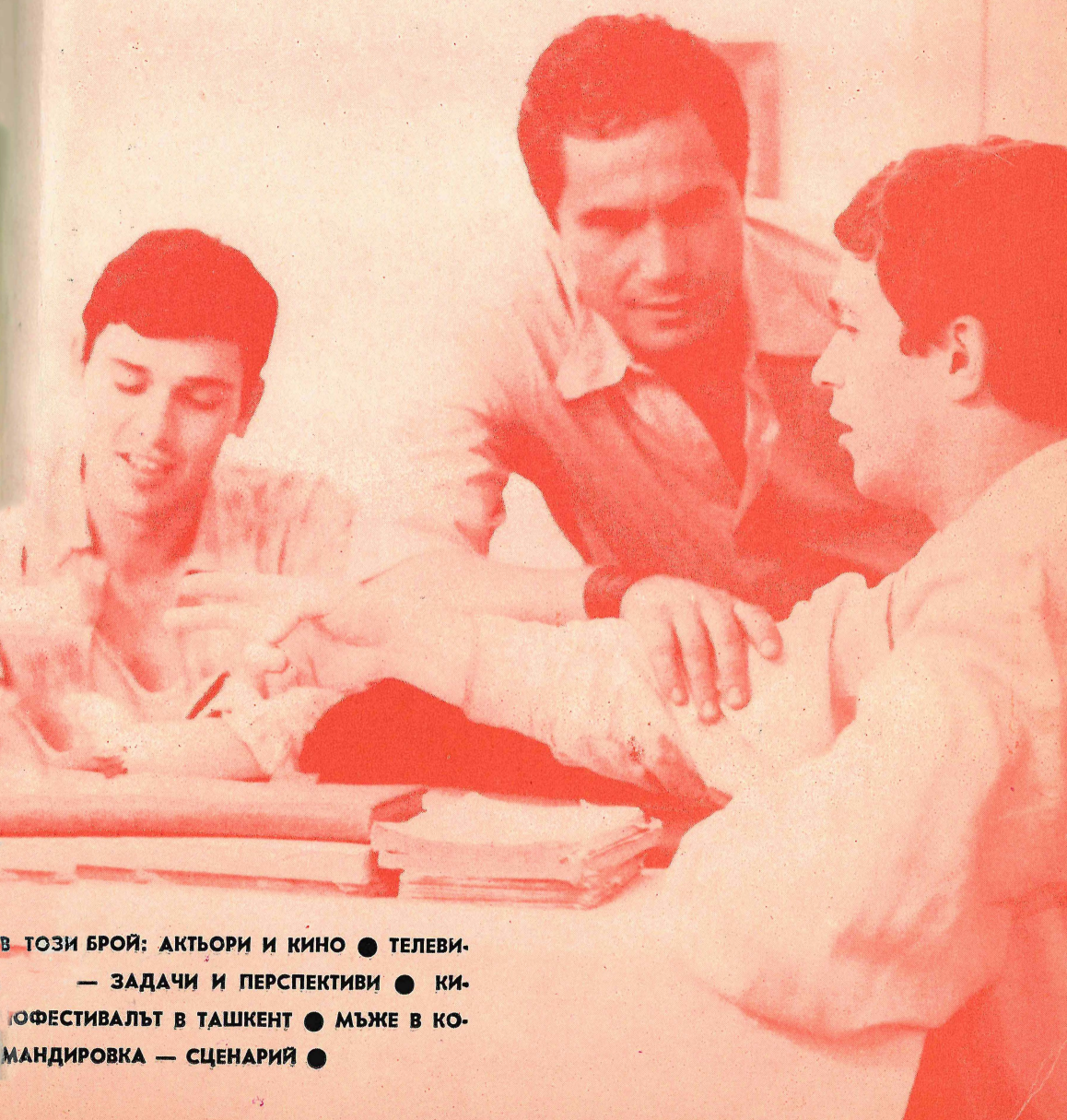


киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ: АКТЬОРИ И КИНО ● ТЕЛЕВИ-
— ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВИ ● КИ-
НОФЕСТИВАЛЪТ В ТАШКЕНТ ● МЪЖЕ В КО-
МАНДИРОВКА — СЦЕНАРИЙ ●



**кино
изку
ство**

година

23

бр. 1, януари 1968

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

**ЗАХАРИ ЖАНДОВ, ЛЮБОМИР ШАРЛАНДЖИЕВ,
ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ, ВАСИЛ МИРЧЕВ — ОТ
КНИГАТА — НА ЕКРАНА**

**Н. ДМИТРИЕВА — ЛИТЕРАТУРАТА И ДРУГИТЕ
ИЗКУСТВА**

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — „ЗЛАТНАТА РИБКА“
ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ**

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ — МИХАИЛ УЛЯНОВ

**ХРИСТО САНТОВ — ДНЕШНИЯТ ДЕН НА ЗА-
ПАДНОТО КИНО**

**ЛЕСЛИ ХОЛИУЕЛ — АМЕРИКА — ЦЕЛУЛОИД-
НИЯТ МИТ**

**МЕЖДУНАРОДНИ НАГРАДИ НА БЪЛГАРСКИ
ФИЛМИ — 1967 Г.**

ХРОНИКА

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ — „ПРОЦЕСЪТ“ (СЦЕНАРИЙ)

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. 87-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 88-37-97

каса — 87-64-01

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 Стефан Данаилов във филма „Първият куриер“. На втора страница на корицата съветската актриса Татяна Самойлова в ролята на Ана Каренина от едноименния филм.

ОТ КНИГАТА — НА ЕКРАНА

Връзката с литературата е един от основните проблеми за киноизкуството. Българският филм не би могъл да се развива правилно, без да използва творческия потенциал на националната ни литература.

В Студията за игрални филми вече е завършен филмът „Шибил“ по едноименния разказ на Йордан Йовков (режисьор Захари Жандов, сценаристи Магда Петканова и Захари Жандов); усилено се работи по филма „Прокурорът“ (по едноименната пиеса на Георги Джагаров, сценарист Б. Металников, режисьор Любомир Шарланджиев); започва производственият процес на филма „Танго“ (екранизация на известната новела на Георги Караславов, сценарий Слав Г. Караславов, режисьор Васил Мирчев)...

Към някои от създателите на тия кинопроизведения редакцията на сп. „Киноизкуство“ се обърна с въпроси за тяхната непосредствена творческа работа и за отношението между нашата литература и нашето кино. Тук поместваме получените отговори.

ШИБИЛ»

1. Другарю Жандов, какво Ви накара да поставите тоя филм?
2. Какви са възможностите на киното за претворяване света на Йовков?
3. Вашите стилистически търсения?
4. Има ли някакви изменения във филма в сравнение с разказа? Специално запазена ли е трактовката, която дава Йовков на хайдутството?
5. Има ли някаква приемственост между филма „Шибил“ и предишните Ви филми? Какво от филма „Шибил“ бихте развивали и занапред?
6. Каква е връзката според Вас между нашата литература и нашето кино? Какво бихте препоръчали в това отношение?
7. Бъдещите Ви творчески планове?

Един филм е завършен. Режисьорът е минал вече през всички кръгове на чистилището — сценарий, режисьорски сценарий, организация, декор, костюми, техника, избрани са и актьорите; след това месеци наред се е мъчил над реализацията, монтажа, озвучаването и накрая, станал вече „религиозен“, се чуди на кой господ, на коя вяра да се моли, за да получи кое-що по-прилично копие от филма си, да не загуби последното, което е останало от добрите му намерения.

Точно в този момент, когато целият хаос е отминал, когато в гла-



ЗАХАРИ ЖАНДОВ

начало. Произведенията на този голям наш писател, поклонник на красотата и силата на човешкия дух, на любовта, излизаща от рамките на реалната представа, сливаща се с вечността, писател на ярките контрасти и техните поетични детайли, носител на своя толкова българска философия — тези произведения първа ще търсят място на нашия екран. Романът „Чифликът край границата“, много от разказите в „Старопланински легенди“, „Вечери в Антимовския хан“, „Песента на колелата“, „Ако можеха да говорят“ и много други, стоят и чакат влюбени в българската литература филмови реализатори. Чака ни цяла галерия от незабравими образи, обилен драматургически материал, едно забележително за нашето изкуство изобразително виждане на човека и природата, толкова българско и общочовешко. От тези многобройни произведения не всички биха изпълнили един пълнометражен филм и новелата би отговаряла повече на реалния им обем. Има обаче и такива произведения, в които с рядка пестеливост е изразен огромен свят — „Индже“, „През чумавото“, „Последна радост“, „Албена“, „Дрямката на Калмука“ — това са само няколко примера.

На един режисьор няма да стигнат няколко живота, ако би отдал цялото си сърце на творчеството на Йовков.

Сега за „Шибил“.

Никои от нас не е мислил, че с избора на този разказ ние най-ярко ще представим творчеството на Йовков или че именно това произведение е най-подходящо за екранизация. За мен това е старо влечение с десетгодишна давност — стара любов и увереност, че тази легенда за хайдушките „Ромео и Жулиета“ с своята необикновена прелест и сила е толкова типично българска — Йовковска, а оттам и общочовешка. За да бъде

вата нахлуват всички съмнения и страхове за **непостигнати** неща, когато режисьорът е загубил способността си да прецени произведението си, забравил дори това, на което може да се радва, точно тогава се дава сигнал за нападение.

„Какво ви накара да направите този филм?“ „Какъв е вашият замисъл, вашите стилистически търсения?“ Недай си боже, филмът да е екранизация на класическо произведение — авторът не е жив, не е писал или одобрил сценария. Следват въпросите: „Има ли някакви изменения?“ „Спазен ли е духът на автора?“ и т. н.

На свой ред и аз съм в такова неизгодно положение и трябва да изпия своята чаша, не съм казал горчива — да споделя с читателя неща, които са ме вълнували, преди да почна филма и през време на работата върху него. Отнася се за филма „Шибил“, екранизация по разказа на Йордан Йовков. Ще опитам! Нали казват, че изкуството е риск, защо да не рискувам в една статия-интервю.

