

Киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ

Христо Берберов—Анимация и мислене
Д-р Ал. Тихов — „Най-дългата нощ“
Нина Игнатиева — Кино на острата мисъл
Мая Туровска — и. д. герой — Джеймс Бонд
Богомил Райнов — „Бялата стая“ (сценарий)
БР. 2, ФЕВРУАРИ 1967





бр. 2, февруари 1967

орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ТЕЛЕГРАМА НА ДР. ТОДОР ЖИВКОВ ДО РЕЖИ-
СЬОРА ВЪЛО РАДЕВ И КОЛЕКТИВА — СЪЗ-
ДАТЕЛ НА ФИЛМА „НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — АНИМАЦИЯ И МИСЛЕНЕ

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“

МАРИЯ РАЧЕВА — „ЗАВЕТЪТ НА ИНКАТА“

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ — АТАНАС СВИЛЕНОВ,
АНА ГЕОРГИЕВА, ВАЛЯ КУЛЕШОВА, ЧАВДАР
ГЕШЕВ

НИНА ИГНАТИЕВА — КИНО НА ОСТРАТА МИСЪЛ
МАЯ ТУРОВСКА — и. д. ГЕРОЙ — ДЖЕЙМС
БОНД

„РАЗЧИСТВАНЕ НА СМЕТКИТЕ“ СЪС СЯ ЯН
М. Р. — НИЕ, ШВЕДИТЕ, И ДРУГИТЕ
КИНОТО И ОБЩИЯТ ПАЗАР
ХРОНИКА

БОГОМИЛ РАЙНОВ — „БЯЛАТА СТАЯ“ (сценарий)

Е И Т
М О Т Е К

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата Северина Тенева и Стефан Данаилов във филмовата новела „Морето“. На втора страница на корицата младата актриса Цветана Манева, участвувала във филмите „Калоян“ и „Най-дългата нощ“.

Поздравителна телеграма на
другаря Тодор Живков

ДО ДРУГАРЯ
ВЪЛО РАДЕВ
БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ

ДР. РАДЕВ, С ГОЛЯМО УДОВОЛСТ-
ВИЕ ГЛЕДАХ ПОСЛЕДНИЯ ВИ ФИЛМ
„НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“. ДЪЛБОКО СЪМ
УБЕДЕН, ЧЕ ТОЗИ ФИЛМ Е НОВО ПО-
СТИЖЕНИЕ ЗА ВАС И ЗА БЪЛГАР-
СКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ. ИСКРЕ-
НО ВИ ПОЗДРАВЛЯВАМ ЗА ТОЗИ
ВАШ УСПЕХ. Вие все повече се
утвърждавате като талантлив
творец на родното киноизкуст-
во. моля предайте моите поз-
дравления на сценариста ДР. ВЕ-
СЕЛИН БРАНЕВ, на артистките и
артистите, навсички, които със
своя труд и талант доприна-
сят за високото художествено
равнище на тази филмова про-
дукция. стискам ви крепко ръ-
ката и ви пожелавам нови твор-
чески успехи. ЧЕСТИТА НОВАТА
1967 ГОД.

ТОДОР ЖИВКОВ

Боровец 2. I. 1967 год



АНИМАЦИЯ И МИСЛЕНЕ

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

Още преди тридесет години е било модно да се говори, че мултипликационният филм разкрива пред киното и пред изкуството необятни възможности, защото не е свързан с непосредствено възпроизвеждане на действителността. През 1922 година Ели Фор е мечтал за кинопластика, която да притежава „сърцето на Делакроа, мошта на Рубенс, пламенността на Гойя, силата на Микеланджело...“

Изказаната веднъж мисъл принадлежи на историята. Вместо да я повтаряме, много по-интересно е да си изясним въпроса: защо е била казана?

Пиер Паоло Пазолини счита, че непосредственият, „неволният“ натурализъм и субективният характер на общуването чрез картини конституират основното противоречие, заложено в самата естетическа природа на киноизкуството. На пръв поглед мултипликационният филм унищожава единия ингрдиент от това противоречие.

За какво?

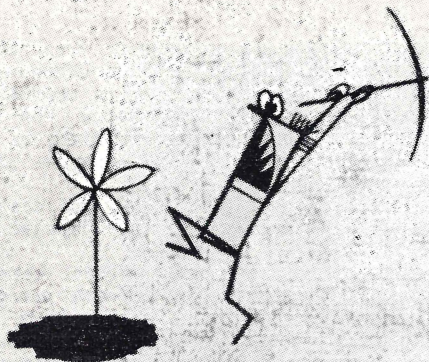
Нима наистина киното, разтоварено от „непосредственото възпроизвеждане“ на действителността, е овладяло терена на пластичните изкуства? Нима анимацията е поле за пълна творческа свобода, начин за изразяване, който няма свои вътрешни противоречия?

Не, разбира се.

Съвременният рисуван филм не е застрашил славата на Матис, Пикасо или Брак. Анимираният клукли очевидно са твърде далеч от лаврите на Роден, Коньонков, Мухина... Пък и не се насилват да ги гонят. Просто съществуват паралелно с тях.

Илия Бешков си спомня как в Лувър наред със съвършените пластични образи на гръцки богове е видял малки статуйки на живи гърци: с бради, корем, подпухнала плът, дядовци, майки и лели, извън Лизиповия закон и извън мярката на златното сечение... И продължава: „Чудно е наистина как тая карикатура, която показва и си служи със законите на изобразяването (трите измерения, пространството, перспективата, обема, светлосиянката и логичното мислене), се изплъзва от тия закони, нарушава ги и ни отвежда в един друг свят — смешен, нереален, неотговарящ на законите, разколебан в основите си, който свят ние все пак приемаме и се задържаме в него, смеем се, радваме се и харесваме.“

Наред с „голямото“ изкуство мултипликацията наистина съществува като малките смешни статуйки от Лувър.



Кадър от рисувания
филм на Тодор Ди-
нов „Маргаритката“

Нейната област е невъзможното, фантастичното; нейното основно средство е деформацията; нейните предпочитани жанрове са приказката, баснята, анекдотът и епиграмата; методът — шарж и протеска. Затова мултипликацията по необходимост изисква условност. Така в поредицата на изобразителните изкуства филмовата мултипликация се оказва най-близка до карикатурата и илюстрацията. Не е случаен фактът, че болшинството постановчици на рисувани филми у нас са карикатуристи и илюстратори.

Карикатурата се гради върху контраста между идеала и действителността. Конфликтът е задължителен признак на истинската карикатура. Затова може да се каже, че в нея има заложено драматургично върно.

Затова в мултипликационния филм законите на драматургията се проявяват в най-чистия си вид.

с ю ж е т ъ т

Всички знаят, че в първоначалното си значение думата „сюжет“ означава „предмет“. Като понятие от естетиката сюжетът има досега твърде много противоречащи едно на друго определения.

Не бих поел риска да ги увелича с още едно.

Искам само да отбележа трансформацията на първоначалното значение в тая дума. Защото за мене думата „сюжет“ означава преди всичко „движение“. Затова като естетическо понятие сюжетът има извънредно важно значение за филма въобще и за мултипликационния филм — в частност.

Ще се опитам да илюстрирам мисълта си с един най-прост пример. Взимам го от творчеството на толемия канадски мултипликатор Норман Мак Ларен. Предметното изображение, рисунката в строгия смисъл на тая дума, не е чест гостенин в неговите филми. „Анимираният филм — твърди той — е не изкуството на рисунката, а изкуството на движението на рисунката, съществено е не какво се намира върху рисунката, а какво е създадено между свързаните в една серия рисунки.“

Норман Мак Ларен се откроява между майсторите на мултипликационния филм с изключителната си прецизност в анализа на движението. То се заражда като резултат от нарушаването на балансираната композиция в рисунката и се развива като стремеж към постигане на едно ново равновесие; но новото равновесие веднага се нарушава и всичко започва отначало. Например във филма „Вертикални линии“: вибрацията на вертикалната линия води към разделянето ѝ на две; разделянето на една линия води след себе си разделянето и на останалите, за да се възстанови симетрията (т. е. да се постигне отново равновесие; но в новата си симетрична организация линиите продължават да вибрират и всичко започва пак отначало. Движението се развива по тоя начин, докато в един определен момент вибрацията започва постепенно да намалява; тогава линиите се събират отново, търсейки предишните си балансиранни конфигурации, и накрая се сливат пак в една.

Струва ми се, че това лабораторно изследване на движението представлява нещо като структурен зародиш на кинематографичния сюжет. Обикновено вибрацията, която нарушава първоначалното единство, се определя в естетиката като „противоречие в изходната ситуация“; движението, което търси нов баланс — като „перипетия“ или „развитие на конфликта“; връхната точка на вибрацията носи името „кулминация“, а отново постигнатото равновесие — „развързка“.

Ще се опитам да разгледам от тая гледна точка един филм със сложна (дори усложнена) драматургия. Става дума за филма на Сергей Параджанов „Сенките на забравените предци“.

Разгледан от тая страна, първоначално филмът буди недоумение. Авторът му декларира от самото начало, че се готви да разкаже една любовна история. Всички знаем, че за една любовна история са необходими поне двама души. Но ето че някъде още в първата третина на филма героинята загива. А „любовната история“ продължава. Добре, — мисли си зрителят, — значи филмът разказва за любовта и страданията на героя. Но в последната третина на филма героят също загива. А „любовната история“ продължава.

Как да се проумее това?

За да се проумее това, трябва да се приеме специфичната гледна точка, която Сергей Параджанов е заимствувал от своите герои — гуцулите. За първичното съзнание, намерило отражение в старите легенди на гуцулите, смъртта не е „небитие“, а също такава реалност, каквато е и животът. Умирането не е абсолютният край, а един праг, който може да се прекрачи. „Сенките на забравените предци“ са реалност...

Възприемем ли тая гледна точка, ще разберем, че „противоречието в изходната ситуация“ възниква в момента, когато героинята загива. Двамата влюбени остават разделени в две различни реалности: той сред живите хора, тя — сред „сенките“. Героят е осъден да живее сам като поет, изгубил своята муза, неразбиращ света и неразбран от никого. Развитието на изходното противоречие в конфликт го тласка към съединяване с любимата, към смъртта (общият тон на филма тук е трагичен). Кулминация на конфликта е появата на зоващия образ на загиналата. Оттук нататък сюжетът се развива стремително към смъртта на героя. Но развързката не е още тук, разказът продължава, докато двамата влюбени не се съединят във „втората реалност“, т. е. докато не се постигне ново равновесие.

Всяко равновесие може да стане изходна точка за нов сюжет. Краят на един филм може винаги да стане начало на друг. Затова във финалния кадър камерата се спира върху очите на децата...

Както виждаме, от структурна гледна точка филмът на Параджанов не се различава от евтините „лирични комедии“ (не мога да си спомня дори заглавие, всички те са се слили в главата ми), където влюбената двойка се скарва поради някакво недоразумение и след редица „комични“ перипетии се събира отново за една дълга финална целувка. Ценността на „Сенките на забравените предци“ е във възкресяването на първичното светоусещане на народа — не като фолклорен или обряден парад, а като почувствувано и преживяно отношение.

А оттук можем да разберем, че истинският кинематографски сюжет е въпрос не само за движение, но и за отношение.

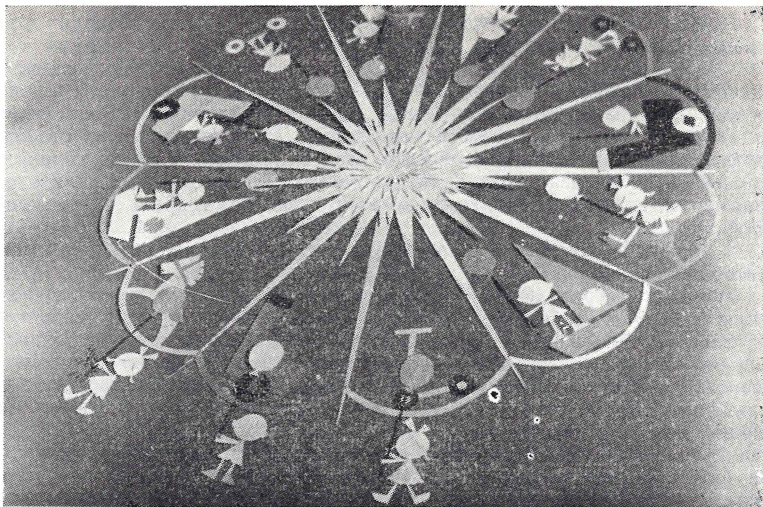
Тъкмо това ми липсва в редица филми на Мак Ларен (между тях и споменатият „Вертикални линии“) и ме кара да ги определя като структурен експеримент, който има пряко отношение към изкуството, но не е пълноценно изкуство.

сюжетът в българските мултифилми

Човешкото съществуване е изтъкано от неизброими големи и малки конфликти. Лев Толстой твърди, по повод на своя литературен експеримент „Историята на вчерашния ден“: „Ако можех да ги разкажа така, че да чета с лекота себе си и другите да могат да ме четат, както се чета аз самият, би излязла много поучителна и занимателна книга, такава, че не би стигнало мастилото на тоя свят, за да се напише, нито печатарите — за да се отпечата.“

Отделянето и изследването на един конфликт е усложнение на изкуството.

Романът като че ли е най-близко до сложното протичане на реалността. Мултипликационният филм е безкрайно далече от него.



Изследователят по необходимост също е „условен“, когато прави „сюжет“ на своето изследване една структурна черта на художественото произведение — „сюжет“, „стилистика“, „фабулност“, „атмосфера“... Всички тия неща не съществуват отделно едно от друго. Те не са части на художествената творба, а аспекти на нейното разглеждане.

Нямам никаква възможност да съставя типология на сюжета в съвременния български мултипликационен филм. Ще се опитам да повдигна някои проблеми на сюжетиката, като си служа главно с примери.

„Приказка за боровото клонче“ беше създаден през 1960 година от заслужил артист Тодор Динов по сценарий на Валери Петров. Той започва с една добре балансирана статична композиция: няколко дървета в гора. Център на тая композиция е високият бор, към който камерата ни приближава с едно фартово (напред) и панорамно (нагоре) движение, за да отдели върховата клонка. Движението на тая клонка е сюжетът на краткия разказ. Конкретната причина за действието е слънчевият лъч и стремежът на клончето към него. В тоя стремеж то израства, влюбва се, задомява се и заедно със съпругата си (сега те представляват две клонки, симетрично разположени от двете страни на главния ствол) закриля своето поколение — новото борово клонче, което пониква между тях. А на финала обратното движение на камерата (назад и надолу) ни показва отново ствола с наредените две по-две клонки, докато ни върне в първоначалната композиция. Началото и краят представляват абсолютно един и същ статичен кадър, но вторият път ние гледаме вече с по-други очи. Стремежът към слънцето е направил от дървото (пък и от всички други дървета) това, което то представлява в момента. Стремежът към нравствено извисяване (според съвсем прозрачната алегория на авторите) придава на човечеството неговия духовен ръст. В крайна сметка сюжетът на приказката се оказва една материализирана поетична алегория.

Разбира се, в тоя еднопосочен структурен анализ се губят маса прелестни подробности, които изграждат атмосферата на тая обаятелна приказка. Но аз вече предупредих, че изследването на сюжета е не по-малко условно, отколкото самият сюжет. Важното е, че и тук сюжетът започва с нарушаването на статичното състояние и завършва с неговото възстановяване. Сюжетът се идентифицира с движението.

През същата 1960 година беше създаден и филмът „Дует“ на Тодор Динов и Доньо Донеv по идея на Анастас Павлов. Противоречието в изходната ситуация беше подсказано тук още преди надписите чрез двете ноти. В самия разказ двама души, които пеят с различен тембър, враждуват напусто помежду си, докато не обединят гласовете си в дует. Кулминационният момент на конфликта е скъсването на филмовата лента, в чиито квадратчета обитават двама-та герои.

След тая катастрофа нуждата ги накара да си подадат ръка, за да направят заедно сторената грешка.

Действието на баснята „Дует“ се развива в съвсем условно пространство. Конфликтът е умозрително изчистен от всякакви натрупвания на подробности, но основният драматургичен принцип (сюжет-движение) е още по-ясен.

Филмът „Пролет“ (1966) на Доньо Донев по сценарий на Едуард Захариев представлява значителен интерес в това отношение. Сюжетът при него не е движение, което излиза от статиката и се връща отново в нея. Той е по-скоро трансформация на един вид движение в друг, който в края се уравновесява на ново ниво.

Значи съществува и такова движение, което може да бъде преценено от автора като покой.

Но и в трите разгледани дотук филма въпреки жанровите и други отлики, сюжетът се набелязва именно като движение, предизвикано от нарушаване на равновесието и стремящо се към установяване на един нов баланс.

Важно е и друго: уравновесяването накрая не настъпва произволно, движението не изчерпва себе си механически. Авторите извеждат движението от такъв вид противоречие, че да стигнат чрез него до внушението на своето отношение към проблема.

Крайната фаза на уравновесяването може да бъде сходна с първоначалната (както в „Приказка за боровото клонче“), но в никой случай не е тъждествена на нея. Движението във филмовия сюжет не е механично (както във „Вертикалните линии“ на Мак Ларен). То е движение от по-нисшето към по-висшето, движение — развитие.

Защото именно в това движение се развива авторското отношение към конфликта, който се изследва в творбата. Всяка перипетия, всеки „сюжетен завои“ е стъпало в избистрянето на отношението, отсянка на авторската мисъл.

Това е най-елементарното структурно изискване към сюжета. Там, където движението е осъществено като развитие на отношението, може да се появи „Война и мир“ или „Жерминал“; там, където движението остава чисто механическо, може да се роди само „Рокамбол“.

Разбира се, и в горните три филма (подбрани измежду добрите) могат да се намерят погрешности от тая гледна точка. Внимателното вглеждане в тях позволява да се забележат някои топи.

В литературата наричат „топи“ общите места, които се повтарят в различни романи или повести. Струва ми се, че „топи“ са преди всичко ония сюжетни „завои“, които мотивират по-нататъшното действие, но не внасят нищо ново в авторското отношение.

Увлечени в спора си кое от двете слънца да угасят, героите на филма „Пролет“ се изкачват по пожарникарската стълба на небето.

Оттам те трябва да слезат пак долу, за да видят, че на земята вече е дошла пролетта. Как да се мотивира това слизване? И авторите въвеждат един кадър, който ни показва двете слънца на земята и едно момиче с цвете между тях. Слизането е оправдано като продължение на преследването на двете слънца. Но в общия символичен строй на разказа кадърът с двете слънца на земята трябва да намери някакво осмисляне.

Трябва, но не намира. Затова остава измислен, несполучлив и се отделя от останалите, изглежда ни дори безвкусен.

Това, което е обикновен похват в рицарските или детективските романи, се оказва недопустимо във филм като „Пролет“.

относно самоцелното движение

Тъждеството между движението като чиста анимация и развитието на авторското отношение е идеалният случай на здраво изграден кинематографичен сюжет. При наличието на пукнатини (или „топи“) между тия две основни линии на сюжета втората от тях (авторската мисъл) се налага илюстративно на първата, без да бъде осъществена в нея.

Това е илюстративността в лошия смисъл на думата — една от язвите в сюжетиката на нашите мултипликационни филми. Нейната обратна страна е анимацията, взета като самоцел, движението, от което не се раждат идеи.

Нека вземем за пример филма „Стрелбище“ (1965). По всичко личи, че

неговите автори — сценаристът Иван Стоянович и режисьорът Иван Андонов — са тръгнали от някаква първоначална идея. Но при пластичното ѝ осъществяване във фигурките от стрелбището те са вървели по линията на триока, увеличайки се все повече и повече, докато са стигнали до един почти хаотичен наниз от атракции. Реализирани са почти всички пластични възможности на оригиналния куклен материал. Но в тая стихийна реализация, където остроумието на триока е взимало непрекъснато връх над точното и задълбочено мислене, първоначалната идея е „увиснала“ като нещо второстепенно. Сега дори най-внимателният зрител може по-скоро да долови нейните статични очертания някъде „зад“ самото действие, отколкото да проследи развитието и нюансирането ѝ в анимацията.

Нещо подобно се е получило и в рисувания филм „Сивушко“ (1962) — сценарий Атанас Славов, режисьор — Тодор Динов. Добре изпълнените контурни рисунки, чистотата на триковата работа и музиката биха могли да направят отлично впечатление, ако не беше сюжетната неизбистреност на филма. Филмът започва с излюпването на едно птиче — от статика се преминава в движение. Но последващите приключения на Сивушко не насочват зрителското внимание в никаква определена посока. Усилието на птичето да излети към звездите и съпротивата на кометите, които непрекъснато го овалят обратно на земята, като че ли подсказват някакъв конфликт, макар и дошъл със закъснение. Но накрая птичето Сивушко отлита някъде настрана, отнасяйки всичките си проблеми, и се появява надписът „край“. За зрителя тоя надпис идва съвсем неочаквано, той би могъл да бъде сложен 20, 30, 50 метра преди или след това, защото движението не може да изчерпи себе си, докато остава механично.

Примерите, които приведох, не са единствените. Характерно е, че понякога авторите на подобни филми определят жанрово своите творби като „импресии“. Тоя тайнствен „жанр“, чиито закономерности още никой не е уловил, се споменава не само в рисуваното и кукленото, но и в цялото късометражно кино — навред, където авторите сами усещат механичността на движението в своя филм. В областта на мултипликационния филм обаче работят художници, които би трябвало да знаят действителното значение на думата „импресия“. Защото изкуството на френските импресионисти например съвсем не е хаос от самоцелно нагрупани линии и багри. Всяка импресионистична картина, създадена от големите майстори, има свой здраво изграден и чисто живописен сюжет.

Илюстративна е функцията на движението и в редица детски филми. Тук много често приказката или „поуката“ е взета като една предварителна даденост, по отношение на която анимираната рисунка или куклата изпълняват ролята на илюстрация. Така е например във филма „Тайната на златните пантофки“, създаден през 1962 година от Тодор Динов по сценарий на Леда Милева. Филмът е тождествен с излишен дикторски текст и излишен диалог, че сюжетът му може да се проследи със затворени очи — като радиопиеса. Рене Клер беше подхвърлил остроумно, че слепият в театъра и глухият в киното по принцип губят много, но не главното. Филм като „Тайната на златните пантофки“ създава, тъй да се рече, благоприятни условия и за слепия „кинозрител“. Струва ми се, че това се дължи преди всичко на сценария, където ролята на анимацията е разбрана съвсем илюстративно по отношение на литературния текст.

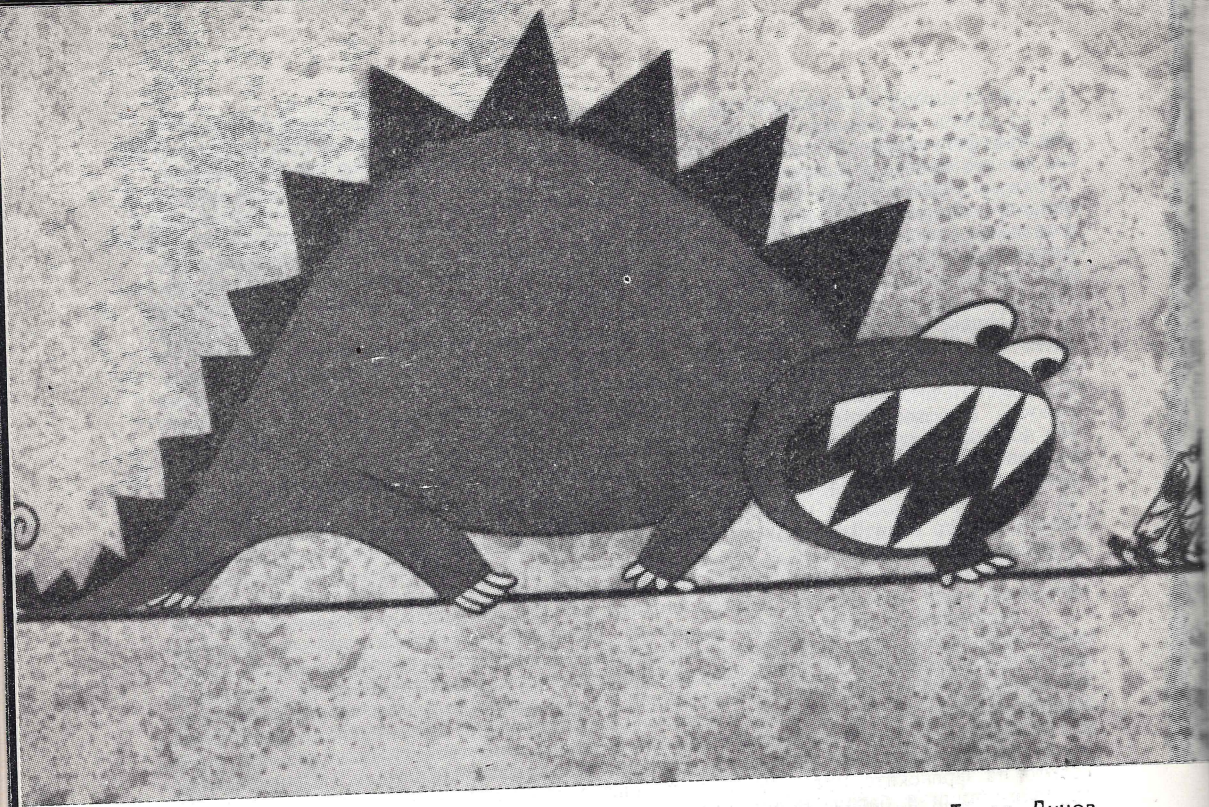
В рисувания филм „Какъв да стана?“ (1966) на режисьора Радка Бъчварова детето се преобразява в различни професии. Заедно с това се преобразуват и съответните аксесоари на професията. Но тия остроумни превръщания не представляват нищо повече от добре изградени преходи, защото цялото движение на картината е механично и служи само за илюстриране на различните професии и занаяти.

драматургия и фолклор

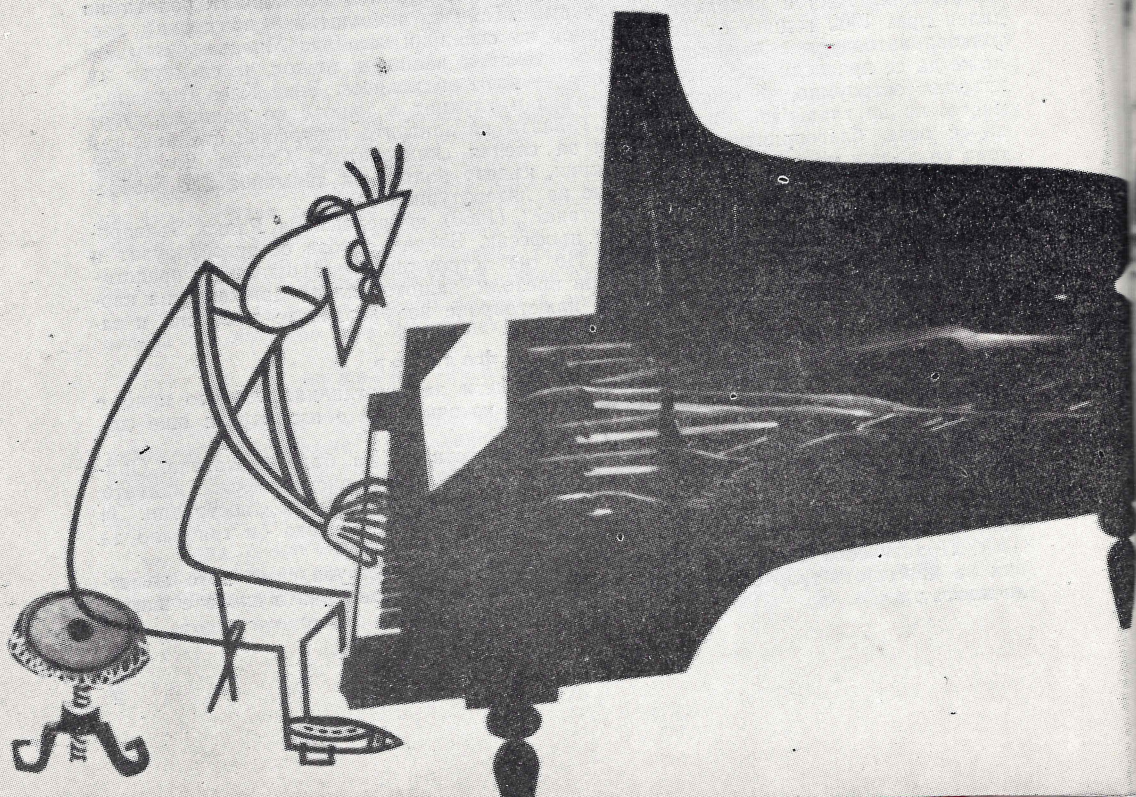
Един от най-богатите „кладенци“ на сюжети за мултипликационното кино е приказката. Може да се каже дори, че тоя източник не е използван още достатъчно.

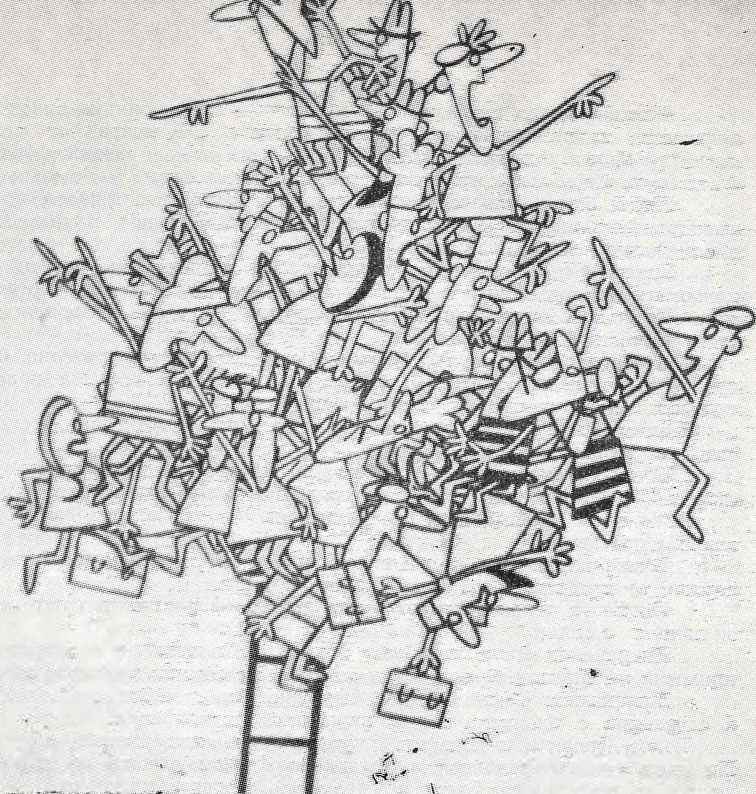
Битовата приказка няма нужда от условности, за да бъде разказана. Опитите за „екранизиране“ на битови приказки чрез кукли или рисуван филм, каквито се правеха преди време, са всъщност само не особено убедителни илюстрации. За да намери място на мултипликационния екран, битовата приказка би трябвало да бъде изцяло преосмислена.

Практически битовата приказка отдавна вече съществува само като паметник на народното творчество. Нейното продължение в съвременната епоха е вицът, анекдотът.

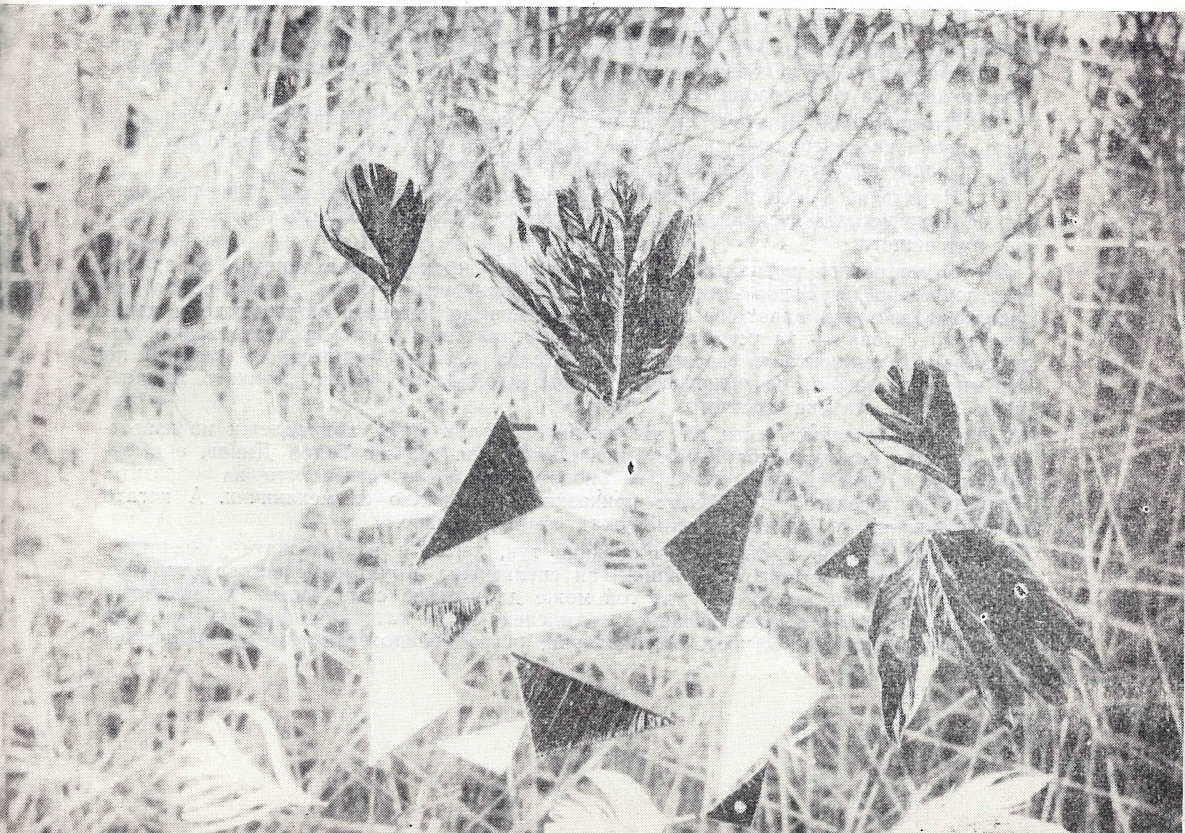


Кадри от рисуваните филми „Ябълката“ (горе) и „Ревност“ (долу). Режисьор Тодор Динов





Горе — сцена от рисувания филм „Пролет“ — режисьор Доньо Донеv
Долу — из куклената мултипликация „Птици“ — режисьор Иван Андонов



Фантастичната приказка — напротив — е по принцип приспособена към специфичните възможности на мултипликацията. „Чудесата“ от детските приказки могат да бъдат пресъздадени на екрана само чрез трюаж. Мултипликационният филм дава най-богати възможности за осъществяване на трюкове.

Може би в по-нататъшното си развитие фантастичната приказка ще бъде изместена от научно-фантастичната повест. Кой знае? В момента ние сме още доста далеч от това...

Затова фантастичната приказка заема пълноправно своето място на мултипликационния екран. Тя е основният жанр, чрез който художниците общуват с малките зрители. А специфичната „драматургия“ на вица изглежда здраво вкоренена във филма за възрастни.

Това е разделението, което може да се извлече умозрително, без оглед на конкретните факти на българското мултипликационно кино. На практика нещата се оказват много по-сложно преплетени.

Виктор Шкловски характеризира типичния сюжет на детската приказка по следния начин:

„За да извърши човек някаква работа, трябва да приложи усилие; за да се съсредоточи върху работата, той също има нужда от усилие и време.

Обикновено работата не се извършва наведнъж: усилието трябва да се повтаря с усиливане.

Върху тая основа се гради оня начин за разказване, при който събитийната страна се предава с нарастващи повторения.

Понякога цялата верига от нарастващи усилия в края се опровергава — завършва с нищо.“

Рисуваният филм на Тодор Динов „Ябълката“ е инспириран от известната приказка за тримата братя, които отнемат от ламята златната ябълка.

Приказката е фантастична, предназначена за деца. Съответно и сюжетната ѝ структура е базирана върху нарастващи повторения.

Тодор Динов е спасил тая структура в драматургичния строеж на своя филм. Но дава един по-различен и неочакван финал: ламята не издържа несправедливостта на по-големите братя и умира от „сърдечен удар“.

Както виждаме, финалът е анекдотичен. „Ябълката“ на Тодор Динов започва като приказка, а завършва като поговорка или виц.

Защо е било необходимо тогава да се следва постепенността в развитието на приказката? От вярност към буквата на фолклора? Едва ли...

Верността към фолклора не е попречила на Тодор Динов да увеличи числото на братята от 3 на 4 — предполагам, по чисто пластични съображения. Той не би се поколебал да съкрати филма до една трета от сегашната му дължина, ако можеше да се задоволи само с вица.

Първоначално Виктор Шкловски счита, че ритмичното повторение в приказките служи за приспиване на децата. По-сетне той прибавя, че повторенията трябва да дадат представа за значителността на усилието.

Ламята не е видяла първата половина на разказа. Зрителят обаче преценява, че фактическата несправедливост е много по-голяма, отколкото тая, която убива чудовището.

Съчетаването, преплитането на приказката и анекдота е типично за зрялото творчество на Тодор Динов. В „Маргаритка“ усилията на „човека-робот“ да унищожи цветчето дават на зрителя представа за неговото могъщество и едновременно с това — за устойчивостта на маргаритката, която издържа всички изпитания. До момента на взрива (включително и него) разказът се развива по структурните закони на приказката. „Вицът идва накрая когато малкото момченце с лекота откъсва цветчето.

Първоначалната идея на тоя ювелирен малък филм принадлежи на известния френски карикатурист Камб. Това, което дава той на Тодор Динов, е именно вицът. Тодор Динов влага не подробности, а развитието на образите. Защото повторенията в детските приказки много рядко са механични. А когато са механични, те действително служат за приспиване.

Тодор Динов е съумял да обедини тук, както и в „Ябълката“, обаянието на приказката с остротата на вица. Тая специфична структура е негово откритие. Но това не значи, че по тоя път той може да постигне само успехи. Очевидно е, че неговият филм „Приключения“ е замислен също като „хибрид“ от приказка (за Синдбад-моряка) и чисто карикатурни, остро анекдотични моменти. Фактиче-

ски филмът представлява опит да се преосмисли всяко едно от приключенията като виц.

Това не е постигнато. И филмът е останал нееднороден. А освен другото — вицът не идва като връхна точка в градацията на приказката, а се вклинява в нея като някаква приумица.

Но да се върнем към приказката за тримата братя и златната ябълка.

Тая приказка е използвана и в един от разказите на Йордан Радичков. Там тя съдържа усмивката, предизвикана от повторението, при явната безплодност на усилиято: Йордан Радичков изтъква негативната страна на упоритостта като едно от характерните качества на българския национален характер. Разказът „завършва с нищо“ (по думите на Шкловски). Нулевият резултат обезсмисля повтарянето на усилията. По същия начин е направен филмът на Стоян Дуков „Един човек се скиташе“: усилията на различните групи, в които попада героят, да го преобразят „по свой образ и подобие“, остават безплодни. Те само обезобразяват първоначалния му вид. Някому такъв филм може да се стори песимистичен. Това не би било правилно.

Рисуваният филм, както и карикатурата, не винаги дава позитивни решения на повдигнатите в него проблеми. Много често той предоставя тия решения на зрителите.

Йордан Радичков също не е песимист по отношение на българския национален характер. В разказа „Зеленото дърво“ той изтъква позитивната страна на упоритото, макар и безплодно усилие — неговото благоденствие.

условност и реалност

Вече споменах, че условността лежи в самата природа на мултипликационния филм, чиито основни начини за художествено изразяване са шаржът и гротеската.

В известен смисъл анимацията е бягство от натуралистичността на фотографското филмово изображение. Толкова по-недопустим е безсъзнателният натурализъм в мултипликационния филм.

Ако проследим кратката история на нашия рисуван и куклен филм, ще видим, че напредъкът се осъществява в значителна степен по линия на овладяването на специфичната мултипликационна условност — условност на действието, условност на шума и говора, условност на пространството, условност на основния терен и т. н.

Такава условност съществува във филма на Христо Топузанов „Ножица и момченце“ (1966). Негови герои са ножицата и фигурките, които тя изрязва от хартия.

