че всичко е наред в тази област. Понякога и аз съм смутен от несъответствието между прекаленото единодушие в написаното мнение и нюансираността на оцен-

ките от разговорите. В редица случаи ние като колектив сме само на една крачка от настроението да смятаме, че да си на противоположното мнение не е в добрия тон. Не изключвам възможността, че „отклоняващото“ се мнение може да бъде неправилно, но в случая за нас е важен принципът. Нека не забравяме, че дискуссионността, конфликтността е климат, присъщ на критиката. Иначе има опасност порасналият авторитет на критиката да се подчини на користни цели. И то в един важен момент, когато пред нашата критика стои задачата да осмисли характера на филмовата еволюция. . .

Повишената професионализация плюс известно снижаване на полемичния тонус очертават друга полюс на опасността. Нека условно го наречем — известна тенденция към „академизиране“ на критиката. Преди повече от 15 години, когато мнозина от тези, които днес попадат вече в рубриката „средно поколение“ в критиката, започваха, бяхме „момчета за всичко“, и то доброволно. Не минаваше ден, в който да не се случваше нещо: ту се втурвахме неканени и нежелани на някоя пресконференция, за да нарушим анемичния „пинг-понг“ на въпроси-отговори с някоя нелепа за случая откровеност; ту шурмувахме вратата на някоя закрыта зала, а след това споделяхме до полунощ; ту изнасяхме лекция след лекция в тогавашния салон на филмотеката, сменяйки режисьори и кинематографи като акордеонисти-самодейци, които се радват на раздвижилите им се пръсти. А понякога с дни пътувахме из провинцията, посрещани едва ли не като богове от малобройните членове на киноklubовете. . . Може би носталгията поукрасява този спомен, но това, което е в основата му, си остава валидно. Професионално неукрепнали, киномани-донкихотовци, „неориентирани“, както се казва сега, и непохватни за сложната кинематографична професия, ние тогава водехме един много пълноценен професионален живот. Междувременно критическият ни фронт се увеличи, а бройката на филмовите „апостоли“, хората, готови да тръгнат по далечните призови на провинциалната публика, да се поставят в услуга на масовите средства за комуникация (използвайки ги за целите на нашето изкуство), като че ли постоянно намалява. Вярно, че и нуждите постоянно се увеличават, вярно, че и заявките ваят. . .

Междувременно мнозина от нас получиха научни титли, голямо е числото на младите критици, които са в процес на написване или защита на кандидатска дисертация. Това безспорно увеличава авторитета на секцията като цяло. Но не бива да не се вижда и другата страна на явлението: нямаме ли основания да говорим за своеобразна „аспирантомания“, за стремежа на всяка цена да се украсиш с титлата кандидат на науките. Титлата става въпрос на престиж, а оттук — сме само на една педя от това тя да бъде шурмувана и придобивана като своеобразно консумативно благо. Не упреквам само отделните критици. Давам си сметка, че курсът към дисертация е продиктуван и от един законен рефлекс за защита на критиката, която дълго беше поставяна под въпрос и се чувствуваше прекалено незащитена от дребния административен каприз. . . Така или иначе, тази мода за аспирантури може би е преходна, но засега тя дава отражение върху манталитета на критиката като колективно цяло: известно кабинетизиране, уеднаквяване на изворите на вдъхновение, на вкусовете и на стиловете. . .

Нашият критичен фронт се нуждае от диференцираност. Не може всички да хукнем да четем лекции, както не може всички да бъдем автори на дебели монографии. Нужна е една разумна диференцираност на критическите механизъм и секцията може да изиграе в това отношение много положителна, насочваща роля.

Тясно свързан с това е и един друг въпрос: необходимостта от по-тясна специализираност на отделните критици. Отминаха добрите времена, когато критикът можеше да бъде „специалист по всичко“. Днес ако искаме нашият труд да има реални резултати, трябва да насочим усилията си към конкретни сфери на вече необходимата територия на кино и на филмовите дисциплини. У нас няма утвърдени истории на киното, опитите в областта на теорията са единични и не напускат пионерския период, направо липсват специалисти по определени периоди на киноизкуството или по определени кинематографии. Няма човек, от когото със сигурност бихме могли да потърсим справка за еди-какъв си факт от, да речем, италианското кино. Да оставим настрана това, че българското кино чака своите отговорни анализатори и историографи. . .

И още една реплика. Вече се говори за това, което може да наречем „морал на професията“. На всички ни са известни някои сериозни отклонения от нормите. Може би съм наивен, но искам да назова едно просто оръжие против всички тези прояви на безпринципност, злоупотреба със служебното положение или подчиняване на призиването на професията на субективни цели — това е култивирането на чувството, че сме част от един професионален колектив. На колектив със строги критерии за стойността на нещата, който е способен едновременно и ефективно да реагира на този път нежеланото „отклонение“. Укрепването на вътрешносекционния живот, диалогът между критиците, професионалната дискусия, най на края простата професионална солидарност — това са неща, които биха могли в някаква степен да предпазят мнозина от нас от съблазните, които се пораждат в самотата на нашата професия (изолирани в тъмната зала, сами срещу белия лист хартия). . .

ИВАН СТОЯНОВИЧ

В отчетния доклад на Иван Стефанов се засегна с оправдана сериозност въпросът за връзката **между** кинокритиката и печата, направи се вярната констатация за отсъствие на **достатъчно** широко изявена кинокритическа и кинопублицистична мисъл в **масовия** печат. Напълно споделям тревогата на докладчика, като отчитам неминемите **последствия**, които настъпват, когато критическата изява се ограничава само в сферата на научните изследвания, теоретичните трудове, когато се губи пулсът на едно кинематографично ежедневие, нуждаещо се от оценка и дискусия, от професионално критическо внушение. Това е и една от главните причини, поради които нивото на рецензиите и другите кинопублицистични материали в ежедневния и седмичния печат, както и в радиото спада. Качеството на редица публикации от по-общ журналистически характер в печата и радиото също е незавидно: налага се впечатлението за елементарност на информацията, повърхностно третиране на проблемите, банално портретиране на творческите личности. Не се забелязват търсения, амбиции за разнообразяване на публицистичните форми. В тази област критикът като че ли се чувствава облекчен от задължението да взема участие. Не се обмисля доказаният в цял свят факт, че извън рецензиите критическата мисъл може да се провери и да прозвучи не по-малко ярко в един разговор, интервю, портрет или даже репортаж — въпросът е в качеството на материалите, **в[не]** достигнатите дълбочини на авторската мисъл, в **[не]**сериозното отношение към засегнатия проблем.

Но това е само една от главните причини за отслабването на връзката между кинокритиката и масовия печат. Друга, не по-маловажна причина е неведнъж подчертаваното по дискусии, заседания, дори пленуми обратно отношение — на органите на масовия печат към кинокритиката. В многократни изказвания, доклади, резолюции и прочие през изтеклите години се стига винаги до единодушното заключение, че само отделни вестници като „Отечествен фронт“ например поддържат кинорубрики, при това ограничавайки се преди всичко в седмичния филмов преглед. Някои настръхителни крачки направи напоследък в това отношение и в. „Труд“. Обаче широките възможности, които биха могли да открият за кинокритиката и кинопублицистиката издания, като „Народна младеж“, „Поглед“, „Антени“, „Пулс“, „Земеделско знаме“, остават само в кръга на пожеланията. Неведнъж бившето ръководство на секция „Критика“ при СБФД е залагало в плановете си срещи с културните отдели на вестниците и радиото, постъпки за искане на помощ, за внушение и указание от по-висши инстанции, но мерките практически са оставали записани само в плановете. Разбира се, тук се намесват редици причини от по-общ характер — липса на хартия, следователно ограничаване на мястото, преценка за **[мало]** важността или предимствата на дадена публикация пред друга и пр. Но независимо от това и в миналото, и сега отделни представители на печата и радиото са успявали да докажат, че е възможно на най-масовото изкуство да се определя повече място. Мисля, че това е по-скоро въпрос на разбиране, на вникване във важността на един идейно-политически и естетически резултат, който остава нереализиран.

Апелирам към новото ръководство да се заеме активно с преодоляване на относителното отчуждение между кинокритиката и органите, занимаващи се с разпространението на масовата култура в споменатите по-горе посоки.

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Искам най-напред да изразя задоволството си от факта, че нашата днешна среща протича не само в духа на традиционен годишен отчет и избор на ново ръководство на секцията. Словото на Иван Стефанов, както и някои съображения, изказани досега, дават основа за един интересен разговор по актуалните проблеми на художествената, а в това число и на филмовата критика. И ако наистина приемем, че проблематиката за подобен разговор се очерта днес гук, то несъмнено остава този разговор да продължи през годината, като съответно се „разгърне“ или пък се „центрира“ около някои споменати вече въпроси.

За мен лично първостепенно значение днес добиват някои от методологическите проблеми на критиката. И струва ми се, време е в нашата секция тези проблеми по-често и по-задълбочено да бъдат дискутирани и анализирани. За да можем да видим в тяхната светлина в каква степен ние изобщо сме способни да откликнем на определени социални нужди: да открием и оценим определени художествени факти както в тяхното конкретно своеобразие, така и в контекста на цялостния ни национален художествен процес. Понякога съзнанието за отделния факт като че ли ни пречи да видим зад него процеса. И обратно — анализът на художествения процес в киното се оказва твърде „абстрактен“, за да включи или помогне в разбирането на своеобразието на някои наши филми и автори.

Тук вече се говори как в нашата секция преди пет-шест години повечето хора бяха по-близо до журналистиката и до нейните изисквания за рецензията и критическата статия. Днес сме на другия полюс — привлечени от изследването, монографията, книгата. Този път има своята вътрешна логика: израстването и развитието на интересите на отделните критици. Той отговаря и на самата социална нужда — днес у нас се издават и четат повече книги за киното. Но тези книги, както и много от нашите „големи“ статии, не трябва да ни заблуждават. Количеството все още не е преминало в качество. Може би фактът, че истински новите идеи и поглед върху нашето кино са по-редки, се дължи на известна методологическа незрелост на нашата критика. С това аз не искам да подценя всичко, постигнато досега. Но ако искаме да вървим напред, то следващото стъпало е свързано, според мен, с много по-доброто познаване на марксистско-ленинската методология, въз основа на която ще осъществим онзи все по-комплексен подход към фактите на нашето кино, който във времето на научно-техническата революция и масовите комуникации единствен може да ни даде вярна представа за реалните перспективи на едно художествено явление. Но този комплексен подход ни задължава да си дадем сметка по-ясно какво значи днес „естетически“, „социологически“ и т. н. анализ на едно произведение, в каква степен те се допълват в рамките на художествената критика, т. е. всичко това ни връща към необходимостта от по-задълбочено разискване на някои съвременни методологически проблеми във формата на един годишен семинар или в свободни разговори и размяна на мнения. Още повече че както тук се изтъква, предстоят някои по-крупни задачи, свързани с историята на българското кино, с различни енциклопедични издания у нас и в чужбина. А решаването на тези задачи — при индивидуални или колективни условия — ще бъде успешно само ако зад него стои по-задълбоченото колективно (а в случая и на секцията) съзнание за цялото, за явлениято, наречено „българско кино“.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Бих искал да слеза от теоретичните висини към един съвсем конкретен и обидно практически въпрос. Напълно се солидализирам с оценките за днешното състояние на филмовата ни критика, за мястото ѝ в общия кинематографичен процес и в съюзния живот.

Бяха изказани някои мнения и опасения, между които и онова за заплашващия филмовата ни критика структурализъм. Стига под структурализъм да не се разбира употребата в нашите писания на някои отдавна влезли в научния език термини като: код, знак, структура. Според мен не е възможно човек да открие потвърждение на подобни опасения. Все пак терминологията не е методология. . .

Използвам изказаното „опасение“ като опора за моя практически въпрос. Структурализмът предполага преди всичко педантично, много внимателно изследване на художествения текст на творбата, всъщност такова отношение изисква всяка сериозна научна работа. А то се основава между другото и на многократен прочит. Тоест тъкмо онова, от което ние, кинокритиците, сме почти напълно лишени. И не само поради спецификата на нашето изкуство. Ние сме в най-неизгодно положение сред останалите критици. Литературният изследовател има възможността многократно и когато той пожелае, да общува с текста на едно произведение, да разгърне отново страниците му: и когато пише рецензия, и когато подготвя сериозен научен труд. Ние нямаме тази възможност. И не само защото киното е и индустрия, при това скъпа: както в производство, така и във възпроизвеждането на своите творби. А ние не разполагаме нито с частни кинозалони в къщи, нито с видеоапаратура и видеокасети. Тогава Съюзът на българските филмовидейци и секция „Критика“ са единствените организации, които могат да ни окажат някаква практическа помощ. Когато писах доклада за последната теоретична конференция на съюза, обхващаш период от пет години, помолих да видя някои от филмите отново. Ръководството на Дома на киното ми съобщи, че една прожекция струва 60 лв. Моите аргументи, че пиша не за стенвестника в къщи, а за едно от централните съюзни мероприятия, останаха празни възвания. . . Е добре, тук на събраниято стана дума за написване на история на българското кино. Но една история на българското кино означава плюс всичко друго и десетки, дори стотици прожекции. Някой не е способен да държи в главата си стотици филми с всяка тяхна подробност, монтажни преходи, особености на кадрите и т. н. и т. н. И всеки от нас, който пише — от рецензии в ежедневния печат до теоретични изследвания, — се нуждае от прожекции. Кинокритик, който не гледа кино, не е кинокритик. И тогава започва търсенето на приятели, режисьори или оператори, притежаващи копие и възможност да осигурят зала за гледане на филма. Наистина те са заинтересовани — ще пишеш за техния филм. Но ако готвиш изследване за съветското или световното кино? Тази самодейност тогава е невъзможна. . . Остава да

разчиташ на случайни благоденствия или на съвпадения на твоите интереси с програмата на телевизията. Така че, мисля си, неведнъж сме обсъждали този проблем, правили сме списъци с евентуалните заглавия, които бихме искали да видим за работата си, чували сме обещания за изписване на филми единствено за квалификация, по заявки от нашата секция, за определяне на салон за такива прожекции. За съжаление, нито едно от тези обещания не се осъществи. Нека помислим за това! Преди да сме станали структуралисти, а от такава опасност според мен и помен няма, да не станем непрофесионалисти. . .

АЛБЕРТ КОЕН

Докладите и изказванията повдигнаха много интересни и съществени въпроси — както от теоретически, така и от практически характер, — които изискват по-дълъг разговор. Това показва, че се е натрупал голям материал за колективно размишление. Тук с право се изтъкна, че трудът на критика е индивидуален — той се осъществява в тишината на уединението, пред белия лист хартия. Но той ще е истински плодотворен само ако е подхранван от токовете на колегиалното общуване, в което постоянно се разменят впечатления и информация, оценки и идеи. Ние работим индивидуално, но не трябва да бъдем самотници. Преди десетина години нашата секция беше доста по-малобройна и ние намирахме начин да се виждаме почти всеки ден, поддържахме редовни контакти помежду си. Тогава като че ли бяхме изолирани от общия живот на съюза и на кинематографията и може би затова се чувствувахме по-свързани помежду си. През изтеклото време настъпиха големи проблеми в статута на критиката: ние участвуваме най-активно в обществения живот, включени сме в различни художествени съвети, редколегии, комисии и др. Това като че ли ни поразпръсна, а и увеличаването на нашите редици затрудни взаимните връзки. Засили се нашата творческа и обществена дейност, а отслабна вътрешносекционният живот. И фактът е още по-странен, като севземе предвид, че тъкмо в последните години с укрепването на съюза и създаването на новия дом на киното са налице много благоприятни материални условия за по-чести срещи между нас, за по-активен вътрешен живот на секцията. Бъдещото ръководство на секцията ще трябва да помисли как да активизира този вътрешен живот.

Това е особено наложително сега, когато в развитието на нашето киноизкуство се очертаха някои много интересни и важни моменти, които изискват критико-теоретичен анализ, осмисляне и прогнозиране. Мисля, че нашата кинокритика помогна немалко, за да се стигне до този обнадеждаващ етап в развитието на българското кино. Тя често разкриваше неблагоприятията от преди няколко години, настойчиво призоваваше за решително насочване към голямата съвременна тема като главен път за изход от кризата. Но сега, когато са вече налице признаци на подем и въпросът е как те да се закрепят и развият по-нататък, ролята на критиката е може би още по-отговорна. От друга страна, за да бъде в крак с кинематографичното развитие, критиката трябва да се обърне и към себе си — сама да огледа своите оръжия, да приведе в съответствие с новия етап своя теоретически, методологически и литературен арсенал. Най-сетне, ако можем да бъдем общо взето доволни от моралния климат, който цари в нашата среда, това не означава, че трябва да си затваряме очите пред някои прояви, уронващи морала на критика. Всичко това говори колко е необходимо да се засили нашето взаимно общуване и колективният живот в секцията. С колективни усилия и в колективен дух, които с нищо не отменят индивидуалния характер на критическото творчество, ще може по-резултатно да се решат задачите, които споменах. Така че за бъдещата работа на секцията ще може да се изработи една много съдържателна и полезна програма.

Има ли шансове един „уестърн по български“?

ОГНЯН САПАРЕВ

„Формалните атрибути, по които обикновено разпознават уестърна, са само знаци или символи на неговата скривена същност. А тази същност е митът. Уестърнът се роди като среща на определена митология с определени изразни средства.“

Андре Базен

Същност на уестърна

Уестърнът е една „носталгия“ по епопеята. Той е преди всичко драма: м о р а л е н к о н ф л и к т. Патосът на уестърна е раждането и утвърждаването на моралния порядък (законността) сред хаоса (беззаконието). Каубои и бандити, шерифи и индианци, коне и прерии, преселнически кервани и драматични битки са само материал на уестърна (материал със съдържателни последици): триединно въплъщение на една н а ц и о н а л н а и с т о р и я (митология), на една ф о л к л о р н а (манихейска) е т и к а и на една атракционна п р и к л ю ч е н с к а п о е т и к а (формула).

Когато мислим за уестърна като „американски филм раг ехселепс“, всъщност имаме пред вид преди всичко тази национална история, отдавна превърната в митология. Според един от най-плодовитите холивудски сценаристи на уестърни основните теми на филмите за Дивия Запад са само седем: борбата на заселниците с индианците, строежът на първите жп линии, конфликтите на дребните фермери с едрите собственици, историите на шерифите, борбите на скотовъдците с крадците на добитък, разкази за отмъстителите и разкази за каубои извън закона. (Разбира се, отделните мотиви могат да се комбинират помежду си по всевъзможни начини.) Тук би трябвало да се добавят войната между Севера и Юга, ексцесиите на „златната треска“, траперската борба със суровата природа. Но въпросът не е в тематичните мотиви, а в тяхното художествено-кинематографическо и естетико-митологическо осмисляне.

Уестърнът е един от най-конвенционализираните жанрове на киното: с привичен кръг от персонажи-маски, събития, финална развързка; с утвърден набор от кинематографични похвати на изображение. Това провокира към всевъзможни пародии, доказателство по-скоро за неговата популярност и жизненост, отколкото за така често пророкуваното изчерпване и криза. От друга страна, този „закостенял“ жанр се оказва невероятно податлив на проблемно-естетически модификации, улавящи „духа на времето“, а неговата „формула“ — достатъчно гъвкава, за да вмести митология и демитологизация, трагедия и музикъл, психоанализ и стереотипни маски, инфантилна забава и културно-антропологическа рефлексия. Европейските имитации доказват неговите универсални възможности и ни провокират да потърсим вездесщото проблемно-драматургично ядро, благодарение на което може да се говори както за „спагети-уестърн“, така и за индийски „къри-уестърн“. . .

Уестърнът не е само подбор на определен тип митологизиран персонаж и събитийност; той е и определена обществена среда, в която действията на героя на драмата в себе си, придобиват определен ритуално-звучков смисъл. Изхождайки от някои разсъждения на Андре Базен от статията му „Уестърнът, или избраният жанр на американското кино“, бихме могли да потърсим същността на жанра в противоречивите отношения между нравствеността и закона, доброто и порядъка. Характерна за уестърна е първоначалната ситуация на беззаконие (класическо заглавие: „Град без закон“), в която се появява героят (каубой, шериф, отмъстител, случаен „пътник отникъде“); героят е сам или с малобройни помощници; той трябва да се справи с многобройни, силни и безскрупулни противници, трябва да унищожи насилието чрез насилие (уестърнът не прави никога грешката на някои наши приключенски филми: той не подценява значението на отрицателните герои). Критици и теоретици обичат да подчертават близостта на уестърна до фолклора, но обикновено без да влизат в повече подробности от посочване на „манихейската“ етика. Всъщност при подобен подход истинският архитип на уестърна ще се окаже приказката за юнака, който спасява напалшения град от страшната ламя и получава — като награда — за жена местната хубавица. . . Финалът на уестърна е възвръщането на порядъка като единство на добро и законно (законно е това, което е добро!). Затова не всеки материал може да бъде организиран по законите на жанра; не всеки исторически период предлага такава връзка между морала и закона: раждането на закона като функция на морала, осъществен от хора, силни, смели и активни.

Но такива периоди на исторически трансформации и междуцарствие, на хаос и беззаконие, в борба с които се ражда порядъкът, има всеки народ. Следователно, всяка нация има исторически материал, подходящ за реализацията на своеобразен национален „уестърн“: костюмите могат да бъдат други, но проблемно-драматургическият патос на тематичния материал — подобен, фолклорно-манихейската етика — същата, а приключенската поетика (формула) — аналогична. (Без своята опора в историческата реалност уестърнът би бил само едно динамично действие с предпочитание към определени конфликти и развързка; неговото драматично и нерядко епически невероятно действие е вкоренено в определена културно-митологична среда.) В порядъка на тези разсъждения трансформацията на „Седемте самураи“ във „Великолепната седморка“ е съвсем естествена: „самурайският филм“ е типологическо съответствие на уестърна — разбира се, в друга национално-психологическа и културно-митологична среда. В този смисъл трябва да подчертаем, че националните превъплъщения на формулата на уестърна изискват преосмисляне съобразно национално-фолклорната традиция и културно-историческите особености. Всъщност е дискуссионно дали това ще бъде „превъплъщение на

уестърна“ (национален еквивалент), или използване на уестърна като провакация към национално-митологичното, като повод за осъзнаване на естетическите възможности на някои легенди, в чиято изначална чистота и простотата на нравствените категории се крие „етиката на епопеята“.

Знаем, че уестърнът е стар почти колкото киното и има свой дял във формирането на изразните му (драматично-изобразителни) средства. Макар че началото му се води от „Нападението на експреса“ на Е. Портър (1903 г.), няколко години преди него в Америка се появяват първите примитивни филмчета за Дивия Запад (в 1901 г. — десетминутният филм „Каубоят и дамата“, в 1902 г. — петминутният „Бяло дете сред индианците“ и пр.). Той е бил винаги сред най-популярните продукти на Холивуд (на второ място след комедиите по количество и несъмнено на първо — по престиж). Тази филмова традиция очевидно е оказала влияние върху формирането на съответните национални търсения: и с драматургично-повествователния си опит и атракционност, и с касовата си убедителност. Най-общо можем да набележим два пътя: на откровени имитации и на творческо търсене на „национален еквивалент“.

Агресия на европейския псевдоуестърн

Първите каубои и индианци „европейско производство“ се появяват още през 1908—1910 г. във Франция и Дания. Малко преди Първата световна война немците правят няколко такива филма, а в 20-те години започват да ги произвеждат серийно. След Втората световна война, през 60-те и 70-те години, тези опити се подхващат с нова сила и размах и в двете германски държави. В ГФР се използва главно творчеството на Карл Май, създател на митологичните герои Винету и Поразяващата ръка. В ГДР предпочитат романтичното творчество на Фенимор Купър и на авторката на „Синовете на Великата мечка“.

Най-известният от западногерманските режисьори на „индиански филми“ е Харалд Райнл., „Съкровището на Сребърното езеро“ и особено трисерийният „Винету“ донасят небивал касов успех (само за първите три години експлоатация над десет милиона долара). В ролята на Винету се проявява французинът Пиер Брис, а на Поразяващата ръка — американецът Лекс Баркър, един от изпълнителите на ролята на Тарзан. Двете серии на „Винету“ имаха сериозен зрителски успех в България. Това е типичен „уестърн за малолетни“, добре излъскан, занаятчийски кроен, с добре разчетени на юношеското възприятие комуникативни стереотипи (и с конфузна бутафорност на изображение на индианския бит). При всичките си недостатъци обаче е по-старателно изпипан от ДЕФА-индианските филми. Източногерманските имитации са изпълнени с благородни възпитателни амбиции; те идеализират индианците, представяйки ги само в положителна светлина, бичуват расизма на белите, избягват демонстрациите на насилие. След „Синовете на Великата мечка“, който имаше немалък успех, последва дълга серия („Голямата змия“, „Следата на Сокола“, „Бели вълци“, „Фатална грешка“, „Оцеола“ и др.). Главната роля на смел и благороден индиански главатар се изпълнява от сръбския физкултурник Гойко Митич. За съжаление тези бутафорни филми са наивно-оперетъчни, старомодно-дидактични. Пренебрегват еволюцията на жанра, използват анахронични стереотипи: т. е. — нямат нищо общо с „уестърна за възрастни“. В интерес на истината трябва да посочим, че художественото им ниво постепенно се повишава.

Своеобразна противоположност на немските романтично-дидактични индиански приказки са италианските „спагети-уестърни“, произвеждани от 1963 г. Ако за немската продукция можем спокойно да употребим понятието

„имитация“, тук въпросът е по-сложен. Преди всичко това са добре или поне професионално съчно направени филми с отлични каскадьори и приключенски атракции, които се прожектират с успех дори по американските екрани и влияят върху американските автори. Под псевдоним в тях се включват и известни творци (Д. Дамиани, К. Лидзани и др.). Техен образец е съвременният „черен“ (гангстерски) филм: те възвръщат към краткотрайните „кървави“ прояви на уестърна от 40-те години. В условната обстановка на един фалшив Див Запад те пренасят ехото на съвременните западни нрави — особено насилията и кръвопролитие. Начинът на действие на положителните и отрицателните герои е идентичен — като в съвременния полицейски филм. „Спагети-уестърнът“ носи белезите на средиземноморската слабост към афектация и декламация. Но в това хлапашко пресилване с черно-червена боя има и всеобразен демитологизиращ патос, критичен (циничен) поглед към морала на класическия каубойски филм, както и към добродетелите, с чиято помощ е възникнало американското общество. Освен на примитивните, но атракционни филми с Джулиано Джема, които имаха успех в България, трябва да обърнем внимание и на значителното произведение на Д. Дамиани „Кой знае?“ (в оригинала — „Гринго“), прожектирано и у нас. Това е интересен проблем филм за мексиканската революция, който съвсем условно може да бъде наречен уестърн; в него Джан-Мария Волонте създава респектиращ образ на неграмотен мексикански селянин, полубандит, полуреволюционер, който постепенно достига до революционната правда.

Преди няколко години гледахме и два „румънски“ псевдоуестърна: „Приключение в Онтарио“ (румъно-френски) и „Прерията“ (румъно-френско-английски). По художествена наивност „Приключение в Онтарио“ надминава и най-бутафорните немски имитации — и за разлика от тях отношението му към индианците е твърде двусмислено. . . Значително по-майсторски беше направен „Прерията“ (на Пиер Гаспар Юи). Филмът използва същите герои, свободно взети от Ф. Купър — Нети Бумпо и Чингапок. Създаването на този постоянен персонаж очевидно издава намерение за продължаване на сериата. Въпреки европейския пейзаж, лошо гримираните „индианци“ и неизобретателно копиране, това е един от най-сполучливите псевдоиндиански филми, прожектирани по нашите екрани.

Един по-интересен подход и несравнимо по-високо художествено равнище ни предлага артистичната чешка пародия на О. Липски „Лимонаденият Джо“. Това е остроумно шаржиране конвенциите на жанра, съчетано с нещо повече: карикатурно-иронични алюзии за съвременния „Див Запад“.

Търсене на национален облик на жанра

Най-сериозният път е несъмнено търсенето на „национален еквивалент“: не като подражателство, а като стремеж към жанрово обогатяване на националното кино. Най-амбициозна в това отношение е полската кинематография, но най-големите успехи принадлежат на съветското кино.

Полското кино (най-вече във „Вълче ехо“, „Закон и юмрук“, „Меридиан нула“) се опита да намери подходящ исторически период и регион, където ашладисването на формулата на уестърна би могла да даде автентичен плод. Полските творци съвсем сполучливо се насочиха към междувластното на „Освободените земи“ — териториите, които немското население и фашистката власт напускат, но твърда полска народна власт се установява постепенно. Това междуцарствие е било твърде неспокойно поради последиците от деморализацията на войната (филмите „Закон и юмрук“, „Меридиан нула“ и др.). Подобен проблемно-тематичен „резерват“ предлага и продължителната борба с бан-

дитите в дивата и пустинна местност „Бешчади“ (където се развива действието на „Вълче ехо“). По-значителни са „Закон и юмрук“ и „Меридиан нула“, но и в тях жанровата формула още не е достатъчно асимилирана чрез национална трансформация (например бившият учител в „Закон и юмрук“ — интелектуалният актьор Густав Холоубек — твърде бързо се превръща в неотразим стрелец). . .

Заслужава да цитираме любопитните разсъждения на един полски критик, Виктор Ворошилски, за съвременния вариант на „полския уестърн“:

„С полския уестърн се срещахме почти всекидневно, във всеки вестник четем неговите сценарии. Полският уестърн — това е историята на упоритият тип, който се бори с кликата. Тук няма стрелба и преследване, а само навъсена хайка, реалиите не са живописни — градче, предприятие, институция за обществено ползуване — сиви цветове, внимателни движения, притаени звуци. Но това е уестърн: кликата, шайката, обединена от спойката на антиобществения интерес, следователно опасна, готова без скрупули да унищожи всеки, който ѝ се противопостави — и той, въпреки всичко противопоставящ се, герой, нонконформист, романтик. Работата е драматична, макар и така всекидневна. Въпросът е близък на милиони възприематели — не защото всеки от тях се чувства способен на нонконформизъм, а защото всеки мечтае за това и ненавижда кликите, и — поне когато се въплъщава в героя на филма — преживява мечтаната непокорност пред унизителния натиск. Ето полския, още незасегнат уестърн, който впрочем включва елементи на криминален и производствен филм — филм за честния и мъжествен човек, който не се пречупва пред организирания бандитизъм. Защо никой не го заснеме? И не в един вариант, а в много най-различни, макар и построени върху един и същ принцип!“

Привличаме тези любопитни и дискуссионни разсъждения в подкрепа на тезата, че драматургичната същност на уестърна е в борбата на един (неколцина) срещу мнозина за възстановяване на реда и справедливостта. В това се крие определена индивидуалистична етика: много често смелият герой действа на фона на страхливата и апатична тълпа. Но тъкмо това улеснява идентификацията на зрителя с героя: в края на краищата всеки сам трябва да победи страха в себе си и всеки би искал да бъде герой, различен от останалите. Героят на уестърна винаги побеждава — иначе ще имаме трагедия (силен герой срещу още по-силни обстоятелства, предизвикващи неговата гибел). Тази победа е едно фолклорно-идеализирано възмездие — „поправка“ на суровата правда на реалния живот. Както много точно отбелязва А. Базен: „Взаимоотношенията на историческата реалност и уестърна имат диалектически, а не пряк и непосредствен характер. . . В своите най-романтични и наивни форми уестърнът е пълна противоположност на историческата реконструкция.“

Не е трудно да забележим сходствата на редица приключенски филми, посветени на борбите за установяване на съветската власт, с моралния принцип и приключенска формула на уестърна. Тази прилика е провокирана от някои особености на тематичния материал, типа на героя, конфликта и развързката на действието в обстановка на полюсна нравствена диференциация и епическо сблъскване, което се докосва до трагедията (от която обаче съветският революционен филм не бяга именно в стремежа си към автентичност). Тази прилика се забелязва особено днес, с кристализирането на приключенските „формули“ в резултат на многократното повтаряне и схематизиране. Забелязват се и разликите: по-голяма социална конкретност, по-органично единство между герой и колектив, по-добросъвестно отношение към историко-житейската реалност. Но тъй като тук не ни занимава собствената еволюция на съветския ре-

волюционно-приключенски филм от „Червените дяволчета“ до „Седмият куршум“ например, нека отбележим две ярки произведения, в които можем да видим както близост до духа (поетиката) на уестърна — плод на осмислено влияние, — така и сполучливо намерен национално-локален колорит и връзка с фолклорните традиции.

Във великолепия филм „Никой не искаше да умира“ на литовския режисьор В. Жалакявичус е потърсена баладичната атмосфера на епична северна сага (оттук идва внушението за монументалност); филмът има много сериозно разработена драматургия и убедителна психологическа характеристика на героите. Той също изобразява един преходен исторически момент — утвърждаването на съветската власт в борба с бандитите. Четирима братя се завръщат в селото си, където е убит баща им — председателя на колхоза. Побеждавайки страха на селяните чрез примера на своята смелост и справедливост, братята организират разгрома на бандата, която тормози селото (да си спомним „Седемте самураи“ и „Великолепната седморка“). Този филм прилича и не прилича на уестърн, той е близък и различен: това е намиране на свой път (макар и благодарение на провокацията на уестърна), а не подражание. Ако „Никой не искаше да умира“ носи една епично-монументална северна атмосфера, артистично-остроумният, трагикомично отсенен филм „Бялото слънце на пустинята“ е реализиран в противоположна анекдотична тоналност. Обобщението тук идва не по „пъпната връв“ на връзката с фолклора; филмът надредно обобщава мотиви на редица подобни филми: това е вторично обобщение-генерализация върху вече съществуващ художествен материал, което се стреми да изведе (с чувство за хумор) определен типаж над битовата правдоподобност — в една лирико-иронично шаржирана „митологизация“. Образът на наивно-лукавия главен герой (демобилизирания червен боец, който все не може да се върне при възмечтаната яка селска хубавица, защото трябва да помага на хората и правдата по пътя си), е колоритно съчетание на плебейски и богатырски черти в съгласие с фолклорната традиция; анекдотичното очевидно помага за създаване на дистанцията, необходима за „почти съвременната приказка“.

Нашите възможности

Българската история предлага повече материал за суперпродукции, отколкото за уестърни, но определени периоди и моменти биха могли да предложат благодарен исторически материал за един своеобразен „уестърн по български“. Продължавайки линията на досегашните разсъждения, най-подходящите моменти биха били селищната самозащита през кърджалийското време (аналогията със „Седемте самураи“ е очевидна), легендарните герои и приключения на хайдутството, събитията около и непосредствено след Освобождението. Нашият уестърн очевидно ще бъде планински, а не прериен. Не би трябвало да смесваме „партизанския филм“ с уестърна въпреки отделни прилики. По-близо до него би могъл да бъде „хайдутският филм“.

В класическия си вид хайдутството не си е поставяло перспективните задачи за националноосвобождение: със силите на шепа храбреци турската власт не е могла да бъде премахната. Смисълът на хайдутина като народен закрилник е в борбата срещу беззаконието и насилието в лицето на отделни самозабравили се бейове, черкези и пр. Наказвайки насилниците, хайдутите са вдвоявали (макар за кратко) „морален порядък“, възстановявали са справедливостта. Тези, чиито имена историята е запазила, са били очевидно мъже с изключителни физически и духовни качества. Ето един типичен случай, в който легендата осигурява богат „материал“.

Събитията по време на Руско-турската война и непосредствено след нея също предлагат подходящ материал за филми от типа на уестърна. Особено привлекателен е размирният родопски край. Поради близостта на Турция и наличието на многобройна маса турци, помаци и черкези, тук „установяването на реда“ е по-трудно и продължително. Великолепен материал за „уестърн по български“ е например борбата на Петко войвода с полковник Сенклер. Цифрите най-добре предават епичността на събитието: в едно сражение Петко войвода с 200 души разбива 300-ната армия. . .

В нашето кино има няколко филма, които неволно са се докоснали до възможностите на един „уестърн по български“ („Глутницата“, „Герловска история“, „Осмият“, „Откраднатият влак“). Единственият случай на съзнателен, търсен опит за аклиматизиране „формулата“ на уестърна в нашенски условия обаче е „Буна“ на Вили Цанков.

Вили Цанков (сценарист и режисьор) е намерил интересна обстановка, персонажи и конфликт: селска „буна“ в началото на века в затънтено селце — като отговор на насилието на местната банда и подкупното бездействие на централната власт. Филмът е направен професионално. . . но защо през цялото време имаме чувство, че гледаме лошо дублиран на български мексикано-италиански филм от не най-добро качество?

В. Цанков не задоволява и като сценарист, и като режисьор. Редица възлови моменти (конфликти и образи) са недостатъчно задълбочено разработени, включително и като жанрова находчивост, останали са наивни. Режисьорът явно не е бил доволен от възможността да прави „просто“ уестърн, затова е решил да го интелектуализира чрез кинематографична стилизация и „архитипна“ символика. В резултат на това филмът хем е недостатъчно уестърн, хем е недостатъчно социално-битов и психологически, недостатъчно български. Пластично-кинематографичните екстравагантни ефекти изместват търсенето на национална атмосфера, на вкореняването на жанровата формула в националната характерология и митология. Самата формула на уестърна е отдавна открита: преоткриването ѝ може да стане не чрез дословно пренасяне, а по пътя на национално-културното и фолклорно-митологичното осмисляне. (В този смисъл „Буна“ е единствената наша имитация на уестърн в „чист“ вид.) Нека повторим великолепното попадение на А. Базен: „Уестърнът се роди като среща на определена митология с определени изразни средства“. . .

Подозирам обаче, че при нашите кинопроизводствени условия той ще се роди по-скоро в телевизията (телевизионната серия), отколкото в киното — с цялата произтичаща от това естетическа „наследствена обремененост“. . .

„МАТРИАРХАТ“

ЯКО МОЛХОВ

От цялото литературно творчество на Георги Мишев предпочитам неговата повест „Матриархат“. Излязла преди десетина години, посрещната с интерес от читателите и като спорно произведение от критиката, „Матриархат“ потвърди присъствието на младия писател в литературата ни. Беше се явил наблюдателен, леко ироничен свидетел на нравите в нашето бързо променящо се, ново общество. „Матриархат“ е силна и правдива творба, в която настъпилите процеси в селото, започнало да се обезлюдява под влияние на бурното индустриализиране на страната, бяха честно и проникновено описани като човешка драма. Най-привлекателното в повестта е нейната тема — тихият героизъм на селските жени, носещи бремето на тези бурни промени с достойнство и съвест, защото, както пише авторът: „... Без жените стопанството не можеше да живее: добри или лоши, това бяха неговите крепители и без техните ръце и мотики щеше да изникне трева и в канцеларията на председателя.“ Този „матриархат“ на жените в Югла е както в съзнанието за обществената необходимост на техния труд, така и в съзнанието, че остават сами, че нещо от патриархалните отношения на миналото си е отишло безвъзвратно. С една дума — един тъжен, а не весел „матриархат“...



Георги Георгиев-Гец и Емилия Радева в сцена от филма „Матриархат“

Тъжене е „матриархатът“ и във филма, който Людмил Кирков ни предлага, макар че и двамата с Георги Мишев са се опитали да преодолеят десетгодишната давност на повестта и да ни представят един сюжет, който наистина изглежда съвременен, ако не придиряме някои подробности. Впрочем, когато авторът на литературната творба сам я преработи за филмова реализация, нямаме основание да упрекваме режисьора, че е внесъл известни изменения в литературния първоизточник. И въпреки това имам усещането, че в този, според мен, напразен опит за „осъвременяване“ на сюжета, нещо много хубаво и ценно се е загубило във филма — това е критическият дух на повестта, който на времето направи силно впечатление. И ако някои от поводите за тази критичност — измислените от хора като Петко Държавния разпореждания за данък върху лозята за частно ползуване за цените на зеленчука, продаван на кооператорите, или пък за ограничаване количеството на житото, което стопанството раздава — да са вече забравени, то истинското осъвременяване на сюжета предполага намирането на нови поводи — съвременни, посочени в решенията на Юлския пленум например, ако ни липсват собствени наблюдения.

Сега ни е предложено от режисьора непълното прочитане на повестта; премахнати са някои твърде характерни штрихи в селското ежедневие, каквито са образите на Червенокосата кметица или пък Петко Държавния, против които е насочено жилото на сатирата в повестта; премахнат е епизодът със студентите-бригадири, който ефектно служеше за фон на преживяванията на Жела и обогатяваше нейния образ; има промени в поведението на Ганета — в повестта нейната неудържима женственост е почти безгрешна, толкова е естествена. Казвам всичко това, защото искам да бъде ясен в преценката си — предпочитам повестта пред филма, макар че разбирам колко е важно и нужно

„Матриархат“ чрез филма да стане достояние на широка публика, която едва ли познава повестта. Защото каквито и да са промените, филмът си остава екранизация на „Матриархат“.

Оттук нататък се освобождавам от плена на повестта на Георги Мишев и ще говоря само за филма, такъв, какъвто ни го предлагат неговите създатели.

И във филма матриархатът, това женско царство, е малко тъжен, той е обременен от малки и по-големи драми, от малки и по-големи грижи, от надежди и заблуждения. Това е хроника на селското всекидневие — всекидневие, в което доминират жените, представени тук само от едно звено. Но видяни и сърдечно усетени както от режисьора, така и от актрисите, те придобиват правото на представителство, те не са само жените на Югла, те са изобщо нашите селски жени. И това е, струва ми се, голямото постижение на Людмил Кирков, постижението на неговите сътрудници и съмишленици — оператора Г. Русинов, композитора Б. Карадимчев, художниците А. Попова и арх. Б. Сапунджиев.

И тъй — да тръгнем подир драмите на жените от матриархата на село Югла. Отначало те всички буйно се смеят, както и всеотдайно работят. Те са щедри и на шеги и закачки, чувството им за солидарност и справедливост е силно и всеотдайно. Но постепенно не само научаваме, а и се проникваме от малката или по-голямата драма на всяка една от тези жени. Всяка малка или голяма е обусловена както от настъпилите промени, от сегашното, тоест тя е социално обусловена, но и крие в себе си и нещо от общочовешкото, независимо от времето, и е в естествения кръговрат на живота.

И наистина, всичко което е естествено в кръговрата на живота, баба Йордана понася стоически, с достойнство. Такова е отношението ѝ към наложената ѝ самота — тя има син, професор в града, но не ще да остави своя „вандалък“, къщата и вещите, които са били свидетели на нейния живот. Тя се обрича на

Катя Паскалева в сцена от филма „Матриархат“





Сцена от филма

самота доброволно и не желае да смени установения ритъм на селския си живот и да го замени с безделието на градския. И тя ще дърпа своя презрян Марко, ще ходи по полето с жените, докато разбере, че нещо лошо има под мишницата ѝ. И когато вижда това „нещо“, осветено от приближената светлина на крушката, баба Йордана ще се съгласи да се качи в колата на сина си и да помахва прощално, с ръка на жените от Югла, на нейните добри и верни дружки, защото разбира, че вече никога не ще се върне при тях, че това е чаканият, но неочакван край. . . . Артистката М. Туйкова играе баба Йордана с пълно отдаване. От нея се излъчва тишина, доброта, примиреност и готовност да прощава. Така тя завива разголените бедра на Щипана Бона, която се е напила и заспала в нейната голяма и също така самотна къща, без да я осъжда. Тя иска да продаде своя верен Марко, защото се задава зима и няма храна за него, но ѝ е мъчно да се раздели с него, защото това е единствената „живинка“ край нея. И така до края ще се колебае. . . . Искам да кажа, че М. Туйкова създава един трогателен образ, достоверен и поради това вълнуващ.

В пълен контраст на баба Йордана е драмата на „греха“. Ганета на Невена Коканова е най-младата в звеното, нейният мъж я изпраща в стаята на ревизора, за да го съблазни и отведе удара на закона от злоупотребите в магазина. Но ревизорът не се възползва от нейната несръчна готовност и скоро Ганета ще отиде на свиждане при осъдения си съпруг, за да преживее потресението от неговата безцеремонна похотливост. Така тя ще стигне до поканата през нощта да последва младия помощник на майстора на фидето и в сублимния момент да бъде осветена от фенерчето на бдителния пазач по риболова — човека с пушката. В поведението на Коканова няма порочност и актрисата защитава човешката естественост на своята героиня, незадоволената ѝ женственост, нагона ѝ за щастие и може би малко поезия. Но нищо от това тя не ще получи и нищо доб-

ро не ѝ вещае и бъдещето. Ето в какво се състои нейният „грях“, нейната женска драма.