Това първо докосване, черпене от огромното и така разнообразно творчество на Йордан Йовков ние всички от творческия колектив на филма смятаме като

искрен, трябва да кажа, че този разказ ме привлече и с особената трудност на драматургичната ситуация и композиция. Двамата герои на легендата за необикновената любов — страшният хайдутин Шибил и Рада са разделени един от друг в протежение на почти цялото действие. Те се срещат в началото на разказа в необятната дива планина и отново на финала, за да загинат, преди да познаят първата любовна ласка.

В този разказ-легенда за изключителни герои с голям диапазон на чувствата стои идеята за преобразяващата, прераждаща сила на любовта. Затова не случайно войводата Шибил е представител на ранното хайдутство, хайдутите отмъстители, с разнородна дружина, които са познавали едва ли не само пътя на жестокостта и грабежа. Действително те се борят срещу богатите чорбаджии, търговци, срещу турците — властта, но у тях е още далеч съзнанието за необходимостта от борба за народна свобода, дори за някаква установена правда. Това са хайдутите от най-старите народни песни — толкова български и толкова тъжни песни, хайдутите от тъмното непрогледно иго. Именно за това толкова по-силно е прераждането на жестокия, суров, първичен Шибил в Шибил — носител на огромна духовна красота и нравственост, в синоним на обреченост в името на любовта. Да си представим за миг Шибил като народен закрильник, като борец за народна свобода. За каква духовна красота и нравственост, за какво прераждане бихме говорили тогава, ако той погazi заради любовта си най-светлите народни идеали. Това между другото.

Рада също живее в своя въображаем свят, невидяща нищо около себе си, нито подлостта, нито измяната, силна, несломима, познаваща само една истина — своята любов.

Ето че възниква проблем, който, без да искаме, ще ни въведе в областта на стилистиката. Двамата герои постепенно се изолират от окръжаващия ги свят, живеят в условността на фантазията, на духовните мечти, необикновената любов се издига над всичко. Селото живее с ежедневните си грижи, със старите си традиции, със заговора срещу Шибил. Два свята, които е необходимо да се изразят, да бъдат показани различно — в изобразителен и психологически план, а също така и в ритъма на филма. Два свята, които се намират в непрекъснат конфликт, редуват се в различни епизоди, смесват се, съединяват се. Битът и условността, грубата реалност в селото и духовният живот трябваше да намерят свой единен стил, основан на контраста. В изобразително отношение това наложи използването на цвета във втората част на филма — това се отнася до отвлечения свят на фантазията, интроспекциите и символа на Йовков — червения карамфил. Ние искаме това да не бъде цветен филм, а цветни петна на черно бял фон, цветни акценти, които символизират света на влюбените герои. Също и в изобразително отношение, за да не се стигне до разностилие в черно-бялото, обединяващо двата свята, се търсеше едно очистване-стилизиране на пейзажа, декора, костюма, ритъма в движението на представителите на двата свята, особено във втората част на филма. Това важи и за композицията на отделния кадър, важи и за диалога, който постепенно изчезва в условията на своята душа.

Дали има някаква приемственост от предишните ми филми в това ново произведение? Много трудно бих намерил такава, може би има нещо много малко, дошло от толкова различния филм „Земя“, и то по-скоро в областта на поуката. Аз и сега много обичам този свой филм, но мисля, че именно поради поуката, Шибил е много по-очистен от битова натрупаност.

Ние отдавна, говорейки за Йовков и „Шибил“, засегнахме въпроса за връзката между нашата литература и нашето кино, но разбира се, сега трябва да разгледаме проблема по-широко.

Тази връзка отдавна съществува, започнала е още с появата на първите български игрални филми и продължава до днес. Една бегла статистика би установила, че сигурно не по-малко от 70% от тези филми са направени върху литературен първоизточник във всичките си разновидности — от филмирана драма, екранизация, до свободни сценарии, написани от самите автори на литературните произведения, където те самите са отиш-

ли много далеч, отклонили са се умишлено от творбата си, в много случаи в полза на кинопроизведението.

Преди да продължим, трябва да отбележа, че почти във всички случаи националното кино се е развивало върху основата на национална литература и немалко са примерите, когато талантливи творци са издигали равнището на своето киноизкуство, черпейки почти изцяло сюжетите си от своята литература. Примерите са много, ще спомена само Полша.

Има ли нещо нередно у нас, в нашето кино, въпреки красноречивото доказателство на процентите, някаква грешка в принципите на използването и в начина на използването на нашето литературно богатство, съвременно и наследено? Според мен има и най-точна дума като че ли е **случайността**. Случайност в предлагането, случайност в избирането, случайност във възлагането, случайност в качеството.

Може би сме закъснели, но е време за едно пълно оглеждане и преценяване на произведенията от нашата литература, които могат и трябва да станат кинопроизведения. И това е било и трябва да бъде задача на отговорния орган — сценарната комисия. Не става дума за груб списък на имена и произведения, съобразени с принципа да не обидим някои, да впишем всички, да натрупаем цял поменик, от който всеки би се объркал, а да се спрем на най-интересното, най-важното и дори да се опитаме да го степенуваме като перспектива.

Трябва да се намери много по-еластична и рационална форма при възлагането кой ще пише сценария. Тука стои въпросът за солидно заплащане на авторско право на наши писатели, които нямат вкус към писане на сценарии, или тази опасна дума „специфика“ на киното им е чужда. Също за докарване до крайно качество на произведение, на което държим, като поредно сценарият се възлага на други сценаристи, ако първият не се е справил достатъчно сериозно и талантливо. Това се практикува навсякъде. Да се търсят също специалисти, които да работят само върху диалога. И едно мое пожелание — формата на литературния сценарий, с който ние засега си служим, постепенно да се приближи повече до киното — той не е предназначен толкова за четене, колкото към това, че по него ще се прави филм. Следователно нужно е повече да гледаме и слушаме, повече да си представяме бъдещия филм.

Случайност при възлагането съществува и след завършването на сценария и тук всяка заявка за постановка би трябвало да се преценява според възможностите без запазени периметри.

Случайността в качеството зависи в голяма степен от посочените предпоставки. Но киното е изкуство и индустрия и едно оглеждане в областта на организацията на производството, техниката, за да се премахне онова, което би затормозило всеки творец, е задача, ненамерила още своето разрешение.

Що се отнася до принципите, не е безинтересно да посочим някои увлечения, които са спънали нашето кино и са спомогнали в известна степен за нехармоничността на връзката кино и литература. Както позицията — филми само върху литературна основа, защитавана на времето от амбицията на някои писатели, с подтекста едва ли не всичките им произведения да окупират нашия екран, така и позицията, която не по-малко стръвно се защищаваше от други, и то не без същия егоизъм — филми само по оригинални сценарии; и двете позиции нанесоха голяма вреда, разстроиха репертуарната политика, стесниха жанровото и творческо разнообразие, създадоха фронтове. Жалкото е, че ехото на такива тенденции още трови атмосферата и необходимата хармония между писатели и кинематографисти тепърва трябва да се създаде. А тя е необходима.

Според мен ние и занаяпред ще разчитаме на нашата българска литература, ще търсим съдействието на писателите, на Съюза на българските писатели и не е възможно вредните тенденции да не се отстранят. Но също така мястото на оригиналните сценарии не може да не бъде запазено. Много от талантливите произведения на съвременното кино идват от там, дори обсега на търсенето на такива произведения е много широк и понякога

такива сценарии или сюжети идват от среди, не така специализирани в киното и литературата. Едно, макар и малко място, не може да не се отдели и за авторския филм. Успехи в това направление можем да видим в много от нашите братски страни и не само в тях. Това помага в голяма степен за обогатяване съвременния език на киното, за търсене на нови форми. Дори като експеримент в програмата на нашата кинематография, ние не би трябвало да се откажем от него.

За бъдещите планове е винаги рискувано да се говори — ако бъдеш искрен, може и да ти се смеят. Не знам дали съм прав, но мисля, че не само аз, а и много мои колеги имат ненаситен апетит — искат да погълнат цялата наша литература, всичко ново, оригинално, което излиза или ще излезе в сценарната област, а тайничко много скрито всеки мечтае за някаква своя оригинална идея, която ще го изрази най-добре, идея, която обикновено още не е родена напълно, но мечтите са си мечти.

Реално е поне засега, в този забъркан момент след свършването на един филм, че аз напълно плувам във водите на литературата. Много мисля да продължа с Йовков, без да го окупирам. Не, откровено казано не съм се спрял на нищо. Трябва да минат няколко месеца, да чета и обмислям. Много ме занимава творчеството на Стоян Загорчинов — „Празник в Бояна“ (старо мое желание), „Ден последен, ден господен“. (Който смятам за един от най-хубавите романи през последните 40 години.)

Кое е сигурно, е сигурно — единственият готов сценарий, който ме чаква, е „Хъшове“ по Иван Базов.

От съвремените произведения много възможности за филм дава „Време разделно“ на Антон Дончев. Смятам, че за киното ще направи нещо интересно Генчо Стоев и чакам.

А мечтите? ... Ето сега ще се смеете — комедия, съвременна комедия с малко диалог и много изобразителни възможности. Разбира се, може и сценарий на съвременна тема, с остроумни, живи герои. Но къде е този сценарий? Не знам, може и да го има. Ще го търся!!

«ПРОКУРОРЪТ»

Другарю Шарланджиев, какво е отношението между идейно-гражданското съдържание и стилистическите търсения във Вашия бъдещ филм!

Да предположим, че всичко започва с прочитане на произведението. Казвам да предположим, защото често се случва консуматорът да е чакал тази среща, а продуктът да е едва ли не вече негов. Да го е търсил.

Такава е и моята среща с „Прокурорът“. За мен никога „Прокурорът“ не е стоял като тема, която ще интерпретирам — аз искам да участвам в темата, дължен съм като съвременник на това дело. Това е моя позиция — и гражданска, и естетическа.