Но самото заглавие на филма показва, че в него е осъществен и някакъв облъсък, визиран е някакъв конфликт.

Филмът е детски, затова конфликтът е простичък и ясен: от хартиените изрезки се появява едно разглезено и капризно момченце; ножицата оправя с добротата си неговия опърничав характер.

Но ако едно дете (макар и условно, макар и хартиено) трябва да бъде направено послушно, то задача за предмет ли е това?

На пръв поглед въпросът, който задавам, изглежда твърде „натуралистичен“, дори профански. Готов съм временно да се откажа от него. Нека приемем условността, че ножицата олицетворява доброто, възпитаващото начало, и да разгледаме самата ножица.

Това е един груб и нескопосан на вид предмет, купен от магазина за „Домашни потреби“, лишен от всякаква елегантност и изящество на линията. Хартиените фигурки изглеждат много по-артистично от своя създател.

А нали „доброто начало“ в приказката трябва да бъде красиво? Или ако дори не е красиво (по контраст), то бива ли да бъде банално?

Ще си позволя и аз една условност: условно казано, ножицата в тоя филм е „бог“ — творец и вседържител. Тя създава малките хартиени човечета, тя насочва взаимоотношенията им, възпитава ги, превръща дори слънцето във въртележка, за да им доставя радост... През хилядолетното съществуване на религиите хората са придавали на боговете си всякакъв вид, но едва ли някога са ги закупували от „Домашни потреби“.

Зная, че приказката и гротеската по принцип допускат тая условност — обособяването на предмета като действащо лице. Но още един път: съмнявам

се, че лешникотрошачката на Хофман е закупена от магазин за „Домашни потреби“. Струва ми се, че предметът трябваше да изглежда малко по-иначе. Защото никаква условност не може да направи грозното красиво, „топорното“ — изящно, баналното — артистично.

Говорейки за сюжета, казах, че всяко равновесие, установено в края на един филм, може да стане изходна точка за нов сюжет. Сякаш през изминалата година Христо Топузанов се беше заел да доказва това твърдение. Непосредствено след споменатия по-горе филм режисьорът създаде още един — „Ножица и момченце“.

Вторият филм е явно по-несполучлив от първия, макар че щедро експлоатира неговите находки. В случая обаче ме интересува драматургичната роля на ножицата: тя спасява момиченцето и изпратената за спасяването му експедиция, прокарва мостове, „изрязва“ планини, обезвредява крокодилите и лъвовете... Всичко това вече достатъчно убедително говори, че определението за нейната роля в сюжета не е произволно или случайно.

Сценаристът на втория филм Атанас Славов не е избягнал недостатъка на първия филм, а го е задълбочил още повече.

Пълната условност не търпи съчетаване с банална, фотографска реалност. Ако това съчетаване не е драматургично оправдано, то води най-често към безстилие.

Подобно чувство изпитва зрителят на някои от първите рисувани филми — детски приказки. По необходимост схематизирани почти до чертеж (такива са суровите изисквания на анимацията), фигурките на героите са двуизмерни. Движението на тия плоски фигурки в един декор, изграден триизмерно по законите на светлосняжката и перспективата, създава непроборимото чувство за нещо безстилно.

Филмът „Ножица и момченце“ е една хубава творба, заслужила вече няколко фестивални премии. Но от гледна точка на условността тя търпи същата критика, както и тия стари рисувани филми.

И напротив — в своя филм „Маскарад“ Христо Топузанов е проявил много чувство за мярка в съчетаването на типичната мултипликационна условност на декора с натурността, необходимата за движението на куклите.

Условността на протеската е необходима на художника, за да разкрие по-ясно дълбоката същност на явленията.

хумор и пародия

За да се смее човек, той трябва да е видял една неочаквана промяна в реда на нещата, в нормалния за него ход на събитията.

Гротеската е именно такъв свят — преустроен по закони, непривични за човешкото възприятие.

Гротеската не винаги е комична. Един чехословашки изследовател беше проследил как една и съща обществена действителност (Прага по времето на Австро-унгарската империя) е породила и мрачните протески на Франц Кафка, и неудържимо веселите — на Ярослав Хашек.

Куклените филми „Парад“ (1960) и „Маскарад“ (1965) на режисьора Христо Топузанов са типични образци на мрачна гротеска. Сарказмът на режисьора тук звучи в интонации, които сякаш идват направо от творчеството на Салтиков-Шчедрин.

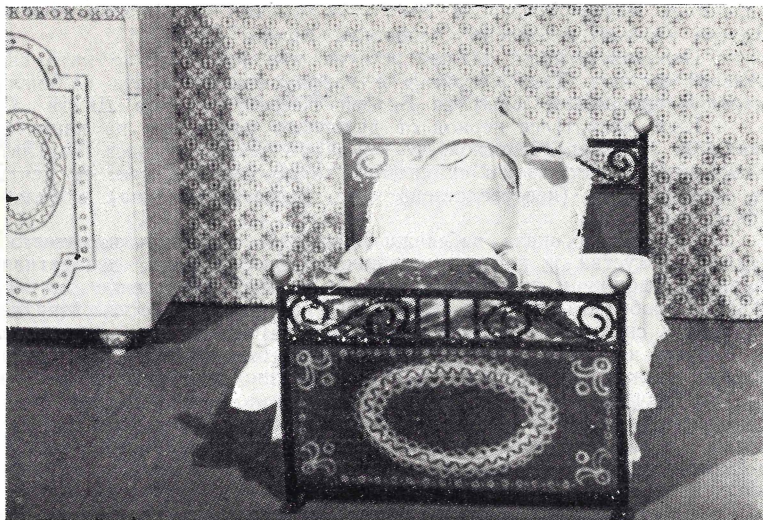
Но употребата на тия интонации изисква сатирична задълбоченост и стилова чистота. Жорж Садул справедливо отбелязва, че натрупването на ужаси в „Снежанка и седемте джуджета“ и някои други филми на Уолт Дисней се обръща в един доста долнопробен „гиньол“.

Комичността на гротеската е това, към което анимацията се ориентира най-често. И условността, за която стана реч по-горе, обслужва пряко мултипликацията именно откъм тая страна.

Когато авторът на анимационния филм раздвижва героите си по системата на „еклера“, той е най-често скучен. Когато съумее да направи движението им условно, той нарушава установените представи за нещата и става весел.

Когато говорът е деформиран с помощта на звукозаписващата апаратура, „нормалният ход на събитието“ от гледна точка на зрителя се нарушава. Дори най-обичайните интонации в тоя деформиран вид предизвикват смях.

И тъй, смехът е една от основните същности на мултипликацията. Тука се проявява, струва ми се, най-голямото качество на художника Доньо Донеv. Най-



добрите негови филми — „Опашката“ (1963), „Второто аз“ (1964), „Пролет“ (1966) — заразяват зрителя с искрената, непристорена веселост на техния автор.

Разбира се, в мултипликацията са възможни и други видове комичност. Най-разпространеният между тях е пародията — едно своеобразно интелектуално над-строяване над познати вече форми на изкуството.

Пародията подхваща основните принципи в структурата на отживелите вече форми на изкуството и ги довежда до абсурд. Шаблонизирането на една или друга форма в изкуството постепенно я довежда дотам, че тя „съзрява“ за пародия.

Типичен пример за сполучлива пародия е филмът „Ревност“ (1963) на Тодор Динов. Една банална любовна история с „триъгълник“, преследвания, дуел и тъжно-сентиментален финал е разказана с помощта на няколко ноти върху петолинне. Както виждаме, присъствуват всички аксесоари на салонно-романтичната литература и кино, изпаднали вече в момента до нивото на булевардни жанрове.

Филмът „Ревност“ воюва с оръжието на пародията срещу това дългопробно изкуство. Той е пародия в буквалния, първичния смисъл на думата, която произхожда от гръцките „пара“ (против) и „едо“ (пение) и всъщност значи „песен наопъки“.

Самият факт, че историята може да бъде разиграна от три ноти, вече е достатъчно компрометиращ. Но на някои места художникът е въвел детайли (портрет, роза, ръкавици и пр.), които напомнят какво именно се пародира и насочват смеха на зрителя в желаната посока. За съжаление тоя любовен триъгълник не е единственият в нашето мултипликационно кино.

Спецификата на гротеската е такава, че тя позволява възраждането дори на най-баналните сюжетни схеми — от рода на „триъгълниците“. Но при възраждането им сценаристите на наши мултипликационни филми далеч не винаги проявяват толкова чувство за хумор и професионална интелигентност, колкото е проявил Тодор Динов в „Ревност“.

„Приказка“ (1961) на Доньо Донеv по сценарий на Васил Цонев е характерен пример в това отношение. Историята тук е третирана без чувство за хумор, без усет за красотата на човешкото усилие, което си поставя невъзможна цел... Грубо казано, основната констатация е такава: в любовта не бива да изпускаш питомното, за да гониш дивото. Тъй заедно с „Приказката“ зрителите поемат и известна доза евтин, еснафски морал.

„Триъгълникът“ присъствува като съществен елемент и в „Снежният човек“ (1960) на Радка Бъчварова, и в кукления „Китара и клаксон“ (1963) на Христо Топузанов. Струва ми се, че крокодилските сълзи, пролени над любовните несполуки на скромните и благородни души, са враждебни на самата пародия на анимационния филм.

Не много далеч като мислене са отишли авторите на двата филма, съз-

дадени от Радка Бъчварова през 1964 година — „Главозамайване“ (сценарий Валери Петров) и „Басня“ (сценарий Христо Ганев).

Пародията може да присъствува във филма и не като система, а като отделен елемент. Така например е пародирана бравадата на английския военен марш в прекрасния филм на Валери Петров и Тодор Динов „Гръмоотводът“.

Един значителен период от духовното формиране на нацията премина под знака на виенския сецесион. В мемоарите си „Път през годините“ писателят Константин Константинов си спомня, че по-голямата част от центъра на София по онова време (непосредствено след Световната война) е била застроена в тоя стил.

Сецесионът оказа забележимо влияние и върху развитието на изобразителните изкуства у нас — живописата, илюстрацията, декоративните изкуства. Нашите художници правеха сецесион с твърдото намерение да постигнат характерните особености на тоя декоративно-орнаментален стил, изникнал като паразит върху снагата на могъщата византийска традиция в изкуството. По-късно те се оказаха интересни именно с това, че не бяха успели да овладеят сецесиона и бяха вложили в творбите си нещо първично, свое и много по-ценно...

В началото на 60-те години сецесионът у нас се роди съвсем неочаквано втори път — сега като пародия. Отново влязоха в употреба „златният“ и „сребърният“ бронз, по афишите и плакатите запъстряха ръце със сочеши пръсти, в карикатурата орнаментиката на сецесиона се довеждаше до абсурд и предизвикваше смях...

Мултипликационният филм също не остана настрана от общото течение. Художници като Иван Андонов, Христо Топузанов, Стоян Дуков, Иван Веселинов и някои други въведоха много елементи на пародирания сецесион в рисуванния и кукления филм. Понякога пародията беше сполучлива („Гръмоотводът“), понякога объркана („Картини от една изложба“), понякога — неосъзната („Приключения“).

Художникът-постановчик на последния филм Иван Веселинов вероятно е изхождал от убеждението, че историята представлява пародирана приказка и трябва да бъде осъществена със средствата на една пародийна рисунка. Но дори ако е имал такъв първоначален порив, той не е съумял да го осъществи. Окончателният резултат от неговите усилия със своята претрупаност, самоцелна деформация и орнаменталност на рисунката действително е сецесионен.

А оттук може да се направи един сериозен извод: пародията изисква от художника голяма професионална култура и остро, непогрешимо чувство за стил. Човек може да пародира една или друга форма на изкуството, само ако е дорасъл до нея и я е надраснал.

От тая гледна точка е ясно, че пародирането на някои стари примитиви (например в „Картини от една изложба“ или „Стрелбище“) е лека задача, която носи не особено ценен резултат.

рисунката

„Рисунката е оценка, карикатурата — присъда“ — тия думи, които Бешков обичаше често да повтаря, очертават ясно значението на рисунката и в мултипликационния филм.

Вече цитирах едно характерно изказване на Норман Мак Ларен върху природата на рисунката във филма. Ако придадем на това изречение значението „Рисунката е нищо, движението — всичко“, ще направим принципиална грешка.

Мултипликационната рисунка е двуизмерна. Най-подходящата среда за нея е условната. На пръв поглед тия изисквания на жанра унищожават редица проблеми на рисунката: пространствено изграждане, перспектива, обем, светлосянка...

Всъщност обаче не е така.

Художникът, който работи върху хартия или платно, трябва да накара своите фигури „да стъпят“ върху един условен, несъществуващ терен. Художникът-мултипликатор трябва да ги накара да ходят по него.

Първият създава една илюзия. Вторият я превръща в реалност.

Важно е не само „как“ ще движим, но и „какво“ ще движим. Повярваме ли на Илия Бешков, че рисунката е проблем на отношение, ще разберем нейното принципиално значение като важен сюжетен компонент.

Вярно е, че задачите в двата посочени случая са различни. Но не мога да повярвам, че художник, който не е в състояние да реши първата, по-леката задача, ще може да се справи успешно с втората.

Като важен елемент в сюжетното изграждане на анимационния филм, отношението в рисунката трябва да бъде категорично. Категоричността в рисунката изисква майсторство. Художникът-мултипликатор създава в творбата си един нов, нереален, условен свят, измисля свои закони за него. Но той гради тоя условен свят на гротеската от същия материал, от който е създаден действителният свят.

В рисунката, както и в мисленето, художникът изпраща своето отношение въз основа на наблюденията си над действителността.

Затова връзката с действителността, с натурата е основен проблем на всяко изкуство.

Затова художникът-мултипликатор трябва да бъде добър рисувач.

Нашите художници овладяха условността на анимационната рисунка не отведнъж и не самостоятелно. Помогна им творчеството на големия американски карикатурист Щайнберг, опитът на съвременните полски карикатуристи. По времето, когато се създаваше българската мултипликация (втората половина на 50-те години), те намяха наша традиция, на която да се опрат.

В печата по онова време се культивираше карикатурата-рисунка. Там доминираше традицията на четирима големи художници, работещи именно в тоя стил — Александър Жендов, Илия Бешков, Стоян Венев и Борис Ангелушев. Двумерната карикатура на Александър Божинов беше забравена, останала без продължение. Двумерната карикатура на Борис Димовски беше твърде капризна за суровите, почти чертожнически изисквания на анимацията.

При това положение ученето от чужди образци беше положително явление. Сега то постепенно се превръща в недъг.

Струва ми се, че тоя недъг може да бъде преодолян чрез рисуване. При съвременното положение на нещата, когато анимацията е овладяна в значителна степен, нашите художници-мултипликатори биха могли да се върнат към националните рисунъчни традиции.

Разгледана от критерия на категоричността на изявеното отношение, рисунката на нашите художници-мултипликатори оставя още много да се желае. Твърде аморфни, твърде неопределени изглеждат например рисунките на художника Доньо Донеv. Ако употребим остроумния израз на С. Маршак, можем да кажем, че усещането за лекота в неговото рисуване се постига не за сметка на силата на повдигация, а за сметка на намаляване теглото на товара. В най-добрите си филми той е потърсил специфични теми, в които тоя недостатък не се откроява толкова ясно. Но това не е радикално разрешение на проблема. Когато рисува слънчевото зайче (във филма „Приказка“), джина от арабските приказки („Второто шише“), „второто аз“ (от едноименния филм) или душите на измъчените филистери („Опашката“), Доньо Донеv може да си позволи тая липса на категоричност, тя е дори оправдана. В последния си филм („Пролет“) той въведе като герой тълпата, където отделната фигура не представлява интерес за разглеждане в масата на цялото графично или живописно лътно. Нещо подобно сме наблюдавали в ранните творби на живописеца Енчо Пиронков — художник, за когото рисуването също представлява труден проблем. Разбира се, такъв подход е възможен и оправдан. Но той твърде много ограничава възможностите на своя автор...

Като изследване на действителността статичната рисунка е необходима и полезна. Но от гледище на самия филм тя може да играе най-много ролята на „типаж“. А типажът е илюзия, която анимацията трябва да превърне в реалност. Норман Мак Ларен е формулирал много точно това: „Не изкуството на рисунката, а изкуството на движението на рисунката.“ И го доказва на практика в най-добрите си филми. Да вземем например неговата „Подскачаща ярка“: това е наистина една жива рисунка; всяко нейно движение има своя характеристика, носи промяна на състоянието; художникът си позволява дори да премахне тялото, да остави само краката върху един условен терен, но и тия крака се движат тъй, че ние усещаме върху тях тежестта на тялото, съпротивлението на терена; с тяло или без тяло, ярката на Мак Ларен се движи с една изключителна свобода по всички посоки, обръщайки се към нас във всички възможни ракурси... А рисунките в нашите анимирани филми се движат най-често по една хоризонтала — като в панарджийски куклен театър. Това са не движения, а премествания се рисунки. Защото в истинското движение никога не могат да се намерят две еднакви състояния.

Опитът на художника Иван Веселинов да преодолее тая инерция във филма „Басня“ и скромните резултати от тоя опит показват, че това е изключително трудна, но разрешима задача.

производство и експеримент

В една интересна и съдържателна статия съветският изследовател Арк. Снесарев определя образа в мултипликационния филм по следния начин: „...образът в мултипликационния филм е квадрат, чиито страни са: сценарният образ — писателят, изобразителният образ — художникът, динамичният образ — аниматорът, езиковият образ — четещът“.

Струва ми се, че от гледище на актуалното развитие на нашия мултипликационен филм това е по-скоро схема на производството, отколкото структурна схема на изкуството. За българските художници-мултипликатори в „квадрата“ на Снесарев са останали вече не тъй много тайни. В момента пред тях се поставя вече с все по-голяма острота въпросът за авторското начало.

Време е постепенно да се премахнат бариерите между четирите страни на „квадрата“. Тия бариери вече спъват по-нататъшния напредък на нашия анимационен филм.

Авторският филм не означава обезателно написването на сценария от режисьора. Той е последователно „одушевяване“ на тоя сценарий от един художник във всички етапи на анимацията.

Естествено това не може да се постигне отведнъж. Може би развитието ще дойде по линия на постепенното взаимопроникване на различните страни на „квадрата“. Касае се на първо място за проникването на режисьора по-задълбочено в сферата на труда на художника-постановчик.

Радка Бъчварова например е един от опитните режисьори в нашия рисуван филм. Но достатъчно беше да се облъска в работата над филма „Главозамайване“ (1964) с един неопитен постановчик (макар и много добър художник) — Петър Чуховски — и това я върна с няколко години назад. Лабораторната „затвореност“ в различните етапи от създаването на мултифилма води именно до това — компромиси между творчески концепции, които явно не се покриват. Просто вероятно е, че филмът „Басня“ с неговата съвременна рисунка е създаден през същата година и от същия режисьор.

При такова положение на нещата трудно може да се говори за авторски филм в мултипликационното кино.

На второ място, тук бих поставил взаимопроникването между работата на художника-постановчик и аниматорите. Съвременните изисквания към движещата се (а не преместваща се) рисунка не могат да бъдат осъществени без по-нататъшното проникване на художника в анимационния процес. Разбира се, трудно е да се изисква от постановчика да направи сам 15—20 хиляди рисунки, за да оживи един филм. Но е ясно, че неговият труд не бива да приключи с установяването на типажа и разработването на възлите.

Струва ми се, че заслужилният артист Тодор Динов се откроява като първостепенна авторска фигура в нашия рисуван филм именно благодарение на активната си намеса във всички етапи от създаването на филма — от сценария до озвучаването. С най-новата си творба „Епиграма“ той прави и първия „пробив“ в областта на авторския филм.

Но постигнатото от него не е предел.

При сегашния етап от развитието на българския рисуван филм е трудно да се очаква, че положението на нещата ще се промени скоро, за да бъде направена следващата крачка напред. В момента съм склонен да възлагам повече надежди върху плоската куклена мултипликация, където се открояват две интересни авторски фигури — Христо Топузанов и Иван Андонов. Тук, в тая област, (както показва и експериментът на Тодор Динов), проблемът за авторското начало като че ли е по-лесно разрешим.

След някои несполуки (или относителни сполуци), причина за които бе неопитността му като режисьор и слабата драматургия, Иван Андонов постигна нещо значително като експеримент във филма „Птици“ (1966). В тоя филм ясно личат уроците на Норман Мак Ларен и по-специално — на неговите творби „Косът“ и „5 за 4“. Както Мак Ларен в „Косът“, Иван Андонов разлага фигури-

те на птиците на съставни части, установявайки една своеобразна морфология на нещата, където всяка „морфема“ играе самостоятелна роля в развитието на сюжета. Разлагането не е самоцелно — то е неотделима част от оригиналната драматургия на тая творба.

Нашият анимационен филм се разви бурно за по-малко от 10 години, които ни делат от първите му стъпки. Той овладя с една професионална сигурност редица изразни средства на мултипликацията, прояви в редица творби граждански и хуманистичен патос, какъвто не винаги е достигал на „голямото кино“. Най-големите успехи в тия насоки бяха отбелязани с редица ценни награди на международните кинофестивали. Но създателите на българския анимационен филм трябва да се предпазят от превръщането на тия успехи в система. В производството сигурността на „квадрата“ е хубаво нещо, но в изкуството няма система за постигане на успехи. Тук най-често лаврите се падат на ония, които дръзнат да нарушат „системите“. Без експерименти производството става стабилно, но изостава от общото развитие.

В момента сме свидетели на експериментите на аниматора Пройко Проиков в телевизията — анимиране на хора по системата на куклената мултипликация и съчетаване на живи герои с рисуване. Засега нивото на тия опити е доста примитивно, но утре по тоя начин могат да бъдат пресъздадени някои от творбите на Светослав Минков — тоя ненадминат майстор на нашата гротеска.

Все още нямаме сериозни опити за музикален филм, в който музиката да бъде не компонент от общото съдържание, а основен сюжетен фактор.

Не са изпробвани такива интересни мултипликационни техники като „оживената живопис“ и директното рисуване върху лента...

Днес в нашата страна се провеждат, в икономическата област например, експерименти с изключителен размах. Толкова по-непростително е подценяването на експеримента в сферата на изкуството. Тук, както и в много други неща, на шето изкуство изостава от развитието на живота.

относно кризата в анимацията

Ако преди тридесет години е било модно да се говори за необятните възможности на анимацията, то днес не по-малко модно е да се говори за нейната криза. Редица факти от развитието на съвременното мултипликационно кино водят към такъв извод:

Все по-рядкото появяване на такива изтъкнати майстори като чеха Иржи Трнка и поляка Ян Леница;

ориентирането на Карел Земан към области, които се намират по-близо до сферата на игралния филм;

преминаването в игралния филм на румънеца Йон Попеску Гопо и югославяните Ватрослав Мимица и Душан Вукотич;

развитието на Норман Мак Ларен към структурни експерименти, които лежат все по-далеч от сферата на изкуството...

Вероятно списъкът може да се продължи с имена на режисьори, чието творчество не познавам.

Развитието на анимационния филм в социалистическите страни доказва убедително, че сферата на мултипликационното кино не се изчерпва със занимателната детска приказка. То може да третира в специфичната си гротескна форма най-сериозните граждански проблеми на века.

Това обстоятелство изправя анимационния филм пред една сериозна отговорност.

За да отговори на тия изисквания на времето, нашето мултипликационно кино трябва да се стреми към една по-стройна и по-условна драматургия, към по-здрава рисунка, към утвърждаване на авторското начало и по-широко експериментирание, към по-свободно заимствуване от съкровищницата на народното творчество... Изминатият от него път изглежда незначителен в сравнение с оня, който му предстои.

А знам, че тоя път е труден, но съм убеден, че той ще бъде изминат.

А сърцето на Делакроа, мощта на Рубенс, пламенността на Гойя и силата на Микеланджело“?

Нека ги оставим засега на мира.

Д-Р АЛ. ТИХОВ

«НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ»

Хората от моето поколение добре помнят живота в нашата родина от онова време — неспокойно, тревожно, военно време. Трудно е да се каже кое точно бе най-характерното за живота ни през тия няколко военни години, но един от неговите ярки белези бе безспорно постоянното пътуване. Едно безспирно и хаотично пътуване с цел и без цел. Тогава като че ли всеки пътуваше — безработният, за да намери работа, войникът — в отпуски или към частта си, разположена някъде из „новите земи“, черноборсаджията — за стока или към клиентите си, едни — за да навестят близките си, други — за да се евакуират. Всеки заминаваше за някъде, всеки се връщаше отнякъде. Объркани и неспокойни, хората се блъскаха по пероните на гарите, задръстваха вагоните на пътническите влакове, пътуваха. По-лесно бе да срещнеш някой познат във влака, отколкото по улиците на града, запустели и тръпнещи под грохота на англо-американските бомбардировъчни самолети. И тогава сякаш всеки влак се превръщаше в малко човешко стълпотворение, олицетворение на времето с неповторимия му колорит и своеобразие, олицетворение на войната в България през ония месеци, които предхождаха свободата.





Позволявам си това малко въстъпление, защото ми се струва, че то най-пряко би могло да ни отведе до сърцевината на проблемите, които поставя новият български филм „Най-дългата нощ“, сценарий В. Бранев, постановка В. Радев.

Разбира се, наивно е да се смята, че един литературен сце-

нарий може или трябва буквално да бъде реализиран на филм. Творческата личност на режисьора — ако тя наистина е творческа — неизбежно ще наложи свой отпечатък върху готовия филм, неизбежно ще пречупи през призмата на личните си естетически пристрастия подадения литературен материал. В сценария на В. Брачев са на лице например редица точни наблюдения върху колорита на епохата — от дребния битов детайл до характеристиката на някои от образите. Но едно по-внимателно вглеждане ще ни покаже, че резултатите от тези наблюдения се фиксират малко прибързано и предимно илюстративно. Авторът явно е привлечен повече от хода на интригата, чрез която се стреми да ни насочи към крайния — за съжаление твърде рано прозиращ — идейно-художествен резултат. Верен на изявения си досега творчески натюрел, В. Радев използва подадените му от сценария отправни точки, но се насочва към духа на времето по предпочитания от него път — чрез душевността на героите, чрез образа. В резултат на екрана оживява правдиво и проникновено пресъздадена жизнена атмосфера — богата и разнообразна, сложна и противоречива, такава, каквато може да я почувствува и отрази художникът реалист. Обогатени по чувства, мисли и поведение са всички герои от литературния сценарий. Режисьорът се стреми да навлезе дълбоко преди всичко в психологическите мотиви за тяхното поведение, да открие тяхната човешка правда. Чрез тази жизнена правда на образите Вълко Радев се насочва към обобщената художествена правда за конкретното историческо време и неговите хора, чрез нея той постига и ярка национална определеност на своите герои. Мисля, че във филма „Най-дългата нощ“ звучи особено плътна национална интонация, че в него рядко сполучливо са материализирани националният ни характер и светоусещане. Той е български не само по адрес, не само в бита, а преди всичко по дух.

Но естествено нито националната интонация, нито историческата конкретност са някаква крайна цел за авторите на филма. Конкретността в изкуството винаги е само средата, в която могат да се разгърнат идеите, да се овеществи емоционално-мисловното послание, което авторите отправят до зрителите. Разбира се, колкото по-голяма е жизнената правда в конкретността, толкова по-органично зазвучават идеите.

В сценария беглецът, който попада случайно в купето, бе руски военнопленник, във филма той е трансформиран в английски летец, свален със самолета си над България. Една промяна, която дава извънредно съществено отражение както върху вътрешната структура на творбата, така и върху измеренията на основната идея. При сценарния вариант можеше без големи трудности да се отгатне твърде рано, че пленникът ще бъде спасен, оставаше да се види само как ще стане това. На преден план изпъкваше априорно отношение на симпатия към този човек, мотивирано и с традиция на чувствата, и с политическа съзнателност. Напрежението се градираше предимно от перипетиите на самото спасяване, т. е. доминираше приключенското начало, към което твърде оголено и декларативно се наслаждаваше основната идея за солидарността на хората. Тя се

увенчаваше с един плакатен апотеоз във финала, когато пътниците от купето, превърнали се в течение на нощта в монолитна група конспиратори и обградили злополучния агент, приемаха като победители-герои парада на германската военна част на площада пред гарата. Замяната на руския военнопленник с английски летец е колкото дръзка, толкова и полезна за драматургията на филма. Изведнъж вътрешните оценки и поведението на хората преливат в нови, далеч по-сложни категории, защото не може да скрием, че английските летци по онова време съвсем не се радваха на никакви особени симпатии. Насочването на В. Радев именно към тези категории, към изследване на този труден и малко познат психологически терен безспорно респектира, защото това е съзнателно усложняване на задачата в името на една по-широка и по-плътна връзка на исторически конкретното с нашето съвременно хуманистично светоусещане. При това В. Радев не бърза да афишира готови резултати, а предпочита да разкрива и анализира самия процес на съзряване на тези резултати, да размишлява над него. Той изключва всякаква спонтанност при проявяване съзнанието, че трябва да се помогне, и търси да открие неговите основания в движение и развитие, в индивидуалната човешка същност на всеки от героите, заставена да се изяви от изключителните обстоятелства. Именно този подход на по-внимателно вглеждане в душевността на героите спомага да се преодолее в голяма степен долавящата се конструираност на самите обстоятелства, да се приближат те до една по-голяма жизнена достоверност. Оттук се ражда и напълно приземената интонация на героизма, който се превръща в обикновена човешка постъпка в най-благородния, хуманистичен смисъл на тази дума, в една извлечена от самия живот морална норма на човешко поведение пред заплахата, която войната носи за всеки човек. Шепа хора от влаковото купе изразходват цялата си човешка енергия, за да спасят един живот. Ако умножим тази енергия по броя на честно мислещите хора по земята, ще получим гигантската сила на човешката солидарност, на благородния, действен хуманизъм, която може да спаси живота на човечеството. Ето как конкретното и личното получават нови измерения, историческа мащабност, как филмът казва своята дума в нашата идеологическа полемика за бъдещето на човечеството.

Режисьорската реализация на В. Радев и този път ни завладява със своята хармоничност, с проникновеното творческо отношение към всеки компонент на филмовата творба. Подбрал екип от талантиливи актьори, режисьорът ги насочва майсторски и амбициозно към преодоляване на всички стръмнини в сложния психологически релеф на техните образи. Тук имам предвид преди всичко образите на пътниците в купето. Всеки от тях преминава през колебанието и страха, преди да помогне, и всеки успява да намери в кратките часове на тази страшно дълга нощ някакво основание, за да се изяви като честен човек. Тази наглед еднообразна линия в развитието им обаче е ярко обогатена и нюансирана от разнообразни, плътни штрихи в индивидуалното им поведение. Остро драматични са те у Бащата (арт. В. Вачев), който, уплашен за детето си, стига до ръба на предателството, преди да сключи здраво устни под плесниците на

истеричния агент; трагични са те у Мълчаливия (арт. Г. Георгиев), който не смее да рискува точно сега, когато, освободен от затвора, трябва може би да се постави отново в услуга на партията, но след като безлезиците шракват върху китките му, успява с шумния си протест да предупреди за надвисналата опасност; трагикомични са те у Фокусника (нар. арт. Г. Калоянчев), бързо изпадащ в малодушие, но все пак намиращ сили в решаващия момент да възвърне човешкото си самочувствие и достойнство и с отчаяните си фокуси да отвлече за няколко ценни секунди вниманието на полицейския полковник; напрегнато драматични, достигащи до трагизъм в сцената при немците са те у лекарката (арт. Н. Коканова). Това са ярки, точни, правдиви образи, истински творчески постижения за актьорите. Към тях следва да добавим, разбира се, лиричната активност на девойката (арт. М. Драгоманска), плахия и толкова човечен героизъм на студента (арт. Руси Чанев), бащинската мекота — може би малко еднообразна — на Ив. Братанов в ролята на Стареца, очарованието на детската непосредственост на малкия Олег Ковачев, жанровата свежест на двамата стражари (арт. Г. Русев и Д. Миланов), за да усетим колко богата на краски е актьорската палитра в този филм. И върху фона на такава актьорска активност — фигурата на английския летец. Актьорската задача на поканиения специално за тази роля известен румънски актьор В. Ребенчук никак не е била лесна. Обикновено подобни статично-пасивни роли се наричат резоньорски. Но тук актьорът е лишен и от словото. В целия филм той произнася само една-две реплики, защото хората около него не разбират неговия език. И въпреки това, макар само чрез израза на лицето си и погледа си, В. Ребенчук успява да ни предаде вътрешния живот на своя герой, който съзнава, че е станал катализатор на една верижна реакция у своите спътници, но няма сили и възможност да направлява тази реакция. Една „няма“ роля, която говори много, особено в края, когато, подавайки се на омразата, той едва не натиска спусъка на шмайзера срещу немците, за да грабне миг след това, след като внезапната тревога му открива път за бягство, изоставеното в залисията българско дете в прегръдките си. В погледа му към детето, в едва доловимата усмивка, която за миг се мърва в ъгъла на устата му и в широко отворените, гледащи го с такава чиста детска доверчивост очи на малкия пробягва сякаш между два електрически полюса искрата на човешката доброта, в името на която заслужава да се живее.

Нови интересни проблеми е поставяло този път изобразителното решение на филма. В тази област В. Радев е намерил в лицето на оператора Б. Пунчев, с когото сне и „Цар и генерал“, явно напълно равностоен творчески съмишленик. Само обединените усилия на тези двама талантиви кинематографисти са могли да доведат до такова блестящо решение на проблема за пространството в този филм. Един от ярките кинематографични белези на сценария на В. Бранев е свободната игра с тясно ограниченото пространство, постоянното прехвърляне на действието от купето в коридора и обратно, с едно-две излизания вън от влака. Но в литературния запис на филма тази игра се осъществява лесно, както се казва, с „едно



Невена Коканова и Виктор Ребенчук в сцена от филма

драсване на перото“. При филмовото ѝ реализиране всичко става изведнъж неизмеримо по-сложно, защото изниква въпросът за актьорския мизансцен, за гледната точка и движението на камерата, за монтажните връзки, за фактурата на декора, за осветлението. Всичко това трябва да се реши така, че да се получи раздвижена, стилово-единна и динамична пластичност без еднообразие, без чувство за декор. Ако изключим известна неуточненост в спойката около епизода с младежа в участъка, тази сложност в изобразителното решение е овладяна майсторски от В. Радев и Б. Пунчев. Разбира се, тук трябва да се подчертаят и точното чувство за осветлението при портретуването, т. е. старателното избягване на всякаква павилионна фотография, и някои направо бравурни пасажии на камерата на Б. Пунчев (например „субективната“ камера в епизода, когато разстрояната от арестуването на младежа девойка отваря купе след купе — впрочем колко колоритни са кратките жанрови сцени зад всяка врата!, — докато намери тихо място за своето усамотение).

Не можем да не посочим накрая, че и в този филм В. Радев отново изявява тънкото си естетическо чувство към звуковата партия на филма. Един простицък, но силно изразителен мотив, създаден от композитора С. Пиронков, шумът на колелата на влака,



Малкият Олег Ковачев във филма „Най-дългата нощ“

преминаващ в условен, драматично ритмуващ се звук, няколко изстрела, звън на гарови камбанки, вой на сирени и тишина — това е като че ли всичко в тази партитура. Но тя е така разпределена, така втъкана в художествената тъкан на филма, че някои нейни елементи — музикалният мотив, шумът на колелата, тишината — се превръщат в органична съставна част от самата поетика на филма, в заредени със силен емоционално-смислов заряд изразни средства. Да си припомним само за музикалния мотив, който прозвучава винаги като своеобразна поанта, когато героите се реализират в своята нравствена красота, спасявайки беглеца.

Едно скромно творчество от три филма — това е всичко, което има засега зад гърба си режисьорът В. Радев. Но обгледаме ли „Крадецът на праскови“, „Цар и генерал“ и „Най-дългата нощ“ неизбежно ще открием общите черти на една оформена вече творческа същност. Ще открием например стремежът за съизмерване на личното, на образа, в неговата богата жизнена конкретност с историческите мащаби, с епохата. Ще открием също така, че и в трите филма В. Радев засяга темата за войната, за нейните разрушителни отражения върху щастието на човека — явно една тема, която заедно с проблемата за борбата и героизма неговото поколение из-

страдва и носи в кръвта си. Ще констатираме и все по-укрепваща стилистика, вдъхновяваща се от най-добрите реалистични традиции в киното. Тази единна и засега последователна линия на творческо развитие и съзряване на В. Радев радва, защото придава гражданска и художническа значимост на неговите филми, помага муда постига в тях цялостна кинематографична структура. Така тези филми се превръщат в жалони на едно здраво, реалистично направление в нашето киноизкуство, което не затъва в традиционализъм, а търси живи контакти със съвременността, като се откъсва все повече от безжизнената статика на готовите истини и наивната илюстрация и се насочва към самостоятелен анализ на жизнените и историческите процеси.

Върху фона на не твърде радостната картина на нашата филмова продукция през последно време „Най-дългата нощ“ се откроява като ярко художествено явление. Не е тайна, че нашето киноизкуство е изправено в настоящия момент пред моралното задължение да отстоява своя художествен престиж, да аргументира изказаната наред със суровата преценка в отчетния доклад пред IX конгрес на БКП вяра, че то има в себе си сила да преодолее неблагоприятието, което го е сполетяло сега. Никакви декларации не са в състояние да аргументират тази вяра така добре, както хубавите филми. В този смисъл „Най-дългата нощ“ е един убедителен и солиден аргумент в защита на престижа на българското киноизкуство.

«ЗАВЕТЪТ НА ИНКАТА»

Доживяхме да видим на екран първия цветен филм-гигант, в създаването на който заедно с ГФР, Испания и Перу участва и нашата страна. „Заветът на инката“ е направен по два романа на Карл Май „Последният инка“ и „Съкровището на инките“. Сценарият е написан от трима души, между които двамата братя Маришка, и е режисиран от единия от тях — Георг. Ясно е, че синовете на корифея на екранизациите на оперетите на Калман и Щраус — Ернст Маришка, твърдо са поели пътя на баща си, съобразявайки се, разбира се, с духа на времето и промените във вкусовете на публиката. Част от филма е снет в Испания, част в Перу и част в България. Не може да не ни направи впечатление бизнесменското око на двамата немци — автори на филма, които през няколкодневното си пребиваване в страната ни са успели да оценят възможностите на нашия пейзаж (например на пейзажа около язовир „Искър“, край който нашите кинематографисти минават често на път за Боровец, без да отчетат възможностите му).

Актьорският екип блести с имената на Гай Медисън, Ренато Тамберлани, Франсиско Рабал, Валтер Гилер и др. В дъното на интригата според правилата на приключенския филм стои несметното съкровище на инките, за завладяването на което се борят „добрите“ и „лошите“ герои. „Добрите“ — това са благородният ловец на ягуари Карлос, неговата племенница и неговият верен индианец, а „лошите“ — две шайки бандити. В серия от сражения и взаимни надхитрания „добрите“ побеждават, а „лошите“ са избити; професорът и неговият помощник тържествено откарват в Хамбург намерените кости на един древен гигантски гущер. И понеже става дума за професора, искам да добавя още нещо, за да подскажа качеството на художествения вкус на създателите на филма. Той, професорът, е въплъщение на горещото желание на авторите да вкарат в творбата си и хумор. Приключенията на добродушния дебел учен сред жегата и ожесточените схватки между разнообразните групи бандити би трябвало да бъдат освежителен смях. Но такъв смях те не будят,

Ташото са елементарно замислени, не на място поставени и като че ли представляват (парадокс!) най-скупната част от филма. Лек привкус на политическа сатира (струва ми се обаче неосъзната от авторите) се получава в момента, когато професорът се отъждествява с легендарния полковник Глоино и започва да дава заповеди и да се разпорежда като чистокръвен немски полковник, който си е дал кратък отпуск, за да се позанимае с наука. Останалите сцени и епизоди във филма с нищо не надвишават най-ординерния стандарт на западногерманската серия от екранизации на Карл Май. И въпреки всичко, ако в намеренията си авторите се бяха задоволили с илюстриране на класическата схема: съкровище — борба на две групировки за неговото завладяване — филмът би могъл да се гледа поне без досада. Много по-лошо е, че в желанието си да изглеждат по-сложни, по-„съвременни“ в намеренията си авторите са решили да вместят и по една доза любов и политика. И едното, и другото са на нивото на дванадесетгодишния зрител, както се беше изразил на времето Ернст Любич по повод на холивудските гангстерски мелодрами. Но американският уестърн отдавна достигна периода на своята зрелост и стана класически филмов жанр, докато неговият западногермански събрат само наподобява на ниско равнище фабулните му и формални качества, без да търси смисъл и извод от всички тези гонитби, побоища и предателства. Защото филмът „Заветът на инката“ завършва там, където загива злодеят. Последвалите високопарни речи, смърти и разсъждения на политически теми (съдбата на инките и мира в света) са колкото механични, толкова и смешно наивни.