Щипана Бона в чудесното изпълнение на Катя Чукова е силна, жизнена селянка, също така самотна и по своему нещастна. Тя намира краткотрайно и измамно утешение в ракията която сама е варила и която няма кому да поднесе. Цяло лято тя ще се трепе, за да отгледа арпаджик в двора си, за да разбере на края че пазарът е препълнен с арпаджик и следователно цената му е ниска. Така още една илюзия ще бъде съкрушена.

Жела, звеноводката, също е останала сама и сама се справя с неумолимо идващата старост. Като че ли нейната драма е най-голяма, защото трябва да потиска своята, за да съчувствува на другите, да им вдъхва кураж, да помага на всички. Нейната дейна натура — всъщност такава ни я представя Емилия Радева — се проявява във всичко и навсякъде.

И най-сетне Тана на Катя Паскалева, изпълнена с презрение към мъжа си, когото всеки ден изпраща в града на работа, но който е неспособен да уреди градско жителство. И отведнъж — нейната биволица ще загине. . . Тъкмо тук тази упорита кандидатка за градско жителство ще прояви своята истинска селска същност — отчаянието от загубването на добичето, — и сетне този весело-тъжен гуляй след като е заклано. Катя Паскалева и от тази „проста“ роля съумява да изтръгне трагически извисявания и защитава образа с присъщия ѝ артистизъм и битова достоверност.

И тук искам да подчертая, че създателите на този филм съумяват да ни внушат обич и преклонение към техните героини. Защото ние разбираме, че въпреки греховете и заблужденията им, тези жени са в основата на живота, че като стоят близо до земята, те са и най-близо до естествените и животворни прояви на човешината. Без да искаме дори, ние се проникваме от синовно преклонение пред всекидневния подвиг на тези святи жени — нашите майки, нашите сестри, нашите приятелки и съпруги.

Целият филм е пронизан от някаква чудна като изгревите и залезите ведрина, лиризм, въпреки натуралистичните сцени с подутата от люцерната биволица, защото всичко е част от природното, от естественото, от земното битие на тези селянки. Чужд на всякакъв патетизъм, Людмил Кирков вметва в малкия свят на жените от Югла големия свят на човешината и жаждата за справедливост и щастие. Така филмът — скромен като форма, прост като структура — вметва в себе си богатството на националното и общочовешкото, защото картините на живота в тази селска хроника са истинни и човечни.

„МАТРИАРХАТ“ — български игрален филм, производство на СИФ, София, 1977 г.

Сценарист — Георги Мишев, режисьор — Людмил Кирков, композитор — Б. Карадимчев, оператор — Г. Русинов, художници — А. Попова и арх. Б. Сапунджиев. В ролите: н. а. Невена Коканова, з. а. Катя Чукова, з. а. Катя Паскалева, з. а. Емилия Радева, н. а. Георги Георгиев-Гец, Г. Русев, Г. Кишилов, Ив. Джамбазов, Е. Стратев и др.

„Годеницата с най-красивите очи“

ИСКРА ДИМИТРОВА

Под филма „Годеницата с най-красивите очи“ са се „подписали“ две кинематографии, две студии — Студия за игрални филми, София, и студия „Барандов“ — Прага. Но както не за пръв път се случва, вместо да се „умножат“ и допълнят творческите търсения при копродукциите, които осъществяваме, съвместното сътрудничество като че ли се оказва удобно средство за предварителна застраховка срещу лошото качество, за освобождаване от отговорност по отношение на незадоволителните художествени резултати. Подобен е и случаят с „Годеницата с най-красивите очи“ — един очевиден творчески неуспех — за който, както предполагам, от наша страна ще се намери оправдание в обстоятелството, че ние сме предоставили главно техническата база, а в творчески план всичко е било поверено на студия „Барандов“ — и сценаристите, и режисьорът, и операторът, и по-голямата част от актьорите са представители на тази студия. Едно оправдание, което би било валидно, ако по принцип нашата студия се ръководеше в дейността си само от чисто комерчески интереси, ако насочването ѝ към сътрудничество с други социалистически кинематографии не бе продиктувано от актуалните обществени изисквания да се търсят форми за културна интеграция на страните от нашия лагер, да се създават условия за творческо сближаване, въз основа на което да се постигат високи идейно-художествени резултати.

Но тъй като знаем, че това не е така, подобно оправдание не би могло да звучи напълно убедително и с него не би могъл да се изчерпи въпросът за несполучливия резултат от тази копродукция. При това не бива да забравяме, че на неуспешните копродукции трябва да се гледа като на идеологически проблем — с тях ние неминателно се представяме пред по-широка, а не само национална аудитория, по тях може да се съди за характера на сътрудничеството, което сме способни да осъществяваме, както и за отношението ни към подобно сътрудничество.

На някого може да се стори, че в случая с „Годеницата...“ е неуместно да се поставя такава острота и сериозност проблемът за копродукциите, тъй като това е един определено неамбициозен филм, който на всичко отгоре е и детски — филм-приказка, а тъкмо към областта на този жанр едва ли е необходимо да се отнасят основните изисквания на идейно-художествената ни по-

Елена Дамитрова във филма „Годеницата с най-красивите очи“



литика. Но достатъчно е да се замислим върху проблема за детския филм, който, известно е, и досега не е решен от нашата кинематография, върху високо благородните и важни възпитателни цели, които потенциално този жанр може да изпълнява, за да се убедим, че не бива лекомислено да се отнасяме към каквито и да било опити за разработка на жанра.

От казаното дотук се подразбира, че филмът не предразполага към нормално, обикновено рецензиране. Според мен, в него трудно могат да се намерят опорни точки за сериозни критически разсъждения. Но независимо от това, в случая съм задължена да изкажа, макар и съвсем накратко, основните си възражения, за да аргументирам най-общо отрицателното си отношение към тази поредна наша копродукция.

Вече посочих, че „Годеницата с най-красивите очи“ е чисто детски филм. При това той не е от филмите, които имат за сюжет детското ежедневиe и в които се разкрива и опоетизира детската душевност. На екрана е пренесена приказка от онези, които хранят детското въображение и фантазия, отвеждайки

малкия зрител в един условен, приказно-фантастичен свят. В сценарната преработка на тази приказка обаче Иржи Циркъл и Ладислав Дворски са се задоволили само с илюстриране движението на фабулата, без ни най-малък опит да извлекат от събитийния материал онзи негов смислов подтекст, който, освен че в случая не е изисквал никаква особена авторска проникновеност, е и основното, заради което се разказват и пишат детските приказки. Нали първият допир на детето до духовното, до представата за доброто и злото, за смисъла и ценностите на човешкия живот се осъществява именно чрез приказката. А така, както е разказана на екрана историята на селския момък, тръгнал да търси годеницата с най-красивите очи, тя се е оказала лишена тъкмо от задължителното избистряне на поуката и на емоционално-нравствените внушения, превърнала се е в едно почти механично изреждане на перипетиите на главния герой, илюстрирани самоцелно, без да бъде подсказан метафоричният им смисъл, значението им на модел на определено човешко поведение. Въпреки че в самата приказка недвусмислено прозира наличието на органична водеща идея — необходимостта от нравствена устойчивост, когато човек се стреми към определен идеал; добротата, волята, умението да не отстъпваш пред трудностите, да защитаваш и да изстрадваш любовта си. Но филмът се оказва далеч от подобно внушение, поради което малките зрители едва ли биха били в състояние да се предпазят от едно буквално възприемане на историята за кокошката, която се превръща в красива годеница.

Неумение да се защити художествено определена идея са проявили не само сценаристите, но и режисьорът Ян Шмид. Той не само не е съумял да се пребори с твърде бедния, само маркиращ необходимата информация диалог между действащите лица, но и се е оказал безпомощен да придаде на филма един по-жив ритъм, да го обогати с детайли, да прояви по-голямо въображение както в разгръщането на действието, така и по отношение на пластиката. С други думи, филмът е станал вял, скучен, без вътрешен нерв. И той изглежда такъв не само в очите на възрастните зрители, но смея да твърдя, че и в очите на децата, тъй като имам възможност да наблюдавам подобна реакция.

Слабостите на драматургията и на режисурата предварително са обрекли на непълноценност и актьорската интерпретация. Но независимо от това не мисля, че актьорите биха могли да бъдат напълно оневинени за своето бледо неизразително присъствие в този филм, тъй като никъде не усетих от тяхна страна никакъв опит за съпротива срещу елементарно-илюстративния подход на режисьора към изгражданите от тях образи. Двата главни изпълнители — чехословашкият актьор Милан Княжко и нашата актриса Елена Димитрова — са разчитали единствено на своите външни данни. Той — на своята мъжествена осанка, тя — на привлекателността си, спестявайки си всякакви творчески усилия. И ми се иска да си позволя едно анекдотично твърдение — че единственият безупречен изпълнител във филма е малката черна кокошка — което, представете си, не е лишено от истина и което се оказва не само мое усещане, а случайно го чух и от други зрители.

И така — не е ли вече крайно наложително в амбициозното ни отношение и пристрастие към художественото равнище на днешното ни киноизкуство да намери място и по-периферният, но все пак реален проблем за копродукциите?

„ГОДЕНИЦАТА С НАЙ-КРАСИВИТЕ ОЧИ“ — българо-чехословашки игрален филм, производство на СИФ и студия „Барандов“, Прага, 1976.
Сценарий — Иржи Циркъл, Ладислав Дворски, режисура — Ян Шмид, снимки — Иржи Мацак, музика — Зденек Лишка. В главните роли: Милан Княжко, Елена Димитрова, Бохумил Вавра и др.

„Операция Т. УК.“

ЛИЛЯНА СТОЕВА

Преди години в един разговор критикът Ив. Знеполски бе запитал Христо Ковачев как според него стои проблемът за истината и лъжата в документалното кино. Режисьорът му отговаря така: „За мен съществува само първото, само истината. Всичко останало е фалш, който няма нищо общо с документалния филм.“

Нямам чувството, че „откривам Америка“, но мисля, че във филмите на з. а. Христо Ковачев действително е трудно да се открие инсценировка, нагласеност. В тях пълновластен господар е принципът, формулиран сполучливо от френския режисьор Жан-Люк Годар — „Истината — 24 пъти в секунда“. Много пъти чрез филмите си Христо Ковачев ни е правил съпричастни на истината: за сизифовския труд на майсторите-варджии („Вар“); за неизбродимите пътища на дружбата и за духовната чистота на човека („Нишки от дъгата“); за проблемите на алкохолизма („От едно до осем“); за общественото равнодушие („Мъртви души“); за онези, които наливат основите, за тяхното духовно богатство и всеотдайност („Строители“) и т. н. И в новия си филм с интригуващото заглавие „Операция т. ук.“ Ковачев отново ни убеждава в това. Но за какво става дума, каква точно е „операцията“?

Министерството на съобщенията поставя в столичните телефонни кабинети 200 телефонни указатели. Още на другия ден указателите „изчезват“. Изчезват и телефонни слушалки,

подставки под телефоните, стъклени врати на кабинети, нерядко „сублимират“ и самите телефонни апарати. Явно не става дума за някое ново чудо. Социалната психология на извършителите на тези по същество престъпни прояви е обект на социологично изследване от страна на Христо Ковачев. Със скрита камера, скрит микрофон режисьорът е създал пределно атрактивен (в най-хубавия смисъл на думата) по форма филм, чиито начални кадри карат зрителя да избухне в смях, после смутено да се усмихва, а на края да се замисли сериозно над вероятните причини за визираните шокиращи прояви на наши съвременници — млади, и не съвсем, старци и деца. Проблемът, а по-точно проблемите, поставени на обществено обсъждане, ми се струват проблеми — откритие не само за режисьора, но и за цялото ни документално кино. Със завидна гражданска безкомпромисност и остропублицистичен патос Христо Ковачев насочва вниманието си към някои прояви на „малката правда“ във всекидневието ни. Как се е стигнало дотам, какво сме пропуснали да правим през всичките тези години, та изведнъж край нас са избуяли трескотът и къклещата на немарливостта, равнодушието, притъпената гражданска бдителност, потребителството, дребната кражба на държавно имущество? Откъде са почерпали жителни сокове тези негативни явления в нашия живот? Защо сме склонни да омаловажаваме присвоява-

нето на обществена собственост и считаме за „кражба“ само присвояването на личните ни вещи, пари, владения? Забравили ли сме един от най-съществените пунктове на нашата демократична конституция: „Общонародната собственост е главната опора на държавата в развитието на народното стопанство и се ползва с особена закрила.“ Наистина в телефонните кабинки имаше табелки с надпис: „Граждани, пазете телефонния указател. Той е ваш!“ Но това означава ли, че щом е „наш“, трябва да си го занесем в къщи, т. е. да го откраднем? Колко неща в Народна република България са наши, ако към всички се отнасяме така?... Демокрация и свобода все пак не са синоними на слободия, това са забравили някои наши съвременници. Гражданите на развитото социалистическо общество трябва да бъдат обезпечени не само материално, но и да бъдат духовно развити, да притежават необходимата нравствена етика на социалистически граждани.

Като борави умело със синхронните записи в кадър и зад кадър, създаващи неповторима атмосфера на автентичност не само по отношение на фактите, но и по отношение психологията на отделните граждани, извършили нарушения, и чрез артистично дозирания и интонационно вярно намерен авторски задкадров коментар, Ковачев насочва вниманието на зрителя към тези дребни закононарушения, към тези „язви“ на социалистическата обществена етика. Защото визираните прояви са действително закононарушения, дори, струва ми се, Наказателният кодекс предвижда за дребно хулиганство и присвояване на малоценни предмети до 6 месеца поправителен труд и до 200 лева глоба. Но въпросът за наказанието основателно е останал извън кръгзора на Христо Ковачев. Приложените репресивни мерки, макар и справедливи, не винаги са най-подходящата форма за пре-

възпитание, пък и какво по-голямо наказание от това да бъдеш изложен на обществено порицание. Като истински изследовател-психолог режисьорът се интересува от първопричините, довели до злоумишленото деяние, не толкова от последиците. Не сме ли много меки понякога, не махваме ли с лека ръка: Голяма работа, държавата бълха я ухапала, че липсвал един или 200 указатели“ Опитваме се да я лъжем с две стотинки (в телефонните апарати се пускат хиляди копчета, метални пластники, шайби), с 4 стотинки (билетите за трамвай се перфорират възможно най-„нежно“, мокрят се, гладят се и пр., само и само да се използват още един път. Присвояват се пепелници, солници, захарници и други „ици“ от обществените заведения. Защо? Кого крадем? Народна република България ли? Тази, която изградихме с толкова жертви, с труд и лишения. Държавата, която ни принадлежи. Себе си крадем! Съвестта си, човешкото си и социалистическо достойнство, самочувствието си...

Може би се увличам повече, отколкото е нужно, но такава е нравствената и мисловна сфера, в която кръжат внушенията на този забележително честен филм. При това те, внушенията, достигат до съзнанието на зрителя предимно по визуален път, което за мен е най-голямото качество на филма. А може би прословутото слабият наш звукопис просто лишава словото от някои смислови и интонационни нюанси, на които режисурата е разчитала, но те така и не достигат до зрителя. Поставил талантливо проблемите в контекста на филма си, Ковачев не остава на нивото на добросъвестната регистрация на фактите, не се задоволява с констатиране на явленията, във филма личи стремеж за извеждане на едно по-обемно общение от конкретния повод. За тези, които са изложени на обществено

порицание, и за тези, които са в зрителната зала, „Операция т. ук.“ е нещо като рентген — „огледало“ за съвестта ни, за моралната ни чистота, за гражданското ни отношение към общонародната собственост в НРБ. Позицията на Христо Ковачев е позиция на режисьор-гражданин, тълкувател на изобразените негативни прояви. А „функцията на тълкуването — както находчиво уточнява Дж. Лоусън — се изразява в способността на човешкото въображение да организира видяното, да го подчини на определен план, придавайки му форма, смисъл и страстност“. И в новата си творба з. а. Христо Ковачев остава верен на споменатия в началото на тези редове основен принцип на киното.

В изследването и анализирането и на отрицателните явления Ковачев и неговите съмишленици, работили над филма, ни показват отново „Истината — 24 пъти в секунда“, макар че този път тя има горчив привкус... Специално искам да подчертая обаче, че филмът не звучи песимистично, защото е верен, навременен сигнал, „червена лампичка“ за една опасност, в отстраняването на която трябва да проявим оперативност, висока принципност и ефективна профилактично-възпитателна работа.

„ОПЕРАЦИЯ Т. УК.“ — български документален филм. Производство на творчески колектив „Глобус“ при СИФ, 1977. Режисьор и сценарист — Христо Ковачев, оператор — Петко Петков.

„Глас от тъмната зала“

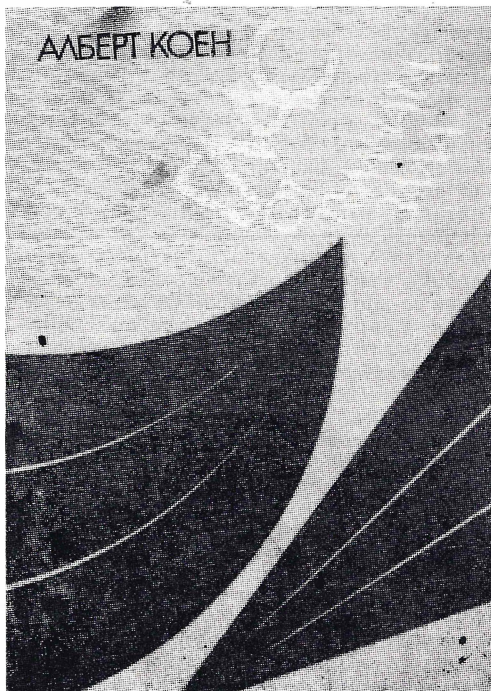
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Не крия, че е един от предпочитаните от мен филмови критици, чиито изяви очаквам винаги с нетърпение и чета с удоволствие дори когато отделни анализи или обобщения будят една или друга резерва, съмнение в правотата на извода, възражение. Затова ми беше приятно да се вслушам отново в познатия „глас от тъмната зала“, особено сега, когато този глас ни приобщава към най-ценните му и съкровени размишления за изкуството, което ни обединява.

Алберт Коен не е нито киноисторик, нито „професионален“ теоретик на седмото изкуство. Чужди са му академичните изследвания, дълго промисляните изводи и оценки, произнасяни от дистанция, прецизно, безпристрастно. Не борави със строгия научен инструментариум на социолога или естетика-философ. Не търси опора в авторитетни мнения, за да защити една или друга своя актуална теза. Теоретичните му размишления не са подчинени на строга последователност, съответстваща на една продължителна, разчетена за години научна програма. Навярно не е и в курса на всички капитални изследвания в чужбина върху проблема, привлякъл вниманието му. Ако се бе съсредоточил върху конкретна област на кинознанието, ако бе спрял своя избор, да речем, върху „чистата“ теория или социологията на киното, той би съчетал щастливо тънкия си критически усет, проникателността си, откривателската способност на погледа си със строгия порядък и система на научното изследване...

Но критикът никога не е имал амбициите на профилиран научен работник. Периодично — но всъщност на определени интервали — Алберт Коен „хвърля ръкавицата“ на теоретичите от една или друга сфера на киното, изследващи различни страни и аспекти на филмовото изкуство, за да ни поднесе своите умни, интересни и често пъти съвсем неочаквани съображения. Критическата му дейност е в най-голяма степен (и в най-добрия смисъл на думата!) оперативна: тя винаги е инспирирана от най-насъщни нужди на творческия процес в нашето кино, провокирана е от едни или други художествени факти, от текущи явления във филмовия ни живот, породена е от най-актуални проблеми на кинематографията ни, съдействува пряко за развитието на игралния ни филм!

Алберт Коен. „Глас от тъмната зала“, София, „Наука и изкуство“, 1976 г.



Всъщност най-голямата стойност на теоретическите и обзорните статии на А. Коен е в съдържащите се в тях малки прозрения. Те, тези малки прозрения, нямат експлозивната, смайваща сила на голямото откритие (къде е то?), но ни насочват към истините за нашето кино, често съдържат частица от верните обобщения и изводи, така необходими на нашата критика и на филмовото ни творчество. Именно тези „малки“ прозрения и откровения подхранват размислите на читателя, редови или изкушен, разпалват неговото въображение, насочват го към нови и актуални проблеми. Понякога се случва и критикът да „разбива“ отворени врати, да формулира истини, които са вече безспорни. Но и тези, познати ни вече обобщения той излага със своя собствена аргументация, придружава ги с нови несрещани доводи, а това доосветлява проблема, отправя ни към неизследвани територии. И дори когато в отделни случаи

застана на неверни позиции, когато греша, А. Коев ни противопоставя доводи, които сами по себе си не са лишени от основание, излага свежи и оригинални разсъждения.

На критика са чужди недостатъците и увлеченията, съпътстващи теоретичната мисъл. Той не злоупотребява с индексите под линия, за да ни слисва с мъдростта на чужди мисли, прикриващи нерядко отсъствието на личния принос. Не използва готови формулировки, подсказани от чуждата художествена практика или научна мисъл, още по-малко се поддава на изкушението да пренася механично вносните разработки към нашето изкуство. Впрочем сам Алберт Коев в книгата си отбелязва много точно опасното увлечение да „търсим особени социални, идейни и философски значения там, където те липсват. . . В стремежа си да бъдат по-дълбоки и проникновени някои критици се мъчат от наши филми със сравнително ясно очертани и скромни вътрешни обеми да извлекат някакви по-широки и многозначителни показания. Обикновено това става чрез предпоставена теза, в която критикът се опитва да „напъха“ разглежданото произведение. Тезата може да е много интересна сама по себе си, тя може дори да има някакви асоциативни контакти с произведението, но тя си остава все пак натрапена и деформира целия анализ на творбата. С една дума — песен от друга опера.“ („Още някои бележки за критиката“, стр. 126)

Проблемите, които интересуват А. Коев, са многообразни и сложни. Той търси отговорите на мъчителни въпроси на киноестетиката (неотменима ли е преходността на филма, кое го обрича на една по-строга принадлежност към времето, когато е създаден, какви са шансовете му, за да присъствува в това време), изследва характера на взаимоотношенията между големия екран и телевизията, осмисля собствения си критически опит, размишлява „на глас“ върху интимната връзка и противопоставянето между киното и литературата, проявява активен интерес към такива актуални явления в западното кино като еротизма и насилието. . . И, разбира се, преди всичко съсредоточава погледа си върху българското киноизкуство, за да разиска с читателя (след като се позовава на обстоен художествен материал, на конкретни успехи и неудачи) най-значими проблеми на драматургията и режисурата, за да проследи присъствието на отрицателния герой в развитието на нашия игрален филм, да изложи свои мисли за завоеванията на българското кино в епичния жанр и в камерната драма; за способността му да изобразява както големите, мащабни събития, движението на масите, така също и най-тънките нюанси на човешката мисъл и поведение. . . И тогава, след като сме обхванали по-добре съдържанието на „Глас от

тъмната зала“ (и след като сме си припомнили и други теоретични и обзорни материали, оправдано или неоправдано пропуснати в сборника), си даваме сметка, че всъщност размишленията на автора не са никак случайни, разхвърляни, че те са подчинени на своя логика, че кръжат неизменно около най-значими и животрептящи проблеми на съвременното киноизкуство и на развитието на нашия игрален филм.

Стилът на тези проблемни и обзорни статии е образен, богато нюансиран, с неочаквани обрати на мисълта, достигащ на места изяществото на художественото слово и същевременно пределно достъпен, необременен. Нявно и затова мислите, които се внушават, ни стават някак прекалено ясни, очевидни. Разбира се, тази яснота няма нищо общо с елементарността на съображенията, тя се дължи както на убедителността на доводите и съжденията, така и на лекотата, с която са поднесени, без поза и украшателство, без съзнателно усложняване на фразата, което никога не е правило авторите по-мъдри, отколкото са.

Не се наемам (нито пък е нужно) да правя конкретен анализ на отделните статии. Ще се огранича да спомена само някои от тях, защото ми се струват особено представителни за критическата дейност на Алберт Коев. На други ще се позова, за да изразя по-скоро някои свои възражения.

Като припомня бегло откошеления спор за решаващото авторско право върху филмовото произведение, критикът очертава сложния характер на връзката и взаимоотношенията между двата основни компонента — сценарий и режисура, — възможностите за несъответствия, противоречия и конфликти, които се отразяват отрицателно върху крайния творчески резултат в игралното кино („Драматургия и режисура“). А. Коев оглежда от един или друг ъгъл цяла поредица филми от продукцията ни дотогава (статията е написана през 1974 г.) — „Очакване“, „Необходимият грешник“, „Къщи без огради“, „Мъже без работа“, „Козият рог“, „Момчето си отива“, „Като песен“, „Преброяване на дивите зайци“, „Бягство в Ропотамо“, „Нона“, „Изпит“, „Последната дума“, „И дойде денят“, „Зарево над Драва“, „Обич“, „Глутницата“, „Десет дни неплатени“ и др. Това му позволява да направи една колкото любопитна, толкова и навременна и полезна (за творци и критика) дисекция на игралния ни филм, и то в няколко направления: драматургическа функция на режисьора (неговата „изначална драматургическа отговорност и съпричастност“); импровизацията и възможностите да се коригират в процеса на реализацията организационни дефекти на сценария; особеното значение и роля на режисурата в киното в сравнение с театъра; уменията на кинорежисурата ни да оползотвори всички пластикоизобразителни „ресурси“ на камерата,

сдържаността и функционалността на изобразителните решения; подбор на изпълнителския състав, извеждане на определена линия на актьорското поведение и т. н. Убеден съм, че пространните разсъждения на автора (върху проблеми, по които не се пише всеки ден!) запълниха своевременно една празнина в нашата критика, улесниха насъщния процес на познание и самопознание на нашето филмово творчество. . . Без следа от каквато и да е маниерност А. Кoen подвежда някои свои мисли за игралния ни филм под знака на граматическите категории („Малко граматика“), за да подчертае голямото практическо значение на „граматическото“ лице, което води филмовото повествование — страничното наблюдение, обективното свидетелство на разказа „в трето лице“ или „субективизирането“, изповедната интонация на авторското „аз“, самоизразяването на сценариста и режисьора. Отново критическите размислиения се градят върху наш художествен материал, за да докажат, че обективирането на филмовия разказ в трето лице (в сравнение с литературния първоизточник) е причина някои филми като „Краят на песента“, „Господин Никой“, „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ и „Голямата скука“ да загубят от очарованието, от най-характерните достоинства на съответните белетристични произведения; че тези загуби съвсем не са били неизбежни, неподотвратими; че творби като „Последната дума“, „Иконостасът“, „Отклонение“, „Като песен“, „Сбогом, приятели!“ и др., напротив, в голяма степен дължат успеха си именно на личния изказ и вълнението на твореца, на размислите му върху преживяното и изстраданото. Авторът ни убеждава по-нататък, че проблемът за използването от създателите на филма на едно или друго „глаголно време“ също има важни естетически измерения и значения. . . Ето една статия, която от изненадващ ъгъл севгледва в част от кинопродукцията ни, хвърля нов лъч върху редица вече художествени факти, които считаме за окончателно осмислени и оценени от филмовата ни критика.

А. Кoen се е заел със „странната“ задача да проследи мястото на отрицателния герой в нашето кино — не, разбира се, от симпатии към врага, карьериста, догматика и пр., а защото е разбрал прекрасно, че „положителният и отрицателният герой са осъдени да вървят редом — за да се противопоставят непрекъснато един на друг и чрез това противопоставяне да изявяват своите същности“. И защото от „еволуцията“ на отрицателния герой и от характера на художествената му интерпретация през различни етапи може да се съди за развитието на българското кино, изобщо за умението му да прави точни и обхватни социални и философски обобщения, да осмисля различни периоди от нашата история и съв-

ременност, да навлиза в психологическия и нравствения свят на персонажите. Мисля, че значението на тази статия („В противоборство със злото“), която авторът скромно окачествява само като една „скица за бъдещи разработки на темата“, е двояко: от една страна, чрез анализа на успехите и неуспехите при третирането на отрицателния герой досега, тя привлича вниманието на творците ни върху една отговорна художествена задача (още повече че „не сме видели на екрана и един пълноценен, запомнящ се образ на отрицателен герой от наши дни“); от друга страна, със своя анализ тя ще улесни несъмнено бъдещия историк, който не би обхванал цялостно развитието на българското кино, ако не потърси в него и не изследва и антиподите на положителните образи.

Не бих желал да се увличам в повече примери, още повече че всяка статия оправдава своето място в книгата „Глас от тъмната зала“. Ще изразя, както вече отбелязах, само отделни несъгласия.

Мисля, че А. Кoen е сбъркал, когато е пристъпил към едновременното и успоредното разглеждане на такива явления като еротизма и насилието („За еротизма и насилието в западното кино“), всяко от които, независимо от общите им допирни точки, заслужава да бъде предмет на самостоятелно изследване. Избраната от автора композиция на изложението, малко странна и всъщност свързана с редица трудности, си е отмъстила. Ако проблемите на секса са разгледани компетентно, умно, бих добавил, талантливо, то другото явление е останало в значителна степен в сянка, недоразкрито, недообяснено. Разбирам основанията на автора, който е изхождал от редица общи моменти (социални и психологически корени, паралелно развитие и ескалация както в живота, така и в изкуството и др.), и все пак крайният резултат е именно този: неравносходно представяне.

Присъединявам се към повечето от разсъжденията за взаимоотношенията между киното и литературата („Киното на своя земя“), но не вярвам в непогрешимостта на основния извод на критика: „Защото съм убеден, че каквото и развитие да претърпи кинематографичният език, той никога не ще може да се добере напълно до възможностите на словесния език“ (стр. 38). А. Кoen има пред вид именно „словесната вмести-мост“ на киното, способността му да „съдействува да се задълбочава нашето самопознание и познанието на света“. Не е мястото тук да се навлиза в същността на спора, но ми се струва, че критикът, веднъж защитил този краен песимистичен извод, малко по-късно противоречи в значителна степен на собствените си заключителни, **впрочем** много точни, разсъждения: „... Киното представлява изкуство със самостоятелна природа, стойност и предназначение. Ето защо единственият път за развитие на ки-

ното минава през неговата собствена територия, в границите, очертани от собствената му естетическа природа, така, както това е с всяко друго изкуство. А след като е надарено с толкова собствени сили и е завоювало толкова сериозни успехи, киното няма защо да се блазни нито от чужди земи, нито от чужди лаври“ (стр. 40). Именно! И защото това е тъкмо така, не са уместни нито предварителните самосграничения, нито комплексите за малоденност, нито поклоните в храма на съседните музи. И фактът, че киното е ново качество, че има синтетична същност, че обединява и „универсалната обхватност“ на словото, и възможностите на „пластическото, сетивно-нагледно изображение“ (и не само тях!), че приема **достойнствата** и **преодолява несъвършенствата** на отделните изкуства — не **умножава ли** духовния потенциал на киното, не **изостря ли** способността му да обхваща **многообразието** и **сложността** на действителността, да прониква в макро-и микрокосмоса, да изследва все по-успешно и най-тънките движения на мисълта, трептенията и капризите на **човешките чувства**? Тази ни вяра в **могъществото** на киното се подхранва не само **от** **шедьоврите**, които са вече негово притежание, а от **размишленията** на критиката, в това число и от **размишленията** на А. Кoen. Нима е забравил например великолепната си рецензия за „Амаркорд“ на Фелини?

Повече от интересни (и пак най-неочаквани) са размислите на А. Кoen, изложени в статията „Киното и неговото време“. Препрочетох я с удоволствие, отново се съгласих с повечето от изказаните доводи, но отново имах повод да възнегодувам. Но не срещу примирението за „рано покосената младост на филма“, не срещу съжалението, че „загадката остава, за да продължава да ни удивлява, обърква и измъчва не само със странната си трудност, но и защото бихме желали съдбата на филма да бъде по-друга“. В края на краищата едва ли ни остава друго, освен да приемем — колкото и да не ни се иска, — че „киното все още е освободено от изкушението да гони вечността“. Възражам обаче енергично срещу едно ново самоограничение, което А. Кoen се опитва да наложи на филмовото изкуство — да се затвори едва ли не само в рамките на съвременността: „Цялостен, завършен съвременен характер филмът може да получи само когато съвременното мислене и съвременният начин на изказ са приложими към тема, която е почерпана от съвременната действителност и е разработена в нейните предели. Казано малко афористично, **именно защото филмът живее във времето, в което е създаден, най-редното е това време да живее в него**. Истинската сила и стойност на съвременното мислене се измерват **преди всичко в конфронтация с явленията и**

проблемите на окръжаващата го действителност, те се реализират преди всичко тук, а не в проектите на миналото“... (стр. 17, курсивът мой — Б. М.) По довод от противното следва, че период, който **предшествува** времето, когато е създадена кинотворбата, **не е редно или не е много редно** да бъде обект на изобразяване във филма, „да живее в него“... Разбира се, в случая критикът няма пред вид другия, съвсем актуален проблем за преобладаващото място на съвременната тема в общото тегло на една филмова продукция — едва ли срещу такава препоръка някой би възразил сериозно. Но в статията си (целият ѝ контекст подкрепя именно тази теза) А. Кoen поставя в крайна сметка знак на равенство между съвременната тема и естетическата завършеност и значимост на филмовото произведение... Но тогава, пита се, какво да правим с шедьоврите, реализирани върху **исторически** материал и запазили високите си идейно-художествени качества и досега, звучащи все така съвременно, актуално — „Броненосецът „Потьомкин“, „Александър Невски“, „Иван Грозни“, „Шчорс“, „Суворов“, „Петър Първи“...? Нима не са цялостни, завършени и днес? Нима не са пълноценни, зачими и такива произведения (въпреки че в тях също живее времето, в което са били създадени!) като „Комунист“, „Шести юли“, „Обикновен фашизъм“, „Живи и мъртви“, „Те се сражаваха за родината“, „Освобождение“ и т. н. Голямата дистанция, която дели времето, в което е създаден един филм, от времето, за което той ни разказва, не води автоматично до по-малка художествена значимост и трайност на творбата, точно така, както и съвременната тема сама по себе си не дава виза за естетическа изключителност и дълголетие...

С това не се изчерпват възраженията ми срещу отделни разсъждения и оценки. Струва ми се например определено пресилено **и несправедлив упрекът**, че в „Крадецът на праскови“ „нещо се губи в осветлението на семейните отношения между Лиза и полковника, в обрисовката на техните характери, както и в психологическото уплътняване на любовните сцени между Лиза и Иво... Вълго Радев трябваше да насити много повече и по-зadълбочено тази главна линия на повествованието и да извлече от нея големи замисли за произведението“ (стр. 78). Много повече? Още по-зadълбочено? Филмът не заслужава този упрек, дори ако го възприемем с очите на днешния зрители... А. Кoen не е прав, когато твърди (стр. 41), че „отливът на зрителите от кинозалоните се дължи в известна степен и на незадоволителното качество на кинообслужването (неприветливи, зле отоплявани и охлаждащи салони, ниско качество на проекцията, похабено състояние на копията и др.)“. Заявеният за развитието на киномрежата у нас обаче знае, че сла-

бостите, които визира А. Коен, бяха характерни именно за 50-те години и първата половина на 60-те години (а тогава въпреки всичко зрителите се увеличаваха!), че следващите години, когато именно започна отливът, качеството на кинопоказа и обстановката в кината решително се подобряваха... Очевидно обяснението на явлението трябва да се търси другаде.

Критериат, от който се е ръководил А. Коен при подбора на рецензиите, включени в сборника, по начало не е лишен от основания — да се ограничи само в сферата на българския игрален филм, доколкото „истинското призвание на нашата кинокритика е в оценката на произведенията на родното киноизкуство и в изследването на процесите, които протичат в него — следователно в съдействието, което тя може и трябва да окаже за неговото развитие“. Разбира се, по принцип този е големият ангажимент. Но ето че за ред най-интересни български филми критикът не е писал рецензии, защото... не е получавал поръчка да направи това. Тогава? Остава утешението, че ако не е в състояние да проследи пътя на нашия игрален филм, то би могъл поне да очертае пред читателя физиономията си на автор — подход, методология, анализ, стил... Там е работата, че оставайки верен на възприетия критерий за подбор, А. Коен се е самоограбил тъкмо в това си намерение! Лишил се е доброволно от великолепно написани статии за редица мащабни чуждестранни филми, които наистина дооформят портрета му на критик. (Нали капиталните произведения най-силно провокират автора, „изтръгват“ най-доброто, на което е способен!)

Рецензентът, разбира се, не е отделен с китайска стена от автора на проблемните и обзорните статии; ако в материалите от първия раздел на книгата обобщенията се подкрепят с анализи и оценки за редица конкретни творби, то в рецензиите критикът излиза извън рамките на разглежданото произведение, за да застъпи и защити по-общи размисли, валидни за произведенията от дадена група, жанр или направление в развитието на киноизкуството.

И тук А. Коен е колкото точен и проникновен, толкова и достъпен. Той умее да дешифрира и най-сложната творба на нашето или чуждестранното кино, поставила на изпитание прозорливостта на зрителя, да я направи близка, понятна. Критикът се държи с читателя като с равен, не го поразява с кинематографичната си култура и осведоменост, не подчертава никаква дистанция. Ето, аз ти предлагам тези свои съображения за творбата, ти си свободен да ги приемеш или не, да ги допълниш, да възразиш... А. Коен разчита на активността на зрителя-читателя, провокира неговото съучастие. Разсъжденията на критика преминават у неговия събеседник, който ги

обсъжда, останал насаме със себе си, развива ги.

А. Коен се отнася с внимание към ония страни и значения на даден филм, които изискват едно по-цялостно разглеждане и осмисляне, които подхранват и по-обща социологически и естетико-философски разработки. Но като се отнася с уважение към тази необходимост, критикът не пренебрегва никога своеобразната филмова поетика и стилистика на творбата — нещо, което за съжаление се среща нерядко в практиката на нашата критика. Той си дава винаги сметка, че в една рецензия са еднакво не-състоятелни както разискванията по повод (а понякога и в разрез с) реалните измерения на разглежданата творба, така и откъснатите от контекстните социални условия разбори, колкото и професионално прецизни да са те.

Един опит да се очертае физиономията на критика би бил непълен, ако не се подчертае професионалната му етика. А. Коен проявява винаги откровеност и гражданска смелост. Може да бъде обвинен в неточност, в неволни преувеличения, в погрешни изводи, но никога в недобросъвестност или сервилност. Той не прави реверанси никому, напротив, съумява да заяви и най-неприятните истини на всеки творец, независимо от поста, който заема, от общественото положение, което си е извоювал, без да прибегва до комбинации, за да запази „агнето цяло“ и същевременно да задоволи „апетита на вълка“ („За филма „Необходимият грешник“ и по повод на него“, „Птици и хора“, „Пазачът на крепостта“, „Дневна светлина“, „Очакване“...)

Ще изляза отново извън рамките на книгата „Глас от тъмната зала“, за да се позова на една от последните му рецензии — за филма „Циклопът“. Мисля, че тя съдържа най-вярната оценка, приближава се най-плътното до реалните стойности на творбата, без авторът ѝ да плаща данък на извънестетически съображения...

И две резерви. Първата се отнася до някои рецензии („Златният зъб“, „Инспекторът и нощта“, „Веригата“), които намирам за остарели — и като анализ на съдържателните и формалните качества на произведенията, и като маниер на изложение, отдавна надхвърлени от рецензента. Разбира се, в случая ги оценявам от позициите на днешния ден, на сериозните завоевания на нашата критика през последното десетилетие. Лично на мен не ми е трудно да преодолеем дистанцията, която ни дели от времето, когато са били написани, но си мисля за младите читатели, които ще бъдат несправедливо строги към автора...

И втората ми резерва: боя се, че в някои случаи критикът малко пренатоварва везната, с която отмерва греховете на сценаристите. Дори в рецензиите си за „Очакване“,

„За филма „Необходимият грешник“ и по повод на него“ и „Дневна светлина“, написани, общо взето, много вещо, професионално, с безспорно майсторство и критически усет, А. Кoen е прекалено строг към сценарния материал. Имам усещането, че той нещо е пропуснал, нещо не е дооценил при анализа на драматургията. Разбира се, драматургията в нашите филми не винаги е завършена и равностойна (според израза на А. Кoen тук именно е най-срещаният „фабричен“ дефект!), но те, драматургическите несъвършенства, са понякога твърде сложни, „капризни“, трудно уловими, като че ли понякога са преплетени и с достойнствата. . . Не свикваме ли някак лесно с

оценките „драматургията не предлага“, „не съумява“, „не е достатъчно конфликтна и убедителна“ и т. н.? Не притъпяваме ли понякога сетивата си, не приспиваме ли бдителността си към режисурата?

Завършвам със страха, че не съм казал всичко, което е било нужно и което бих искал да споделя за филмовия критик Алберт Кoen, за плодотворното му и необходимо присъствие в кинематографичния ни живот!

Но нали неговият профил съвсем не е завършен? Тепърва самият автор ще го дообогатява с нови линии и бои в бъдещите си критически изяви.

И които ще очакваме с интерес.

Социалистическият реализъм и кинематографичният процес (Научно-теоретична конференция в Москва)

Огромни са грижите, които КПСС полага за развитието на литературата и изкуството в съветската страна. Само в периода между XXIV и XXV конгрес, отбелязан с напрегнато художествено търсене, с дълбоки изследвания и теоретическо осмисляне на изкуството, излязоха такива партийни документи като постановленията на ЦК на КПСС „За литературно-художествената критика“ и „За мерките за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“. Многократните изказвания на другаря Л. И. Брежнев и други партийни документи сериозно обогатиха изкуството, повишиха вниманието към въпросите на теорията, засилиха творческата и теоретическата въоръженост на критиката, в това число и на кинокритиката. В системата от мероприятия на партията и съветското правителство за идейното въоръжаване на творческата интелигенция важна роля изигра за сектора на киноизкуството решението за създаване на Научноизследователски институт по теория и история на киното при кинематографията. За краткото време на своето съществуване този институт разви сериозна дейност, подготви издаването на редица фундаментални трудове, организира важни творчески дискусии и конференции. Решаващ принос в по-нататъшното обогатяване на теорията на съветското киноизкуство дава и голямата научно-теоретична конференция, организирана от института и посветена на проблема за социалистическия реализъм и кинематографичния процес, в която взеха участие 22 изтъкнати киноведи и критици от Москва, Ленинград и съюзните републики. Спокойно може да се каже, че задълбоченото, аналитично оглеждане на редица теоретически проблеми и методологически въпроси, свързани с цялостния кинематографичен процес в съветската страна, придава на тази конференция изключително научно значение. Проблемът партийност — народност, проблемът кино — зрител, връзката между метод и стил, диалектиката на националното и интернационалното в изкуството, проблемите, свързани с развитието на демократичното изкуство и изкуството на социалистическия реализъм в чужбина, в това число и в капиталистическите страни — ето най-общо основните посоки в разискванията, които допринасят в значителна степен за задълбочаването и развитието на актуалните въпроси пред теорията и практиката на киноизкуството на социалистическия реализъм.

Напълно основателно в хода на разискванията се подчертава, че провеждането на тази конференция е повече от навременно, за да може чрез всестранното изучаване на тенденциите и проблемите в съветското кино да се даде отпор и се опровергаат неверните възгледи и лъжливите трактовки на завоеванията на съветското кино. Все по-настоятелни стават опитите на идеолозите и теоретиците на антикомунизма да изопачават историята на съветското кино, да откъсват големите и оригинални творци от общото развитие на съветското киноизкуство, за да ги противопоставят като изключение на останалите. Продължават и усилията да се премълчават цели исторически периоди — например съветското кино от 30-те години, да се обявява то за отстъпление от позициите на 20-те години. И всичко това се прави от антисъветските идеологически централи с основната цел да се отрече жизнеността на социалистическия реализъм, да се отнеме живецът на социалистическото изкуство. Търсят се нови пътища за постигането на тази цел, налице е вече отказ от някои примитивни схеми, използвани доскоро в идеологическия двубой. Отдавна вече тезата, че социалистическият реализъм е метод за въздействие върху художника той да украсява действителността в нужното на политическото ръководство направление, е свалена от дневен ред. По-удобно става социалистическият реализъм да се обявява не за метод, а само за стил, при това — в духа на плуралистичните теории — за един от многото възможни стилови потоци в революционното изкуство, например като „отчуждението“ на Брехт. Атакува се и душата на социалистическия реализъм — социалният анализ, включващ като съставен елемент и психологическия анализ, отрича се способността на метода на социалистическия реализъм да сочи действителен път от реалността към идеала, да постига диалектическия синтез на „това, което е, и това, което трябва да бъде“. При това всички тези атаки идват както отдалеч, така и отблизо. От една страна, се противопоставят антагонистично идейността и реализмът, като се твърди, че всяка определена идейна позиция е в ущърб на правдата, а, от друга — леворадикалите прокламират като алтернатива на капиталистическото изкуство теорията за „деконструкция“, т.е. пълно отказване от образ, типизиране, характери и свеждане на творбата само до стълкновение на идеи, до система от абстрактни знаци. Ето в каква сложна обстановка се налага марксистско-ленинската естетика да осмисли още по-задълбочено на съвременния етап принципите на социалистическия реализъм и да въоръжи практиката с нови разработки на някои основни

проблеми, доказвайки още по-аргументирано историческата неизбежност от появата и перспективността на социалистическото изкуство, в това число и на киноизкуството с неговата необятна широта, допускаща всички стилове и форми за отразяване на действителността, включително и условните, а не само „формите на самия живот“.