ЛЮБОМИР ШАРЛАНДЖИЕВ

Какви проблеми поставя кинотрансформацията на пиесата! По специално смятате ли, че бъдещият филм трябва да има характер на киноспектакъл, който естествено се различава от театралния спектакъл и носи в себе си подчертани елементи на условност или може би пиесата ще се претопи изцяло и филмът ще бъде изграден според изискванията на кинематографската натуралност.

Това е ново произведение — иначе защо ще се прави. Консервирането за потомците на готовото вече литературно произведение не представлява задача на изкуството. Още повече от написването на пиесата е изминало доста време, извървян е повече път и едно обръщане към проблема ни позволява да бъдем още по-мъдри.

Защото нали някой беше казал, че е много хубаво посоката да е вярна, но това не е всичко — задължително е в процеса на „вървежа“ да коригираме общо и всички нашия път. Така ще се осъществява непрекъснато творческият ход на човечеството.

Не, това не е една регистрация, ако щете, екранизация на пиесата на Джагаров.

И като професионалист пред мен въпросът „какво да се показва“ е решен, аз мисля върху това „как да се покаже“!

Тънък, деликатен и сложен е обектът на изследването. Особено този на „Прокурорът“! Но защо да не предположим, че сложността на обекта в изкуството предполага винаги сложност на формите на неговото претворяване. Строгостта на темата може би ще наложи най-простите пластични решения, най-статичната камера, най-близкия до достоверността цвят и т. н. и т. н.

Това значи ли безлично пластично решение, безлична камера и т. н.? Може би вниманието ще иде в необятните възможности на човешкото лице, на движението на неговия дух (ако трябва банално да се изразя). Това са най-общи мисли, разбира се.

В узряването на бъдещата форма да отпаднат всички лъжи на занаята, да остане това, което най-точно отговаря на позицията на твореца — в идеен и естетически смисъл. Истината на видяното, чуто и премисленото в този период почва да си иска линия, а това вече конкретно в професионалната ни работа значи: цвят, форма, движение, дух... и куп още неща, което пък, събрано заедно, представяват гледната точка, която е всичко.

Без да изгуби нито нота от своята сила, от своята социална и нравствена тема, от развълнуваността на художника, комуто са чужди и противни аморфността и разлетият обективизъм и за когото водещ фактор е неговата активна политическа позиция към проблемите на времето — този нов материал идва да доразвие, да продължи темата на пиесата, да превърне целия подтекст в художествен кинематографичен образ, без да конфликтуета с пиесата — да изрази, да нарисува нейното движение, което е достатъчен показател за бъдещия ход на нейните мисли.

Какво е Вашето разбиране за сътрудничество между писател и режисьор в киното?

Каква е според Вас връзката между нашата литература и нашето кино? Какво бихте препоръчали в това отношение?

Не ме интересуват този вид конфликти, когато писателят обвинява режисьора в некадърност и неразбиране на произведението, а режисьорът обяснява на писателя, колко е „некинематографичен“ и непригоден за работа в киното. Не ми се ще обаче да мисля, че хармонията между писател и режисьор — литература и кино е предстояща. Напротив, киното вече достатъчно възмъжа и колкото и да е благодарно на другите изкуства за възможаването си, нека признаем, с най-добрите си прояви то почва да ги респектира, бих казал, да се състезава с тях. Носи качества, които на тях липсват, реагира по-бързо, в приятния смисъл на думата, „по-нахално“. Дори една част от литературните работници намират своето осъществяване в „кинолитературата“... Не ми се ще да говоря за болните, съмнителни прояви на киното в това отношение. Но не само най-закостенелите, ретроградните, бих казал, „литератори“ трябва да се съобразяват с това вече не ново изкуство. Хармонията ще бъде именно пак в зачитане на творческата индивидуалност на всеки един от партньорите, на истинските съмишленици, при които автор на новото произведение ще бъде единството на таланта на двете страни.

Кой е според Вас авторът на едно кинопроизведение? Вашето мнение за авторския филм?

Приемането на една идея, дълбокото уважение към авторството на идеята в никакъв случай не изключва авторството на режисурата. Не уважавам режисьори, „претопили“ се в авторския материал. При „бляскаво“ претопяване дори ще имаме налице регистрационна режисура. Това не значи, че имам литературни амбиции, авторско кино има и без тях. Първо, ако имах такива качества — да пиша (а аз нямам такива), бих бил нещастен, защото бих се „изразходвал“ още в сценария.

Забелязал съм, че трудно казвам на актьорите два пъти едно и също нещо — една и съща претенция. Мисля, че втория път ще се престоря на „възбудител“ и моето „актьорничене“ ще се усети от актьора. От добрия артист. И ще загубя от това. Много често ме питат защо снимам бързо. Да не изпусна настроението. За мен този път е най-близък, но никак не бих искал да го препоръчам. Доста често сам се хващам, че губя от това.

А кой е авторът на едно кинопроизведение — на този въпрос може да се отговори, ако се пита: кой е авторът на **това** кинопроизведение?

«ТАНГО»

Другарю Караславов, известно е, че вие сте в контакт с киното не от вчера. Кажете ни нещо по-подробно за тия моменти от Вашия живот.

Наложи ми се като съветник на мой приятел, собственик на три кина, да гледам някога по два и по три филма на ден. Все по това време, преди 9. IX. 1944 г., преведох и маркирах няколко съветски филма. След 9. IX. 1944 г. написах текста на пълнометражен документален филм за Отечествената война. Всичко това ми вдъхваше самочувствието на познавач на кинематографията. Може би тъкмо затова известен съветски филмов режисьор и сценарист, поканен да снима у нас филм, се спря на мене за едно сътрудничество. По причини, които е излишно да излагам сега, от моя сценарий и от този почин не излезе нищо, и съветският режисьор трябваше да замине за родината си. По-късно подписах договор за сценарий за Христо Смирненски. Но режисьор не беше ми определен. След това поискаха от мене да напиша сценарий по повестта „Танго“. Написах сценария, но по съображения, които не са ми известни, той на два пъти бе отхвърлен в мое отсъствие. Пазя стенограмите и от двете разисквания в „художествения“ съвет при студията за игрални филми. Тези разисквания са ярка манифестация на оная обързаност, безпринципност и котерийност, която докара нашето филмопроизводство до задънен сокак.

Сега, вече при нов сценарий, мене ме уверяват, че започва да се снима филм по „Танго“. Дано да започне. Казвам **д а н о**, защото снимането на филма бе „запланирано“ ред години. „Танго“ не се снимаше, но излизаха скорострелно от никого неподозирани филми, които предизвикваха и предизвикват дълбоко недоумение у зрителите.

Намирате ли, че завоеванията, творческият потенциал на литературата ни се използват добре от нашето кино. Какво по-конкретно бихте препоръчали!

По екраните преминаха много филмови недоразумения, които нямат нищо общо нито с нашия днешен живот, нито с нашата ясно целенасочена политика на социалистическо строителство, нито с нашата героика от близкото и по-далечно минало. Творческият потенциал на литературата ни с редки случайни изключения не е дори засегнат. Какво неизчерпаемо богатство за патриотични и героични теми ни дава нашата художествена литература! Но това богатство не се пуца във „филмово обръщение“, то не се смята достойно за дълбокомъдрите разбираня и тези на някои от филмовите ни режисьори и деятели.



ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Ако има ясно разбиране за целите на нашата кинематография и ако нашите филмови дейатели искат да отговорят на чаянията на нашите кинозрители, смятам, че те трябва да видят такива чудни сюжети като „Изворът на Белоногата“ и „Бойка войвода“ от П. Р. Славейков, „Ганчо Косерката“ и „Зиналата стена“ от Цани Гинчев, „Черен арап и хайдут Сидер“ от Н. Козлев, „На прощаване“ от Хр. Ботев, „Маминото дете“ и „Българи от старо време“ от Л. Каравелов, „Немили-недраги“, „Чичовци“, „Митрофан и Дормидолски“ от Вазов, редица повести, новели и романи от Страшимиров, Йовков, Г. Райчев... Смятам, че екранизирането на двете повести на Елин Пелин не бе съвсем сполучливо. От негови разкази могат да се снимат и пълнометражни, и късометражни филми — в това отношение може да се вземе пример от чудните съветски филми по разкази на Чехов.

Влияе ли киното върху литературата, специално върху Вашето творчество!

Безспорно киното влияе върху литературата. Това влияние е твърде сложно и в много случаи просто неуловимо. Няма никакво съмнение, че един хубав, силен филм оставя дълбоки дири в съзнанието на писателя, подтиква го към творчески хрумвания.

Другарю Мирчев, несъмнено е, че киното сравнено с театър например, дава много по-големи възможности за свободно опериране с „пространството“. От друга страна, неговите способности за проникване в дълбочините на човешкото съзнание непрекъснато се умножават. В каква посока ще бъде изграден бъдещият Ви филм?

Ако съм разбрал правилно въпроса, интересува ви дали филмът ще бъде развит по линията, оперираща с времето в определено пространство, от което произлиза същността на драматургичния конфликт. Или конфликтът ще произтича от определени психически състояния у героите, което ни кара да търсим проникване в тяхната същност. Ако е така, принципиално това е един и същ въпрос, защото проникването в съзнанието на човека специално в киното е пространствено явление, понеже в крайна сметка трябва да се изрази в пластични, визуални образи.

Ще ви отговоря с малко предистория.

Повестта на Георги Караславов събуди у мене интерес през 1962 година, когато случайно взех от нашия културен център във Варшава тази повест за четене.