Когато някой каже, че от копродукции като „Заветът на инката“ България няма полза, обикновеното възражение е, че Югославия и Румъния закрепиха финансовото положение на кинематографиите си и повишиха международния си авторитет и чрез копродукции. Забравя се обаче най-главното — Югославия кани режисьори като Волфганг Щаудте, Джузепе де Сантис и Анджей Вайда, а Румъния — Рене Клер, Анри Колпи и Луи Дакен. Ние пък приемаме предложенията на Георг Маришка и Менди Браун. И резултатите са на лице — „Заветът на инката“ по сюжетна бедност, фабулна претрупаност, липса на каквато и да е психологическа мотивировка и остроумие изглежда като роден брат на „Поразяващата ръка“, „Златната богиня от Рио Бени“ и „Шутът“. Не, България решително няма какво да се похвали с участието си в този филм.

МАРИЯ РАЧЕВА

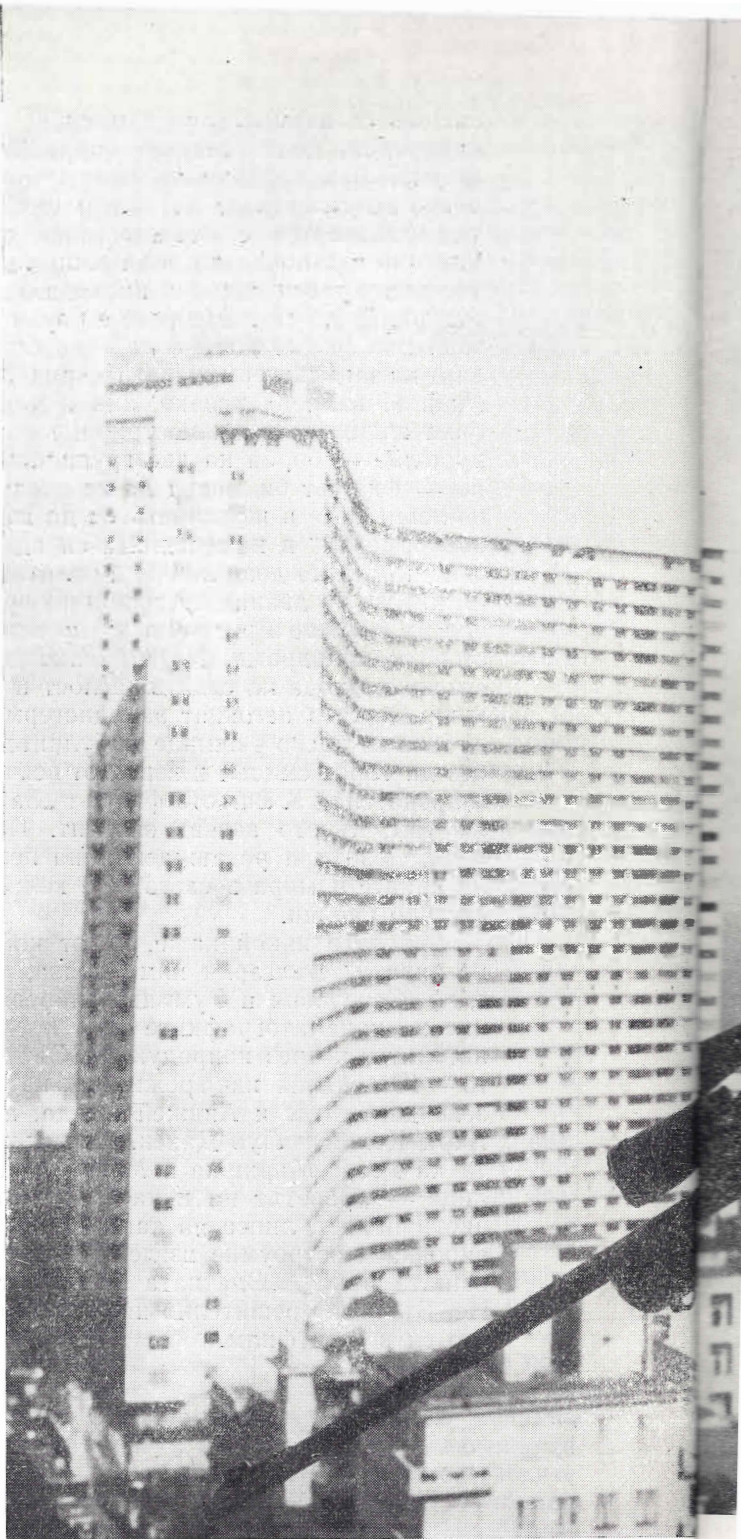
„АЗ СЪМ КУБА“

Сценарий от Евгений Евтушенко и Енрике Барнет, постановка на Михаил Калатозов, оператор Сергей Урусевски, музика Карлос Фариняс, в главните роли участват: Серхио Корнери, Салвадор Ууд, Хосе Галярдо, Раул Гарсия и др. Производство на „МОСФИЛМ“ (СССР) и „ИКАИК“ (Куба), 1964 година.

Много, много противоречиво впечатление оставя този филм, макар неговите автори да са такива талантиви творци като Евтушенко, Калатозов и Урусевски. И ако трябва в няколко реда да се посочи къде се крие причината, напълно ще се съглася с ония вече изказани мнения в печата (и в нашия печат!), които я откриха в конфликта между драматургия и пластическо решение.

Твърдят, че сценарият е написан едва ли не по поръчка от страна на Калатозов и Урусевски, че е съобразен с техните изисквания и предпочитания. Сам Урусевски в едно свое късно интервю потвърди тази истина и макар вече да бе чул немалко горчиви оценки, застана както зад филма, така и зад сценария.

Всичко това обаче не може да ни разубеди, че противоречие между драматургия и визуално решение не съществува. По-скоро стана ясно, че не бива да виним единствено авторите на сценария и да правим





извода, че ето на, виждате ли, при такава драматургия нищо повече не е могло да се получи.

В сценария съвсем определено се чувства духът на така наречената публицистична поезия. Тя — това е добре известно — никак не е чужда на творческия натюрел на Евтушенко. Явленията, събитията, образите на хората там се третира в един условно окрупнен план, в който връх взима политическата страна на нещата. Интимните житейски детайли, психологическите нюанси отсъствуват в прякото изображение, но те се подразбират, съществуват като невидим, но действителен втори план.

За мен е ясно, че точно тази особеност на поетическото виждане у Евтушенко е привлякла Калатозов и Урусевски. Точно това им е било потребно — не изображение на подробности, а на отделните факти, а на едрото обобщение, на монументалността. Тях ги е мамела стихията на революционната романтика. Привличали са ги не образите на отделни хора, а съдбата на цял един народ.

Но за съжаление сценарият не носи със своите качества всичко онова, което са предполагали и очаквали реализаторите на филма. Дирено е наистина обобщението, дирени са мащабните образи, но вместо в техния втори план да се съдържа живата съдба, участва на десетки хора, се откроява тезата. Всяка една от новелите не е нищо повече от банална илюстрация на ужасно познат политико - исторически тезис. Отсъствува силата на художественото откритие. Всичко протича по схемата на най-елементарното разрешение. Може само да се недоумява как Евтушенко абсолютно нищо оригинално, свое не е открил през време на дългото си пре-

биваване в Куба. Там той не се е сблъскал с факти, с хора, които по един неповторим, нов начин да му преоткрият смисъла на дългата тежка борба, на победилата революция. Тоя сценарий (без ничия помощ и без командировка на място) той е могъл да го напише и в Москва. Трябвало е само да разгърне страниците на историята и оттам да си вземе най-известните примери. Впрочем той, май, и точно така е постъпил...

И ето на основата на тази банална публицистична поезия Калатозов и Урусевски искат да достигнат до внушението на революционната романтика: на базата на отдавна откритото те изграждат своите дръзки новооткривателства. Но когато житейският факт е банален, както и да го поднасят, той докрай ще си остане банален...

И затова усилията за интересно и оригинално пластическо решение си остават като нещо отделно. Колкото и да са ни симпатични търсенията, те не могат да ни разтърсят и поразят тъй, както беше например в „Летят жерави“. Тук хладно наблюдаваме какво прави камерата, а там бяхме заставени да мислим за съдбата на героинята. Но филмът се прави именно заради образа, а не заради танца на камерата, колкото и красив да е той. Не бива тя да се поставя преди човека...

И все пак ако с нещо ще остане в спомените ни „Аз съм Куба“, несъмнено това не ще бъде образът на далечната страна, в която е победила революцията. От други източници знаем повече. Представите ни в това отношение не са нито разширени, нито обогатени. Ще останат експериментите на Урусевски с камерата. Той наистина тук демонстрира огромните възможности на снимането с обектив с фокусно разстояние 9,8. Необикновена острота на изображение, на ракурса, подчертана перспектива, бързо приближаване и т. н. Макар и нейде да се прекалява и да се достига до нежелана деформация, все пак този филм всякога ще може да бъде използван като нагледен урок за необятните възможности при снимането с този обектив.

Но за тази цел е могло да бъде заснето отделно учебно филмче. Чак цели две серии ли са били необходими?..

Атанас Свиленов

„УМ ТРЯБВА, ПРИЯТЕЛЮ“

(по „Разкази на лейтенанта от полицията К“))

Сценарий Курт Бортфелд, Ото Холуб
режисьор Ото Холуб; оператор Ервин
Андрес; музика — Волфганг Питш, в
ролите: Хорст Кубе, Фред Делмаре,
Гюнтер Зоненберг и др. Производство
на киностудията за телевизионни фил-
ми — ГДР.

На немски заглавието на този филм буквално гласи: „Главица! — приятелю“. Така че филмовият разказ е посветен на един мъж с „главица“. В талантливото изпълнение на Фред Делмаре милиционерът от народната полиция на ГДР наистина е привлекателна фигура. И филмът, който всъщност е от онези „правени по поръчка“ филми, си остава забавна телевизионна полукомедия. Избраните няколко ситуации, в които блъсва „главицата“ на полиция, са занимателни. Но липсва онова напрежение, което би подходило на един филм за милицията в ГДР (и то в първите години на републиката). Обстоятелствата, с които се сблъсква Делмаре, са доста подсладени и изобщо в целия филм непрекъснато се натрапва наивитет. Единственото достойнство е може би това, че Делмаре прави един малък весел „германски следвоенен Швейк“, проявява артистична непосредственост и забавлява отчасти публиката. Комедия, чудесно — на свой ред би възкликнала самата публика, — но нека бъде комедия, а не полукомедия.

Ана Георгиева

„ОТВРАЩЕНИЕ“

(по едноименния роман
на Ласло Немет)

Сценарий и режисура Г. Хинч; оператор Б. Хеди; музика Ш. Соколаи, в
ролите: Андреа Драхота, Антал Пагер,
Мани Киш, Ференц Калаи, Ферени
Киш, Мария Шуйок, Золтан Латинович
и др. Производство на „Хуниа-филм“ —
Будапеща.

Един филм, направен по литературно произведение, връща към първоизточника. Ако при класическа творба това е дори необходимо, в други случаи може да бъде излишно. Литературната творба има свое място, търси се мястото на филмовата. Мисля, че така трябва



да се пристъпи към филма „Отвращение“, поставен от Дьорд Хинч по романа на унгарския писател Ласло Немет. Запазвайки необходимите координати във времето, филмът се е отправил към обогатяване на проблема. Обикновените съдби от унгарската пуста не са приковани към нея с гвоздеите на тесния битовизъм. И интимната драма на героинята не е третирана само от нейната чисто женска страна. Тази драма е обогатена, тя е повече драма на личността, която е принудена да остане нереализирана дори в своята най-първична същност: в правото си на избор.

Един бавен и същевременно пълен с напрежение ритъм ни повежда през ежедневието на тази съвсем обикновена девойка. Колко ясни са всички причини — бедността и единственият кандидат. И колко неясни са все пак, осветени от металния пламък на тези сурови очи — очите на жената, която не обича. Нещо повече — която се отвращава. И все пак понася. Социалните причини на тази тиха, но жестока драма, които безспорно са силни и така съществуват във филма, не са единствените. Или по-точно на тях е противопоставена една необикновена золя. Героинята, която се движи като статуя, чиито устни рядко нарушават положението на тъмна рязка, не е пречупена. Животът за нея, момичето от пустата, е нещо като ритуал — нелогичен, но канонизиран — и тя се движи по него, потискайки своите чувства. Изблиците на жестоко и достойнство са дребни,

но постепенно отвращението изпълва цялото ѝ същество и някаква смътна реакция започва да набира сили.

Зрителят се пита: къде е проблемът. Една принуда на обстоятелствата и бедното момиче се оженва за богат. Малко е остаряло, казва си зрителят. Има и по-сложни примери: бедното момиче си има и любим. Героинята на филма няма любим. Добре, може би е анахронизъм. Но нека не се закотвяме така във времето — в „онова време“; към това всъщност са се стремили и авторите на филма. Да потърсим обобщението. Една личност е потъпквана години наред. Любова, която ѝ се поднася, е почти оскърбление, защото не е желана. Започва борба на личността — тя не носи хамлетовски драматизъм. Но въпреки абсолютния компромис, който е направен чрез брака, съществува една безкомпромисна линия на поведение. Това би могло да се нарече интуитивен бунт на съществото, защото героинята не търси мотивите за отвращението. Нещо повече — нейната осъзната философия е: съдбата е съдба и трябва да се носи. Решението във филма идва с една случайност: болестта на съпруга. „Тя“ не го убива (така, както може би е искала и е мислила за това). По-важно е друго. Сега настъпва нов етап. Освободена по този начин, чрез едно стечение на обстоятелствата, нейната личност овладява свободата. От този момент ще започне всъщност и борбата за опазване на тази свобода и всички потенциални досега сили на ге-

по нашите екрани

роинята ще бъдат приведени в действие. Най-сетне нейната личност ще се реализира в действие.

Тези нахвърляни мисли не са задължителни за тълкуване на филма. Може да се приеме, че това е една изчистена от излишна обстоятелственост екранизация, че режисурата е задълбочила някои психологически моменти и че в изобразително отношение филмът е издържан на голяма висота. Но така или иначе, „Отвращение“ отново подчертава някои неоспорими качества на унгарския филм в последно време. Режисурата се отличава с голяма чистота, респектира прецизността във воденето на филмовия разказ: без излишества, със строг, точен ритъм. Лишаването на кадъра от полутонове води до експресивно поднасяне на конфликта, до акцентиране на детайлите. Изобчи в тази „външна“, изобразителна страна има много изящество: тези бели снежни полета, толкова спокойни, тези мъждиви светлини на газената лампа, които хвърлят отблясъци върху челото... Особена дълбочина и чар има в изпълнителката на главната роля — с вечните очи на жена, скръбни и тъмни, с грацията на едно стройно, но сковано тяло, тя се движи из този филм и човек има чувството, че тези движения са по-изразителни от думите ѝ.

Трябва ли да приемем или отхвърлим един филм само защото проблемът или ситуацията са ни близки или пък съвсем чужди? Трябва ли критерият на зрителя да бъде ръководен само от бързо и елементарно съпричастие? Решително не. Ето защо „Отвращение“ има какво да каже на нашия зрител. Един умен, майсторски направен филмов разказ съдържа не по-малко забава. Защото ангажира мислите, отвлечи ни от грижите на всекидневното към големи човешки проблеми, които не стоят всеки ден на нашата маса.

Ана Георгиева

„АКВАЛАНГИ НА ДЪНОТО“

Сценарист и режисьор Евгений Шерстобитов, оператори Н. Журавльов и Д. Вакулюк. В ролите: Саша Борисов, Таня Клюева, Рафик Сабилов, Олег Биков и др. Производство на киевската киностудия. СССР.

Във филма на А. Мита „Звъни се, отворете вратата!“ има такава сцена:

Стара жена вижда на стълбището малката героиня на филма; бабата мисли, че това е една от „тимуровките“, които ѝ помагат в къщи, и с пълно съзнание за правотата си започва да я кори за закъснението...

Книгата на Аркадий Гайдар „Тимур и неговата команда“ се ползува с голям успех сред съветските деца. Наскоро след излизането на тая книга в различни градове на Съветския съюз (а и у нас) започнаха да се появяват „тимуровски“ команди. Но те не просъществуваха дълго. И това предизвика недоумение у всички привърженици на „тимуровското движение“. Оправдано ли е това недоумение?

Командата от книгата на Гайдар възникна стихийно като инициатива на децата, резултат е на тяхното творчество. Съществуването ѝ е обградено с дълбока тайна. При тия условия дейността на „тимуровците“ е била една увлекателна игра. Именно това не можаха да разберат организаторите на „тимуровското“ движение. Те превърнаха играта в задължение, като придадоха на „тимуровските“ команди форма на легални организации със сурова дисциплина.

А децата си остават деца. Те имат нужда от разумни и интересни игри, както възрастните — от интересна работа. Но задълженията на възрастните и тяхната работа са твърде тежки за тях...

От тая гледна точка възпитателното въздействие на филма „Акваланги на дъното“, както и на „тимуровското“ движение, се поставя под съмнение. Що се отнася до художествените достойнства на филма, то за такива едва ли може да се говори.

Валя Кулешова

„ЗАГОВОРЪТ НА ПОСЛАНИЦИТЕ“

Сценарий Мих. Матлярски, Хунар Крупнинек, Н. Розанцев; режисьор Николай Розанцев; оператори М. Клейн, А. Осипов; музика М. Зарин. В ролите: Улдис Думпис, Игор Клас, Ал. Купов, Л. Данилина и др. Производство на киностудията в Рига — СССР, 1965 год.

Филмът на Николай Розанов „Заговорът на посланиците“ има в основата си документален материал. Авторите разказват историята на разкриването на един от най-опасните заговори против Съветска Русия. Едуард Берзин е централна фигура в обезвреждането на

тоя заговор. Това е човекът, който с желаната си воля и мъжество осуетява плановите на Антантата за сваляне на съветската власт в Русия.

Заговорът е бил възглавяван от опитния дипломат Локарт, дейно участие в него са взели шефовете на френската и американската мисии, а също така и Сидней Рейли — един от най-блестящите шпиони на времето си.

Толкова по-трудна е била мисията на Едуард Берзин, който по конспиративни съображения е трябвало да действа сам.

Съветската преса заговори за Берзин сравнително неотдавна. Изясни се, че тоя скромнен човек е жив и сега, но на никого и с нищо не припомня за своите безспорно огромни заслуги пред съветската власт.

Прибавяме до това изброяване на действителните факти не случайно. Защото дори беглото запознанство с биографията на Берзин свидетелствува, че историята на участието му в разкриването на заговора (а още повече — историята на целия му живот) представлява материал за такъв киносюжет, който дава възможности за изграждане на ярки характери и пълноценно пресъздаване на екрана.

Но създателите на филма се отказват от простия сюжет с фигурата на главния герой в центъра. Усложненият сюжет и бързото темпо на техния разказ са попречили на психологическото задълбочаване. Увлечени от мащабността на събитията (всъщност доста пъти вече експлоатирани в киното), те не са съумели да ги типизират и са изпаднали в илюстративност. Кинематографският стил на разказа изглежда твърде старомоден и наивно-романтичен. Единственото нещо, което привлича вниманието на зрителя към екрана, е любопитството.

В. К.

„БУМЕРАНГ“

Сценарий — Йежи Яницки, Леон Жанот; режисьор — Леон Жанот; оператор — Тадеуш Вежан; музика — Войцех Кияр; в ролите: Барбара Брилка, Халгер — Малих. З. Карчевски, В. Красновецки и др. Производство на студията за игрални филми във Вроцлав — Полша.

Един от героите на филма „Здравей, това съм аз!“ виждаше най-трагичната страна на войната в това, че тя погубва не просто хора, но най-чистите и най-скъпите за нас хора.

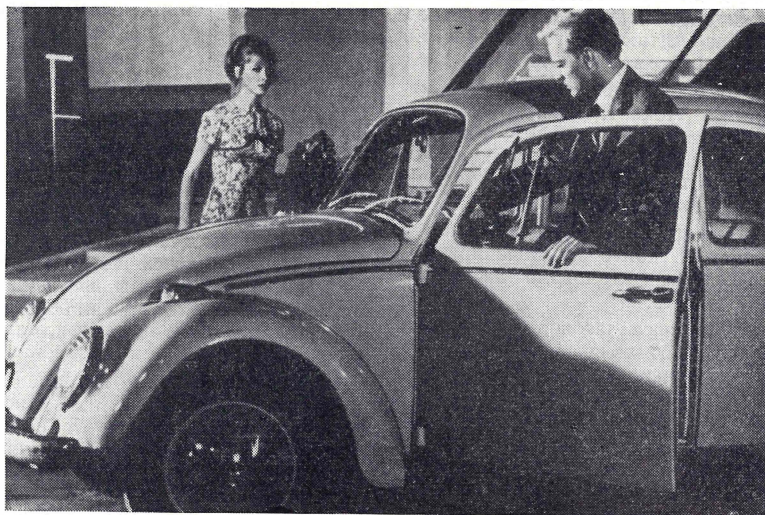
Филмът „Бумеранг“ на пръв поглед няма много общо с войната. По фабула той е любовно-мелодраматичен, по начин на осъществяване — криминален... Но жертвите на автомобилна катастрофа във финала според цялата логика на сюжета са жертви на войната. Защо дори 25 годни след края си тя продължава да взима своя кървав данък? — това е въпросът, който занимава авторите на филма „Бумеранг“.

Полякинята Ева и германецът Курт са родени след войната. Тяхното съзнание не е обременено от нейните печални поуки. То е „табула раза“, върху която могат да бъдат написани думите на любовта или на омразата. Но поколението на бащите не е забравило войната и се опитва да предаде на децата уроците на недоверието и омразата. Децата не приемат логиката на бащите си, която се базира върху опита от миналото. Те не желаят да се подчинят на тия разделящи ги предрасъждания, не могат да живеят по законите на недоверието и омразата, защото тия чувства са чужди на младостта, призвана да гради. В това е тяхната сила. В техния стремеж да живеят по законите на любовта и доверието се съдържа гаранция за бъдещето на техните народи. Интуитивно избраният от тях път се оказва единствено възможно разрешение на конфликта, започнат още по време на войната. Мирът не може да бъде постигнат чрез „разчистване на старите сметки“, защото тоя процес е безконечен и съдържана винаги заплахата от война.

Хората са разбрали безсмислеността на „вендетата“ още през средните векове. Нациите са длъжни да я разберат през XX век — в епохата на космическите полети и атомното оръжие, когато войните престават да бъдат средство за разрешаване на конфликти. Такава е обективната логика на нещата, благодарение на която отношенията на двамата млади герои съдържат в зародиш бъдещето на техните народи.

Но тая логика на нещата още не е осъзната от обществото, в което те живеят. Напротив, господстваща и в двете нации се оказва психологията на бащите — озлоблението. Пред лицето

по нашите екрани



на това озлобление упорствуващите в своята невинност герои се оказват обезоръжени. Всеобщото озлобление ги поставя вън от закона, прави ги свои жертви. Изкупителни жертви за чужди грехове.

Така развитието на сюжета ни отвежда до извода, че докато войната е още жива в съзнанието на хората, тя ще взема своите жертви. И колкото са по-безсмислени тия жертви, толкова са ни по-скъпи.

Неизбежни ли са те? Няма ли изход от тоя омагьосан кръг? Авторът се мъчи да отговори и на тоя въпрос.

Ева и Курт отричат войната, не искат дори да чуят за нея, В своето незнание те са слепи.

Бащата на Ева и хората от неговото поколение знаят какво нещо е войната. Те не могат да забравят ужасите ѝ дори тогава, когато тя отдавна вече не е реалност. Те упорито отказват да разберат, че ако в един исторически момент понятията „Германия“ и „фашизъм“ бяха почти идентични, то това не е само вина, но и нещастие на немците. Техен дълг е да протегнат ръка на всички, които съзнават или са готови да осъзнаят това нещастие, защото именно тия хора са техни съюзници в борбата против реалната опасност от немския реваншизъм. Но едностранчивата памет на жертвите пречи на обективното мислене.

Взета сама за себе си, „слепотата“ на следвоенното поколение не е фатална, защото печалният опит от войната не е опит в изграждането на живота.

Но при сблъсъка с консервативната

психология на бащите „слепотата“ на децата става фатална за тях.

Има само един изход от трагичното противоречие между двете поколения. Това е прозрението. Във филма тоя момент настъпва — но за съжаление твърде късно. Бащата на Ева, чиято омраза поставя героите на филма в трагична ситуация, „проглежда“, когато си дава сметка за тая ситуация. Разглеждането на „Освиенцим“ показва на Курт истинското лице на войната; неговата трагична гибел заедно с Ева е тяхна жертва в името на живота.

В. К.

„ОТМЪЩЕНИЕТО НА ТИГРИТЕ“

Сценарий Юлий Дунски и Валери Фрид (по сюжет на К. Константиновски); режисьори Надежда Кошеверова и Аполинарий Дудко; оператори Владимир Бурикин, Вячеслав Коротков и Константин Соловьев; композитор Карен Хачатурян. В главните роли: Марина Полбенцева, Отар Коберидзе, Фаина Раневская, Х. Сисоев и др. Производство на „Ленфилм“, 1966 година.

Филми за живота на цирковите артисти се правят сравнително често и нерядко ние сме търпели разочарование. Обикновено драматургията на такива филми се изчерпва със стремежа да се включат колкото може повече



циркови атракции, „съшнiti“ със скалпените ходове на сюжетното развитие. Авторите на филма „Отмъщението на тигрите“ не са вървели по този път. Те са искали да съчетаят проблема със зрелището, да направят нещо повече от една традиционна екранизация на цирков спектакъл.

Взаимоотношенията на двамата основни герои съставят едната линия във филма. Другата — това е зрелището. Прави добро впечатление стремението на авторите да го направят производно на драматургичните ходове, да го вплетат в самата драматургия. Но зрелището си е направило една приятна шега с авторите: и те, и зрителите са увлечени от изкусната дресура на дивите животни. Въпреки добрите намерения на сценарист и режисьори човешките взаимоотношения във филма остават съчинени и наивни... Но майсторството, проявено в дресурата на тигрите, слона и черната пантера, преодоляването на трудностите, които създава камерата и ослепителната светлина на прожекторите — това е истинско изкуство! Доколкото ми е известно, то се дължи на дресьорите Валтер Залашни и Константин Константиновски — автор на сюжета и учител на Отар Коберидзе при изграждането на трудния образ на звероукротителя Марат. В „Отмъщението на тигрите“ талантливият актьор Коберидзе не е разполагал с особено богат драматургичен материал,

но все пак изгражда един доста обаятелен образ.

Филмът представлява един интересен дресьорски експеримент, който сочи развитие в този жанр, но не издържа критика като произведение на киноизкуството.

Чавдар Гешев

„ЛЕКАРСТВО ЗА ЛЮБОВ“

Сценарий Йоана Хмелевска и Ян Батори; режисьор Ян Батори; оператор Антони Бойтович; музика Анджей Тжасковски. В главните роли: Калина Йендрушик, Кристина Сенкевич, Венчислав Глински, Анджей Лапицки, Ева Кжишевска и др. Полша — 1966 година.

Това е един развлекателен филм, една криминално-приключенска история с пародийно звучене: хубаво момиче, фалшификатори на банкноти, неочаквани приключения, остри моменти и среща с истинската, голямата любов... Доброто намерение на авторите — да ни развлекат за два часа. За целта е привлечена известната полска телевизионна и филмова звезда Калина Йендрушик и не по-малко известните Венчислав Глински и Анджей Лапицки. Резултатът — ние се смеем почти през цялото време, но в три четвърти от случаите това е някакъв биологичен смях. Комичните ситуации са поизтъркани, образите — много пъти вече предъквани... Нищо ново не виждаме нито в режисьорската

по нашите екрани

трактовка, нито в образите на главните герои. И все пак това е филм, който не страда от липса на публика. Комедията е дефицитен жанр и хората искат да се посмеят. И те наистина се смеят на глупавите положения, в които изпадат и положителните, и отрицателните герои. И на щастливия край. С една дума филм, който помага, както се казва, на доброто храносмилане.

Ч. Г.

„СПОМЕНИ ОТ ДЕТСТВОТО“

Сценрий и режисура Елизабета Бостан (по едноименната творба на румънския писател-класик Йон Крянга); оператор Юлиус Друкман; музика Валентин Георгиу. В главните роли: Йонел Баканчеа, Корина Константинеску, Шефан Чобутърашу и др. Румъния — 1966 година.

Най-голямото качество на този поети-

чен филм е вярно доловената атмосфера на молдавското село — атмосфера, от която ни дели повече от столетие. За това допринасят внимателното и дълбоко прочитане на разказите на Крянга от режисьорката Бостан, музиката, спокониният и проникновен филмов разказ. Епохата възкръсва пред нас чрез детството на Ника, в което лудориите край реката се редуват със занимания в училище, първите горести на бедността и незабравимите песни на коледуването... Във филма ни пленява очарованието на едно детство — толкова разбираемо и близко до детството на мнозина от нас... Втори път видях филма с детска публика. Как точно реагираше тя, как вярно възприемаше възловите моменти на произведението! Дано покрай тях и някои възрастни видят това интересно произведение на румънските кинотворци. Наградите, с които то е удостоено, без съмнение са заслужени.

Ч. Г.

НИНА ИГНАТИЕВА

КИНО НА ОСТРАТА МИСЪЛ

(Бележки за литовското киноизкуство)

Не беше толкова отдавна, когато, обръщайки се към съветските национални кинематографии, говорехме за отделни частни успехи — за успеха на един или друг режисьор, актьор, оператор. Днес картината рязко се измени. Сега говорим не за единични успехи, а за общо настъпателно движение на националното киноизкуство, за видимото повишаване на неговото професионално равнище, за значителното порастване на художественото майсторство. Най-добрите филми на републиканските киностудии не само широко шествуват по всесъюзния екран, но излизат и на международната арена, като привличат вниманието на чуждестранните кинозрителите и печелят награди на международните фестивали. С огромен успех мина във Франция, САЩ и в много други страни украинският филм „Сенките на забравените прадеди“. На различни международни фестивали Съветският съюз бе представен от грузинския филм „Бащата на войника“, литовския „Никой не искаше да умира“, арменския „Здравей, това съм аз!“, молдавския „Последният месец на есента“, киргизкия „Първият учител“. Това са разнообразни филми. Разнообразни не само по своята тематика, материал и съдържание; идейната насоченост на художниците тук е неотделима от опередени естетически задачи, тя е неразривно свързана с живо, активно търсене на форми за изразяване на мисълта. И именно поради това ние всеки път се срещаме с *оригинално художествено явление*, с откриване от

страна на автора на свой, особен, неповторим свят.

„Сенките на забравените прадеди“ зашемети и покори зрителите именно с това, че разкри през много своеобразна, поетическа призма историята на гуцулския бедняк, превърнала се в горчива трагедия. Езикът на символите, богатите метафори, почерпани от народния фолклор, щедростта на изобразителните и декоративни средства — всичко това не само отличава стилистиката на филма, но спомага да се постигне философията на произведението, да се проникне по-дълбоко в „живота на човешкия дух“, изследван от автора, режисьора Сергей Параджанов.

„Първият учител“ на Андрей Михалков—Кончаловски привлича преди всичко с неочакваната си трактовка на темата за революцията, на образите на нейните пионери, первооткриватели, на проблемата „герой и народ“. Художникът показва сложния свят на сблъсъка на старото и новото, смело разкрива неговите противоречия и прибегва за тази цел до сурови, твърди краски, до заостряне на характера и на ситуацията. Дюйшен — олицетворение на революцията, **първият учител**, попаднал в глухия, затътен киргизки аул, е показан в трудни и наистина правдиви отношения с окръжаващите го, защото много от това, което за Дюйшен е задължителна норма на живота, на поведението и мисленето за тях е още неприемливо, чуждо. И упоритостта на Дюйшен, достигаща до фанатизъм, се разкрива в своята отрицателна страна, крие в себе си реална опасност, защото в своя стремеж да приближи хората до нови идеи, да разкрие преимуществата

* Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“.



Из филма „Живи герои“

ствата на новия живот Дюйшен действа не само с методите на убеждението и не разбира, че не трябва да внушава вярата със сила. Лаконично-точният, графичен маниер на почерка отговаря на авторската задача: да се даде явлението в цялата негова историческа конкретност, да се съсредоточи вниманието върху неговата социална и човешка сложност.

И в „Последният месец на есента“ ясно прозира авторската индивидуалност, независимо от твърде традиционния сюжет на филма и далеч не новата тема. В широко популярната проблема „бащи и деца“ писателят Йон Друце и режисьорът Вадим Дербенев успяха да намерят свой личен аспект за разговор върху поколенията. Пътят на стария селянин до синовете из разните краища на степна Молдавия не е извървян безплодно: той се е убедил, че посъщото от него себе е дало добри кълнове, и е приел хода на времето и неизбежно свързаните с това промени като естествена закономерност на живота. В широтата на погледа на своя герой, в неговата мъдрост авторите видяха силата на народа и разказаха за нея с лирическа проникновеност, с майсторско умение да се разкрива отвътре поезията на действителността.

Запазвайки националното своеобразие, отразявайки националния дух на народа, авторите на посочените филми и много други останали във от този списък, разчупват „местните рамки“, създават произведения, интересни не толкова със своята етнография, колкото с характера на решаването на поставените проблеми, с творческата позиция на художника.

В този смисъл ни се струва правомерно да спрем вниманието си специално върху опита на една от националните кинематографии — на киноизкуството на Литва. Нека се опитаме да проследим основните тенденции и художествени особености в творчеството на неговите майстори. *

Случи се така, че сериозен интерес към литовското кино започна да се проявява в момента, когато Вилнюската студия пусна филма „Живи герои“. До този момент от студията излизаха филми, които получаваха признание от зрителите и потвърждаваха определено професионално равнище, достигнато от кинематографистите на Литва. Но „Живи герои“ се превърна в принципен жалон в развитието на киноизкуството на републиката. Оттук нататък започна друго, ново лятоброеие. Този

Филм, подчертал още веднъж гражданската и социална насоченост на литовското кино, изяви художествените пристрастия и стремежи на автори, които получиха по-нататъшно развитие и които в много отношения определяха днешния ден на литовското кино. Тези стремежи се изразиха преди всичко в отричането на всякаква декларативност и праволинейно протичане на мисълта, в дълбоко, органично усвояване на материала, в ярко образно мислене. „Живи герои“ потопява зрителя в един кинематографичен свят, в който въздействуваха всички компоненти на екрана — пластиката, и светлината, и звукът.

Обаче общността на програмата съвсем не означаваше художествено еднообразие. Филмът стана забележително явление и поради това, че в него се разкриха различни творчески индивидуалности. Беше ясно, че пред нас са художници с интересна перспектива, с бъдеще.

Днес вече с пълно основание можем да преценим, колко оправдани бяха тогавашните надежди, тогавашните разговори за новия етап в националното кино. Филмът „Живи герои“ бе поставен и смет от млади кинематографисти. Не изминаха оттогава и десет години.

и те станаха ръководящата творческа сила на студията, създатели на днешното литовско кино.

И между тях на първо място следва да посочим името на Витаутас Жалакявичус, художника с може би най-ярко изразена индивидуалност.

За първи път се срещнахме с неговото творческо своеобразие във филма „Адомас иска да бъде човек“, излязъл преди „Живи герои“. В разказа за буржоазна Литва, за положението на малкия човек в едно общество, подчинено на жестоките капиталистически закони, режисьорът разкри способността си за многозначна образна трактовка на доволно традиционен сюжет. Той успя да създаде на екрана свой, особен свят, винаги изпълнен, наситен с мисъл, който не просто отразява действителността, а изразява нейната същност. И образът на града, хладен, неприветлив, равнодушен към съдбата на Адомас; и откритите, обветрени простори на пясъния бряг, малко сумрачни, сурови, но едновременно поетични, мамещи към себе си — само тук може лесно и свободно да се диша и чувства; и старата, отдавна приключила своята служба лодка, на която Адомас намира пристанище — символ на романтична, юношеска мечта...



„Девојка и ехо“

В „Адомас“ е още рано да се говори за философската насоченост на таланта на Жалакявичус, това се проявява с пълната си очевидност в следващата му работа — „Хроника на един ден“, но е ясно, че предпоставките за създаване на такъв филм бяха заложени в скромната, нежелаета да крещи за себе си творба, посветена на съдбата на един от многото бедняци в старорежимна Литва.

„Хроника на един ден“ предизвиква в кинематографическите среди спорове: колкото горещо бранеха филма неговите привърженици, точно толкова решително го нападаха неговите противници. Зрителите приеха „Хроника на един ден“ малко хладно — усложнеността на формите не позволяваше на мнозина свободно „да навлязат“ във филма, да се влеят в него, да заживеят с неговия живот, с неговите идеи. Но затова ще поговорим по-късно. За сега ще се спрем на замисъла, на намеренията на автора на „Хрониката“, за да съдим художника, както казва Пушкин“, по законите, създадени от него за самия себе си“.

Темата на филма — Жалакявичус ще остане верен на тази тема и по-нататък — е личната отговорност на всеки човек за това, което става в света. Отговорност не само пред себе си, пред собствената съвест, но и пред лицето на света, пред историята. По този начин нравствената оценка на събитията прераства в тяхното философско осмисляне, миналото и настоящето се оказват сближени, скрепени със здрав, яки нишки. Оттук и особената композицията на „Хрониката“: всичко се гради противоположно на прословутото единство на мястото, времето и действието. Необходимостта да се свържат в един драматургически възел различни отрезки от времето и да се пропуснат през съзнанието на героя в налагала определено сюжетно решение — Жалакявичус превръща в негова изходна точка съдебното заседание, разглежда не делото за убийството, зад което като възпоменания и асоциации израстват неща от много по-голям мащаб. Израства епохата — в нейните сложни гпзплитания. Израства историята — в нейните трагически конфликти.

Изяснявайки основата на нравствената позиция на свидетеля Венцкус (той е останал под дървото, когато са убивали човека), народният заседател Римша преобръща едновременно в съзнанието си пластовете от историята и възстановява нейните трагични колизии.

Така на екрана се премесват сцените в съда и епизодите, които ни връщат в миналото: във времето, когато се е водила битка за хляб, когато Римша заедно с приятеля си Муратов, също като него боец от продотряда, е трябвало да стоят заровени до гърло в калната земя от собствениците на конфискуваното от тях зърно. В дните на битките в републиканска Испания; в тежката, потискаща с беззаконието си тридесет и седма година...

Всички тези епизоди се връзват като концентрирани обобщения, зрителят трябва да обхване двойната, а понякога и тройната експозиция на събитията, следвайки хода на мисълта на Римша, прехвърляйки се, догонвайки го в разни краища на земята, в разни епохи. Това е трудно. Но Жалакявичус не само не държи сметка за тази трудност, а на места като че ли нарочно усложнява образната система на филма. И тя става трудно достъпна. Защото в такава система рационализмът на мисленето често игнорира естествените и прости жизнени връзки.

Друг строй има следващата работа на Жалакявичус, която бе публикувана в сценарен вариант под названието „Мечоци“, а излезе на екран като филма „Никой не искаше да умира“. Това не значи, че художникът се е отказал от своята предишна естетическа програма, че в новия си филм той е, както казват, „неузнаваем“ и т. н. Различната природа на нещата е наложила и различна стилистика, макар връзката — вътрешна, дълбока — между тези два филма да си остава. И тук режисьорът съизмерва „човешката единица“ с мащабите на историята, разглеждайки проблемата за отговорността на хората за настоящето и бъдещето.