Един от основните моменти в работата на конференцията е обогатяването и уточняването на характеристиката на метода на социалистическия реализъм. Както знаем, за пръв път този метод се формулира на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 година. Междувременно социалистическото изкуство и култура отидоха значително напред в своето развитие. Но изменяйки и обогатявайки принципите на творческия метод, необходимо е в същото време да се укрепва връзката с ония основополагащи документи, главно доклада на Максим Горки на конгреса на писателите през 1934 г., които дават възможност да се оцени изключителното богатство и многоизмеримост на метода. Същевременно трябва да бъде ясно, че има значителен кръг кинематографисти в чужбина, включително и приятели на социалистическото изкуство, които, знаейки само от слушане за извратеното му тълкуване, не приемат термина социалистически реализъм. А не е тайна, че и сред творците от социалистическите страни има хора, които не могат да напълнят този термин с достатъчно точно съдържание. Основната причина за всичко това са извращенията, допуснати от времето на култа към личността. Обявяването на метода за лично откритие на Сталин, характеризирани на дореволюционните произведения и дори на творбите от 20-те години за буржоазни и формалистични, установката, че социалистически реализъм може да има само след победата на социалистическата революция, противоречивите оценки на редица видни творци — всичко това неизбежно довежда до появата на догматични възгледи, поставящи тесни рамки на социалистическия реализъм, като например измислената теория на безконфликтността. Подобни неверни положения позволиха в чужбина да обявят социалистическия реализъм за „спуснат отгоре“ и в усилията си да го коригират някои стигнаха до ренегатство (Ал. Форд, Д. Макавеев, Ж. Л. Годар). Ето защо е много важно на съвременния етап да се предпазваме от догми и канони, от монополизиране само на една-единствена поетика. Не случайно в последно време получава разпространение формулата, която разглежда социалистическия реализъм като „открита система“. Но и тук е необходима точност. На последните партийни конгреси се говори за внимателно отношение към творческите търсения, към разнообразните форми и стилове. Науката реши положително въпросът за възможностите изкуството на социалистическия реализъм да отразява явленията на живота не само във формите на самия живот. Това се проверява убедително и в практиката. Творческият метод на социалистическия реализъм разкрива огромни перспективи пред художника. Но заедно с това „откритата система“ на социалистическия реализъм не може да бъде напълно „открита“, тя трябва да има свои „брегове“. Разбира се, тези брегове не трябва да са догматични. Но системата на социалистическия реализъм не е и не може да бъде открита за декадентството, за немарксистическите концепции за същността на човека и изкуството, за произведения, лишени от социален анализ.

Задълбочено и от съвременни научни позиции се разглежда извънредно важният въпрос за интернационалното и националното в светското киноизкуство, сочат се пътищата за осъществяване на диалектичната връзка помежду им. Преди всичко се подчертава едно основно положение — че единството на обществените задачи, на социално-икономическите процеси довежда до сходство и на социални ситуации, до близки социално-нравствени типа на човешко поведение при цялото национално своеобразие. И като важен, решаващ индикатор за цялостното звучене на филма остава, разбира се, образът-характер. Същевременно се посочва, че известната, понякога механично-прилагана формулировка „социалистическо по съдържание, национално по форма“ е довеждала до превръщането на съдържанието в нещо безнационално, до пренебрегването на такива елементи на съдържанието, като тема, сюжет, характери, и до неправилното разбиране, че националната форма може да се привнесе отвън, по пътя на външната стилизация. Интернационалното, тоест социалистическото в изкуството, е нещо много по-дълбоко и сложно, отколкото примитивната „безнационалност“ на съдържанието. И то трябва да се търси и открива преди всичко в социалния генезис на образа-характер — един от коренните принципи на метода на социалистическия реализъм. Този социален генезис не препятства от друга страна, да се изяви националното своеобразие на образа-характер. Затова анализът на националното своеобразие следва да се съпоставя със социалната действителност, която „храни“ съдържанието и образите на филма. Оттук произтича, че интернационалното не е нещо наднационално, а способ за съществуване на националното в неговия най-висок, исторически най-прогресивен, последователно „социалистически израз“. Всички тези теоретически положения се извеждат след обстоен анализ на редица съветски историко-революционни филми през призмата на проблема за „средния герой“, т.е. колебаещия се в историческата схватка между новото и старото, чрез който герой може да се изследва националният характер в най-добрите му и най-консервативните му страни, да се разгледат позитивните и негативните свойства на определената социална психология.

Що се отнася до филмите на съвременна тема, при тях проблемът за националното и интернационалното фокусира във феномена „съветски характер“ при наличието на единен, многонационален съветски народ. Но това е особено сложен проблем, към разработката на който трябва да се насочат усилията на много киноведи.

Във връзка с този конкретен кръг от проблеми вниманието закономерно се насочва и към киното на братските социалистически страни. Влиянието на метода на социалистическия реализъм върху изкуството на творците от социалистическите страни е безспорно, при което възприемането на неговите принципи не води до обезличаване на националното своеобразие, а допринася за обогатяване на самия метод. Може би най-осезаемо това влияние се чувства във връзка с проблема за героя в киноизкуството на социалистическите страни. Изкуството на социалистическия реализъм поставя високи изисквания към концепцията за човешката личност, към подхода в трактовката на човека, защото разглежда историческия процес преди всичко през призмата на формирането на новия човек — борец, строител, преобразовател на света. Подчинени на тази концепция са търсенията в българската, полската, югославската кинематография след освобождението на страните от фашизма, когато вниманието е насочено към антифашистката борба. С повече трудности е съпроводено търсенето и постигането на образа на съвременния положителен герой. Тук казва своята дума и деформацията на принципите на метода на социалистическия реализъм, допускана в резултат на догматично учебникарство и примитивно естетическо мислене. За определен период от време това се чувствуваше особено в Унгария, където киното се откъсваше от потока на живота. Но днес, в 70-те години, търсенията са вече много по-резултатни. При това в киното на социалистическите страни се забелязва богато стилово разнообразие, разширява се диапазонът на художествените средства.

Ако влиянието на метода на социалистическия реализъм върху киното на социалистическите страни може да се проследи сравнително лесно, то при прогресивното кино в капиталистическите страни картината значително се усложнява. И все пак в забележителния Ленинов постулат за „две култури“ теорията има верен и правилен ориентир. Би трябвало без стеснение да говорим за социалистическия реализъм в изкуството на тези страни, защото този метод може да се зароди във враждебни нему условия, опирайки се на революционна ситуация и материалистическа философия — два момента, които са налице в несоциалистическия свят. В този свят има, разбира се, и декадентско изкуство като алтернатива. Затова трябва да се помага на недоволните творци да намират верния път. Да не забравяме, че в тези страни се създава среда, в която се раждат наши съюзници — „Най-хубавите години“ на Уайлър, „Солта на земята“ на Биберман и други преди войната, а след това много филми във Франция, Япония и особено филмите на италианския неореализъм. Последният като цяло е наистина противоречив, но с редица филми, като „Земята трепери“, „Крадци на велосипеди“, „Няма мир под маслините“, „Рим — 11 часа“, „Машинистът“, той е чист социалистически реализъм. Разбира се, и тук трябва да се подхожда внимателно, без увлечения, да се търси винаги точната граница между критическия и социалистическия реализъм, да се предпазваме от приобщаване към социалистическия реализъм на всичко, което е социално, реалистично, хуманистично. Защото социалистическият реализъм има своите граници, своите „брегове“, при цялата своя отвореност като система. Затова е важно да се обогатяват и усъвършенствуват критериите. Освен правдиво отражение на действителността в процеса на нейното развитие, целеустремена идейност и народност при творците от капиталистическия свят трябва да имаме пред вид и такива критерии като антибуржоазна насоченост, социален анализ и исторически оптимизъм. И, разбира се, особено важно е да се засилва борбата срещу съзнателното опростяване и догматизиране на метода от враговете ни в съвременната идеологическа борба, като оставим честните художници самостоятелно да стигнат до този метод.

Конференцията не оставя във от обсега на своето внимание и някои аспекти на проблема кино — телевизия, между които по-специално се разглежда проблемът за масовия зритель, тоест борбата за този зритель, която днес се води и от самите творци. Киното трябва да се бори днес не само с телевизията и книгата, но и със сивите, посредствени филми в киносалоните, защото съвременна масова култура, и то не в най-добрите си образци, намира достъп и до нашите екрани, независимо дали искаме това, или не. Подобна ситуация, разбира се, при съвсем други предпоставки е имало и през 30-те години, когато също е трябвало да бъде решаван въпросът за масовия успех на киното. И тогава са били взети на въоръжение всички жанрове и прийоми. Днес някои творци, например Кончаловски, предлагат още при създаването на сценария да бъдат положени такива грижи, че той да бъде програмиран за безотказна работа сред зрителите. Но има и друга тенденция — поради автентизма на телевизията киното се насочва все повече към условната стилизация, към търсене на пластични и драматургични форми, в които се долавя бягство от външното правдоподобие. Това бягство обаче не води до самоцелен формализъм, а до още по-голямо приближаване до правдата на живота. Разбира се, това не е единствено

веният път, но той е важен. Друго симптоматично явление е засилването на неоромантичните тенденции в съвременното кино. На Запад това е бунт на чувствата срещу масовото отчуждение. В социалистическото кино то е израз на историческата активност на героя. Но ако киното открива нови принципи и излиза на нови позиции, телевизията много скоро му отнема тези принципи и започва масовото им тиражиране. Ярък пример за това е „присвояването“ от телевизията на правдоподобното и на романтичния герой. Главното оръжие на киното в това съревнование с телевизията е жанровият признак, при това на принципа на смесването или **даже** на сериозен бунт против традиционното съдържание на жанра при съхраняване на **външните** му белези. Именно това характеризира днес сериозното изкуство, стремящо се **да** завоюва зрителя. Макар репертоарът в кината да се съставя от здрави, средни филми, в съревнованието с телевизията са нужни филми-открития. Открития на материал, на тема, на проблем, нужна е ярка художническа личност, която да наложи своя неповторим отпечатък върху творбата.

Един от най-ярките и положителни белези на тази конференция е, че всички поставени теоретически въпроси, всички издигнати постулати се придружават от богата аргументация с конкретен материал от филмовото творчество. Филми от класиката, като „Броненосецът „Потьомкин“, „Майка“, „Земя“, „Чапаев“ и пр., и филми от съвремението, до най-последните, като „Премия“, „Калина алена“ и др., се подлагат на разностранен анализ в подкрепа на една или друга теза. При това към съвременните творби се подхожда с голяма вискателност и принципност, оформят се високи критерии от позициите на социалистическия реализъм, достига се до забележителни критически проникновения. Именно в тези критически анализи и разбори се долавя колко творчески характер може да има „чистата“ теория, когато установява най-тесен контакт с творческата практика, именно в тях се онагледява „овеществяването“ в конкретния художествен материал на такива принципи на метода на социалистическия реализъм като партийност, народност, историзъм, хуманизъм. Да вземем за пример само отправената към последния филм на А. Тарковски „Огледало“ критика. След като този спорен филм се упреква за липса на спойка между визуалния и словесния слой, се посочва, че все пак същността не е в недобре избраната поетика на филма. По-важен е въпросът, каква е идейната и нравствената поука, която трябва да извлечеме, вглеждайки се в „огледалото“ на художника. Ние знаем, че особеност на художествения метод на социалистическия реализъм е наличието на такова изображение на действителността, при което не просто се фиксират някои факти, не само се потвърждава съществуването на някои явления, дори взети в тяхната взаимовръзка, а се извършва осмисляне на тези факти и явления в художественото съзнание в светлината на социалистическия светоглед и комунистическия общественоестетически идеал. Във филма „Огледало“ „потокът на „вътрешното светоусещане“, на „вътрешния духовен поглед“, както би казал Белински, все пак не се издига по-високо от една фиксация на форми на съществуване на външния свят на художника, на неговото субективно „аз“, не по-високо от опита да се познаят именно те. Във филма няма глобална цел, надхвърляща границите на субективността, цел, в името на която би се извършило претопяване на жизнения материал в художествено съдържание. Защото тази цел не може да бъде само личностно-субективна, тя може само да бъде усвоена по личностно-субективен път. Целта на художника се превръща в цел на изкуството тогава, когато е оправдана не само от субективната дидактика, но и от социалната детерминация.

Или друг пример, този път за филма „Премия“. Ако се говори за този филм като явление, то съвсем не за това, че той надхвърля нормите, а защото такива произведения има малко и защото филмът е спечелил, след като се е появил на фона на много безпроблемни, посредствени произведения. В „Премия“ е взето конкретно явление и смисълът на самата постъпка на Потапов бързо се усвоява от зрителя, който внимателно следи нейната „мотивационна“ страна. Тук се постига съвсем определена задача, но Потапов като личност, автор на конкретната постъпка, остава в много отношения неясен. Тоест реалният Потапов, достигнал до такова решение, очевидно „не изведнъж“ и „не внезапно“, съдържа в себе си като личност много повече човешки качества и неговият морален потенциал е много по-съдържателен, отколкото се проявява във филма. В най-добрия смисъл на думата този филм е дидактически. Такива филми са нужни, но с това не може да се изчерпва функцията на изкуството. Нужно е да се предявяват по-високи изисквания.

Именно под знака на тези по-високи изисквания протича цялостната научно-теоретична работа на тази забележителна конференция. Разбира се, не е възможно да се предаде в тези бележки голямото богатство от проблеми, залегнали в изказванията и отразени в един протокол от близо 400 страници. Тук се опитахме в най-едри линии само да информираме за едно крупно събитие в живота на съветското киноизкуство, на светското киноведение, което телът ще окаже плодотворното си влияние върху кинематографичния процес. Най-малко с това, че ще даде нов тласък на изследванията и разработката на съвременните проблеми пред социалистическото киноизкуство на основата на неговия реален опит.

А. Т.

Промени в стила на „масовата култура“?

(Филмът-катастрофа в противоречията на масовото съзнание)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

През последните години сме свидетели на едно любопитно явление в американското кино: бързото налагане на един нов стил на филмовото развлечение. Може със сигурност да добавим — на пораждането на нов жанр, който, изглежда, идва да ревизира традиционния дух на популярната култура в някои от най-характерните му прояви. Говори се за една оформена вече серия, за завършен цикъл от творби. Оливие Ейкем в своята много интересна статия¹ фиксира броя на филмите от цикъла на седем². „Във вътрешността на тази група са произлезли феномени на съперничество, на имитация, на взаимствуване, повече или по-малко съзнателно, и на позоваване, които са задълбочили хомогенността на тази продукция. Последният по дата от филмите-катастрофа „Адската кула“ изглежда впрочем като „сума“ на тази серия“ . . .

От друга страна, след период на затишие (продиктуван еднакво от постановъчни затруднения, удължен цикъл на производство, както и от необходимостта от огромен бюджет — 20 млн. долара за „Адската кула“) една втора вълна на филми-катастрофи се надига. Принципът на серийността осигурява континуитета: Ирвин Ален подхвърли на следващо изпитание оцелелите герои от „Авантюрата на Посейдон“. Тъкмо излезнали от един кошмар, те попадат в най-дългия тунел в света, затрупани от лавини . . . Но вторият цикъл започва с нещо по-различно. „Хинденбург“ на Роберт Вис, първия филм-катастрофа, инспириран от историческото събитие. А рекламните обяви на големите холивудски фирми ни карат да предполагаме, че новите филми-катастрофи ще имат едно различно лице — по-широко отворени за реалността и същевременно ориентирани към фантастичното (предимно към политическата фикция). Така например в „Черната неделя“ арабски терористи заплашват да унищожат с ракетата за далечно управление осемнадесетте хиляди зрители на един футболен стадион. „Кризата Прометей“ ще представи САЩ в положение на тотален недостиг на енергия; един от постоянните източници на енергия, атомната електроцентрала в Калифорния е застрашен от агресия, неприятелски агент иска да го хвърли във въздуха. В един друг от подготвяните филми, луд, чието хоби е науката, заплашва с три откраднати атомни бомби. И т. н. . . . Очевидно тази тематична промяна ще постави пред критиката допълнителни въпроси.

Налице са основателни причини, за да оползотворим паузата между двата цикъла с осмисляне на досегашната практика на тази нова популярна форма на изразяване. Няма да се връщаме към оценката на отделни произведения нито да поставяме на обсъждане артистичните качества на продукцията. От значение за нас е жанрът като функционираща общност. Под привидната нарцистичност на фактите ще потърсим постоянни повтарящи се величини: повествователни похвати, основни мотиви, типове персонажи — неща, които образуват социалния код на явлениято. Това, което обикновено е обект на критиката при среща с отделния филм-катастрофа (несамостоятелността, взаимствуването, клишето), от наша гледна точка представлява неизбежен и необходим процес на акумулиране на жанрова енергия, на изработване на повествователни структури, които ще направят възможно специфичното послание на тези филми.

Недостатъчност на традиционните обяснения

Пъстрият и често многословен поток от тълкувания на филмите-катастрофи се свежда до две основни гледни точки: социологична и психоаналитична. Първата се интересува от връзката между филмовата реалност и действителността, втората — от отношенията между филмовата реалност и публиката.

Подобно на „черния филм“ и филмът-катастрофа е определен като жанр на кризата: техните големи епохи съвпадат — 30-те, 40-те и 70-те години. (Тази аналогия, разбира се,

е достатъчно условна, защото, както показва Оливие Ейкем, разликата между старите филмови бедствия и днешните филми-катастрофи е принципна.) Очевидно, пълзящата инфлация, безработицата, енергийната криза, кризата на институциите и на традиционните морални стойности, крайностите на урбанизма и антропологичната притесненост са този предпочитан климат, който подхранва мрачните видения на филма-катастрофа. Фиктивните катаклизми, картонените бедствия са ехо на реални социални безпокойства и предчувствия.

От друга страна, сензационният зрителски успех на тези филми се обяснява с психотерапевтичните функции на жанра. Безпрепятствено господствуват две елементарни версии на приложната психоанализа: в зависимост от характера на психическия си баланс зрителят се идентифицира или с жертвата, или с агресора. При идентифицирането с жертвата попадаме в една „класическа ситуация“. Би могло да се направи аналогия между зрителите на Гранд Гиньол, които едва се съпротивляват на желанието си да изкрещат: „Внимавай! Внимавай!“ — на неподозиращата опасността жертва и реакцията на зрителите в едно открито калифорнийско кино, които в най-тревожните моменти натискали клаксоните на колите си . . . След спектакъла изживените фиктивни нещастия донасят успокоение. Зрителят се „отдръпва“ и с облекчение установява, че „неговите лични „малки нещастия“ от всекидневието — скарване със съпругата, бягство на сина, уволнение от работа — са нищо в сравнение с това, което може да му се случи теоретически“ (Роберт Уайз).

Тези филми поощряват и едно идентифициране с агресора: терорист, морско чудовище, природно бедствие . . . (В ГФР след проектирането на „Адската кула“ един 16-годишен младеж, възбразил си, че е огънат-унищожител, предизвикал пожар в три обществени сгради.) Подчертава се, че те играят върху морбидната наклонност на съвременната публика. Съзнателно или подсъзнателно, зрителят задоволява едно вулгарно садистично желание за власт и разрушение, отреагирва катастрофичните си настроения. Ерих Фром отбелязва растящата патологичност на кибернетичния човек, създаден от обществото и подчинен на обществото. Неговото „некрофилство“ имало два корена: **страхът** (от бързите обществени промени и атомното унищожение) и свързаното с него **безсилие**, както и **суката**. („Човек страда от суката, която с мъка бива прикрита от бягство в потреблението, чиято привлекателност все повече и повече намалява.“) А Робер Бенайун направо говори за „големия вулкан на нарушените табута“ . . .

Твърде често психоаналитичният подход към филма-катастрофа придобива юнгиански оттенък. Агресорите, депersonализирани и анонимни (морето, огънят, небето, динамитът, хищникът . . .), са квалифицирани като архетипове на латентни, затрупани под пластове на ежедневието първични страхове на колективното подсъзнание.

Всички тези тълкувания обаче малко ни помагат да разберем спецификата на явлениято филм-катастрофа. Тяхната основна слабост е в това, че не са в необходимата степен конкретни, не се obligат върху собствената практика на жанра. Те генерализират явлениято, подвеждат новите факти към общите принципи, валидни за популярната култура в нейната съвкупност или поне за жанровете на насилиято (трилър, съспенс, фантастика, авантюра, съвременен уестърн, черна комедия . . .). Макар едно най-общо портретиране на явлениято да не изключва и тези аспекти (ориентиране в типа култура: охранителна, фаворизираща статуквото) те се оказват крайно недостатъчни.

Всъщност самите филми не подвеждат ли към едно такова генерализиране?

Жанр-сюнгер, или нова форма на изразяване?

Редно е да запитаем в каква степен става дума за един нов жанр.

Още първите коментатори отбелязват връзката на филма-катастрофа със старите филми на ужаса и разрушението — „Кинг Конг“ и „Годзила“, „Сан Франциско“ и „В стария Чикаго“, двете версии (немска и американска) за гибелта на „Титаник“ . . . Припомнят се множество разкази за последните дни на Помпей, за сгромолясането на Римската империя, филмите с библейски пророчества . . . Споменава се дори „Метрополис“ на Фриц Ланг.

Не може да не забележим и една друга поредица прилики. („Авантюрата на Посейдон“, „Аеропорт '75“ и „Жужернот“ съдържат твърде много елементи от филма на авантюрата; „Земетресение“, „Адската кула“ са близки до виденията на фантастичното кино; „Челюсти“ е доминиран от мотивите на морското приключение и неправдоподобните разкази за чудовища; „Жужернот“ и „Земетресение“ притежават елементи на „police story“, а „Адската кула“ смесва авантюрата със светката хроника. Впрочем „Посейдон“ и „Жужернот“ също ни предлагат една панорама на светска сукка ала Антониони. И над всичко това витае мелодрамата, която е категорично предопределила отношението между персонажите (мотивите на любовта, секса, семейството, изневяратата . . .).

В жанровото позоваване „Потъването на Япония“ поставя един курioзен рекорд:

след въведение на тема демографския взрив и замърсяването действието прави лирично отстъпление в духа на „love story“, веднага след това надничае зад драматичните кулиси на две интригуващи групи хора — от държавния апарат и от научните лаборатории, свидетели сме на един морски вариант на „2001. Космическа одисея“, за да попаднем на края във вихъра на социалната фантастика (позоваване на тълпите от „Метрополис“) и политическата утопия . . . Сгромолясването на небостъргачите и на прочутите виещи се магистрали в центъра на Токио, неизменно извикват в паметта ни неизбледните разходки на Годзила. И макар този път да не откриваме зад огромните океански вълни и пожаращата нейния застрашителен силует, ние знаем, че нейният дух е тук, превърнат в травма на японската душа . . .

Въпреки че всеядността на филма-катастрофа рядко се проявява по този необуздан и некултивиран начин, нямаме ли основание да заключим, че той не е в състояние да възприеме една конкретна идентичност? Не сме ли изправени пред един своеобразен жанр-сюнгер, попил омайните излъчвания на други, по-стари и с по-големи традиции жанрове на популярната култура? Така че в зависимост от използваните елементи и характера на тяхното комбиниране конкретните филми-катастрофи гравитират към един или друг от вече утвърдените жанрове. . .

Тези аргументи, колкото и съкрушителни да изглеждат, не ни дават достатъчно основание да опосрм жанровото своеобразие на филма-катастрофа. Строгото придържане към жанровите канони никога не е било присъщо на масовата филмова продукция. В различни периоди ние сме свидетели на доминиращото присъствие на един или друг жанр (комедията, уестърна, мелодрамата, трилъра а днес, изглежда, фантастиката ...), чиито принципи се разпростират далеч извън собствените му сфери. И това не само че не оспорва структурата на отделните жанрове, но, напротив, прави възможно тяхното развитие, следователно — оцеляване. Във филма-катастрофа има едно акумулиране на стереотипи: типове персонажи, типове отношения, ефекти и т.н., идващи от други жанрове (по-своеобразен начин делегиращи противоречивите съставки на масовото съзнание). Но това акумулиране е един от основните принципи на самата масова култура, твърде подробно изследвано в границите на конкретния жанр, но който, както виждаме, се проявява и в междужанровите отношения.

Изглежда, логично е да предложим, че става дума за традиционното наддаване. Щом расте притеснеността, щом расте фрустрацията, защо да не расте и дозата. Нещо като витамин В-комплекс: общ хап, в който са струпани ударните сили на различни жанрове и който трябва да повлияе на вече нечувствителния към традиционните дразнители зритель . . .

Всъщност отново сме изправени пред опасността да попаднем в клопката на стереотипите на критическото мислене, които са не по-малко от стереотипите на жанра. Нещата не стоят така. Появяването на филма-катастрофа е въпрос не само на проява на добра жанрова памет, но преди всичко един закономерен момент в развитието на самата популярна култура. Неговото утвърждаване е едновременно констатиране и потвърждаване на досегашната практика на масовата култура. Филмът-катастрофа би бил невъзможен без съвременното развитие на такива жанрове като например трилъра. В трилъра съспенсът и атракцията се разрастват, превръщат се в гръбнак на разказа. И ако прочутите автомобилни преследвания в „Булит“ или „Френска свръзка“ са в центъра на филмите, макар и не основното в тях, то в „Дуел“ Стийвън Спилбърг е свел цялото действие до един огромен атракцион. Внушението на съвременния трилър далеч надхвърля конкретната криминална реалност. Чувството за несигурност, напрежението, бесният ритъм, бруталността, истерията, перверзията, разрушенията и кръвопролитията изграждат една атмосфера на несигурност и заплаха, на катастрофа, която надвисва не само върху действащите лица.

При търсене изворите на филма-катастрофа не бива да пренебрегваме и влиянието на техническите чудатости, на които серията за Бонд дължеше голяма част от популярността си (своеобразна смесица от фантастика и документалност). Най на края, но не по реда на значението, към „източниците“ на жанра трябва да причислим и военния филм, влиянието към което ще се върнем специално.

От всичко това става ясно, че филмът-катастрофа не е просто търговска операция, а е подготвен от господстващия в момента културен климат на Запад: едновременно следствие и коментар на едно състояние. А може би и реакция.

Отпадъчни продукти на футурологичната мисъл

Подобно на останалите жанрове на популярната култура и филмът-катастрофа отразява един „недостиг“, задоволява определена потребност на своята публика (независимо от нейното вътрешно диференциране на „наивна“ и „критично мислеща“ в един момент тя изглежда хомогенна). Каква е тази потребност? Това е тревожното любопитство към непосредствено предстоящото. Необходимостта, довеждайки ги до логичния им

край, да се споделят и преживеят а следователно и овладеят и опровергавят) страховете, които непосредственото обкръжение вдъхва на публиката. Към това се прибавя и необходимостта, която човек изпитва да се убеди в съпротивителните си способности, ако щете, в безсмъртността на човешкия род . . .

Може да предположим, че вълната от филми-катастрофи е подхранена от предсказанията на навъсени футуролози, застинали в назидателни пози с вдигнат показалец. След като поотшумя в науката футурологичната мода, нейният стил на ужасни предсказания, подходящо префасонирани, премина върху страниците на полунаучните и популярните списания с голям тираж, които са построили своята стратегия върху сензацията. (Основен мотив: вещаене края на света в резултат на атомна катастрофа, замърсяване на околната среда, нарушаване на биологическото равновесие, антропологична притесненост на човека, свръхтехниката . . .) И ето, че най на края тази вълна на ужасни предсказания достига и до популярната култура, която се подхранва с отпадъците от работата на духа във „високите сфери“, паразитирайки върху тях. Този факт безспорно говори за нейната вторичност, но същевременно потвърждава и нейния динамичен дух, амбициите ѝ за колонизиране на духовната сфера . . .

Масовата култура довежда основните положения (достатъчно опростени) на новата научна мода до възможно най-широка аудитория. Може да се предположи, че това е своеобразен закономерен завършек на модния цикъл и същевременно пълното му изчерпване и дискредитиране . . . Защото вече става дума за предсказания без аргументация. Те се зараждат в контекста на доминиращия интелектуален климат и не се чувствуват задължени да се доказват. Бедствието като една чиста идея! Масовата култура не борави с понятия, а с образи, които трябва да внушават понятия. Но това вече далеч не са понятията, които могат да бъдат използвани като инструмент за обхващане на действителността. Обратното — те привеждат образа на света в синхрон с функциониращите масови, фантазни представи . . .

Влиянието на една профанизирана футурологична мисъл върху практиката на филма-катастрофа е безспорно. Но ако му придадем по-голямо значение, отколкото реално притежава, рискуваме да превърнем филма-катастрофа в придатък на научната фантастика. Макар и ситуиран в непосредствена близост до фантастичния филм, той притежава своето собствено лице. Противно на обичайните тълкувания, които му се дават, основното във филма-катастрофа не е предсказанието (визията за един бъдещ свят), нито пророчеството. Той не споделя песимистичната гледна точка на антиутопията по отношение на бъдещето. И това, което истински го интересува, е самото настояще. Катастрофите, които показва, не са толкова израз на едно драматично усещане за света, колкото своеобразни предупреждения. И не просто предупреждения, но предупреждения, които, за да изглеждат по-убедителни, придобиват характера на изпитание.

Повествователни структури във филма-катастрофа

Разказът на филма-катастрофа е съставен от три основни повествователни ситуации: състояние на света преди катастрофата, самата катастрофа, състояние на света след катастрофата. Първата и третата ситуация се намират в бинарна опозиция, изграждаща семантичната рамка на разказа. Но негов витален център и истинско съдържание е самата катастрофа.

1 Състояние на света преди катастрофата

Началото на филма-катастрофа ни представя една относително широка панорама на човешки съществування. Твърде често камерата едва има време да се спре върху тях; присъствието им просто е маркирано с няколко реплики или характерни детайли (търси се особеното, любопитното, сензационното). Представянето е съвсем протоколно. Не съществуват никакви условия да се очертаят характери, още по-малко да се изгражда психология в тези кратки мигове на подаване и стискане на ръката. . . Потърсена е една от възможните компенсации: филмът-катастрофа се позовава на популярни архетипове от масовото кино, подкрепени от присъствието на популярни звезди, донасящи в действието вече изграден си образ от други филми и други роли. Дори незначителни, епизодични роли се поверяват на звезди. На помощ са извикани и сенки от стария Холивуд: Глория Суонсън, Мирна Лой, Фред Астер . . .

Паралелният монтаж е използван, за да обедини тези разпокъсани съществування в една картина, която от своя страна ще бъде доминирана от идеята за разпокъсаността на света.

Но това, което е наистина от значение за филмите-катастрофи, не е характерът на персонажите, а характерът на човешките отношения. Филмите налагат една концепция за света като съставен от двойки. Във всички филми без изключение се сблъскваме с неизменни вариации на тема криза в личните отношения. Очевидно семейството се

оказва върховна стойност в света на филмите-катастрофи. Ето защо драматизмът е най-силен, когато кризата в личните отношения се изразява в разпадане на вече съществуващата двойка. Типичен пример са Чарлтън Хесън — Ава Гарднър („Земетресение“), Чембърлей — дъщерята на предприемача („Адската кула“). Вече не съществува това, което ги е свързвало, искреността и взаимността са отстъпили място на егоизма и отчуждението.

Кризата на личните отношения намира израз и във формирането на една несъстоятелна двойка: Чарлтън Хесън — Женьовиев Бюжолд („Земетресение“), Астер — Мирна Лой и младия аташе по печата — секретарката („Адската кула“). „Авантюрата на Посейдон“ и „Жужернот“ ни показват поредица от двойки под въпрос. В първия филм полицаят Ернст Борнин се оженва за проститутка, чието минало трудно ще забрави, във втория — капитанът Омар Шариф в противоречие с британския морски устав е взел тайно на борда своята любовница.

Съществува и едно трето състояние на кризата на двойката (сравнително по-безболезнено и противоположествено на първите две): дори когато двойката е „истинска“³ и взаимността е налице, хармонията все пак е нарушена, съществува напрежение в отношенията. Причината е в едно изместване на стойностите. В ценностната система на обществото, стремежът към професионално реализиране у жената (Фей Дънауей в „Адската кула“) или служебното поприще и дори кариеризмът у мъжа (Чарлтън Хесън в „Аеропорт'75“) са поставени над чувствата. Отбелязва се упадъкът на чувствения човек. Героите лекомислено са готови да загубят това „голямо“ и „истинско“, което притежават.

Кризата на двойката се явява един обобщаващ израз на кризата изобщо, която има други лица, загатнати, но без да са разисквани подробно. Извън двойката съществуват две други категории персонажи: **множество** (човешката тълпа) и **единици** (човекът от върха на йерархията). Груповият портрет на масата не е лишен от доброжелателност в описанието, подчертани с умиление затрогващи акценти: една бременна жена, чиито родилни мъки започват („Въздушни пирати“), болното момиче с китарата („Аеропорт'75“), децата, безгрижни и неподозиращи, но върху които рефлектира кризата („Земетресение“, „Адската кула“, „Жужернот“) . . . Но, общо взето, груповият портрет на тълпата никак не е ласкав. Той констатира издребняване и незначителност на съществуващите лица, лицата едва се различават. Всеки играе някаква роля. Повечето са обзети от дребнави лични грижи, твърде често суетни . . . Контактите са повърхностни. Платното винаги включва алкохолизиращи се и деградиращи типове . . . („Аеропорт'75“, „Въздушни пирати“, „Авантюрата на Посейдон“, „Жужернот“, „Аеропорт“) „Земетресение“ констатира един значително по-висок градус на кризата на човешките отношения: преплиташите се истории на полицая, който преследва нарушител с последвалите служебен конфликт), побоят в билиардната зала, тревогите на шампиона по мотото, който преминава в развлекателния жанр, поведението в границите наprostituирането на младата мексиканка разкриват един свят, загубил равновесието си, обзет от егоизъм и насилие, на липса на уважение не само към индивида, но и към човешкия живот.

Приближава катастрофата, а човешкото стадо се е отдало на низките си страсти.

Хората от върха на пирамидата (Предприемача, Бизнесмена, Кмета, Сенатора, Инженера . . .) са обект на не по-малко сурови обвинения. И ако кризата на двойката оглежда кризата на морала и на нравите, то кризата на лидерите олицетворява кризата на духа. Най-категорично това е формулирано в „Земетресение“ и „Адската кула“.

Налице е истински упадък на деловитостта. Хората от йерархията са некомпетентни и неефикасни. В „Земетресение“ съобщението за приближаващата катастрофа остава 24 часа на бюрото на Кмета на Сан Франциско, без да бъде прочетено. Но по-късно бюрократизмът се допълва от една пълна неспособност да се действа — страх от вземането на решения и поемането на отговорност. Не на последно място роля играят и явите на политически живот („Губернаторът и аз не сме от една и съща политическа партия . . .“). Началото на „Адската кула“ показва как духът на Предприемача отстъпва пред манталитета на светския човек, чувствителен към стойностите на консумацията (комфортните апартаменти на Р. D. G., архитекта и младия аташе по печата), показността и рекламния шум (престижните връзки, политическите комбини, инсценираният интерес на пресата). Авторите са намерили един сполучлив образ: светкавиците на фотоапаратите сякаш са отлясяк на пожарите, които в този момент се разрастват в утробата на величественото здание. Всъщност, суетата и тщеславието са в пряка връзка с бедствието. Екзалтиран от успеха и в желанието си да ослепи и спечели тълпата, предприемачът Холден нарежда да се запалят всички външни осветителни тела, което увеличава неимоверно напрежението в и без това претоварените нестандартни инсталации, което прави катастрофата непредотвратима . . . Когато малко по-късно архитектът Пол Нюмън предупреждава за опасността и настоява гостите да напуснат кулата, Холдън не се вслушва в съветите му. Страхува се да не провали празника, на който залага много. И тук е най-същественият момент от обвинението към лидерите: самоудоволство, главозамайване, изгубено чувство за реалност, власт, която е загубила осно-

ванията си. Те са престанали да бъдат жизнени. Не реагират адекватно на заплахата, защото не вярват истински, че нещастieto може да дойде. Загубили са чувството за самосъхранение, защото са изключили опасността и изненадата от сигурния свят, който са построили.⁴

Но не бива да оставаме с погрешни впечатления. Във филмите-катастрофи нито за момент не се поставя под въпрос самата йерархия, нито отношенията в йерархията (те са извън обсъждане). Не системата е констатирана, а тези отделни индивиди, чието поведение я прави нефункционална. Не се допускат никакви двусмислени намеци по отношение на представителите на такива институции като армията, полицията, църквата, пожарната команда, здравната служба и т. н. Без изключение те действуват добросъвестно и ефикасно, възплащайки идеята за защитните тела на „болния организъм“. От техните среди идват хората с нова инициатива . . .

Много по-сложно е отношението към една основна категория герои — специалистите, инженерите (те обикновено са ангажирани в отношенията на двойката), но на този въпрос ще отделим специално място малко по-късно.

Тази картина на света преди катастрофата, която се опитахме да представим в систематизиран вид, е една обикновена констатация. Излишно ще бъде да търсим (а това едва ли е и необходимо) каквато и да било аргументация и доказателственост.

2 Катастрофата

В част от филмите (началото на цикъла), катастрофата се свежда до един неочакван удар, който поставя персонажите пред изпитанията на възможните последствия. Но в най-представителните творби на жанра тя има формата на събитие, сложно построено, възплащавашо определена логика. То се разгръща напредва, проявява тенденцията да обхване пространството (физическо и духовно), да разпростира над него законите на хаоса.

Събитieto-катастрофа е структурирано от следните постоянни елементи: характер на катастрофата, причина на катастрофата, място на катастрофата, поведение на персонажите преди катастрофата.

а) Характер на катастрофата

а) Характер на катастрофата
Основното в катастрофата очевидно е угрозата от унищожение. В някои от филмите не сстига до катастрофа, но съществува заплаха от катастрофата, (условия за катастрофа): „Въздушни пирати“, „Жужернот“.

В други случаи катастрофата е ограничена и заплашва да се разнесе („Аеропорт“, „Аеропорт'75“) Едно пълно реализиране на катастрофата е осъществено само в три от разглежданите филми, които са и най-представителните от гледна точка за спецификата на жанра: „Земетресение“, „Адската кула“ и „Авантюрата на Посейдон“. Разбира се, такъв е случаят и с твърде реторичния „Потъването на Япония“, който ни е необходим по-скоро като курюиз Една част от персонажите се явяват жертва на катастрофата. За друга част тя остава една актуална заплаха. Именните и тяхното поведение са от значение за разказа.

В един друг аспект характерът на катастрофата е обусловен от характера на причината за катастрофата. Причините изграждат един относително широк спектър:

Природно бедствие: „Авантюрата на Посейдон“, „Земетресение“, „Потъването на Япония“, отчасти „Челюсти“.

Престъпно деяние (терористичен акт): „Аеропорт“, „Въздушни пирати“, „Жужер-
нот“

Техническа неизправност: „Адската кула“.

Нещастен случай: „Аэропорт’75“.

Но в края на краищата тези причини биха могли да бъдат сведени до две основни: катастрофи от естествен порядък и катастрофи — резултат на човешки деяния.

б) Причина за катастрофата

б) **Причина за катастрофата**
Един описателен анализ би имал за резултат дълъг списък от причини (клонящ към смесване на причини и характеристики). Някои дори се изкушават, мотивирайки се с различия в причините, да осъществят известна йерархия на постиженията на жанра. Но дори и в най-реалистичния си вариант („Адската кула“) причините за описаното бедствие изглеждат малко правдоподобни и в края на краищата не са нищо повече от една условност, позволяваща на жанра да разгърне конвенциите си. Т. е. създаването на кризисна ситуация и заплахата от унищожение, която изисква определени действия.

Това, което изглежда игра на случая, от друга гледна точка е напълно закономерно. Психическата травма на героя от „Аеропорт“ е дело на същия този свят, който фабрикува съвършените летателни апарати. В „Аеропорт“ бизнесменът, отговорен за катастрофата, въпреки лошото време, възбраната и умората си, излита с малкия частен самолет (воден от желанието да види жена си, а може би и от ревността), получава сърдечна криза, изгубва управлението и се връзва в огромния „Боинг 747“.

Когато катастрофата е от природно естество (земетресение), ние имаме основание да направим разграничение между причина за катастрофата и причина за последствията от катастрофата. Винаги за ужасните последствия (които са могли да бъдат избягнати) са винаги у човека. В „Земетресение“ бюрокрацията на един сеизмографски институт и неспособността на общинската власт да действа стават причина жителите на Сан Франциско да бъдат изненадани от катастрофалния трясък. В „Адската кула“ зетят на предприемача Холдън с неговото мълчаливо съгласие (за да спести два милиона долара и го спаси от финансови затруднения), не е спазил нормите за сигурност. В „Челюсти“ кметът и бизнесмените от туристическия бранш, въпреки многобройните предупреждения на местния шериф, отказват да информират прииждащите тълпи туристи за опасността, за да не се лишат от сезонната си печалба. . .

И така — в основата на всички разглеждани катастрофи откриваме една основна причина — човека. По-конкретно, неговото несъвършенство от биологично („Аеропорт’75“), психологично („Аеропорт“), морално („Адската кула“, „Авантюрата на Посейдон“, „Жужернот“) или социално („Адската кула“, „Земетресение“) естество. Тази констатация е много съществена за по-нататъшния ни анализ на феномена.

в) Място на катастрофата

Филмите-катастрофи ни въвеждат в един свят, изцяло доминиран от техниката. Той е разположен на неуловимата граница между реалността и фикцията. Но малкото избързване в бъдещето е пласирано по начин, че действителността лесно да догони фикцията.⁵ Това незначително преувеличаване (съществуващо само в част от филмите) може да бъде приписано на реториката на жанра, но в него можем да открием и по-дълбок смисъл. . .

Самата катастрофа произлиза без изключение в модерно техническо съоръжение:

самолет, respectively аеропорт: „Аеропорт“, „Въздушни пирати“, „Аеропорт’75“.

презокеански параход: „Жужернот“, „Авантюрата на Посейдон“.

небостъргач: „Адската кула“, „Земетресение“ (отчасти).

съвременен урбанистичен център: „Земетресение“.

Тази съвършена технологическа вселена притежава характеристиките на един затворен свят (но не и изолиран, той е станал възможен благодарение на съвременните комуникации). Самолетът се намира в полет („Аеропорт“, „Въздушни пирати“, „Аеропорт’75“) на голяма височина; параходът прекосява океана („Жужернот“, „Посейдон“); изолираните в залата на 134-и етаж на обхванатия от пламъци небостъргач попадат в един вид въздушен остров („Адската кула“); както и обитателите на един истински остров, заплашен от природните стихии („Потъването на Япония“). В „Челюсти“ намираме отново остров, но тук хората са изолирани по-скоро във фикс-идеите си за благополучие (печалба) и фантомите на свободното време (стремежа към слънце, море). Във втората половина на филма трима души ще се намерят на един малък плавателен съд, изолиран от брега и подложен на унищожение. В „Земетресение“ съвременният град е третиран като затворено място: връзките със страната са прекъснати. Липсва всякаква външна намеса. Не са показани случаите на хора, които са напуснали града или околността му и са избягнали нещастieto. Точно обратното — тълпите гравитират към центъра, образувайки една огромна компактна маса. Всички споделят общата съдба. . .

И докато тук имаме едно психологическо свиване на пространството, за да отговори на понятието „затворено“, то в други случаи („Авантюрата на Посейдон“) имаме едно хиперболизиране на ограниченото пространство, разширяването му, също психологическо, за да внуши идеята за един свят. . .

Филмът-катастрофа се явява израз на съществуващото напрежение между човека и техниката. Но той не става изразител на една невъздържа и примитивна технофобия, каквато можем да срещнем в творбите на своеобразния апокалиптичен цикъл, който днес се оформя („Апокалипсис 2024“, „The Ultimate Warrior“), възпяващ романтизма на примитивното съществуване. . . Филмът-катастрофа формулира противоречивите „за“ и „против“ на масовото съзнание към съвременния технически свят. Това отношение се разгръща в една своеобразна **триада**, чийто последен член се явява диалектично отрицание (стихийна, примитивна диалектика) на първите две.