Произведението на Г. Караславов има нещо много интересно. В повестта „Танго“ едно и също време определя постъпките и съдбите на три групи герои, които нямат пряк драматичен допир помежду си. Това дава възможност за едно съвременно построяване на филмово произведение върху класическа тематика из героичното ни минало. Освен това другият съществен момент, който изключително ме интересува, е проникването в съзнанието на осъдените на смърт — нещо, което за мен е най-интересното в повестта, успоредно с другите две линии. Така че интересът ми се определяше от възможността за създаване на кинопроизведение със съвременно звучене. Това бяха мислите ми тогава. Сега, когато се стигна до осъществяването на

тези мои мисли, пред мен се изправи друг проблем — литературната форма и нейното вярно пресъздаване на екрана. Значи ли вярно пресъздаване простото илюстриране в живи образи на дадено утвърдено литературно произведение! Смятам, че сценаристът Слав Караславов намери правилен път, като запази основната мисъл на повестта и предложи по-различно визуално решение. С това той дава възможност на режисьора да не се придържа точно към повестта, като запази абсолютно основата и идеите на повестта. Така че насоката на бъдещия филм се определя от насоката и идеите на литературния първоизточник.

В киноизкуството съществуват — и то не малко — произведения с тематика, подобна на тематиката във Вашия филм. Нека споменем само българския филм „Пленено ято“ и един от най-новите френски филми — „Стената“, снет по едноименната новела на Сартър. Кой моменти от съдържанието и формата ще определят особения облик на Вашия бъдещ филм!



ВАСИЛ МИРЧЕВ

И двете произведения са ми известни, макар че само съм чел разказа на Сартър, и то твърде отдавна. Въпросът Ви е точно към целта. В повестта „Танго“ ме интересува най-много третата и най-къса част — тази на юсъдените на смърт. Другите две линии служат за определяне на конфликта, на непримиримата борба между класите на фашистката държава в момента на зараждащата се решителна победа на Съветския съюз. Центърът на бъдещия филм ще бъде затворът като олицетворение на една фабрика на смъртта, където всеки момент се отделят комунисти от големия затворнически колектив, за да бъдат разстреляни или обесени. В тази атмосфера на непрекъснат ужас поведението на осъдените е център на вниманието ни. Но не онова поведение, което бе обект на внимание при прекрасния филм „Пленено ято“, а онова друго поведение, невидимо, между самите герои. Мен и сценаристът Слав Караславов ни привлече онзи напрегнат вътрешен живот на тримата герои. Сърцевината на филма трябва да бъдат техните въображения и халюцинации, които губят реалното си определение кога стават — през деня, през нощта, дали във времето, когато течат трите разказа за трите групи герои, или преди това. Естествено ще се стремим заедно с автора на сценария към изграждане на вътрешен драматизъм, а не към описателно предаване на ситуациите и преживяванията на героите. Под това не бива да се разбира, че ще се придържаме към класическата филмова драматургия и към изтърканите изобразителни похвати. Самото произведение ни води към по-нови пътища. Позволявам си да говоря и от името на автора на сценария, тъй като той отсъства и ме упълномощи да изложа ония становища, които са общи и за двамата ни.

Какви са измененията в драматургическата тъкан в сравнение с литературния първоизточник?

Драматургичните изменения са значителни, но те са неминуеми. Повестта „Танго“ при адаптирането си в пиеса и в телевизионна постановка също е претърпяла изменения. Какво остава тогава за киното? Наложил се реконструиране на трите линии в друг порядък. Освен тези изменения диалозите няма да бъдат такива, каквито са в книгата, поради другото си звучение на екрана. Наскоро имам възможност да видя филма „Тютюн“ и това, което ми направи впечатление беше, че диалозите звучаха като в самата книга. На места това разделяше моментално образите от думите на героите. В „Танго“ много от нещата, които се говорят, може би ще се „кажат“ от актьорите мълчешката, с жест или със създаване на обстоятелства, които сами по себе си ще говорят достатъчно ясно, за да не е нужно да се повтарят чрез говор.

Какви са прерогативите на писателя в сътрудничеството му с кинорежисьора при изграждането на филма? Как работихте върху сценария?

Ако решим да разговаряме обширно по последния Ви въпрос, това значи да излезем от темата, поради която сме се събрали да говорим. Факт е, че само по този проблем би могло да се каже повече, отколкото са всички страници в този брой на „Киноизкуство“. Може би ще се съгласите с такава идея — поканете няколко филмови режисьори, няколко сценаристи и няколко писатели и проведете разговор на тази тема. По този въпрос аз се изказах обширно в статия под заглавие „Режисьорът и писателят“ в бр. 1 от 1965 година. Мнението ми не се е променило. В случая със Слав Караславов и двамата имаме късмет. Мненията ни съвпаднаха по много въпроси, но на практика сработването протече така: Преди три години почнахме разговор за евентуално писане на сценарий. В края на разговора ни той ми даде написан сценарий, който носеше надпис „първи вариант“. След това го прочетох, излязох със свои предложения. Слав написа втори, после трети вариант. Временно прекъснахме контакта, защото той замина извън страната, а аз работех над филма „Мъже“. По-късно започнах да го преследвам наново. Беше обезверен, че ще правим някога филм. Тази година започнахме отново.

При първите разговори той предложи да сменям досегашната основна линия и да преминем към т. н. вариант „Фабрика на смъртта“. В този момент разбрах, че сме на път към реално осъществяване на филма. После работихме така — аз разработих драматургичната схема, а по нея, въз основа на трите варианта и на книгата, той написа сегашния сценарий. От този вариант и двамата все още не сме задоволени и смятаме да поправим много неща в работната книга. Има препоръки от художествения съвет, особено във връзка с диалога и по линията на тримата осъдени на смърт.

Приемайки да работя над това произведение с литературни качества, които твърде мъчно се подават на филмово претворяване, знам, че ще изпадна в конфликт с всеки, който е чел „Танго“ — не защото филмът може да не им хареса, а защото всеки читател е сам режисьор на собствената си фантазия. Когато дойде ред да види филма, обикновено бива разочарован от различието между неговото въображение и това на режисьора. И ако е така с обикновения зритель, какво остава за автора на литературния източник... Но когато един филм се твори спонтанно, има надежда да се получи и обратният резултат.

ЛИТЕРАТУРАТА И ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА

Н. ДМИТРИЕВА

Взаимоотношенията между видовете изкуства се подчиняват на закона за историческата изменчивост. В различните исторически епохи системата на изкуствата съществено е изменяла своята структура, макар че са оставали нейните слагаеми: изкуството на словото, изкуството на изображението, изкуството на звуците (музиката), зрелищните изкуства и изкуството на вещите (архитектурата и приложните изкуства). Тези пет главни комплекса могат да се открият в художественото творчество на всички времена и народи, като се започне от първобитното общество. Но тяхната структура, системата на връзките и относителното преобладаване на един или друг комплекс във всяка епоха представляват различна картина. Опитът на XIX век ни приучи към идеята за литературоцентризма, т. е. към преобладаващото положение на изкуството на словото като най-могъщо по своето въздействие върху умовете. Но в древността изкуството на словото е заемало сравнително по-скромно място и при това се появявало не особено, а като един от съставните елементи на синтетически ансамбъл. Това се обяснява очевидно с историческата логика в развитието на изкуството като цяло, с логиката на художественото усвояване на света от човека — от предимно практическото, материалноформиращото към предимно духовното.

Всяко произведение на художественото творчество от древността и днес е преди всичко акт на **духовно-емоционално общуване** между хората. Но родовата специфика на изкуството с това още не се изчерпва. Всяко произведение на художественото творчество е едновременно и нещо направено, сътворено — нов предмет, ново явление, създадено от човека — и нещо познато, открито от него. И функцията на **създанието**, и функцията на **познанието** са също така винаги присъщи на художествената дейност. Чрез тях се проявява първата функция — функцията на общуването. Може да става дума само за относителното преобладаване на едното или другото начало. В архитектурното съоръжение явно преобладава началото на създанието, а в литературното есе — началото на познанието. Обаче и в архитектурата се съдържа елемент на познание, и есето представлява не прост резултат на изучаването, а нещо ново, оформено, структурно значимо цяло.

Но в историческото развитие на изкуството се наблюдава преместване на функционалния център на тежестта: една от функциите се издига на пръв план, а същевременно другите се проявяват по-скрито, по-малко осъзнато. Това неизбежно въздейства и върху диалектиката в развитието на видовете изкуства. При това трябва да се има предвид относителността и подвижността на границите между изкуството и „неизкуството“. Всеки вид изкуство, първо, се е включвал в определена **идеологическа** система, второ, не-

посредствено е съседствувал с някакъв вид „извънхудожествена“ дейност. Изкуството на архитектурата винаги е имало като свой кръвен „родственик“ чисто утилитарното строителство; изобразителното изкуство — всички разновидности на нагледното познание и визуалната комуникация, включително и писмеността (китайците са смятали писмеността за особен род живопис); зрелищните изкуства — обрядите, процесиите, игрите, спорта; художествената литература с множество нишки е свързана с научната, философската, документалната, критическата литература и т. н. В извънхудожествените видове дейност скрито дремат художествени потенции, готовността при известни условия да се сближат с изкуството или да прераснат в него. На свой ред развитието на определен вид изкуство е задължено в много отношения на развитието в родствената му сфера на дейност.

Словото, езикът са действителността на мисълта. Развитието на изкуството на словото се намира в несъмнена връзка с прогреса на аналитичното, теоретичното мислене, макар че, разбира се, не му е тъждествено.

Съветските естети, като излизат от първичността на материално-трудовага дейност по отношение на духовната, смятат, че главната историческа тенденция в развитието на художествената дейност е в нейния преход от сетивно-практическото формиране към познанието и отражението на битието. „От форма на обществения труд тя се превръща във форма на общественото съзнание, в художествено мислене. Съответно на това изкуството или литературата в ранните си стадии се възприемат преди всичко като дейност, като съзиждане на особена вещь (произведение), и само в по-ново време те започнаха да се възприемат предимно като особен начин на познание“ („Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении“, т. 1, 1962, стр. 193).

Оттук следва, че през ранните стадии на обществото изкуството на словото се е проявявало в сравнение с „веществените“ изкуства относително по-малко разчито, по-малко адекватно на своята природа (т. е. природата на словото). Словото работи като оръдие на духовните представи, то не създава нищо материално, а хората на първобитния строй са били склонни да приписват и на речта пряка материална сила, способност да действа върху предметите почти също така, както брадвата или стрелата. Съзидателната страна на словесното изкуство се е разбирала буквално „веществено“ и по този начин илюзорно.