Отначало може да се стори, че става дума за личната история на едно семейство, семейството на Локисови, което криещите се в гората бандити са обезглавили: предателски, с изстрел в гърба, те са убили стария Локис, председателя на селсъвета. И това, как върху белия пясък пада до тялото на мъжа си беловласата жена в дълга платнена риза и как разстроено гледа неподвижното тяло на баща си най-младият син Ионас; и това, как синовете возят върху камиона ковчега, как се събират в мелницата, готвейки се за боя; как заплащват със смърт Вайткус, бившия бандит, ако не каже кои са убийците — всичко това може да ни наведе на мисълта, че основа на драматичния конфликт ще остане от-



ХРОНИКА ОДНОГО ДНЯ

Актьорите Масюлис, Бабкаускас и Банионис в сцена от филма „Хроника на един ден“

мъщението за кръвта на башата, че то ще бъде пътеводна нишка във филма.

Но като взима за време на действието първите следвоенни месеци в Литва, когато в страната, в която е трябвало да има вече мир, продължава да се лее кръв, когато „никой не искаше да умира“, но бе принуден да влиза в бой, Жалакявичус подчертава не личните мотиви на тази борба, а **историческата острота** на момента, необходимостта от решителни действия поради сложилите се исторически условия.

Не случайно във филма е тъй трагична участта на единия от братята — Данатос, който се опитва сам да се разплати за смъртта на баща си и трябва за това да понесе сурово наказание — такъв е жестокият, но справедлив закон на революционното време. Целта на Локисови е не личното отмъщение. Те се сражават за съветската власт, за новия живот.

И не е (случайна трагичната съдба на Вайткус, поставен за нов председател на селсъвета, след като е бил преди това в един лагер с бандитите. Човек трябва да носи своята отговорност за миналото — това ни говори филмът.

Ако в „Хроника на един ден“ раздробеността на събитията затрудняваше цялостното възприемане и прекалената метафоричност на филма усложняваше неговия контакт със зрителя, филмът „Никой не искаше да умира“ се отличава именно с епическата си красота на изложението. Но спокойното и обстоятелствено повествование не изключва вътрешното напрежение, което притежава творбата. Не отслабва нейната

драматическа струна, остротата на нейната мисъл. Филмът не загубва своята философичност, която тук се предопределя от удивителната обемност на образа, от неговата широка „вместимост“.

Например какво по-просто от такъв момент във филма. Пясъчна плитчина на реката, тиха, огледална вода. И изведнъж — далечни изстрели, ехо от завързващата се на мелницата битка. И на екрана изплашените, притискащите се един към друг коне, потръпващи от страх. В тази пределно проста и строга сцена, лишена от всякаква ефектност, има пронизително точна мисъл.

Или сцената във финала, когато Бронюс току-що е изпразнил пушката си в главатаря на бандитите и сега, потресен от това убийство на човек, когото добре е познавал и с когото съвсем наскоро е разговарял, стои неподвижно и гледа как бавно се скланя към земята простреляното тяло на врага. И раненият в корема бандит, сякаш очудвайки се на неочакваното си откритие, тихо произнася: „Ти не знаеш колко боли!“ И Бронюс отвръща: „Не, зная!“ Колко много е казано в тази сцена, макар да се произнасят съвсем мало думи и актьорите съвсем да не влагат в своите реплики подчертана многозначителност.

Така е направен и така е снет — без всякакво разкрасяване и нарочна живописност, със строга обективност, свойствена на кинокамерата на оператора Йонас Грицюс — филмът „Никой не искаше да умира“, едно от дълбоките

и най-интересни произведения на съветската кинематография през последните години. Филм, в който напрежението на действието е съчетано с напрежението на вътрешната мисъл.

*

Вече казахме по-горе, че филмът „Живи герои“ разкри различни творчески индивидуалности. В една от неговите новели, оставила най-силно впечатление, в „Последният изстрел“, се открил поетическото дарование на Арунас Жебрюнас. И последният филм на Жебрюнас „Последният ден на ваканцията“ („Девојка и ехо“) окончателно закрепил впечатлението, че Жебрюнас е художник с тънък, мек, малко импресионистично-лиричен талант.

В новелата „Последният изстрел“ режисьорът работи върху много опасен материал. Момиченце идва на брега на езерото, за да навести красивия лебед. Светли косички, лека, въздушна рокля, венец, сплетен от цветя... И брадясал, окъсан, гладен, със зъл блясък в очите бандит, стиснал автомат в ръце. Вече само съпоставката на тези два образа подсказва сантименталност, възвишен ефект. А куршумът, изпратен от бандита в детето, би могъл да предизвика поток от съзлививи чувства... Но нищо подобно не се случва. Филмите на Жебрюнас са далеч от всякакво душевно гъделичкане, защото са пропити от естествени и истински поетични чувства. Те не предизвикват умиление при цялото си обаятелно изящество, те са мъжествени.

В основата на филма „Последният ден на ваканцията“ лежи новела (нейният автор е писателят Юрий Нагибин) с много лаконичен сюжет: на почивка край морето е дошла девојка, смела, любознателна, романтична. Тя завързва приятелство с едно момче. Доверява му своята тайна — звучащото в крайбрежните морски скали ехо. А момчето нарушава дадената дума и издава тайната на момичето. Издава я на същите тия момчета, които неотдавна са се надсмивали над неговата приятелка. Тя не му прощава това предателство.

И тук авторът на филма е могъл съвсем леко да пристъпи през оная граница, зад която неизбежно би последвала праволинейната назидателност, риторическата проповед. И тук отново е дебнела опасността от „сладкорозовата водица“.

Обаче филмът отново се оказва съдържано строг, прекрасен и значителен в своята поезия. Свободният, романтичен фон на природата, навлязъл така широко в съдържанието на новелата и разширил нейните рамки, се превръща не във фон, а в образ на филма. Малката Вика не може да бъде разбрана, ако не разберем как тя възприема морето, планините, каменистия бряг, небето... Само тогава можем да разберем и нейната драма, драмата на измаменото доверие. Защото момчето не просто е нарушило дадената дума. Извършено е било своеобразно отстъпничество — от възвишената мечта, от красотата на живота.

Мисля, че точно така трябва да се чете този филм, създаден от поетическото виждане на режисьора Жебрюнас, скет от умната камера на оператора Грицюс, която ни заставя да вдишваме морския въздух, да се потапяме в окъпаната от слънце, преливаща в играещи светлини отблясъци гладка морска шир, да почувствуваме височината на небето, да усетим каменистите зъбери по планинските пътеки.

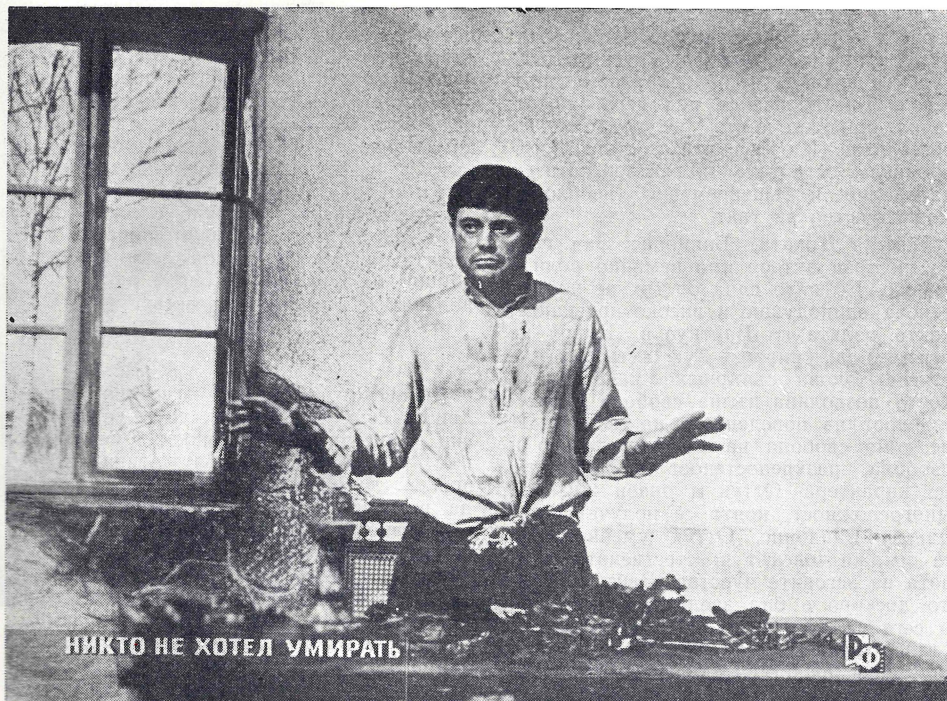
В момента Арунас Жебрюнас работи над нов филм. Самото заглавие ще подсказва на читателя, че тази работа не е случайна за режисьора. Жебрюнас снима „Малкият принц“ на Антоан де Сент-Екзюпери, чудната приказка, в която са се обединили простота и мъдрост, печал и радост, фантазия и реалност. Може би не е необходимо да се обяснява защо Жебрюнас се е заел с тази екранизация. Отговорът трябва да се търси в неговото творчество, особеностите на което се опитахме да определим.

*

Размерът на една статия, дори за списание, не позволява подробно да се спрем върху други творби на литовската киноstudия, върху това, което е характерно за другите нейни режисьори, например като Раймондас Ваба-лас.

Но нашият разказ ще бъде значително обеднен, ако не кажем нищо за актьорите на литовското кино, ако не запознаем българските читатели с изкуството на Бабкаускас, Банионис, Ма-сюлис...

Но в началото едно малко отстъпление. Малка справка за това, от къде литовското кино черпи своите основни изпълнителски сили. В Литва има едно малко градче — Паневежис,



Донатас Баниснис във филма „Никой не искаше да умира“

И в него има театър, известен не само в републиката, а далеч зад нейните граници. Театър със своя школа, традиции, твърди устои. Театър с високо художествено майсторство. Именно от този театър са дошли и продължават да работят в киното забележителните актьори, които донесоха със себе си висока изпълнителска култура и чувство за съвременност.

У най-добрите литовски актьори, които идват от театъра, срещаме великолепно чувство за екрана. И работата не е само в това, че те усвояват неговите пластически закони. Те умеят да създават внушителен, наситен екранен образ.

Така в „Последният изстрел“ Бабкаускас независимо от ограничения метраж на филма разкрива образа в цялата му подробност. Не само като прочита биографията на бандита и развива неговата психология, но като очертава с поразителна сила неговата злонамерена същност, социалната опасност на типа, на явлението. В „Хроника на един ден“ актьорът съзнателно

подчертава упоритостта на Римша, с която той настойчиво повтаря своя въпрос: „Защо останахте под дървото?“ Бабкаускас отправя този въпрос не само към свидетеля Венцкус, но и към своя герой и към другите хора, които макар и за минута са изтласкали от паметта си съзнанието за миналото, позволили са си „да забравят“ неща, които не бива да се забравят, разрешили са си да не мислят за това, за което сърцето трябва непрестанно да се вълнува. А във филма „Никой не искаше да умира“ Бабкаускас с удовлетворение очертава еволюцията на своя герой, селянина Марцинкус, от пасивната позиция на невмешателство към решителни и активни действия.

Актьорът никога не остава инфантилен, не се разтваря в образа, винаги изявява своето отношение към събитията, макар и да не го „играе“.

За Масюлис е най-добре да се съди по най-значителната му работа в киното, във филма „Хроника на един ден“. Онова, срещу което Бабкаускас воюва

в своите роли, е намерило концентриран израз в образа на Венцкус. И актьорът не се опитва да омекоти краските, макар и в някаква степен да реабилитира героя. Той произнася над него окончателна присъда, която не подлежи на обжалване. И това той постига, като проявява остротата на актьорското си дарование и същевременно необходимото чувство за такт.

Накрая Донатас Банионис. Зад гърба си този актьор има немалко роли в киното. Но нито една от тях не получи толкова единодушно и високо признание, както ролята на Вайткус в „Никой не искаше да умира“. Тук актьорът постигна такова съвършено майсторство, което позволява пълна свобода и естественост на поведението на екрана. И не само свобода на поведението, но и свобода, разкрепостеност на мисълта, на характера. Оттук и онази жизнена многосложност, която се получава във Вайткус-Банионис, Оттук умението да се покаже човекът в естествената пълнота на неговите чувства. Вайткус, който доскоро е бил заедно с бандитите, а сега по волята на обстоятелствата е станал председател на селсъвета, пълномощен представител на същата тая власт, срещу която той до вчера се е борил, отлично разбира и своята вина, и своята отговорност за миналото и настоящето. Донатас Банионис разглежда биографията на своя герой като част от цялото — от живота, като къс от историята, в която той не е някаква леко отнасяна от вятъра песчинка, а човек, който се опитва да определи своята позиция в сложната плетеница на събитията. Актьорът издига образа до мащабите на народна трагедия, в неговото изпълнение темата на филма звучи може би особено остро.

Ако се абстрахираме от художествената индивидуалност на всеки един от литовските големи актьори и се опитаме да намерим в тях общи черти, то на

първо място ще трябва да говорим за истинската гражданственост на тяхното творчество, за онази социална, нравствена тема, която обезателно става съдържание на тяхното изкуство. На артистите от литовското кино са чужди аморфността, разлетният обективизъм — те винаги имат активна позиция към това, което изповядват, против което въстават. Възможно е точно това да е източникът на **значителността** на ролята, на образа, тласък към **концентрация на мисълта**, които винаги се долавят в тяхното творчество.

*

Литовското кино има вече свои традиции, свои склонности, свои естетически пристрастия. И макар неговият път — не лишен от заблуждения и грешки — да не е толкова дълъг, можем да говорим за сериозни завоевания в усвояването на героичната тема (тук не може да не припомним и интересния филм на Р. Вабалас „Крачки в нощта“), в дълбоката разработка на остри психологически и нравствени проблеми.

Сега във Вилнюската киностудия е завършена работата над филма „Нощи без покрив“, в центъра на който е свързаната с революционната борба съдба на известния литовски поет Монтвила. Както вече споменахме, продължават снимките за „Малкият принц“. Режисьорът Р. Вабалас създава филм по романа на известния литовски писател М. Слущис „Стълба към небето“... Героична биография. Поетична приказка. Психологичен филм. Интересно е само по себе си жанровото разнообразие на тези нови филми.

Съдбата на хората, съдбата на народа — ето това стои в центъра на вниманието на майсторите на литовското кино, които се вглеждат внимателно в сложните проблеми на живота и епохата.



И. Д. ГЕРОЙ-ДЖЕЙМС БОНД

МАЯ ТУРОВСКА

Това безумие има своя система.
Шекспир, „Хамлет“

На Запад го знаят всички, макар че той е не космонавт, не център нападател, не лауреат на Нобелова награда, не министър-председател, а измислен персонаж, роден от фантазията на писателя Иън Флеминг и от капиталовложенията на продуцентите Залцман и Броколи.

Иън Флеминг, бившият морски офицер, написал повече от десетина романа за похожденията на супершпионина на име Джеймс Бонд, се оказа доста голям късметлия. Но продуцентите Залцман и Броколи, които заснеха по мотиви от неговите романи четири суперфилма, се оказаха още по-късметлии: техният персонаж стана нарицателен. Джеймс Бонд, тайният агент 007 на служба при нейно величество кралицата на Великобритания, е един от забележителните съвременни апокрифи. Впрочем апокрифите, както обикновено става, изразяват, като ги трансформират, напълно реални отношения, напълно реална политика.

Но преди да премина към разсъждения, искам да запозная читателя поне с един от широко рекламираните, широкоекранни и цветни подвизи на този неотразим шпионин — например с „Агент 007 против доктор Но“.

В изложението ще се постарая да се придържам към фактите и към стила, приет в тези случаи.

„Да се убиват хора бе част от неговата професия. Това никога не му се нравеше, но когато се налагаше, той убиваше колкото се може по-добре и избиваше това от главата си. Като таен агент, носещ номер с две нули — което означаваше разрешение да се убива през време на тайната служба, — той знаеше, че неговият дълг е да бъде хладнокръвен пред лицето на смъртта като хирург. Ако това се случеше, то означаваше само едно — че се е случило. Да се съжалява би било непродуктивно“.

(Иън Флеминг, „Голдфингер“)

И така след главозамайващите надписи (на тях ще се спра по-късно) и след първото запознаване със зрителя на игралната маса агент 007, без да смени лондонското си сако, се появява пред учудените погледи на туземците от Ямайка, където той трябва — нито повече, нито по-малко! — да разследва пречките за пускане на ракетите от нос Канаверал.

Не е удивително, че на такъв „таен“ агент веднага му пробутват подставена кола. Проявявайки чудеса от храброст, разсипвайки каскади от какви ли не „пер... опер...“ или суперкути, той се оказва сред... дружеското американско разузнаване.

Като установява по един толкова динамичен маниер контакт с американските си колеги, без дори да смене шапката си, Бонд се заема енергично с работата. Тук възниква естествено прекрасната непозната с непроницаемото източно лице. В скоби, ще отбележа, че това е вече третата поред красавица от началото на филма. Първата в къса туника се появява в зала за фехтовка, за да демонстрира разголените си крака и неприкритата си благосклонност към Бонд. Тя няма никакво значение за сюжета. Втората е още по-близо до Бонд, като негова секретарка, но, уви, не по-близо до действието на филма. На третата дама Бонд определя любовна среща за целите на шпионажа. Но хубавицата отговаря с коварство на коварството и по такъв начин донжуанът с номер 007 по чудо избягва приготвената му автомобилна катастрофа и влиза в ръкопашен бой с противницата си... в нейното легло. Разгромявайки врага, така да се каже, на неговата собствена територия и едва закопчавайки лондонските си панталони, нашият храбър агент предава неуспялата прелъстителка в ръцете на американското разузнаване.

Впрочем всичко това е въведение, а истинското действие е още напред. Изпускам полътните подвизи на Бонд до баровете и хотелите на екзотична Ямайка и преминавам направо към разказа. Той е издържан отчасти в съвременен дух — макар че в същото време е и в руслото на традицията — и в него има злодей с пластмасови ръце, атомен „тайнствен остров“, огнедишаш дракон и мълчалива гвардия от туземци — всички стари романтически аксесуари, прекроени по нов начин. След красавицата злодеят, без да се бави, изпраща срещу Бонд убиец, въоръжен с отровен паяк. Паякът дълго пълзи по леглото, където, обливайки се в студена пот, очаква своята гибел незадремващият агент 007. Глупавият паяк въпреки това търпи фиаско и Бонд, съпроводен от един туземец, храбро се отправя право в устата на дракона на тайнствения остров на доктор Но.

Легендарният дракон се оказва всъщност танк, въоръжен с огнепръскачка. Но Бонд извършва на острова още по-възбуждащо откритие: подобно на митическата Венера, от морските вълни излиза на радиоактивния бряг една светлоруса красавица в съблазнителни бикини. Очарователната непозната има освен това красиви дълги крака и авторите на филма за по-нататък я снабдяват само с една блузка. Хубавицата дава на нашия герой нужните сведения за острова и се отдава на неговото покровителство. Сега вече Бонд е екипиран за най-отчаяни приключения. Но тъкмо тогава заедно с девицата той попада в пластмасовите лапи на доктор Но...

Трябва да се каже, че всичко това е извънредно типично за шпионските методи на неустрашимия агент 007. Умът и проникателността не са негови оръжия. В този смисъл схемата на Флеминг е доста постоянна:

Бонд преследва някакъв ужасен демонически противник;

Бонд предприема различни несъществени за действието, но затова пък дръзки акции (насочени отчасти към врага, но по-често към особите от женски пол);

Бонд претърпява сериозно поражение.

Обаче неговата тактика, ако се следва с необходимата методичност, донася своите плодове: някоя от красавиците по някакъв начин в края на краищата ще го отърве. Тогава вече и Бонд, проявявайки чудеса от храброст и висока спортна класа, разстройва коварните замисли на злодея, демотира неговата техника на границата на фантастиката и прегръща благодарната хубавица...

Така се случва и този път.

На острова, съоръжен по последната дума на атомната техника, Бонд именно се оказва във фазата, в която той извършва чудеса от храброст. Разпръсва, като когета, мълчаливите туземци в еднакви комбинезони. Преминува през огън, вода и медни тръби не във фигуративния, а в най-буквалния смисъл на думата, попадайки в някакви лабиринти от вентилационната система на острова. По пътя, нахлувайки комбинезона на поредния туземец, Бонд случайно се

оказва тъкмо в тая зала и тъкмо в тоя момент, когато коварният доктор Но (нещо средно между немец и китаец с непроницаемо източно лице) се кани да отклони ракетата, пусната към Луната.

Но това не му се удава. Ловкият Бонд, прикрит от комбинезона, се хвърля направо към главния пулт, хваща най-главния лост, дръпва го, в започналата борба ликвидира доктора (пластмасовите ръце не са на нужната висота), в процеса на взрива търси хубавицата, която е прикована към някакъв железен предмет, освобождава я, отплува с нея върху една малка лодка без мотор от разрушаващия се в дим и атомни пламъци остров...

В последния кадър съобразителният американски колега спуска буксирното дебело въже и храбрият Бонд, комуто дори атомният взрив не е произвел никакво впечатление, обръща хубавицата на дъното на лодката...

И това е Джеймс Бонд?!

Да, това е Джеймс Бонд.

Аз преразказвах бегло „Доктор Но“, но нанстина и „От Русия с любов“, и „Голдфингер“, а мисля, че и „Гръмотевичният удар“ — последният шлагер с агент 007 — изменят малко неща в характера на героя. Снимките стават все по-грандиозни, сюжетите — все по-невероятни.

Уви, някога романтическата фигура на разочарования чуждак и самотник, хвърлящ предизвикателство към обществото (кой от нас не се е увличал в детството си от меланхоличния Шерлок Холмс?), претърпявайки множество метаморфози, се е превърнала във фигурата на пазача на устоите, на официалния, макар и таен агент на политическата полиция, на клубмена с претенции за лукс...

Но защо един толкова посредствен шпионин в толкова глупави обстоятелства е станал толкова легендарна фигура?

„Шикозният парижанин днес спи с гащи 007, облича риза „Джеймс Бонд“ с Флеминг отляво, пъхва в джобчето си кърпичка, увенчана със златен пръст, набавя си черна пътна чанта и наметало и смята, че е екипиран, за да извърши убийство. Или поне за правото да убива.*

Минаха ония времена, когато френският шивач не ценеше и за пет пари развлечения английски тренчикот и бомбето: в наши дни той по-скоро следва, отколкото върви отпред. С „Голдфингер“, който е направил 105% сбор в парижките кинотеатри, Бондстрит безспорно взима реванш.

Американците също се хванаха на тая въдица: Джеймс Бонд и цялата продукция в стил 007 правят ежегодно 14-милионен бизнес. Един фабрикант на алкохол създаде ракия 007, а една фирма за пижами пусна специална партида за деца под названието 003¹/₂...

(Кън Джонсън, „Films and filming“, 1965, октомври)

Може колкото е угодно да се иронизират извънредно глупавите приключения на храбрият Бонд и да се негодува по повод на „снобизма, секса и садизма“ на Иън Флеминг, но простата статистика свидетелствува, че филмите с Бонд вече няколко години имат най-голямо посещение на световния екран. Що се отнася до самия Бонд, то той излезе далече зад пределите на един или друг сюжет. Неговата известност е универсална; агент 007 стана нещо повече от мода — той стана мит на съвременното кино.

Не заслужава ли в такъв случай да се разбере природата на тоя мит? Та нали става дума и за тия, които гледат филмите за Бонд и осигуряват колосални сборове.

Критиката охотно дели изкуството на „високо“ и „низко“; литературата на „проза“ и „белетристика“, кинематографията — на „проблемна“ и „комерческа“, забравяйки, че „низкото“ изкуство е не просто „опиум за народа“. То изразява разпространени възгледи и предразсъдъци в най-опростен, но затова пък и в най-обобщен вид.

Съвременният западен кинематограф се състои от търсенията на такива художници, като Фелини и Антониони, като Бергман и Ален Рене, разкрили на

* „Qolgfinger“ — название на един от филмите с Бонд, означава „златен палец“.

екрана цялото объркване и отчаяние, „бездните“ и надеждите на своя зрител. Но Джеймс Бонд е неговият фолклор.

Макар че надписите в „Доктор Но“ или в „Голдфингер“ заемат немалък метраж и немалко екранно време, макар че в тях са отбелязани имената на продуцентите (Залцман и Броколи), макар че е посочен литературният първоизточник (едноименните романи на Иън Флеминг), макар че са назовани режисьорите (Теренс Юнг в единия случай и Гай Хамилтън в другия), макар че артистът Шон Конери получава баснословни хонорари за образцовите целувки и сбивания — Бонд е нещо повече. отколкото проста сума, получена от събирането на техните индивидуални усилия. Тя е повдигната на квадрат от зрителското възприятие. Защото Бонд е създание на своя зрител, а не само на своите създатели. Той е сянка, хвърлена от залата върху екрана, цветна широкоекранна проекция на тайни помисли и явни съблазни...

Е, разбира се, далече не всички, които са купили билет, излизат от залата като поклонници на Бонд. Неговата механика не е пък чак толкова хитра, за да не се проумее. Бонд е презиран. Над Бонд се смеят. Бонд е разобличаван. Дори буржоазната преса във връзка с неговото име употребява думата „фашист“ (ще посоча като пример статията в бр. 10 на списание „Films and filming“ от 1965 г.), а какво пък да се говори за комунистическия печат. Английските студенти го осмяха в остроумна и язвителна пародия, получила широко разпространение. Книжката с достатъчно разголена звезда на корицата енергично предупреждава: „Само за любители на Бонд!“ Само... Смешно би било да се мисли, че епидемията е обхванала всички.

Всичко това е така, но то не премахва „проблема „Бонд“, ако употребим неговото име като нарицателно. А този проблем е по-широк, отколкото успехът на четири дори широко рекламирани кинолагери. Филмите слизат от екраните — проблемът си остава.

Съвсем не само така нареченият „среден зрител“ (срамежлив синоним на еснафа), но и така нареченият „елит“ (синоним на интелектуалния сноб) плащат данък на Бонд. Грешат ония, които мислят, че Бонд е просто случаен фаворит на киномодата: Бонд е тип на времето и знамение на времето.

„Все по-често на смяна на детективния роман идва романът на престъпелнията. Това, което в Америка се нарича „gabblerg“, не е нищо друго освен серия от епизоди на насилие. Аз намирам това за твърде скучно!“

(Агата Кристи, „Литературная газета“, 10 март, 1966 г.)

Изглежда, че във всички времена детективният жанр е бил най-четеният, а неговите герои най-популярни. Нашето време в този смисъл не прави изключение. Върху фона на твърде очевидното охлаждане на четящата публика към художествените измислици и на явно порасналия интерес към документалността от всякакъв род и към науката детективът запазва своите позиции и разширява аудиторията си. Дори „сериозният“ читател на Запад днес охотно плаща данък на тоя „несериозен“ жанр. Статистически данни — дори като се вземе предвид рекламата — могат да се почерпят от пъстрата обвивка на всяка детективска книга.

„Мики Спилейн, „Моят пистолет не чака“.

„Продадени 3 500 000 екземпляра!“

„Отлично четиво за милионите!“

„Романите на този автор се разпродадоха в тираж 25 милиона само в изданието „Sighnet!“

Иън Флеминг, „От Русия с любов!“.

„Около 2 000 000 екземпляра са продадени само от издателството „Pan!“

На тази красноречива статистика може с пълно право да се погледне като на показател за еднообразното и скучната на живота, като на литературен заместител на силните страсти и смелите дела — така да се каже, на компенсация на еснафския комплекс за малоценност.

Оня, който е видял реалистическия филм на Педи Чаевски и Манкевиц „Марти“, може да си спомни как „средните американци“ през свободното си време се опияняват от романите на гореспоменатия Мики Спилейн в гореспоменатото евтино издание „Sighnet“. Оказва се, че това средство е по-възбуждащо отколкото уиски-то, традиционно разрежено със сода, в евтините барове и по-за-

доволяващо, отколкото потното блъскане в евтините дансинги. Дребните собственици на дюкянчета и средните чиновници, умерено страхливи и умерено безцеремонни, се опиват от безгрижната жестокост на знаменития таен агент Майк Хамер, завиждат на лекотата, с която враговете падат под неговите куршуми, а жените — в краката му. Поглъщайки страница след страница, те преживяват възторга и сладкия ужас на нощните преследвания, на отчаяните престрелки, на забранените прегръдки, които не им е дадено да преживеят в техния унил и еднообразен живот.

Темата за Мики Спилейн преминава като лайтмотив през целия филм „Марти“ — правдиво кинопроизведение за повседневността — и се превръща в символ на еснафското томление. И месарят Марти, невъзприемчив към наркотическото действие на мики-спилейновските събласти, е нещастен човек, бяла враг на сред своите другари.

Впрочем „ползуващият се с най-голямо търсене криминален писател“ сам държи сметка за своята роля на търговец на наркотици и дори излиза в ролята на „философ“ на жанра.

С известна бравада той започва един от своите романи така: „Когато седите пред камината, в удобно кресло, мислите ли някога, какво става отвън? Едва ли. Вие купувате книга и четете за какви ли не истории, получавайки ритници, предназначени за друго, от хора и обстоятелства, които съвсем не съществуват.

... Вие четете за живота отвън, мислейки си, колко би било забавно, ако всичко това се бе случило с вас, или в най-лошия случай, колко би било забавно, ако поне имате възможност да го видите. Така между прочем са постъпвали древните римляни — те допълваха живота си с действие, когато, седейки в Колизея и любувайки се как дивите зверове разкъсват хора, се упиваха от зрелището на кръвта и ужаса.

... О, разбира се, тук има какво да се погледа. Живот, видян през ключалката!

Утре вечер вие ще намерите друга книга, забравяйки какво е имало в предишната, и отново ще живеете само с въображението. Но помнете: навън нещо се случва. Всеки ден и всяка нощ; и в сравнение с него развлеченията на римляните изглеждат ученически пикник. Това се случва под носа ви, но вие никога няма да узнаете за него.

... Но аз не съм вие и да следя за всичко това е моя работа. Тя не е чак толкова приятна, защото виждаш хората такива, каквито са. И не може да се говори за Колизея — та градът е къде по-голяма и по-многолюдна арена...

И трябва да бъдеш бърз и да можеш — иначе ще бъдеш победен и ако можеш да убиеш пръв — не е важно кого и как, — тогава само ще оцелееш и ще се върнеш в удобното кресло до уютната камина. Но трябва да бъдеш бърз. И да можеш. Иначе смърт...

Има ли някаква разлика, че у англичанина Флеминг всичко изглежда по-изискано и по-изящно, отколкото, да допуснем, у американеца Спилейн*; има ли някаква разлика, че Джеймс Бонд е не частният детектив Майк Хамер, в повечето случаи имащ работа с декласирани хора, утешаващ разни паднали и заблудили се жени и преследващ обикновени бандити в джунглите на големия град, а агент „на тайна служба при нейно величество“, картоиграч и спортист, чиито похождения се развиват в луксозни казина и ресторанти, а дамите падат дори от най-висшето общество?

Колкото повече буржоазното общество обезличава личността, толкова повече детективският жанр от ребус-развлечение за ума става наркотик за чувствата; толкова повече от интелектуалния жанр на разследването той се придвижва по посока на „gabblers“, „shakers“, „thriller“, на романа, така да се каже, „хвърлящ в тръпки, удрящ по нервите“ толкова повече от роман на тайната той се превръща в роман на травмата.

* Изглежда, че това са двамата автори с най-широка и устойчива популярност и поради това най-показателни, макар че и Агата Кристи, и Сименон, и Чендлер, и Ле-Каре и други също не са обидени от вниманието на читателите (Б. авт.)

И макар че Агата Кристи — ветеранът и класикът на детектива — както и преди доставя на читателския пазар своите романи-ребуси и нейният хитроумен Еркюл Пуаро както и преди разплита заплетени, донякъде старомодни тайни, все пак може да се разбере нейната тъга: жанрът очевидно изменя своето лице. Той бърза гъвкаво да се приспособи към изискванията на времето.

„Бонд принадлежи към тоя сорт мъже, за които тайно мечтае всяка девица, и той води живот, какъвто би желал да води всеки мъж, ако би посмял... А нима всеки от нас не би предпочел превъзходно да се храни, да отсяда в превъзходни хотели, да кара превъзходни коли?“

(Иън Флеминг, „007 и аз“ в книгата „Само за любители на Бонд“)

Някога Чуковски писа за Шерлок Холмс, че това е най-интелектуалният от любимите за юношите герои. Интелектуалният процес — разгадката на тайната, считаща се традиционно за нерв на детектива не само при Конан-Дойл и Агата Кристи, но и при Сименон — по странен начин изчезва напълно при Флеминг. Ако Майк Хамер още криво-ляво води разследване — макар и с помощта на юмруците вместо с логиката и интуицията — то Бонд изобщо не се занимава с това. Врагът е по-умен? Толкова по-зле за него!

„Светските“ романи на Флеминг са още по-близо до типа „thriller“, отколкото грубата порнография на Мики Спилейн. Бонд не разсъждава, не съпоставя, не умозаклучава — той се бори. Той е персонаж на действието.

Там, където има борба, трябва да има и противник. А Бонд нали не е частен агент, тъй или иначе той е агент на „Интелидженс сервис“.

Агент 007 стартира, когато на дневен ред още стоеше борбата с нацизма. Но когато се очерта ситуацията на „студената война“, в романите на Флеминг „враг № 1“ сгнаха руснаците.

Доктор Но във всеоръжието на атомната техника отклонява ракетите, пускани от нос Канаверал.

Коварният Голдфингер с помощта на атомна бомба с местен район на действие се стареа да ограби националната съкровищница на Щатите — форт Нокс.

Злонамереният Ернст Старвю Блофелд с помощта на най-нови теории за хипноза и хипнопедия, прилагани уж с лечебни цели към невинни английски селяни, обявява бактериологическа война на Британия.

Всичко това е инспирирано от тайнствената организация СМЕРШ.

И дори самият Бонд като възплъщение на „британизма“ става веднаж наред с държавното съкровище и ракетите, жертва на коварните замисли на съветското разузнаване. Него се канят да го убият просто тъй, за да поддържат международния си престиж.

Впрочем когато на Флеминг са му задали въпроса, как се отнася към руснаците, той отговорил, че се отнася търпимо; толкова повече, че в климата на „студената война“ по това време се е набелязало „затопляне“. Тъкмо тогава, вместо СМЕРШ, отново сменяйки организациите, преуспяващият криминален писател съчинил СПЕКТЪР — някакво кошмарно гангстерско съдружие, този път лишено от определена държавна принадлежност.

Всичко това демонстрира повече колебанията на западния политически курс, отколкото „принципите“ на автора. Но при все че СПЕКТЪР е организация митическа и международна, в нея както и преди се мяркат някакви анонимни Борисовци и Ивановци, разни западни славяни и загадъчни източни персонажи, които придават на похожденията на Бонд неизменния ореол на борбата с „червената опасност“.

В рецептурата на съвременния детектив атмосферата на „студената война“ е взета под внимание и е записана на приход като допълнителна сензация. Но нали и детективският роман е взет под внимание и е записан на приход в стратегията и тактиката на „студената война“. Нужно е да се помнят астрономическите цифри на неговите читатели! И това, към какво те привикват...

Впрочем Флеминг не се ограничава с политическата злоба на деня. Също

така е взет под внимание и е записан на приход интересът към научната сензация. Романите на този автор често се приближават към другия популярен жанр — фантастиката. Островът на доктор Но по-скоро може да извика в паметта капитан Немо или инженер Гарин, отколкото професор Мориерти — вечния противник на Шерлок Холмс.

Обаче и тая възможност да се раздвижи читателя е отчетена и записана на приход с комерчески цели. Всъщност авторът по-малко от всичко друго го интересува фантастическите възможности на техниката и проблемите, които те пораждаат в човешкото общество.

Що се отнася до прословутата сексуалност на Бонд („той знае толкова похвати в любовта, колкото в джиу-джицу“), то тя наистина е преувеличена от рекламата. Флеминг не „живописва“ подробностите на любовта с тая истинска разпаленост и с познаването на нещата, с които той описва подробно да кажем, в рулетката и голфа. Сексът също е взет под внимание и е записан на приход като тактика и методика на Бонд, като пикантна приправка към действието — не повече.

Флеминг е действително голям специалист в предаването на всякакъв вид хазарт — от картоиграческия до спортния. Вие ще намерите у него най-детайлно и квалифицирано изображение на голф, бридж, бакара, рулетка, бобслей, слалом, подводно плаване и прочие и прочие.

Взет е под внимание най-сетне и извънредно развилят се интерес към всякакъв род информации. Романите на Флеминг са не само украсени със знаменити имена от Пикасо до Юрий Гагарин и с модни проблеми, включително алергията, хипнопедията, хлатния запас, хералдиката и др. — те съдържат множество описания и фактически сведения, даващи храна на читателското любопитство.

Вие ще намерите при него сведения за английските гербове и попътен екскурс в историята на Бонд-стрит, а също така квалифицирани разсъждения за сравнителните качества на различните системи револвери — от „берета“ до „валтер“ — и напълно авторитетна оценка на разните марки коли. И подробно меню на всички закуски, обеда и вечери, които някога е погълнал Бонд в разкошните ресторанти от всички страни, а също така имената на техните специалитети. И педантично изреждане на всички вещи от мъжкия тоалет, употребявани от Бонд, с акуратно посочване на фирмите.

В интервюто „007 и аз“ авторът уточнява: „Той се облича на Севилроу, аз на Корк-стрит. Това е донякъде по-евтино.“ Всичко това е спечелило на Флеминг насмешки, но не е попретило, както видяхме, на Бонд да стане законодател на модата дори за французите.

Най-сетне вие ще намерите в романите на Флеминг достойни за стария Бедекер описания на хотелите, баровете, плажовете и снежните писти на най-шикозните курорти на света от Майами-бич до високопланинските швейцарски санаториуми, където грижливата съдба непрекъснато захвърля Бонд в търсене на противника. В това отношение Флеминг е истински документален и търсачите на „красив живот“ могат да се ползват от него почти като от пътеводител и справочник.

Толкова характерният за съвременната литература стремеж към всякаква документалност е също така взет под внимание и е записан на приход, както и много други неща!

Но ако в жестокия документализъм на такива филми като „Майн Кампф“, на такива пиеси като „Дневникът на Ани Франк“, на такива повести като „Дело Опенхаймер“ е очевиден стремежът към правдата и отблъскването от лъжата, то своеобразният „документализъм“ на „бондианата“ разкрива друга, много по-неочевидна страна на явлениято: безсилието пред разединените и самоцелни факти, неспособността за обобщение, своего рода „антифилософия“. Описателността в романите на Флеминг съдържа еснафския прагматизъм.

...И така, детективът на Флеминг е оперативен; той лесно включва в себе си елементи от всякакви сензации — политическата акция с реакционен характер и thriller'a, фантастиката и рекламния проспект, модното описание и сексуалния филм с „ню“.

Такава е накратко рецептата за популярността на жанра в съвременния

му вид, и на Флеминг специално. И все пак, ако не беше излязъл от страниците на романите върху екрана, Бонд щеше да си остане един от многото герои на съвременната „шпионистика“, не повече. В миг той бе превърнат от киното.

След различните „негерои“ на съвременната литература и кино Джеймс Бонд със своята белозъба усмивка, стоманени мускули и официално право да убива се появи в противовес на всичко рефлектиращо, мърморещо, разсърдено.

Изкуството и животът имат не само най-прости форми на пряка връзка, но и на всякаква обратна връзка. Кой знае защо природата изведнъж прекратява масовото производство на класически носове и брадички и поставя на конвейер широката уста и тъпия нос Бе-бе, както фамилярно наричат Бريدжит Бардо?

Дълго се е изработвал върху гланцираните обложки на детективите този тип на англосаксонец с твърда уста, волева квадратна брадичка и студени сиви очи, докато Шон Конери не го изпълни с идеално съответствие на прототипа и със същото идеално отсъствие на индивидуалност. Екранът познаваше и преди него тия волеви мъжествени лица. Но той сума да не внесе в типажа нищо лично, свое, особено, той просто го изпълни, така да се каже, „очовечи“ измисления и неправдоподобен литературен персонаж. Сега той отново се върна върху обложките като еталон, като система за подбор на бъдещите супермени с волеви брадички.

Достатъчно е да се съпостави идеалната „гланцираност“ на Шон Конери с нелепата, халтава измършавялост на Жан-Пол Белмондо или с „навъсеността“, която си придава Ричард Харис в „Спортен живот“ — и двамата звезди на съвременния екран, — за да се разбере каква желана за своя зрител нота внесе Джеймс Бонд в киното.