Началото на филма-катастрофа демонстрира едно благоговееие пред напредналата технология. Можем да открием елементи на футуристична поезия в детайлното описание на света на гигантския аеропорт, съсредоточие на модерните тълпи, който със своя динамизъм и сложност, с безупречното си функциониране се явява олицетворение на една концепция за бъдещето. Или в огромния „Боинг 747“, част от тази вселена и същевременно нейно продължение, който допълва идеята за ефикасност с понятията за сигурност и комфорт. Гордият корпус на 138-етажния небостъргач в „Адската кула“ е едно дръзновение, предизвикателство. Неговите машинни отделения и зали с електронни контролни системи ни пренасят в света на фантастиката. Техниката е характеризирана като благо: персонажите се отдават на удоволствията от пътуването в презокеанския лайнер или от полета в супер-модерния самолет.

Вторият етап следва едно стремително отдръпване от техниката. Трагичният инцидент

идва да изведе най-е латентните страхове и недовернето на масовия човек. В един момент техниката престава да бъде безупречна и послушна, но се оказва достатъчно свършена и сигурна, изпълва се от контрол, „бунтува се“. . . Възкръсва един прастар мотив — **демонизмът на техниката**.

Технически свършеният свят се оказва лесно уязвим. Един дребен инцидент, едно малко невнимание, засечка в някое от звената на сложния механизъм, и то рухва. (Точно тази негова уязвимост подхранва апетите на тероризма!) Мотивът за провала на техниката е валиден дори в повествованията за естествени катаклизми („Заметресение“). Не само защото природното бедствие провокира една верига от технически катастрофи, но преди всичко защото става въпрос за провал в една технология, този път третирана като социална технология. Високоразвитото, свръхорганизирано (бюрократизирано) общество се оказва неефикасно, благодарение на една скрита атрофия на функциите му. . .

От друга страна, изваденото от строя техническо съоръжение се оказва идеалният капан. Персонажите се превръщат в един вид пленници на своята „леснина да живеят“. . . Техническата среда се превръща в гроб.

Филмът-катастрофа представлява хистеризиран вик на притеснената от прекалена урбанизация човешка душа. Ужасът да бъдеш затворен, блокиран, хванат в примка, задушаваш се изразява една типична клаустрофобия по отношение на усложнената техническа среда, която обгражда човека и се стреми да го дефинира по нов начин. Ужасите на филмите-катастрофи (блокирани автоматични врати, прекъснати асансьори, извадени от строя предпазни системи, недействащи контролмеханизми, рухващи сгради, самолети, останали без управление. . .) са преувеличените ужаси от ежедневието. От пъкyla на метрата и задръстването на уличното движение та чак до демографския ужас на Японските острови. . .⁶

Маршал Маклуън ни обръна внимание върху това, че различните технологии са продължение на човешките органи: крепостната стена и къщата в същата степен, в която и дърехата, са продължение на нашата кожа. . . Това вече само по себе си е предпоставка за напрежение. Свръхмодерният свят на филма-катастрофа е населен с чувствителност от XIX век. И ако внимателно по-внимателно, ще забележим, че конфликтната схема визира едно превъплъщение на метафизичното противоречие между духа (стар, архаичен, романтичен, носталгичен) и тялото (ново, урбанистично, свръхтехническо). Всъщност още Бергсон беше казал в „Два извора на морала и религията“: „. . . Тялото на човечеството, безкрайно нараснало чрез техниката, очаква една допълнителна душа.“

Третият етап — погледите са обрънати отново към техниката: катастрофата може да бъде преодоляна само резултат на намесата на специалисти (инженери, техници) — т. е. на хора от света на техниката. Но това съвсем не означава, че става едно връщане към позицията от въвеждането.

Ако първоначално сме имали една констатация в духа: свършена техника и несвършен човек (несвършеният човек не може да отговори на изискванията на технически свършения свят, в резултат на което последният си отмъщава), след което се преминава в противоположната позиция: несвършената техника и свършения човек (свършеният човек укротява, побеждава несвършената техника). Финалът донася един примирителен призив: към човека — да бъде на висотата на техниката, към техниката — да бъде съобразена с човека. Т. е. апелира към един нов човек за един нов свят. . . Загубил бог, на съвременния човек не му остава нищо друго, освен да се преклони пред новия бог — техниката!

Филмите-катастрофа са лишени от последователност в гледната си точка: те отразяват противоречивите, често взаимно изключващи се представи на масовото съзнание. В него преклонението пред техниката и технофобията си съжителствуват в непосредствена близост, враждуват или образуват конфузни съединения. Това е една от базите на съвременната утопия. . .

Но бедствието във филма-катастрофа е едно изпитание както за техниката, така и за хората.

г) Поведението на персонажите пред лицето на катастрофата

Може да се каже, че филмът-катастрофа е един етюд върху поведението на различни категории хора по време на изпитанието. Това е възлов момент в жанра: вече видяхме, че има филми, в които катастрофа в собствения мисъл на думата липсва — съществува само заплахата за катастрофа. В такъв случай се афронтират причините, създаващи катастрофична ситуация.

По време на катастрофата (реална или потенциална) персонажите потвърждават или оспорват характеристиките, които са получили във въвежданата част. Чарлтън Хесгън („Аеропорт '75“, „Заметресение“) и Джордж Кенеди („Заметресение“) успяват да получат блестяща реабилитация; докато Ричард Чембърлей („Адската кула“) задълбочава негативния образ, който получава в началото. . .

И ако филмът-катастрофа формулира редица възражения към техниката, то съдържа и не по-малко възражения към човека от света на техниката. От гледна точка на поведението

по време на опасността персонажите могат да бъдат разделени на две основни групи: неефикасни (пасивни, понасящи последствията) и ефикасни (активни, противостоящи на обстоятелствата). И двете групи далеч не са хомогенни, не само в границите на жанра, но често и в рамките на отделния филм. Например Чарлтън Хестън и Джорж Кенеди („Земетресение“) или Джин Хекмън, Родни Макдуа и Ернст Борнин в „Авантюрата на Посейдон“.

Първата група персонажи е съставена от две категории герои, очертаващи полюсите на обществото преди катастрофата: тълпа (масата като колективно присъствие) и шефовете. Катастрофата премахва различията между тях, която се оказва конюнктурна (всички са равни пред смъртта!). Некомпетентни, приспани от комфорта и удобствата, аatroфирани воли — те се оказват лесна плячка на обстоятелствата. . .

Техниката сама по себе си все още не означава сигурност. И нейният крах разкрива дефекти в самия статут на човека от света на техниката. Техническият прогрес е дал сили на човечеството и в същото време е направил некомпетентна масата. Ситуацията в „Аеропорт 75“ (самолет в полет, останал без управление с 400 души на борда) е символична в няколко аспекта. Тя означава както „вакантност на властта“, така и невъзможност на властта да премине в масата. Неспособни да направят каквото и да е за своето спасение, пътниците покорно очакват съдбата си. Сложният апарат, който с готовност ползват, се оказва изцяло извън компетентността им. . .

Жорж Фридман⁷ дава една негативна характеристика на съвременната цивилизация, назовавайки я цивилизация на шофьорите. С това понятие той обозначава не само човека зад волана на една кола, но всеки човек, който държи в своя власт машина, на която познава само функциите. „Шофьорът“ е пасивен. Неговият манталитет е подобен на този на средния автомобилостроител. Той кара една машина, послушна и мощна, подбуждаща към агресивност. (Шофьорът е самотен, всемогъщ господар. . .) В действителност обаче най-често става дума за някой си, който знае да натисне един бутон. Шофьорът е един пример за интелектуална и чувствена неразвитост. Той е по-ниско от своите творения. . . Този човек не доминира средата си. Той е паралел на развитието на техническите сили. . .

Излизането на техниката от строя идва да подчертае безсилието на човека-маса. Един основен мотив на филма-катастрофа — това е **паниката**, колективната истерия, люшкането на тълпата, а също така и сцените на масова гибел.

Реакцията на тълпата резонира и в поведението на традиционните лидери. Филмите-катастрофи развенчават изградената обществена йерархия, обявяват я за несъстоятелна и остаряла. Забравили отговорностите си, традиционните лидери са завледени от грижата за собственото си спасение. Понякога присъдата е толкова сурова, че стига до физическото им елиминиране („Адската кула“).⁸

В критиката на йерархията единствените, към които е проявена известна доброжелателност и дори симпатия, са старите предприемачи: Лорн Грейн от „Земетресение“ и Уилям Холдън от „Адската кула“. Макар и неефикасни, те осъзнават отговорността си и се стремят да се противопоставят на бедствието. Споделят съдбата на подчинените си; техният жест има характер и на самокритика. . . Отношението към тях очевидно е един поклон към пионерите, към старите титани от ерата на индустриализацията, чийто архитип Хенри Фонда е безспорна част от митологията на американеца. Но само за да бъдат на края учтиво поканени да се оттеглят в историята, отстъпвайки място на тези, които истински могат да поемат отговорностите. Лорн Грейн получава сърдечен удар, докато Уилям Холдън е принуден да признае некомпетентността си. . .

Никой друг освен тях не е пощаден: реторичната политическа върхушка, градската администрация, „големите семейства“, в които властта и могъществото не се явяват израз на лични качества, а са наследствена привилегия, както и непосредственото обкръжение на Р. Д. Г., съставено от млади карьеристи, външно ефективни и изцяло на вълната на консумацията. . . Тези мотиви се прокарват в „Аеропорт“, „Въздушните пирати“, „Жужернот“. Но истински могат да се усетят в „Земетресение“ и „Адската кула“.

От друга страна е активната личност, действаща суперэффексно. Хората, които прежеждат масата през ада на катастрофата. . .

д) Нов тип герой

Едно от най-интересните наблюдения на Оливие Ейкем в цитираната вече статия от „Позитив“ е това за трансформацията на leadership. „Преминването на властта“ (от традиционните лидери, големите хора на бизнеса — в новите специалисти; от старото — в новото поколение) според него фокусира разобличителния момент във филма-катастрофа. Говори за едно ново управление — това на „супертехниците“. . . Трябва обаче да направим едно необходимо уточнение: филмът-катастрофа изразява по-скоро възникването на една потенциална и паралелна власт, т. е. — **споделянето на властта**. Старите лидери запазват позициите си, те прибегват до помощта на специалисти, доверяват им се (една делегирана власт), но не изпускат мястото на върха на пирамидата: „Жужернот“, „Земетресение“, „Адската кула“. Във филма-катастрофа има една постоянна игра на силите на властта: неефикасна — ефикасна, действителна — потенциална, реална — формална. . .

В него намира отражение една спорна теза на модерната икономическа наука, която

получи разпространение — ролята на технократите в съвременния индустриален свят, които постепенно са иззели властта от ръцете на големите собственици и притежават монопола на решенията. Характерът на съвременната корпорация (многобройност и анонимност на акционерите, сложност на формите на организация и производство, които трансформират проблемите на властта във въпрос за ефективност, както и отговорностите към един широк колектив от хора) е намерил наивно олицетворение във фигурата и действията на техника-специалист. В това отношение популярната култура ни предоставя още едно доказателство за своята увеличена чувствителност към климата на социалните промени. И в същото време за тоталния натиск на информацията — остатъчна, изопачена, създаваща илюзия, че привежда в синхрон профанизираното ежедневно съзнание с идеите на времето. . .

Масовата култура е лишена от категоричността на теорията. Малко пресилено би било да кажем, че активният (положителен) персонаж от филма-катастрофа е тъждествен със специалиста. Това, че е фамилиарен с техниката, е само част от неговата характеристика и само една от предпоставките за неговата ефикасност. Ние нямаме работа с един чист тип герой, а с междинна, компромисна и може би преходна фигура. Амбивалентността на героя отразява амбивалентността на самата популярна култура: тя се намира на една крачка след действителността и същевременно на една крачка пред своята публика. Поради това предпоставянето на специалиста като герой е последвано от едно своеобразно отрицание, за да се стигне на края отново до един синтез (повторение на триадата, установена в отношението към самата техника).

Типът герой, който утвърждава филмът-катастрофа, не е специалистът като такъв. Все още са силни предубежденията към науката и техниката, за да е възможна една такава открита позиция. Филмите показват също безпомощни, безполезни и безотговорни специалисти.

Спецификата на филма-катастрофа изисква героят-специалист да отговаря на други съществени условия. Всъщност още от самото начало той е описан по-скоро като техник (пилот, капитан на кораб, инженер, пожарник, ихтиолог, архитект. . .), отколкото като чист технократ — и този минорен вариант на типа е характерен сам по себе си. Той си остава човек на практиката. Дори пасторът на Джин Хекмън от „Авантюрата на Посейдон“ — в контекста на господстващата политическа реторика, със своята преповед на действието — придобива характеристики на човек от практическата сфера.

Изваденото от строя техническо съоръжение се превръща в чисто физическо препятствие (изпитание). Корабът, небостъргачът или градът са места, изпълнени с опасности и неизвестност — едно превъплъщение на дивото, на джунглата, на непокореното пространство. . . Кризисната ситуация се преодолява в едно драматично двуборство, в което повредената техника, третирана като традиционния неприятел от популярната митология на Запада, е конфрнтирана и победена. . . В „Земетресение“ Чарлтън Хестън споделя лидерството си с обикновения полицаи с широко сърце Джордж Кенеди. Към мотива за простото геройство се прибавя един друг традиционен мотив: за мъжкото приятелство, родено в изпитанието, и още по-конкретно — за tandem между двама равностойни мъже: „Жужернот“, „Аеропорт 75“, „Адската кула“, „Земетресение“.

Но не самото физическо действие (понякога то се изразява в „гимнастика“, която би затруднила дори Тарзан) определя героя, а самата културна ориентация на личността: физическите упражнения на Хестън, които отвращават жена му, отпусната и деградираща („Земетресение“), или омразата към официалното облекло на Нюмън („Адската кула“). А и в двата случая — духът на независимост и гордост. В началото на „Адската кула“ Нюмън, подобно на самотния каубой, прекосява природното пространство (на ниско летящ хеликоптер), за да пристигне в града. . . Дори в „Жужернот“, където действията на Р. Харис се свеждат до свръхспециализирана наместа, развързката идва като резултат на психологическо двуборство и основното оръжие е интуицията. В „Челюсти“ изходът е в едно старо традиционно средство — успешния изстрел. . .

Във филмите-катастрофи доминира героизмът от стар тип и ние ще трябва да направим малко неочакваното заключение — едновременно с тежните на кинематографа към нови стойности героят на филмите става изразител и на една носталгия: връщане към старите, загубени ценности на пионерите, потъпкани от техническата цивилизация и консумативното общество. Наблюдаваме едно връщане към „self-made man“, загубил почвата в действителността с упадък на свободния пазар. Науката — ново оръжие, заместващо пистолета — разкрива пред героя нови перспективи. Знанието е едно трансформирано пространство, чието овладяване дава власт (или води до преразпределяне на властта).

Тази обръната и към бъдещето, и към миналото фигура (опитваща се да хвърли мост между тях) съчетава старите добродетели от времето на завоюването на Запада, очистени от традиционния си индивидуализъм, и навигите на техническия човек. . . Т. е. отново един нереален, въображаем персонаж, както възрастта на кинематографа беше популярната филмова фигура на Зоро („синтез на мускетар, на джентълмен и на каубой“), за да бъде приет от една друга публика на преломна епоха. Като такъв той изпълнява ролята на **посредник** между масата и техниката (в качеството ѝ на императив). Приближава ги, възсейва недо-

верието, което не би бил в състояние да направи един принципно нов персонаж. Само герой, който не е скъсал с традицията и осигурява континуитета, може успешно да изпълни тази роля на посредник в трансформацията. Обаче не неговата ефикасност на специалист притъпява технophobiaта на масата. Обратно — неговата ефективност на човек на мускулните усилки защитава характеристиката му на специалист.

Но типът герой от филма-катастрофа не е едно механично съчетание на специалист и на човек на действието (т. е. лидер, който не само взима решения, но ги провежда лично). Това е човек, ръководен от определени морални норми. Ако старият герой на действителността беше необуздан индивидуалист, новият герой притежава чувство за социална отговорност, действа в името на общността и не си позволява да презира слабите и недостойните. . .

Двете противоположни характеристики — личният героизъм и неговите плодове, посветени на общността — се примиряват, намират своята обща субстанция в концепцията за „обикновения човек“. И ако в първите филми от цикъла все още се забелязват останки от старата концепция за супермена, то в следващите преобладава тенденцията към дегероизация.

3 Състоянието на света след катастрофата

Във филма-катастрофа присъствува едно смъртно внушение (а може би и убеденост) за връзката между избухването на бедствието и състоянието на света. Освобождаването на разрушителните сили — огъня („Адската кула“), труса („Земетресение“), водата („Авантюрата на Посейдон“), чудовището („Челюсти“) — съвпада с проявата на първите признаци на кризата в личните отношения (респективно с установяването на дефекти в обществените механизми). В „Аеропорт 75“ катастрофата става след като Карен Блэк, водена от фалшива гордост, отклонява опита на Хесън да изгладят съществуващите недоразумения между тях В „Земетресение“ първият трус идва, когато Ава Гарднър след семеен скандал с Хесън, за да го задържи, симулира опит за самоубийство. В същото време избухва побоят в билиардната зала. . . В „Адската кула“ към различните дисонанси на двойката (Нюмън — Дънауей, Чембърлей — дъщерята на Холдън, аташето по печата — секретарката) се прибавя и очертаващият се антагонизъм между двата стила на социално управление (Нюмън — Холдън). . . Но най-драстично тази връзка е заявена в „Челюсти“, където голото момиче сякаш предизвиква чудовището със своята разпуснатост. . .

Първите инцидентни, дребни произшествия придобиват смисъл на своеобразни предупреждения. Това са шифровани послания, чийто език обаче остава неразбран от човешките същества. Те лекомислено ги пренебрегват, инерцията на отношенията им ги тласка към задълбочаване на кризата. . . Има нещо от характера на хищник в начина на поведение на бедствието: малки, неочаквани набези, отдръпване, затайване, отново нападение. . . нови предупреждения. Върхът на конфликта съвпада с върха на кризата в отношенията. В такъв смисъл истинският ключ към катастрофата е в човешките същества. Това придава метафизично измерение на разказа.⁹ Катастрофата се явява материализация на разрушителните стихии, които се намират в човека и които се насочват срещу него самия. . . Тя утихва, оттегля се, когато разрушителните сили в човека се укротят, когато той отново върне респекта си към потъпканите норми, към стойностите на господстващия морал. От тази гледна точка прототип на всички тези филми трябва да търсим в „Птиците“ на Алфред Хичкок. . .

При една такава постановка не е чудно, че последствията от катастрофата не се изчисляват в цифри (човешки жертви и материални щети), както обикновено сме свикнали да правим това, а според една „по-висша аритметика“, чийто правила се определят от степента на моралното здраве на общността и индивидите поотделно. И не само заради благополучния финал балансът на катастрофата клони към положителен.

Много полезно в това отношение ще бъде да си дадем сметка кои герои стават жертва на стихии на бедствието и кои оцеляват. Катастрофата осъществява една своеобразна селекция на индивидите и на стойностите. . . На края след кръвопролитие, кръщаването с „огън“ и „вода“, ние намираме едно пречистено и обновено човечество. Смъртта настига тези, които са причинили кризата и разпадането на семейството или двойката. Най-сурово се наказва моралната разпуснатост, реторичната свобода на нравите: момичето, буквално разкъсано на парчета от акулата в „Челюсти“ (най-мъчителната смърт) и ужасната гибел на прелюбодейците в „Адската кула“ (аташето по печата изгаря жив, неговата партньорка, подгонена от пламъците, полита от 60-ия етаж).

Библейският символизъм е пропил целия разказ на филма-катастрофа¹⁰, но най-съществен и действен е той в отстояването на един морал, съблюдаващ десетте божии заповеди. Сексът е прогонен от живота на героите, а доколкото присъствува — той е третиран като грях. Гибел очаква лъжците, крадците, убийците, егоистите, както и тези, които злоупотребяват с властта. . . Загиват всички фалшиви лидери, чийто некомпетентност и безотговорност са третирани като самозванство, т. е. грях. Катастрофата олицетворява идеята за „страшния съд“. От морала на жанра появява средновековен хлад. . . Недостойните и греш-

ните са намерили своята гибел в изпитанията. Гнилото е отстранено. Прочистено от мърши е стадото божие. . .

Гибелта във филма-катастрофа притежава един аспект на възмездие. И това възмездие не отминава никого, който го е заслужил. В това отношение жанрът проявява екстремизъм. Най-драстично той се проявява в „Земетресение“: заради прегрешения към семейството (очевидно несъстоятелно) и прелюбодеяние не е пощаден дори човекът, който естествено се налага като нов лидер — техника Хестън — и който изиграва главна роля в спасяването на затрупаните. И ако смъртта е възмездие, то твърде често оцеляването е израз на снизхождение или награда (полицаят Ернст Борнин в „Авантюрата на Посейдон“, който се е оженил за проститутка и по този начин, така да се каже, е спасил душата ѝ. . .).

Само няколко избрани оцеляват във филма-катастрофа. Това са най-силните и най-здравите (в морално отношение). Катастрофата връща нещата по местата им: възстановява моралната чистота и нравствените сили, укрепва личните отношения. Двойките намират нови стимули, за да възстановят хармонията си. . . Създават се нови двойки. . . Успоредно се налагат и новите лидери.

На края на филмите ние намираме едно загрижено и солидарно човечество. Дисперсираните в началото съществования са обединени. В чисто художествен план паралелният монтаж, който даваше облика на разказа, постепенно е отстъпил; отделните съдби се срещат обединени в един хомогенен разказ.

Към дефиниране на жанра

Подробното описание на филма-катастрофа (типове персонажи, структури на разказа модулиращи мотиви) ни дава възможност да направим някои обобщения, които да поставят жанра в съотношение към типа култура, към който принадлежи. Ще обърнем внимание на две съществени отклонения (корекции) от духа на традиционната буржоазна популярна култура.

Филмът-катастрофа съдържа един провокативен въпрос-изпитание (малко фалшив, защото има предварителен отговор) към ситото, консумативно общество. Не е ли то загубило виталността си, не се ли е трансформирало в неспособна да действа тълпа от индивидуалисти? И още: е ли в състояние да посрещне едно сериозно изпитание (защо не военна конфронтация?) и да защити начина си на живот?

„Земетресение“ ни разкрива картината на потъналия в разрушения и пламъци град: тълпи, обхванати от паника, хора, загиващи под развалините, разкъсани тела, физическа немощ, отчаяни стонове. . . Също така, организиране на гражданската отбрана, реквизиране на превозни средства, създаване на полени болници, дори влизане в сила на военновременното законодателство. . . Появяват се типичните за подобна ситуация психически деформации: мародерство и неговата привидна противоположност — феномена на фашизма. . . Но всичко това не сме ли го виждали вече? И тези фиктивни картини на ужаса не са ли по-скоро реминисценции? Бъдещето не приема ли облика на възкресено минало? Тези ситуации и тези емоции са били вече многократно показвани във военния филм. Приключенията на пасажерите от „Посейдон“ или „Титаник“, преживяното от пътниците в „Аеропорт '75“ или блокираните от пламъците в „Адската кула“ са все пак дребуили в сравнение с това, което преживяват героите в полския „Тези дни градът ще загине“ или съветския „Блокада“. . . Филмите-катастрофи ни изправят пред същите тези ситуации, изнесени от историческия контекст, скъсали или замъглили, причинните си връзки.¹¹ Бедствия в мирно време, които представляват бълнуване за бъдещето със спомени от вчера. . .

В така създадена ситуация на фиктивно изпитание филмът-катастрофа утвърждава една нова ранг-листа на ценности, която е оглавена от способността за свръхчовешко съзнателно усилие и от ефективността на действието.¹² Във филма-катастрофа не се дискутира истински проблемът за комуникациите, който се поставя от само себе си с установената поляризация между „вън“ и „вътре“. „Вътре“ (мястото на катастрофата) става изолирано, запазва до края характера си на затворена среда. И ако все пак съществуващата поляризация е отбелязана, то е, за да се подчертае по-добре, че персонажите трябва да разчитат само на себе си. Спасението не може да дойде „отвън“. Дори в „Аеропорт '75“ акцията на Хестън не може да бъде третирана като външна намеса, защото самолетът се явява част от света на аеропорта. В своята проповед Джин Хекмън заявява: „Бог иска смели души; той иска печелещи, не губещи.“ И след това: „Никой не може да ни помогне. На всеки от нас е възложено да се спаси. На всички нас. Заедно.“ Подобни призови може да намерим във всички останали филми. . .

Правилата на играта в жанра изискват справянето сам. В ерата на тясното специализиране, когато индивидът не може да отстрани повредата дори в котлона си, в ръцете му се поставят въпросите на живота и смъртта.

Катастрофата изправя деформациите и насочва към истинските стойности, чувството за които е било изгубено. От тази гледна точка ние можем да говорим за **апология на бедствието**.

Тук е първата съществена отлика (без да е достатъчно категорична, защото в граници-

те на основната тенденция са задействувани сили с обратна насоченост) от духа на традиционната популярна култура: адресиране на жанра не към емоционалния, а към рационалния човек. В противовес на съществуващата традиция, която е сервилна по отношение на егоистичния стремеж на масовия човек към щастие и спокойствие, филмът-катастрофа задължава към определено поведение. Това го характеризира като дидактичен жанр (за разлика от обикновеното морализаторство или противопоставения му „естествен“ аморализъм). Представя нови модели на поведение, които влизат в противоречие с някои вкоренени представи. А това води до съществено модифициране на механизмите на компенсацията (противоречивата игра на проекция и идентификация)...

Става дума обаче не за каква да е активност, а за такава, която да е поставена съзнателно на разположение на един колектив, на една общност.¹³ От личността се изисква да е ефикасна, но въпреки индивидуалния героизъм само колективното усилие може в необходимата степен да се противопостави на бедствието... Изолираното (застрашено) пространство тласка индивидите към това да се почувствуват свързани с една обща съдба. Заплахата за колективната гибел може да бъде избягната единствено със солидарни усилия. Всички опити за индивидуално разрешение (спасение) са обречени на неуспех и довеждат до жестока смърт-наказание...

Необходимостта от колективно усилие изтласква напред проблема за организацията. След като традиционните лидери са престанали да носят отговорности, остава открит въпросът за новото структуриране на човешкия колектив. В това отношение филмът-катастрофа не ни предлага обаче никакво конкретно решение освен указанието за фона на едно бъдещо решение: новото съотношение индивид — маса.

Масата е основното действащо лице във филма-катастрофа. Макар че се открояват водещи действително персонажи, нито един от тях не успява да извоюва за себе си наративния интерес. Разказът е построен от гледна точка на колективната участ и присъствието на отделния персонаж е без съществено значение за реализиране смисъла на жанра. Често тези, които оставят впечатление за водещи действително, са отстранени непосредствено преди финала (Хекмън в „Посейдон“ или Хесгън в „Земетресение“), но тяхната смърт не блокира разказа. Нещо повече — не хвърля сянка върху общата оптимистична нотка. В края на краищата те не са нищо повече от обикновени фигуранти...

Но точно в този пункт, където се проявява нововъведението на жанра, е неговото най-уязвимо място. Масата, тълпата (думи, които не напразно употребявахме много често) не успява да се издигне в статута на **колективен герой**. (Жанрът вътрешно е „червив“ с елитаризма на оспорваната традиция.) Човешката „проба“, която филмите взимат, не е достатъчно репрезентативна, за да може да се превърне в един модел-символ. Широката човешка панорама е вътрешно свита, третирана като втори план и не е в състояние да внуши идеи за общността с нейните социални структури и дилеми. (И в тази чисто художествена безпомощност не се ли оглежда една друга теза от сферите на „високата“ наука — теорията за „изчезването на класите“?...) Отбелязани са само психологически различия между персонажите, но и тук еднотипността се налага...

И това ни изправя пред втората и основна характерна особеност на филма-катастрофа: контекстиране стойностите на индивидуализма, които изразяват съкровената същност на буржоазната масова култура.

Досегашната масова култура беше тази на фрагментираните съдби (личен опит, индивидуално усилие, частен успех) и на един дисперсиран свят. Филмът-катастрофа се стреми да наложи една обща картина: частите на света са свързани и във взаимозависимост. Над отделните съществуваания витае духът на интегрираността. Това не е вече вселената на големите индивидуалисти и индивидуалности, ангажирани в своята лична (често титанична) борба, чиято митология неотстъпно подхранваше популярната култура. Филмът-катастрофа се явява израз на едно ново състояние на света и на човека. В него не са символизирани традиционните страхове на буржоазния човек (стесненото поле за изъзя и кризата на индивидуализма във века на корпорацията), но едно ново съмнение — **оспорване на индивидуализма като тип култура**. Вместо да получи традиционните си компенсации, индивидът е тласкан да осъзнае зависимостта си от глобалните структури и конфликти; да приеме скромното си, но необходимо място в огромния механизъм... Той е третиран като част от един сложен организъм, за чието функциониране носи споделени отговорности...

И както всичко досега показва, неочакваната критика на гордия индивидуализъм и на некомпетентната върхушка (неговата еманация) не е белег на широк демократизъм, а е продиктуван от грижата за ефикасност на обществения механизъм. Т. е. явява се израз на една предохранителна тенденция. Това „представяне на сметката на индивида“ става израз на нещо, което не е било признавано открито досега — вкарване на духа на официозността в популярната култура.

Направените констатации обуславят именно и продължаващия интерес към предстоящите прояви на жанра...

Р. С. Неведнъж по повод на популярната култура а е отбелязано, че нейните продукти представляват несъзнателни символизации и че авторите изобщо не предполагат, че влагат

съществени въпроси в своите продукти. Тълкуванията, които им се дават, са плод на критическата активност и носят всичките рискове за насилие над обекта или непосредствеността на възприятието на зрителя. . . . Още Зигфрид Кракауер предупреждаваше по повод на филмите-бедствия от 30-те и 40-те години, че „тези картини могат да бъдат от значение само ако не ги свързваме непосредствено със съзнателния живот“. Ето защо съществува една възможност, която пренебрегваме в нашия анализ — да погледнем на филмите-катастрофи от психологична и социологична гледна точка. Те могат да бъдат квалифицирани като затруднен изказ (деформирана реч). В тях никога не става дума за такива неща като инфлация, безработица, петрол, замърсяване на околната среда, политическа криза. . . . — т. е. неща, които могат да предизвикат една реална катастрофа. . . . Тяхната реторика е близка с механизмите на детската жестокост и фанатизъм. . . . Те наподобяват нечленоразделни звуци, стон, който е театрално украсен, за да е по-сигурно, че ще привлече вниманието (истинското страдание е представено по фалшив начин), но и същевременно да отблъсне състраданието. Едно американско списание публикува статия преди време за филмите-катастрофи, чието заглавие несъзнателно резюмираше агресията срещу езика, която те представляват: „Бум! Пам! С-с-с!“

БЕЛЕЖКИ

¹ Olivier Eyquem. „Sur fond d'apocalypse“, Positif, n. 179, 1976.

² Едно ограничение, към което ние ще се придържаме: „Аеропорт“ („Airport“), реж. Джордж Сетън; „Въздушни пирати“ („Skyjacked“), реж. Джон Гилермин; „Авантюрата на Посейдон“ („The Poseidon Adventure“), реж. Роналд Неам; „Жужернот“ („Juggernaut“), реж. Ричард Лестър; „Аеропорт '75“ („Airport '75“), реж. Джек Смит; „Земетресение“ („Earthquake“), реж. Марк Робсън; „Адската кула“ (The Towering Inferno), реж. Джон Гилермин и Ирвин Ален.

Общо взето, това свиване на кръга е уместно. Ще си позволим да използваме още два филма: един неамерикански — „Потъването на Япония“, реж. Широ Моритани — своеобразен дайджест на жанра и „Челюсти“ („Jaws“), реж. Стивън Спилбърг, жанрово неопределен, съдържащ елементи от различни традиции, в това число и на филма-катастрофа (без да са доминиращи), което ни се струва интересно, защото говори за известно влияние на жанра извън собствената му практика.

³ Личните отношения изцяло използват лексикона на мелодрамата.

⁴ Много любопитни съвпадения (които ни отвращават към идеологическите подбуди на жанра) могат да бъдат открити между състоянието на света, констатирано от филмите-катастрофи и картината, която рисува Ал. Солженицин, а напоследък и Плиуч, заели се да разбудят загубилия виталността си „свободен свят“ от „генералната апатия“, в която е изпаднал. Според Солженицин „... упадъкът на Запада е започнал преди три века, когато апетитът за комфорт е задушил духовното“. Плиуч е учуден, че „повечето от хората не виждат, че светът отива към гибел“. Той е шокиран от „разюзданата концепция за свобода в САЩ, от липсата на принципи, на нрави и на идеали“ и намира „тъжна и смешна гмекта на политическите групи“. Виж. „Soljenitsyne denonce l'appathie de l'Occident“ („Le monde“, 11 mars, 1976) et „Plouchitch a-t-il raison?“ („Le Figaro“, 24 avril 1976).

⁵ Новите небостъргачи в Ню Йорк и Чикаго почти догонват 138-те етажа на „Адската кула“. Същото може да се каже и по отношение на огромния „Боинг 747“ от „Аеропорт '75“.

⁶ Служителите в новопостроения нийоркски 412 м „World Trade Center“ и 442-метровия „Sears Tower“ в Чикаго са изключително недоволни от условията, при които работят. Тук усещанията за обикновено виждане от механизма е много по-силно. 25-те хиляди души, които работят в двете кули-близнаци на нийоркския „Световен търговски център“, не могат по свое желание нито да отворят прозореца, нито да включат осветлението. За всички се грижи компютърът, а за да се внесе изменение в програмирането му, трябва да се направи заявка 24 часа предварително. . . .

⁷ Georges Friedemann. „L'Express va plus loin avec. . .“, „L'Express“, 23 août 1971.

⁸ Някои виждат в недоверието, изразено от филмите към „капитаните на обществото“, един отзвук на актуалната политическа обстановка в САЩ. „В един момент, когато структурите на обществото и на ръководните авторитети са поставени под въпрос, посланието е задоволително и твърде разбираемо за милиони американци, загубили своите илюзии, които след „Уотъргейт“ се съмняват в качествата, честността и компетентността на своите лидери и в хората от управлението изобщо.“ (Henri Pierre, „Les frissons de L'américain moyen“, „Le monde“, 31 juillet, 1975.)

Може би търсенето на една такава директна връзка е малко пресилено, но не подлежи на никакво съмнение, че филмите-катастрофи на едно несъзнателно равнище кореспондират с политическите настроения на масите. Това не променя обаче характеристиката им на жанр на статуквото.

⁹ Но въпреки този метафизичен привкус разказът е по-скоро документален, разгръщане на една хроника.

¹⁰ Едно подробно разчитане на библейската символика във филма-катастрофа може да се намери в статията на Ейкем (игра на природните елементи — огън, вода, въздух; „пътят към рая минава през ада“; „долното“ ще бъде „горно“ и пр.).

¹¹ Може би тази прилика обяснява и относително по-слабия зрителски успех на филмите-катастрофи в Западна Европа. Европейските народи, притежаващи опита на последната война, познали реалните ужаси на разрушението, нямат нужда от стимулиращи въображението бутафорни бедствия. Те им се струват твърде наивни.

¹² В „Аеропорт '75“ намираме една нападка срещу средствата за масова комуникация: представителите на пресата и телевизията, които „искат да бъдат в течение“, са показани като напълно безполезни същества, които вдигат реторичен шум и дори могат да попречат на спасителната операция. . .

¹³ Курсът към колективизъм в „Адската кула“ е подчертан още в самото начало с един надпис, който съобщава, че филмът е посветен на тези, които дават живота си за живота на другите. . .

СССР

Присъдени са държавните награди на РСФСР за 1976 г. В областта на киното с наградата „Братя Василеви“ са удостоени: игралният филм „Старите стени“ (режисьор — Виктор Трегубович, сценарист — Анатолий Борисович, оператор — Едуард Розовски, артистка — Людмила Гурченко, студия „Ленфилм“); „Помни своето име“ (режисьор — Сергей Колосов, оператор — Михаил Карташов, артистка — Людмила Касаткина, студия „Мосфилм“ и полското творческо обединение „Илюзион“; многосериен филм „Седемнадесет мига от пролетта“ (режисьор — Татяна Лиознова, сценарист — Юлиан Семьонов, оператор — Пьотр Катаев, артисти — Вячеслав Тихонов и Леонид Броневой).



Продължават снимките на филма „Авантаж“ по сценарий на Георги Дюлгеров и Руси Чанев, режисьор Георги Дюлгеров

Това е синема — така се нарича комедийният сценарий на драматурга Леван Челидзе, който се поставя от режисьорката Лиана Елиава. „Малко необичаен е строежът на сценария — казва режисьорката, — затова се изисква и особена екранна форма. Докато събитията на филма протичат в началото на нашия век и разказват за зараждането на киното в Грузия, то отделни епизоди трябва да снимаме със средствата на нямото кино. В тази история не трябва да се търси документалната точност и реални детайли от биографията на нашия наивен, добър и безкористен герой, така увлечен по още зараждащото се ново изкуство. Произхождащ, от знатно семейство, Сосико Чолакашвили учи във Франция, където се запознава с изобретението на Люмиер. Като се завръща в родината си, става пропагандатор на загадъчната синема. Киното не донася на Сосико нито слава, нито богатство. И все пак първият грузински кинематографист е създал филми, съществено различаващи се от панайрните със своята достоверност и социално съдържание.“

„Червеният петел плимутрок“ е първата голяма работа на младия украински режисьор Михаил Белик. През очите на едно дете режисьорът показва живота в едно семейство без полутонове и преходи: бабата с голямата ненавист към зетя, майката, която мисли за фризури и дрехи, таткото, така сериозен и така зает със себе си.

Всички са мълчаливи и отчуждени около масата. А кохозният счетоводител често показва своя смешен опитомен петел, който, щом чуе балалайка, започва да „танцува“. Всички се смеят. Веселието прави хората по-добри. Може би това е начин да настане мир в семейството. Така си мисли Валка и енергично настоява да се купи петел, който добрият Никодимич ще научи да танцува. Но петелът не иска да играе и си остава само най-обикновен петел. Но все пак сплотява семейството. „Мисля, че можем да поздравим студия „А. П. Довженко“ за този тънък и поетичен филм, а украинското кино с един талантлив режисьор, пише в сп. „Съветски екран“ Виктор Дьомин.

В студия „Мосфилм“ е завършен филмът „Механично пиано“. Режисьорът Никита Михалков разказва: „Главните роли във филма (сценарият е написан от Александър Адабашев и Н. Михалков) изпълняват артисти, с които вече съм работил по-рано. Мисля, че дългият творчески контакт помага за постигане на разбиране и ясност в ритъма на съвместната работа. С индивидуалността на тези артисти ние се съобразявахме още при създаването на сценария. Александър Калягин играе учителя Платонов. В предишните филми се използваха като че ли

само външните данни на артиста. Тук Калягин се изтръгва от рамките на своето амплуа. Елена Соловей, изпълнителка на главната роля във филма „Робиня на любовта“, превъплътява София Войницева. Е. Соловей е артистка с тънка чувствителност. Отдава й се да се слее със своята героиня даже ако тя трябва да създаде характер, противоположен на собственения. Олег Табаков, изпълняващ характерната роля на помешника Счербух, леко и точно постига пластиката на хара-тера“.

Епопеята „Кръв и пот“ на Абдижамил Нурпенсов е много известно не само в Казахстан. В превод на Юрий Казаков тя е издадена на руски език. Романът е удостоен с Държавна награда на СССР. С такава награда е отличен и спектакълът на казахстанския академичен театър „Мухтар Ауезов“. Сега в студия „Казахфилм“ режисьорът Юрий Мастюгин подготвя снимането на двусериен филм „Кръв и пот“. Сценарият, написан от Рудолф Тюрин и Андрей Михалков-Кончаловски, както и романът, обхваща десетилетието, преобрънало живота в степите. В съдбата на главните герои се отразява напрежението на класовата борба в градовете на Арал. „Нашата главна задача е върност към книгата и жизнената правда — казва режисьорът. — Композицион-

ната постройка и сливането на някои сюжетни линии е необходима за концентрирането на ключовите образи на филма. При това важно е да се запази тънкостта на психологическите нюанси, с които особено силна е прозата на А. Нурпеисов.“

За перспективите на творческото съдружие на съветските кинематографисти с техни колеги от чужбина за 1977 г. разказва главният редактор на всесъюзното обединение „Советинфилм“ Александър Шведов: „О. Смирнов и Ч. Чимид пишат сценарий за съветско-монголския филм „През Гоби и Хинкан“, който ще разкаже за борбата срещу милитаристична Япония през август — септември 1945 г. Двусериен филм за началото на революционната дейност на Феликс Джержински ще снимат „Мосфилм“ и полската киноорганизация „ПРФ“ „ЗФ“ (сценарий Ю. Семьонов, режисьор А. Бобровски). „Талин-филм“ и полският творчески колектив, „Призмат“ са запланували научно-фантастичния филм „Следствието за пилота Пирс“ (сценарий В. Валуцки и М. Пестрак, режисьор М. Пестрак). Приключенският филм за юноши „Необикновеното пътешествие“ по повестта „Полет 627“ на А. Шиперски ще се постави от студия „А. П. Довженко“ и полската „ПРФ“ „ЗФ“ (сценарий А. Шиперски, режисьор С. Кузмински). „Мосфилм“ и чехословашката студия „Барандов“ ще работят над филма „Трасе“ за съветски и чехословашки шофьори и специалисти, които пробват товарните коли. „Татра“ по северните пътища на Съветския съюз (сценарий — А. Горохов и К. Валтер, режисьори — А. Вехотко и Н. Трошченко). Герой на съветско-югославския филм „Хроника за яростните дни“ ще бъде югославянинът Генади Маркович, участвувал в Гражданската война в Русия. Филмът ще се снима от студентите „Узбекфилм“ и „Сутиевска“ (сценарий — О. Агисhev и Ж. Ристич, режисьори — Р. Батиров и Ж. Ристич). Обсъждат се проекти за съвместни постановки със западноевропейски и американски филми. С американската фирма „Сандлер инститишън фирмз“ се планира реализацията на приключенския филм „Морското куче“ по едноименната повест на А. Биниз за дружбата на едно американско момче с малко тюлечче (сценарий — А. Леонтиев, режисьор — А. Бабаян).



Съветският режисьор Сергей Бондарчук работи над екранизацията на повестта „Степ“ от А. П. Чехов. На снимката С. Бондарчук в сцена от филма

„Романът „Загубената кръв“ на Йонас Авижюс е произведение със сложна композиция — разказва в интервю за сп. „Съветски екран“ режисьорът Грикявичюс, който сега поставя филм по този роман. — Действието се развива чрез вътрешни монолози, ретроспекции, интроспекции. Невъзможно е да се пренесе на екрана целият материал. Запазихме само основните сюжетни линии и действащи лица. Войната в душата на хората — това е, което ни интересува. Нашият филм е размишление за хората на кръстопътя на историята. Единият от тримата главни герои — учителят Гедминас Джоугас (артистът Юозас Будрайтис) осъжда капаните на войната, но през време на фашистката окупация иска да остане неутрален. Минава през много мъки и страдания, през стените на Гестапо, преживява загубата на любими хора, за да се включи накрая в борбата. Друга е съдбата на неговия връстник „Червеният Мариос (Антанас Шурна). Той още в младостта си е направил своя избор — да бъде с народа. Третият герой (Регимантас Адомайтис) става началник на полицията. Това е личност трагическа. Той не е палач по природа, не е садист. Презира окупаторите, служи в полицията, защото искрено е

убеден, че по този начин помага на литовския народ. Но стъпил веднъж на пътя на предателството, не намира изход и постепенно деградира.“ В женските роли участвуват Регина Арбаčiauskaitė и Еле Кул.

Кадър от съветския филм „Транссибирски експрес“, режисьор Елдар Уразбаев





В студио ДЕФА се снима филм-комедия „Пътуване до Атлантис“, режисьор Зигфрид Кюн, сценарист Понтер Кунерт

Видният съветски режисьор, драматург и киновец Леонид Захарович Трауберг е навършил 75 години. Един от създателите на трилогията за Максим, постановчик на редица филми, педагог и публицист, Л. Трауберг продължава плодотворна творческа работа. На неговото перо принадлежат много теоретически трудове. В най-близко време издателство „Искусство“ ще пусне новата му книга „Филмът започва...“ В нея върху богат жизнен материал се изследва природата на творчеството на кинорежисьора.