Тук обаче не всичко е било илюзорно: ако словото не може да въздейства върху неодушевената природа, ако не може да предизвиква дъжд или слънце, прякото, без всякаква рефлексия действие на словото върху ролята на човека и дори върху неговия физически организъм е напълно възможно. И това е доказано от съвременната наука. В най-ранните стадии словото е ставало изкуство като внушаваша, сугестивна сила. Магичите и заклинанията са най-древният „жанр“ на словесното изкуство. Тяхната цел е била практическа, както при всяко утилитарно действие: заклинанието е било призвано да подчини оня, към когото се е насочвало, да овладее неговата воля. Тогава в изкуството на словото се е култивирала афективната страна на речта: от нея е зависила силата на внушенията. Огромно значение са имали ритъмът, напевността, градацията на звука и шепотът. Хипнотичната музика на речта се е възприемала като по-важна, отколкото нейното смислово съдържание, което в заклинанията е било твърде тъмno, а в най-древните трудови песни — еднообразно и статично. Основната ценност на словото — смисловата ценност — в първоначалните форми на словесното творчество се е проявявала твърде слабо: на преден план са изпъквали ония свойства на речта, които я сближават с музикално-театралното действие. Словото като изкуство е съществувало дотолкова, доколкото е било част от обряда, доколкото се е включвало в ритуалните представления с песни и танци. Така се е формирала вкоренената се за дълго време връзка на изкуството на словото със зрелищните и музикалните изкуства, способни най-непосредствено да въздействуват върху оня, който ги възприема, да го завладяват, да го подчинят на своя ритъм. Тук са изворите на поезията — думите-музика, мерената реч, която несъмнено е по-стара, отколкото изкуството на прозаичната реч. При това в първобитните синкретически комплекси поезията, т. е. художественото слово, е играла вторична роля, подчинена на движението и ритъма.

На по-висок етап от общинно-родовия строй изкуството на словото се обособява като митологически устен епос — митове, легенди, предания, образувачи

като цяло епосен. Това отбелязва велик прогрес на **самосъзнанието**: повестува-телната поезия се развива в зависимост от способността на народа исторически да се самосъзнава. Ритуалните представления са, така да се каже, стихийно битие в мита, потопеност в него. Друго нещо е разказването на мита. Появява се поглед като че ли отстрани, размисъл; животът на народа започва да се осъзнава като история, макар и във фантастически връзки. Героико-митологическият епос е началото и на бъдещите исторически хроники, и на бъдещата художествена проза. Те имат общи корени. Словото като съсъд на познанието влиза в своите права и именно в това си качество става самостоятелно изкуство. Но и на стадия на епоса то още е сраснало с музиката и пеенето: тази връзка се е закрепил здрав в устната народна поезия чак до наши дни. Поетът, певецът и разказвачът през епохата на епоса са едно и също лице: той е разказвач, понеже разказва предания, чути от него от старите хора (в този смисъл той е и историк); той е поет, понеже обогатява тия сказания със собствени допълнения и по собствен начин ги излага; той е певец, понеже не ги произнася, а ги пее, като си аккомпанира с музикален инструмент. Преданията в „Илиадата“, руните в „Калевала“, поемите в „Махабхарата“ — всичко това се е пило с музика. Обаче в словесно-музикалния комплекс, отделил се от синтетическите представления, главната роля вече принадлежи на разказа, а музикалното звучене е като че ли елемент на неговата форма. И разказът не преследва задачата за пряко, сугестивно действие, а само действие опосредствувано чрез въображението и размисъла. Слушателите спокойно, с мъчание, са слушали разказвачът, който, без да бърза, е повестувал за подвизите на героите.

Другояче се е формирало общуването на словото с изображението. Тук очевидно от самото начало значителна роля е играла комуникативната и смисловата функция на словото. Рисуниките и скулптурите или са се включвали в ритуалните действия (тогава тяхната връзка със словото се е осъществявала в общите рамки на този ритуал, но е била, разбира се, не толкова тясна, както връзката на словото с танца и музиката), или са служили като средство за обозначение и комуникация. В последния случай словото сякаш се е превръщало в рисуника и е намирало в нея образно инобитие на своя смисъл. Зараждала се е идеографическата и пиктографическата писменост — възел, свързал наедно словото с изображението. Забележително е, че там, където писането с иероглифи се е задържало през много столетия (например в Китай), там връзката и общността на поезията с живописата е оставала през всички исторически етапи най-тясна и органична, въпреки че иероглифите отдавна са били загубили своята изобразителност.

В пиктографията последстващата, извънхудожествената функция на словото се е приобщавало към образността чрез рисуника. Обикновеното, „прозаическо“, чисто комуникативно слово, пречупило се в огледалото на рисуника, е ставало вече изкуство, тъй като се е превръщало в изкусно направен предмет — подобие на действителния прабраз. В този съюз художественото първенство е принадлежало на рисуника, а словото се е учило постепенно от него да става изкуство. Може да се предполага, че тук за пръв път се е зародило убеждението, че художествената сила на словото е свързана с неговата изобразителност, с неговата зримост: да се пише художествено, значи да се изобразява с думи.

Изобразителността на словото (наред с неговата музикалност) е очевидна в изкуството на древния Египет, където писмеността дълго не се е разделяла с рисуника. Египет дава примери на изумителна стилова цялостност, на съзвучие, на съгласие между различните зидове изкуства, обединени в религиозната система. Тържественият стил на химните, изсичани обикновено върху пилоните и обелиските, техните хиперболични образи, бавният и величествен ритъм на тяхното звучене се намират в пълно единство със стила на египетските храмове, с грандиозните статуи, с ритмическото построяване и отчетливостта на релефите и рисуниките. В химна на Тутмос III съдържанието на редица двустипни предизвиква във въображението верига от релефи, изобразяващи подвизите на царя, а сбитата картинност на всяко двустипие, отмереността на ритъма и повторемостта на началото отговарят изцяло на пластическите принципи в египетското изобразително изкуство. Тук словото подражава на рисуника, чиято школа то е преминало.

Собствените, самостоятелните възможности на словото през това време са се натрупвали в „научната“ проза, каквато са били древните летописи, анали, ав-

тобиографии, разкази за пътешествия и т. н. Тази познавателна литература е била по своему не по-малко художествена, отколкото химните и лиричните песни. И изобщо може да се каже, че като се почне от епохата на робовладелческите държави „веществените“ изкуства (преди всичко архитектурата) и тясно свързаните с тях изобразителни изкуства стават водещи и са каменният, по който се настройва и литературата. Тя излиза от тях, когато формира и формулира своите стилови закони. Предметното, оформеното, непосредствено открито за сетивно съзерцание представлява през тази епоха условие за всяко мислене за света, в това число и за религиозното, и поради това и изкуството на предметните зримости става най-важно, достигайки най-полеми висоти. „Художественото“ предполага качеството на „изкусно изработеното“ и „нагледното“ — на прекрасния занаят. И това се утвърждава за дълго време.

В класическа Гърция се е формирала разчленена система на видовете изкуства, повече или по-малко близка на съвременната; тя е теоретически осмислена от Аристотел. Понятието за системата ют видове е трябвало да изхожда от общото, родовото понятие за изкуството. Въвеждането на това понятие е било грамадно постижение на древногръцката естетическа мисъл. То е изхождало от изобразителния принцип — принципа на подражанието. Съответно на това Аристотел класифицира разновидностите на изкуството по начина на подражанието, по предмета на подражанието и по средствата на подражанието. Изкуството на словото в тази система заема съвършено самостоятелно място, може дори да се помисли, като се съди по това, колко подробно го разглежда Аристотел, че то се е смятало от гръците за най-важно. В този смисъл ни говори и обстоятелството, че занимаването с литература се е смятало по-достойно за благородните хора, отколкото занимаването със занаятите, а скулптурата и живописата са влизали в занаятите. Обаче въпросът не е в тази условна иерархия на видовете, а в това, доколко видовата специфика на всяко изкуство фактически е влияела върху другите, доколко тя се е проявявала като общ, родов белег на художествената дейност. И ако се пристъпи от тази гледна точка към теорията и практиката на античното изкуство, ще се види, че в него господствуват **пластическите** принципи. Скулптурата е изкуство, най-адекватно на античното световъзприемане. Останалите изкуства са се развивали в лоното на пластическата сетивност. Пред погледа на гръцките художници като че ли винаги е витаел идеалният праобраз — човешкото тяло като завършен, съразмерен, пропорционален пластически организъм. Обстоятелството, че гръцката архитектура и живопис са се стремели към скулптурност е достатъчно очевидно. Но и гръцката литература в поляма степен се е формирала по законите на пластиката. Характерно е, че Аристотел е виждал коренния общ белег на изкуството в „мимезиса“ — подражанието или възпроизвеждането, което в пряк смисъл се отнася именно към изобразителните изкуства. И литературата, и дори музиката той е смятал за „миметически“ изкуства, макар че в музиката „подражанието“ е по-скоро метафора: Музиката — казва Аристотел — подражава на човешките нравствени свойства. Аристотел е смятал познанието и нравственото възпитание за твърде важни функции на изкуството, но и едното, и другото е извеждал пак от принципа на подражанието. Думите и размерите на поезията той е разглеждал по аналогия с мрамора и боите: това е също такъв материал, от който се прави произведението на изкуството. По-нататък: Аристотел винаги е подчертавал необходимостта от мярка, завършеност, обзиримост, определеност на обема в поезията. Той е хвалил Омир за обзиримостта на фабулата, за това, че Омир не е започнал да описва цялата Троянска война, а е избрал определен, пластически завършен епизод. Въпреки това Аристотел е склонен да постави трагедията като жанр по-горе от епоса, понеже трагедията е по-компактна; при това включвайки в себе си освен речта, живото действие и театралната обстановка, тя създава впечатление за по-голямо жизненоподобие. По такъв начин трагедията е по-изобразителна, по-пластична и поради тази причина трябва да ѝ се отдаде предпочитание.