Защото неговата баснословна популярност съвсем не е безотносителна към фона, върху който той се появи: преди всичко естествено към английския, а след това и към общоевропейския фон.

Разбира се, западният кинематограф ежегодно изхвърля на кинопазара огромна и различна продукция. Но трябва да се помни, че ето вече десетина години откак сензация и истински „герой“ на литературата, сцената и киното бе „разсърденият“ млад човек във всички житейски разновидности и национални варианти.

Поставям думата „герой“ в кавички, защото в действителност тоя млад човек демонстративно обърна гръб на всякаква обществена нормативност: духовна, физическа, нравствена, битова.

Същият брой от английското списание „Films and filming“, който отдава своите страници на Бонд, отбелязва десетилетието от трагичната смърт на световно знаменития въпреки своите само три роли и 21 си години американски актьор Джеймс Дин — праобразът на всички „разсърдени“. Сега е вече трудно да си спомни човек акумулирал ли е в себе си Джеймс Дин смъртното недоволство на младото поколение или подобно на катализатор, го е извикал на живот, давайки му самосъзнание и образ — своето странно, сякаш започнато и недовършено от природата лице, отразило се по-късно в десетки неприличащи си, но по свой начин също странни лица. Когато и да вземем от най-новите звезди — в техните портрети еднакво се хвърля в очи тази странност, това понякога обаятелно, понякога некрасиво, а често дори предизвикателно уродливо, но винаги рязко индивидуално отклонение от норматива.

В живота, в литературата и на екрана на смяна на героическия буржоа (нека си спомним Лоуренс Оливие) дойде бунтарят, възстанал против всичко буржоазно — против буржоазния морал, етика и естетика и същевременно против гориизма.

„Метежният негерой на петдесетте години“ — така точно назова един английски критик тоя млад човек. „Бунт без причини“ — така се наричаше първият и най-нашумял филм с Джеймс Дин.

Това бе странен бунт — озлобен и пасивен, безморален и съвсем негероичен. Това бе „италианската стачка“ на младежта, която се е противопоставила на конформисткия, лицемерен, делови морал, но не е противопоставил на тоя морал нищо освен себе си. Това бе личен отказ да се действа, като се следва рутината, отказ, който в своето бездействие сам след време започна да се изражда в рутина.

Джеймс Бонд с неговата идеална екранна нормативност, с идеалната неразсъждаваща действителност на заредения револвер, с идеалния и безотказен успех сред жените, облечен в костюм, ушит от най-добър лондонски шивач, и в джоба си с официално разрешение да убива (колко често тия млади хора стреляха — нелепо, ненужно, не в тоя, в който трябва, а просто в себе си!) — Джеймс Бонд се появи на екрана като сензационна и почти пародийна реакция на отживяващата вече тема на „разсърдения“ млад човек.

До неотдавна тоя млад човек още иронизираше над мнимата буржоазна „сложност“ — сега сам се оказа твърде сложен; бравираше със своята безмoralност — сега изглеждаше вече почти моралист; плюеше над какви ли не проблеми — сега сам стана проблем...

Грешат ония, които наричат Бонд герои на съвременния западен екран, макар и в кавички. В действителност той е само **и. д. герой**, той се появи като „отрицание на отрицанието“, сменявайки мъчителния и безизходен проблем на „негероя“, появи се като опит да се смене жизненото противоречие, щом като не се удава да бъде разрешено...

Най-сетне хората, объркали се в своите проблеми — психологически, морални, политически, уморени от „проклетите въпроси“, можеха да си отдъхнат, гледайки как Бонд, без да разсъждава — бум, бум! — се разправя с противника; как, без да размисля — раз-два! — прегръща почти непознатата хубавица; как — ура! — побеждава всички и всичко в името на Британия. И, главното, всичко това става не как да е, не в уморителен раздор, а в пълно съгласие със самия себе си и с властите.

В тоя супершпионин еснафът можеше да изживее и приобщаването си към „high life“ — шикозния живот на шикозните курорти, и обладанието на луксозни жени, и удовлетворението на тайните съблазни, при което националното високомерие е поласкано, насилието — узаконено, а победата е не толкова завоювана, колкото предопределена.

Джеймс Бонд се появи на европейския екран като пошла интермедия в сериозна драма, като някаква вулгарна утопия, като одушевена илюзия, колкото няма надежда.

Съществува и по-дълбок възглед за ролята на детективната литература, изказан още от Антонио Грамши, който не странеше от проблемите на масовото изкуство.

Споделяйки схващането за детектива като за духовен наркотик, Грамши в същото време отбелязваше: „... принудителната рационализация на съществуването, приемаща невиджани размери, все в по-голяма степен засяга средните класи и интелигенцията; но дори и в тоя случай става дума не за „упадък“ на авантюристическия дух, а за твърде голяма авантюрирност на обикновения живот, т. е. за извънредна ненадежност на съществуването, в съчетание с убеждението, че сам човек не е в състояние да се бори с тази ненадежност“.

По такъв начин, възможно е гледище върху детективния жанр, при което неговите авантюрни мотиви се оказват не само пленителна измислица на скучното всекидневие, но и израз на неговите скрити черти — на неговата скрита и толкова по-страшна заплаха за честното човешко съществуване.

Казано другояче, при цялата съчиненост на Бонд, в неговите истории зрителят намира и нещо от самия себе си, от своята всекидневна реалност.

„Какво искат кинозрителите? — пита Грифит. — Оръжие и жена“. Съчувствайки на техните пожелания, аз направих, а „Колумбия“ се зае да представи филма „Извън бандата“ — сигурна работа, която ще има отлична продажба“.

(Жан-Люк Годар, „Sight and Sound“, 1964, есента)

Ако митът за Бонд е плод на умората от проблемите на „разсърдените“, то повншената събитийност на неговите приключения също така е необходимо да се признае за еснафска реакция на „авангардизма“, на отслабването на сюжетността, декларирано от съвременния западен кинематограф.

Това е така. Но между това гореприведените думи с позоваването на един от „бащите“ на кинематографа, Гриори, принадлежат не на продуцента на Бонд, не на доставчика на серийна продукция за кинопазара, а на Годар — авангар-

дистки настроен млад режисьор, на една от тях, които не така отдавна бяха приветствувани като представители на френската „нова вълна“.

Разбира се, Жан-Люк Годар е казал това не без ирония и не без яд. Разбира се, приемайки предизвикателството на еснафския вкус, той го е „остранил“*

Но той действително направи „сигурната работа“ „Извън бандата“ и плюс това криминалните филми „Малкият войник“ и „Да живеем живота си“, също така, както Франсоа Трюфо — друг инициатор на „новата вълна“ — постави ироническия детектив „Стреляйте в пианиста“, а почитеният и дори католически писател Грем Грин постоянно използва формата на авантюрия и детективски роман в своята проза.

Сериозните писатели отдавна преди киното се занимаваха с прекрояване на авантюрните мотиви. Това бе естествено желание на сериозни хора да имат за своите сериозни идеи колкото се може по-широка аудитория.

Ню въпросът, разбира се, не е толкова в това и дори не само в индивидуалния характер на дарованието, който потиква един крупен съвременен кинорежисьор — да кажем Микеланжело Антониони — подобно на драматурга Бекет да прибегва към така наречената „дедраматизация“, докато друг талантлив режисьор, да кажем Жак-Люк Годар, подобно на драматурга Тенеси Уилямс, предпочита „мелодраматизацията“.

Въпросът е в това, че „дедраматизацията“ на Бекет или Антониони, също както „мелодраматизацията“ на Тенеси Уилямс или Годар, изразяват едни и същи съществени черти на действителността, една и съща психология на духовен кризис.

Буржоазното общество все по-малко може да предложи общозначими духовни ценности на своите членове и все повече се разпада на отделни, предоставени сами на себе си индивидууми с техния личен морал и случайни — делови, любовни и други — връзки.

Не напразно „бездействието“ Антониони нарече своя пръв „антониониевски“ филм „Z'Avventura“ (и у нас превеждат това заглавие като „приключение“, но то има още и нюанса на „авантюра“). Не напразно неговите „скупни истории“ така често се съпътствуват от мотивите на преки криминални дела...

В действителност разпадането на привычната драматургическа „интрига“, където причините неумолимо раждат последиците, които на свой ред стават причини — разпадане, извикало на живот прословутата думичка „дедраматизация“, съвсем не бе измислено от Антониони заради оригиналност.

Странната бездействие на неговите герои, немотивираността на техните внезапни и нелогични постъпки, безплодната еротика на случайните връзки, заменияща любовта — всичко това изразява разпадането на реалните жизнени връзки, падането на градус на обществения морал, изчерпаността на идеалите и умората на чувствата, изпълнени, от една страна, с „некомуникабельност“ (още една модна дума!), а от друга, с внезапни експеси на тъмни страсти.

При това Бекет или Антониони повече се занимават със съвременната болест на „некомуникабельността“, а Тенеси Уилямс или Годар — с психологията на експеса. И ето защо авангардисткият кинематограф, а също така литературата и театърът охотно прибегват към вулгарните престъпни дела.

Героят във филма на Годар „До последен дъх (роля, която навремето направи Жан-Пол Белмондо еталон на съвременен млад човек) води странно полулегално съществуване — отвлечането на коли е за него толкова развлечение, колкото и бизнес — и случайно убива един полицай. Девойката американка, която той среща също така случайно, спи с него, но за нея това е повече развлечение, отколкото любов. Тя разделя с него леглото и положението „извън закона“ и го издава на полицията не защото не иска да бъде „извън закона“, а поради това, че не иска да бъде повече с него. Куршумът на полиция го настига и той дълго-дълго бяга по осветената от слънцето улица, за да падне в края на краищата с лице върху топлите камъни на паважа и да умре без вина и без изкупление...

Детективското кредо на Еркюл Пуаро — героя на Агата Кристи — и до

* **Остранение** (рус.) — акцентиране на някой елемент от худ. произведение с цел да се предизвика неговото възприемане не в обикновените асоциации, а като нещо необичайно.

днес си остава причинността — традиционния детектив. Престъплението може да се разкрие, ако се разбере кому и за какво е то изгодно или каква е неговата причина.

Във филма на Годар има всички три „а“, които се полагат по жанр: „gangster“, „grr“ и „grr“ (оръжие); изпуснато е само едно нещо — причинните връзки. Те са изпуснати от автора на филма: извадени са извън скобите, извън екрана, извън сюжета. Но още преди това те са изпуснати в самия живот.

Когато в полския филм „Пепел и диамант“ Мацекек (един от първите млади герои на следвоенния екран) бе поставил тъмни очила, това се дължеше на бо-лест на очите, следствие на участието му във Варшавското въстание. Героят на Белмондо носи тъмни стъкла просто така, без причина, като белег на своята от-деленост от всички други.

Структурата на „класическия“ криминален сюжет се разрушава отвътре. Жизнеподобното течение във филмите на Годар (обикновено той ги снима на натура, при естествено осветление) се взривява от престъпните дела.

Както и безраздъчните „приключения“ на героите на Антониони тия кри-минални моменти изразяват самодържавната власт на случайността в съвремен-ното буржоазно общество, където има толкова много закони и толкова малко вътрешна закономерност...

Причинността е изчезнала...

Никой няма да започне сериозно да сравнява дръзките похождения на Бонд с кинематографа на Антониони или драмата на Тенеси Уилямс в сферата на из-куството. Но всъщност става дума не за изкуството, а само за неговите мотиви. И тогава се оказва, че във вулгарното огледало на „бондианата“ се отразяват съ-щите жизнени процеси.

И в „бондианата“ изначалната детективна причинност е нарушена, взаим-ната връзка и взаимната зависимост на събитията е означена чисто външно, като проста последователност във времето, а логиката — било тя дисциплинираната логика на Шерлок Холмс или парадоксалната психологическа логика на знамени-тия гатер Браун, създаден от капризната фантазия на Честертон — е окастрена в своите права.

Аз вече казах, че в романите на Флеминг няма „тайни“, в тях нищо не произтича от нещо и замайващите приключения просто следват едно след друго.

Криминалният сюжет в „бондианата“ на своето непостоянно равнище „се мо-дернизира“, преживява същия процес на „дедраматизация“, който преди това бе преживян от авангардисткото изкуство, било в областта на киното или в областта на литературата.

Бонд е по-малко от всички герой на разследването, което винаги е процес, в най-добрия случай той е герой на приключението, което е експес.

При прехода на екрана се нарушава дори чисто външната последователност на събитията, дори тази чисто външна, житейска достоверност, към която се при-държа Флеминг при описанията на менюта, панталоните и сбиванията. Тук вече сюжетът препуска презглава, двата края не се свързват, а антуражът на действие-то окончателно придобива вид на някаква вулгарна фантастика.

Но Годар се стреми да издигне „черния“ жанр до степента на изкуство, за да окаже вулгарната авантюристичност на самата действителност. Но вулгарната авантюристичност на „бондианата“ я разобличава неочаквано. Защото не съществува изкуство достатъчно „ниско“ или достатъчно „високо“, за да не отрази никак в себе си живота.

„Минаха времената, когато нашият герой бе чист и добър, а врагът — лош. Макар че, ако бъдем честни, няма дори тогава не обожавашме тайно негодяите? Разликата е само в това, че сега вече съвсем не различаваме къде е доброто и къде е злото“.

(Иън Джонсън, „Films and filming“, 1965, октомври)

Детективът, призван да разкрива истината, е персонаж по самата си при-рода идеален, както бива идеален героят на фолклора. Той е „фолклорен“ още и поради това, че подобно на героя от народната приказка, трябва да възстано-вява справедливостта, да защитава сиротните и слабите от силните на тоя свят, да оправдава невинните и да наказва виновните.

Казват понякога, че детективският жанр е жанр аморален, понеже в него

става дума за престъпления, убийства, жестокости, кръв. Всъщност това е не само морален, но и морализаторски жанр, защото е основан на непоклатимостта в категориите добро и зло.

Може би най-знаменателното в мита за Бонд е преобразяването на идеалния герой в циник.

Работата е не само в това, че гороят на детектива престава да бъде интелектуален герой. Работата не е само в това, че в похожденията на Бонд преобладават победите над жените, а след туй вече над врага. Работата дори не е в това, че победите над врага са най-често последица от победите над жените, а победите над жените са най-често път към победата над врага.

Работата е в това, че в романите на Флеминг се е съществено изменила самата система на подбора. Моралните категории в тях са открито заменени с политически категории, с термините на „студената война“. Извършва се неудържима политизация на всички, на най-значалните представи за доброто и злото.

В тях се възцарява някаква тяхна система от понятия, цинична дори от гледната точка на нормалния буржоазен морал и водеща началото си от все същата идея на „gold war“.

Дори буржоазните английски критици говорят за шовинизма, възроден от Флеминг, за неговото англосаксонско високомерие: действително „цветнокожите“ при него винаги са изпълнявали ролята на мъчаливи телехранители на злодеи или на жестоки неразсъждаващи извършители на наказания. Впрочем тук е лесно да се открие не само британското високомерие на автора, но и приемствеността в традицията на булевардната литература с нейния загадъчен „Изток“ — всички тия тъмнокожи неми слуги с отрязани езици, пратеници на тайнствени индушки секти, отмъстителни и мъчаливи, непроницаеми китайци, не оставящи и следа от престъплението...

Но при Флеминг дори тая „романтическа“ традиция безсрамно и недвусмислено е политизирана. „Низшите нации“ (а низши при него, изглежда, са всички, като се изключат британците, разбира се, и американците, отчасти французите и може би швейцарците) се делят на свой ред по принципа „наши“ и „не наши“.

Поради това българите например винаги са представени в ролята на отчаяни терористи, а турците — също така „мръсни разбойници“ според неговата номенклатура — в ролята на „антитерористи“, на „наши“; поради това сърбите, хърватите и другите югославяни в неговите романи са международни гангстери, а корсиканците — също така гангстери, но „наши“, и Бонд дори решава да се сроди с един от тях! (Тук Флеминг допуска дори известно „свободомислие“ по националния въпрос, а и сам Бонд е не някакъв чист англосаксонец, а демократическа смес от шотландец и швейцарец!)

Националният състав на демоничните злодеи и отрицателните персонажи е избран по политически белег: това е странен интернационал от руснаци, евреи, китайци, немци, корейци, негри и други, което от гледна точка на ортодоксалния расизъм е съвършено аморално! (Доктор Но, както вече споменах, е много значителна смес от немец и китаец.) Така, че дори англосаксонският шовинизъм на автора е цинично поправен от политиката.

Това се отнася към всички страни на бондовския мит. Аз вече казах, че какъвто и демоничен противник да се срещне той и какъвто и немислим коктейл от нации да представлява този злодей, в повечето случаи се оказва, че агент 007 се бори с „червената опасност“. Именно ореолът на борец срещу „червената опасност“ осигурява индουλгенция на бондовския аморализъм. При него не само традиционният идеализъм на детектива се изражда в цинизъм. Също така прозаическият героизъм на британския „Томи“, възпят някога от Киплинг, и героическият империализъм на разузнавача Ким се израждат във вулгарен и прагматически шовинизъм. Подвижничеството на „строителите на империята“ се заменя от безпардонната философия на „командосите“.

И тук вече е позволено всичко — и това, което се е смятало добро, и това, което традиционно се е смятало зло и против което са се борили поколения детективи — рицарите на справедливостта: убийството, предателството, измамата, прелюбодеянието...

Така моралистът става циник и някогашният демократически герой се превръща в герой на силното.

Заслужава да се отбележи, че и Майк Хамер — неотдавнашният още напълно аполитичен герой на Мики Спилейн — в известен момент започна да се строява зад тила на Бонд и се включи в сензационната борба с „руската опа-

сност“, оправдавайки своята полулегална страст „да си поиграва с оръжието“ чрез все същата политика.

А да не говорим за множеството подражатели, появили се на екрана след нечувания комерчески успех на агент 007.

Трябва да се каже, че авторите на „кинобондианата“, екранизирайки Флеминг, се постаряха — дали по комерчески или по някои други съображения — да смекчат прекалено тенденциозната антисъветска насоченост на неговите романи. Дори във филма, запазил заглавието „От Русия с любов!“, най-зловещият от агентите на СМЕРШ Роза Клеб се оказва всъщност агент на митическия СПЕКТЪР, който се стреми да вбие клин между Англия и СССР. Тук му е мястото да се каже, че това е напълно материален израз на непопулярността на подобна политика.

Но „политиката“ е ампутирана, а цинизмът си остава. И в това е голямата политика на бондовската митология, защото Бонд не е безпардонна измислица на романиста: агент 007 е акумулирал цинизма, натрупал се в недрата на едно уморено общество, той продемонстрира опасни съблазни, зреещи върху почвата на циничната безидеалност: „sex, snobbeny and sadism“ — секс, снобизъм и садизъм.

И така митът за Джеймс Бонд е изтъкан от неудържима еснафска мечта и от ония нейни поправки с оглед на реалността, без които тя няма да каже нищо за сърцето на обикновения зритель.

А елитът? Какво намира за себе си разглезеният вкус в похожденията на тоя супершпионин?

„Всъщност аз мисля, че Бонд не би могъл да уцелее повече от дванайсет месеца“.

(Реймонд Чендлер, криминален писател, из интервю за романите на Флеминг в книгата „Само за любители на Бонд“)

„Ако Бонд като шпионин би съществувал реално, той би бил ликвидиран в течение на дванайсет секунди“.

(Хари Залцман, продуцент на филми за Бонд, „Films and filming“, 1965, октомври).

Заслужава да се замислим над стремежа на високообразованите хора към „низките“ жанрове в известни моменти от историята.

Думата „снобизъм“ сумира много неща, но малко ги обяснява.

Между това звездите на авангардисткия екран — Жан-Пол Белмондо, Моника Вити и др. — охотно се снимат в детективски филми. Едва ли работата тук е само в комерцията. И масовата мода на агент 007 съвсем не бе изключение, а по-скоро направи равностойка.

Всъщност защо шикозно облеченият парижанин смята за добър тон да облече риза а ла Джеймс Бонд?

Защо сред европейските студенти — най-интелектуалната част на обществото — възниква изведнъж епидемическа мода към комиксите?

Защо сериозни хора се развличат с празни детективски романи (нека си спомним, че голямата фортуна на Флеминг започна с интервюто на Кенеди, който между другото съобщи на репортьора, че обича романите на тоя автор)?

Наистина защо?

Тук може да се намери, разбира се, нотката на пренебрежението на „техническия“ век към „празнотата“ на изящните изкуства: знайте, казват, своето място, вашата работа е да дадете отдиш на сериозните хора от сериозните мисли.

Тук има и горчива бравада поради мъчителната неразрешимост на „проклетите“ въпроси: по дяволите сложността, давайте примитива!

Тук има и неизживян дори от най-крайните скептици атавистически романтизъм на младостта: преди четяха „Тримата мускетари“, днес отиват да гледат агент 007.

Но има и закономерност на историята. Ще отбележим, че интересът към изкуството „за народа“ се пробужда най-силно в две и при това право противоположни исторически ситуации. Той се проявява особено остро в моментите на революционно пречупване, когато животът разкрива своята героическа необичайност, от една страна, а от друга — изпъкват сериозно проблемите на изкуството за всички. Казано другояче, когато човек става суверенен господар на своята собствена и историческа съдба.

И този интерес възниква на границата, когато предишните идеали и дори енергията на протеста срещу тия идеали са пресекнали; когато няма надежда за реално преустройство и обществото се разпада на отделни индивидууми. Когато реален герой — или поне „антигерой“ — вече няма откъде да се вземе, а между това неговото място остава вакантно и изисква заместване.

Тогава от „низкия“ жанр се взима назаем неговият изначален герой, но не на сериозно, разбира се, а само като „отрицание на отрицанието“, като циническо, пародийно заместване на празното място на героя.

Когато обвиняваха Флеминг за жестокостта на неговите романи, той отговаряше, че през последната война са загинали трийсет милиона души.

Но именно поради това, че опитът с „разрешаването“ на масовото убийство още не е изчезнал напълно от съзнанието на хората (макар че е изчезнал повече, отколкото човечеството може да си позволи), намерението да се представи Бонд като сериозен герой, като някаква „демоническа личност“ едва ли може да разчита на успех пред всички.

От друга страна, традиционният морал с неговия традиционен хуманизъм, оказал се позорно безсилен пред масовото убийство, бе публично и яростно подхвърлен на съмнение от самия „разсърден“ млад човек, който бе сменен на екрана от Бонд.

Създателите на филмите имаха достатъчно „интуиция“, за да уловят тази странна междинност на момента и да не се отнесат много сериозно към извлечения от тях под светлината на прожекторите герой на булевардни романи. Аз не зная дали те са направили това случайно или с предварително обмислено намерение. Може би Хари Залцман, един от продуцентите на серията за Бонд, напразно е започнал да работи заедно с първите „разсърдени“ — Джон Осборн и Тони Ричардсън. А може би е станало от само себе си.

Така или иначе, но „поправката на иронията“ се оказва толкова съществена в бондовския мит, както поправката на реалността“. Трябва да се каже, че иронията също се спуска днес в „низките“ жанрове и става масова мода на западния екран. Само твърде превзетият поглед може да не обърне внимание на това, че в тази суперпродукция със супергерой всички качества са толкова супер, че са доведени вече до границата на пародията.

Антониони в „Червената пустиня“ — филм, в който цветът има символическо значение — противопоставя ярките, лишени от отсенки тонове на пластичните материали на капризните и изменящи се багри на природата. В джеймсбондовските филми тия ярки, локални тонове са естетика, те са осъзнати като естетика (в колко филми бездушният и груб цвят, уви, е просто признак за лошото качество на лентата!) Това е естетиката на тържествувания техницизъм, на шикозния модерн, това е поезията на великолепните вещи и на небивалите създадени от химията цветове.

Ако например Бонд се появява на острова на доктор Но, съпроводен от туземец и от дългоногата красавица в бикини, то художникът го облича в яркосиньо, туземеца — в яркочервено, а красавицата — в ярко бяло. Това е шикозно. Това е така шикозно, че не съществува.

Както не съществуват красавици, мигновено оцветени с златна боя за сладострастния Голдфингер, както не съществува „тайнственият остров“ на доктор Но с безшумните атомни механизми и гигантската дупа-прозорец в океана, както не съществува умното и съобразително авто, дадено в служба на Бонд за преследване на Голдфингер, което само следи противника, само се спасява от преследвачите (например полива с масло пътя или нажежава гумите), само катапултира седнало на кормилото в случай на необходимост и, струва ми се, само стреля!

Всичко това не съществува, но всичко това е остроумно, забавно и главно — шикозно! Превъзходният декоратор Кен Адам е работил с размах и е направил джеймсбондовските филми нещо от рода на грандиозни цветни фантази на технически теми.

Екстра-супер-модерният, богатото въображение на художника и отличното качество на снимките са приложени обаче към толкова явно просташки ситуации, че това поражда неочакван пародийен ефект.

При това авторите, както вече казах, и не се стараят да свързват единия край с другия или да внесат някаква логика в ставащото на екрана, по-скоро обратното.

Когато прословутият Голдфингер се кани да юграби форт Нокс и събира

най-опитни гангстери около огромен механизиран макет на тази съкровищница на Щатите, то Джеймс Бонд — разбира се, свършено случайно! — се скрива тъкмо в тоя момент и тъкмо в тоя момент подслушва целия план и, открит от препасаната с черна кожа командирка на личната женска ескадрила на злодея Пуси Галор в схватката събаря страшната амазонка... А по-нататък всичко е известно.

Авторите не скриват свсята насмешка нито при изображението на храбрата и кокетна женска ескадрила, която трябва с газ да приспи гарнизона на форт Нокс, нито в сцените, когато уж приспаните войници (Пуси естествено е подменила балоните с газ поради любовта си към Бонд) на групи падат по земята. Не е важно, че съгласно сюжета войниците не знаят нищо за плана на международния бандит и че съгласно здравия смисъл би било по-просто той да бъде хванат веднага, а не да се разиграва масова комедия.

Но в такъв случай как би се удало да бъде прикован храбрият командир Бонд направо към портативната атомна бомба, която той в края на краищата обезврежда с голи ръце?

Това е само малък епизод от многобройните приключения на агент 007 в продължение на почти два часа и авторите с цинична откровеност не се стараят да му придадат нито логика, нито поне донякъде правдоподобна психология. Но тъкмо в това е работата, че лекомислието, немотивираността, „индетерминаността“, както е прието сега да се говори научно, отсъствието на всякаква програма се възприемат от снобите като някаква програмност.

Ако на западния екран Джеймс Бонд се появи като „отрицание на отрицанието“, то своето собствено отрицание той съдържа в себе си. Дори такъв „герой“ обществото вече не е в състояние да приеме поне донякъде сериозно. Без тази хроническа нота — доста безнадеждна впрочем — митът за Бонд не би спечелил навярно такава популярност.

„Бондовска треска... бондисти... бондомания... има ги вече и у нас...“

(*Neuer Filmkurier*“, № 7, Австрия)

Аз си позволих да разгледам мита за Бонд от различни страни не защото той заслужава това, а защото астрономическата цифра на зрителите във всички страни на Европа, гледали неговите похождения, изисква това. Проблемът за популярното изкуство е проблем за потребителя, казано другояче, това е въпрос на социологията. Да се обясни един толкова забележителен успех само с глупостта на публиката би било късогледо, а да се игнорира той — недалновидно.

И така трябва да се признае, че този път кинематографът — както е известно, най-масовото от изкуствата — успя да открие формулата и парадокса на момента и да ги въплъти чрез този странен мит в безупречно сако, с вярна „берета“ под мишница и с разрешение да убива в джоба, мит, наречен Джеймс Бонд — тайният агент № 007 на служба при нейно величество.

В този ерзац-герой, заемащ едно вече отдавна пустеещо място, се сляха мечтата на еснафа за това, което не съществува, и корекцията на това, което, уви, съществува, и корекцията на тази корекция — на тема, че всичко това заедно е дявол знае какво!

Циничното отношение към еснафските мечтания са умножени в него с циничното отношение към самия цинизъм.

Колко далеч може да отиде това и кой е следващият, който ще смени супершпионина върху екраните на западните кинотеатри и в сърцата на зрителите?

Статията е преведена с известни съкращения.

«РАЗЧИСТВАНЕ НА СМЕТКИТЕ» СЪС СЯ ЯН

Китайският вестник „Женмин жибао“ (от 10.XII. 1966 г.) отдели цяла страница под горното заглавие за материали, насочени срещу „стария главатар“ на кинодейците в Китай и доскорошен заместник-министър на културата на КНР Ся Ян. В редакционна бележка към тях вестникът писа, че Ся Ян, както и бившият председател на Съюза на китайските драматурзи Тянь Хан, бил „велик пълководец под командата на Чжоу Ян“ (бивш заместник-завеждащ отдел „Пропаганда“ при ЦК на ККП). Още през 30-те години те образували съзаклятие, което осъществявало „опортюнистичната линия на Ван Мин“ (деец на ККП отпреди войната). След освобождението Ся Ян се възползвал от положението си на заместник-министър на културата, за да прилага антимаоцзедуновската линия сред дейците на литературата и изкуството, а особено сред кинодейците в страната. При това той бил верен изпълнител на „ревизионистичната черна линия“ на Чжоу Ян в литературата и изкуството, като издигнал теориите за „отстъпничеството“ и „против мириса на барут“ в китайското кино и т. н. Във връзка с всичко това „Женмин жибао“ препоръчва: „В настоящата велика пролетарска културна революция е необходимо докрай да се разобличат и осъдят контрареволуционните ревизионистични престъпления на Ся Ян. Необходимо е докрай да се очисти мръсното му влияние сред дейците на литературата и изкуството, а особено сред кинодейците.“

По-долу препечатваме един от споменатите материали. Той е озаглавен: „Теорията за „отстъпничеството — контрареволуционен манифест на Ся Ян“.

„Теорията за „отстъпничеството“ представлява отровна стрела, пусната срещу партията и социализма от шепя контрареволуционни ревизионистични елементи, скрити сред дейците на литературата и изкуството. Тя е контрареволуционна теория, която отговаря на политическите нужди на буржоазията и съвременния ревизионизъм и служи на събарянето на диктатурата на пролетариата и социалистическия строй.

Тази контрареволуционна теория бе издигната от съзаклятника на главния старейшина на черната линия в литературата и изкуството Чжоу Ян и заместник-министър в старото Министерство на културата Ся Ян по време на Общокитайското съвещание на директорите на студиите за игрални филми, свикано през лятото на 1959 г.

През лятото на 1959 г. хрущовската ревизионистична групировка с все сила превъзнася абсурдната теория за свят без три неща — „свят без оръжие, без армии и без война“. У нас шепя буржоазни честолюбци и заговорници, промъкнали се в партията, установиха взаимодействие с Хрущов на разстояние и самоволно нападнаха генералната линия на партията за изграждането на социализма,

нападаха големия скок и народната комуна, като напразно се опитваха да завлекат нашата страна на капиталистическия път, да осъществят реставрацията на капитализма.

Чжоу Ян, Ся Ян и Сие дейно се включиха в този антипартиен и антисоциалистически хор. Чжоу Ян смелчаши измъкна реакционната програма за „общо-народната литература и изкуство“. Ся Ян схвана замисъла на господаря и вдигна черното знаме на „отстъпничеството“. Той разпалено заявяваше: „Нашият сегашен филм отразява все стария „революционен път“ и „военен морал“. В него няма нищо друго освен този „път“ и „морал“. По този начин не може да се правят нови филми. Моето днешно изказване е в полза на едно отстъпване от този „път“ и „морал“. Едновременно с това „заместник-командувачият“ чжоуяновската контрареволуционна ревизионистична групировка Лин Мо-хан злобно крещеше: „Филмите, в които или се води бой, или се плаче, много тежко обременяват психиката на хората“. Ренегатът Тянь Хан пък открито заявяваше: „През Втората световна война имаше безброй жертви, та на хората им омръзнаха пушечните и оръдейни изстрели и те се страхуват от тях.“ Тогава те се подготвяха за голяма акция.

Това стана особено през 1961 г., когато вътрешният и външният класов враг се възползва от временните трудности, предизвикани у нас от продължилите три години природни бедствия, за да предприеме бясно настъпление срещу партията и социализма. Чжоу Ян, Ся Ян и др. решиха, че е настъпил моментът, за да издигнат високо черното знаме и да вземат реванш. Макар и да не смееше повече да издига фирмата на „отстъпничеството“, Ся Ян се маскираше с някакво си „обновяване на опаковката“, с някакво си „създаване на ново“, „разнообразие на тематиката“ и пр. През този период това стана главен лозунг на Ся Ян в борбата му против линията на председателя Мао в литературата и изкуството. През октомври 1961 г. Ся Ян написа статия, в която нашироко превъзнасяше „новите идеи“ и се обявяваше против „изтърканите фрази“. Той казваше: „Да се повтарят чуждите думи, да се върви по стария път, по който са минали другите, да се говорят изтърканите фрази, които са казани много пъти от другите — това не може да се смята за творчество.“

През юни 1962 г. по внушение и под лично наблюдение на Ся Ян, с активно съдействие на Чен Хуан-моу, Юан Вен-шу и др. изникна големият отровен бурен на Цюй Бо-ин. „По въпроса за създаването на ново в киното“. Непосредствено след това Ся Ян, Чен Хуан-моу и Сие предложиха киностудияте да „изработят тригодишен или петгодишен тематичен план със сравнително широка тематична сфера и сравнително много жанрови форми.“ На голям брой отровни бурени-филми бе дадена зелена улица!

Много ясно е, че „отстъпничеството“ и „създаването на ново“ съвсем не се различават помежду си. За Ся Ян „отстъпничеството“ е онова, което той иска да разруши, а „създаването на ново“ — онова, което иска да утвърди. Едното и другото взаимно се допълват и взаимно се обуславят, едното и другото представляват две остриета на един и същ контрареволуционен нож.

Подобно на всички вътрешни и външни класови врагове, Ся Ян преди всичко насочи острието на своите нападки срещу жизнения корен на пролетариата и трудещите се — идеите на Мао Цзе-дун. Пътят, от който той искаше да „отстъпи“, беше пътят на марксизма-ленинизма, на идеите на Мао Цзе-дун; моралът, от който той искаше да „отстъпи“, беше моралът на народната революционна война.

Ся Ян храни дълбока ненавист към идеите на Мао Цзе-дун. Той открито се обяви против „копирането изказвания на председателя Мао“ и против „отразяването идеите на Мао Цзе-дун“ в киното. Дори през юни 1964 г., когато Китайският младежки художествен театър изложи пред Министерството на културата обстоятелствата по написването на пиесата „Радостна песен за нефта“, той предлагаше: „Не бива да се пише как идеите на председателя Мао организират промишлеността.“ Много ясно е, че като нападаше неведнъж „изтърканите фрази, които са казани много пъти от другите“, „стария път, по който са минали другите“, той нямаше предвид нищо друго освен великите идеи на Мао Цзе-дун.

Председателят Мао ни учи: „Централна задача и висша форма на революцията е завземането на властта по въоръжен път, разрешаването на въпроса чрез война. Този марксистко-ленински революционен принцип е повсеместно правилен — както в Китай, така и извън него.“ Това е най-важно положение на марксизма-ленинизма. За да работи съгласно това напътствие на председателя Мао,

революционният народ трябва да прави бунт, да върши революция, докрай да разбие експлоататорския рай. Оттова нещо най-вече се страхуват, това най-много ненавиждат и към това се отнасят най-враждебно всички класови врагове. Ето защо Ся Ян и другите контрареволюционни елементи особено бясно нападат това положение и водят борба с него.

Ся Ян всячески се обявява против класовата борба на пролетариата, против народната революционна война. Той открито крещи: „Мирът е нашият висш интерес.“ Той всячески пропагандира илюзии като „светът се къпе в лъчите на мира“, „пеленачетата могат спокойно да спят в люлките си, а майките и жените могат повече да не сънуват страхотии“, като ги използва за измамване на народа и парализиране на народната воля за борба. През 1957 г., когато тъкмо бе публикувано блестящото произведение на председателя Мао „По въпроса за правилното разрешаване на противоречията вътре в народа“, Ся Ян тоз час запя на противен глас и открито пропагандираше теорията за затихването на класовата борба. Той твърдеше: „Мина ураганът на революцията и войната и хората навлязоха с радост в свършено нова епоха и обстановка.“ През 1959 г. той измъкна теорията за „отстъпничеството“, правеше някакви си „нови сортове“, но на практика под прикритието на „разнообразието в тематиката“ водеше хората към изоставяне на революцията, отхвърляне на борбата, зарязване делото на световната революция и „спокойничка“ мирна еволюция към капитализма.

В сценарно-творческия план, предложен от някои студии за игрални филми, под влияние на теорията на Ся Ян за „отстъпничеството“ (з него бяха включени „Човек с гнездо“, „Осем чудеса в Янчжоу“ и други творби на буржоазните представители) не липсваше нито една тема освен главната — да се служи на централните задачи на съвременната пролетарска революция. Ся Ян всячески настояваше за коригиране на историческата тематика. Под въздействие на тази идея се появи големият отровен бурен-филм „Ветрило с прасковни цветчета“. Не настояваше ли Ся Ян да се коригират „забележителните произведения на литературата“, появили се след 4 май (1919 г.)? По такъв начин се появиха „Втора луна от ранната пролет“, „Лавката на семейство Лин“. Не настояваше ли Ся Ян да се поотпусне веселата „комедийна“ тематика? По такъв начин се появиха „Малкият, големият и старият Ли“ и др. Двата големи отровни бурени сред тях „Лавката на семейство Лин“ и „Революционно семейство“ бяха коригирани лично от Ся Ян. „Втора луна от ранната пролет“, „Сестрите от сцената“ и други големи отровни бурени бяха заснети след лично коригиране и грижливо наблюдение от страна на Ся Ян.

На X пленум на Осмия ЦК на партията председателят Мао посочи: „Всеки, който иска да събори една власт, винаги трябва най-напред да създаде обществено мнение, да извърши работа в областта на идеологията. Такова е положението както с революционната, така и с контрареволюционната класа.“ Може да си представим: ако позволим на тези гадини произволно да заемат нашия кино-фронт, да отравят народа с голям брой буржоазни идеи, без да им оказваме каквато и да е съпротива, тогава няма ли нашата страна да промени своя цвят?

Намиращ се на власт вътре в партията елемент, който цял живот е вървял по капиталистическия път, реакционният буржоазен авторитет Ся Ян на няколко пъти така си удари главата в стоманената стена на революционния народ, въоръжен с идеите на Мао Цзе-дун, че я разкърва. Днес, в настоящата велика пролетарска революция, която бе разгърната и се ръководи лично от председателя Мао, ние сме длъжни да пометем всички експлоататорски идеологии, докрай да очисти остатъците от тяхната отрова, за да може блестящото велико червено знаме на идеите на Мао Цзе-дун вечно да се вее на нашия работническо-селски-войнишки екран!“

Превод Ив. Григоров

КИНОТО И ОБЩИЯТ ПАЗАР

В края на миналата година по инициатива на Италианския съюз и на Европейската федерация на работниците от кинематографията и телевизията беше свикана тихомълком в Рим конференция по проблемите на европейския филмов пазар. В края на конференцията се състоя закрито съвещание, в което взеха участие главният директор на организацията на Общия пазар Арманд Сакал, зам. главният секретар на Италианския съюз на работниците от кинематографията и телевизията Платороти и кинорежисьорът Либеро Бизари; на това съвещание беше разгледано също така положението, в което се намира кинематографията от страните на общия европейски пазар. Ето какво пише по този повод италианският вестник „Унита“:

„Картината, която беше очертана на тази конференция, не вдъхва никакви надежди. Цифрите говорят ясно: през последните няколко години кината в Европа са загубили около 50% от зрителите главно по причини, които се дължат на промените в обществения живот. В изказванията на по-голяма част от участниците в конференцията не пролича, че съзнават широтата и трайността на тези промени, които придават нов характер на нравите и интересите на кинозрителите. Все още голям брой синдикални дейци и филмови производители отдават намаляването на кинозрителите на разширяване на мрежата на телевизията, като смятат, че по този начин могат да обяснят сложността и разнообразието на това закономерно явление. На конференцията не бяха изяснени нито естеството, нито перспективите на този процес; не се посочиха и начини за преодоляване кризисното състояние, в което се намира киното. Единствен кинорежисьорът Либеро Бизари посочи в своето изказване същността на явлениято. Ние се съглася

ваме напълно с неговото становище, което накратко се състои в следното: съвместните продукции — отбеляза Бизари — губят постепенно своя смисъл, тъй като вместо да подпомагат европейската киноиндустрия в областта на производството и разпространението на филми, облагодетелствуват само спекулативни финансови сделки. Най-ярко доказателство в това отношение в Италия е непрекъснато растящият брой на съвместните продукции, които обаче отслабват действието на защитните мерки на италианската кинематография и дават възможност на американските разпространители да превземат пазара в такава степен, че да могат да разпространяват дори и италиански филми или да произвеждат филми, които само на книга са италиански.