Починал е писателят Константин Фьодорович Исаев, виден драматург, отдал почти половин век на съветското кино. Той е автор на много сценарии, между които „Подвигът на разузнавача“, „Секретна мисия“, „Незавършената повест“, „Садко“, „Ден първи“, „Първият куриер“. Удостоен е с ордена „Трудово червено знаме“ и два пъти е носител на Държавната награда на СССР.

ПОЛША

Режисьорът Силвестер Хенцински завършва филма „Биг

Дийл“. Снимките са правени в Щатите, Вроцлав и Гдиня, а също и на кораба „Стефан Батори“, на който героите на филма, семействата Павлакови и Каргулови, пътуват за САЩ. Във филма зрителите ще видят артистите Вацлав Ковалски, Владислав Ханча, Мария Збишевска, Халина Буйно-Лозе, американския артист от полски произход Боб Левандовски. Оператор — Зигмунт Самосюк.

„Безбрежни поля“ е новият филм на режисьора Войцех Солаж. Негов герой е чиновник, който, изморен от дългогодишната си работа, често се връща в спомените си към времето на своята младост. В предишни филми („Моло“, „Призовка“, „Любовта на Балзак“) режисьорът е използвал драматичната форма. Този филм е решен в комедийно-лиричен план. Солаж, както сам е заявил, се интересува преди всичко от проблема как под влияние на известен момент от живота може да се формира личността на човека. Филмът „Безбрежни поля“ се снима в колектив „Илюзион“. В главните роли — Венцислав Глински, Кшищоф Янчар, Йоана Щечковска, Леон Немчик.

В Краков са започнати снимките на филма „Ръководител“, постановка на режисьора Феликс Фалк. Това е историята на един човек, който на всяка цена е решил да направи кариера. Главната роля играе Йежи Стухр, в останалите роли — чехословашката артистка Яна Швандова, Виктор Сабецки. Оператор — Едвард Клоински.

В творчески колектив „Кадръ“ режисьорът Мечислав Вашковски подготвя филма „Да нямаш спокойствие“ по сценарий, написан заедно с Ванда Фалковска. Тази трагична история на едно братоубийство ще бъде заснета от оператора Яцек Меро-славски.

Сензационното през тридесетте години дело на Гордонова, обвинена в убийството на Лиза Зарембянка, дъщеря на известния архитект Ивовски, ще бъде тема на филма на Януш Маевски. Автори на сценария са Болеслав Михалек и режисьорът. Оператор Витолд Соботински.

Беата Тишкевич в кадър от полския филм „Танцуващият ястреб“, режисьор — Гжегош Круликиевич



УНГАРИЯ

Есента на 1944 г. Часовникарят Бурич, антикварят Кираб, дърводелецът Ковач и собственикът на малко будапещенско ресторантче Бела все събират всяка вечер на чаша вино. Те говорят за миналото, като че ли искат да забравят, че вихърът на войната се е втурнал вече и в Унгария. Не искат да имат нищо общо с действителността, от която се боят. Гледат някак си да преживеят това време. Но и за тях идва часът на изпитанието. По донос са арестувани, унижавани, малтретирани. На края им се предлага свобода при условие, че ще вземат участие при изпълнение смъртната присъда на един партизанин. Филмът е екранизация на романа „Петият печат“ на Ференц Шант, издаден през 1963 г. Постановчик на филма е един от най-видните унгарски режисьори Золтан Фабри. „В романа се чувства истината за онова тревожно време. Всички сме били участници в този исторически процес, който подложил хората на жестокост и унижение.“ Във филма, чието действие се развива в потискаща атмосфера, прави впечатление забележителната актьорска игра на Лайош Йозе и на Золтан Латинович.

„Черните диаманти“ е един от най-четените романи на Мауриц Йокан. Той е претърпял 50 издания и е преведен на десетки езици. Романът ще бъде пренесен на екрана от известния унгарски режисьор Золтан Варкони. „Много съм доволна, че Золтан Варкони, който бе мой професор, ми повери ролята на Евелина — казва артистката Силвия Сунювска. — Това е моята първа голяма роля, досега съм участвувала само в телевизията.“ Събитията се развиват в средата на миньори. Част от снимките са правени в мините „Шалготаря“. Участвували са като статисти много миньори, затова и премиерата на филма ще се състои там.

Режисьор и сценарист на филма „Прекрасен и глупав“ е Петер Сас. Героят е немлад вече мъж, болен от сърце, който цяла седмица разнася хляб и очаква с нетърпение съботата. Тогава се облича хубаво и заминава за близкото градче. Там ръководи като съдия мачовете, които се играят всяка седмица. Става друг човек, с него се съобразяват, жените го уважават. Изпълнителят на главната роля, известният унгарски артист Ференц Калаи, много убедително и топло представя своя герой. Очакването му за нещо не-

обикновено, което из основи ще промени живота му, създава много трагикомични ситуации, буди симпатия у зрителите.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Съобщението, появило се в пресата, че колегите на работник, обгорен при нещастен случай, са дали необходимата кръв, а след това са го подпомогнали и със своите премиялни, е използвано като основа за написването на сценария „Десет процента надежда“ (сценарист Стефан Сокол), който се поставя от режисьора Йозеф Захар. Авторите са се постарали да покажат създаването на здрави дружески връзки в колектива и взаимопомощ. Във филма участвуват Божидара Тужонова, Юлиус Пантик, Бронислав Рижан.

Една престъпна банда, действаща в Чехословакия през 1947 година, ще бъде показана в сензационния филм „Смърт на черно“, постановка на режисьора Иво Томан. Властимил Бродски играе инспектора Котоуч, в останалите роли — Иржи Орнест, Славка Будина, Йозеф Лангмилер.

Режисьорът Иржи Ханибал е завършил комедията „Добър ден, град“, чието действие се развива в средата на шофьори на автобуси. В главните роли: Алонс Швахлик, Ярослав Моучка, Яна Швандова.

Рюдигер Фоглер и Ханс Цишлер в сцена от австрийския филм „В течение на времето“, режисьор и сценарист — Вим Вендерс



ИТАЛИЯ

Режисьорът джигло Понтексрво подготвя филм за покушението, извършено в Мадрид през 1973 г., върху живота на адмирал Кареро Бланко, министър-председател на Испания. Това ще бъде един опит да се изясни сегашната политическа ситуация в Испания, опит да се заговори от екрана за стремежите на баските към автономия.

Авторът на известния филм „Хляб, любов и фантазия“ Луиджи Коменчини ще снима за телевизията филма „Любовта в Италия“. „Бих искал да установя — казва режисьорът — какво се крие сега зад думата любов, какви са днес отношенията между мъжете и жените. Упадъкът на традиционните морални устои, а, от друга страна, и икономическата криза са повлияли за формирането на нов тип семейство.“

Известният артист Виторио Гасман е сценарист, режисьор и изпълнител на главната роля във филма „Американската дъщеря“. Това е история отчасти автобиографична — за срещите на един баща с отгледана и възпитана в Америка дъщеря. Гасман има също така „американска дъщеря“ от брака си с артистката Шейла Уинтърс.



Жерар Депардийо в сцена от филма „Рене ла Кан“ на френския режисьор Фр. Жиро

Режисьорът Дино Ризи реализира един свой отдавна замислен проект — комедия за „оня свят“ под названието „Папата и сатаната“, приключенията на един телевизионен екип, получил разрешение от папата да филмира ада и рая.

Както съобщихме, Микеланджело Антониони има вече проект за следващия си филм. Преди седем години е била открита при крайбрежието на Австралия една изоставена, повредена яхта с трима корабкрушеници. Собственикът бид изчезнал при тайнствени обстоятелства. Антониони прочел това съобщение във вестник, когато се намирал в Сингапур. За замисъла на своя сценарий той пише подробно във вестник „Курriere дела sera“. Текстът е допълнен със снимки на тримата оцелели мъже. Антониони, който иска да реализира филма в Австралия, е влязъл в преговори с фирмата „Австралия филм комисион“. Оказало се обаче, че предвидената сума четири и половина милиона долара (един и половина за Джим Хекмън, който е поканен да играе главната роля) — пречищава финансовите възмож-

ности на фирмата. Антониони не губи надежда. Австралийците, смята той, ще разберат, че си струва да се заплати такава цена за шанса техните филми да излязат на световния пазар.

В италианските ателиета с международен актьорски състав се филмира бестселърът „СИТ“. Писателят Ханс Хабе върху действителни събития е разказал историята на Морели, убиеца на жени. Тази роля изпълнява Мел Ферер. Негови партньори са Сузана Улен, Елке Зомер, Клаус Кински.

ФРАНЦИЯ

Сценаристът Жан-Люк Дабоди не престава да бъде най-плодовитият комедиев автор на френското кино. Сега режисьорът Жак Руфо поставя филм по неговия най-нов сценарий „Виолета и Франсоа не се смеят всеки ден“. Главните роли играят Изабел Аджани, Жак Дютрон, Леа Мазари, Серж Реджани, артисти, които не се нуждаят от реклама и от които до голяма степен зависи успехът на филма. Както е заявил Руфо, „Това е комедия с драматични отстъпления“. Вероятно защото най-първо, се ражда детето, след което младите се ожениват и на края решават

да се разведат. Режисьорът добавя: „Сценарият ми харесва, но направих някои промени. Измених например ритъма, настроението. Считам, че с това на тази банална история може да ѝ се придаде по-голямо напрежение.“

Новият филм на Луи де Фюнес „Криво или кълка“ е бил всички рекорди на посещение по парижките екрани. Само през първата седмица той е гледан от 261 990 зрители.

Главната роля в „Жената на прозореца“, филм, който поставя режисьорът Пиер Грание-Дюфер, изпълнява известната Роми Шнайдер. Тя играе богата дама, която случайно се запознава с един революционер. Действието се развива в недалечно минало, в средата на гръцки емигранти.

Жените във френското кино напоследък развиват активна дейност. Нина Компанец монтира „Тома и Жули“, филм за една двойка самотни артисти, които любовта свързва. Маргерит Дюра пише сценарий за филм, в който ще играе, и неин партньор ще бъде Жерар Депардийо. Анес Варда е завършила малък музикален филм, чиято героиня в песни пародира съдбата на жената.

Жан-Пиер Моки е зает със снимането на филма „Кралят на комбинаторите“. В тази комедия зрителият ще види Мишел Серо.

АНГЛИЯ

„Историята на биртанското кино е история на непрекъснатата серия от кризи. Английските филми рядко се срещат по афишите на Лондон — пише един от английските кинокритици. — Условно английски може да се нарече последният филм на Стенли Кубрик „Бери Лондон“, снет с американски пари. Повечето от режисьорите, чиято имена станали известни преди десет-петнадесет години“ Р. Лестър, Д. Бурман, Д. Клейтън, М. Уинър снимат в Щатите и само понякога посещават Англия. Една от най-големите студии на Англия „Пайнууд студиоз“ с 15 павилиона и с годишно производство 60 филма пустее. Сега там в някои от павилионите се снима поредният „Бонд-филм“ под названието „Шлюминът, който ме обичаше“.

Действието се развива в различни страни. Филмът ще струва 11 милиона фунта стерлинги. Главната роля изпълнява Роджер Мур.

Понастоящем грижата за развитието на английското кино е поел върху себе си, доколкото му позволяват възможностите, Британският киноинститут. Това не е учебно заведение, а по-скоро научно-изследователски институт. Той съществува като кино клуб, в който членуват няколко хиляди души, внасящи определена членска такса. През петдесетте години при Британския киноинститут е бил създаден неговия фонд за оказване помощ на млади кинематографисти. В последно време този фонд се е увеличил, което дава възможност да се работят не само късометражни, но и дългометражни филми, които обикновено се снимат на 16 мм черно-бяла лента. Сред тези филми, значителни по своето съдържание, са „Детство“ и „Моят народ“ на Бил Дъглас, „Реквием за едно село“ на Дейвид Гледуел, „Уинстенли“ на режисорите Кевин Броунлоу и Ендрю Моло. (Уинстенли е живял в средата на 17 в., бил е войник в армията на Кромвел. Той е призовавал бедните да предприемат конкретни действия, за да подобрят живота си. Сам е възглавявал първата комуна, разчитайки, че ще бъде последван от други. Комуната е просъществувала две години.) Сега „Уинстенли“ се проектира по парижките екрани и е получил висока оценка от критиците. В едно интервю за „Юманите“ Броунлоу казва: „Твърдя, че „Уинстенли“ е първият исторически филм за бедните. Когато прочетох книгата за живота на Уинстенли, реших, че моите съвременници в Англия трябва да научат за този забележителен човек.“

През март т.г. големият английски актьор и режисьор Лоуренс Оливие навърши 70 години. Въпреки разклатеността си здраве (преживял наскоро инфаркт и възпаление на белите дробове) Оливие продължава активната си творческа дейност. От миналата година той се занимава с три телевизионни постановки: „Колеция“ от Харолд Пинтър, „Котката върху нагорещения покрив“ от Тенеси Уилямс и английската комедия „Хиндълски празник“. Съпродуцент на трите спектакъла, Оливие участва като актьор в първите два, а с третия дебютира като телевизионен постановчик.

ШВЕЦИЯ

Историята на шведския режисьор Ингмар Бергман е известна. Той е бил принуден да напусне родината си, обвинен от данъчните власти в укриване на доходите си. Бергман остро е протестирал срещу това обвинение. Неотдавна режисьорът, който понастоящем се намира в Мюнхен, е получил писмо от Швеция с учудващото съобщение — специалистите, изучили неговата данъчна сметка, са установили, че Бергман не само няма неплатени данъци, но е надплатил в повече 7902 шведски крони.

Биби Андерсон също напуска Швеция. И макар това съобщение да не е предизвикало много голям шум, филмовата преса отбелязва, че това ще бъде една голяма загуба за шведската кинематография. Артистката вече е завършила в Холивуд снимките на филма „Народен враг“ и играе сега на Бродуей в пиесата „Лулу“ на Ведекинд. Очаква я също роля във френски филм.

Режисьорът Гунар Хелстром снима филма „Око за мен“ — за американски дезертьор от времето на войната във Виетнам, потърсил убежище в Стокхолм. В главната роля Сами Дейвис.

САЩ

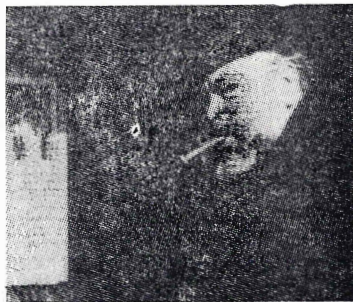
„Марширувай или умри!“ — под това название режисьорът Дик Ричардсън реализира авантюристичен филм, разказващ за „силни мъже“ от една археоложка експедиция и „фатална жена“, която разделя двама приятели. Филмът се снима сред пясъците на Мароко и в него играят известните артисти Джин Хекмън („Разговорът“), Катрин Денъв, Макс фон Сюдов и Терънс Хил. Действието се развива към края на Първата световна война.

Джейн Фонда, която вече е на 38 години, отново се връща към активна актьорска дейност. Сега се снима във филма „Джулия“ (за който дадохме съобщение), постановка на Фред Цинеман. За основа на сценария са послужили спомените на известната американска писателка Лилиан Хелман. Неотдавна Джейн Фонда е завършила снимките във филма „Дик и Джейн“, комедия за краха на сред-



Актьорът Дейвид Карадин изпълнява ролята на американския народен поет У. Гутри във филма „Път към славата“, режисьор Хал Ешби

Режисьорът Орсън Уелс в своя филм „Ф като фалшификация“.





Ана Торент и Жералдин Чаплин в сцена от филма „Развѣдник на гарвани“ — режисьор Карлос Саура

ната класа в съвременна Америка. Веднага след завършване на „Джулия“ артистката ще се заеме с главната роля в „Завръщане в къщи“, филм за един ветеран от Виетнамската война. „Следващия филм — казва Фонда — ще направя с моя баща и брат си Питър. Филмът „Разделеният дом“ ще бъде на тема война и независимост. Всъщност това е действителна история за една жена, която работи при атомен реактор в Оклахома и която загива. Във филма искаме да обвиним всички, които са виновни за нейната смърт.“

*

„Кинг Конг“ е отново на екрана. За реализацията на този

филм западната преса пише месеци наред. Филмът, чийто продуцент е Дино де Лаурентис е една от най-големите супер-продукции през последните години на стойност 26 млн. долара. Конструиран от известни специалисти, Кинг Конг е 17 метра висок и се движи със специална електронна апаратура. Снимките са правени от 20 оператори. Де Лаурентис е направил 2200 копия от филма. Американската премиера на „Кинг Конг“ се състояла през декември миналата година.

Дъстин Хофман ще дебютира като режисьор с филма „Никакъв звяр не е така жесток“.

Той ще изпълнява също и главната роля.

Джули Андрес, известна от много мюзикли, между които и „Мери Попинз“, заема отново първо място сред най-популярните американски артисти в анкетата, проведена от „Фамилни уикли“.

„Старите войници никога не умираат“, казва Грегори Пек като генерал Мак Артър във филм, посветен на известния американски командир. Но тези думи се отнасят символично и за цяла генерация холивудски артисти, достигнали вече до 60 години — Грегори Пек, Чарлтън Хестън, Роберт Митчум, Бърт Ланкастър, Уилям Холдън. Героите на „Спартак“ и „Бен хур“ гледат как тяхното място се заема от антигероите в „Чайнатаун“ и „Страхът на врабците“. Въпреки всичко, както отбелязва „Нюзунк“, „старата гвардия“ не се предава. Кърк Дъглас (60 години) се снима повече в телевизията. Роберт Митчум (58) може да си позволи поради доброто си материално положение да приема предложения, които му харесват. Бърт Ланкастър (63) се е ограничил с участието в роли на военни. И по-старите артисти Джеймс Стюард (68 г.), Джон Уейн (69 г.), Хенри Фонда (71 г.) също не могат да се оплачат от липсата на предложения.

СЦЕНАРИЙ

Георги
ДЮЛГЕРОВ

Руси
ЧАНЕВ

АВАНТАЖ



■ За отправна точка на този сценарий послужи документалната книга „Един прокурор разказва“ от Петко Здравков. Авторите изказват своята благодарност и на другарите Мл. Младенов, Дронеv, Вълков, Ценоv, Монов, Томов, Ботев, Пешев, Янев, Баниаки, Семов, Божилов, Тъпанчев, Рангелов, Трайков, Кацарски, на всички лица от Софийския централен, Бургаския, Врачанския и Ловешкия затвор, оказали съдействие при събирането на материали, както и на М. С., С. И., К. Х., А. Г., Б. В., Г. З., Ст. Г. и П. П.

ЗАБЕЛЕЖКА: Навсякъде, където текстът е получен, да се разбира паралелноет на думи и образ.

МАЛКО ПОЗНАТИ И ЖАРГОННИ ДУМИ, УПОТРЕБЕНИ В ТЕКСТА

АВАНТАЖ
АВАНТАЖЕН

— изгода, полза, благоприятно положение, предимство.
— изгоден, печалбен, интересен, правещ приятно впечатление.

БЪРКОТИИ, -ИТЕ
ДА ПАЛНЕШ ФИШЕКА
ДЕРМЕН
ДИШИЯ

жаргонно название на затвор.

— бягство

— часовник

— (при гълъбите — двойка), тук също в смисъл на двойка джебчий, комбина от двама души.

— (при гълъбите — сам, самотен екземпляр), тук джебчий, който обира сам, без съучастник.

ЕРКЕК

— метална ключалка на вратите на килинте отвън, горна и долна кентра — в горния и долния край на вратата.

КЕНТРА, -И

— (вероятно от „кофти“ — лошо) така затворниците наричат други затворници с по-леки присъди, използвани от управата на затвора за вътрешни услуги. Още — викачи.

КОФТИ, -ТО, -ТА

Ето това е Петела. Той се е изтегнал назад в бръснарския стол, притворил очи, насапунисан. Огрян от ярко слънце в този зимен ден, което излиза през решетъчния прозорец, над него точи бръснач бай Живот. И говори.

— . . . Двама адвокати, да кажем, едновременно са завършили, единият с пълно шест, а другият — зорлем с три и петдесет! Добре, ама тоя с три и петдесет вади чейне! И той прогресира с три и петдесет, щото има чейне големо и като го чуят само един път в една зала да лае — А, това е само адвокат! — и сѐ него довят, и той се издига човекът! . . . А оня с пълното шест ще стане и ще каже: — Другари съдии. . . — и ще го обясни точно — така, така, — обаче меучи като коте, разбираш ли — няма тая отсечена реч. . . И ето, значи, що не ме викат те мене сега, щото аз имам талант да говорим и когато говорим — се изеждат отяжд! . . . Как може — викат си — (мразят ме!) — как може, толко години затвор. . . Как може един тъпанар. . . външно като ме гледат, ме взимат за текезесар, щото! . . . Зордан, и теб ли те викат бе? . . .

В малката стаичка, бръснарница и художествено ателие на затвора — над масата, по която са натрупани изрисувани картички с надписи, Честита каледар! Честита Новата 195...“ затрупани, та не се чете, някис недработени, се поти, оплескан почти до очилата, Зордана. Вспрани, на нещо като статив, е сложена маслена картина със следния сюжет — момиче с вълниста лъскава коса на брега на езеро. Замахнала, сбаче вълничката и закачила полничката й отзад, та я е свдигнала, и се виждат гешичките и дупенцето й. Тсва е последната работа на Зордана — засега все още недовършена — и тей присяга ту към нея, ту към картичките с изрисувани елхи и камбанки. Вижда се и друга картина — портрет на някакъв офицер, усмихнат, го стрсг.

— А, Зордан? . . .

— Не. . . — отговаря художникът — ами. . . Не!

— Те ако ме викнат мене — продължава бай Живот, — знаят, че аз ще им говорим на по-висок стил и всичко ще им го кажем още ст хилядо деветстистин и балканската, па ще им направим курсът из целото земно кълбо — цел доклад можем да им изнесем — Индия, Суец, Ближкия Изток, Далечния Изток, Черният континент е като развълнувано море, разбираш ли? — На Петела: — А те викат теб! . . . Апапа! . . . Не знам кой си! . . . Може да сте със средно образование и с висше да станете — еми нямате тоя талант! Еми нямате! . . .

Бръсне. Петела си мълчи. Зордана подсвирква и рисува.

— Вие какво знаете бе! — клати глава бай Живот. — Четирсет години затвор е това — бил съм с такива видни хора, че ако съм някъде на Запад — през час ще идват журналисти да ме интервюират! . . .

— За как си разбил магазините ли? — проговаря Петела.

— Че аз тсвоят, да прсвагш, не го разбирям! . . . Аз частно никсга, не закачам аз частен човек! Какво, да влезем у къщата — състегил си петстистин лъска и делиш как да си завършиш месеца и аз да ти ги вземем! . . . Аз не съм ти. Значи, все пак има, а, нещо човешко у мене, а? . . . Не, не, само държавно къде има, а държавата, знайш, има! . . .

Петела пак е затворил очи.

— Та като влезеш долу, поздрави ги ст бай ти Живот и им кажи ти от мойто име, чение, когато, кажи, гсвсрим за нския социалистически гражданин, е срамно да говорим за затвор вече! Младешка, кажи, пълни затворите. Спред мене, кажи, бедата е оттам — да дадем свобода, а те я ударя на слободия! . . . Даден човек го съдят, казват в съда, че му дават наказание да се превъзпита. И тука тъй ни гсвсрят и лсесунити, и всичко е за превъзпитание. Но ние ниеме пед агеси! За да те превъзпита, тей тук трсба да е по-силен, по-убедителен, най-важното да бъде. . . тсва, ксето ни гсвсрят, гсвсрят, не да гсвсрят едно, а той да върши друго, по нешенски казано, кажи, не ги клспаме! . . . Макаренков при неговите питсми — а там е имало раз-сой-ни-ци! . . . Григсрий Жсргсвин, един усисц, един ма-рсдер — близо една година след като ги сбсиря в кслснията — вссчкс живо в сто километра диаметър гсри! . . . И Макаренков успе да прсизведе ст тия разбойници трийсет и шест души генерали, два пъти по толкоз лекари и инженерери! . . . А ние прсизвеждаме тука рсцидивисти! Ето тсва им кажи от мойто име! Аз съм свидетел тука на седем мсмчета от Враца — от петдесет и първа досега трети път идват! . . . Ксму бсше несбходимо за един часовник да ги вкарват — часовниците ги ритат по улицата навън. . . А по тсва начин се загубват — седем граждани на републиката изчезват! . . . Наште другари, ксмунистите, казват — в затвора влезнал, с хсра се срсшнал, човек излезнал — но при нас, криминалните, е малко по-другояче. . . ние влезнем ли тука, хапнем ли от тая чорба малко и ставаме редовни пантелеспътници. Редовни.

— Шо си хабиш лафсвете — сбсжда се Зсрдана, — не го ли видиш, че спи! . . .

Бай Живот спира да точи бръснача. Петела спи. Двемата го гледат. В настъпилата тишина тей се стсбжда и се прсзява.

— Какво билс? — казва той.

— Нищо — промърморва бай Живот обиден. — Троши си главата глупава. Петела завъртва глава настрана.

— Зордан, разгеле — казва той, — я да ми гледаш на един сън. . . Сънувам така — езеро някакво, сал някакъв плава в него, а на него един мой приятел имам, Любо, и някои други приятелки — партизанки, па и жена ми с едно дете на ръце, аз бягам уж да се кача на сала, а пък те отчалиха и не ме взеха с тях, такава работа. . . Чу ли?

— Чух — казва след пауза Зордана.

— Ей — пак подхваща бай Живот — само жени са ви в устата. Като ги немаа. . . И никога балами, разбираш, не сте станали — все тарикати! Така я наредих, така я наредих — а тя как го наредила, разбираш ли — той си лежи, тя вълна! . . . Петдесет и трета последно като бях вълна, имах три по на шеснайсет години. Едната вика: „Сдедо ми съм!“ Другата вика: „Свуйчо ми съм! . . .“ Докато имаш. А пък свършат ли се парите, аз налетим пак на некой магазин, додето налетим тука — те ядат отвълна, аз си плащам репарациите тука. . .

— Бай Живот, ти колко години стана бе? . . . — пита Зордана.

— На петдесе и седем съм. — Остава принадлежностите, прави две крачки назад и неочаквано се превърта във въздуха — салто. — А? Петдесе и седем! . . . Обаче ти ме гледаш тъй, но скоро ще се мре, бацилът Кълпочо ме работи тука. — Удря се по гърдите. — Викат най-много две години да изкараш още, пък мене ми остават още пет само тука! . . . Така си отиде моя живот! И ако някой ме спомене после, то ще е некой от криминалните престъпници или от служителите по пандизите. . . Шото съм една гола лозова пръчка. . .

— Е, Зордан, загрея ли реотана? — обажда се отново Петела.

— Виж сега — казва Зордана, — тоя твоя приятел, дето е на сала. . . той женен ли е? — Петела кимва. — Шото работата, значи, е такава. . . тоя твой човек ти си го обидил като мъж, той искал да се изкара по мъж от тебе. . . Обаче ти имаш голям успех сред жените, нали. . . и той, значи, те е ревнувал от неговата жена. . . Жълтият цвят е на ревността. . . И ще ти отмъсти или ти е отмъстил жестоко! . . . Водата е полово сношение, а сала — мъжки. . . такава. . . И твоята жена, с извинение, с него върху сала!

Бай Живот е измил лицето на Петела.

— Ох — казва Петела със смях, — аз те мислех за нещо, ама ти се оказа пълен идиот бе, Зорданов!

— Като не ти отърва, нали? — засегнал се е Зордана. — Абе ти внимавай за твоята; шото са я видели вече един-два пъти да идва тука и доста се е забавила при. . . — Кимва към портрета на офицера.

— Къде, къде тука е. . . ?

— Долу, в централата. . .

— Сега много внимавай какво ще кажеш! — настръхва Петела.

— Не, шото и ти внимавай! — играе с огъня Зордана. — Да не видиш още салове! . .

Петела скача, сграбчва го и започва да го блъска в стената.

— Слушай, престъпна муцуно! Ще разбия мръсната ти глава, ако не престанеш! — И го блъска, блъска. . . Най-сетне го пуска. Казва му запъхтян, докато она си търси очилата: — Ако чуеш, че някой ден съм почнал мръсниците, да знаеш, че ти ще си първият! Да не ми викат Петела! . . . С теб ще почна и с теб ще свърша, педераст гаден!

Започва бясно да рита канчетата и кутните — плисва боя. Прави на алата картичките И излиза. Боя и кръв по лицето на Зордана. . .

I

I

Кабинетът на заместник-началникът по политическата и възпитателната част при Н-ския затвор майор Любомир Герчев.

На вратата се чука. Влиза старшина.

— Вземете Симеонов — казва Герчев, сочейки с глава вече станалия от стола Иван (Симеонов) Агапа, — нека си свърши работата, после го доведете. През това време ни дайте Касабов!

— Слушам, другарю майор!

— Разрешете, гражданино началник! — тръгва Иван Агапа.

— Давай, давай. . . — казва Герчев, изчкава да излязат, после се обръща към присъстващите в кабинета. — Налага се да сбием малко нещата, другари. Исках да ви запозная с Касабов на края, тъй като той е по-интересен, но времето напредва, пък трябва да успеем да видим и филма. — Премества една папка встрани, отваря друга. — Така. Имаме лицето Лазар Стефанов Касабов, по прозвище Петела, роден на 11 ноември 1926 година в Бургас, бургаски жител, улица „Панагюрище“ номер 17, по народност българин, с трето-класно образование, по професия — техник енциклопедист. . . Водете си бележки, въпросите после! . . . Безпартиен, разведен, осъждан пет пъти, рецидивист, крадец, постоянно

скит аш из пределите на страната. „На зададените ми въпроси отговарям следното.“

1107 коридорите на затвора върви Петела. На няколко крачки зад него старшината. В това време — гласът на Герчев: „... Роден съм на 11 ноември 1926 година в Бургас. Произхождам от работническо семейство. През 1941 година завърших третокласното си образование в Кърджали и след това — 1944 година — се върнахме в Бургас. . .

Отваря се метална врата — Петела, следван от старшината, напуска отделението и върви по друг коридор. Щракват кентри. В това време: „... В Бургас работех в мотоциклетното ателие „Броня“ на собственика Янко Шекерджийски като техник до 1945 година. След това постъпих като техник в пожарната команда Бургас. Малко по-късно започнах по панаярите на страната да работя като работник. . .“

3

Панаярната въртележка. Първи надписи на филма.

4

Отварят се врати. Щракат ключалки. Петела минава през средното отделение. В това време: „... От военната си служба съм отложен по параграф 24—РБ от 1948 година. През 1952 година се ожених за Елена Докова Петрова от село Върбица. Белоглавно. През 1953 ми се роди момче, което беше седмаче и почина на 28 април.“

Две лопати копаят яма. Минават вторите надписи на филма.

Петела влиза в отделението за преобличане. Старшината отключва шкафа и му подава раирани затворнически дрехи, кепе. Петела влиза в една кабинка и започва да се преоблича. Старшината излиза отвън и разтваря вестник.

Гласът на Герчев в това време: „... Същата година аз заминах за Бургас, тъй като бях направил нужната постъпка пред Министерството на комуналното стопанство и благоустройството да ми бъде издадено разрешително за правоупражняване на професията — свободна стопанска дейност (поправка на писалки), откъдето получих отговор, че мога да вляза в някоя кооперация или промкомбинат, където бях направил постъпки, където ми беше отказано, и тъй в града не можах да намеря. . .“

Петела се преоблича. Вниманието му е привлечено от движение в съседната кабинка. Той наднича — там се поти един току-що докаран затворник.

7

Кабинето на Герчев. Герчев продължава да чете.

— „... Не можах да намеря подходяща работа и реших да напусна града, като обикалям страната с професията (поправка на писалки). . . — Герчев се засмива и клати глава. — Бях се завърнал от път и отивайки в къщи, научих, че моята жена избягала, като задигнала цялата покъщнина. В момента имам друга жена Румяна Георгиева Сеизбашева (по баща), която се намира в момента в град Бургас при майка ми, с която законен брак нямам и в момента същата е бременна (8 месеца)“... — Герчев вдига глава. — Тя вече роди. . . Сега записвайте: „През 1941 година за първи път бях осъден за една кражба като съучастник. . .“

8

Пауза. Върху групата на присъстващите, които пишат, минават последните надписи.

9

Герчев продължава.

— „... През 1942 година в град Кърджали бях също осъден за кражба на кожа от облегалката на камионна седалка. . .“

Крави пауза, изчаква записването.

Съблекалнята. Петела подхвърля.

— Как е, градски?

— Другарче — прошепва другият, — дай да те питам нещо бе. . . Пари дават ли да се внасят. . . вътре?

— Изключено.

Пауза. Гласът на Герчев в паузата: . . . През 1946 година в град Русе също за кражба — **обсебване на калъпи за гипсови произведения. . .**“

— Аууу! — изведнъж казва другият. — Ами те ще ми вземат тия пари. Ще кажат, че са от незаконно присвояване пак. . .

— Като нищо.

— Моля ти се, братче, вземи това — подава на Петела нещо увито във вестник, защитено с ластик. — Скрый ги! Хвърли ги. . .

Петела продължава да се облича. Слага си кепето.

— . . . или сам ще ги хвърля! — шушне нервно човечецът. — Не ща повече неприятности! — със сълзи на очи казва: — Стигат ми!

— Давай — заговорнически се протяга Петела, — аз ще ги скрия, сетне ще ти ги дам вътре! — Прибира пакета.

11

На вратата се чука.

Влизай — казва Герчев.

12

ЗАГЛАВИЕТО НА ФИЛМА

13

Въвеждат Петела.

Ето това е той! Както виждате, пременил се е специално за случая — засмива се Герчев. — Той си пада по маскарадите. . . И като военен се е преобличал. Какво звание беше, Касабов?

— Четири звездички. . .

— Седни, Лазаре. — Петела сяда и слага ръце на коленетес си. — Искам да те представя на тези млади хора, бъдещи колеги, нещо като мои ученици, на които ще бъдеш така добър, нали, да отговориш на въпросите им след малко. Бяхме почнали с Иван Агапа, но той му дойде зор. Ти не се смущаваши, нали, ще трябва да ни послужиш първо. Бъди така добър.

— На мене винаги ми върви, гражданино началник, да съм първи!

— Това, нали, ти си го писал! Продължавай нататък. Но събитичко. Нямаме много време, а имаме много работа. Щото показанията ти са цял роман.

— Живот ли бе да го опишеш! Цял роман е — казва Петела. — През 1936 година баща ми беше избягал от нас и майка ми беше оставил, тогава майка ми направи нужната постъпка пред полицията и беше открит. . . Та ние като бяхме на по 10—12 години и без бащин контрол, започнах да се подхлъзвам с лоши приятели. . .

— Кой ти бяха учителите?

— Няма ги. Повечето измряха — няма ги царете вече. . .

— Той — обръща се Герчев към присъстващите — е най-добрият специалист по влаковете, транспортната милиция беше кански ревнала от него. . . Я кажи за някои от по-старите кадри? . . .

— Ами те изчезнаха, остаряха. . . Знам например един Георги Геня, който преди е бил страхотен джебчия. Ходил е из цял свят и е авантажил. Също е бил голям обирджия на банки и на края го хващат в Румъния и му бият една инжекция и му парализират ръцете, сега ръцете му правят така. . . — Показва. — Като същия има няколко милиона в швейцарска банка. И сега искат тука — синовете, дъщерите му — да им приведе парите. Но той не се съгласява, щото, когато му парализират ръцете, те не искат да го гледат. И той се отказва от техните и отива в старопиталище, като казва така: „Когато ми оправите ръцете, ще ви препиша със собствената ръка — шифъра — всичките пари! В противен случай — не!“ Но същите румънци още нямат такава инжекция, с която да му оправят ръцете! . . . Та той ми е казвал: „Аз да те науча как се вършат тия работи — тогава ще бъдеш квалифициран много добре, но сега си и още малък, нищо не можеш да направиш, а с тия ръце

не мога да ти помогна!“ — Пауза. — Сега е на осемдесет години!»

— Значи — след кратко изчакване весело казва Герчев, — нищо, вика, не можеш да направиш! — Отваря края на показанията. — А виж тука: „Гореизброените престъпления — кражби — над 25, съм извършил през 1953 г. и началото на 1954 година на обща сума 15 000 лева!“ И като направи толкоз пари? — Пауза. Петела мълчи. — Щото ние виждаме, че във всички тия случаи, които си разказвал тука, са намесени жени. . .

— Приятелки — тихо казва Петела.

— Тези приятелки знаеха ли какво вършиш или и с тях?

— Не. . . Те може и да са ми служили за параван, но неволно, не знаят.

— Те с какво са се занимавали? — обажда се един следовател.

— Някои казват, че са студентки. . . С нищо! Ами тя и най-най-последната калдъринка да е, и тия душа носи. Нормално.

— И гледат да намерят някой будала като теб с пари! — казва Герчев.

— Като се случи, гледаш да подадеш ръка. Въобще всичко започва от жените. И алкохола. Не съм, да кажем, бил някой милионер, но. . . Ей на, веднъж, на Централна гара, това: гледам върти се едно пред мене и тъкмо си мисля как да я подхвана — да разбера наш човек ли е, — забелязвам, че всеси държи — имаше една чанта тя, синя, — та все си държи чантата отзад, връз. . . това! . . . Викам си, ще я дръпна малко за чантата, да видя. . .

— Какво ѝ е съдържанието? — обажда се Герчев.

— А, не не това. Аз от жени не взимам.

— Това е интересно! — обажда се някой. — Защо не взимате от жени? . . .

— Интересно е — казва Петела. — Но най-най-лесното е да крадеш от жена. Като се зазият по сергите, по магазините, чантите им ей така отворени — не портмонето, цялата ще я съблечеш. На жени не съм посягал, откровено ви казвам! . . . И какво става сега. Дръпвам ѝ аз чантето — остава ми в ръката и какво да видя — отзад на роклята ѝ едно изгоряло петно — такова, кафяво-черно, от ютия! Ау, извинявай, викам. А тя вече очите ѝ разплакани веднага. Фащам я за ръката — и бум! — в магазина на „Жданов“, дето е срещу голямия нармат — една рокля, осемдесет и четири лева! Хайде на „Братя Миладинови“ и „Симеон“ в ресторанта — лапай, Гуджо! Била дошла с една приятелка да видят София, тя от Петрич, она я зарязала, свършила парите — няма и за връщане — трагедия! . . . Плащам всичко, ама се обранзотих, та дигам в куфара двете одеяла и чаршафа от моя хотел и се изнесохме да спим на игрището на Коларовски район, дето е зад гарата.

— Там спяхте? — обажда се Герчев.

— Юни, ама кучешки студ стана. — Това — юни, петдесет и втора. Бедняшка работал. . . Ама, викам, утре ще ти покажа.

— А тя — хубаво ли някое момиче, добро? . . .

— Мойта категория така, мой тип. Хубаво, добро. . . И през нощта ми вика: Искаш ли да се оженим? Съгласен съм, казвам. А жабите — цяла нощ надуват като милиционери. На заранта правя една обиколка на бургаската чакалня. . . Още не пускат на перона, навирам се в навалищата и снимам.

— Значи, оглеждаш психологическата обстановка. . .

Както винаги, когато съм на гаров перон или чакалня, аз оглеждам психологическата обстановка! — нарежда Петела.

— А кое е най-важното за вас в такъв момент? — задават въпрос.

— Да е пътникът колкото може повече записан в нещо!

— Касабов, спри се малко по-подробно на това! — казва Герчев.

— Ето ви обстановката. Пътниците бяха много и нервничеха, че не могат да си намерят, да кажем, достатъчно свободни места. Или ако е вечер, са особено изнервени — защото, съгласете се, никой не иска да пътува на крак нощем. Такаа. И пред мен се оказва някакъв възрастен гражданин в нов, кафяв костюм — в едната си ръка държеше куфарче, в другата — шлифер. Взе да се ядосва, че го блъскат, че го пререждат, говореше за ред, за гражданско съзнание. Разбрах, че е нервен и много припрян човек. Но за да не рискувам, реших да го пунтирам, казвам: „Такава блъсканица е рай за джебчиите! Преди малко чух да се оплаква един гражданин, че му измъкнали в навалищата пред гишето портфейла с всичките пари! . . .“ И она пред мен инстинктивно опипа задния си джоб. Значи, там са, рекох си, добре! . . . Прилепих се до него и зачаках момента. Когато пуснаха за влака и хората се втурнаха през тясната вратичка за перона, мойт човек съвсем се нервира, че го изпреварват. Разбрах, че е настъпил момента. Пребърках го, тълпата ме засили към влака, влязох в клонзата на един вагон, извадих парите — двеста и петдесет лева бяха — прибрах си ги, а портмонето му захвърлих в шкафчето под мивката. Сетне. . .

— Сега! — прекъсва го Герчев. — Покажи как се бърка!

— Обикновено с тия двата пръста. Иначе не може.

— Е, добре — ето ще сложим това! — изважда портфейла си. — Рангелов, ела, ако обичаш! . . .

Един от присъстващите скача и отива при тях.

— Тоя портфейл е много удобен за вадене — казва Петела.
— Ето—демонстрира Герчев, слагаме го във външния джоб на самото му. — Нали, ти вече си го снимал, разбрал си къде е. . . И? . . .

Настъпва тишина. Петела застава неподвижен зад Рангелов и втренчва поглед някъде над рамото му — сляватаси ръка повдига джоба на самото, а с двата пръста на дясната бавно-бавно измъква портфейла.

— Ха! — прошепва някой. — Значи, бавно е!

Очите на Петела не мигат, сякаш гледа в себе си. След като докопча плячката, той бързо стрелва ръка и я прибира в джоба си.

— Готово ли е? — пита Рангелов. — Ако. . . Аз нищо не усетих!

— Готово, да.

— Аз пък не гледах — казва Рангелов. — Действително, не се усеща!

— То винаги джоба леко се повдига — казва Петела. — Ако е така — така.

Другите възклихват.

— Щото може да го удари навътре, нали? — казва някой.

— И се изпуска! — добавя Петела.

— Дай сега да видим — джоб на панталон ако е, както случая, дето го разказваш! — Герчев пъха портфейла в задния си джоб. — Сега гледайте маниера, маниера трябва да гледате! . . .

На вратата се чука. Появяват се старшината и Иван Агапа.

— Влизайте и сядайте — командуват Герчев, ония безмълвно изпълняват. — От заден джоб сигурно по-трудно става! . . .

— Да, по-трудно става. . . Самото се повдига! — говорейки, Петела отново демонстрира. — Има. . . хора много! Едни отук се бутат, други оттам. . . Отпред, да кажем, има още малко място — и аз ще ви избутам така леко. . . В това време вече се е вдигнало самото. . . — Измъква портфейла и го туря под мишницата си. — Усетихте ли?

— Малко — казва Герчев. — Но ако наоколо наистина ми бутат. . . Плюс това — сега цялото ми внимание беше там.

— Сега понеже знаете, да — съгласява се Петела.

— Значи, и в единия, и в другия случай, се поддържа джоба отдолу?

— Не, задният джоб не се поддържа. Той е тесен!

— А къде после слагаш парите?

— Обикновено в моя джоб, но сега, понеже се усъмних, че ме усетихте, съм го сложил подмишка и ако случайно, вие реагирате, аз само леко си разтварям ръката. Ето? — Повдига ръка и портфейлът тупа на пода. — Сетне му давам един шут назад. . . — Ритва го и портфейлът изчезва под дивана. . . и той отива в краката на хората! Сега вече и вие сам можете да сте си го изтървали, няма доказателства! . . .

Пауза. Герчев понечва да се наведе, но Петела го изпреварва, измъква портфейла изпод прашния диван и му го подава.

— Ето защо — казва Герчев на присъстващите — джебчийската кражба си остава и до днес едно от най-трудно разкриваемите престъпления. Джебчията може да бъде изобличен само в една кражба — тази, при извършването на която е заловен. . . Ами ако, да кажем, е във вътрешен джоб! Ето — слагам го в тоя джоб!

— Дааа. . . — проточва Петела и поглежда към Иван Агапа.

Всички са станали и са го наобиколили.

— Нека те — Петела подрежда хората, — и да побутват малко, защото това е специално сега. . . Така да се облегнем няколко човека! Тоя щъ бутне. . . Вие! Това обикновено, ако имаш и някой за перде. . . Може ли Иван да дойде, гражданино началник? — Герчев кимва, Иван Агапа се включва в групата. — Той сега да попита нещо. . . Кажи, Иване? . . .