Това е характерно и за практиката на античното изкуство. Разбира се, античната литература се е придвижила далече в разработката на специфичните възможности на изкуството на словото: гръците са разбрали прекрасно, че изобразителността на словото е по-друга, отколкото в пластическите изкуства. Всевъзможните поучения към поетите и разсъжденията за изкуството са започвали обикновено с позоваване на произведения от скулптори и живописци.

Авторите изобщо са се занимавали много с описания на паметници на изобразителното изкуство, като се започне с хвалебствените епиграми, посветени на статуи и картини, и се свърши със специалните жанрове на просторните описания, както това е при Филострат и Калистрат. Описанията имат за цел не „изкуствоведчески анализ“ в съвременния смисъл на това понятие (толкова повече, че понякога са описвани измислени произведения), а представяват похвали на необичайната жизнеспособност на картините и скулптурите и опити да се състезават с тях в нагледност на словесния образ. Това е нещо като словесни илюстрации към произведенията на художници или направо словесни картини. В културата на античността почти не са намерени обратни примери, т. е. илюстриране от живописци и скулптури на съвременни за тях литературни произведения. Нистина античната литература и изобразително изкуство имат общи сюжети и общи герои. Но това е поради обстоятелството, че те имат общ източник — митологическия епос. Той се е използвал като сбор от сюжети и мотиви — не толкова като литература, колкото като история. Струва ни се, че никой от съвременниците не е правил илюстрации към трагедиите на Софокъл, Еврипид, към песните на Сафо и Анакреон или дори към романа „Златното магаре“ от Апулей. Едва през римско време се появяват немногочислени книжовни миниатюри. Очевидно пластическото изображение се е смятало като нещо първично: то е могло само да поражда словесния образ, но не и да го „разкрива“, т. е. да бъде вторично по отношение на словото.

Въпреки това литературата („поезията“) е била в античния свят високо развито изкуство и фактически е била налице професионализацията на художниците във всички видове изкуства. Трудът на художника се е осъзнавал и теоретически осмислял в неговата специфичност. Средните векове са започнали много неща наново, като че ли отначало. Те отново са разтворили художествената дейност в многочислените практически, религиозни и битови функции в „неизкуството“. Това са били времена на приложното изкуство в най-широкия смисъл на думата — всички видове на изкуството са били така или иначе „приложни“. През средните векове не са се появявали теоретически трудове, подобни на „Поетиката“ на Аристотел. Средновековните трактати за изкуството са технологически трактати, ръководства по занаят (дори ако са се наричали „поетики“) или пък отвлечени разсъждения на философи-богослови за божествената красота, имащи твърде условно отношение към съвременната им фолклорна, приложна художествена практика.

Самите пластически изкуства през средните векове не са „пластически“ в оня смисъл, както това се е разбирало в античността. Сега техният общ характер, техният облик е обликът на арабеската, орнамента, на причудливото и пестро зрелище. Античният периптер предизвиква впечатление за телесност и завършеност на пластическия организъм. Готическият храм оставя винаги възможност за продължение или фрагментация: той е трудно обозрим като цяло, крие в себе си всякакви неочакваности и изплъзващи се подробности. Това не е пластическо тяло. А гора от капризни форми, които могат да се разрастват и разклоняват все повече и повече. Такъв е и художественият живот на средновековието. При това той е трудно да се отдели от „нехудожествения“. Богослуженията, обрядите, „процесиите на глупаците“, срещите през дните на постенето и Сирната неделя, панаирите с театрални представления, с фокусници и жонгльори, марионетните игри в хановите и кръчмите, речите на ораторите, проповедниците, тостовете и песните — всичко това може да се причисли към изкуството на средновековието до толкова, доколкото изкуството тогава естествено и стихийно се е вплитало в бита. Господствувала е стихията на занаята и фолклора. Фолклорът винаги е приложно изкуство, защото никога не се обособява от всекидневието.

В това несигурно море, където всичко си взаимодействува и се прелива едно в друго, изкуството на словото е било в не по-малка степен „приложно“. Дори може би повече от другите изкуства то се е сраствало с всекидневието и не се е отделяло в особена област. Скулпторите, живописците, резбарите, камепарите са имали определена специалност, от която са живеели. А словесното изкуство не е било ограничено от никакви рамки на професията, мястото и материала. То се е развивало навсякъде, избухвало е тук и там, неговите творци са можели да бъдат хора от най-различни кръгове и съсловия. Текстове на песни са съчинявали и знатните рицари, и придворните дами, и учениците, и скитниците, и монасите — за никого от тях това не е било „професия“. Приказките, притчите,

анекдотите са се предавали от уста на уста. Много неща не са се записвали, а са възниквали като експромт, като импровизация и са умирали, отзвучавайки, или са се подхващали от други и по-късно са били преразказвани, обработвани по различни начини, без да се държи сметка за „авторското право“.

Изкуството на словото е служило за всичко и е побирано всичко. Върху него са влияели религиозните книги и обряди. Твърде разпространени са били култовите драми (мистерии, мираклии и други) и поемите в жанра на „виденията“, но едновременно с това са се раждали и техните пародийни преработки от рода на „Всеопияняващата литургия“. Върху него са влияели формите на куртоазния етикет, остатъците от латинската ученост, риториката, съдебното красноречие (много произведения на труверите са построени като диалог-диспут, като „преглед“ на две страни). То е било подхранвано от разкази за пътешествия в далечни страни (така са се раждали приключенските романи), а също така от прозаическото всекидневие на градския живот, от търговските сделки и хитрувания (тук е източникът на шванковия и плутовския роман). По такъв начин изкуството на словото е преминало голяма школа, възприемайки много неща. Съчинителят в зависимост от това, какво е съчинявал, е могъл да се стреми да покаже своята ученост (над това обстоятелство иронизира Сервантес в увода към „Дон Кихот“) или се е увличал от необичайността на описваните приключения, или е прославял високопоставената дама. Центърът на тежестта всеки път се е оказвал някъде извън художествените задачи на литературата, т. е. извън разкриването на вътрешния смисъл и връзка на явленията. Тя, разбира се, е правила това и тогава, но не в пълна степен осъзнато, поставяйки си за цел да служи на по-частните и конкретни задачи на всекидневието.

Литературното майсторство като такова се е разбирало също по типа на приложните изкуства: майсторски да се **направи някаква вещ**. Не е било задължително тази вещ да разкрива нещо ново — тя е можело да бъде направена по образеца на десетки и стотици подобни на нея, имащи същото назначение. Честолюбие на художника се е състояло в това, да я направи по-изкустно, по-майсторски. Такъв род честолюбие е владеело трубадурите, които са се състезавали като виртуози с най-сложни, изискани по строежа на строфите и ритмичните форми на канционите, албите и други. Художествената специфика на литературата най-рано се е осъзнавала в областта на технологията: и Данте е построил „Божествената комедия“ като величествено архитектурно съоръжение по строите почти математически закони на строителството.

Тази литература, която е била по-непосредствена и наивна в своята форма, още дълго време не е имала съзнание за себе си като за изкуство на словото, а се е чувствувала просто слово, средство за общуване, за съобщаване на сведения. Протопоп Авакум, когато е описвал своя много труден живот, най-малко се е мислил за „художник на словото“: той просто е искал да разкаже на своите единомышленници и потомци какви жертви изисква борбата за правата вяра. Потомците обаче са се отнесли по-равнодушно към същността на конфликта между староверците и никониянството, затова пък са оценили високо неистовия протопоп като забележителен писател.

Съюзите на художественото слово с другите изкуства през средните векове са били също така многообразни. И литературата като Протей е приемала облици на тези изкуства или на тези „неизкуства“, с които се е обединявала. Тя е била ритмически-напевна, в съюз с музиката (поезията както и по-преди не е съществувала извън музикалния съпровод), картина, в съюз с изображението (нещо, което е особено характерно за страните на Изтока), велеречива в „куртоазните“ жанрове, обстоятелно-описателна в хрониките, риторическа в морализаторските драми, непринудено-разговорна в шванковете и т. н. Съюзът на литературата и зрелището е бил тесен и органичен. Зрелищното начало е било изобщо твърде силно в средновековното изкуство. То е привличало в своята орбита и литературата, която в този синтез е била в значителна степен импровизационна. Текстът на драмите не е бил строго установен: той е представлявал по същество либрето. Драмата не е съществувала отделно от представлението: дори през епохата на късното Възраждане, през времето на Шекспир пиесите все още са се печатили без името на автора, но затова пък с посочване на трупата, която ги е поставяла.

През средните векове огромно разпространение са получили илюстрираните ръкописи. Словото и изображението са се съчетавали в тях на равноправни начала: тук отново е било налице не толкова илюстриране на текста в съвременното разбиране, колкото паралелизъм на словесния и изобразителен разказ. Въпросът е в това, че самото изобразително изкуство е било проникнато от дух на повествуемост. Но не защото се е учило на това от литературата: елементите на повествуемостта са заложили в неговата собствена природа. И то ги е култивирало особено през средните векове, когато още не е имало книгопечатане и населението е било почти изцяло неграмотно. А между това извънредно усложнените се форми на живота в средновековните градове са изисквали усилен комуникации. Не напразно готическите катедрали са се наричали „каменни книги“, „библии за неграмотните“. Скулптурните украси на порталите, многокрилите олтари, печатите в руските икони, кодексите с миниатюрите на всеки лист — всичко това е било разчитано „да се чете“. За средновековната живопис са характерни изобретателните цикли, комплексите, поредиците от сцени, последователно разгъващото се повествование. Така наречените примитиви са винаги преди всичко повествуемост. Тази тенденция може да се проследи в изобразителното изкуство чак до Високото Възраждане, а в северните страни обхваща цялото Възраждане. Например при П. Бройгел картините притчи, картините иносказания са всъщност живописни идеограми.