При това положение увеличението на приходите от разпространението на италианските филми, за което толкова много се шуми, е съвсем привидно, тъй като реализираните приходи отиват в по-голямата си част в полза на американските фирми. Остава следователно открит въпросът, който беше поставен и от нас при обсъждането на новия закон за кинематографията: бъдещето на италианската и европейската кинематография се нуждае от сериозна подкрепа срещу нахлуването на американския филм и американските филмови разпространители. Всеки честен киноделец ще признае, че е крайно необходимо, дори и в рамките на действащото законодателство да се ограничат систематическите нарушения на нормите, които отнемат на италианския филм националния му характер, и да се ревизира съществуващото законодателство, което дори и бегло не предвижда мерки срещу опасностите, които застрашават италианската и европейската филмова индустрия.“

ние, шведите, и другите

На фестивала във Венеция през 1966 година директорът на фестивала проф. Л. Киарини покани шведския филм „Нощни игри“ на режисьорката Мей Зетерлинг, после реши, че филмът е твърде сексуален и забрани показването му на зрителите.

Това решение на Киарини бе предизвикано от дебатите в парламента, започнали от представителя на християндемократическата партия. Той твърдял, че фестивалът пропагандира филми „със съмнителни морални ценности, прославящи порнографията и разврата“. На последвалата бурна пресконференция режисьорката Мей Зетерлинг заявила: „Направих този филм за шведската публика. Шведските филми често предизвикват скандал в чужбина. Но и ние, шведите, се чувствуваме шокирани от редица сцени в чужди филми и ги намираме за неморални. Ние не смятаме за скандално да се дискутират въпроси на пола, затова пък ниско морална ни се струва италианската комедия „Брак по италиански“, в която героинята се унижава нечувано само и само да накара един подлец да се ожени за нея. Това е просто отвратително.“

Герой на филма „Нощни игри“ е един млад мъж, който страда от Едипов комплекс, подклаждан от своеобразната му майка. Станал вече възрастен, той не може да се отърве от него, не помага дори бракът му с едно момиче, което удивително прилича на майката. Единствен изход той намира във взривяването на замъка, който възбужда у него кошмарните спомени, заедно със себе си. В своя филм Мей Зетерлинг с типично шведска откровеност разглежда темата за еротичните обсебвания и митове в страната на най-голямата сексуална свобода. Режисьорката засяга проблемите на кръвосмешението, хомосексуализма, некрофилията, онанизма и мазохизма.

Трудно е да се съди само по отзиви за реалния ранг на толкова спорната творба. Сумирането на изказаните мнения обаче подсказва, че „Нощни игри“ няма да стане своего рода „Мълчание“ въпреки почти идентичния скандал, който съпровожда кариерата му по световните екрани. Защото проблемите на еротизма, които Мей Зетерлинг разглежда с такава прецизност, си остават изолирани, самопораждащи и самозадоволяващи се, докато Бергман ги използва като материализирано олицетворение и свидетелство за съществуването на друг, кардинален проблем за човечеството на XX век — проблема за духовната импотентност и пълното отчуждение на индивида в съвременното западно общество.

М. Р.



Кадър от новия документален филм за Виетнам „Парад на позора!“

У Н А С

ФИЛМ ЗА ВИЕТНАМ

Неотдавна нашата документална студия завърши нов филм за героичния виетнамски народ, който мъжествено и неотстъпно се сражава с американския империализъм. В този филм под заглавие „Парадът на позора“ освен заснетия материал от режисьор - операторите Христо Ковачев и Дончо Струмски е използван и крайно интересен материал, снет от виетнамски кинодокументалисти.

Автор на дикторския текст във филма е писателят Христо Ганев.

В СТУДИЯТА ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ

Най-продуктивният наш сценарист писателят Павел Вежинов участва и сега в производството на Студията за игрални филми с две свои произведения: „Дъх на бадеми“ и „Човекът в сянка“. Първото — интерес-

ен психологически и драматичен разказ — се осъществява филмово от режисьора Любомир Шарланджиев. В главните роли участват Георги Георгиев, Невена Коканова, Доротея Тончева, Стефан Данаилов и др. Оператор — Атанас Тасев. Филмът „Човекът в сянка“, със сюжет от живота и дейността на нашето контраразузнаване, е окончателно завършен. Негов режисьор е Яким Якимов, оператор Георги Георгиев. Авторы на сценария К. Войнов и Я. Якимов. Участват актьорите Станю Михайлов, Иван Кондов, Преслав Петров, Елена Райнова, Михаил Михайлов и др.

Бинка Желязкова, известна на нашите кинозрителите с филма си „А бяхме млади“, снима много интересната и нашумяла новела „Привързаният балон“. Сценарият за филма написан сам авторът на новелата — писателят Йордан Радичков. Струва ни се интересно да отбележим, че в ролите на черказ-

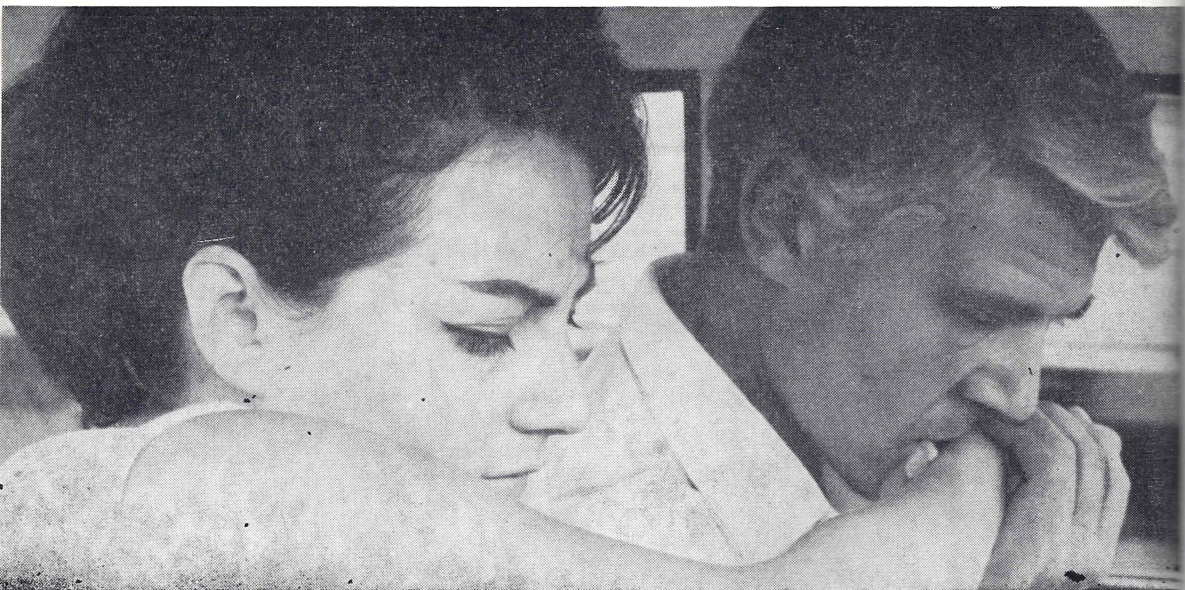
ките селяни участвуват първите актьори на Държавния сатиричен театър: Георги Калоянчев, Григор Вачков, Нейчо Попов, Георги Шарпалев, Константин Коцев, Стоянка Мутафова, участвуват и актьорите Йорданка Кузманова, Иван Братанов, Димитър Бочев, Георги Гайтаников и др. Оператор — Емил Вагенщайн.

*

С голям интерес се очаква филмът на трима дебютанти в киното, но таланти в своята област творци. „Малко отклонение“ е първата режисьорска работа на оператора Тодор Стоянов, първа кинопостановка на театралния режисьор Гриша Островски и първи опит в сценарния жанр на посетелата Блага Лимитрова. В двете главни роли участвуват Иван Андонов и Невена Коканова.

*

Наскоро по екраните на кината ще бъде показан вторият филм на младия режисьор Влади-



Незена Коканова и Иван Андонов във филма „Малко отклонение“. Сценарий Блага Димитрова, режисура Гриша Островски и Тодор Стоянов.

слав Икономов „Мълчаливите пътеки“, снет по сценарий на Любомир Левчев. В ролите на двамата бивши партизани ще видим актьорите Михаил Михайлов и Георги Черкелов.

*

Завършени са напълно двете новели „Заслепяващи светлини“ и „Морето“. Първата новела е поставена от младия документалист Едуард Захариев по сценарий на Георги Мишев. Режисьор на „Морето“ е Гетчо Донев, автор на сценария — Георги Бранев. И двете новели третират морално-етични проблеми. Тахната тематична близост дава възможност да бъдат обединени в една филмова програма.

*

Приключи снимачната работа по филма „Завръщане“. Авторите на сценария Лада Бояджиева и Кирил Вилински и режисьорите Януш Вазов и Лада Бояджиева пресязват на екрана една от първите страници от историята на нашето партизанско движение, раз-

казват за героизма и съдбата на четиринадесетте българи подводничари, които на 11 август 1941 г. стъпиха отново на родна земя, за да вземат участие в партизанската борба. Оператор на филма е Борислав Пунчев. Главните роли изпълняват Петър Слабаков, Наум Шопов, Никола Добрев, Стойчо Мазгалов, Тодор Тодоров.

*

Засл. арт. Захари Жанков екранизира Пюковия „Шибил“. В ролята на Шибил се снима актьорът Петър Слабаков. Рада — Доротея Тончева.

*

Никола Корабов започва снимането на филма за живота и и делото на поета-революционер Христо Ботев по сценария на Васил Попов „Жив е той“. Трета историческа тема, която предстои да бъде пусната за реализация, е филмът за апостола на свободата Левски. Сценарият е написан от Николай Попов, с постановката ще

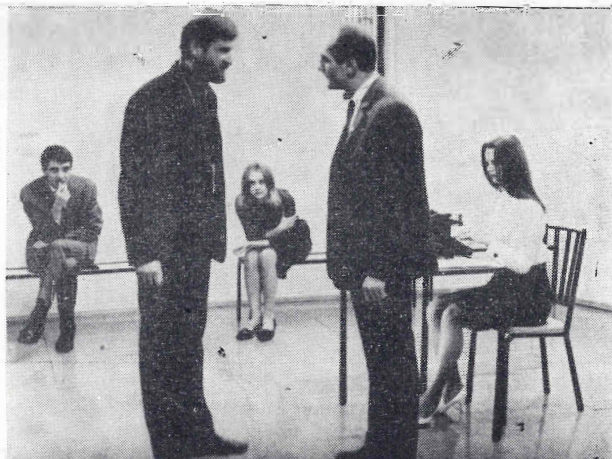
се заеме режисьорът Юри Арнаудов.

СССР

„Историческите събития, свързани с Бресткия мир, са известни и ако с моя сценарий, който се нарича „Брестски мир“, се обръщам отново към тях, то е защото политическата обстановка и борбата в онези дни са особено интересни и актуални и днес“ — разказва Михаил Шатров. — Борбата на Ленин с Трошки и Бухарин, въпросите за войната и мира — всичко това има много общо със събитията, които сега стават по света. Темата на „Брестския мир“ като че ли проълбжава в моя втори сценарий „Шести юли“, екранизация на епоменната ми пиеса. Той ще разкаже за борбата с левосектантите в онези напрегнати дни, когато есерите минаха към крайни експерименти“ и влигнаха бърт срещу съветската власт. Двата сценария са предназначени за

трето творческо обединение на „Мосфилм“.

Михаил Шатров работи и над трети сценарий заедно с италианския драматург Уго Пиро (автор на „Те вървяха след войниците“). Сценарият носи условното название „Заговор на века“ и в него са положени истински исторически факти — действията на съветските разузнавачи през годините на Втората световна война. Снимките ще бъдат правени в Москва, Рим, Берлин, Техеран. Ролите ще се изпълняват от съветски, немски, италиански, френски, английски и американски артисти.



Романът на И. Илф и Е. Петров „Златният телец“ ще се появи на екрана в постановка на М. Швейцер. „Вих искал — е заявил режисьорът — да покажа на зрителите романа в цялата негова художествена пълнота. В този смисъл моят предишен филм „Време, напред“, колкото и парадоксално да звучи, стана голям известен етап за работата ми

Сцена от новия съветско-български филм „Бягаща по вълните“, постановка на Павел Любимов.

над „Златният телец“. Двете произведения отразяват една и съща епоха. „Центърът на тежестта“ на приключенията на Остап Беднез ще бъде пренесен в морално-нравствената сфера. Филмът ще акцентира вниманието също и върху явления, които не са чужди и днес на нашия

обществен живот. Въпреки изобилието на отрицателни герои филмът трябва да бъде светъл, оптимистичен, жизнеутвърждаващ, както и самият роман. За да запазим напълно интонациите, присъщи на произведението, ние въведохме във филма и авторите, коментиращи



Из филма „Привързаният балон“, снет по сценария на Йордан Радичков, режисьор Бинка Желязкова.



Из новия български игрален филм „Завръщане“, режисьор Януш Вазов и Лада Бояджиева, оператор Борислав Пунчев.

похожденията на главния герой.“ Ролята на Остап Бендер е поверена на С. Юрский. Панковски — Еч. Гердт. Балаганов — Л. Куравльов.

Сред сценариите, които сега са приети за постановка в Одеската студия, е и сценарият на Л. Жуховишки „Кратки срещи“. Главните герои във филма са трима: Валентина Ивановна, Наля и Максим — човека, когото обичат тези две жени. Но това не е традиционният любовен триъгълник както отбелязва „Советское кино“. В дадения случай характеристиките и взаимоотношенията на героите са твърде сложни, за да могат да се вместят в „триъгълна форма“. Валентина Ивановна, вече немлада жена, работи в малък град като заместник-председател на райизпълкома. Умна, енергична, сърдечна, тя постоянно чувствава отговорност за всичко, което става около нея. Човекът, когото обича Валентина Ивановна, е пълна нейна противоположност. Максим има лек и волен характер. Всяка връзка — семейна или обществена — му тежи. Да бъдат заедно значи да се опитват да се променят един друг. За възрастни хора това е доста трудно.

Режисьор на филма ще бъде Кира Муратова.

Повестта на киргизкия писател Чингиз Айтматов „Майчино поле“ ще бъде екранизирана в студията „Киргизфилм“. По жанр филмът ще представлява народна трагедия, посветена на прекрасния образ на жената-майка, на нейните страдания и мъжество, на нейната мъка и подвиг.

На главната героиня Толгонай войната е отнела мъжа и трите сина. В деня, когато се поменават мървите, тя отива на полето — ням свидетел на всички събития на нейния живот: детство, първа любов, женитба, радостите на майчинството, неоправимата загуба... На него, на полето, тя разказва за своята тъжна съдба. Но сърцето на Толгонай, избрано и живо, е открито за хората. Тя им дава своята доброта, жизнена сила, душевна деликатност, човечност и ум. Филмът ще се снима от младия режисьор Г. Базаров.

В Мосфилм ще бъде поставена киноповестта на Юрий Нагибин „Далеч от войната“. Това е лирична история за живота, срещата и любовта на съвсем младата седемнадесетгодишна кра

новичка в един далечен тилов град и деветнадесетгодишния ранен фронтовак — кореспондент.

Сергей Урусевски („Летят жерави“, „Неизпратеното писмо“) ще екранизира повестта на Чингиз Айтматов „Прощавай, Гулсари!“. Това ще бъде режисьорския дебют на един от най-добрите съветски оператори.

Сатиричният филм „Антихрист“ (сценаристи И. Нусинов и С. Лунгин), който ще бъде снет от режисьора Е. Климов, ще разкаже за края на династията на Романови и последните дни на Распутин.

В. Усаков и Б. Краснополски ще се заемат с екранизацията на повестта на Н. Богданов „Първата девойка“, на бремето си горещо одобрена от Максим Горки.

Хиляда деветстотин пладесет и първа година. На „самия край“ на руската земя се разиграв последният акт на многовековната руска драма. За това време, ярко със събития и хора, в съветското кино досега почти нищо не е

разказано. Единственият филм на тази тема е „Волочаевски дни“ на братя Г. и С. Василиев. Сега с тази трудна задача се е заел младият режисьор Борис Григориев („Първият сняг“). Той снима по сценарий на писателя Юлиан Семьонов филма „Парола не е нужна“. На екрана зрителят ще може да се запознае с двама забележителни революционни дейци — Василий Блюхер и Павел Постишев. В двадесетте години в Далечния изток те са изигрвали голяма роля за присъединяването на този край към Съветската държава. Военен министър на Далечноизточната република, младият Блюхер (той е бил тогава на тридесет и две години) е станал главнокомандуващ на народно-революционната армия, а Постишев — нейн комисар, политически ръководител и въдхновител. Във филма участвуват около седемдесет души, от които двадесет и пет в главните роли. Ролята на Блюхер изпълнява Николай Губенко, ролята на Постишев — Михаил Федоров.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

След „Влакове под строго наблюдение“ Йозеф Менцел скоро ще започне работа над своя втори филм „Престъпление в ръкопис на роман“. Автор на сценария е младият чешки писател Йозеф Скворецки. Филмът ще бъде криминален. Ролята на детектива Боровски ще играе Любомир Липски.

Известният чешки артист Рудолф Хрушински ще играе главната роля в комедията „Как открехнах милиони“. Сценарият е дело на Ян Отченашек („Ромео, Жулиета и мрежът“). Филмът ще се снима от Ярослав Балдик.

ПОЛША

Полската военна киностудия „Чолувка“ е започнала снимането на филмът от дванадесет до-



Алексей Баталов постави и изпълнява една от централните роли във филма „Тримата шикровци“



кументални филма, в които ще бъдат пресъздадени събития от Втората световна война. Първият филм от тази серия е вече готов и ще бъде представен по полската телевизия в началото на 1967 година.

Известният роман на Станислав Лем „Връщане от звездите“ ще бъде екранизиран от творческото обединение „Студио“ в постановка на Влодзимеж Хаупе.

ГДР

Курт Юнг-Алзен е завършил четирисерийния телевизионен филм „Сенки над катедралата“ (Парижката света Богородица) по сценарий на Г. Шауер и О. Бонхоф. Една от главните женски роли се изпълнява от Анжелика Домрбозе.

На Карл Либкнехт и Роза Люксембург е посветен филмът „Убийство, не забравимо за много години“ постановка на Карл Лудерер по сценарий на Ф. Каул и В. Юпе. Филмът разказва за съдебния процес над убийците на видните немски революционери.

ЮГОСЛАВИЯ

Към доста голямата група югославянски документалисти, дебютиращи в игрални филми, се е присъединил напоследък и известният режисьор на късометражни филми И. Погачник. Неотдавна той е завършил филма „Замъкът на биковете“, чиито герои са възпитаници и възпитанички от един трудово-възпитателен дом. Филмът не пренебрегва разказ в стила на „Педагогическа поема“, а критична съвременна драма, остро обвинение както към враждите, така и към младежите. Главни герои на филма са възпитаникът, известен с прозвището Тарзан, силен човек без комплекси и илюзии, а също и един шестнадесетгоди-

шен хлапак, който пише тайно дневник и е влюбен в тъщерята на директора на лагера. Ролята на дъщерята се изпълнява от чешката артистка Яна Брейхова.

АНГЛИЯ

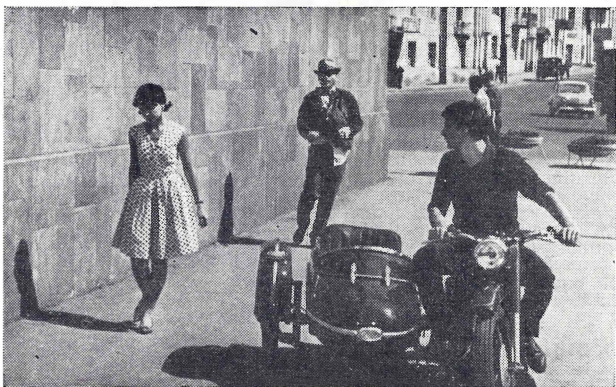
Още един филм за бивш хитлерист, живещ сега в западна Германия в спокойствие и охолство. Алфред Ламут Наунокс, не е просто един от хилядите убийци, които твърдят и уверяват, че са били „само воиници, и са изпълнявали заповеди“. Той действително е бил човекът, който е започнал Втората световна война. На 31 август 1939 година Наунокс е възглавявал знаменитата „операция Глайвиц“ — нападението на преобладаващи в полска униформа хитлерици над радиостанцията в Глайвиц, което послужи на Хитлер като формален повод за агресията срещу Полша. Бившият майор от Вермахта е бил посетен от сътрудници на телевизията, които са снели филм с негово участие. Не е било нужно те да прибегнат към хитрости, за да накарат своя „герой“ да говори. Военният престъпник с удоволствие се е съгласил да застане пред камерата и да се похвали със своето минало.

Пол Скофилд изпълнява главната роля в екранизацията на шекспировия „Крал Лир“ (режисьор Питър Бруки, втората екранизация на Скофилд ще бъде „Макбет“ в постановка на Гексфорд с участието на директора на Кралския театър Питър Хол. По такъв начин артистите на този театър ще могат да пробват силите си и в киното, без да напускат театралната сцена.

Алек Гинес и Симон Синьоре играят заедно в Лондонския Ройъл Корт Титър в Шекспировия „Макбет“. Гинес е Макбет, Симон Синьоре — Леди Макбет.

ИТАЛИЯ

Популярният италиански артист Виторио Гасман участва в новия филм на де Сика „Седм пъти жена“, в който играе и американската артистка Шърли Мак Лайн. Гасман изпълнява ролята на италиански дипломат, който се хваща на бас, че ще спечели благосклонността на хубавата стюардеса, с която пътува. След филма на де Сика Гасман ще се снима във филма на Дино Ризи „Тигър“ по едноименната пиеса на Едуардо де Филипо.



Сцена от съветската филмова комедия „Простете, вас, ви очаква смърт“.



Катрин Денъв и Луис Бунюел по време на снимането на филма „Хубавицата на деня“.

Следващият филм на Пиетро Джерми ще бъде комедията „Светецът“ с участието на Уго Тониани.

Фалко Лули ще се представи в ролята на режисьор, продуцент.

сценарист и изпълнител на главната роля във филма „Смъртта пътува заедно с нас“. Събитията протичат в Сицилия през време на голямата хайка срещу мафията. Четирима бандити се опитват да избягат от полицията. Филмът ще покаже серия от драматични епизоди, гавашки

реална представа за страната, в която господства законът на мълчанието и терора.

Големият успех на серията телевизионни филми за приключенията на комисаря Мегро е подтикнал италиан-

ските продуценти към снимането на подобна киносерия. В ролята на Мегре ще се появи Джин Черви, който е играл тази роля в телевизията. Първият филм от серията ще бъде екранизацията на романа на Жорж Сименон „Мегре на Пигал“. Филмът ще се режисира от Марио Ланди.

ФРАНЦИЯ

Фредерик Росиф един от най-добрите режисьори на френското документално кино („Да умрем в Мадрид“), снима понастоящем в Съветския съюз филм за Великата октомврийска революция. Филмът ще обхваща събитията от 1905—1924 година, изложени в същата последователност, в каквато са станали, и ще завърши със смъртта на Ленини. „За мен да разкажа за Октомври — е заявил Росиф — значи да разкажа за Русия. Революцията от 1917 година е руска революция. Тя е била избвършена от руски хора и в руски стил. Това е мое лично субективно мнение. Това, което ме поразява и не престава да ме поразява в Октомврийската революция, е заключената в нея огромна руска поезия. В нея има благородство, човрожелателност, споконна храброст, чудесен патриотизъм. С тези чувства започвам снимането на филма и ако той ми се удаде, това ще бъде нещо като лична музикална поема за Русия.“

Президентът на Френската киноакадемия Жорж Орик е вършил неотпадна на група френски и чужди артисти и режисьори ежегодните награди на Академията — „Кристални звезди“. За 1966 година носители на „Кристалните звезди“ са: Виван Ли, Брижит Барто, Анук Еме и Ив Монтан.

Публикувани са условията за участие в бъдещия

кинофестивал в Кан. По мнение на агенции Франс прес условията сега са по-задължаващи. Б миналото филмите, показани в Кан, можеха преди фестивала да бъдат прожектирани в различни страни. Сега те трябва да имат своята премиера само на Канския фестивал. Числото на членовете на журито е увеличено от 11 на 12. „Гран при“ на фестивала ще бъде преименувана в „Гран при интернационал“. Специалната награда на журито ще се нарича „Гран при спешал“.

Андре Кабат ще снима научно-фантастичния филм „Нощ на времето“. Един американски учен открива в дълбочините на полярните ледове град, съществуващ от 10,000 години преди нашата ера, и притежаващ много по-развита цивилизация от нашата. Жителите на този град, потънал поради земни катаклизми, са изпаднали в зимен сън.

Фернандел ще играе в 140-я си филм „Човекът в бюка“. В същото време в Марсилия се снимат 13 филма с негово участие (по 25 минути всеки) за английската телевизия под названието „Как да прекарам свободното си време“. Фернандел ще учи англичаните как да ходят за риба, да се качват по върховете, да ловуват, да играят голф, на кратко всички традиционни английски видове спорт.

Луи Мал („Вива Мария“) е завършил филма „Крадец“ по романа на Жорж Дарию. Главната роля се застъпва от Жан-Пол Белмондо. Белмондо за пръв път в своята богата кариера създава образ, различен от тези, които сме гледали досега на екрана. Това е роля — е заявил Белмондо, — пълна с вътрешно напрежение, външно спо-

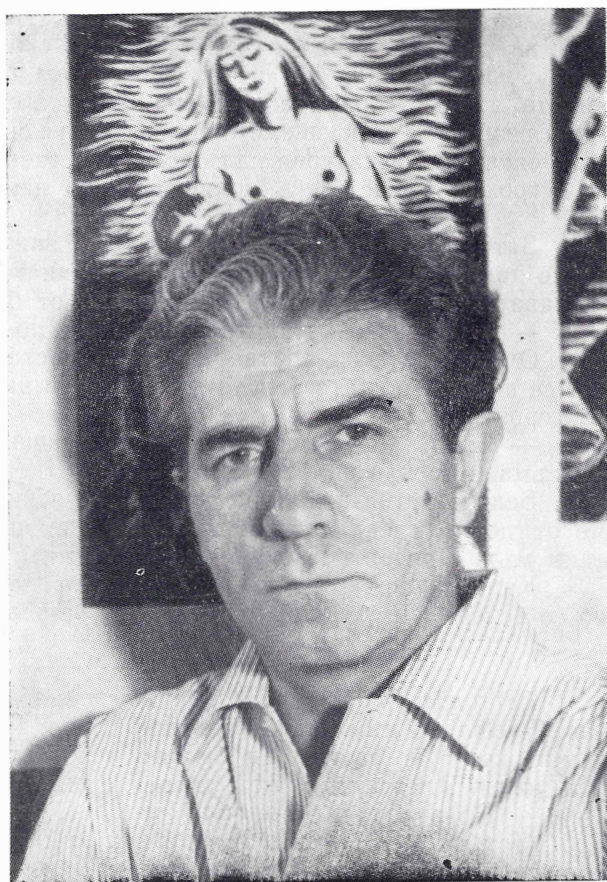
койна и мълчалива. Рондал е интересен образ. Краде не защото му трябва пари, а защото по този начин изразява своя протест срещу света...

Три години след създаването на „Дневникът на камериерката“ Бунюел отново ще снима във Франция своя нов филм — „Хубавицата на деня“ по романа на Жозеф Кесел. Авторът на книгата, днес член на френската академия, минава за френския Хемингуей и е един от най-интересните личности в западната литература. „Хубавицата на деня“ — това е историята на една омъжена жена от дребнобуржоазно семейство, която прекарва слелобелите си в един публичен дом. Елин от любовниците на героинята, обхванат от ревност, осакатява мъжа ѝ. Останалата част от живота си тя прекарва по неговото легло. Главната роля се застъпва от Катрин Денюв.

Присъждаването на „Златния лъв на св. Марко“ на фестивала във Венеция на филма „Битка за Аликир“ (режисьор Джино Понтекорво) е предизвикало отрицателен отзвук в определени кръгове във Франция. В парламента е постъпило запитване: Предвижда ли се забраната на този филм във Франция и не трябва ли въобще да се постави въпросът за по-нататъшното участие на Франция във венецианските фестивали? На летнието Орли в Париж проученът и изпълнителят на главната роля Саал Ачев са били обкръжени от френски полици, за да се запзи общественят порък. В своето интервю за списание „Африканска революция“ Ачев е заявил: Макар ерата на колониализма да е вече към своя край, още ни предстои да се борим с предрасъдъци в съзнанието на хората.

БОГОМИЛ РАЙНОВ

БЯЛАТА СТАЯ



Полумрак. В полумрака край нас прелитат с глухо свистене неясни светлини и сенки, като че летим с кола през гъста гора. Свистенето се усилва и става ритмично в такта на музиката, в която доминират ударни инструменти. Светлините и сенките се конкретизират — край нас профучават **очертания на дървета**, към нас стремглаво лети лентата на пътя, ние се движим все по-бързо с невидимата си кола.

НА ТОЯ ФОН ПОД ТАКТА НА МУЗИКАТА МИНАВАТ НАДПИСИТЕ

Скоростта се усилва още, звуците се сливат в едно общо свистене, кадърът става все по-безфокусен. Внезапно:

Тишина. Невидимата кола се движи сред черни смълчани хълмове, чиито хребети рязко се очертават на фона на сивото небе. Срещу нас все тъй лети лентата на пътя, после ненадейно пътят сякаш свършва и ние едва не връхлитаме някаква скала, но в последния миг невидимата кола бясно завива. Изгледът около нас отново става смътен и размазан от бясната скорост на завоя и отново прозвучава музика, тоя път в ритъма на бесните завой, тъй като колата все се устремява към крайпътните скали и все в последния миг ги избягва с резки шеметни завой, при които мрачният пейзаж наоколо сякаш се прекатурва над нас. Най-сетне невидимата кола връхлита с грохот и свистене в подножието на някакъв хълм. Затъмнение.

2.

Затъмнение. Смътно, безфокусно виждаме три бели фигури да се движат, наведени над нас. В тишината, като че отдалеч, прозвучават откъслечни думи, произнасяни от басов мъжки глас:

— ... Гликоза... кортансил... три по три...

Очертанията на трите бели фигури стават още по-неясни, сливат се почти с общата белота на кадъра и ние чуваме уморения глас на героя:

— Бяло... Толкова бяло, че не знаеш дали това е бялото на разсъмването или бялото на нищото.

Белите петна в кадъра добиват по-ясни очертания. Ние виждаме от долна гледна точка — сякаш сме на мястото на болния — един мъж и две жени в бели престилки и с превръзки на устата.

Кадърът потъмнява. Само петната на трите престилки смътно се белеят. После и те се стопяват. Затъмнение.

3.

В полумрака ние виждаме Александров, застанал с гръб към нас. Той гледа към голямо масивно бюро. На бюрото има настолна лампа, която не свети. Зад бюрото неясно тъмнее фигурата на седнал човек. Александров говори неуверено и объркано:

— Позволих си да дойда при вас, защото нещата са стигнали... трябва да Ви кажа, първо, кои са тия неща... трябва да обясня всичко пред един обективен човек...

Репликата секва. Ние отново чуваме гласа на Александров, но тоя път той шепне, сякаш говори на себе си:

„Пак почваш да се объркваш. В главата ти е цяла каша. Говори направо! Човекът няма да седи с часове и да чака.“

И Александров произнася високо:

— За всичко е виновен Стоев. Стоев и групата му. Науката не може да се развива с повтаряне на познати работи. Тъпчем на едно място, ето така.

При тия думи Александров почна да тъпче на място пред бюрото, сякаш за да илюстрира нагледно думите си. После внезапно спира, като че осенен от някаква мисъл, присяга се към настолната лампа и я запалва. Столът зад бюрото е празен.

Александров гледа един миг с недоумение празното кресло, подир туй слага ръка на лицето си и притваря очи, като да събере мислите си.

4.

В същото положение, сложил ръка на лицето си и притворил очи, Александров е полулегнал на леглото в болничната стая. Чуваме бодър женски глас:

— Как сме?

Александров извърща глава. В бокса е влязла лекарката. Тя е още с претенции за младост, с добре подредени коси и хубава бяла усмивка.

Болният леко вдига рамене в смисъл „как мога да бъда?“. Лекарката продължава окуражително да се усмихва с бялата си усмивка. През това време чуваме гласа на Александров:

„Много бодро и много усмихната. Оптимизмът на професията.“

— Легнете да видим — казва лекарката.

Болният покорно се обтяга на леглото. Виждаме ръцете на лекарката да опипват мястото на черния дроб.

— Боли ли?

— Не много.

— А тук?

— Не.

Болният опипва сам корема си, сякаш да провери по-добре, дали боли тук и там.

— Не си търсете болки — усмихва се лекарката. — Докато не ги усетите, недейте да ги търсите.

Тя го поглежда критично.

— Вие дори не сте се обръснали. Защо такава апатия?

„Вие ще кажете, вие сте лекарка“ — отвръща Александров на ума си.

— Че съвземете се, де! Измийте се, освежете се. Вие сте още млад човек, не бива да се занемарявате.

— Млад съм. Точно между 40 и 50.

— Че млад сте. А както сте се запуснали, никак не изглеждате млад.

— Колко още ще стоя тук? — пита болният, за да прекъсне тоя разговор, който явно не го интересува.

— Дайте да не почваме отсега пазарлъците. Щом ви оправим, веднага ще ви пуснем.

Лекарката казва тия думи, готвейки се вече да излиза. Вратата едва се е затворила зад нея, когато в бокса влиза една чистачка.

5.

— Покажете се на прозореца.

— Много скоро — отвръща Александров, но ние едва чуваме гласа му.

Децата стоят долу на алеята и го гледат. „Шалът на Сашка — мисли той, отправил поглед към Анчето. — А палтенцето на Катя е вече съвсем окъсяло и орфано. Трябваше отдавна да ѝ купиш ново.“

Образите на двете деца стават неясни, като че Александров ги гледа през сълзи.

— Какво става тук? — пита с басовия си глас лекарят, който наднича зад гърба на болния.

— Хайде, довиждане! Анче, да слушаш така! — успява да извика Александров.

„Ще слушам“, „Ние утре пак ще дойдем“ — отвръщат едновременно двете деца.

6.

Болният се бръсне в банята, изправен пред огледалото над мивката. Той размазва машинално с четка пяната по страните си и се взира в образа си в огледалото с угаснали насълзени очи.

„Трябва да се съвземеш. Не можеш да оставиш децата, свити в оная пуста квартира, самички завинаги.“

Александров се мие под обилната струя на крана. Той се мие дълго, плиска се с две шепи вода, като подлага лице под струята или разтърсва мократа си глава, сякаш се опитва с всичко това „да се съвземе“. През туй време монологът продължава:

„Животът ти дава отсрочка. Трябва да я използваш, за да сложиш някакъв ред в работите си. Всичко е страшно объркано, но трябва да го премислиш отначало и да сложиш някакъв ред...“

7.

Вече избръснат и облечен в халата си, болният стои в бокса и гледа с лека погнуса обода, който санитарката е оставила върху масичката.

— Доматена супа. Варено месо. Компот. Всичко, което най-много мразя — избъбря полугласно Александров.

После добавя с лека въздишка:

— И все пак трябва да се яде... Щом си решил да приемеш отсрочката.

Той сяда до масичката и почва без желание да сърба супата. После, като се сееща внезапно, изважда от шкафчето плика с лимоните, поставя го пред себе си, като за да си даде кураж, и отново почва да се храни, вгледан замислено в кесията.

Прозорецът — от гледна точка на болния, легнал в леглото. Стаята е осветена от електричество. В прозореца е мрак.

— Лека нощ — чува се гласът на санитарката.

Ключът щраква. В стаята е тъмно, а черният преди миг прозорец сега мъждиво свети. На стената до прозореца се появява един светъл ромбоид, плъзга се нагоре към тавана и се стопява. След него светва нов ромбоид, плъзга се по същия път и също се стопява.

Александров лежи в мрака и следи движението на светлите ромбоиди върху тъмната стена. Наблизо се чува пухтене на машина, тракане на колела върху релси и тъжна свирка на локомотив.

Тихо е. Ромбоидите безшумно плъзят по стената и се стопяват в тъмното. В далечината, отвън болничната сграда, се чуват гласове и звуци на акордеон. Звучите приближават и се усилват. Болният се надига и прилепва лице до прозореца. Младежки гласове отвън пеят:

Сънувах те до мене
в среднощен час.
Целувах ти очите
и плаках аз.

„Съвсем идиотски думи. Тия стари шлагери отгде ги изровиха“ — мърмори Александров, като ляга отново и отново вперва очи в прозореца и в плъзящите край него ромбоиди.

Заглъхващата далече мелодия в тоя миг се усилва, усложнява се, преминава в някакви нестройни вариации. На нейния фон виждаме като в калейдоскоп — фрагментарно и в монтаж — образи от изплуващия спомен: гирлянди крушки над лятната бирария, нощно небе и разлюлени от вятъра дървеса, бляскавите медни инструменти и лицата на оркестрантите, въртящите се върху дансинга двойки и лицето на Рина — съвсем близо — малко бледо и с големи черни очи.

Сладкарница „София“ — в предвоенните години. Александров, значително по-млад и по-свеж, отколкото го знаем, седи сам на маса близо до дансинга. Камерата се насочва към дансинга и следи една от танцуващите двойки: Рина и Буби. През това време чуваме гласа на Александров:

„Рина беше приятелка на твоя приятел от детинство — Буби. Веднъж Буби те покани да излезете заедно. Една покана без значение...“

Оркестърът започва нова мелодия. От дансинга идват Рина и Буби, които очевидно досега са танцували. Докато Рина се приближава и сяда, мъжете от околните маси я измерват с многозначителни погледи. Виждаме точките, към които се насочват тия погледи — красивото лице, едрите гърди, стройните крака, които тя нехайно кръстосва, сядайки. Буби и Рина са оживени от танца и от изпития вермут, докато Александров е стеснен от компанията им и от погледите на околните.

— А Вие няма ли да ме поканите? — обръща се едва седнала Рина към Александров.

Александров става и малко неловко, сякаш без желание, се покланя бегло. Двамата тръгват към дансинга, изпратени от снизходителната усмивка на Буби.

Александров танцува с Рина, леко вцепенен и загледан някъде над нейното рамо. Отново виждаме преценяващите погледи на мъжете, фиксирани върху телосложението на Катерина.

— Имам чувството, че не Ви е особено приятно с мене — усмихва се Рина.

— Отвсякъде ни гледат... Искам да кажа, гледат Вас... — оправдава се Александров.

— Гледайте ме и Вие... Вместо да гледате тях. Така няма да се смушавате — засмива се тя.

Александров машинално поглежда към нея и среща погледа ѝ, който за миг става изпитателен и сериозен.

— Така по се смушавам — признава Александров, като продължава да я гледа в очите.

— Ще свикнете — усмихва се Рина. — Имам чувството, че ще станем добри приятели...

И лицето ѝ отново добива сериозно и малко замислено изражение.

11.

„Имам чувството, че ще станем добри приятели“, чува Александров отново гласа на Рина, додето лежи през нощта в стаята си. И той вижда в тъмния ъгъл фигурата на Рина, очарователна и светла. После фигурата избледнява и на нейно място остава белеещият се в мрачината шивашки манекен.

„Или имаш чувството, или просто приказваш работи без значение, колкото да мине времето — коментира Александров на себе си. — Аз пък имам чувството, че сте ме взели за параван.“

Той юбръща глава на другата страна. Погледът му спира върху полуоткрехнатата врата на кухнята. Оттам пада триъгълник електрическа светлина и се носи шумът на шевна машина. През вратата се вижда майката на Александров, която шие, наведена над крачната машина.

— Мамо, стига толкова де! Лягай си най-после — извиква Александров.

Майката прекъсва за миг шиенето и вдига глава:

— А клиентката? Нали утре няма да има с какво да иде на бар!