— Вие отук ли сте, другарю? — Иван Агапа се е натиснал в Герчев. — Щото аз съм от Айтос и имам тук един приятел, който е починал вчера. . . но не знайте ли къде е улица „Самоковска комуна“? . . .

— И в това време — говори и Петела — другият леко, леко тука. . .

Внезапно настъпва мрак.

— Какво правиш? — Извиква Герчев.

— Нищо — чува се гласът на Петела. — Тока угасна.

— Ай, майка му мечка! — Герчев отива и дръпва пердето на прозореца. Вън е тъмно. — Колко е часът?

— Шест без две-три минути, другарю майор!

— Е, имаш хасдане дойде цяла вечер — отиде ни мероприятието! Ай, майка му стара Седнете, седнете, да видим какво да направим! — Всички сядат. Герчев се обръща към старшината: — Дрянски, моля те, ако обичаш да се обадите до енергето да видите как ще стане! — Дрянски козирува и излиза. — Ах, неговата кожа! Седни и ти — казва на Петела.

— Заповядайте си портфела, гражданино началник!
Герчев се разсмива и прибира портфейла си.

— Да продължим. Та, докъде бяхме стигнали? . . . Ах, дявол! . . .

— Разправях ви аз как избарах съдията на гарата и . . .

— Кой съдия? Защо съдия?

— На делото разбрах, че той е бил бивш съдия и адвокат. Ако знаех, нали, че е наш колега и помощник, бих си помислил дали да го . . .

— Бе какво говориш ти бе! — виква Герчев. — Какъв колега, какъв помощник може да ви бъде един адвокат и съдия там? . . .

— Нали адвокатите като наши защитници по делата често ни отърват . . . явяват се един вид наши колеги и помощници, нали . . . помагат ни да упражняваме професията . . .

Някой се разсмива. Петела е сериозен. Герчев строго:

— Сега ти чувай ли се какво говориш добре? Виждаш ли, значи, ти как, значи, разбираш помощта? . . . Вземане-даване! . . . Така ли нагло го разбираш ти живота? . . .

— Кой знай — може да не го разбирам живота аз . . .

— Не, не, моля ти се! Много добре го разбираш ти живота! И не е чудно, Касабов, че си се оказал пак тука! . . . Ние с тебе ще има май тепърва да си говорим, Лазаре! Бива ли, питам те, ти на такава цена . . . ти да оценяваш постъпките на хората? Или си мислиш, че по-хубаво от туй да мислиш само за себе си няма!

— Не е хубаво, гражданино . . . — казва Петела. — Но нали човек все гледа да отдалечава всички лишения. Нали това е . . . това е то . . . — Не намира думата, щраква с пръсти. — Това!

— Кое то?

— Щастие . . . нали?

Герчев въздъхва.

— Е, много ли щастлив те направи например, дето си свърши работата с едно бедно момиче и го заряза?

— Море, тя сама си се чупи!

— Какво било?

— Връщам се нали с парите, гледам — куфарът на място, тя — липсва!

— Хубаво е правила! — тросва Герчев.

— Хубаво ли е? — леко се озлобява Петела.

— За нея от всяко положение е било по-хубаво да се отърве от тебе! . . .

— Така ли! . . . Ама то, нали не знае какъв съм? Не знае! Да не би на челото ми да пише, че съм айдук! Облечен, обут като всички, че и отгоре . . . А тя коя е? Мислех да я водя да ѝ купя едни гуменки — да замяза на човек. И седнала да ми предлага за брак! Ами ако наистина да съм се навил — това хубаво ли е?

— Ами ти нали не си искал наистина да се жениш! — казва Герчев.

— Тя тебе те е познала бе! — обажда се внезапно Иван Агапа. — И аз имам такъв случай! — Герчев му дава знак, че може да говори. — На една забава в градината за Първи май, свободна, още не сме седнали с един приятел и идва един от дежурните офицери! „Агапе, ела тука!“ — и вика още: „Пак ли бе? Докога с тебе ще се разправяме?“ „За какво, аз сега влизам. Вие тука ми измислихте нещо!“ . . . Завеща ме в една будка, вътре две момичета с еднакви полички. „Това ли е човекът“, пита ги той тях. „Да, това е!“ — Казвам: „За какво става въпрос бе, моите момичета?“ . . . И едната казва: „Аз имам чувството, че като ме гледате, всеки момент ще ми се случи нещо . . . лошо! Така ме гледахте!“ Викам: „Аз не съм ви забелязал даже бее! . . .“ Виждате, нали, само от един поглед! Ний си личим, значи!

— Глупости, глупости! — казва Герчев. — Те са били чували — Агапа това, Иван Агапа онова . . .

— Ами хората се плашат от тебе! — обажда се Дрянски. — Кой е фантома на София? Иван Агапа! — смее се.

— А, плашат се! — казва Агапа. — Ти не можеш да спиш! — към Герчев. — Ами така е! Бягат, преследват те! — кимва към Петела. — Не са му подали ръка — не е станал човек! . . .

— Така ли! — завъртва се Герчев към двамата. — На вас, значи, другите са ви виновни, така ли?

— Бе тя майка ми — обажда се Петела, — още живеехме с тати, ми казваше тъй: „Няма да се събираш с лоши приятели! С какъвто се събереш — такъв ставаш!“ „Добре бе, мамо — казвам, — аз сега, добър ли съм?“ „Да, ти си добро дете, добър си!“ . . . И аз ѝ отговарям така: „Е, тогава що да не се събирам с лоши — нали съм добър — нека те да станат като мене, добри! . . .“ — Смее се.

— Да ви кажа — окаянша се Герчев, — не сте попаднали на хора, мойто момче! Мен питайте какво значи приятел. Тука, тука, в тоя затвор сме лежали, в една килия. . .

— И сега сте пак заедно, другарю майор — обажда се някой.

— Да, вярно — засмива се Герчев. — Само дето сме в отделни кабинети.

— Вашто е друго! — обажда се Иван Агапа.

— Даа! — съгласява се Герчев. — Ти — обръща се към Агапа — ми напълни душата одеве. Одеве ти ни се разкри много хубаво, аз ти благодаря.

— Аз го казвам — клати глава Иван Агапа. — Не са ми подали ръка — не съм станал човек. Добре ме преследват, ще бъде така — ще крада, ще правя, ще пия — така. Да знам, че живея, колкото мога — ще дода тука — ще лежа. Иначе пак ще лежа. Защо, за какво да лежа бе?

— Виж какво, ние това ще го дискутираме насаме, така . . .

— След като излезна . . . като излезна, ако не ме закачат, мога да стана човек . . .

— Те ще те закачат . . . — казва Герчев.

— Е! Ще ме закачат! За какво? Работа ли — ще работя! Дорде е Делянов там, за мене няма живот!

— Няма да си при Делянов — казва Герчев. — Ще те изселим в мойто село — да те виждам всяка неделя!

— Ще ме изселите?! — надига глас Агапа. — Ами като ме изселите, знаете ли какво ще направя? Като ме изселят . . . Не вие, щото вие няма да ме изселите . . . Тогава направо си затварям очите и тръгвам . . .

— Не, ама аз ще те изселя точно до границата . . .

— Не, вие ми кажете, какво им прави удоволствие да се занимават с мене! — казва Агапа. — Тоя Делянов беше свикнал да идва всяка вечер в нас. Тогава като ми кипна, да видиш как бега! . . . Прибраха ме. И знаеш ли какво ми казва: „Зордана го пратих у затвора! Ще те пратя и тебе?“ . . . И сега и аз съм тука! „Да си очисти, кай, аз махалата!“

— Между тебе и Зордана има голяма разлика — казва Герчев.

— Може да има голяма, но той така каза: „Ще ви пратя и двамата в затвора. Да си изловя новите айдуци и тогава вас няма да ви закачам вече!“ . . . Това ли е начинът, по който може той да . . .

— Ами — казва Герчев, — като не щете да му помагате, кой вие е . . .

— Я, да му помагаме! Може. Ама това знаеш ли кога ще стане? Никога! . . .

Какво да му помагаме?

— Че аз много разчитам на тебе . . . — към Петела — и на тебе, като излезнете, да ми помагате. Ще ви извикам . . .

— Това е друго — заявява Агапа. — Доносничеството е . . .

— Ти остави доносничеството! — прекъсва го Герчев. — Доносничеството още на никого не е помогнало, да знаеш. И на нито едно общество не е помогнало доносничеството!

— Да, ама — казва Агапа — ако бях станал доносник, сега нямаше да съм тука!

— А не. Може би криво разбираш някои неща . . .

— Защо да разбирам криво? Когато фанаха Зордана с драхмите, прибраха ме и мене в следственото. На другия ден ме пуснаха — обидихме се, кай, на прокурора, няма за какво да те задържахме, извинявай, казва следователят, и ела, вика, да прием по едно кафе. И в кафенето ми вика: „Сега, Иване, ние знаем за Зордана, парите ги е откраднал, той си е признал, но . . . 30 000 драхми няма! Той твърди, че ги е изиграл на комар тия пари, ние, вика, ще го изслушаме за тия пари, но той тия пари ще ги даде! Затова, вика, ти си му приятел, трябва да му помогнеш — парите, все едно, ще ги намерим. Дай да вземем едно разрешение от прокурора да му идеш на свиждане, може пък да ти каже нещо, та с това ще му помогнеш и на него!“ . . . Сега, това не е ли доносничество, да отида на свиждане, пък . . . такова? . . . Да му помогна — това ли е? Така ли е? Те не могат да ги намерят, а аз да . . . Да, да, да!

— Но ти знаеш, че ще си има ядове! — казва Герчев. — Те така или иначе тези пари трябва да ги вземат! Ти си могъл да помогнеш — по какъв начин? Помагаш и на себе си, помагаш и на него, помагаш и на тях!

— Така ли?!

— Добре, представи си сега — ето във вашата килия — вий сте петдесет души — изчезне нещо и ти знаеш. И почваме ний сега! . . . Един ги е вземал — не могат да ги вземат всички! . . .

— Тука е друго.

— Чакай, Иване, изслушай ме! Но ние така или иначе започваме да тарашуваме, обръщаме всичко. Колко души ще обидим? Хора, които, да кажем, не са и мислили да откраднат . . . той там си е специалист в друга област. Тебе не ти ли е обидно. Горе ръцете — и да почнат да те пребъркват? Но ето — ти си Иван Агапа бе! Ти не можеш да докажеш, че не си ти! Щото аз, да кажем, ако съм там, може да кажа — „Иван — тука! Изключвайте го, другари!“ Нали? . . . По съдия начин и те там. Подозират него . . .

— Ами те го знаят, че е той! . . .

— Знаят, че е той, ама парите не са в него! Ти ако си знаел, могло с две думи да помогнеш и на тях, и на него!

Мълчание. Пауза. Герчев поглежда часовника си и казва:

— Трябва да ви кажа друго. В нашата практика го няма, защото нямаме толкова рутинирани кадри. Трябва да ви кажа, че от опита на съветските следователи най-добрите следователи са тези, които са намерили общ език с бивши . . . аз се въздържам да казвам престъпници . . . хора, извършили престъпление. Ние нямаме престъпници тука, вие знаете. Това са кокошкарчета! Кокошкарчета. Или хора, дето не е намерено, дето най-много ги боли, и никой не е съумял да бръкне там. И раната да почне да тече и да я лекуват! . . . Но това са следователи, които именно там са наблегнали на човек, но са получили взаимство от затворници! — към Агапа. — Ние с тебе, ако сме приятели навънка, ако се държим коректно и приятелски, аз се съмнявам, че ти ще извършиш престъпление, защото на тебе ще ти е неудобно. Защото вие малко . . . не малко, ами много по-силно разбирате приятелството от нас, които не сме изпаднали във вашите ситуации. Но това е лошото, че в повечето случаи вие имате криворазбрано приятелство! И вие се страхувате да не напакостите не само на себе си, но и на останалите! . . . Но сега — вие чувствувате ли другото — как без да искате, пак ми помагате на мене! Защото вие сте авторитетни затворници! Затова хубаво си мислите по тези въпроси . . . Аз на края искам да ви благодаря, че се съгласихте да ни разкажете и покажете някои неща — това е от полза и за нас, и за вас. Тази вечер ще ви покажем и един филм и ще искам да чуя какво мислите — ще си поговорим открито. Сега вървете.

Старшините извеждат Петела и Иван Агапа.

— Както виждате, другари — обръща се Герчев към присъстващите, — тази работа не е проста. Трудно се създава доверие у човека. Защото у тях е много силно развито чувството за . . .

— . . . чувството за справедливост — обажда се някой.

— Не, чувството за съхранение. Инстинктът работи много силно. Щото, нали, колкото и да е — те са беззащитни. Но те трябва да разберат, че не искаме да им пакостим. Обратното. Те знаят, аз съм им казвал много пъти: „Ако искам да ти напакостя, ще вървя срещу тебе — ще те блъсна и ще викна — що ми посягаш?“ . . . Кой ще му повярва, че аз съм се бутнал!? . . . Въпросът е той — ст такова нещо да не се бои! Това е въпросът.

II

1

Тъмнина. Кикот, дюдюкане. Проблясва фенерче. Глас:

— Стой по местата! Жените — две крачки наляво! Дай светлина!

— Няма нужда, гражданино! Почвам! . . .

Кинопроеекционен лъч пада на стената. Възстановява се прекъснатият . . . рожекция на филма „Бродяга“. Музика.

Вътрешността на Н-ския затвор. По парапетите на колелото са струпани затворниците, гледат. Две групи — голяма — мъже, малка — жени.

Едно писъмце преминава от ръка на ръка и достига до Петела — Петела го прехвърля нататък. На края го получава Цецо Влаха. Той го разтваря предпазливо. Чете.

Сцена от филма.

Цецо Влаха пише. После сгъва листчето и го предава. То пак тръгва от ръка на ръка към женската група, минавайки и през Петела. На края стига до Петрана. Тя кимва. Чете.

Сцена от филма.

Петела се изтегля малко назад — нещо е привлякло вниманието му. Отива към група клекални затворници, които отпиват от една кофа. По всичко личи, че не пият вода. Петела също сръбва няколко пъти.

Кадри от филма „Бродяга“. Петела гледа, без да мигне. Спомня си . . .

2

. . . Слушайте мало и голямо,
новобранци и стари войници,
деца и майки юнашки . . .

Видин. Ежегодният есенен панаир.

Тук Наско и Петела се запознаха с една весела компания. Но от тази компания — на Гела най-се хареса стройния млад офицер от ВВС (док „Република“ — 1.20 метра по 30 лв/м., 5 см бархет за кантове, куртка, готова от шивача, около 80 лв. фуражка № 59 — за 57 лв., или общо около 200 лв. с пагоните на капитан). Той беше щедър в подаръци, жестове и приказки. Нам известен като Петела.

Този смелчага — ето го! — който сега заради нея лети на един от моторите на братя Соколеви в опасната бъчва!

Тези дни тя го видя и военен, и цивилен, и гол, и облечен, и трезв, и пиан — една голяма въртележка от панаира ги понесе.

... Тя си е имала либе —
либе, още изгора,
но си либе заряза
и тръгна с юнаци да скита
по друми и кръстопътища...

3

Кадри от филма „Бродяга“.

4

Наско и Гела се кикотят, затворили вратата на едно първокласно купе... После отвътре излиза Петела в бяла манта, леко прегърбен от един поднос, върху който са наредени бонбони, марципани и други лакомства...

Влакът намалява ход.

Пътниците вече вървят към изхода. Появява се амбулантният търговец със сергията си.

— Бонбони, шоколади, марципани, моля! Разхладителни бонбони!

От другия край на вагона се промушват Гела и Наско.

Влакът влиза в гара Пловдив. Започва блъсканица. Някой бутва сергията на продавача. Гела надава сърцераздирателен писък и се навежда да помага на Петела, който ругае. Създава се задръстване.

— Чакайте бе, граждани! Влакът няма да тръгне! Тука има голям престой! Има време, ще слезете!... Стоката ми стъпкайте бе! С какво ще я отчетате?! Деца храня с тая табла!

Пътниците напират.

— Стига си пискал бе! Стока! — вика му Наско. — Кой знай колко стока си изгубил — ще ти платя, само не кряскай и дай път на движението! И по-внимателно с тоя шперплат! Ще скъсаш чорапите на жена ми!

— Тя да не се навира в мене, ами да си седи в купето! — казва Петела.

— Я го вижте! — възмущава се Гела. — Аз му помагам от съчувствие, а той да се държи така некултурно!

— И ти си ми една стока! — подхвърля някой от пътниците. — Сега ли намери да се пхаш в тарапаната! Кой ще ти купува сега бонбони! Я колко продавачи има на гарата!

Петела се изтегля най-сетне в тамбурата на вагона.

5

Гара Пловдив. Наско и Гела махат от изхода. Петела върви към тях, край него пълзят циганчета с четки и му лъскаят чепиците, а той пуска бонбони и марципани около себе си.

И така тумбата ги обслужва, докато се качат на един файтон и запрашат към града...

6

Влакове... Трамваи...

7

София, градинката пред банята. Петела върви и изведнъж спира и се заглежда в една пейка.

— О, ясу, семейство, кой ви пося в столицата? — виква той.

На една пейка, оклюмани, прегърнали една китара, са седнали младеж и девойка — Любо и жена му Керанка. Петела присяда при тях. Керанка веднага започва да плаче

— Какво има бе? Кой умрял?

— Здравсти, Петел — казва Любо. — Не ѝ обръщай внимание. Нищо няма. Нищо няма. На нея: — Добре бе, прибираме се! — После се обръща към Петела: — Купуваш ли тая китара?

— Екстра е. Колко ѝ искаш?

— Колкото за два билета до Бургас.

— Обаче съжалявам, нямам нужда от китаръ, а от мандолина! . . .
— Дойдохме тука — проговаря Керанка — той да търси работа. Цяла седмица сме тука и не може да намери работа! Казвам му да се връщаме — не ще! Даже ходи в една болница да дава кръв . . .
— Виж това е хитро — казва Петела. — Колко дават?
— Де да знам — казва Любо. — Млъкни!
— Той си даде кръвта и не взе пари, понеже го било . . .
— Млъкни, ти казвам ма! — изревава Любо. От другите пейки се обръщат.
— Стой така! — изправя се Петела. — Сега ще се върна. Аз също трябва да си ходя в къщи, но имам да взимам едни пари тука от един — оправих мумотора и шевната машина и днеска -утре ще ми ги даде . . . Чакай, стой така!

Петела се отправя към трамвайната спирка и се нарежда на една опашка за закуски. Всъщност часът е седем и половина сутринта по часовника на халите. Зад него застава едно момиче. Той я поглежда. Тя не реагира.

— Шест банички — казва той и поема мазния пакет — и една кутия вафли!

После се оттегля зад будката, нещо изчаква. Следи.

Момичето, което беше зад него, си е купило две банички и лимонада и отива встрани да закусва. Петела приближава.

— Свободно ли е? — казва той, тя не отговаря. — Това, че не се познаваме, е вярно, обаче, мойто момиче, докожото си спомням, имам нещо забравено у тебе! . . .

— Каквооо! — трепва тя.

— Слушай, сладко пиленце, недей да лудуваш да не те пратя да ловиш риба на Лъвов мост? Хайде, върни ми портфейлчето, дордето не са изиграли Ганкиното по тебе . . . панимайш? . . . Че си ми симпатична.

— Извинявайте, другарю, много моля да ми простите! — Тя започва да плаче, сълзите ѝ капят върху баничката. Аз съм една бедна студентка, от провинцията съм, само стола струва двеста и петдесет лева на месец . . . Разберете ме, аз съм от много добро и честно семейство . . .

— Да, да, знам, случва се и в най-добрите семейства — Петела си прибира портфейла. — Не се разстройвай толкова, избърши си сополите, пък ще те вода на живот! Оставил съм наблизко две сирачета — трябва да им изпълним гушките — ела да те представя! Дватама тръгват към пейката на Любови.

8

Радж Капур, Радж Капур!!

9

Две лодки в езерото Ариана. Състезават се Петела и Любо. Момичетата -- Керанка и новата приятелка Мима — пишат.

10

В един трамвай Мима се пробутва напред. Петела ѝ прави „перде“ и вижда как тя измъква портфейла на един човек. Пот от челото на Петела.

11

Рев на стадиона, мач. Всички са станали прави и викат. Мима измъква едно бръснарско ножче и срязва задния джоб на един запаляно пред нея. Она скача. В ръцете на Петела се плъзва портфейла му. После започват да се измъкват, макар че Любо протестира, успяват да измъкнат и него . . .

12

Гарата. Нощният влак. Елегантно обличен, Петела се качва. На най-горното стъпало се наведе да завърже обувката си и задържа следващия го пътник. В това време Мима пребърква човека отзад. Той усеща ръка, опипва празния джоб на сакото — Мима подава парите на Петела, той ги поема. Не успява да ги скрие. Човекът бързо се обръща и го вижда. Отзад ги бутат напирашите пътници. Вкарват ги във вагона. Ограбеният пътник оставя куфарчето си на пода. Петела стремглаво се хвърля и скача през противоположната врата. Човекът мълчаливо го гони. Бягат по празния перон. От прозорците на купетата гледат любопитни лица . . . Човекът настига Петела, спира го, взима си портмонето и го сритва силно през краката.

От прозорците гледат очи. Човекът се обръща и затичва обратно. Влакът вече потегля. Той скача в движение.

Петела остава пред размазващите се лица.

13

Същата вечер те са вече много пияни в ресторанта. Масата е отрупана с бирени и винени бутилки. Любо пелтечи.

— Още най-много пет дни и си тръгваме?

— Не! . . .

— Обещавам ти!

— Не!

— Какво искаш да направя ма?

— Как малко не се срамуваш . . . да не сме малки, че Лазар да ни храни! . . .

— Аз на Лазар тия пари ще му ги върна, какво си мислиш?! . . .

— Айде, стига вече де! — ядосва се и Петела.

— Не вярваш ли? Ти не ми ли вярваш? — говори Любо. — Той не ми вярва! . . . Ооф! изтяга се назад. Облегалката на стола се счупва и Любо полита, но Петела успява да го задържи. Мима започва истерично да се смее.

— После ще уредим всичко! — казва Петела на притичалия келнер. — Дай още едно шише сега!

— Аз тия пари, дето ти ги ядохме и ти ги пиеме. . . ще ти ги върна. . . И тоя стол, колкото струва. . . Ай, да му! . . .

— „Само ти сърце си ми приятел — запява тихичко Петела, — само ти не ми изневери . . .“ Ами като си глупак да си даваш кръвта човешка безплатно — голям идеалист се писа! . . . Виж, като не ти стига кръвта — как сърцето ти страда!

— Ето — Любо сочи Мима, — тя е свидетел, нали, Миме?

— „Недей да плачеш, недей да страдаш, недей да пълниш очите ми със сълзнии.“ Ще ми ги върнеш, кога си върнеш кръвчицата през дупчицата, откъдето си я точил?

— Недей да го дразниш! — казва Мима.

— Я да си затваряш устата? Много взехте да плямпате бе. В тоя свят Петел пее бе, кокошки такива, как я мислите! . . .

Пауза. Всички са ядосани и пияни. Кефът е развален.

14

Неми кадри от филма „Бродяга“.

Чува се гласът на Петела, който пее отчаяно:

Щом животът играй —

и аз ще играя!

Тоз, който губи — той ще спечели!

Кратко затъмнение. Тишина.

15

Хотелска стая. Петела леко полуотваря очи. В полумрака на разсъмването Любо ходи на пръсти из стаята. Изтървава връзка с ключове. Петела притваря очи. След малко Любо се измъква навън. Секунда-две . . . Петела скача и започва да се облича светкавично.

16

Месец май, шест часа сутринта. София.

Любо цепи по „Стамболийски“. Спира пред сладкарница „Раковски“, вади ключовете, без да се оглежда, отключва и влиза вътре.

Петела спира — ни насам, ни натам.

Любо отива право зад тезгяха, дръпва чекмеджето — отключено! Сяда на стола на продавачката, започва да вади пари от чекмеджетата и да ги пъха по джобовете си.

Отвън спира един милиционер с велосипед, подпира го на стената и влиза в сладкарницата. Вратата остава отворена.

Петела се мушва в отсрещния вход на сградата.

— Сега вече ще излизаш през витрината! — прошепва той.

Любо обаче запазва хладнокръвие:

— Какво обичате?

— Добро утро. Две пасти — казва милиционерът и сочи тавата с набучени табелки

25 лева. — Две пасти от тез!

— Извинявам се, но не ми е работно време! Работното ми време е от девет часа!

Ще ме глобят петстотин лева и ще вземеш хлеба на децата ми от устата.

— Абе моля ти се — казва милиционерът, — ида от път, от провинцията идвам, въртял съм цяла нощ — дай да закуся!

— Е, айде — оглежда се Любо, — милиция, държавна гордост народна! — Взема една чиния и щипци и му слага две пасти. — Вие без нас не можете и ние без вас не можем!

Оня започва да яде. Любо се чуди какво да предприеме.

Петела гледа отсреща.

— Я дай още две! — виква милиционерът.

Любо му сервира още две.

— И една боза! — започва пак да яде милиционерът.

Любо оглежда — кран тук, кран — там . . . и се отказва.

— Няма боза! — казва той. — След девет часа ни носят боза. „Червен кръст“ ни карат, ама след девет . . .

— Дай да пием нещо — вика оня, — че се задавих, дай нещо!

Любо бърка в една тарга и вади една лимонада.

— Четири пасти — сто лева и лимонадата — десет, значи, сто и десет лева! — казва Любо и му я слага отпред. Милиционерът му плаща, после продължава да яде — има цяла паста още.

Любо се връща зад тезгяха и откача престилката на продавачката, после пресича и излиза навън от сладкарницата.

— Ей, че хубаво време днес! — И тръсва малко престилката. После я пуска на земята.

Тръгва, Петела наднича. Любо върви към близката градинка. Държи се стегнат и прав, но движенията му са неритмични.

Петела тръгва уж спокойно подир него, но не издържа и побягва.

Любо газии направо през тревата. Доближава една пейка, но преди да стигне, рухва под нея. Петела го разтърсва — Любо спи. Изтощената докрай нервна система иска почивка.

Петела го вдига, слага го на пейката. Любо не трепва.

Седи и го гледа. Става, тръгва си . . .

17

— Тая вечер аз черпя! Кръвта вода не става — вино става! . . . Ти излезе прав — голям бунак съм бил — отидох там и взех парите — какво ще му цепя басма! . . . Няма да мрем, я! . . . — вика Любо през смях.

Отново са в същия ресторант — Мима, Любо и Петела.

Пачка банкноти почти пред лицето на Петела.

— . . . Пред свидетел ги ядохме, пред свидетел ти обещах, пред свидетел ти ги връщам! Чисти сметки — добри приятели.

Петела прибира парите без сантименталности.

18

В едно купе на бургаския влак Любо спи, подпрян на рамото на Мима, която също се готви да задреме. Петела пуши отвън и ѝ дава знак, че ще се поразходи. Тя леко поклаща глава.

Минават жена и дете. Погледът на Петела е привлечен от един възрастен човек, който се притиска към друг пътник при разминаването, прави си „перде“ от каскета и измъква нещо от чуждия джоб.

Подминава в другия вагон. Петела тръгва по него.

Отново става блъсканица и разместване. Влакът намалява ход. Оня се е прилепил до един селянин и бърка в потурите му. Петела също пхва ръка и измъква ръката на джебчията, заедно с кесията на селянина.

— Вървете пред мене! — казва той. Другият се подчинява . . .

19

Влакът заминава. Петела е повел пред себе си джебчията, пътят му разглежда документите. Подбутва го да скочи от високия перон.

— Какво да ви прави сега, другарю Паскал Контев? — и го бута пак.

— Аз — казва другият — съм на ваше разположение! Допуснах една грешка. . . Само моля, не ме карайте да скачам — имам херния . . .

— Слушай, ако смяташ да ме пунтираш, мога да те циментирам в оная сграда там! — Показва милиционерския участък.

Другият се отпуска отчаян на една пейка. Петела сядва до него.

— Но ако си дишия, можем да се разберем! . . .
 — Ау, така кажи бе, колега! Ти еркек ли си? Ей, много нещо ми е минавало през главата, ама такъв чудо не бях виждал! . . .
 — Остави комплиментите за после — казва Петела, — а кажи какво предлагаш? . . .
 — Отстъпвам ти всички.
 — Да видим . . .
 Другият изсипва кесията на селянина, вътре има дребни пари.
 — Ц-ц, за каква глупост можех да си хлътна . . .
 — Това ли е всичко? — казва Петела.
 — Тебе човек със злато не може да купи! Ти имаш шанс — шанс за милиони! — Изважда своя портфейл. — Ако нямаш нищо против, това ще го делим по равно!
 — Само толкова ли?
 — Че малко ли е? Докато ги изработя, що страх изтеглих!
 Петела мълчи и го фиксира. Пауза. После става и тегли другия към гаровите тоалетни. Вътре той му сваля панталоните, бръква в бандажа на хернията и измъква оттам солидна пачка банкноти.
 — Сбогом, стар мерзавцо! — И си тръгва.

20

Гара Стара Загора, на другия ден. От прозореца на спрял влак се е подал Любо и вика:
 — Лазаре! Петел!
 Петела притичва под прозореца му.
 — Ти отде изскочи бе! Не си ли вече в Бургас?
 — Не бе, аз бях пак в София. Мима искаше да се върне и я изпратих. А ти де изчезна?
 — А Мима сега къде е?
 — Ела по-насам. — Любо се навежда от прозореца, шепне. — Прибраха я. Тя се оказа малко . . . по тънката част. Излизаме тая сутрин от хотела и една жена долу на входа, Ей я, кай, тя е! . . . Не знам кога са спали в една стая и тя й . . . едни чорапи и една пола! . . . Ти де изчезна?
 — Ей сега ще ти обясня. Само да си купя билет и идвам.
 Петела хуква към касите. Но се скрива зад една врата. Чака.
 Влакът потегля. Любо напразно се оглежда.
 Петела остава сам в тишината, настъпила след влака.

21

— . . . Учителка съм. В град Марица.
 В едно купе пътуват само Петела, облечен във военна униформа, и едно момиче Таня, учителка от Марица.
 — Аз бях във военновъздушни сили — казва Петела. — Но реших да се махна оттам. Имах един приятел там, служихме заедно — той излетя една вечер на учение и не се върна. Разбира се. Не можехме да открием машината, а камо ли трупа . . .
 — Ужасно! — казва Таня.
 — Аз лично обичам риска. И никога нямаше да се махна. Който е вкусил вече от високите скорости, не може се отказа лесно. И кога да е — пак ще се върна . . . Взел съм малко отпуска и септември-октомври минавам в гранични войски. Три години съм служил и на границата — имам опит. Даже съм награждаван — четирисет и коя беше? . . . Ще позабравя малко тоя случай, пък . . .
 — Ужасно, наистина. Той добър приятел ли ви беше?
 — Вижте, аз съм ерген човек, — женен — това има значение за мъжката дружба. Не ми е бил чак . . . но като си помислиш, да, добър, много добър приятел . . . Но сега мога да ви кажа нещо. То за мъртвите само хубаво се говори, но тази работа не беше за него. Аз казвам това, защото съм един вид аз причината да вкуси той от това. Не беше за него. И той го знаеше това. Но всеки човек си казва: Защо той . . . да кажем, аз . . . защо той да може да лети, да прави опити, да си играе с опасността, а аз — не? Аз по ли глупав съм, по ли съм слаб аз или с по-малко късмет! И рискува . . . Но за неговият е голямо събитие, а за мен, да кажем, ежедневие! Това е разликата? . . . Аз съм спокоен, защото няма какво да губя! А той има толкова много неща, семейство, работи . . . Ето например като почнат полетите, нощните полети, казвам, като почнем и цялото му семейство не спи и цяла нощ седи на балкона на блока. И когато, не дай си, боже, спре шума на самолетите изведнъж — това значи, че се е случило нещо, нали? И те започват да реват, защото мислят, че се е . . . той! Така лети ли се? Като си вързан за земята! . . . А човек е длъжен да бъде мъж! Това е драмата! . . . Времето са сложни . . .

Зрелото иска много от нас и всеки трябва да бъде на мястото си — и дали ще издържи, или не само от него зависи! Трябва да издържиш! За да бъдеш полезен и на себе си, и на другите, за да не ти се смеят и да ти викат слабак, а да си пръв и в мир, и в труд, и когато родината я нападне враг.

Ръкопляскания. Петела завършва речта си в училището, в класа на Таня — пионери от долните класове, украсили стените с лозунги и масите с цветя! На стената зад Петела пише — „Добре дошли при нас, славни граничари! Пионерски привет!“

После децата запяват в съпровод на акордеон песен по музика на Тодор Попов, която трае и през следващите кадри.

23

Заир край Марица. Петела е залегнал, маскиран с клони. В далечината се виждат пълзящите малки „граничари“. Отпред ги води истински войник с куче. Кучето тегли по следата — скоростта е голяма, байрът е стръмен, учителките изостават, но децата — не. Те тичат сериозни и развълнувани. Следвайки кучето, те пълнят и пазвите си с камъни.

Петела стреля с един ракетен пистолет. Втори изстрел. Децата залягат. Пълзят. После стават и хукват без ред по надолнището в посока на Петела, който излиза от укритието си, бягайки зигзагообразно.

Постепенно го наобикалят и свиват кръга. Внезапно завалива град от камъни.

Петела лежи проснат с пукната глава. Затъмнение пред очите му. Изчезва и песента.

24

Петела в затвора, гледайки филма, се усмихва на себе си. Някои го побутва. Поема едно писъмце и го подава нататък.

25

Вечер. пионерски огън, музика и танци.

Петела се е подпрял на едно дърво с привързана глава, до него е Таня.

— Това изменник да не си, значи! — казва той.

Тя го гледа. После казва.

— Аз ужасно се изплаших!

— Какво, какво! — повдига си намотката Петела.

— Ужасно се изплаших, казвам.

— Изплаши ли се?

— Ужасно! — Таня се разсмява смутена. — Ох, учителка съм, а пък все туй ужасно, та ужасно . . .

— Ужасно . . . — казва Петела и я целува. Тя не знае какво да направи. — Целувка на героя — добавя Петела — нищо повече. — После запява: „Щом животът играй и аз ще играя, тоз, който губи — той ще спечели“ . . .

— Само че е — „тоз, който люби — той ще спечели“ — казва тя.

— Така ли? — казва той. — Глей, аз пък да не знам! Как, как?

— Тоз, който люби, той ще . . .

— „Тоз, който“ какво?

— Лю . . . — спира се тя — Шамар!

— Ще спечели, значи, шамар! — казва той. — То, аслъ, само бой днес.

— Като си толкоз хитър — казва тя, — знаеш ли чии са тези стихове: „Я знаю город будет, я знаю саду цвест, когда в стране советской такие люди есть“, а?

— Прилича ми на един руснак, съветский!

— Ама кой . . . как се казва?

— Таварищ Василий!

— Маяковский, глупчоо!

— Маяковский. Глупчо му е фамилията, ама се казва Василий Таварищ. Всеки случай признавам, доста интелигентен бях тия дни, но като ми пукнаха тимбата, всичко взе да ми изфиряса!

— Аз, ако знаеш, как изпла . . .

— Ужасно, нали?

— Ужасно! — Спира се, разсмява се. — Еее!

Той я целува по рамото, после по бузата, но после тя казва:

— Недей, да не видят децата, не е прилично. . . — Тя го целува. — Това е за раздяла. Повече няма да се видим. Аз утре заминавам на бригада!
— Така ли? — казва Петела. — Глей ти! Щото и аз! Ти къде ще бъдеш?
— На Момин проход.
— Ау, какво съвпадение и аз съм там! . .

26

Вечерна проверка. Бригадата е строена за отчитане на съревнованието. Върху голяма дъска щедро са нарисувани самолет, влак, кола, кон, магаре и костенурка. Четните командири закачат картончетата на четите си под фигурите. Таня унило намества „трета чета“ под костенурката. Бригадирите ѝ мълчат. На Петела, строен в първата редица на четата, хем му е смешно, хем чудно.

Вечерта на забавата Таня отказва да танцува с него — нямала настроение.

27

На другия ден трета чета настървено чопли с кирките си една скала.

Но на вечерната проверка Таня е пак под костенурката.

На следващия ден стават призори и работят на огньовете.

Обаче четата едва-едва мръдва. От костенурката на магарето. Тогава Петела се ядосва.

28

Ето го в района на близкия трудовашки лагер. Разговаря с техния офицер.

— Предлагам ви да сключим едно шефство — говори той. — Ние трябва да се сдружаваме, а не — ние на единия край, пък вие — на другия. Между нас не може да съществува желязна завеса! Ами нали на едно дело служим!

— Да, да, прав сте — казва офицерът. — И ние така го чувстваме, това е много хубаво, че дойдохте от ваша страна. . .

— При нас има толкова момичета, забави правим, кавалерите не стигат!

— Но е хубаво някак и ние да проявим инициатива. . . от наша страна. . .

— Не, не, вашето е служба. Разбирам! Недейте! . . . Макар че. . . ето сега ми хрумва едно такова нещо, една изненада. . . Малко взрив от ваша страна, отиваме една нощ на обекта и хвърляме малко скална маса във въздуха. Нещо като подарък на слабия пол, а?

— Абе не знам. . . — казва офицерът. — Всичко ни се води на отчет.

А войнишките очи наоколо гледат с надежда.

— Не, не! — продължава той. — Изключено е!

29

Проклетата скала хвърква с гръм и трясък във въздуха.

30

И трета чета ълтитва върху самолета. Таня сияе. Бригадирите лудеят.

31

През нощта след победата трета чета дава наряд. Призори караулна двойка са Таня и Петела. Клекнали край глеещи въглени, те пекат картофи. Таня му се доверява.

— Стихове за знамето!

Той овреме спира любовния си порив, а тя рецитира. Сърдито:

Аз не съм идеалист —

вярвам във материята!

Стъпкал бих с пета

— кат глист —

религията и суеверията!

Но когато ми казват, че

знамето

е материя — плат от лавката — аз не вярвам!

О, знайте! Не вярвам!

Вие можете да си джавкате,
да изпадате в истерия!

Ала знамето
не е материя!

Не е материя!

Не е материя!

— Хубави стихове! С чувство. — казва Петела.

— Не ти ли се сториха прекалено женски, сантиментални?

Но той не сварва да отговори, понеже вижда:

Централният плац. Пилона. Някаква фигурка около спуснатото знаме — с два уда-
ра срязва въженцата, грабва триколяра и изчезва в близките храсти.

— Чопнаха знамето! — виква Петела и хуква.

Фигурката има преднина, но хаби сили, озърта се, криволичи. Петела я догонва рав-
номерно. Отзад Таня крещи нещо. . . Те бягат на изток, хоризонтът светлее. Фигурката
спира, почва да върви, вири глава нагоре и гълта въздух. Петела я застига — момиче е:
грозновато и дребно. Изпъкналото ѝ гръцмудче ѝ разпаря шията, от устата ѝ излиза пара.

— Пуснете ме, моля, много ви моля, пуснете ме! — момичето се мята в ръцете му като
зверче.

— Ама това е кражба — казва Петела. — Не е хубаво да се краде!

— Знам, пуснете ме! За мен това е въпрос на живот и смърт!

Дотърчава Таня — нахвърля се върху пленницата.

— Аха, по тоя начин искате да спечелите съревнованието с нашта бригада, а! Но ние
не дремем!

Зверчето притиска ръце към гърдите си, където под пуловера е знамето. Таня дърпа
дрехата ѝ. Падат на земята. Петела освобождава момичето. „Бягай!“ Задържа Таня.

— Пусни ме! Ти си подкупен от тях! . . . Предател!

— Какво каза?

— Предател!

Тя хуква към лагера. А него го досмешава.

— Чакайте, моля ви се! — чува той гласа на малката. Тя идва при него трепереща. —
Вземете си го! Аз не приемам да съм щастлива, заради нещастieto на другото!

— Какво било? — той не поема знамето.

— Не — твърди тя, — вие се обичате, а това може да сложи край на вашата любов!

— Как е на Маяковски малкото му име? — внезапно пита той.

— Защо? Владимир. — отвръща прилежно тя.

— Е, това е. Видя ли? Айде, бягай! — И сам се отдалечава от нея.

32

На друия ден съседната бригада им връща знамето пред строя. Носи го снощната крад-
ла. Позорът да приеме знамето се пада на Таня — нейната чета е била наряд през нощта.

На танците Таня я няма. Петела чака. Уверен е, че тя ще дойде, и всичко ще се уреди.
И тя наистина идва. Казва много строго:

— Тъй като искам да остана честна в отношенията си с теб. . . Тъй като не желая да
правя нещо зад гърба ти. . . Затова ти съобщавам, че аз разкрих на щаба кой си.

— Кой съм? — пита Петела.

— Въпросът е ужасно сериозен и няма място за ирония. Ти ненапразно криеш, че си
офицер. Кажи, не е ли тъй! Комендантът каза, че има нещо подозрително и утре ще извика
милиция да разследва твоя случай! Това е. Сега съвестта ми е чиста!

34

Преди да напусне бригадата, Петела подпалва дъската на съревнованието. Изсърхналият
чам пращи весело и ярко.

35

Звън на трамвай.

36

София. Квартална пивница „Локомотив“. Врвя на гъсто насядали хора. Петела е
червен и potent, словоохотлив и щедър. На масата му има хора, които той не познава, той
им говори, те му говорят, никой никого не слуша. . . Непрекъснато пробутват към него една
курва — тя пхъ в устата му геврек. Съзлив пушек. Някой трака с машата по кривула.

Сипват се сажди по лицето на жената до Петела. Той ѝ рисува мустаци. Минава през давач на кръчмарски цветя. Петела грабва цветята, с властен жест ги връчва на дамата с мустаци. Иска да плати, но портмонето му се оказва празно! Продавачът посяга да си прибере цветята. Някой му подава пари. Петела го блъска да си прибере парите и слага продавачът да седне на неговия стол, оставя си самото върху коленете му за гаранция, дава знак на келнера да го обслужва.

— Иии, момент! — Петела се държи като в цирка. — Моменто, синьори, майне да-мен унд херен! Не са се свършили още хорските портмонета!

Вече е на улицата разгърден, по риза — качва се в един полупразен и студен трамвай в посока към Надежда. Десетина души — старци и жени — са се сгушили по седалките. Петела вижда един правостоящ в тежък балтон. Приближава се зад него и започва да го об-работва — най-напред пребърква двата му странични джоба. Хората го забелязват и се сбутват учудено. Някой подвиква. Петела се обръща и им прави знак да мълчат. Повдига нагоре балтона на жертвата си, за да намери задния джоб на панталона. Сега и човекът се обръща.

— Какво правите?

— Трай, не ми пречи — фъфли Петела. — А си гъкнал, а съм те заклал!

Петела измъква портфейла му. Но един старец е станал и го хваща за рамото.

— Ей, момче, може ли така!

Петела замахва и го удря. Тогава наскочат и останалите в трамвая. Нахвърлят се отгоре и го удрят. Трамваят спира. Идва ватманът, който го хваща и го затътря да го изхвърли навън. Петела пада на паважа. Хуква да тича по релсите след отминаващия вагон. В това време го е настигнал следващият трамвай и започва да звъни. Петела се обръща и тръгва заплашително с вдигнати юмруци към него. Трамваят спира. Петела блъска тъпата муцуна с ритници и пестници. После тича напред и ритва и предния трамвай, който е спрял, после хуква пак към задния. . . Но вече го посреща ватманът с манивелата, а отзад идва и дру-гият ватман и владеейки го от линията до една градинка наблизко, те си изкарват на него всичко, което им се е събрало днеска, пък и от целия им живот, и го изхвърлят в калта. Той остава да лежи, без да мръдне.

Трамваите потеглят. . . Възцарява се тишина.

Прехвъркват няколко немощни снежинки. }

37

Весели песни от „Бродяга“.

Петела се измъква лекичко назад. Цецо Влаха също се промъква. И се разминават. Цецо Влаха спира зад Иван Агапа и му говори ситно и бърже нещо. Агапа се е зазиял в екрана, по едно време се обръща и казва:

— Млъкни бе, говнъо!

Цецо Влаха се протяга и го удря по главата. Иван Агапа светкавично се нахвърля върху него. Образува се меле. Няколко надзиратели извиват ръцете на Агапа и го подвеждат навън. Той се съпротивлява.

Проекцията се прекъсва. Всички шумят.

Чуват се команди. Затворниците се строят — мъжете биват поведени по етажите, а жените тръгват да излизат от единия портал.