В изкуството на повествованието литературата е вървяла наравно с живописата, но ѝ е отстъпвала в конкретността. А това е предизвикало обстоятелството, че когато през епохата на Ренесанса се е засилил необичайно интересът към индивидуалното и проблемът за личността се е оказал във фокуса на художествените търсения, живописата е изпреварила в тази посока литературата. Когато в живописата вече е съществувал напълно кристализиран жанрът на портрета и в живописните композиции всяко лице е притежавало ярка индивидуална характеристика, новелистите все още са борабили с типови характеристики-стандарти от рода на: „живял един дворянин, твърде богат, красив и благовъзпитан“, „дама, толкова добродетелна, колкото и прелестна“. Същността се е заключавала в интригуващата фабула, в неочакваните, пикантни положения, в които са се оказвали тези кавалери и дами. А помежду си те са разговаряли в условно-риторически стил, отразяващ твърде малко техните индивидуални черти.

Когато Леонардо да Винчи е замислял риторическия спор на живописеца с поета за предимствата на живописата, това е било предизвикано не от някакво нахърняване правата на живописата. Аргументите на Леонардо са били насочени по-скоро към това — и теоретически да се обосновават неоспоримите от негова гледна точка естетически предимства на живописата. При онези исторически условия той е бил свършено прав, защото художествената литература тогава още не е била станала оня несравним инструмент за **дълбок анализ**, за художествено **самопознание**, какъвто стана дълго време след това и в което тя се оказа без достойни съперници.

У Леонардо въображеният поет твърди, че може да показва и описва „всичко изобщо“ — макар и не така нагледно и сетивно убедително, както живописеца, затова пък всичко. „По повод на което следва отговорът, че нищо, за което той говори, не е предмет на неговите собствени занятия, но ако пожелае да говори и ораторствува, ще му се наложи да се убеди, че в това отношение е победен от оратора; и ако говори за астрологията, това е откраднал от астролога, ако говори за философията — от философа и че в действителност поезията няма собствена катедра и я заслужава не повече, отколкото дребният търговец, събирач на стоки, направени от различни занаятчий“ (Избранные произведения, т. II, М. — Л, 1935, стр. 68). Действително универсалността на словесното изкуство тогава все още е изглеждало като мозаичност, като „смес“; словото е било привличано твърде много от всичко друго и не е извличало от своята вездесъщност собственото си естетическо кредо. А то е могло да го придобие само в епохата на развитото критическо мислене за света.

По-нататък Леонардо упреква поезията, че тя не може да представи на сетивата на възприемащия човек хармонията и пропорционалността на съществуващото, както това прави живописецът, доколкото хармонията се възприема в **едновременността** на съзряването на частите.

Леонардо е виждал слабостта на поезията в това, в което по-късно тя придоби велика сила — в способността да се предава светът във времето, в движението. Но и тази сила ще се прояви като естетическа само тогава, когато теоретическото мислене на човечеството ще се издигне една степен по-нагоре, когато общественото съзнание като цяло ще се проникне от принципа на вечното движение и ще го усвои като метод. В епохата на Леонардо актуално си оставаше познанието на света, различаван на статични моменти и състояния. Природата бe упознавана като съвкупност от сетивно съзерцаеми предмети, „по принципа на твърдите тела“; хармонията предполагаше състояние на покой, на равновесие, на задържано мигновение. Тук бяха налице всички условия за естетическия разцвет на изкуствата, които се опират на здрава сетивна основа и по-малко възможности за разгъването на ония изкуства, в които според мисълта на Хегел идеята надраства сетивната форма.

През епохата на Възраждането в общото разбиране за изкуството акцентът вече се пренася от правеното върху **познанието**. Изкуството не се отъждествява повече със занаята и дори иска да се разграничи от него. В изобразителното изкуство станковите форми постепенно получават надмощие над приложните. Леонардо повтаря много пъти, че живописът е наука. Обаче това е изцяло сетивно, емпирическо познание.

Късното Възраждане и особено XVII век се ознаменуват с изострилото се чувство за динамизъм, с усещането за безкрайност, безпределност и изменчивост. Сега вече много неща предвещават бъдещото господство на литературата в семейството на изкуствата. Рабле, Монтен, Сервантес, Шекспир са писатели, **изследващи** действителността в нейното движение. В това си качество изкуството на словото е вече не експромт, не приказка, не възпяване, не излияние на чувства и не е поетически „предмет“ — то е художествено изследване, то е **литература**. Но все пак през XVII и отчасти XVIII век изобразителните изкуства и преди всичко живописът си остават водещи. Тяхната висока култура, с векове шлифованият им професионализъм продължават да дават нови плодове и да им осигуряват първенството. И главно — аналитически изследващите функции на изкуството още не могат да получат пълен простор и признание: съсловният строеж на обществото, съсловните традиции, норми и предразсъдъци спъват растежа на историческия и критическия възглед за света — главната предпоставка за разцвета на литературата. Представата за динамиката и изменчивостта на света, толкова силно отразила се в изкуството на барокто, засега е повече чувство — усещане, отколкото принцип на мисленето. И това усещане прекрасно е предавало изобразителното изкуство с помощта на специфично „живописното“ виждане, което достигна върхове в творчеството на Рембранд и Веласкез. Живописът овладя чувството за вътрешно движение, за „протичане“ тогава, когато съвсем се отдалечи от средновековните традиции на повестувателността.

В областта на литературата XVII век е век на предимно драматическите форми, т. е. на такива, където литературата е свързана с театралното представление и следователно в най-голяма степен е „сетивна“. Най-бележитите писатели на Франция и Испания от това време са били драматурзи, но най-рано и най-ярко драмата е разцъфтяла в Англия, увенчала се с творчеството на Шекспир, сякаш като компенсация на това, че в Англия, като се започне от Ренесанса почти съвсем не са се развивали класическите изкуства. Без да притежава големи традиции в изобразителното изкуство, Англия по-рано, отколкото другите европейски страни, даде първите високи образци на новия буржоазен роман — Д. Дефо, Дж. Свифт, Т. Смитлет, Г. Филдинг.

В страните с развито изобразително изкуство законите, приети в него, немалко са се пренасяли върху литературата и дори са й били предписвани от теоретиките. Това се вижда особено в класицизма. „Поетиката“ на Аристотел се е разглеждала от теоретиките на класицизма като непогрешим естетически фундамент, но класицистите са били по-ограничени от Аристотел в своята нормативност и в изискванията си да се изобразява само „прекрасната природа“. Тези регламенти са сковавали и живописът, но още по-силно са сковавали литературата. Например изискването за трите единства — на времето, мястото и действието — естествено за живописът, е било твърде изкуствено за драмата.

За пръв път и по решителен начин законите на поезията са били разграничени от законите на изобразителното изкуство в „Лаокоон“ на Х. Лесинг. Наистина

по отношение на последните Лесинг е оставал върху традиционни позиции, но провъзгласените от него права на поезията за широко, непринудено, несвързано с изискванията за „марка“ и „пропорция“, не непременно ориентирано към зримостта и нагледността отражение на живота в цялото му многообразие е имало огромно освобождаващо значение за литературата. Лесинг е съпоставял изобразителното изкуство и литературата като пространствено изкуство и като временно изкуство, извеждайки оттук техните различия и отричайки рязко догмата на классицистите за принципната тъждественост на словесния и пластическия образ. На Лесинг принадлежи дълбокото наблюдение: силата на литературния образ е не в „зримо“ описание на предмета, а в изразяването на действието, на впечатлението, което произвежда този предмет. С други думи — образността на словесното изкуство е основана върху отразяването на света, опосредствено чрез сферата на преживяването и размишлението. Ако това е така, литературата придобива незаменимо значение като универсално художествено познание.

Тъкмо това значение тя започна да придобива на границата между XVIII и XIX век. „Лаокоон“, излязъл през 1766 г., бе първият теоретически сигнал на започващия се процес за възцаряване на литературата. Той започна, когато победният капитализъм революционизира общественото съзнание като унищожи илюзията за устойчивостта, като развенча представата за вечните ценности, за изначалната даденост на съществуващото, като внесе дух на непрестанни потресения във всички обществени отношения. „Всичко съсловно и застинали изчезва, всичко свещено се осквернява и хората стигат най-сетне до необходимостта да погледнат с трезви очи своето жизнено положение и своите взаимни отношения“ (Маркс и Енгелс, Соч., II изд., т. IV, стр. 427). В обществото възниква това характерно умонастроение, което сумарно се определя с думата „критическо“. То възниква и като последица на капиталистическите отношения, и като реакция срещу тях. Духът на непрестанните изменения, най-сетне осъзнати като условие на битието, заедно с пстрепеността от „трезв поглед“, подбужда към внимателен анализ на съществуващото, към проверяващото съмнение, към иронията и диалектиката. Критични стават и философията, и изкуството.

Сега литературата встъпва напълно в своите права. Тя е онова изкуство, което повече от всички други е способно да размишлява за живота и да произнася съждения за него, прониквайки със своя скалпел в съкровенията му дълбини. В целия си блясък се проявява специфичността на литературния образ, за който „изобразителността“ е само един от подчинените елементи, а главната му сила съставлява особеният род художествена диалектика, т. е. способността да съотнася, да съпоставя, „да събира“ най-разнообразни явления, често далечни и несвързани, да улавя техните скрити взаимни връзки, да осветява едно чрез друго. Литературата прави всичко това, като оперира свободно с „всеобщия еквивалент — **словото**, за което няма прегради. „Анализирайте поетическия образ — казва Антоан де Сент-Екзюпери, — смисълът му е по-друг, отколкото смисълът на изразяващите го думи. Той не е заключен нито в един от елементите, които са свързани или съпоставени в него: смисълът на поетическия образ се определя от типа на връзката, която той създава, от вътрешната настроеност, която предизвиква у нас дадена структура“. (Соч., М, 1964, стр. 569). Образът според определението на авторите на колективния труд „Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении“ „... е система от взаимоотражения. Той разговаря с нас на свой език — или, по-добре казано, не с език, понеже в него няма „знаци“, а с особен модел на света, който избира и сблъсква помежду им като стари познати различните страни на битието, постигайки ги в двойко отражение като нещо цяло. Това е микрокосмос, малък организъм, който се опира върху всеобщата връзка и зависимост на явленията“ (Т. I. 1962 г., стр. 80).