И жената отново ожесточено затраква с машината.

12.

Под звуците на джазова мелодия виждаме неоновата фирма на бар „Максим“, после претъркания с танцуващи двойки дансинг, после нощна улица, сред която Рина и Буби се разделят с Александров, като Буби му маха нехайно и малко иронично с ръка за сбогом.

Виждаме фирмата на „Риунионе“ и пак дансинга, и пак раз-

делянето в нощта. После — фирмата на „Етоал“ и отново дансинга, и отново прощаването.

„Те наистина те бяха взели за параван. Буби пазеше реномето си на порядъчен съпруг, а ти минаваше за любовник на Рина, макар че всяка вечер не ти, а той я отмъкваше“ — чува се гласът на Александров на фона на последните картини и на затихващата мелодия.

13.

„Додето един ден ти я срещна сама.“

Бул. „Цар Освободител“ към университета. Ранна есен. Силен топъл вятър люшка кестените по булеварда. Рина идва към Александров, приветливо усмихната, и му протяга ръка.

— Къде е Буби? — пита Александров, като поема ръката ѝ.

— Замина за десетина дни до Виена. А ти защо питаш за Буби?

— Помислих да не сте се скарали...

— Е, и какво, ако сме се скарали?

— Нищо...

— Нищо ли? Жалко. Значи само съм си въобразявала...

Александров не отговаря, макар че намекът е съвършено ясен.

— Значи съвсем нищо? — повтаря Рина. — Даже не би ме поканил да потанцуваме?

— Не знам — отвърща стеснено Александров. — Страшно се боя от откази.

— Опитай все пак — усмихва се предразполагащо Рина.

— Имам само пет лева в джоба — отвърща ненадейно Александров.

Катерина се размива:

— Е, аз имам повече. Къде ще ме заведеш?

— Де да знам... На „Колодрума“...

Рина вдига лице към разлюлените от вятъра дървета и към потъмнялото облачно небе и свива вежди:

— На „Колодрума“? В тоя вятър? Защо пък не.

14.

Под звуците на песента „Сънувах те до мене“ виждаме лятната бирария „Колодрума“. Вечер е. Бирарията е осветена от гирлянди електрически крушки. В навалищата на дансинга танцуват Рина и Александров. Рина търси погледа на Александров, додето очите им се срещат. Есенният вятър гони светли облаци по тъмното небе и люшка гирляндите крушки и високите дървета на парка. Мелодията идва до нас, примесена с воя на вятъра и откъслечна, сякаш вятърът на пристъпи ту я носи насам, ту я заглушава.

15.

Мелодията отново е цялостна и отчетлива. Напливът на дансинга е намалял. Александров и Рина отново танцуват. Ръката на Александров, едва докосваща талията на Рина, изведнъж плътно я

обгръща. Виждаме крупно лицето на Рина, така както го вижда Александров, леко усмихнато в някакъв унес. Лицето постепенно става смътно и неясно и мелодията също става откъслечна и смътна, удавена в пристъпите на вятъра.

16.

Лицето на Рина отново изплува отчетливо пред нас. После го виждаме по-отдалеч — през рамото на Александров. После виждаме фигурите на двамата, танцуващи плътно прегърнати. После — целия дансинг, вече съвсем опустял. Около дансинга се люшкат големите тъмни дървета на парка, а над тях по черното небе летят светли облаци. Внезапно мелодията секва и остава само воят на вятъра.

17.

Погледът ни се плъзга от върховете на дърветата надолу към градинската алея, където вървят Рина и Александров. Ние ги виждаме отдалече да вървят прегърнати, да спират и да се разделят, сякаш за да се видят по-добре, да тръгват отново и отново да спират в светлия кръг на някоя градинска лампа. През това време се чува гласът на Александров:

„Вие си тръгнахте прегърнати в есенния вятър и додето вървахте в мрака или спирахте под смътния ореол на лампата, ти се опитваше да изразиш онова, което бе усещал в самотата, а Рина казваше само: „Знам.“ И това, че тя бе знаела всичко, правеше любовта ви да изглежда дълга, една любов с история, една любов още от първата вечер.“

18.

Виждаме двамата в гръб да вървят по „Оборище“. Стъпките им кънтят отчетливо в пустата нощна улица. Внезапно Рина спира и се обръща към Александров:

— Тук живея...

Тъмни очертания на масивната двуетажна богаташка сграда. Александров е вдигнал поглед към сградата, явно смутен от откритието, че приятелката му живее в милионерска къща. В далечината се чува мелодията на биг-беновски стенен часовник.

— В тоя дворец? — пита Александров.

— По-точно в тавана на двореца. Аз съм само бедна сродница на богатия си вуйчо.

Рина се засмива, после поглежда Александров със сериозен поглед и казва:

— Ела!

Часовникът избива един. Затъмнение.

19.

„Един часа“ — промърморва Александров, лежащ в полумрака на болничната стая. „Ако вземеш да прехвърляш всички спомени, може да стане и пет. Да се не видят и старите шлагери.“

Той се обръща към стената, завива се плътно с одеялото и се опитва да заспи.

20.

В стаята е вече светло. Ветровита облачна утрин. През отворения прозорец се вижда как вятърът бурно люшка дърветата в парка. Чува се звънкият вик на децата:

— Татко! Татко!

Сепнат от вика, болният скача и се втурва към прозореца.

Те стоят долу, също както вчера, със зачервени нослета и сълязещи от вятъра очи, и малкото е пак забрадено с шала, останал от Сашка, а Катя е в окъсялото оръфано палтенце. Анчето и този път държи голяма кесия с лимони.

— Защо пак носите лимони? — пита Александров, за да има време да се овладее. — Не купувайте вече лимони. Парите не са толкова много.

— Нашата учителка казва, че трябва да ядеш много лимони — отвърща наиздателно Катя.

— Татко, вярно ли е, че ще лежиш цял месец? — пита Анчето.

— Глупости. Може да ме изпишат и по-скоро.

Децата гледат нагоре и неловко се усмихват. Александров също ги гледа и като не знае какво да каже, извиква:

— Хайде, не стойте повече на тоя вятър. Идвайте самс когато е топло.

— Много е топло, татко, макар че духа — казва Анчето.

— Ти, Анче, да слушаш така. И не купувайте лимони.

„Да слуша така. Като че това е най-важното“ — произнася на себе си Александров, додето гледа подир отдалечаващите се и все още обръщащи се деца.

21.

Болният, все тъй застанал на прозореца, гледа как влажният вятър мъкне по небето меки сиви облаци и дърпа дърветата за клоните, сякаш иска да ги отнесе. Тревните площи са голи и черни. Купчини пръст и трапища, изкопани неизвестно защо. Кални алеи. Локви вода. И вятърът, който е превърнал небето и гората в някакъв хаос от летящи облаци и разлюлени клони. И двете деца стават все по-малки, додето изчезват в сенките под дърветата.

По време на тия картини воят на вятъра преминава в нестройна и тревожна мелодия — мелодията на хаоса. Чува се гласът на Александров:

„А земята бе пуста и неустроена. Тъмнината се разстилаше над бездната и дух божи се носеше над водата“ — вторият стих на Библията, останал в главата ти от часовете по вероучение.

Така е било преди човека. А после човекът е почнал да поставя своя ред в хаоса. Само ти не можеш да се справиш с хаоса, който носиш. Хаосът на миналото... И хаосът на сегашното... Хаосът на влеченията... Хаосът на враждите... Хаосът на скръбта и на илюзиите.“

22.

— Как сме? — прозвучава бодро и съвсем близо гласът на лекарката.

Тя е влязла незабелязано и се е приближила до болния, свежа и усмихваща се с бялата си усмивка.

— По-добре — усмихва се унило Александров, като прави няколко машинални стъпки и ляга на леглото.

Лекарката разтваря с два пръста клепачите на дясното око на болния. После почва да опипва дроба.

— Ще ви оправим. Стига малко да ни помогнете. Първото условие да оздравееш е да искаш да оздравееш.

Забелязала, че болният гледа към прозореца, лекарката също поглежда натам. Отдалеч заглушено се дочува воят на вятъра в голите клони.

— Пролетта идва — казва лекарката. — Тая заран вятърът е съвсем топъл. Времето страшно влияе на настроението на болните. Всъщност даже и на мене влияе. А на Вас?

— Времето? Май че отдавна съм спрял да го забелязвам. Освен когато е много студено.

— Че как можете да не забелязвате такива неща като пролетта, есента, зимата? — усмихва му се лекарката почти като дете.

Александров не отговаря и продължава да гледа към прозореца.

— Както и да е. Впрочем времето може да Ви влияе и без да го забелязвате — добавя лекарката, като гледа изпитателно болния.

— А може и самото ми настроение да влияе върху времето — усмихва се Александров.

— Как така?

— Каквото ти е настроението, такова ти изглежда и времето. Може да е есен и нощ, и бурен вятър, а да ти се струва приказно...

— Изобщо по тия работи би могло да се напише цяла книга — чува се гласът на лекарката, сякаш отдалеч.

Александров лежи, вперил невидящ поглед в пространството. В това време — гласът на Александров:

„Тя дори не знае, че ти пишеш такава книга.“

И той произнася с иронична тържественост: „Петър Александров — „Психология на чувствата“.

23.

Виждаме Александров в същото положение, но изправен пред бюрото в квартирата на Стоев. Седнал зад бюрото си и вдигнал лице към госта, Стоев казва с добродушна усмивка:

— Чух, че Вие пишете нещо...

— Да. Готвя отдавна един труд: „Психология на чувствата“.

Стоев вдига в недоумение редките си вежди.

— Психология на чувствата? А защо не — психология на разума? Чувствата — това е любимата тема на субективистите. Пишете за разума, Александров! Такива книги са нужни нам!

Стоев фиксира един миг госта с доброжелателен, но настойчив поглед. На стената зад гърба на Стоев е окачен голям портрет на Сталин, от който в кадъра се вижда само долната част.

24.

Александров в собствения си кабинет събира бързо листите на голям ръкопис, пръснати по бюрото, завързва ги в пакет и поставя пакета в най-долното чекмедже на бюрото.

25.

Отново болничната стая — прозорецът, от гледна точка на Александров, който лежи на леглото си. През прозореца се вижда ветровито, изпълнено с летящи облаци небе. Облаците се движат, бързи, многобройни, сякаш няма да имат край. И се чува гласът на Александров:

„Хаосът...“

26.

Прозорецът се очертава потъмнял на фона на мрачината в стаята. По стената пълзят светли ромбоиди от далечните фарове и се стопяват в сянката към потона през неравни паузи. Отново се чува звукът на вятъра, който свири в големите клони. Александров се загръща с одеялото, обръща се на една страна и замира.

27.

Александров е изтегнат в същото положение в тъмното. Рина, която лежи до него, го побутва с ръка по рамото:

— Трябва да си тръгваш, мили...

Александров леко се помръдва, но не става.

— Събуди се, мили... Трябва да си тръгваш...

Александров се вдига неохотно и запалва лампата.

Таванско помещение в богаташкия дом, служещо за спалня на Рина и за склад на стари вещи. Варакосани барокови мебели, голямо потъмняло огледало, сандъци за дрехи, — необходими и съвсем излишни неща, които Рина се е постарала да подреди, за да създаде уют. Роклята и бельото на Рина лежат в безпорядък на креслото до кревата, луксозните ѝ обувки са захвърлени на килимчето, а дрехите на Александров са струпани на масата. Рина лежи и гледа към Александров със сънна усмивка.

— Кога да ти се обадя? — пита Александров, вече облечен.

— Обади се по телефона към три. По това време почиват.

Александров се готви да излезе.

— Къде тръгна? Целуни ме, де...

28.

Александров звъни по телефона от някакво мизерно кафене.

— Може ли да се обади Рина?

Отговорът не се чува, но той се отгатва по израза на Александров. Героят стои един миг, загледан замислено в пространството, после оставя слушалката.

Александров говори по телефона от някаква сладкарница.

— Извинете, Рина върна ли се?

Отговорът и тоя път не се чува.

— Можете ли да ми кажете, кога...

От другия край очевидно са затворили телефона. Александров поглежда ядосан слушалката, после я оставя.

Вечер е. Александров е влязъл отново да се обади по телефона в някаква пивница. Ние го виждаме отвън, през осветената витрина на пивницата, как говори, без да чуваме гласа му. Той произнася само няколко думи, после затваря телефона.

29.

Навъсен есенен следобед. Александров е пред богаташкия дом на „Оборище“. Той оглежда нерешително фасадата, после влиза.

На прага на първия етаж се е показала прислужницата.

— Госпожица Рина не е в къщи...

В тоя миг някаква прецъфтяваща дама в халат и обилен грим измества прислужницата, застава на входа и оглежда пренебрежително Александров.

— Вие ли от три дни ни досаждате по телефона?

— Рина ми беше казала да се обадя... — мърмори Александров.

— Рина няма телефон. Телефонът е мой. Затова престанете да ме безпокоите.

Вратата грубо се захлопва. Александров се обръща, за да си тръгне, и в тоя миг вижда, че по стълбата се изкачва Рина, хваната под ръка от Буби. Рина е смутена от срещата, но Буби не дава вид, че се е случило нещо особено. Той е в най-добро разположение на духа:

— Какъв сюрприз! Тъкмо щях да те търся — провиква се Буби.

— Аз също ви търся... — промърморва Александров.

— Значи поговорката е права: каквото търсиш, ще го намериш — засмива се Буби. — Довечера сме в „България“.

30.

Ресторант „България“. Оркестърът свири румба. Дансингът е пълен. На една маса до дансинга седят Рина, Буби и Александров.

— Няма ли най-после някой да се реши да ме покани? — пита Рина, като едва крие прозявката си.

— Докато ония клюкари Савови са тук, аз съм под карантина — отвръща Буби. — Танцувай с Петър.

— Не мога да танцувам румба — възразява сухо Александров.

— Добре, ще ти поръчам танго, само покани я — казва Буби. — Трябва да хвърлим прах в очите на Савови. Танцувайте, смейте се, правете се на влюбени, изобищо спасявайте ме!...

При тия думи Буби прави заговорнически знак на диригента и с комични мимики подсказва думите на песента „Сънувах те до мене“, като представя как спи, как си гледа часовника, как целува нечийи очи и как плаче. Фарсът е придружен с думите на песента, произнасяни с подигравателно трагична интонация от Буби. Още при първите му знаци румбата секва и оркестърът подема мелодията на тангото.

31.

— Ти си му казала и за нашата песен... — казва с укор Александров, докато танцува с Рина на дансинга.

— Говориш глупости — отвръща студено Рина.

— А ти ги вършиш.

Рина свива безучастно рамене.

— Караш ме да се обаждам, а после се криеш — напомня Александров.

— Не съм се крила. Просто не бях в София.

— Ти си играеш с мене.

— Не си играя. Танцувам.

— И се правиш на влюбена по съвета на Буби...

— Петре, защо искаш всичко да развалиш? — пита Рина, вече сериозно.

— Ти го разваляш, не аз.

— Боже, какво си дете... И престани с тия физиономии. Буби всичко ще разбере.

— Ти се грижиш за маса хора едновременно. За Буби, за мене...

— Мога и да престана да се грижа за тебе — забелязва Рина с променен глас.

— Не се и съмнявам. Нали Буби се върна...

— Отведи ме на масата, моля те.

Александров се покланя леко и я подвежда през навалищата.

— Защо така, наред тангото? — пита с подчертано учудване Буби.

— Вероятно, защото танцувам зле — отвръща с бледа усмивка Александров.

— При тая навалища не знам как може да се танцува добре — забелязва Рина.

32.

На следния ден. Александров е пред вратата на таванското помещение, обитавано от Рина. Той вдига ръка да почука, но замръзва в тоя жест, сякаш се колебае. В същия миг врата се отваря и на прага застава Рина.

— Какво, готвеше се да почукаш или да избягаш? — пита Рина, забелязала жеста му.

— Това ми е лошото, че никога не се решавам да избягам — отвръща смутено Александров.

— В случая това ти е доброто. Идваш тъкмо навреме. Намирам се в момент на големи решения...

При тия думи тя го въвежда в стаята. На масата са струпани книги, върху леглото има разхвърляни учебници, изобщо всичко говори за момента на големите решения.

— Дойдох до извода, че имам само две възможности: да си взема изпитите или да склуча брак — казва полушеговито, полу-сериозно Рина.

Този път тя е облечена съвсем скромно — с черна пола и черен пуловер и това също говори за сериозността на момента.

— Буби е отдавна женен — напомня Александров.

— Да, но за чувал с пари. И понеже чувалът е вече полу-опразнен...

— Ако питаш мене, избирай изпитите — прекъсва я Александров.

— Вярно, това е най-разумното. И най-скучното. Ох, не знам...

— Мога да намеря някой другар, който да те подготви за изпитите.

Рина стои, облегната до прозореца. Черната пола и черният пуловер почти се сливат със сянката на стаята и само бледото, малко унесено лице сияе в здрачината.

— Добре. А сега, прегърни ме.

Отново виждаме Александров да звъни по телефона от кафенето, от сладкарницата, от пивницата. През това време чуваме гласа на Рина:

„Не идвай в къщи! Обаждай се по телефона. Когато мога, ще отговарям!“

И после гласът на Александров:

„И ти я търсеше, но телефонът или мълчеше, или Рина отвърщаше, че днес не може, че много съжалява, че по-късно ще ти обясни... По-късно. Кога по-късно?“

Александров върви по „Раковска“. Срещу него идва Буби и отдалече вдига свойски ръка за поздрав.

— Къде се загуби? — пита Александров с присторено безразличие.

— Защо да съм се загубил? — усмихва се дружелюбно Буби.

— Не се обаждаш...

— А, за това, братко, причината ти я знаеш по-добре от мене.

— Не разбирам — промърморва Александров.

— Разбираш, разбираш. Само че и аз разбрах. В наши дни човек не може да прескочи дори до Виена, без да му окачат рога.

— Тук има някаква грешка...

— Грешката е моя. От всичките си приятели избрах най-скромния. Но и най-скромният приятел може да стане неудобен, щом жената е нескромна.

Александров свива рамене и се готви да отmine, но Буби го спира:

— Не мисли, че се сърдя. Почерпил си се срещу направената услуга. Само един съвет: недей гони тая жена. Тя не е за тебе. Нямаш необходимите средства, за да си я сервираш

Буби маха нехайно с ръка и отминава. Александров гледа по дигре му и се готви да продължи пътя си. После, обладан от мисълта, че Буби бърза за среща с Рина, Александров тръгва в същата посока.

Александров тропа силно на вратата на таванското помещение. Никакъв отговор. Той тропа повторно, после бързо се спуска надолу и звъни на първия етаж. На врата се показва Рина:

— А! Само теб не очаквах! Полудял ли си или какво?

Тя е повече изненадана, отколкото недоволна.

— Полудявам — казва Александров. — Но преди да съм полудял напълно, искам да поговоря с тебе. Буби може да почака.

— Няма никакъв Буби — възразява с усмивка Рина. — Леля е събрала приятелките си на вермут. Трябва да домакинствувам.

— Ще се качим в твоята стая.

— Казах ти, че трябва да домакинствувам. Вермутът е чудесен... — добавя без връзка Рина.

Тя е леко пиана.

— Рина, престани да се глезиш и да се правиш на пиана.

Искам две минути разговор.

— Милият! Караш ме да избирам между Бакхус и Венера. Добре, нека бъде Венера

36.

Таванската стая. Рина прегръща Александров, опира лице до лицето му, целува го. Тя е с лице към нас, а Александров — гърбом. Рина е обхваната от порив на нежност, докато Александров сякаш против желанието си я прегръща.

Затъмнение.

37.

През прозореца на таванската стаичка навлиза светлината на утрото. Рина нарежда на масичката закуската. Александров завършва обличането си.

— Снощи, преди да дойда тук, срещнах Буби — казва Александров, като слага сакото си.

— И какво? — вдига очи Рина без особен интерес.

— Всичко е разбрал.

— Знам това — отвърща Рина, като сяда и отпива чая си. Александров също сяда.

— Виж какво, Рина: аз истински те обичам, но не мога да позволя да ме разиграваш повече — казва Александров, като машинално разбърква чая си.

— Не съм те разигравала никога. Това не ми е в привычките.

— А тия лъжи по телефона? А по-раншното „заминаване“ от София.

— Няма лъжи. Заета бях с Буби. И по-рано пак бях заминала с Буби — за Чамкория. С две думи — моето разписание зависи от разписанието на Буби.

— Но аз не мога да те делия с Буби — извиква Александров, като спира да разбърква чая.

— А кой ви дава право да ме делите? Аз не съм торта, за да ме делите!

— Извинявай! Бях си въобразил, че поне малко ме обичаш.

— Че ако не съм те обичала, за какво щях да те пусна при себе си? За пари ли?

— Аз забравих, че Буби има пари...

— Не го забравяй. И не забравяй, че първата вечер в „Колондрума“ аз всъщност платих с парите на Буби.

— Ти ставаш зла.

— Истината е зла: с големи чувства само не се живее.

— Това още не е причина да се продаваш. Ти се продаваш на Буби!

Рина замълчава за миг и поглежда Александров почти с неприязън. После казва уморено:

— Знаеш, ти почваш да ставаш малко обременителен, Един прекалено голям и тържествен шкаф за моята малка стаичка...

Александров се изправя и взема шлифера си от стола.

— Добре, добре. Само не изпадай в паника. Ей сега ще се самоизнеса — казва той и си тръгва.

Стаята с шивашки манекен. Александров лежи в полумрака и неспокойно се върти в леглото си. После притваря очи. Чуват се тихо звуците на песента „Сънувах те до мене“, които постепенно се засилват, и ние виждаме образите, минаващи в спомена на героя. Рина, бледа и скромна в черния си пуловер, и Рина — ярко гримирана и предизвикателна, подир която мъжете се обръщат, Рина с нежно лице и унесен поглед, и Рина — студена и гледаща почти с ненавист, Рина танцува в прегръдките на Буби и Рина танцува сама, в полумрака, в ъгъла на стаята.

Александров отваря очи. В ъгъла на стаята смътно белее шивашкият манекен. Песента е секнала. „Трябва да я преболедувам тая любов!“ — казва си той и се обръща към стената.

Александров излиза на следния ден от къщи. Долу, на стълбището той отключва пощенската кутия и намира една бележка: „Прости ми за грубостта. Имах ужасно главоболие. Чакам да се обадиш! Р.“

Той гледа известно време бележката, после я нахъсва на малки късчета и бавно ги пръска на пода.

„Трябва да я преболедувам тая любов!“

И отново виждаме стаята с шивашкия манекен, и отново е нощ, и Александров се върти в леглото, докато в спомена му минават образите на Рина. „Трябва да я преболедувам... А лесно е да се каже.“

Той се завива с одеялото и се обръща към стената.

Утрин. Болнична стая. Александров е изправен до отворения прозорец и гледа навън. Силен дъжд пада на полегати черти от надвисналото небе. Дърветата в парка са станали съвсем черни. По алеите шурти вода.

— Вие ставате съвсем непослушен! — чува се ненадейно гласът на лекарката.

Александров се обръща сепнато. После бързо затваря прозореца.

— Ако непрестанно се простудявате и си притискате с часове дроба на прозореца, ще има дълго да ви лекуваме — произнася недоволно лекарката.

Александров стои до прозореца и почти виновно гледа надолу.

— Легнете, да видя как сте — казва по-меко лекарката.

Болният послушно се обтяга на леглото.

— Вземате ли си редовно кортансила? — пита жената, додето прави обичайния си преглед.

— Като по часовник.

— Спите ли?

— Спя, но сънувам стари сънища — усмихва се някак стеснено болният.

Лекарката изненадано го стрелва с очи и замълчава. Подир туй, сякаш за да каже все пак нещо, произнася.

— Важното е да испите. И моля ви, не висете на тоя прозорец. Тя още веднъж го поглежда изпитателно, после излиза. Болният веднага скача от леглото, изтичва до прозореца и опира лице в стъклото. Но зад гърба му отново се чува звукът на отварящата се врата и той сепнато се извърща.

Една едра, още млада жена с пишно телосложение и бяла престилка се приближава до болния и слага ръка на рамото му. Александров малко стреснат се извърща.

— Мила!

— Момчето ми! Какво е направила с теб тая отвратителна болест — извиква жената, като го прегръща с пълните си ръце.

— Внимавай — предупреждава Александров, като иска да се отдръпне. — Тази отвратителна болест е инфекциозна.

— Не бой се — засмива се Мила. — Мене болести не ме ловят.

И тя отново го прегръща.

— Как успя да се вмъкнеш тук? — пита болният, освободил се най-сетне от прегръдката.

— Връзки с нисшия персонал.

— А как разбра, че съм тук?

— Ами нали снощи беше събота? Пристигнах с влака и идвам у вас, а твоята Катя ми вика: „Татко го няма“ и се готви да ми затвори вратата. „Къде е?“, питам. „В инфекциозната болница“, вика и затвори.

Александров се усмива, но не казва нищо.

— Няма защо да се смееш. Кюлкото Анчето е добродушно, толкова Катя е дръпната. Какво съм ѝ направила?

— Нищо, разбира се. Но тя си мисли, че си узурпирала мястото на покойната ѝ майка.

— Аз просто се опитвам да заместя Сашка, доколкото силите ми позволяват — поправя го малко докачена Мила.

— Знам това — промърморва Александров.

На вратата се показва сестрата:

— Трябва да си тръгваш — казва тя на Мила. — Идва главният.

42.

Гласът на Александров: „Мила беше приятелка на жена ти. Имаше у нея нещо, което ти напомняше за Рина. Само че у Мила всичко е малко в повече от необходимото...“

По това време виждаме Мила на гости у Сашка. Мила седи на стола, кръстосала високо бедрата си и говори нещо през смях с чашка кафе в ръце.

Гласът на Александров: „После Сашка умря и Мила изчезна... Додето една вечер... една вечер на тягост и самотия...“

През това време виждаме Александров, наведен над работното си бюро, под светлината на настолната лампа. Между ръкописите е поставен в рамка малък портрет на Сашка.

В тишината телефонът фязко извънхва. Александров протяга ръка и вдига слушалката:

— А, Мила! Здравейте... Напротив, много, много ми е

приятно... Вие съвсем ни забравихте... Защо да е късно?... Съвсем не е късно... Заповядайте!...

43.

Мила влиза в кабинета, въведена от Александров, оживен и неловък. Тя е в хубав тъмен костюм, който я прави по-стройна и лицето ѝ сияе искрено от удоволствие.

— Ето тук... заповядайте... — сочи Александров единственото кресло в стаята.

Мила се обръща към домакина и го поглежда с такъв красноречив поглед, че той почти ненадейно и за себе си я прегръща и тя също го прегръща, тъй спонтанно, че изтървава чантата си.

— Милият ми... Мойто мило момче...

44.

Санитарката подава глава през вратата:

— Покажете се на прозореца. Само не стойте на вятъра...

— Децата... — казва с оживление Александров, като става бързо от леглото.

После, приближил се до прозореца, произнася с леко разочарование:

— Не. Васил...

Васил стои долу на алеята и вдигнал глава към прозореца, се усмихва подчертано окуражително:

— Здравей бе, Петре! Отлично изглеждаш! Хепатитът ти го караш по-леко от хрема.

Но шеговитият тон е явно пресилен и по лицето на Васил минава тръпка на съчувствие.

— Хич ме няма — избъбря Александров, облакът на отворения прозорец. — Какво ново?

— Маса работи... и нищо особено. Стоев продължава да вилнее. Безшумно, разбира се, Мене отново ме сапунисаха...

— За какво?

— За нещо си. Поводи винаги намират...

Васил приказва бързо и оживено, доволен, че темата на болестта е приключена. В жестовите, с които свива рамене и размахва запалената цигара, се чувствува преднамерена увереност, но и някаква нервност. Той често мъчително примигва с очи. Потупва с крак по плочите, рязко сменя израза на лицето си. Васил продължава да говори все тъй бързо и оживено, но ние не чуваме какво казва, защото думите му са удавени във воя на силния вятър. Вместо това се чува коментарът на Александров:

„Както винаги изискан — от възела на вратовръзката до кройката на шлифера. И както винаги уверен — жестът на ръката с цигарата и прочее. Но всичко е само маскировка на една износеност. Почнал е да примигва, сякаш го смъдят очите или иска да си спомни нещо. Десният му крак играе. Очите гледат в пространството. Симптом на нервна похабеност.“

— С две думи, маса приятни неща — чува се отново гласът на Васил. — Толкова приятни, че не са за пред болен човек.

— Недей да ме щадиш... Не съм още на смъртно легло.

— Те и на болестта ти не са повярвали... Пратили човек да

провери дали наистина си болен или се криеш... Затова пък забравят да те навестят. Нейсе. Точка. Прибирай се да не наистинеш.

През затворения вече прозорец виждаме как Васил се отдалечава, обръща се, за да махне дружески с ръка, и отново забързва по алеята.

През това време чуваме гласа на Александров:

„Приятелят... който винаги ти напомня за неприятеля... Защо, когато видиш Васил, винаги се сещаш за Стоев!...“

45.

Просто варосана мансарда с начупен таван и дълги рафтове под чупките. По рафтовете са натрупани стотици томове политическа литература. В единия ъгъл — железен креват, заметнат с войнишко одеяло. Върху бюрото, отрупано с книги, свети настолна лампа. Лампата осветява лицето на Стоев отдолу, от което то добива странен израз. Сянката на Стоев пада отзад върху стената, чак до портрета.

През това време, гласът на Александров: „Скромно, аскетично жилище на човек, вдаден изцяло в своето дело... Тогава мислех, че това дело е делото на партията... Тогава мислех, така...“

Камерата е насочена към Стоев. Той взема няколко изрезки от бюрото, подава ги на Александров и казва меко:

— Ето материалите, върху които ще напишете статията си за Фройд. Против Фройд, искам да кажа.

Александров взема изрезките и бегло ги прехвърля.

— Но мене ми се искаше да се запозная с някои от самите трудове на Фройд... — забелязва той.

— Защо ще си губите времето? — усмихва се приятелски Стоев. — Тук е казано всичко основно. Нашата цел не е да излагаме Фройдизма, а да го промим.

— Вярно! Но колкото по-добре познаваме едно учение, толкова по-убедително ще можем да го разпромим.

Стоев отново се усмихва с добродушна полуусмивка:

— Теоретически е така. На практика обаче е излишно да броите колко зъби има змията, за да решите да я смачкате или не. Смачкайте змията, Александров, това е вашата задача!

46.

Александров влиза в библиотеката на факултета. Васил седи на една маса и преглежда някакво списание.

— Поздравлявам те за статията — казва той.

Александров стеснено се усмихва, взел поздравлението за искрено.

— И особено за начина, по който си изопачил Фройд — добавя Васил.

— Не можах да намеря трудовете му...

— Не ти и трябва. Карай по Стоевските методи. Така е по-лесно.

— Теб, изглежда, те дразни това, че статията ми беше поръчана от Стоев, — забелязва Александров.

— Не. Дразни ме това, че статията ти е написана по Стоевски. Аз също не съм привърженик на Фройд. Но не съм привърженик и на фалшификацията.

— Защо фалшификация! — чуваме гласа на Стоев. — Нима това, което е казано в статията, не е истина?

Стоев е изправен в залата на Академичния съвет до единия край на голямата заседателна маса. В тая част на залата е сдрано и ние смъртно виждаме лицата на насядалите около Стоев преподаватели. На другия край на масата е изправен Васил, с лице към Стоев и осветено от рязката светлина, падаща от прозореца, сякаш лъч на прожектор. Александров седи към средата на масата, като слуша внимателно препирнята на двамата си колеги, отмествайки погледа ту към Стоев, ту към Васил.

— Истината, другарю Стоев, се постига с мислене. А вие отричате правото на хората да мислят.

— Не да мислят, а да фантазират — поправя го кротко Стоев.

— За вас всичко, което се различава от общоприетото, е фантазиране — извиква Васил.

— Не което се различава от общоприетото, а което се различава от марксизма — поправя го отново спокойно Стоев.

— Само не забравяйте, че Ленин е развил Маркс.

— Но не го е изопачил. А вие го изопачавате — забелязва все тъй спокойно Стоев.

— Не, вие го изопачихте — почти изкрещява Васил. — Вие го карикатурите. Вие превръщате живия, революционния, творческия метод в Мойсееви скрижали, в религиозна догма...

Александров през цялото време гледа ту към единия, ту към другия, сякаш за да долови на чия страна е истината. Гласовете постепенно заглъхват. Ние вече не чуваме какво произнасят двамата опоненти, само виждаме сред полумрака безстрастната маска на Стоев, там, отвъд, развълнувания, жестикулиращ под острата светлина на прозореца Васил. През това време чуваме гласа на Александров, който казва на себе си:

— Ти нямаше намерение да влизаш нито в едната група, нито в другата. Твоята група беше партията и всичко останало ти се струваше боричкане за престиж.

— ...Именно, боричкане за престиж... — казва спокойно Стоев, като кима с глава, сякаш се съгласява със събеседника си. — Някои хора искат на всяка цена да блеснат като оригинални мислители. Но най-оригинални са еретиците. Истината, уви, звучи винаги банално.

Стов седи зад бюрото си в мансардата. Вечер е и стаята е едва осветена от настолната лампа, която хвърля лъча си върху лицето на Стоев и отмята дълга сянка върху стената зад него, където е окачен портретът.

Александров е изправен до таванския прозорец и гледа замислено към Стоев, като че преценява думите му. Стоев улавя втренчения му поглед, размърдва се малко неловко, сякаш тоя поглед му досажда, и отново заговаря с мекия си глас:

— Да блеснеш като откривател... това звучи примамливо. Но всъщност това е просто егоизъм. Да блеснеш... ТИ да блеснеш...

Да се издигнеш с една глава над другите, над редниците... А не е ли по-героично да се задоволиш с ролята на безимен редник в тоя величав поход към голямата цел?

Той замълчава и втренчва спокойния си уверен поглед в Александров. После, сякаш уморен, навежда очи и обляга чело в ръката си.

49.

Алея в Парка на свободата. Слънчев ден Александров и Васил се разхождат в пъстрата сянка под високите дървета, спират за миг и пак продължават, увлечени в разговор.

— Тоя човек е направил кариера с бебешкото си лице и приятния си глас — казва Васил.

— У Стоев има нещо повече от добродушно лице и приятен глас — възразява Александров.

— Е, да — властолюбие плюс ограниченост.

— Той има и качества.

— Дума да няма: всички таланти на йезуита.

— Стоев е по своему принципен.

— Как не!

— Но ти не можеш да наречеш безпринципен един човек, който всъщност никога не е отстъпвал от позициите си — настоява Александров.

— Какви позиции? Партийните? — пита вече с раздражение Васил.

— Не съм казал, че са партийните. Но той си въобразява, че тъкмо неговите позиции са партийните.

— Не, ти си въобразяваш. Въобразяваш си, че тоя кариерист се бори за някаква идея...

— А ти за какво се бориш? Ти дотам си погълнат от мисълта за Стоев, че превръщаш враждата си с него в смисъл на целия си живот. Защо толкова се боиш от тоя Стоев?

— Аз не се боя — възразява нервно Васил. — И съм го доказал. Ти се боиш от Стоев. И затова се мъчиш да го оправдаеш, та по тоя начин да оправдаеш и собствения си неутралитет. Тебе те е страх от Стоев, да страх те е...

50.

Александров лежи на леглото си в боичната стая. Вечер е. Болният е вперил замислен поглед в крушката, висяща от високия таван и мъждиво осветяваща стаята. Очертанията на крушката стават постепенно смътни и сиянието ѝ — разлято, сякаш болният я гледа с полупремрежени очи. През това време гласът на Александров:

„Страхът от Стоев... и от неизвестното. Ти познаваш страха още от онова време, когато в живота ти нямаше Стоевци. Но това бе друг страх.“

51.

Гласът на Александров: „Циклостилът бе инсталиран във вашия зимник и вие с Коста печатахте позивите.“

Помещението в зимник, осветено от анемична крушка. Александров върти циклостила, а Коста прибира листовите.

„Додето един ден Коста го арестуваха.“

Александров заравя циклостила под въглищата. После подпалва в ъгъла остатъците от позивите.

51'.

Познатата стая с манекена. Ранна заран. Навън е още тъмно. Александров лежи в леглото. Лицето му е напрегнато, сякаш очаква всеки миг да стае нещо, очите му са втренчени в мъжидиво светещата крушка. Крушката става неясна и разлята, сякаш Александров уморено е притворил очи. Но в тоя миг се разнася остър звън и Александров бързо скача от леглото. По време на тия кадри гласът на Александров:

„Ти чакаш и тебе да те арестуват и всяка заран, когато се позвънеше, ти скачаше тревожно от леглото.“

51".

Площадката на сълбата пред квартирата на Александрови. На площадката е изправен селянин-млекар с гюма си. Гласът на Александров:

„Но това беше винаги млекарят и полицаите все не идваха, а ти напразно преживяваше на ум предстоящото арестуване.“

52.

Отново мъждивата лампа в стаята. Но светлината на крушката изведнъж става силна, ослепителна, крушката рязко се смъква надолу и се насочва към лицето на Александров, който мъчително замижава с очи.

Сега това е крушката на настолната лампа в кабинета на Гешев, която Гешев насочва право в лицето на Александров. Стаята наоколо е полутъмна. В мрака на ъглите са насядали няколко агенти. На предния план до бюрото е Гешев. Лицето на агентите на Гешев са деформирани като в кошмар.

— Име и професия? — пита Гешев, застанал до лампата.

— Петър Александров. Студент — отговаря героят, когото не виждаме.

— Искаш да кажеш: конспиратор.

— Студент.

— Политически убеждения?

— Не се занимавам с политика.

— Че той бил съвсем порядъчен човек, бе! — подхвърля Гешев към агентите. — Вие сте направили грешка, като сте ми го довели.

После към Александров:

— Извинете за недоразумението, господин Александров.

И внезапно замахва, за да му зашлеви плесница.

— А циклостилът? — пита с изкривено от злоба лице Гешев.

— Какъв циклостил?

Гешев отново замахва с пълна сила.

— Сега спомни ли си?

Мълчание.

— Доведете Коста Радев! — заповядва Гешев.

Виждаме вратата, към която се е насочил погледът на Александров и през която трябва да въведат Коста.

Гласът на Александров: „Коста може да е проговорил. Но ти ще отричаш. Важното е да отричаш докрай. Мъките са като тунел през който непременно трябва да минеш. Един тунел с болки и ужаси, но на чийто край светлее изход... Ако пък няма изход... Е, ако пък няма изход, значи няма, и толкова. Хората ги разстрелват в такива тунели без изход, а те все пак пеят.“

През това време вратата, към която е насочен погледът на Александров, се отваря, но тя води не към коридор, а към зловещ тунел и ние се движим сред мрачните и заплашителните сенки на тоя тунел — сенки на хора, които инквизират и които бият, — додето в далечината виждаме да светлее изходът. После светлината се замъглява и ние сме отново в един тунел без изход. В дъното на тунела израстват сенките на хора, изправени за разстрел, и в същия миг се чувствуват няколко такта от мелодията на „Жив е той, жив е...“

53.

Гласът на Александров: „Цял месец идваше само млекарят. После, една заран дойде и полицаят“.

Виждаме отново пустото стълбище и чуваме шум на тежки, изкачващи се стъпки. По стълбището се появява полицаи с чанта.

Александров и полицаят са пред вратата.

— Призовка за справка. Разпиши тук! — казва полицаят.

Докато Александров разписва, майката се показва с разстроено лице на вратата.

— Ами сега? — пита уплашено майката, след като полицаят си отива.

— Какво „сега“? — отвръща с раздразнение Александров. — Викат ме само за справка, не чу ли?

Гласът на Александров: „Ти ги знаеше тия справки. Затова, когато тръгна нагоре по стълбата на дирекцията, здраво стисна челюсти, готов да минеш открай докрай през оня страшен тунел.“

Виждаме Александров да показва призовката си на полицаия пред входа и да поема нагоре по стълбището.

Александров е в кабинета на Гешев. Кабинетът е значително по-малък, отколкото в представите на героя, а Гешев — значително по-обикновен. Настолната лампа не свети. В ъгъла дреме само един агент. Гешев седи зад бюрото и вдига към влезлия умореното си лице.

— Петър Александров?

— Да.

— Каква е тая история с оня ваш реферат?

— Моля? — пита Александров, като мисли, че не е разбрал.

— За вашия реферат ви питам, глух ли сте?