Герчев се разправя нещо със своите млади колеги от демонстрацията. Те тръгват за изхода. Той, разядосан, върви по коридора.

38

Герчев отключва вратата на кабинета си с надпис: „Зам.-началник по полит.-възп. дейност“. Отваря, но. . . се стъписва и веднага притваря, без да влезе. Оглежда се и вика в коридора.

— Пантелей!

Дотърчава затворник с лента на ръката.

— Старшината Дрянски при мене, ако обичаш! . . .

— Слушам, гражданино началник! — Пантелей се затътря обратно.

Герчев с широк замах отваря вратата.

Вътре има човек, застанал мирно. Това е Петела.

— Какво правиш тук Касабов? — изгърмява Герчев от прага.

— Гражданино началник, разрешете да остана!

— Кой те пусна тук, Петел?

— Сам дойдох, гражданино. . . Разрешете. . .

— Слушай ти! — криява Герчев. — Ти и мен ли искаш да вкараш в затвора бе?

— Разрешете да напусна, гражданино!

— Стой на място! И без да се правиш на идиот! Постави ключа, с който си влязъл, там!

Петела пристъпва и оставя на бюрото един фуркет.

Герчев отива до закачалката и облича шинела си.

— Гражданино началник, моля за вашето съдействие да бъде прехвърлен в друг затвор!

— Какво?! . . . А не шеш ли в Хисаря, на топлите минерални бани?

— Ето ми молбата! — Петела оставя на бюрото лист хартия.

— . . . Или в курорта Наречен?

— Аз знам, че съм неоправим, гражданино. . .

— Неоправими няма! Има твърдоглави!

— Точно така, гражданино, невменяем. . .

— Прибирай си веднага нещата оттам!

Петела прибира фуркета. Молбата си остава на бюрото. Пауза.

На вратата се чука. Влиза старшината Дрянски.

— Другарю майор! Явявам се по ваша зап. . .

— Дрянски, предай, моля ти се, на момчетата да тръгват с рейса и да не ме чакат. Обадих се на Коцето да се върне след половин час да ме вземе?

— Даже е много — обажда се Петела.

— А на тоя му приготви наказателната килия. Там ще му е проверката тая вечер. Това е. Старшината козирува и излиза. Герчев сяда, както е облечен, зад бюрото си. Чука с пръст по молбата:

— Ти да не мислиш, че си незанемим! Че само ти си техник на тоя свят, а? Небе — ти можеш ли ми каза защо се трепеме ний над вас? Шото аз не знам! Не знам! . . . Аз ги викам да си говорим като хора, а те се гаврят — разправят ти за изгорени полички! Сядай! Ии. . . що ти не гледа киното? . . .

— Бях до половината. . . — Петела сяда и слага ръце на коленете си. — Не мога аз да гледам такива работи.

— Нали? Шото всичко е глупаво! Вас никой не може ви угоди — ни вънка, ни тука!

— Ами. . . дива Индия, гражданино — казва Петела. — Ний тука сме друго, нали — култура и цивилизация. Нас жените ни нямат точки тука — показва челото си. — а ей тука! — чука се по слепоочията.

И преди Герчев да успее да му отговори, той внезапно заплаква.

Офицерът го гледа изумен, подвоумява се какво да предприеме, става и полуотваря прозореца. Мрак навън. Сваля фуражката си. Казва:

— Тия работи сега. . . не са мъжки работи. . . да се разберем. . .

Петела се е овладял.

— Казаха ми, че бебето било. . . Не тя! Тя не ми е писала нищо! Пепе Краишника оня ден е имал свиждане. . . Обаче ако и това умре!

— Ти няма да слушаш глупости! — строго казва Герчев. — Чуваш ли какво ти казвам! Нали първи аз зная да знам! Няма такова нещо! Децата ви са добре! Шом аз ти го казвам — ще вярваш на мене!

Настъпва мълчание. Петела казва като продължение на мисъл.

— То както и да го погледнете, гражданино началник, всичко започва от. . . за всичко са виновни жените. . .

— Обаче ти трябваше да видиш как тая жена Рита му помогна да тръгне по правилния път, а на да се въргала по наклонената плоскост!

— Така де, така де. . .

— Шо, не е ли така? . . .

— Те ни помагат — и ние им помагаме. . . — проточва Петела.

— Много си й помогнал ти! Оставил я човекът с две невръстни деца на ръце — голямата помощ!

— А! Сега виждате, нали, що искам да ме прехвърлят в друг затвор?

— Ама ти как си я представяш тая работа бе! — кипва пак Герчев.

— Шото тук нищо не плащате! Ръцете ти, кай, златни, ти си техник, ти си енциклопедист. . . обаче? Шото жената не ще да знай какво било тука и какво, да кажем, в бургаския затвор! Ти знай — дай! Тя ти дава любов и прочее и иска и ти да й дадеш нещо! . . .

Пауза. Герчев се е загледал в лицето му. Той май. . .

— Ти какво сега? Пак ли се каниш да плачеш?

— Не, не — стряска се Петела и си трие лицето. — Тсва не е за нищо. . . Това е нещо като. . . Може и да съм болен нещо. . . Тиктака! . . . Аз по-рано съм го нямал. . . виждал съм такива страшни неща, че и куче може да заплаче и всъщност не ми е мигвало. . . Но напоследък, както си седя и взема, че. . .

— Без причина? — казва Герчев.

— Без ами! Без.

— Че ти трябва да се прегледаш. Откога това?

— Трябва, да. Ами. . . миналата година ми започна по туй време. Точно преди сегашния процес — бях в следственото на транспортната милиция и там ми се появи за първи

път. . . Тогава бяха пуснали Румяна да говори с мене, да ми въздейства така — да си призна, щото аз цял месец съм там и мълча! И както с нея се разправяме най-спокойно, и изведнъж ми се появи! Плача!

(Следственото. Петела е облечен в балтон, с хастара навън. Румяна нещо му говори и изведнъж спира, втрещена в него.)

— После им викам: „Дайте ми една пишеща машина и татата—двайсет и пет страници роман!“

— Самопризнания ли?

— Пълни, пълни самопризнания! Имена хора, свидетели, всичко! Изпрайхме се на съда. Десет души наредиха до мен. Отбран кадър! Сам срещу всички и всички срещу мен—така, така, така! Скача Наско, мой приятел: „— Не е вярно, гражданино, не му вярвайте, той се докарва пред вас — иска да натопи нас, та да изработи за себе си мека присъда!“ „Така ли?“ — викам. — Ако исках да изработя за себе си мека присъда, щях да призная само кражбата, за която ме заловиха на самата кирия! Но ти ме разбери добре — имаш деца! Какво мислиш за бъдещето им! Там, за където си тръгнал — аз се връщам оттам! Ти винаги си бил чирак, а аз съм майстор в нашата професия и ето сега се отказвам завинаги — искам занаят — с чиста съвест!“ „— Съвест ли! — обажда се един, Ванцата, сега е в Парзарджишкия затвор. — Ти кирия не си имал съвест!“ „— Така ли?“ — казвам. — А ти ли щё ми приказваш за съвест? А защо дружеше с мен? Защо ме задържа цяла седмица на гости у дома си с приятелката ми? Че ако не бях те разкандардисал, ти и предател щеше да станеш на родината!“ Скача защитата: „— Протестирам!“ А председателят на съда — навит човек: „— Моля, не съм ви дал думата, не пречете за изясняване на истината!“ „Аз веднага: „— Можели, другарю председател, да задам един въпрос на колегата?“ „— Задавай!“ „— Нека каже неговата милост не кандърдисваше ли той мене и Наско да избягаме в Гърция.“ „Занас тука вече няма живот — казваше той при една пиячка, — а там е друго!“ „— Лъжеш!“ — вика оня. И Наско скача: „— Лъже!“ „— Лъжа ли бе, ах, вашта. . . Другарю председател, наредете още сега по телефона да направят на този човек допълнителен обиск в къщи и ако не намерят там две раници — още неупотребявани, — наречете ме тогава лъжец и ме осъдете на разстрел!“ И съдията: „— Какво ще кажете, да направим ли обиск?“ Мълчат. „— Вярно ли е това?“ Ванцата: „— Вярно е. Но ние се пошегувахме. Така на майтап.“ А прокурорът: „— И на майтап ли купихте раниците!“

Петела прави изразителен жест на човек, напълнил гашите — нааа!

— Право да ти кажа — казва Герчев, разсъблича се, донася чайника от печката и сипва на двамата по малко чай — учудва ме, че човек като тебе, който въздига приятелството в култ и верен на престъпните традиции, нали никога и за нищо на света не би издал някой от своите приятели и колеги, почва да разобличава всички!

— Всички!

— Е, защо?

— Не знам дали ще ми повярвате, гражданино началник, но аз исках да ги спася! Да, да, не се учудвайте, исках да ги спася! Както виждате, аз погубвам себе си, за да се избавя от това проклетие! Джебчийството е проклетие, казвам ви! Който го е почнал, мъчно може да се отрече от него. Аз, а и вие сигурно — познавам остарели вече хора, със семейства, които вече отдавна минават за порядъчни граждани, но излизат от време на време в турне, и чак тогава се успокояват! Ами ето, аз ви разправях днеска за оня, дето го засякох на кирията, какво е туй?! Мръсна болест! И него го изправих до мене!

— И него?

— Уха! Така, така, така! Той: „— Не е вярно, другари съдии, аз не познавам този човек!“ „— Така ли?“ — вика прокурорът. — Я кажи, Петел, как се казва този невинен гражданин и къде живее?“ Казвам: „— Паскал Димоз Контев, София, „Паун Грозданов“, номер. Той ми даде адреса и ми заръча непременно да му ида на гости!“ Оня: „— Не е вярно, клевета!“ „— Клевета ли? Че отде ще знае адреса ти този човек, щом ние се познаваме?“ „— Може да сме се запикавали случайно, както става във влака, и да съм му казал къде живее!“ „— А отде ще знае този човек, че си осъждан? Ето в свидетелството ти за съдимост личи, че три пъти си бил съден за кражба!“ „— Е, казва оня, това беше на младини!“ „— Бе, казвам аз, гражданино прокурор, нека този подсъдим, щом толкова порядъчен се изкарва, няма ли херния и не носи ли бандаж?“ Оня побея! „— Защо не гледате така страшно, викам му! Искате да кажете, че като предател заслужавам смърт по вашите закони? Не ме е страх. Минаха оня времена, когато ваша милост ни държеха под страх от жестоко наказание от царете! Няма ги вече царете! Само някои като ваша милост са останали и се мъчат да се представят за порядъчни, а ние, вашите ученици, сме пропаднали, а? А кои ни учеха по участъците и затворите?“ — Така ги оправям един по един. Те се нахвърлиха отгоре ми, адвокатите им — ще ме изядат! — Усмива се. — И само Румяна! Само тя стана и ме защити там. . .

— Като свидетел?

— Не, тя никога не е знаела с какво се занимавам и въпреки. . . Не свидетел. Беше в залата и й дадох думата: „— Искам, казва, да заявя, другари съдии, че колкото и да осъди е

моя мъж, ще го чакам търпеливо да продължа живота си с него! Той е толкова добър и . . . толкова внимателен с мен и моето дете, че за нищо на света няма да го напусна! “ . . . А те: „— Много добре, но вие чухте неговите признания — много престъпления е извършил. Хубаво е, дето така искрено се разкайва, но го очаква сериозна отговорност! “ „— Аз му имам пълна вяра. Той не е способен да лъже! “ „— А защо вие заживяхте с този човек, преди да сте сключили брак — не ви ли стига, че веднъж сте се опарили с вашето лекомислие? “ „— Знаех, казва тя, че ще ми зададете този въпрос. За една жена, която има незаконно дете, всички мислят лошо. Ако можете — повярвайте ми! Бях се отчаяла и срещнах Касабов! Разбрах, че и той е нещастен човек, погрижи се материално за мен и детето и ме върна у дома. Там всички го обичаха — правеше подаръци — на брат ми купи. . . “ А съдията я прекъсна: „— И сега ли го обичат? “ Тя: „— Сега вече окончателно се отказах от него. Когато го видях по време на следствието, той ми каза, ако ме тормозят, да се прибера при майка му в Бургас, сега живея там. “ „А вие не се ли интересувате откъде има толкова пари? “ „— Той ми каза, че работи във Враждебна и има висока заплата. Сега знам какво е вършил. Но той го е направил за нас. Съдете го, но имайте пред вид, че аз му вярвам, имайте пред вид, че е баща на две малки деца и заслужава да му. . . “

— И така! — Петела спира разказа си.

Мълчание. Герчев вдига глава.

— Ти сигурно предполагаш, че аз съм имал много и всякакви случаи. Сега — слушай ме добре, аз доста те слушах, моля те, да не ме прекъсваш. . . Така. Виж сега един такъв случай. Става дума за един — няма да кажа престъпник — един човек, извършил множество престъпления, кражби! Нагъл, опасен, неуловим апаш! Човек на живота, както той го разбира, на жеста! На риска! С лошо детство, без родителски контрол, беден, но усетил вкуса на парите и станал щастлив по своему! Този човек върши кражби, пие с приятели и приятелки, черпи наляво-надясно и каквото има днес, утре го няма! Но внимавай! Един човек, който не оставя друг да плаща сметката! Който във всичко и винаги трябва да е пръв! Но! Мине не мине време, и нашият приятел изчезва от компаниите, от приятелите, от жените, скрива се! И! Къде е, какво прави — никой не знае. Ако могат да го видят хора — неговите приятели и врагове, неговите гонители и укриватели, неговите изоставени и сегашни жени — ей богу, биха се смаяли! А виж къде е той, къде ходи той! В София, в квартал „Лозенец“, на една уличка край гората той рита една парцалена топка с децата от махалата . . . Облечен в черен костюм с връзка и борсалино, той е при тях всеки месец. (По една трамвайна линия вървят група малчугани, съпровождани от мъж в официален костюм, когото виждаме в гръб. Зад тях трамваите карат бавно и звънът!) Милицията търси всекидневно по влаковете на България този опасен рецидивист, а той е със своята махала на кино или на мач! Тези малки уличници и този неизвестен мъж — най-силен и най-богат и най-най-най! Сега този човек наистина е в неизвестност. (Мъжът с черния костюм сваля черната си шапка и я ритва силно. Децата се нахвърлят върху нея и започва голяръ ритане. Мъжът е Петела.) Този човек изчезна завинаги от тях, те тъгуват — а той нищо не може да направи — той, станал жертва на собствените си страсти, изправен далеч от всички пред дилемата — защо върви, върви така и изведнъж! — прави обратното!

Петела е навел глава.

— Мога ли да запитам вече, гражданино началник? — Герчев кимва. — Кой това. . . Тя ли е идвала? . . . — Герчев само го гледа. — Виж, значи, тя е идвала. . . И кога това?

— Преди няколко дни.

— И?

— Смятам, че не е нужно всичко да знаеш. Сега обаче искам да ме разбереш. Всичко е в човешките възможности, но не всичко е в моите възможности. Искам да кажа, че останалото е в твоите възможности! Сега вече ти не си сам. Ти имаш две деца. Остават ти още четири години. Вземаш жената и децата и. . .

— Само да не ми мине котка път! . . . — казва Петела.

— А не? Ти трябва да ѝ имаш доверие на тази жена!

— Не, не става дума. . . Аз от нея не очаквам тия работи. Да не казвам голяма дума, но това е друго.

— Нали?

— Съвсем друго е. Даже да вземем само — аз съм я водил по приятели, от нашите, даже и те това викат. Е, това е само за тебе момиче! Не е като. . . Става дума за други, които съм водил. . . Ама и аз! — Чука се по главата. — Ах-ах-ах!

— Не се удрай по главата, че тъкмо ти се оправиха малко мислите — да не ги разбъркаш пак! . . . — взема молбата на Петела и я накъсва. — Значи, какво решихме с тебе! Днес е вече почти . . . дайсет и пети! До трийсти — наказателна килия! През туй време хубаво мисли и напиши една молба до директора на затвора, че искаш да ти се разреши да те преместят оттук. Това е негов въпрос. Пиши и за децата. Щом толкоз не ти допадаме, може и да се разделим. Няма да плачем за тебе, я! . . .

Герчев звъни. Двата мълчаливо очакват появата на старшината. В паузата Петела недоволно върти из ръцете си бучката захар от чая и на края я пхва в джобчето си. Почук-

ва Дрянски и козирувайки, влиза.

— Води го! — казва Герчев. — Нещо ново?

— Всичко е нормално, другарю майор. Коцето ви чака. Разрешете!

Излизат.

Герчев слага фуражката си, бръква в бюрото — вади един хляб и шише грянено мляко, оглежда още веднъж кабинета и гасейки лампите, излиза.

III

1

Петела и старшината вървят по един коридор. . .

— За какво се разправяхте толкова време? — пита Дрянски. — Пак ли я подкваси някаква!

— Трябваше да му дам една готварска рецепта — казва Петела.

— И каква рецепта му даде? — подсмива се Дрянски.

— Как се вари рибя чорба от шарани като тебе! . . .

Дрянски се подпира на стената и се смее добродушно. Три се сълзите.

— Ох, Петел, Петел, няма да ти дойде ума — нямааа. . . Я кажи още някой лаф!

— Догодина. За тая година спускам кепенците! . . .

Отключват им и ги пускат в централното помещение. }

2

Отново се появява споменът.

Прехвъркват няколко немошни снежинки.

Трамваите потеглят призрачно. . . Настава тишина.

Петела лежи пиан, бит, разхвърлян в калта на някаква градинка, из някои от крайните квартали на нощна София.

Но все пак той се надига. Тогава вижда нещо, което се надига от една пейка, хлипайки от страх. Той върви натам — краката му треперят — това беше жена с вързопче в ръце.

— В името на това дете! — дочува той. — В името на това дете ви заклевам — и протяга вързопчето.

— Другарки! — поема сулук Петела. — Аз не съм убиец! . . . — Пипа се. — Напротив, менеме гониха да ме убият! — Олюлява се, задържа се. — Това са мои врагове. . . — Тръгва напред. — Тъй като ги разобличих на едно събрание в нашата оф организация. . . — Пада, говори шепнешком доверително от земята. — Те ми имат голям карес! — Внезапно се изправя и изкрещява: — Аз цял живот страдам, отдето се боря за справедливост!

Пада и повече не мръдва.

3

— Знаеш ли кои си говорят сами? — казва Дрянски.

— Кои?

— Улавите у Карлуково! — смее се сам на себе си Дрянски.

Петела също започва истерично да се кикоти, явно поднасяйки го, но разбудят и цялата килия, в която вече са влезли. Петела започва да измъква изпод телата на налягалите по нара скийлиници своето одеяло.

— Къде, Петел? — пита Малкия паяк.

— Малко на балнеосанаторий — отвръща Петела. — Паяче, бъди авер, дай си пижамата! — съблича си връхната дреха, а получава ватенката на Малкия паяк.

4

Спуска се на долния етаж. Старшината отключва карцера.

Карцерът също е килия, само че без нарове. На пода вече се е излегнал Иван Агапа.

— Абара муууу! — измучава той.

Петела хвърля одеялото и ватенката до него. Старшината вече бута вратата.

— Чай да се измия! — спира го Петела.

— Абе ще станеш много бял бе, ще те вземат мишките за сирене! — казва старшината и го води към тоалетната.

— Шефе, в страшна форма си днеска! — казва Петела. — Ама, а млъкни малко, че ме заболя главата.

В празното циментено помещение напевно свирят крановете. Едни църцорят тихичко, други басово — на пресекулки се обаждат, а трети държат равно исо.

Петела стъпва на коритото и откътва от перваза люспа сапун. Скача обратно долу и почва старателно да се мие. Той обича да се сапунисва дълго и пак така дълго да се плакне. Това са негови минути и никой не може да му ги отнеме. . .

Румяна е седнала на един стол и клатушка бебето.

— То е много тихо дете, веднага заспива. . . Моята съдба е много жестока. Аз съм от Плевен, кръгъл сирак бях в момента, когато се срещнах с него. . . това ми е голямата грешка в живота. . .

Тя оставя бебето на едно миндерче. Бедна стая. Чешмата тече, за да не замръзне. Куп въглища. През полуотворената врата до тях долитат звуци на цигулка. Румяна се връща и сяда пак на стола до леглото, в което лежи Петела — той е в доста окаяно състояние, със синини и издутини по главата, ръката му е превързана с нещо като шал.

— Караше учителския институт в Плевен — голяма обич, голяма любов! — продължава тя, след като сяда. — Стигнахме до нежелателни явления. . . След което той се отдръпна. Оказа се голям мошеник. Непочтен човек крайно.

— Ерген ли беше? — пита Петела.

— Да. Говореше за събиране, за женитба. Но когато отидохме у тях, майка му и сестра му не ме харесаха, защото смятаха, че той е хубав човек. Че с диплома може да вземе жена с висше образование, по-материална. . . Аз пък по-особена съм по природа и сметнах, че даден човек след като не ме обича и не може да даде това, което аз давам, се откъснах от него, като през това време правехме абсолютно всичко възможно да направя аборт. И той, и аз насам-натам — по лекари ходихме. . . Де да сме знаели, ако сме отидели по селата, по-лесно можели сме да се оправиме, а ние при големите асове, които много се страхуват. Ако знаеш, в Пловдив, се случи такъв случай — девойка забременяла, отива при лекар с майка си. Лекарят се съгласява — абортите са забранени. Аборт. Тя отива сама, но умира в момента на масата. Лекарят се уплашва за кариерата си, насича я на парчета и я изгаря. И след това полудява и сам се предава. И всичко това беше така опнало нервите на лекарите, че не приемаха и на преглед — само и само да не се говори за такова нещо. И аз си останях бременна. . . И времето си минава, аз наедрах, той вика: „— Няма как, трябва да се съберем. Но в Плевен това не може да стане, нито в София. Затова ще те отведе в Шумен, в родилния дом, там да родиш.“ Пред една лекарка там — ние взехме писмо от София от Министерството на народното здраве. . . Казава: „Какво?“ Обяснява, че той иска да отиде учител на границата и там да се съберем, а аз през това време тук да родя, щото там няма къде да живея. Но вече като ме остави там, там ме заряза. . . Срещнах се един-два пъти с помощта на други хора, викам: „— Виж какво, аз занаяпред не искам нищо да търся от тебе. Това е грешка и твоя, и моя. От тебе не искам никаква друго изкупление, освен да дадеш име на детето и да не се срамува един ден то от нашите грешки.

Тя плаче. Петела е затворил очи.

— . . . Добре, но той вече се оформя в една по-особена среда и казва: „— Не, това няма да го бъде!“ Нещата стигнаха до съд. И той вече. . . доведе сума ти учители и професори да докаже, нали, там, че аз съм. . . въобще той се представя за много честен, за много благонадежден и казва: „— Не, аз тая жена изобщо не я познавам! Тя гледа да ме обвърже, без да имам никакъв грях!“ Но Плевен е малък град и всички проститутки се познават, и всички добри и лоши момичета се познават. Не можех да не спечеля нещата, защото цял град застава на моята страна. И в съда вече се доказва бащинството на детето. Той беше осъден да плаща издръжка. Но ми беше внушено да не искам повече, защото жена, която си е разпасала сукамана, не може да бъде жена на народен учител.

— Какво така трепереш, студено ли ти е? — казва Петела.

— Ами, аз съм издръжлива — усмихна се тя. — И. . . защото много го обичах, тръгнах подире му в София. Но тука ми беше много тежко, много трудно с дете. И писах писмо на другарката Цола Драгойчева. Тя ми помогна. На нея й разказах тия истории. . .

— Срещна ли се с нея?

— Със секретарката се срещнах. Лично с нея не, но тя ми помогна да се настани на работа. . . — Румяна става. — Ще ида да му туря малко в печката, да не се вкочени. . .

Загръща малко бебето, отива до купа с въглища и нагребва една лопатка — носи я към другата станчка, като отваря да влезе — в дъното се вижда човек с тъмни очила, облечен в палто, свири на цигулка. Румяна слага въглищата и се връща.

— Той работи в един ресторант — казва тя.

— А ти къде работиш? — пита Петела.

— В предачната фабрика „Българка“. Като предачка. . .

— Що не занесеш детето оттатък — по-топло е все пак. . .

— Страх ме е. То е толкова тихо, че той няма да го разбере, и току-виж го бутне да падне. . . Детето е настанено в седмични детски ясли, но понеже не е още уреден въпроса с мойто обещание, в събота и неделя го взимам и спим на хотел. . .

— Я, ела — прекъсва я Петела — да легнеш тук под одеялото, по-топло е там — ще се сместя насам. . .

— Ами, ами! Да те бутна, без да искам по ръката! Във фабриката имаме едни бараки, но са само за бекяри, по много души сме в стая — много хора, все някои с такива съдби

като моята. . .

— Е, добре, от тая страна легни. . . от другата!

— Малко в крайчеца — казва тя, надига се и ляга до Петела. Малка пауза, докато се пооправят, после тя казва: — Но нямам право с детето там да преспя. Събота и неделя — на хотел. Но тази събота пари нямах. . . и тъкмо идвах при тая моя позната. . . А ти къде работиш?

— Военен. Закупчик съм на оръжие във Враждебна.

— Какъв чин имаш?

— Четири звездички. . . Ама що не си мушнеш краката?

Тя вкарва краката си под завивките.

— Сега топло ли е? — казва той след пауза.

— Ами. . . ти не знаеш ли, че питаш?

— А как се казваш?

— Румяна.

— Щото аз се казвам Лазар. . . Виж сега, Руми, аз още оная вечер разбрах, че самата съдба се е изпречила на пътя ми. Сериозно ти говоря. Без майтап. Аз също съм един нещастен човек — и мене ме изоставиха. . . Понеже пътувах често по работа, жена ми избяга от нас, като задигна цялата покъщнина. Прибра се при един долен тип. Изостави ме. Опозори ме. Сега имам само врагове — ти видя какво направиха с мене оная вечер и сега съм без нито един близък човек в света. Толкова ми е черно пред очите, че не разбирам защо живея. Сериозно ти казвам. Само една жена като тебе може да ми даде сили и да ме избави от лутаницата, в която съм се заплел. Слушаш ли ме, да не си заспала?

— Не.

— Много топло стана всеки случай, нали, аз направо съм потен. (Това е вече температурата.) И. . . нищо не искам от тебе. Само ми се довери. . . За детенцето не се грижи, аз ще го отгледам като мое родно дете. . . На мене ми почина едно като пеленаче. . . Твоето ще го замести. Без майтап. . . Като се оправя малко, отивам и си взимам заплатата. . . ще ти дам колкото пари искаш. . . ще идем в „България“. . . видял съм едни екстра чорапи в окъзиона — не вярвам някой да ги е взел, доста са скъпи — ще ти ги купя, барем две години нямам скъсване. . . ще те облека като кукла. . . Качвате се на влака и отивате в Плевен и там ме чакате да си пооправя тук играта. . . и оттам отиваме в Бургас да си уредя развода. Аз имам златни ръце. . . всичко мога — фина механика, писалки, акордеони, часовници, секретни брави, велосипеди, мотори, акордеони, цигулки. . . Я му кажи на тоя да спре, че ми става много горещо! Стига съм обличал жени. . . ти ще бъдеш последната. . .

Малка пауза. Той е цял в пот и бълнува. Тя спи.

— . . . Ти си моята бъдещаспруга. . . Аз ти казвам. . . Грешите. . . Не съм имал никакви намерения. . . Аз не съм този, за който ме взимате. . . тук е много шумно, не подхожда за такъв разговор. . . — Все по-тихо: — . . . Заклевам ви се, че няма да съжалявате. . . Искате ли после да потанцуваме. . .

6

Водата шурти в циментените корита. Едни кранове тихичко писукат, други къркорят, отделни капки отекват звънко и напевно, а тръбите бучат и свирят на два гласа своя мелодия.

Петела се измива обилно с вода. После слага между зъбите си една бучка захар и засмуква шумно.

. . . В килията Иван Агапа още не спи. Сгънал се е на две и чегърта с огризка от молив по едно листче.

— Тебе що те запечатиха? — хвърля се на пода Петела.

— Не видя ли бе? Цецо Влаха е причината, мамичката му мамалигарска! Той прави кореспонденция с Петра на от женското и ми вика: „Агапе, носиш на Петра пет кутии „Мелник“ да ѝ ги прехвърля от дърводелното.“ Хърби! ! И ѝ казвам на тая патка: „— Влаха е купил пет кутии, обаче четири за мене, една за тебе — в противен случай те замръзвам — няма да пушиш хич!“ Тя: „— Добре!“ . . . И таз вечер на киното му каза. И Влаха със сичкия си акъл се фърля да се бие. Ти знаеш, аз никого не закачам да се бия, обаче когато съм удрян. . .

— Ясно! — намества се да спи Петела.

— . . . Много трудно е било, когато съм удрял! — Агапа скъсва листчето, по което пише, вади ново.

— И молба ли пишеш сега?

— А, ще ги моля аз! Пиша любовно писмо на Макси, циганчето!

— Вълх, недей, ще умра!

— Неговата Надка — един месец време как е дигната за Сливенския, обаче той не знае Максим. Дава цигари да ѝ нося! Нали ме разбираш? И аз му пиша всяка вечер. Я кажи нещо, че все едно и също, едно и също, ще вземе да се усъмни копелето!

— Дадено, пиши: „Радост моя! Слънце мое! Чудо на чудесата! Ти много значиш в моя живот! Минават дни. . . минават нощи. . . аз много нощи мисля за теб! . . . Искан, като плача, да има един силен мъж да ми избърше сълзите. . . като ме е страх — да има един силен мъж, при който да отида. . .“

— Ти квото го зачеса. . . — клати глава Агапа. — Няма да фане вярa. . .

В това време изгасят светлината.

— . . . ега ти силния мъж тая хърба мингиянска Максим!

Петела лежи с отворени очи.

— Ще пиша тъй: „Получих папиросите. Всичко. Много те обичам. Целувам те, Надка.“

. . . И майната му!

Така завършва тоя безкраен ден. . .

А през нощта Петела сънува. . .

7

Някакво езеро. В него жълт сал. На сала — Гела, Мима, Керанка — голи, Любо лови риба с една въдица, Румяна — бременна.

И салът се клати. . . И все по-силно. . . И по-силно!

IV

На другия ден.

I

Кабинетът на началникът на Н-ския затвор полковник Ангел Гъбев. Макар че е вече к'ъм обяд, в тая стая е полутъмно. Това впечатление се подсилва от натрупаните по всички м'аси и стени книги. Разхвърляните глобус, везни и шишета от медицински тип напомнят алхимическа лаборатория. В'ън е зима, но прозорецът е широко отворен. Началникът Гъбев, само по една юнашка фанелка, е седнал зад масата си. По време на разговора, който вече е набрал висок градус, Герчев ту сяда, ту става.

ГЪБЕВ. Недопустимо е! Направо злоупотребяваш!

ГЕРЧЕВ. Не преувеличавай, Гъбич, и не се плаши!

ГЪБЕВ. Не се плаша аз! Вътрешния ред обаче не съм го измислил аз! Нито ти! . . . Ти с тоя ред ще се съобразяваш, тоя ред ти го налагаш! Приветствам твоите идеи, но те са безсмислени напълно!

ГЕРЧЕВ. И аз като те гледам гол у тоя студ, ми се струва безсмислено, но ти, тоест личността има свои съображения да прави това или. . .

ГЪБЕВ. Това не е сериозен разговор! Какво — личността! Свободната личност има право да избира как да действа в зависимост от своите потребности — аз мога, без да нарушавам обществения порядък, разбира се, да стоя така, защото знам, че за мен това е добре. А ние работим с личности на хора, лишени от свобода. И вместо да ровим какво, кога, как е било, какво е неговото мнение и так далее, трябва да създадем необходим активен стереотип за приобщаване на тия личности към общественото утре! Трябва да се изтрият от съзнанието им всички дивотии, по причини на които те са докарали отук — те трябва да стигнат до нулевото деление и да започнат едно ново развитие, безпомощни като деца! *(Взел е един том в ръката и докато говори, е открил необходимия му пасаж.)* Слушай и вади поука! *(Чете.)* „Всеки ден чувам как глупаци говорят неглупаво, казват верни неща — но нека видим откъде ги знаят, откъде са ги взели, ние им помагаме да измислят умни думи и умни доводи, които сами не могат да измислят — те само ги запаметяват, казват ги случайно, опитом. А ние ги слагаме в тяхната сметка, като по тоя начин повдигаме цената им, вне им протягате ръка. А защо? Никаква благодарност, и от това те стават още по-глупави. Не им помагайте, оставате ги сами на себе си! . . . Тъй. . . тъй. . . Но ако започнете да ги учите и просвещавате, те веднага ще ви хванат и ще си присвоят преимуществата на вашите разяснения — това исках да кажа и аз, тъкмо това е моята мисъл, само че не го казах така, защото не ми дойдоха наум подходящи думи! . . . Отнете им този довод. За да се справи човек с такава надменна глупост, трябва да се постъпва злобно. Мнението на Генезий, че не трябва нито да мразиш, нито да осъждаш, а само да учиш е правилно в други случаи — тук е несправедливо и нечовечно да даваш съвет на този, комуто това не е нужно и не става по-добър от него. На мене ми се ще те да затынат още повече, да отидат още по-нататък, до самия край, та да видят най-сетне какво струват“ *...(Затваря книгата.)* Ясно ли е?

ГЕРЧЕВ. Монтен винаги е иронизирал правосъдието.

ГЪБЕВ. О н о в а правосъдие! . . . Но Жорез е казал: „От миналото трябва да се вземе огънят, не пепелта!“ На тебе трябва да ти стане ясно, че те тук са доведени до края и

ГЕРЧЕВ. Смяташ ли, че това ще е лек за всички? Да не излезе, че него го боли главата, а ние му лекуваме краката. . . аз най-малко искам да разпалвам тук нещата. Но ето — вземи тоя Лазар Касабов — той пише писма. През мене минават. Но неговата жена, да я кажем — не ги получава. Изчезват. Тя идва вече няколко пъти при мен да проверява защо той не пише. Обяснявам, но тя си въобразява, че ние крием писмата или че той смята да я изостави. Той пък си въобразява, че аз ги крия и че се срещам тайно с нея и ми е любовница. Кани ѝ се. Какво подразбирам аз от нея! Че брат ѝ се меси. Той явно прибира писмата. Да му кажа ли на нашия? Чия работа е това? . . . Тоя човек — братът—най-безочливо им играе по нервите. Има хора, които могат да те накарат да skoчиш от последния етаж вярвай ми. Аз нито искам, нито водя война тук, вътре, а водя война с хора отвън. Слава богу, имам идея какво да направим, за да избегнем и нервите, и скандала. . . Това едното. Второ. За нашите хора е от златна полза срещата и работата с конкретни личности и личностни отношения.

ГЕРЧЕВ. Ако държиш да се скараме, непременно искам да ти кажа, че хората, които съм водил тука, не са бозаджии, а юристи, готови да отидат на всякакви рискове, и това най-малкото си длъжен да го уважаваш! . . . Ето днес даже например имам предложение от едно от момчетата — желае да влезе вътре с присъда, редовна, но фалшива практически — без знанието на нито един служител освен тебе и мене. Като фиктивен затворник да поживее в килиите, между тези хора, за да може с неговите възможности да прецени тези взаимоотношения, вътрешните, този мир, който е установен там. Това отрицателно влияние, за което винаги говорим, гледайки отвън. . .

ГЕРЧЕВ. Не моля ти се, мога да ти кажа името му. . .

ГЕРЧЕВ. Тъй вярно. . . другарю полковник!

00000000000000000000000000000000

Иван Агапа рисува на стената две кръгчета.

Петела е хванал една голяма зимна муха и къса крилото ѝ.

Двамата седат на пода и се облягат на отсрещната стена.

Гледат напрегнато. Мухата пълзи по стената.

— Бая! — изпъшква Иван Агапа. — Шест.

— Ами да му палнем фишека!...

Мухата е влязла в кръгчето.

— Не ми трябва вътрешна присъда! — продължава той. — Стига ми тая!

Петела не бърза. Мухата обикаля.

— Салито от Пазарджишкия, помниш ли го, Змея?

— E?

— Пратил много здраве от Южна Родезия.

— Където трябва! . . . Имам план за милиони.
— Какъв? Ох-ох, още петдесет! Станаха сто и петдесет!
Петела губи. Ядосва се. Казва:
— Снощи забучих закапечето. Той ме има за негов човек.
— Хърби! — вика Иван Агапа. — Обаче за теб!
Мълчание.
— Баре ще кажеш ли да чуя. . . — продумва Агапа.
— Е, що ти е, като. . .
— От мене ли те е шубе бе! — поглежда го Иван Агапа.
— Трябват обаче още двама.
— А това. . . сложна работа.
— Нали? Обаче — без грешка! — казва Петела тихо. — Ето, да речем, така. Това става, преди да изкарат „тежките“. Нали кофтитата минават и удрят кентри по вратите. . . Не, не, най-малко още двама. И ти ако кажеш, трима! Аз в това време съм в стаята на закапечето. Той ще ме вика сега много пъти.
Аз съм при него.

Пет минути преди да ударят звънеца — вие тримата в клозетите. . . В това време всички се прибират. . . Кофтитата удрят кентрите. И идват да видят има ли някой в кенетофите. Вашата задача е — с едно кестерме по главата й. . . зад вратата! (Обаче в едно и също време! Сега внимавай!) Кофтитата ги няма. Остават — един старшина в отделението и един на колелото. И дежурният офицер — закапечето. Аз съм при него. Като удари звънецът, аз се оправям със закапечето!

Взимам му пистолета. . . Натискам звънеца — викам кофтито. (Обаче кофтитата няма. Вие сте ги привършили.) Аз пак натискам звънеца. . .

Сега — този старшина, който е на колелото или сам ще дойде при повикването (тогава аз го оправям!), или ще тръгне да дири кофтитата (тогава вий). И другия — в коридора! (Те са двама. Вий трима. Ти си за двама.) Удрате и долните кентри на всички врати — да не излязат другите да пречат. Идвате при мене в стаята на закапечето. Оттам тръгваме. (Имаме пистолет.) Вървим към портала. . . Вече сме четирима. . . Лесно ще се справим. . . Излизаме! Вънка е дежурната кола. Мятаме се в нея и. . . оттук до границата е два часа! Оттам нататък аз имам грижата. . . — Петела става и отива да моча в ъгъла. — Не знам дали знаеш, ама аз съм служил в гранични войски.

Иван Агапа го гледа в гърба, после става и той. Петела се връща към стената с мухата. Пауза.

— Много леш! — Иван Агапа се е обърнал и моча.

Петела незабелязано от него изважда бучка захар, напљунчва я и натрива с нея едното кръгче.

— Няма милост! — казва той и се хвърля на пода.

Иван приближава. Гледат се.

— Хърби! — казва той и подава малкото си пръстче. Петела подава своето. Кръстосват ги и ги стисват.

— За другите двама обаче. . . — казва Петела. — С тях говори един от нас. . . Те не трябва да знаят помежду си до последния момент, нито трябва да знаят кои сме всички. Един познава всички. Всички знаят един.

— Той много рискува — продумва Иван Агапа.

— Да. Един от двамата ще е. Да кажем — аз.

— Що, ти мене за лайно ли ме имаш?

— Ако си ти. . . — мисли Петела. — Добре! . . . Не, не, по-хубаво да съм аз, шото. Чакай тогава фърляме чоп! — подава му мухата. — Дръж за малко. . . — търси из джоба си нещо.

— Ето бе! С нея бе! Ако влезе в мойто — аз съм, ако влезе в твойто — ти си!

— Ако влезе в твойто — аз съм, ако влезе в мойто — ти си!

— Хърби!

Хвърлят мухата на стената и се просват да гледат. Мухата отива и се намърдва в кръгчето, което захароса Петела.

— Аз съм! — казва Иван Агапа. Става.

— С кого ще говориш?

— Като дойде ред, ще ти кажа! — каза Агапа и удря, та сплесква мухата на стената. Отвън се дочуват гласове. Петела се вслушва.

Някъде встрани от килията им в същия коридор, събрая около себе си аудитория, говори другият сладкодумец на затвора — бай Живот:

— . . . Председателят на съда ми вика „ — Адвокат имаш ли? “ — „Немам адвокат. Моля почитаемият съд да има пред вид, че ще се защитавам сам. „Председателят май

искаше да си направи майтап: „ — Оттук, вика, като подсъдим, оттам — като адвокат!“ . . . Обаче за мене майтап няма! Аз знам, че за тая работа могат да ми дадат петнайсет години! Изкарах очилата, поизбърсах ги така, ама десния ми крак тъй прай в въздуха! — Бай Живот показва как му треперел крака от напрежение. — И казвам: „ — Граждани съдии, роден съм в бедно балканско селце, на границата между деветнайстия и двайстия век. И още от шестмесечна възраст оставам кръгъл сирак — майка ми и баща ми загиват от гръмотевица! (Това не е вярно. Да идат да проверяват!) Оставен, казвам, на произвола на съдбата без майчина прегръдка и бащина подкрепа, подхвърлян от ръка на ръка, аз израснах на улицата и улицата направи от мене това, което съм сега пред вас в настоящия момент — престъпник! Така, много отдавна, в един октомврийски ден на 1917 г., когато Аврора със своите оръдейни изстрели оповестяваше единствената социалистическа държава в света, тоест Съветския съюз, попаднах в Софийския централен затвор. И там, в дъното на мрачния затвор, между бетонни стени — говори патетично, — лежах бледен, умислен, без слънце и звезди, без мирис на цветя, без пеещи птички, без ласки и любов. . . отиде един живот, една прекрасна младост за тоз, дето духа гората! . . .“

Бай Живот прави пауза. Слушателите са пленени. Петела ревнува.

„ — Унищожен е един прекрасен живот. Без никаква перспектива! Равносилно на самоубийство! Останах без дом, без семейство, без семейно огнище и утре като изляза, мога да свърша в някой старчески дом. — Плаче. — Така, казвам, граждани съдии, отлетя моя живот! Свидетел съм на всички политически конспирации от 34-а година, македонската организация ВМРО, 35-а година, заговорът Дамян Велчев. . . Айде 1941 г. почнаха да идват комунисти, анархисти, земеделци, пладненци. Стана Девети септември — почнаха да идват народен съд, геметовски конспирации и много други.“

„ — Бех там — продължава той, — когато убиха Вапцаров, когато убиха този. . . сливналията. . . генерал Займов. . .“

— Стоя отстрани и гледам сеир, а? — обажда се от килията Петела и почва заядливо да се кикоти.

— Ти по какъв случай си толкоз весел? — кипва бай ти Живот.

— По много причини! — отговаря отвътре Петела. Слушателите наострят уши — почва битка. — Първо, млад съм и ми предстои да остарея, а като остарея, ще се пенсионирам, ще получавам пари, без да работя. Второ — рецидивист съм, а ми предстои да се поправам — ще ме пуснат от бъркотиите. Трето, гладен съм и ми предстои да се наям! Значи, все нещо добро ме чака! . . .

— А кат си толкоз млад и гладен, не ме яж мене — остави ме да си довърша защитната реч без твоите диви рецидиви!

Другите избухват в смях.

— Не, ти само ми кажи — вика Петела — приказки народни чел ли си? На края там тъй пише: „И аз бях там, и аз седях на масата, ядох, ама в устата ми не влезе, пих, ама по мустациите ми изтече!“

Бай Живот е уязвен.

— Петел, какво целиш сега? — вика той.

— Какво да целя бе, в теб няма къде човек и да се прицели!

— А знаеш ли аз какво предлагам — казва с достойнство бай Живот. — Съд! Нека съдът реши кой води по-голяма лакардия — ти или аз, а?

— Всякак и при всяко положение! — изкрещява отвътре Петела, после казва на Агапа: — Тоя на всяка цена го послушай. Има голям опит!

V

I

. . . Някой свиреше отдолу, под прозорците. „Зайченцето бяло“. Петела се надига тихо — Агапа спи — към виделинката на прозорчето.

Долу, пред вратата на женското отделение, стоеше Петрана и гледаше към етажа с килията на Цецо Влаха.

Едно листче, завило камъче, излетя от Цецовата посока и тупна в краката ѝ. Тя се наведе и прибра писъмчето в пазвата си. След това бавно, като опъваше и огъваше напращялата си снага, почна да събира проснатото бельо. Разрешаваха им тези малки нарушения — жени бяха все пак, хигиена трябваше за тях. Петрана правеше бавно всяко движение. Може би нарочно? Може би Цецо я гледаше сега? . . . Беше се сресала, измила и дори червосала. В това време се приближи старшината откъм тяхното помещение и тя вече не погледна към прозореца на Цецо Влаха, но беше сигурна, че той я гледа и отмяташе, разтърсваше гъстата си, черна грива, огъваше снага, източваше шията си. По едно време сложи ръце на кръста, уж отмаляла, и така се разкърши назад, че гърдите ѝ опънаха роклята. Старшината нещо я подкачи, тя широко се засмя и се завъртя

тъй, че да ѝ се види лицето. Дворът беше побелял от сняг, старшината зъзнеше в шинела си, а тя по рокля, с една жилетка само. . .