— Ами изнесох в курса реферат на тема „Дуализъм и монизъм...“

— А всъщност сте говорили за комунизъм...

— Съвсем не... Комунизмът е политическо учение...

— А вие не се занимавате с политика — довършва Гешев. — Както виждате, цялата песен я знам наизуст.

Той става иззад бюрото, приближава се към Александров и вди-

га ръка. Александров се изправя, готов да посрещне плесницата, но Гешев само слага ръка на рамото му.

— Виж какво, момче! Ти си комунист и ние го знаем. Запомни само, че влезеш ли втори път тука, няма да има излизане. Ясно ли е?

И той приближава към Александров умореното си зло лице.

Александров излиза от университета. Един младеж, който стои до входа, го повиква:

— Александров!

— Здравей! Какво има? — пита Александров.

Младежът го хваща през рамо и го отвежда настрана.

— При тебе има оставен циклостил.

— Има.

— Ще трябва да почнем отново работа.

— Щом трябва, ще почнем.

55.

Стаята на Стоев. Вечер е. Светлината от настолната лампа пада върху лицето на домакина, седнал зад бюрото си. Александров е седнал от другата страна на бюрото, очевидно дошъл само за малко, защото е облечен в шлифера си и държи шапката си на коленете.

— ... Исках да поговорим по рецензията, която си написал за труда на Васил — казва Стоев, като барабани меко с пълните си пръсти по масата. — Струва ми се, че трябва да я преработиш малко.

— Какво имаш предвид? — пита с недоумение Александров.

— Общата оценка и заключението.

Недоумението по лицето на Александров става още по-отчетливо:

— Искаш да кажеш: рецензията ми да стане отрицателна вместо положителна?

— Именно — кима невъзмутимо Стоев. — В труда на Васил съществуват спорни места. А има и съвсем погрешни.

— Посочил съм ги.

— Вярно. Обаче си наблегнал на положителните страни.

— Защото те преобладават. И защото са по-важни.

— А опасните увлечения? Те не са ли важни?

— Не виждам опасни увлечения. Освен ако и Ленин е опасно увлечение...

— Не забърквай тук Ленин. За някои хора Ленин се е превърнал в удобна маскировка. Треската на разрушението не им дава мира. Снехме това — Стоев маха с ръка към светлия празен четириъгълник на стената над главата си. — Каква причина да спираме? Дайте да обърнем всичко наопаки!

Стоев става и поглежда към Александров с тежкия си поглед.

— Ти трябва да промениш рецензията си, Александров.

— Но аз имам принципи — възразява Александров, като също става.

— Ти се готвиш за професор... — продължава Стоев.

— А вместо това мога да престана да бъда и доцент, нали?

— Възможно е. Но по-важното е, че се готвиш да ставаш професор, а си се превърнал в ученик на съмнителни хора...

- Това не е вярно!
- Добре, докажи го: промени рецензията си!
- Не мога да я променя.
- Тогава ще хлътнеш в блатото.
- Няма да хлътна, Не се безпокой.
- Безпокоя се, Александров! Безпокоя се за бъдещето ти.

56.

Залата на факултетския съвет. Стоев е изправен в своя тъгъл, заобиколен от съмишлениците си, чиито лица едва се виждат в полумрака.

— Вие ни дължите обяснение, Александров — казва той с обичайния си обвинителен жест. — И не само за тая статия, но и за груповската си позиция.

Лицата около Стоев кимат одобрително.

— Аз нямам група. Групата е около вас ... — отвръща Александров, като сочи насядалите около Стоев.

Коридорът на факултета. Александров върви по коридора, наближава до трима преподаватели, спрели на разговор, и ги поздравява. Тримата извържат глави. Александров леко се усмихв и отминава.

*

Редакционна стая. Редакторът, изправен сред стаята, диктува нещо на машинописката, която трака на машината, седнала зад масичката си. Чуваме откъслечна фраза:

„... И творческата разработка на проблемите...”

Редакторът млъква и поглежда към Александров, който е влязъл в тоя момент.

— Искях да попитам за статията си — казва Александров, като кима за поздрав.

— Няма да излезе — отвръща сухо редакторът. — Освен ако я преработите основно.

— Пуснете я като дискусийна — предлага Александров.

Редакторът поклаща отрицателно глава:

— Истината не е дискусийна.

Той взема от бюрото един ръкопис и го подава на Александров:

— Трябва да я преработите.

— Но аз не мога да преработвам нещо, в което вярвам, в нещо, в което не вярвам...

— Както обичате. Извинете, но в момента готвя уводната статия...

И като се обръща към машинописката, редакторът запитва:

— Докъде бяхме стигнали?

— „Творческата разработка на проблемите...” — напомня машинописката.

Александров сгъва бавно ръкописа и го слага в джоба си.

*

Кабинетът на декана. Деканът и Александров стоят до отворената врата, през която се вижда коридорът, изпълнен с минаващи студенти. Деканът очевидно изпраща Александров след водения разговор.

— ... Упоритостта, която проявявате, не е във ваш интерес — казва деканът на прощаване.

— Достатъчно е да е в интерес на науката — усмихва се леко Александров.

— Не си въобразявайте, че науката вие я създавате — отвърща деканът. — Вашата задача е само точно да я преподавате.

— Тогава заменете ме с магнитофон. Това ще ви спести маса главоболия — отвърща Александров, излизайки от вратата.

57.

Отново болничната стая. Александров все тъй лежи на леглото си, вперил полупримрежени очи в мъждивата крушка и стиснал мъчително челюсти.

— Боли ли ви нещо? — пита сестрата, влязла да му донесе термометъра.

— Какво да ме боли?

— Не знам. Така сте стиснали челюсти, като че нещо ви боли — отвърща сестрата, като му подава термометъра.

— Навик — усмихва се невесело Александров. — Нищо не ме боли.

Той поставя термометъра под мишницата си и отново ляга, вперва поглед към тавана и несъзнателно пак стиска челюсти.

Гласът на Александров: „Тая глупава привичка ти я имаш от малък. Само че някога стискаше челюсти, когато връзваше канап или вдигаше тежест. А сега стискаш постоянно челюсти, сякаш целият живот ти тежи. Едно вечно усилие и едно вечно напрежение. Бързаш по улицата, сякаш закъсняваш занаякде. Движиш се с нервна трепка в тила, сякаш някой ще те удари отзад. Това е смешно, макар че удари не липсват.“

По време на тоя монолог виждаме Александров да се движи по улицата, да се провира през навалицата, да пресича оживен кръстопът, бързаш, навел глава и стиснал челюсти. После го виждаме да крачи по тротоара край монотонни фасади, все тъй стиснал челюсти и навел глава.

*

— Дайте термометъра — чува се гласът на сестрата.

Болният лежи, но очите му, по-рано вперени в тавана, сега са затворени.

— Вие май пак заспахте... Дайте да видим термометъра — казва по-високо сестрата.

Александров отваря очи и сънливо подава термометъра. Сестрата го поглежда бегло, после по-внимателно, а след туй го потръсква с привичен жест и го поставя в буркана при другите термометри.

— Пак сте качили температурата. Защо така? — пита с укор сестрата.

— Не знам — отвърща болният и се усмихва почти виновно.

— Не бива по цял ден да седите на прозореца.

— Чаках днес да дойдат децата.

— Днес наредиха да не пускат никого. И изобщо не бива да се вълнувате. Почивайте.

Виждаме крупно лицето на Александров да се раздвижва от невесела усмивка:

— Само мъртвите не се вълнуват, сестричке.

58.

Отново лицето на Александров — крупно. Но сега това лице е наистина развълнувано. Александров говори с увлечение, като се мъчи да убеди слушателите си. Камерата се отдалечава и ние виждаме Александров да говори от катедрата в университетската аудитория:

— „Цялата история на човека е борба с пустотата и безредието, с враждебната неуютност и с хаоса, един стремеж да се преобрази хаосът в ред и хармония... Мизантропите вещаят, че тоя стремеж е безплоден понеже самият човек бил хаос, една частица от общия хаос. Но човекът вече е наложил своя ред на много места по тая земя и когато светът на господарите рухне, тоя ред ще настъпи навсякъде...“

Додето Александров говори, ние виждаме лицата на студентите, които го слушат с интерес, и между тях — лицето на Сашка, устремила поглед към преподавателя.

— Има, разбира се, и хора, които превръщат идеята за ред в догма, организацията — в бюрокрация, движението напред — в безплодно тъпчене на едно място... — продължава Александров, насочил погледа си към Сашка, тъй че вижда отчетливо само нейното лице сред неясните и разлети лица на околните студенти.

И ние чуваме отново гласа му, но този път тих, сякаш говори на себе си:

„Сашка... която винаги те гледаше, сякаш да не изтърве нищо дума. И ти също я гледаше, като че беседваше с нея, а не изнасяше лекция.“

59.

Александров с чанта под мишница излиза от аудиторията. Сашка върви подир него, настига го и го спира в коридора:

— Другарю Александров... Искам да ви помоля за нещо...

— Кажете — отвърща малко сухо Александров.

— Може да изглежда нахално, но това ми е последният семе- стър и въпросът е съдбоносен за мене...

— Добре де. Кажете! — подканва я малко нетърпеливо Александров.

— Бих ви помолила, да помолите... — Сашка се усмихва объркано. — Получава се много глупаво... Да помолите другаря Васил Пеев да ми разпише книжката... Вярно, че съм отсъствувала, но ако не ми заверят семействата...

— Дайте ми книжката си — прекъсва я Александров.

Сашка му подава книжката си, като го гледа малко плахо, но и малко настойчиво в очите.

60.

Александров връща книжката на Сашка. Двамата са пред изхода на университета.

— Готово — казва Александров.

Сашка се усмихва с благодарност.

Той си тръгва с бързи делови стъпки, но Сашка също тръгва с него. Александров забавя крачките си и я поглежда, очаквайки, че тя има да му каже още нещо. Сашка леко се усмихва.

— Няма ли да ви разваля реномето, ако повървя малко с вас? Аз съм в същата посока.

— О, реномето!... — махва небрежно с ръка Александров.

Двамата тръгват един до друг по булевард „Руски“. Александров мълчи, а Сашка хвърля крадешком поглед към него и казва:

— Вие се ползвате с името на ужасно сериозен човек.

— Самотните хора винаги са сериозни. Какво друго им остава... — отвръща Александров.

— Какво друго? Да не бъдат толкова самотни — засмива се Сашка.

— За това трябва много свободно време. И малко късмет — усмихва се също Александров.

— Нима вие нямате късмет?

— Може и да имам. Но досега е работил все на заден ход.

Двамата вървят бавно под кестените на булеварда към Парка на свободата.

Александров и Сашка са спрели на алеята през езерото и гледат мълчаливо отраженията на дърветата във водата. По високоворителя на бирарията прозвучава мелодията на песента „Сънувах те до мене“. Лицето на Александров става замислено. Сашка бегло поглежда към него, сякаш се опитва да отгатне мислите му.

— Хубава песен, нали? — опитва се тя да подхване наново разговора.

— Зависи — отвръща Александров.

— Може би ви напомня за нещо неприятно...

— Старите песни винаги напомнят нещо на старите хора — измърморва Александров и отправя разсеян поглед към листовината на цъфналите кестени.

61.

Листовината на цъфналите кестени. Но това са кестените по булевард „Руски“ към ректората. На фасадата на университета и по булеварда са поставени първомайски плакати. Рина идва към Александров, елегантна и сияеща.

— Петре! Каква среща...

— Дааа — измъква Александров. — Отивам на лекции.

— Да не си станал професор?

— Още не, но...

— Аз пък моята филология окончателно я заряхах.

— Значи, втората възможност.

— Именно. Омъжих се за един англичанин от мисията. Ужасно добър и ужасно скупен. След две седмици заминаваме за Лондон.

Александров мълчи, като не знае какво да отговори.

— Ти си ми длъжник, знаеш ли? — подхваща отново Рина.

— В смисъл?

— В смисъл, че едно момиче преди пет години ти бе пратило бележка, а ти не му се обади. Е, момичето е вече омъжена жена, но това няма значение.

Александров вдига очи и поглежда Рина в упор:

— Нищо не съм забравил. Мислех, че съм те преболедувал, но сега разбирам, че още не съм успял. Затова дай да говорим за друго.

Рина го поглежда малко изненадано и по лицето ѝ минава лека тръпка. После свежда поглед.

— Не знаех, че е било чак дотам... Аз също съм те обичала...

— Да, да, знам. Дай да говорим за друго.

Но те не говорят за нищо, а само мълчат неловко и вървят, додето Александров протяга ръка за сбогом. Рина стиска ръката му, отначало плахо, а после с някакво нервно потръпване и прави жест, сякаш иска да го притегли до себе си, тук на булеварда, под сянката на пролетните кестени.

— Дааа, старите песни винаги напомнят нещо на старите хора — повтаря разсеяно Александров репликата си, загледан с невиждащи очи пред себе си.

— Вие съвсем не сте стар — възразява Сашка. — Вие сте...

Тя сконфузено замълчава.

— Какъв съм? — пита без особено любопитство Александров.

Сашка вдига очи към него и лицето ѝ се оживява от леко вълнение:

— Вие сте най-хубавият човек... за мене...

63.

„Ето ти и едно любовно признание“, казва на ума си Александров, докато гледа как Сашка с бързи стъпки се отдалечава по алеята на парка.

„А ето ти и последиците“, чуваме отново гласа на Александров и виждаме как Александров и Сашка се разписват в общината. Зад тях — Васил и Мила, като свидетели. Обичайната обстановка, усмивките, конякът, шракането на светкавиците на фотографа.

После в бързо сменящи се кадри протичат фрагменти от новия бит на героя.

*

Заранта в спалнята Сашка, вече облечена за излизане, дърпа завесите на прозореца и замерва с възглавница все още излежавания се Александров. Александров се брани с юргана. Сашка, смеейки се, му дърпа юргана, за да принуди мъжа си да стане.

През това време гласът на Александров:

„Ти никога не би си представял така бъдещата си жена. Жена... Тя имаше повече вид на едно палаво момиче... Когато за пръв път я видях на ръце с бебето, с вашето бебе, мина ти мисълта, че го е задигнала отнякъде...“

*

Сашка излиза от родилния дом с пеленаче на ръце.

*

Сашка, в спалнята, поставя бебето в креватчето, като грижливо го завива с одеялцето. Александров до нея с интерес наблюдава действията ѝ.

— Как го записа? — сееща се той.

— Катя.

— Катя ли? Че нали решихме да бъде Катерина?

— Защо пък Катерина?
— Баба ми се казваше Катерина.
— Баба ти трябва да е била хубава жена... — усмихва се Сашка.
Александров свива неопределено рамене.
— И млада... — настоява Сашка.
— Всяка баба е била млада.
— Когато си се запознал с нея, искам да кажа — пояснява Сашка и се разсмива.

*

Александров и Сашка обядват в кухнята. Между двамата се води следният разговор:

— Васил е чудесен човек, но той те ангажира в кавгата си със Стоев — казваше Сашка.
— Не забравяй поне, че на времето Васил ти разписа книгата... — дразни я Александров.
Сашка леко се усмихва, но замълчава.
— Всъщност защо ти донесе книжката на мене, а не отиде сама при Васил? — сееща се Александров.
— Боях се, че ще ми откаже.
— Глупости. Васил никога не отказва да сложи един подпис.
— Бях жертва на идея фикс — свива рамене Сашка.
— Каква идея фикс?
— Искях да добия презиме, което да е също като името ми. Александра Александрова, признай, че не звучи лошо — усмихва се Сашка.

— Мене жените винаги така са ме хващали... — мърмори Александров.

— Винаги — натъртва многозначително Сашка.
— Е, да, винаги. На два пъти, искам да кажа. Тикат ти се в ръцете, създавайки ти илюзията, че си ги похитил.

— Неблагодарник! — казва с присторено възмущение Сашка.

Александров влиза в позната вече спалня и застава на прага. Стаята е пуста и тиха. Слънчев следобед. Вятърът леко издува прозрачно бяло перде на отворения прозорц. Александров оглежда за миг стаята, после бавно пристъпва, вдига замислено праметнатата на стола рокля, после пак я оставя, поглежда към дамските обувки под стола, прави няколко крачки към леглото, навежда се и леко прокарва ръка по възглавницата, сякаш гали по лицето невидимата Сашка.

По това време на тоя кадър чуваме гласа на Александров:

„Всъщност ти разбра истински какво е Сашка за тебе едва когато Сашка вече я нямаше. Ти се върна от гробищата в опустялата къща, съвсем опустяла, понеже децата бяха изпратени при роднини. Тук всяко нещо беше на Сашка, а Сашка я нямаше... и никога нямаше да я има...“

64.

Навъсен ден. Болничната стая. Александров, заметнат с халата си, е седнал на леглото. В ъгъла, до нощното шкафче е застанала лекарката, загледана през прозореца.

— Зимата май пак се върна — казва лекарката, като гледа как острият вятър люшка дърветата в парка. — Нищо, това ще е за последен път.

— За последен път през тоя сезон — уточнява машинално Александров. — Просто странно е да си помислиш колко още много зими и колко много пролети ще има, след като нас вече ще ни няма...

— Сега пък такива мисли ли ви налегнаха? — вдига тъмните си вежди лекарката. — Оставете тия неща. Така качвате температура. Мислете само за хубави работи и тогава по-бързо ще оздравеете.

Тя отново поглежда към прозореца. През прозореца заглушено се чува „Александров! Александров“!

— Един ваш познат ви вика — казва лекарката. — Чудно как е влязъл. Днес никого не пускат.

Лекарката си тръгва. Александров се приближава към прозореца.

— Как е, старче? — пита с подчертана бодрост Васил.

— По-добре — усмихва се вяло болният.

— Браво! Ти го караш тоя хепатит по-леко от хрема. Само не се показвай на студа. Аз и така те виждам.

— Какво ново? — пита Александров, като се дръпва малко навътре.

— Нищо особено — отвърща Васил, като неловко откланя погледа си в страни.

— Криеш нещо — забелязва болният.

— Отхвърлиха ти сборника статии — отвърща след късо мълчание Васил. — Пак Стоев и хората му.

— А мотивите?

— Стоевските мотиви: „спорни постановки“, „идейна неизясненост“ и прочие. Ти само не се безпокой. Няма да оставим така тая работа.

— Не се безпокоя — отвърща Александров с мъртъв глас.

— Именно: не се безпокой! — повтаря Васил, като примигва с очи. — Има и други инстанции. Хайде, затваряй, че вятърът е просто леден.

Александров послушно затваря прозореца и гледа през него приятеля си, който стои на алеята, примигва, сякаш го смъдят очите, потропва нервно с крак, докато вятърът повдига полите на шапката му и развява шлифера му. Александров вдига ръка за сбогом и я оставя долепена до стъклото. Васил също вдига ръка, усмихва се ободрително и си тръгва, приведен под напора на вятъра.

Болният се отпуска на леглото, вдига напред замислен поглед, в стаята постепенно притъмнява.

65.

В полумрака Александров седи в същата поза на леглото, но до него е седнала и Сашка също в пижама и също облежната до стената.

— Значи Стоев и тоя път победи? — пита тихо Сашка.

— И тоя път — отвърща глухо Александров.

Един миг двамата мълчат.

— Ти си още доста слаб в изкуството да живееш, Петьо — казва Сашка.

— Изкуството да живееш? За мене това е изкуство да понасям удари.

— Глупости! Това е изкуството да избягваш ударите.

— Избягването обикновено става с цената на компромиси — възразява Александров.

— Да, но когато постоянно се подлагаш на удари, накрая те смазват.

Александров мълчи и гледа пред себе си.

— Твоята беда е в това, че не си достатъчно силен, за да постигнеш целта си, нито достатъчно слаб, за да отстъпиш — казва наново Сашка.

— Може би... — отвърща замислено Александров. — Може би не съм силен... Но не съм и отстъпил... Борех се... Боря се с хаоса...

*

И под ритъма на нестройната тревожна мелодия на хаоса пред нас минават в бързо сменящи се кадри фрагментите на тоя хаос.

Александров стои изправен до Рина в полумрака на нейната таванска стаичка. Рина го гледа нежно с големите си тъмни очи. Александров я прегръща, но Рина се разсмива и се дръпва назад. Александров упорствува, но после сам внезапно се дръпва стреснато: под звуците на все още къртящия смях той вижда, че държи в ръцете си не Рина, а шивашкия манекен.

*

Смехът се усилва, но сега той е весел и гальовен — смехът на Мила. Мила се смее, седнала върху бюрото в кабинета на Александров и високо кръстосала крака. Тя изгасява цигарата си в мастилнищата и протяга ръце към Александров. Александров поставя ръцете ѝ върху коленете ѝ и се опитва да се задълбочи в ръкописа пред себе си, но Мила със смях измъква папката, за да му попречи да работи. Той се опитва да изкубне папката от ръцете на Мила и в боричкането листата на ръкописа се посипват безредно върху бюрото и пода.

*

Силен дъжд вали от надвисналото небе. Пред портиерската будка на болницата и пред затворената врата са застанали децата. Катя умолително вика нещо на портиера, седящ зад спуснатото стъкло, а Анчето се е свило в шала си и гледа със сълзящи очи. Двете деца си тръгват с развени от вятъра дрешки.

*

В мелодията на хаоса се примесва остро тракане. Вятърът блъска една счупена водосточна тръба на фасадата на болничната сграда. Миг след това виждаме Васил да удря с юмрук по масата на академичния съвет.

— Вие ще издадете тая книга! — вика той ядосано, като сочи дебел ръкопис. — Има и други инстанции.

— Инстанции? Какви инстанции? — учудва се Стоев, застанал в тъмния си ъгъл. — Змията трябва да бъде смачкана.

И той натиска пълния си палец към масата, за да покаже как става смачкването на змията.

*

В полумрака на стаята Александров и Сашка седят отново един до друг на леглото, облежнати до стената.

— Ти вечно говориш за ред и хармония, а всичките ти лични работи са в пълен безпорядък — казва Сашка.

— Ще видиш, като издам моя труд...

— Ти от сума години вече го издаваш.

— Да, но сега вече наистина го завършвам...

— Отдавна щеше да го завършиш, ако не прахосваше силите си в една безполезна борба.

— Тази борба не е безполезна. Стоев в последна сметка ще бъде победен. Стоевци няма да траят вечно.

— А ти? Ти колко ще траеш?...

*

Болничната стая. Александров седи на леглото. Той ляга, загръща се с одеялото, затваря очи. После се обръща неспокойно и се завива през глава. После се отвива, загръща се наново и се извива към стената. През това време чуваме гласа му:

„Завий се, заспи, скрий се от хаоса! Но колко и да се завиваш, ти не можеш да се скриеш от него, защото хаосът е в теб, и Стоев е в теб, и всичко друго е в теб...“

66.

Сестрата се е навела над болния:

— Вземете термометъра!

Болният отваря очи, гледа един миг, без да разбира, после поема термометъра, слага го машинално под мишницата си и отново затваря очи.

67.

Сестрата отново се е навела над болния:

— Дайте термометъра!

Александров ѝ подава термометъра, тя го поглежда бегло, после по-внимателно. През това време — гласът на Александров:

„Тоя термометър така упорито го разнасят два пъти на ден, сякаш от него спада температурата.“

— Пак същото — казва сестрата и разтърсва термометъра.

— Вярно, вечно същото — промърморва Александров, като мисли за своето си. — Изглежда, такава е играта.

Сестрата му хвърля недоумяващ поглед и си тръгва. Александров става и прави няколко стъпки към прозореца, вира се през стъклото и с рязко движение отваря и двете крила.

Отсреща, върху болничната ограда са се покатерили двете деца и щом го виждат, почват да викат радостно „Татко!“, „Татко!“ Анчето от оживление люлее крачетата си, а Катя му маха с ръка.

— Как успяхте да се качите? — пита Александров, като не се сеща да каже друго.

— Тук има купчина пясък — обяснява Катя.

— Ние и вчера идвахме, но не ни пуснаха — обажда се Анчето.

— Получих шест по български — извиква Катя.

— Татко, радиото вече не свири. Вчера както свиреше и спря — съобщава Анчето.

— Щом се върна, ще го оправим. Хайде, прибирайте се, че вятърът е много студен!

Александров маха с ръка, но децата не си тръгват още. Те се чувствуват много добре върху оградата, това е истинско приключение, и те са ужасно горди, че са успели да надхитрят портиера. Болният гледа към тях и образите им стават смътни от сълзите на очите му. После малко се изясняват, после отново стават безфокусни. През това време — гласът на Александров:

„Децата... Не „Трудът“, и не Стоев, а децата... Те са голямата болка.“

Изображението е вече съвсем безфокусно, вижда се смътно само светлият правоъгълник на прозореца, после и този правоъгълник потъмнява.

68.

Правоъгълникът на нощния прозорец в тъмната стая. По стената бавно пълзят и се стапят към потона светлите ромбоиди от фаровете по шосето.

Александров е седнал в тъмното на леглото и гледа към прозореца, опрял брада в коленете си. Мисълта му се върти все около същите неща:

„Децата... Но тъкмо зарад тях трябва да довършиш „Труда“, а „Трудът“ няма да види бял свят без Стоев... Значи всичко опира пак в Стоев.“

— Ама какво толкова ви интересува тоя Стоев? — чува болният до себе си гласа на Сашка.

Сашка седи в тъмното на леглото до Александров.

— Как „както ни интересува“? — недоумява той.

— Имаш свои разбирания, имаш свои задачи, работи! И престани да се занимаваш с тоя Стоев — повтаря Сашка.

— Но именно Стоев не ме оставя да работя — възразява Александров. — Той насъсква тоя и она да пишат срещу мен, фабрикува доноси, създава легендата, че съм съмнителен човек...

— Защото сте в конфликт. Подай му ръка и той няма да ти пречи.

— Но ще продължи да пречи на други. И после да му подам ръка, това значи да възприема неговия възглед и да се подиграя с моя собствен.

— А защо трябва зарад някакви различия на възгледите да се дебнете като хищници? — настоява Сашка.

— Уместен въпрос. Само че трябва да го зададеш на Стоев.

Сашка не отговаря.

— Чу ли какво ти казах? — пита Александров и поглежда към Сашка.

*

Но леглото до него е празно.

Болният ляга и вперва очи в прозореца и в плъзгащите се по стената ромбоиди. Гласът на Александров:

„Стоев наистина е прехвърлил всяка човешка мярка. Но идей-

ните различия изобщо рядко остават само идейни различия. И това ти си го разбрал още от времето на първия си философски спор и на първата си любов.“

69.

Коридор на гимназия. Звънецът за започване на часа пронизително звъни. Учениците, бързайки и блъскайки се, се нареждат край вратата, двама по двама. Задава се учителката — хубава и стройна, в черна престилка с бяла якичка и с бухнали светли коси. Тя едва забележимо се усмихва на отправените към нея погледи от младежите. Дежурният отваря вратата, учителката влиза, а след нея тръгват учениците. Някои се бутат взаимно в хълбоците, втренчили очи в стройните ѝ крака.

Учениците насядват по чиновете с обичайния шум. Учителката оставя дневника на катедрата и се изправя пред класа. В стаята настъпва тишина.

— Александров, готов ли сте с реферата? — пита със служебен глас учителката.

— Готов съм — отвърща Александров от задния чин, като става.

— Да чуем тогава как вашият съученик е развил темата „Мислене и познание“ — казва учителката и като дава знак на Александров да застане пред класа, сама сяда на първия чин.

Александров застава пред черната дъска и започва стеснено да чете:

„Ние получаваме известни познания посредством нашите сетива. Ние преработваме тия познания посредством нашия разум. Но дълбокото познание на истината може да се постигне само по един единствен път — пътя на интуицията...“

При тия думи безстрастният израз на учителката изведнъж се заменя с жив интерес. Александров продължава да чете от тетрадката си, а младата жена го слуша все по-заинтригувана, понякога кима леко с глава, понякога одобрително се усмихва. През това време — гласът на Александров:

„Ти дори не подозираш, че ще ѝ доставиш такова удоволствие и че отведнъж ще станеш неин любимец. Ти просто наскоро бе чел нещо за Бергсон и затова бе развил възгледа за интуитивното познание, без даже да подозираш, че твоята красавица-учителка също е запалена бергсонианка.“

Александров е свършил четенето и стеснено върти в ръцете си тетрадката на руло. Учителката, все още под влияние на чутото, се изправя до него и се обръща към класа. В гласа ѝ трепти искрено вълнение:

— Трябва направо да кажа, че за пръв път чувам подобен реферат... Това не е ученически реферат... Това е нещо зряло... Бих казала, изключително...

70

Коридорът през междучасието. Учениците се суетят и шумят край вратата на стаята. Около Александров се е образувала една оживена група.

— Браво, бе Петьо, ти си бил умна глава! — провиква се един дангалак и плясва Александров по тила. — Ти й взе акъла на тая патка!

— Аз какво ви казвам? — приглася друг. — Само от последните чинове излизат хора, а не от подмазвачите и отличниците.

Суетнята по коридора продължава. През това време гласът на Александров:

„А две години по-късно дойде конфликтът...“

71.

Отново класната стая. Учителката, изправена пред черната дъска, се обръща към учениците:

— Кой ще изнесе реферат за християнския морал?

Тя се обръща към всички, но всъщност гледа към Александров, а той се опитва да отбегне погледа ѝ.

— Александров, ти би ли се наел?

— Не вярвам, че ще го напиша тъй, както вие бихте желали...

Александров се изправя неловко и стеснено се усмихва:

Учителката свива рамене малко засегната:

— Аз не ти натрапвам възгледите си. Напиши го така, както сам желаеш.

— Това би значело да ме изключат.

— Защо да те изключат? — учудва се учителката.

— Защото не приемам християнския морал. Това е морал на лицемери. Овчата кожа на вълка.

В класа внезапно пада мъртва тишина. Остренето на моливи, шушукането, прелистването на книги — всичко секва.

— Но как е възможно... Това е най-чистата форма на морала... Твоето отношение е съвсем произволно... — говори развълнувано учителката.

— Моето отношение се потвърждава от историята.

— И моето също — изръмжава ненадейно единият дангалак от последните чинове.

— Теб не те питам. Ти защо се обаждаш? — сразява го учителката.

— Защото баща ми го убиха в 23-та година, тия, християните... — отвръща дангалакът.

— А моя го убиха през войната, след като попът им направи молебен — обажда се съседът му.

— И моя баща също го убиха — извиква друг ученик.

— А молитвите? — изкрещява едно дребничко момче. — Защо ни задължавате да четем молитви? Нали сте против принудата? Тогава защо ни задължавате?

— Защо ни лъжете с тия глупости от евангелието? — вика друг ученик. — Спазарете се най-напред с учителя по физиология, па после ни говорете за непорочно зачатие.

Шумът в стаята става все по-силен. Недоволството прераства в малък бунт. Няколко души вече са наскачали прави и викат едновременно към учителката, докато останалите ги окуражават с бурни възгласи. Александров продължава да стои до чина си, дово-

лен, че класът е на негова страна, и в същото време разтревожен от измъченото и уплашено изражение на учителката. После учителката, която е готова да се разплаче, грабва ненадейно дневника от катедрата и изхвърква навън, сподиряна от все още нестихналите обвинения.

— Добре я наредихме! — изръмжава доволно дангалакът от последните чинове.

72.

Училищният коридор, празен и стихнал. Александров върви по коридора. Срещу него се задава учителката. Тя го забелязва, лицето ѝ трепва, после го поглежда с натъжен и изпълнен с укор поглед. Александров отбягва погледа, а след туй я поглежда също тъжно и някак виновно. Така двамата се разминават. През това време — гласът на Александров:

„С теб винаги става така. Ти искаш едно, а човекът, когото обичаш, иска друго, и макар да мислиш, че сте се срещнали за дълго, може би за цял живот, вие само се разминавате, с гърди натежали от още една горчивина.“

73.

През нощта е навалял сняг. Целият болничен парк е бял. Толкова бял, като че паркът и бялата стая са слени в едно. Вятърът е утихнал. Клоните на дърветата, натегнали от сняг, стоят неподвижни и крехки като бели корали в сивата белота на небето.

Александров седи до прозореца и гледа навън. После става бавно, влиза в банята и се изправя до огледалото. В огледалото се отразява бледото му лице с хлътнали страни и угаснали очи, побезжизнено и уморено от всякога. Болният бавно почва да сапунисва лицето си с четката. През това време — гласът на Александров:

„Лицето ти е ужасно. И този израз на безпомощност е ужасен. Но брадата ти все още расте. Брадата расте и на мъртвите.“

В тоя миг отвъд прозореца се чуват гласчета на децата:

— Таткоooo!

— Таткоooo!

Александров, внезапно съживен, отваря прозореца на банята и надвесва навън насапунисаното си лице. Децата са изправени пред съседния прозорец, но тутакси го забелязват.

— Ето го татко! — извиква Катя.

— Татко, бръснеш ли се? — пита Анчето. — Приличаш на дядо Мраз.

Детето гледа нагоре с големите си светли очи и личицето му е съвсем дребно под дебелия шал на Сашка.

— Бръснеш се за вас — казва болният, — за да съм обръснат, когато дойдете. Но вие ме изпреварихте.

Катя се усмихва с малко срамежлива усмивка. Тя е твърде израснала за старото палтенце с оръфани ръкави.

Гласът на Александров: „Какъв съм и аз баща... Трябваше отдавна да ѝ купя ново палто... А също и шапка на Анчето“.

Лицето ми потреперва от съчувствие към децата и за да се овладее, той измърморва:

— Защо пак сте купили лимони? Нали ви казах да не купувате?

Анчето наистина неловко е прегърнала с късите си ръчички кесия с лимони.

— Учителката казва, че колкото повече лимони ядеш, толкова по-бързо ще оздравееш. Затова ти купихме — обяснява Катя.

— Много ги разбира тия неща учителката — мърмори Александров, като бърше с ръка очите си.

— Татко, даваш ли Катя да ме води на кино? — пита Анчето и подкупващо се усмихва.

— Давам, разбира се.

— А пък Катя вика, че не даваш.

— Хайде, прибирайте се, да не наистинете — прекъсва тактично Александров разговора.

Децата послушно махат с ръце за сбогом и Катя подбутва напред Анчето и двете си тръгват, но Анчето все се спира и маха, като придържа с другата ръка тежката кесия, додето двете се обръщат за последен път на ъгъла на сградата и изчезват към пропуска.

Александров се прибира и отново се изправя пред огледалото. От огледалото го гледа едно угаснало лице със засъхнала сапунена пяна по страните. Гласът на Александров:

„Няма вече за кого да се бръснеш . . .“

Той се наплисква бързо, колкото да смъкне пяната, избърсва се също набързо, отива оттатък и ляга, като се увива зиморничаво в одеялото.

74.

— Спите ли?

Лекарката се е надвесила над болния и го гледа, усмихната с бялата си усмивка.

— Задрямал бях — промърморва Александров, сякаш се извинява.

Санитарката внася кесията с лимоните.

— Оставете ги тук — казва болният, като сочи леглото до стената.

— Не бива да се върдалят по леглото. Ще ги сложим в шкафчето — отвръща меко санитарката, като че говори на дете.

— Дайте ги тук! — настоява болният.

— Дайте му лимоните — казва с леко раздразнение и лекарката.

Санитарката свива рамене, оставя плика до възглавницата и излиза.

— Когато децата ти носят лимони, това е също като букет цветя — усмихва се с виновна усмивка Александров. — Затова искам да са тук. Нали когато човек умира, му слагат цветя . . .

— Оставете тия мисли — възразява меко лекарката. — Нали се разбрахме, че няма да говорим за такива неща . . . Дайте да видим как сте.

Тя се надвесва отново над него. Лицето ѝ вече не се усмихва, а има загрижен израз. Това лице постепенно става смъртно и разлято, после отново добива по-отчетливи черти, но сега то е вече лицето на Сашка, наведена над леглото на болния.

— Остави тия мисли, Петьо! — казва тихо Сашка. — Ти просто не си добре... Затова си така отчаян...

— Защо пък да съм отчаян? — възразява сънливо болният.

— Защото не си победил...

Александров бавно и с усилие се изправя на лакти и произнася тихо, вперил замислен поглед в пространството:

— Победата никога не може да бъде дело на един човек... Щастливецът, който побеждава, само завършва делото, за което мнозина преди него са дали силите си.

— Не искаш ли ти да бъдеш тоя щастливец? — чува се гласът на Сашка.

— Исках... по-рано... Сега мисля, че е без значение. Тия, които побеждат, ще победят и зарад мене...

Александров отново се отпусна на възглавницата, притваря очи и добавя с бледа усмивка:

— Нали виждаш, че не съм отчаян...

75.

На фона на бялата стая смътно се движат три по-плътни бели петна. Лекарите и сестрата. Сякаш нейде много отдалече се чува басовият глас на лекаря:

— Гликоза... Сменете с кортизон... Три по три...

Гласът на Александров — сънлив като глас на заспиващ човек:

„Гликоза, глупости. Въпросът не е в гликозата, а в това, че всичко трябва да се разкаже на един обективен човек...“

Стаята потъмнява. Петната на белите престилки стават смътни, после се стапят в мрачината.

76.

Биждаме в полумрака Александров с гръб към нас. Той гледа към голямото масивно бюро с настолна лампа, която не свети. Зад бюрото неясно тъмнее фигурата на седнал човек.

— Позволих си да дойда при вас, защото нещата са стигнали дотам... искам да кажа, тия неща трябва най-после да излязат наяве... не знам точно ли се изразявам...

Репликата секва. След миг ние отново чуваме гласа на Александров, но сега той шепне, сякаш говори на себе си:

„Пак почваш да се объркваш... Може би ако щракнеш лампата, всичко ще стане по-ясно... Само че не е прилично... Хората пестят електричеството...“

77.

Полумрак. В полумрака край нас прелитат с глухо свистене светлини и сенки, като че летим с невидима кола през гъста гора. свистенето се усилва и става ритмично, в такта на музиката, в която доминират ударни инструменти. Светлините и сенките са вече отчетливи — край нас профучават очертания на дървета, към нас стремглаво лети лентата на пътя, ние се движим все по-бързо с невидимата си кола.

Скоростта му се усилва до краен предел, звуците се сливат в едно общо свистене, картината става все по-безвкусна. Внезапно:

Тишина. Невидимата кола се движи сред черни смълчани хъл-

мове, чиито хребети рязко се очертават на фона на сивото небе. Срещу нас все тъй лети лентата на пътя, после пътят ненадейно сякаш свършва и ние едва не връхлитаме някаква скала, но в последния миг невидимата кола бясно завива. При завоя около нас се завърта панорамно и размазано околният пейзаж и отново прозвучава музика, тоя път в ритъма на бесните завои, които следват един подир друг, тъй като колата все се устремава в крайпътните скали и все в последния миг ги избягва с резки завивания, при които мрачният пейзаж наоколо сякаш се прекатурва над нас. Този пейзаж става все по-тъмен. Най-сетне невидимата кола връхлита с грохот и свистене подножието на някакъв хълм. Затъмнение.

78.

Двете деца изтичват снишени край будката на пропуска, за да се скрият от портиера, и свиват зад болничната сграда.

— Вчера ни върна, но днес го изиграхме. Нали, како? — пита Анчето, доволна от приключението.

— Ти внимавай къде стъпваш. Краката ти са целите вода — отвръща назидателно Катя.

Денят е слънчев. Снегът съвсем се е разтопил и алеята е осеяна с локви, в които се оглежда слънчевото небе с бели облаци.

Прозорецът на татковата стая е отворен — забелязва Анчето.

— Сигурно се бърсне.

— И прозорецът на банята е отворен.

Двете деца са стигнали до мястото, където обикновено спират, и са вдигнали нагоре глави. От отворения прозорец на затоплената стая излизат облаци пара. Един човек с бяла престилка се движи сред парата и пръска стените с дълга пръскачка.

— Татко го няма — казва Анчето и се разплаква.

— Не плачи — обажда се Катя. — Татко са го преместили в друга стая.

— Чичко, къде е татко? — извиква малката към човека в бяло.

Но човекът навярно не чува, защото се извързва гърбом и продължава работата си. Децата остават да чакат на алеята, вдигнали тревожни очи към отворените прозорци. А вътре, сред облаци пара, върви човекът в бяла престилка и пръска стените.





ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
УНГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ИСТОРИЯ НА МОЯТА ГЛУПОСТ“

(Горе сцена от филма)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„КРИЛЕ“

(Сцена от филма на четвърта страница на корицата)