Бяха най-тихите минути преди събуждането. После звъннаха кентритите. . . Затворниците излизаха от сънищата с неவிждащи очи.

Тая сутрин освободиха Петела и Агапа. Утре щеше да бъде вече една Нова година. . .

2

. . . Но сега е все още последният ден на старата — и даже не ден, а вечерта — нощта преди дванайсетия час. Общата килия е възбудена — тук са и Иван Агапа, и Зордана, и Малкия Паяк, и Максим, и Ефрем. И, разбира се, бай Живот и Петела, изправени един срещу друг, които пред съда на два̀сет и петте си съкилийника, дават ход на своя диспут.

БАЙ ЖИВОТ. Както на уважаемия съд е известно, аз преди да дойда при вас, излежавах една присъда от двана̀сет години, дадена ми за петдесет и пет магазина.

ПЕТЕЛА. Уважаеми съдии! Другарят бай Живот ще ни разказва колко е бил нещастен. Аз няма да докосвам сантиментални струни, другари! Аз ще ви разкажа една весела история. . .

БАЙ ЖИВОТ. . . . Както почитаемия съд знае, тая дължка присъда аз излежавах в Бургаския затвор. Повечето от вас, граждани, са били в Бургаския затвор и знаят, че отсреща има едно кварталче — Акациите. Мене, като стар артист, ме слагат в единичка килия откъм Акациите. А от мойто прозорче до улицата няма петдесет метра въздушно. . .

ПЕТЕЛА. Това се случи през един мъглив декемврийски ден преди много години, когато косата ми не беше така изящно подстригана, а се чупеше на алаброс и тука — (прекарва ръка по тялото си) — имаше един раиран — каква ирония на съдбата! — костюм от най-най-най фин ластикотинен плат от 800 лв. метъра. Отивам на Централна гара София!

БАЙ ЖИВОТ. Исъм се хванал аз за мойто прозорче — крадем да видим така малко от свободно живот. Там, отсреща беше неделя, имаше кръщение на две деца. На две съседни къщи. . .

ПЕТЕЛА. . . . И виждам аз един гражданин — нито много висок, нито много нисък, нито много слаб, нито много пълен, нито много възрастен, нито много млад — с една дума, видях един среден гражданин, като си купуваше билет, и видях още, че има едно портомоне — нито много дебело, нито много тънко — едно напълнено портомоне. . .

БАЙ ЖИВОТ. Кръщение правят и се чува говор на жените, като излизат: „Кръстихме ги, казва, децата! Момичето кръстихме Стела, а момчето Кольо!“ (Пауза.) Аз когато излезнах — Стела беше. . . Когато влезнах, Стела се роди, а когато излезнах — Стела беше на двана̀сетгодишна възраст, окръжен първенец по акордеон на „Септемврийче!“ (Ръкопляскания.)

ПЕТЕЛА. . . . И аз се наредих на опашката зад него и бръкнах лекичко, но той трепна — усети ли ме, не можах да разбера. Почаках аз и втория път го изджобих и турям кирията под мишка. После виках едно име: „— Ооо, Ванчо, Ванчо!“, и тръгвам да го подминавам гражданина. Но той се усъмни от самото бързо преминаване и ме хвана за ръката! . . .

БАЙ ЖИВОТ. . . . А Кольо? Кольо размири квартала! Кольо — ако аз бях поседял още една-две години — щеше да дойде при мене! Гледам го по едни гашета, ленини. Баба му го гони! Баща му на работа — все баба му го гледаше: „Кольо, Кольо!“ А той. . . (застрашителна пауза) бум! — у езерото!

ПЕТЕЛА. . . . „— Стой, ти ми дигна портфейла!“ В това време аз си повдигам ръката и парите паднаха долу, из краката на ходата. „— Аз? Не ви разбирам?!. . . Тук има някакво недоразумение!“ „— Сега ще ме разбереш! Милиционера, моля!“ — сякаш вика келнер. И както се дърпаме в навалищата, аз се отдалечавам от парите! Той замахва! . . .

БАЙ ЖИВОТ (не продължава).

СЪДЪТ. Ти си!

БАЙ ЖИВОТ. Ай, забравих какво исках да кажа! Стар съм вече! . . .

СЪДЪТ. Ааа! Разправяше как Кольо се е удавил! . . . У!

БАЙ ЖИВОТ. Чакай, кой се е удавил?

СЪДЪТ. Кольо бе! Нали си го видял как се бухнал у езерото!

БАЙ ЖИВОТ. А тъй! И той, значи, бум! — у езерото и само леж! Краката му нагоре стърчат, по цял ден, като жаба плува! (Смях. Ръкопляскания.) Аз по цял ден на прозо седим. . .

ПЕТЕЛА. Началникът на станцията казва: „— Ако сте съмнителни, че това е лицето, тъй като на ден стават по пет до шест подобни случая, то имаш право — обискирайте лицето!“ Влезнахме вътре в дежурната и гражданина: „— Обръщай джобовете!“ Викам: „—

Вие горчиво ще се разкайвате за вашето грубо държане спрямо един невинен човек, ко-
що ще бъде много късно, тъй като аз няма да ви простя!“ В това време идва един друг милицио-
нер и носи парите! . . .

БАЙ ЖИВОТ. На прозореца седим и времето си убивах с четенето! Началникът на
политическата част се интересува какво върши един-кой си! . . . И надзирателите му докла-
дват: Чете! . . . Чете, и чете, и чете. . . Девет години аз продължавам да четем! . . .

ПЕТЕЛЯ. „— Колко ви са парите?“ „— Ами. . . 300—400—500 лева!“ Прибери ги.
Попитаха го: „— Видя ли той да ти ги е взел от джоба?“ Той вика: „— Не съм!“ Казват му:
„— Извини се!“ „— Извинявайте, казва, другарю, но помислих, че...“ „— Моля, моля, каз-
вам му, — аз ви благодаря за честността и за благодарност ще ви изпратя до влака —
гледам много багаж имате!“

БАЙ ЖИВОТ. Девет години аз четем. На края спирам да чета! Те му казват: „— Не
чете!“ Вика ми той: „— Що не четеш?“ „— Какво, викам, да чета, прочетох библиотеката,
няма вече!“ „— Кога, вика, стана тая работа?“ „— Ами, казвам, когато вие бяхте младши
лейтенант, сега сте подполковник! . . .“

ПЕТЕЛЯ. Заведох го на влака и на прощаване пак му прибрах портфейла! И пайдос.
Нареждам се да си купя билет на друга каса. И както се навеждам — усещам, че някой ми
краде парите! Поглеждам под око!

БАЙ ЖИВОТ. А той човекът нареди да ми донасят книги от Окръжната библиотека! Сега
моля, почитаемият съд да ме попита — какво прочетох?

СЪДЪТ. Какво прочете, бай Живот?

БАЙ ЖИВОТ. В книгите прочетох, другари, че в тоя живот има три неща.

ПЕТЕЛЯ. Кого виждам? Едно гадже, една хубава кълка ме е избъркала и тъкмо слага
портмонето в пазвата си. . .

БАЙ ЖИВОТ. Три неща! Първо — да имам пари! Второ — добре облечен. И трето —
жени! Друго нищо не ме интересува! Това са трите неща! . . .

ПЕТЕЛЯ. Сега нека уважаемият съд ме запита бръкнах ли в пазвата на тая кал-
дъринка?

СЪДЪТ. Бръкна ли, Петел?

ПЕТЕЛЯ. А как си мисли уважаемият съд? (Пауза.) Бръкнах! (И добавя с леден шепот.)
И забравих да си извадя ръката! . . .

Започва масово търкаляне и цвилиене. В тоя момент — гърмежи навън. Всички уви-
сват на решетките. Нова година! Ура!

VI

След една седмица

I

Петела чака в кабинета на Герчев. Облечен е официално, избърснат.

Герчев, лъснат в офицерската си униформа, търси музика по радиото и най-сетне на-
мира някаква увертюра. Тананика.

Влиза Румяна. Тя е с децата. Момиченцето Петя се държи отстрани. Петела и Ру-
мяна си стисват ръце.

Дошлият представител на гражданското отделение разтваря книгата си върху бюрото
на Герчев.

— Може би да спрем музиката, а? — колебливо казва той.

— Нека бъде по-тържествено! — казва светнал Герчев.

— Къде е другият свидетел? — изправя се готов да почне чиновникът.

— Сега ще дойде! — Герчев излиза в коридора.

Румяна подава бебето на Петела.

— Вземи го! Вземи го подръж малко!

Петела за първи път хваща сина си.

— Как я карате? Гладувате ли! — казва той, а после светкавично изговаря: — Аз
скоро ще изляза! После ще ти обясня! Обаче чакай ме! Чуваш ли! Да ме чакате!

Влизат Герчев и Коце шофьорчето. Последният носи два пакета, увити в дебела ам-
балажна хартия, и букетче кокичета. Герчев ги връчва на Румяна. Общо смущение. Му-
зиката е спряла, чува се диктор:

„Днес се навършват 109 години от рождението на големия български поет и револю-
ционер Христо Ботев. . .“

Чиновникът повиква Петела и Румяна.

— Ами децата тук ли ще стоят? — пита тя.

— Ако ги натириш — казва Герчев, — ще си мислят цял живот, че има нещо скришно,

а едно нещо не бива да се захваща с лъжа!

По радиото — песни по Ботеви текстове.

Малката Петя е също развълнувана от гледката.

— Румяна Стаматова Сеизбашева! Съгласна ли си да станеш съпруга на Лазар Стефанов Касабов?

— Да.

— Лазар Стефанов Касабов, съгласен ли си да станеш съпруг на Румяна?

— Да.

Бебето в ръцете на Коцето почва да пищи.

— Разпишете се.

Разписват се. Румяна и Петела — след тях Герчев. Коце шофьорчето подава пиращото вързопче на Румяна — разписва се.

Чиновникът тъкмо се кани да събере нещата си и прозвучава гласът на Герчев.

— Другари! Човек живее, бърка, . . . греша. Но едно искам да го разберете, да го запомните. Човек не е дамгосан. Ако и бракът ви да се сключва в затвор, това нищо страшно не означава. Напротив, това. . .

Той спира за миг. Румяна е извадила гърдата си и кърми.

— . . . Аз ви приканвам така — бъдете щастливи и мислете занапред как да уредите своя живот, тъй че децата ви да не се срамуват от вашите дела! За миналото — каквото било, било — да гледаме сега напред към бъдещето! — Стисва ръката на Петела, докосва Румяна по гърба. — А сега, понеже съм кум, от мене подаръка! — връчва им единия пакет.

Дава подаръци и Коцето. Чиновникът става.

— Айде вие сега си поговорете десетина-петнайсет минути! — разрешава Герчев и по-вежда малката Петя навън. Чиновникът се сбогува и отминават с Коце шофьорчето. Герчев почуква на отсрещния кабинет.

— Гъбич — наднича той, — може ли да дойда при теб с една важна гостенка? . . .

2.

Но Гъбев не е склонен да се шегува.

— Влез, влез да видиш какво гласят синковците!

И Зордана е в кабинета. Той се надига от стола си.

— Какво? — не иска да става сериозен Герчев.

— Масово бягство! С трупове и взлом! — казва сурово Гъбев.

— Кой?

— Много. И твоят прехвален хубавец е вътре!

Герчев стиска ръката на момиченцето. Петя почва да хлипа беззвучно.

— Боли ме бе, чичо! — казва тя най-подир.

3

Петела иска да целуне Румяна.

— Недей! Недей, моля ти се — говори тя, — страх ме е така, срам ме е. . . ще влезе някой и ще ни види! Не ме измъчвай!

Тя се освобождава и оправя дрехите си. Петела сяда на един стол — диша тежко. Детето спи на бюрото на Герчев.

— Нека по-добре да си поговорим! — мъчи се да бъде добра тя. — Защо ми каза, че скоро ще излезеш? . . .

Петела върти заканително глава.

— Не, не се глася да бягам! Организирам едно нещо, ама ако знаят за какво си редя пасианса! . . . Чакам да му дойде времето и ще ги обадя лекичко. — Той кимва към бюрото на Герчев. — Той прави всичко за мен! Като му помогна по този начин, сто на сто ще ми намалят срока! Ставам техен човек и най-късно на есен съм при вас. . .

4

Герчев мълчаливо седи в кабинета на Гъбев. Самият началник също е стиснал челюсти. В паузата Зордана иска разрешение да напусне. Той не притваря добре вратата и дръпната от течението, тя със скърцане се открехва.

Малката Петя тръгва подир Зордана, който се изгубва към вътрешната врата на коридора. Оттам излизат двама, които носят празни каси за хляб. Петя тръгва по тях, но спира, оглежда се и не знаейки накъде да поеме, натиска бравата и ълиза отсреща, в кабинета на Герчев. . . който гледа безучастно, посивял, цялото това действие, отпуснат при приятеля и началника си Гъбев.

После се показва старшината, който пита с очи дали да прекрати свиждането. Герчев кима. Старшината чука на вратата. Бави се малко, после отваря. Излиза смутената

Румяна и подир нея Петела с пакетите. Румяна отново е взела бебето на ръце и подава букетчето кокичета на Петя. Петела се подвоумява дали да ги изпрати, дори поглежда към Герчев, но последният не реагира — тогава той кимва на семейството си да върви. На изхода Румяна се обръща преднамерено развеселена и му маха с ръчичката на бебето. Петела въздъхва, подава пакетите на старшината, обръща се и среща пред себе си очите на Герчев. Жена му и децата се изгубват в едната посока, старшината — в другата.

— Аз цял живот се ви бъда благодарен! — след кратко колебание и с пресъхнала уста казва Петела.

— Стига да има защо?! — отвърща му Герчев и тръгва пред него.

Петела мълчаливо го следва. Отварят вратата и ги пропускат. Вътре, на колелото, те се разделят по двете криви на окръжността. . .

5

Петела върви покрай затворените врати на килиите. Спира пред една и пъха банкнота през шпионката. Отвътре — енергични възклицания.

Старшината отключва вратата на собствената му килия.

Когато Петела влиза — вътре вече пеят. Той измъква изпод ризата си една бутилка и я подхвърля. Двайсет ръце я улавят.

Пеят и танкуват на двойки, като си подхвърлят Петела един на друг. Когато той е в ръцете на Иван Агапа, она прошепва:

— Като отворят за обяд, се събираме в кенефите. Оставаме — като минат всички. Хърби? Петела минава от ръка на ръка. . .

6

Умивалниците. Старшините подканят мъжете да не се туткат.

Петела оглежда. Бай Живот се помайва около една от килийките. . . В другата уж клечи Иван Агапа. . . До чешмите стои в гръб Зордана. . .

— Какво има, Петел? — чува той глас. — Да не си събрал спалнята?

— Това е Ефрем — приятел на Агапа, мълчалив и силен.

— Остави го, Ефо — скача Иван Агапа. — Наш е. Не се заяждай!

Иван Агапа застава в дъното, останалите го наобикалят. Приближава ги и Петела. Само Ефрем остава в рамката на вратата.

— Това сме! — казва Иван Агапа. — Тази вечер по случай твойта сватба, Петел, ще им устроим една малка вечеринка! Хърби?

Петела е смяял и не успява да отговори. Иван Агапа стъпва на тръбата, слизаща от чугуненото казанче, и бръква в него. Вади с мокра ръка една половинка от железарска ножница. Острието е наточено и блести.

— Бръсне, бръсне! — показва той с пръст. — Във всеки кенеф има по една в третото казанче. Довечера действаме. Довечера — обръща се към Петела — твойт кум е дежурен! Никой няма да загрей, че след сватбата. . .

Влиза Малкия Паяк. Петела използва случая и тръгва към него.

— Какво има, Паяче! — пита той. — Мен ли търсиш?

— И той е наш, остави го. Пазеше досега вънка — казва Агапа.

Петела се мръщи. Не му харесва участието на Малкия Паяк.

— Защо толкоз бързо? — обръща се той решително. — Надве-натри?

— Кой ти е казал, че е надве-натри? — пита спокойно и доволно Агапа. — Оръжие имаме. Хората са готови. Всеки ден вали. Вятър, студ — всичко се е изпокрило. Решено — тая вечер!

— Аз тая необмислена авантюра не я кльопам! — казва Петела.

— Я си мери лафове! — обажда се Ефрем отзад.

— Меря си ги! Една работа трябва да се изпила! . . . — Пауза. — Без мен!

Иван Агапа скача — все още държи ножницата.

— Значи, заден ход, а? Обаче не на мене! Не си познал!

Малкият Паяк се изпречва между тях.

— Бат Лазо! Всичко е подготвено бе! Всичко знаем! Нека бе!

— Аз мислех, че вашта е сериозна — казва бай Живот. — Що ли се фанах на лапешки акъл и аз? Мани се!

Агапа се е изпотил.

— Предупреждавам ви всичките, че тая работа ще стане, и който се откаже, аз лично ще му разпоря търбуха, преди да се махна! Бай Живот, ясен ли съм? А, Петел?

— Не съм казал „не“ — казва Петела, — исках само. . .

— Ясен си! — бързо казва бай Живот.

7

Същата вечер. Шест без десет.

Викачът Пантелей, наричан от затворниците кофти, върви покрай вратите и дърпа

горните кентри. Вратите отварят отвътре сами нетърпеливите затворници.

Петела върви. Зад гръба му остава Иван Агапа, който изчаква Зордана и го хваща под ръка. Ефрем слиза по стълбите към долния етаж. Отдолу бай Живот вижда слизащия Ефрем и поема в обратна посока по своя коридор. Малкия Паяк настига Петела и му казва, докато вървят по извивката на коридора.

— На хайрлия да е, бат Лазо!

Петела го потупва механично по рамото. На старшината до вратата към коридора за навън той казва.

— Искам да се явя по личен въпрос при гражданина майор Герчев!

Старшината неочаквано леко се съгласява, вдига телефона:

— Дай ми дежурния офицер!

Шест без пет е. Пет минути до началото на операцията.

— Другарю майор, лишеният от свобода Касабов иска да. . . Слушам!

Старшината го повежда. Малкия Паяк вижда това и се връща. . .

8

Старшината и Петела стигат до вратата на Герчев. Старшината почуква — чува разрешително „да“, отваря и пропуска навътре Петела, като сам остава пред широко отворената врата. Герчев е зад бюрото си.

— Какво има, Касабов? — сухо пита той, без да вдигне глава.

Петела прави крачка навътре.

— Гражданино, разрешете да се обърна по личен въпрос!

— Кажете — безстрастно отмерва думите си Герчев.

Мълчание. Герчев вдига глава. Петела кимва към старшината.

— Дрянски, вие сте свободен! — нарежда Герчев. — Всичко наред ли е?

— Тъй вярно, другарю майор! . . .

— Колко остава до звънеца? — сам си отговаря. — Две минути. Добре, вървете да ударите звънеца навреме! — Дрянски се колебае. — Вървете, вървете! — става Герчев и го отправя, затваря вратата. — Кажете, Петел! Кажете!

Петела пхка ръка през колана на панталоните си, напипва ножицата и. . . остава така. Герчев стои изпънат напрек.

Петела изчаква. Ослушва се. Настръхнал е. Измъква бързо ножицата и казва:

— Замислено е бягство, гражданино началник! Ето доказателството — аз трябваше вас да ви обезвредя! Спрете старшината да не бие звънеца! Ако удари звънеца — ще избият всички старшини! Спрете старшината!

— Оставете ножицата — казва Герчев. — Малко късно идваш. . . И не знам късно ли е по-добре, или никога! . . . Седни! . . .

Герчев тръгва към бюрото си и в този миг вратата с трясък се отваря. Двамата енергично се обръщат. Гъбев, заедно с двама войници, нахълтват вътре.

— Мирчо — вика Гъбев. — Не си играй с огъня бе, човек!

— Другарю полковник — заявява хладнокръвно Герчев, — лишеният от свобода Лазар Касабов току-що ми призна, че се подготвя организирано бягство. И той е вътре в заговора. Неговата цел е била да обезвреди дежурния офицер. Призна най-чистосърдечно, а ето му и оръжието. Искате ли да узнаете повече подробности?

— Дявол да ги вземе вашите подробности! — виква в движение Гъбев и хуква по коридора. След него трополят войнишки габърчета — едно отделение войници тича към коридора. . .

И в този миг удря звънецът — дълъг, стържещ, звук.

Герчев и Петела седят мълчешката. През отворената врата ечат командни викове, тропат, тракане на врати и далечни гласове.

— Гражданино началник, разрешете да ви обясня!

— Не! — скача и се мота из кабинета Герчев. — Не желая да слушам никакви обяснения! Думи не ща! Не ща думи! Не! Всяка твоя дума е на три ката, Касабов! На три ката! Многоетажна! Мирно! — крещи той.

Петела се изпъва.

Герчев преглъща и му удря плесница.

— Все пак си признах! — Продължава Петела.

— Много петли, момче, могат да станат скопци, но нито един скопец не е станал петел!

Петела стиска в юмрука си ножицата. От ръката му потича кръв, а в сълзите му се размазват и последните следи на този необикновен разказ. . .

След два̀сет години.

I

На екрана — Герчев, позастарял, поема папка от секретарката.

Надпис: Полковник Любомир Герчев-доцент на юридическите науки.

— Даа, мисля, че си го спомням кой беше! . . . Касабов: Да. Години: минаха оттогава, но доколко̀то си спомням, той беше изряден. — Разлиства. — Получавал е награди, похвали. . . имал е отпуск. . . извънредни свиждания. . . А, ето! След 3 години и 8 месеца общо лежане сме го освободили с указ. . . Но за жалост, какво е станало после с него не мога да ви кажа. . . Да, да, Касабов, помня го. Сетне ми беше писал, обади ми се, спомням си, че почнал работа като фотоснимач. . . . Но какво е станало с него — загубил съм връзка.

— Той е починал! По-точно, убит при опит да премине Дунава! — казва глас зад кадъра.

— Не знаех! — стреснато вдига глава Герчев. — И как е станало?

— И ние не знаем. Мислехме, че вие. . .

— Не, за съжаление, нали ви казах. . . Не са един и двама да поддържа̀ш връзка с тях. . . Ако се обади — да, но ако те не се обади. . . Онзи ден бях поканен на една сватба в Благоевград. Седим, пируваме — и изведнъж оркестърът млъква и конферансието обявява: „Сега за моя бивш началник „Гроздано, пиле Гроздано!“ . . . Оказа се, че е един от нашите бивши затворници, пееше много хубаво на нашите концерти — Тотю Чавдаров от Разлог. Дойде после, седна при мене, разговорихме се. Няма, казва, да забравя, другарю Герчев, вашите думи! А за какви думи говори, аз не се сещам, но. . . то не е важно, щом той ги помни! Да, а за Касабов. . . Ще се обади в отдела, може би ще намерим някои адреси! — Вдига слушалката, набира.

2

На екрана — стар и усмихва̀щ се добряк.

Надпис: Киряк Сеизбашев — брат на жената на Касабов

— Аз съм на работа сега. . . Вярно е, че сключиха брак с Касабов. . . Във всеки случай те имаха голямо търкане, голямо търкане. . . Той посягал, бие, дрехите ѝ късал! Аз съм го уважавал като зет — нали у нас е идвал, седели сме така, на почерпване. Имаше такива документи, вадеше, че е техник енциклопедия. По всички! . . . Колко живя̀ той при нас — няколко месеца! Представи снимка във военна униформа! И аз повярвах, ха-ха-ха! Приказливо беше. . . Те, безспорно, такива, дето се отдават на такъв живот, са малко търчилижи! Общителен. Но като излезна от затвора, имаха голямо търкане, голямо търкане! Тя просто казва, че иска да го остави! Той посяга, бие, заканва се, че ще я заколи, гори, дрехите и гори така!

— След като излезе от затвора ли става това? — питат зад кадъра.

— Това не мога да си спомня сега. Дали преди да влезе в затвора, ставаха тия търкания, които бяха причина. . . Той искаше да продава къщата! Да отидат в София и да продадат тук нашата къща, а тя отказа това нещо. И след като отиде в затвора — не се върна и тя каза: „Батко, знайш ли, дойдох от МВР и казаха, че е убит, кай, при опит за бягство! . . .“

— Сестра ви дали ще ни каже повече подробности?

— Тя много се страхуваше, че ще я заколи. . .

— А защо? Що ѝ се кани? — пита гласът зад кадъра.

— Щото. . . де да знам. . . просто така. . .

— Според вас, ще бъде ли удобно да отидем при нея? Мъжът ѝ, вторият, да не би. . .

— А, не! Откровено, нали. . . Тя обаче сега не живее тука. Адреса ѝ го имах, ама някъде съм го загубил. . . Исках да ѝ пратя една картичка, не можах да го намеря, така. . .

3

На екрана — Румяна. Понапълняла е, но очите са още живи.

Надпис: Румяна Колева — бивша Касабова

— . . . Той настояваше да сключат брак, така ли? — пита гласът.

— А и аз за момента мислех, че ще живея с него. Беше уговорено. . . И вътре подписахме.

— Просто подписахте? Дали ви разрешиха после да останете насаме. . . като мъж и жена?

— Помни ли. . . дали ни оставиха малко заедно? . . . Май че да. Да! Той тогава каза: „— Аз казва, скоро ще изляза, ще ме пуснат!“ Питам го: „— Защо мислиш така?“ Имало

някакви затворници там и той ги подвежда да бягат, а после щял да ги издаде на милицията. А пък аз в момента поглеждам много честно на нещата и викам: „ — Виж какво, ако тез затворници ти предлагат да бягати ти да бъдеш в помощ на милицията и да ги съблещиш — това да! Ама ти да ги. . . подведеш, а те затова, че са по-слабохарактерни да се хванат на твоята примамка. . . не е красиво от твоята страна! . . . “

(Кабинетът на Герчев. Лазар заканително клати глава.)

— След това вие се прибрахте в Плевен, така ли?

— Да. В Плевен се срещнах с тоя. . . Кръстьо Тошев от фабриката — аз работех тогава във фабрика „Саня“ — и той беше нещо. . . важно лице там, помня ли какъв беше вече. . . И той ми каза: „ — Абе виж, тоя човек никога няма да се оправи! Първото нещо, което е, той не се е научил на труд. . . “

— Той, този Тошев, познава ли Касабов?

— Не. Той така говореше, по принцип. . . „Това е — казва, — той не се е научил на труд, защото и да работиш на едно място, то си има дисциплина, режим, който той не е навикнал да спазва!“ Намеси се и брат ми. . . Тогава срещнах и съпруга си, с когото сега живея.

— А с него къде се запознахте?

— В старата ми къща имах една лятна кухня. (Малка бяла станчка. Печка. Маса с учебници.) И имах съквартирантка. Тя учеше във вечерната гимназия. И той беше ученик във вечерната гимназия и идваше при нея да учат. (Румяна — засмяна, зачервена, възбудена. Квартирантката — насреща. До нея — мъжът. Ръката му стиска коляното на Румяна под масата. А лицата са разсеяни, уж нищо няма. Румяна примигва, а онзи гледа изпод вежди.) И оттам се запознахме. . .

— И сигурно сте обикнала сегашния си съпруг повече от. . .

— Не, не, че съм обикнала тогава сегашния си съпруг. . . Харесвах го всички мои хора — брат ми, роднини. . . така че е добър и се съгласява да ме вземе с две деца, макар че тогава вече бях дала сина на Касабов да го осиновят. . . И аз почнах вече да мисля: „ — Аз ли пък трябва да бъда героя, да оправям един човек, което ще ми бъде много тежко бреме. И не се ли нагърбвам с много тежка задача? Дали ще успея, или не? Ами ако! вълвече и мене в тия работи? . . . Не да стана пряк. . . не, но укривател, защото ще бъде мой съпруг и. . . аз трябва например да укривам някой неща, което няма да ми бъде леко! И няма да мога да устоя! И изобщо да стигна чак до побъркване да мисля какво трябва да предприема и какво не? . . . И заведох молба за развод, но него го бяха вече освободили. . .

— А той дойде ли при вас, след като го освободиха?

— Дойде и ме потърси, да. Един ден — времето беше хубаво и съм изнесла цялата къща да чистя: Тупам. (Малка едноетажна къща, напред и вдясно — беличката кухня. Двор. Дървена ограда. Напърно дебел стоманен тел — сушилка. На него са метнати юрганите, одеялата. Дюшеците са на припек край стената. Кокошките са гладни и кудкудякат. Сирената на фабриката „Саня“ свири за обяд.) И както съм на двора, като го виждам, че отваря вратата, пътната, и влиза, мен ми стана лошо! . . . — Смее се. (Петела отваря вратата. Румяна го вижда и тръгва с тупалката — започва да бие одеялата. Той идва при нея, подава и шише одеколон.) Но той това не може да го разбере, естествено! Тя му стиска ръка. Стоят. Той се сили да се усмихне. Слънчицето топли. Сирената повтаря тръбния сигнал. Румяна се оглежда и поканва дошлия да се скрият от любопитните съседски очи.) Влизаме вътре, на пружините сядаме и почваме да говорим. (Стаята е оголена. Креватите — с пружина само. Сядат. Тя си намира работа в шетня около трапезата. Лазар я прегръща. Тя се оставя в ръцете му. Целуват се, той я милва.)

— Вие бяхте женени още, нали?

— Да, няхме развод. Водеше се дело, но развод няхмахме. (Малко по-късно идва бъдещият съпруг и братът Киряк — четиримата сядат и мълчаливо и вежливо се дебат. Пият.) И понеже го посрещнах студено, той — с молба. Мъчеше се да ме убеди с добро да не се развеждаме, макар че скулите му се надуват така. . . (Петела е весел и шумен, играе с детето. Бъдещият съпруг се налива и му става лошо. Румяна тръгва да го извежда, а Петела гледа с тъмни очи.) Аз му казах, че това не е играчка да си играйме детска игра, че което е решено веднъж завинаги. . . (Добрякът-брат поема вахтата, шегува се и бърбе.) Когато се оправи, тогава мога, но тъй да му доверявам моята съдба не искам. (Петела не е пиан, той става само много мрачен.) Томина следобяда, през нощта накъса ми дрехите, заплашваше ме, че ще ме убий, запали ги в печката, това, което той е купил — всичко накъса, снимките също — затова няхам и снимки. (Румяна се връща. Полунощ минава. Братът зее, спи му се, но не тръгва. Румяна слага децата да легнат в другата стая. Прибира и подрежда. Петела я вижда да постила спалното легло — не вярва на очите си, дебне я. . . Да. Тя иска да легне при децата. А брат ѝ почва да се съблича — той ще спитук, с Петела тая noch. Тогава Петела побеснява и почва да къса и хвърля парчалите от красивите дрехи в печката. Изтиква брата навън. Она се пъне и ръкомаха. Лазар залоства вратата. Румяна го гледа покорна и притихнала, уплашена до смърт.) Даже и устата ми запушваше, правеше опит да ме тероризира, садизъм прояви известно, за дааа. . . склоних характера ми и аз вече виждах, че. . . оставих го в къщи да пренощува.

Колкото и да съм била добра по характер, все пак съм проявила известна твърдост, не ами. . . не обичам под булото на страха да давам известни признания. . . И на другия ден, той още спеше, дойде брат ми Кирик и ме заведе в болницата. . . да извадим медицинско, че ме е бил, та да ми дадат по-бързо развод. . . (На сутринта Лазар се събужда сам в леглото. Къщата е празна. Една услужлива съседка му посочва върната посока. Той тича натам.) Аз изпитвам известен страх от Касабов, щото заплашваше, че ще ме убий и така нататък. . .

— А би ли бил способен той да убие, според вас, човек?

— Ама, не знам дали някъде да го е правил такова нещо, но за себе си вярвах. . . че може да ми забий нож в гърба, събуждал е такъв страх. . . (Петела наближава входа на болницата. Оттам тъкмо излизат Кирик и Румяна и бъдещият съпруг. Петела спира и вика с жест Румяна. Тя понечва да иде при него, но я задържат.) Но аз не исках под булото на страха да се съглася да продължавам заедно, а утре да му откажа. (Тя и бъдещият съпруг се връщат в болницата да дирят спасение, а братът грабва една метла с дръжка и остава на входа да брани позициите. Петела светва с очи и измъква ножа си. Братът хвърля метлата и отбраната пада.) По-добре. . . Аз съм била готова винаги да умра, но не да го лъжа. . . да му казвам истината. . .

— И какво стана после?

(Петела тича из коридорите. Вижда как Румяна и мъжът се мушват в една стая с надпис „Дежурен лекар“. Петела почуква на вратата. Не отварят. Тогава той се засилва по дългия коридор. С все сила и злоба скача върху вратата, която се откъртва и похлупва отзад и мъжлото, и жена си, и сестрата, и лекаря, които са подпирали отвътре. Хваща жена си за ръката и тръгват.)

— А после. . . той ме взе насила от болницата. . . с нож в гърба. Брат ми извика: „Помощ! Зет ми уби сестра ми!“ . . . Военните от поделението се прибират в това време за храна, надойдоха. . . (На изхода Петела и Румяна се срещат с един военен с изваден пистолет — той пита нещо. Петела му сочи с пръст зад себе си. Тръгват по площада. Много военни, водени от Кирик, ги наобикалят. Петела вади ножа и го опира в гърба на Румяна. Кръгът се затваря, но никой не смее да доближи.) Като видяха, че има изваден нож — наизвадиха и те пистолетите! И Касабов вика: „— Ако стреляш в мене, убиваш и нея. Или от упор ще я убия!“ . . . Мене ме досмеша — като в някой роман става това. . . — Смее се. (Вървят. Тя крачка напред — той по нея. Отзад — хората. Отстрани — хората. Наизлизат по прозорците. Децата се накачват по дърветата. Рейсовите спират, каруци възвиват. Мъчително и дълго вървят. Петела държи ножа на гърба ѝ. Тя се обръща и лекичко бутва с ръка острието. Докосването е слабо, но ножът се отмества. Петела прави две крачки с отпуснат нож. Сетне пак го опира в гърба ѝ. Тълпата диша шумно наоколо — любопитно и мъчливо. Стесняват се все повече и повече. Прииждат от съседните улици. . . И тогава един от тях, работник от фабриката, идва при Петела и простиичко му казва:

— Защо правиш така, Лазаре? Хвърли ножа, никой няма да те пипне, аз ти гарантирам!

— Аз не те познавам! — казва Петела.

— Затова пък повечето хора тук ме познават! — казва она и се обръща назад. — Спрете! Върнете се! Няма опасност! Вървете си! . . .

Хората спират. Не си тръгват, но спират. Петела чупи ножа на две и го дава на пришелица. Тръгват с Румяна. Онзи върви до тях. Стигат до един мост.

— Свободен си! — казва новодошлият и спира. Но спира и Румяна.

— Хайде, ела! — казва ѝ Петела.

Тя мъчливо се дърпа, с уплах и жалост се дърпа. Крие се зад гърба на човека. . . Лазар продължава бавно по моста сам.)

— После той изчезна. Нито го чувах, нито го виждах, докато дойдоха един ден от милицията да питат не е ли идвал, от което аз изтръпнах, щото мъж вече имам, законен. . . И тъй. Докато после пак дойдоха след известно време от милицията и ми казаха, че е убит при опит за бягство.

— А как е станало това? — пита гласът зад кадъра.

— Знам ли. . . Сприхав е такъв за момента бил, може да е направил нещо, без да помисли. . . И в къщи така по някой път. . . За нещо дребно, пък не ще да направи скандал — чувствам го, че нервничи. Излезе, докато му се уталяват нервите и чак тогава се върне. Вика — така са ме научили приятелите, защото ти, казва, не заслужаваш да бъдеш обидена! . . .

На екрана — енергичен възрастен мъж, в ръцете му — книга.

Надпис: Здравко Петков — прокурор.

— Касабов беше изключителен сред плеядата на моите прокурорски герои. Беше на правил пълни и искрени самопризнания. Това беше стремеж към прераждане.

Още като последствен, при първата ни среща, беше заявил с присъщия му патос: „Гражданино прокурор, убедете следователя, нека ме постави под охрана на двама инспектори. За един месец ще изловя всички професионални джебчи по влаковете! Ако побягна — нека ме застрелят на място! Трябва да се изрече тази язва!“ Той би го направил! Може би в това се криеше амбицията да разчисти сметките си с нечестните съперници. . . При повторното насрочване (тъй като ние отложихме делото поради неявяване на един свидетел, а в това време мен и главния съдия ни бяха прехвърлили в Главната прокуратура) се беше сменил съставът на съда и делото е било разгледано от самото начало. При повторното разглеждане обаче то е попаднало у хора, лишени от оная професионална изтънченост, която възвисява правосъдието. Неразбиране душевния жест на подсъдимия, граничещо до бездушие, и неоправдана строгост савръхлетели младия човек. Вместо награда за саморазобличението му, искреността му съдът го е осъдил на осем години лишаване от свобода! Осем години!

— Прощавайте, че ви прекъсвам. . . Но присъдата е шест години и шест месеца, от които той излежава само три и осем месеца! . . .

— Възможно е, може монте данни да не са съвсем точни. . . Но важно е следното: че след благородната си саможертва в името на новия живот, към който той с такава чиста страст се стремеше, той се е почувствувал неразбран, оскърбен и бездушно пренебрегнат. Не е издържал и след половин година прави опит за бягство. . . — Разгръща книгата си. — Получава присъда и за бягството. Това още повече го озлобило, а мъката по любимата жена и децата още повече се е разгаряла. След няколко месеца е избягал отново. И отново се заредили дръзките кражби.

— Обаче в досието му пише, че е освободен с указ — казва гласът зад кадъра. — След това известно време е работил като фотограф. . .

— Така ли? Разбира се, възможно е да нарушавам точната хронология на събитията. Но ние, създавайки вече художествен образ на този човек, сме длъжни по същество да търсим психологическите подбуди за неговото поведение. Ст гледна точка на закона и морала това негово поведение е изглеждало твърде осъдително! . . . В моята книга е разгледан и неговият случай. Ето как си представям, че се е развило всичко. (Двама бегълци сред мощните течения на Дунава. Държат се с десните си ръце за греди, а с левите плуват. Нощ е.) Като опасен рецидивист е бил прехвърлен на остров Белене. Там се среща с един папълен деморализиран престъпник. Дватама правят бягство през Дунава. (Петела и Иван Агапа, уморени и измръзнали, най-сетне усещат под краката си спасителния бряг.) Успяват. (Дватама се вече пред пограничния пункт. Петела наблюдава отдалеч в светещия квадрат на прозореца как Иван Агапа се разправя с граничарите. После идва и поставя длан на стъклото. Петела тръгва натам.) Как точно е загинал Касабов — не се знае, но по законите на предвиденото поведение ние виждаме как вероятно другият е направил опит за покушение върху някой невинен граничар. Касабов се е противопоставил и е бил убит при схватката. . . (Разсъмване. Дватама са легнали в граничния пункт, в някаква странична стаячка. Иван Агапа се е събудил вече и среща Петела.

— Съобщиха в граничния щаб за нас! — казва той. — Ще трябва да офейкаме, преди да е пристигнал патрул оттам!

— Ами как ще се измъкнем? — премигва Петела.

— Единият спи. Другият е в обход по брега, третият дежури тук. Ще обезвредя безшумно дежурния. Ти свиваш храна и оръжие и се измъкваме тихо. Ще киснем малко из блатата, доде мине някой австрийски или югославски шлеп. . .

— А как ще обезвредим дежурния? . . . — пита Петела.

Иван Агапа измъква нож.

— Не! Ако смяташ да го. . . С мен ще се разправяш после!

— Слушай, Петел! Не се навивай, да не намажеш желязото и ти!

Той става и пъха ножа в пазвата си. Петела остава да лежи.

През полуотворената врата се вижда как дежурният, дребничък граничар, разпалва огнището. Силен удар с дърво по главата, и той приглушено извиква. В ръцете на Агапа блясва ножът. Петела с два скока увисва на ръката му. Между тях започва борба. В това време войникът успява да се докопа до пушката си, зарежда. Агапа се отскубва от Петела и хваща пушката. Петела също се спуска, викайки.

— Тавариш, тавариш!

В този миг зад тях изтраква затвор. Последва изстрел. Иван Агапа с рев отскача и се просва сред острата суха трева. Нападнатият войник извиква нещо тревожно, но следва втори изстрел. Петела се изпъва, хваща се за гърдите, полита, изправя се и грохва край димящото огнище. . .

На екрана — стая в селска къща, картини по стените.

Надпис: Петър Харизанов-Зордана — кооперативен работник.

— . . . Можете да видите как живее един бивш джебчи! Жигулата ми жигула! Двук-

тажна къща имам! На, кочината, и аз не знам колко свине има вътре! И за Родопа има, и за мене има. Вие от телевизията ли сте? А тези картини са все мои работи, рисуваме по малко — разгледайте ги, аз през това време ще се облека. . .

— Ние искаме да ни разкажете, ако може, нещо за Петела?

— За Петела ли? Минали работи. . . Какво мога да ви разкажа! Ние много малко бяхме заедно. . . правехме даже заговор за бягство, но навреме ни дойде акъла! После мене ме вдигнаха за друг затвор. Не зная какво ще ви е предаването, ако може да видя сценария. . .

— Не, засега е още проект, ние правим проучвания само. . .

— Ами трябва да идете да го намерите. Внимавайте обаче, той си пада малко чешит. Може и да ви изгони. . . Пък за какво да. . .

Погледът спира на една картина — момиче с въдичка.

— А! — казва той. — Един съм си спомням му тълкувах на времето, глей как си спомних. . . аз се интересувах тогава от тия неща. . .

— Сън ли? Какъв сън? Негов?

И ето съня. Той удря рязко и цветно.

ЕПИЛОГ

. . . Лазар облечен в изиящен, лек, светъл костюм, седи в просторна лятна трапезария със стъклени стени и тавани. Зад прозорците се вижда синьо езеро и зелена морава. Слънцето пада на снопове през масовите стъкла отгоре.

На масата освен него няма друг. Приборите са сребърни, а съдините — от най-фин китайски порцелан с картинки. Един келнер го обслужва безшумно. От съседните маси се донася тихо потропване на прибори. Лазар затъква една бялаколосана салфетка в яката си. И тъкмо свършва тази изиящна процедура, отнейде се чува вик:

— Сала-а-а, салът заминава!

Лазар се разтревожва. Оглежда се, но това, изглежда, никому наоколо не е направило впечатление, никой не помръдва. Той се наприя и остава на масата. Дори протяга ръка към чашата, но викът се повтаря.

— Салът заминава, сала-ала-ала! — И женски смях.

Лазар въздъхва обречено и почва да се надига. Столът му пада, облегалката се счупва. . . Гледат го неодобрително.

. . . Той тича по зелената морава към синьо-пресиньото езеро, където се жълтее новеничък сал—неголям, детски сал, скован набързо, за забава. Приятелят му Любо се мъчи с един дълъг прът да отблъсне от брега — наоколо му се смеят и пищат много русокоси създания. Таня със сините очи, Мима — със зелените, Гела с пъстрите очи — . . . И Румяна, Румяна протяга към него ръка и му маха да бърза.

Той чак се просълзява от умиление, леко подскача по тревата, но зад него викат:

— Господине! Господине! Моля сметката! — Догонва го келнерът.

Лазар спира — шура се ту към сала, ту към келнера. А салът почва да се откъсва от брега. Там, на езерото, светло и ярко, момичетата се топят в сияние. Лазар се усеща, почва да отброява парите стотинка по стотинка — остава да си получи рестото. А келнерът се помайва да си го задържи за бакшиш. Лазар едва не изтръгва от ръцете му стотинките. Салът се отлепя от брега! Лазар се втурва, изплашен не на шега, че ще закъснее. Но зад него отново виква келнерът — сочи нещо с ръка. Лазар се заканва. Не разбира. Най-сетне се досеща, че става въпрос за салфетката. Съдира я, смачква я, запокитва я.

Салът вече е отплувал!

Лазар се засилва, надявайки се с последен скок да го стигне. Дотичва досам водата и скача към. . .

Но тук сънят, а и филмът свършват!



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„СТРЕЛИТЕ НА РОБИН ХУД“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА КАДЪР ОТ БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ
„МЪЖКИ ВРЕМЕНА“

И

СЦЕНА ОТ ШВЕДСКИЯ ФИЛМ
„СЦЕНИ ОТ ЕДИН СЕМЕЕН ЖИВОТ“