Несъмнено е, че, първо, това свойство на образа така или иначе се е проявявало и в литературата на предишните епохи, но в цялата си пълнота то се е разгърнало само в ново време. Второ, подобна „образна диалектика“ е заложена и във възможностите на другите изкуства, но тя е станала осъзнат елемент от тяхната практика също така едва в епохата на критическото мислене, когато литературата даде пример за това.

Литературата, преминавайки многовековна историческа школа — и на епоса, и на зрелищата, и на изобразителните изкуства, и на публицистиката, и на описателната информация, — като асимилираше и преработваше целия този разнообразен опит в своето лоно, дойде най-сетне до оня праг, след който тя стана вече

на свой ред школа за другите изкуства. В „художествената диалектика“ тя придоби „собствена катедра“ и от тази катедра се проявяваше като най-универсално изкуство. Сега Белински бе в правото си да каже: „Поезията е висшият род изкуство... Поезията се изразява в свободното човешко слово, което е и звук, и картина, и определена, ясно изговорена представа. Затова поезията включва в себе си елементите на другите изкуства, сякаш се ползува изведнъж и неразделно от всички средства, които са дадени поотделно на всяко от другите изкуства. Поезията е целостта на изкуството, цялата негова организация и като обема всички негови страни, включва в себе си ясно и определено всички негови различия“ (Полн. собр. соч., т. V, 1954 г., стр. 7, 9). Пред колосалното развитие на художествената литература през XIX век другите изкуства отчасти помръкнаха. По-точно казано, те прогресираща в такава степен, в каквато им бяха свойствени познавателните, „аналитически функции и в каквато те можеха да ги изявяват. Този прогрес беше едностранен, понеже „съзидателните“, непосредствено жизнестроителните и приложни функции се приглушаваха. В областта на производството, на материалното съзидание, а следователно и във всекидневния бит се възцаряваше жестоката и суха проза; вещните отношения стават както никога меркантилни.

Това се отрази преди всичко на „веществените“ изкуства, родствени на материалния труд. Архитектурата и приложните изкуства през XIX век, особено през втората му половина, преживяват период на упадък и стилова еkleктика. Това обхваща отчасти и скулптурата — „най-вещното“ от изобразителните изкуства. Изкуството прогресира само като чисто духовно, „невеществено“ общуване. След литературата най-големите художествени завоевания през XIX век принадлежат на музиката и именно на „неприложната“, симфоническа музика. Тя е освободение от оковите на прозата, тя е сетивност, преобразена в дух, лишена от каквато и да било предметност. И ако литературата се стреми да познае, да изследва „структурите“ на съвременното общество и на съвременния човек, музиката не позволява да угасне стремежът към хармония сред дисхармоничния жизнен строй. Впрочем и музиката изпитваше влиянието на литературата, и на нея не ѝ бе чужд стремежът „да говори“ — тя ставаше програмна.

В ония изкуства, където словото участва непосредствено, т. е. преди всичко в изкуството на театъра, акцентите през това време се преместваха от зрелищното начало на собствено литературното начало. Пушкин според неговото признание се е стремил в „Борис Годунов“ да подражава на Шекспир с неговото волно и широко изображение на характерите и да продължава традицията на народната драма. Обаче „Борис Годунов“, както и „Малките трагедии“, все пак съществува преди всичко за четене. Пиесите на Шекспир на сцената, в действие удивително разкриват и оживяват, като предоставят много възможности за инициатива на режисьора и актьорите, пиесите на Пушкин на сцената едва ли не губят, понеже цялата им същност е във великолепия текст, който трябва да стигне без загуби до слушателите: тук никаква импровизация не е възможна и насищането на постановката с действие, със зрелищни елементи е рискувано. Но и най-сценичните драматурзи на XIX век — А. Грибоедов, Н. Гогол, А. Островски, Х. Ибсен, А. Чехов — са също така преди всичко майстори на словото, а след това вече и майстори на спектакла. Приоритетът на литературата върху сцената постепенно преобразува самите принципи на театъра. Той оформи тънко нюансираната, „естествена“ актьорска игра, като отмени старата школа, основана върху принципа на зрелището, т. е. на „лицедействието“. Именно нюансираната игра бе длъжна да изразява, да отценява смисловите нюанси на текста и подтекста и пиесата, да „осъществява“ (според израза на Белински) образа, създаден от писателя, докато старата школа виждаше в литературния текст материал за представление и като пазеше традициите на „театъра на маските“, опростяваше и окрупняваше характерите и страстите.

Художественият театър, школата на К. Станиславски е едно от най-висшите постижения на театъра, вървящ по стъпките на литературата, проникнат от нейния дух. Театърът на Станиславски се отдели от традиционната „зрелищност“: актьорите бяха длъжни не „да представляват“ героите, а психологически да бъдат такива; те бяха длъжни да забравят за зрителната зала, издигайки като че ли чевърта стена. В такъв „извънзрелищен“ театър се разкриха нови, дотогава дремещи възможности на този вид изкуство в областта на „художествената диалектика“.

на „диалектиката на душата“. В този смисъл литературоцентризмът на XIX век се оказва за театъра в последна сметка благотворен, макар че той доведе до загасване на зрелището като такова: едва през XX век започнаха да се предприемат опити за неговото възвръщане. И в живописиста се разкриха дремещи сили, родствени на силата на словото. Преди всичко живописиста осъзна, че може да бъде изкуство на социалния анализ, на социалната критика. В това отношение тя вървеше по пътя, проправен от литературата, но възприемаше нейните уроци повече през призмата на театъра. В живописиста от средата на XIX век бе обичаен подробно разработеният тип на сценическа композиция: картината представлява сякаш акт на жизнена драма. Това качество не следва да се смесва с „повествователността“, свойствена на средновековната живопис. Тук зад изображения акт се подразбират други неизобразени моменти, които обаче трябва да бъдат предусетени от зрителя в единна композиция: оттук необходимостта от особена красноречивост на композицията, на фигурите, на лицата. Компонентите на картината стават „говорещи“ и това се постига с напълно специфични изобразителни средства, изработени още в епохата на Ренесанса, но приложени по нов начин. Живописиста размишлява и учи да се размишлява. Руските художници — А. Иванов, Н. Ге, В. Перов, П. Федотов, И. Репин, В. Суриков и дори пейзажистите А. Саврасов и И. Левитан вървят по този път и обогатяват несъмнено възможностите на живописиста. Художниците от по-късна формация, които изглеждат по-малко „литературни“, като В. Серов, М. Врубел, К. Коровин са били всъщност твърде много задължени на „передвижниците“ в разработката на изразните начала на живописиста.

Парадоксално е: тъкмо тия живописисти от края на XIX век, които са избягвали „литературността“ в смисъл на фабулност и подобията на сценическото действие, са изпитвали фактически още по-дълбоко влияние от изкуството на словото, засягащо същността на художествената образност. Още Лесинг посочваше свойството на поезията — да изобразява не толкова самия предмет, колкото емоционалното действие, предизвикано от него върху човека. Подобна мисъл изказваше и Л. Толстой: „Струва ми се, че всъщност не може да се опише човек; не може да се опише как той е въздействувал върху мен“ („Русские писатели о языке“, 1954, стр. 585). Чехов смяташе, че литературният образ възниква не от подобните описания, а от не многото точно намерени детайли. Детайлите могат да бъдат зрими (любимият пример на Чехов е картината на лунната нощ: чернее сянка от мелнично колело и блести гърло на счупена бутилка), но могат да имат и съвсем друга природа (например: „струва ми се: морето и аз — и нищо повече“). Впечатлението от предмета вместо самия предмет, детайлът вместо цялото, образът — преживяване, образът — метафора, образът, построен върху асоциации — всичко това ни се струва специфично достояние на изкуството на словото. Но в края на XIX век изобразителното изкуство започна незабележимо за себе си да използва подобни принципи.

Импресιονистите, които изглеждаше, че се придържат последователно към „видимостта“, са склонни да предават не предметите, а впечатлението от тях. „Впечатлението от изгряващото слънце“ — така се е наричала нашумялата картина на Клод Моне, откъдето е възникнал терминът „импресионизъм“. И това е действително впечатление, представа. „Литературната“ природа на образното мислене е твърде явна при Ван-Гог: когато редиците на тополите му напомнят процесия на старци от старопиталище, а младата ръж — изражението на спящо дете; когато той иска „да изрази любовта на двама влюбени чрез съчетанието на два допълнителни цвята...“, „да изрази мисълта, която осея челото, чрез сиянието на светъл върху тъмен фон“ („Мастера искуства об искустве“, т. III 1939, стр. 277) — Ван-Гог мисли така, както е свойствено на писателя. Цветовите и „волевите линии“ на неговите картини са също, което са думите в литературата. В този смисъл сам Ван-Гог нарича себе си „произволен колурист“, а своите пейзажи — не портрет на природата, но **преказ** на това, което природата му е **разказвала**. Е. Дега, изобразявайки балерините, дава само резки, характерни фрагменти от техните движения и пози. Художниците „се улавят за детайлите“ сякаш направо в съответствие със съвета на Чехов към писателите. Марк Шагал рисува своите картини-спомени и картини-мечти, като групира капризно предметите, като го застава да се преливат един в друг и да проникват един в друг, както това става в потока на спомените. Подобни композиции изглеждат естествено в литературата, когато например героят си спомня и размишлява, като мислено „смесва“ пространствените и временните граници (както това е в „Достатъчно“ от И. Тургенев), но

странно в живописиста, доколкото предхождащата история на живописиста е приучила зрителя към друго — към това, че върху платното се фиксира статичното подобие на предмета, какъвто той може да се види в кратък момент и в определена пространствена среда, а по-нататък асоциациите, мислите се пораждат вече в съзнанието на възприемащия човек. В самия живописен образ е заложена само тяхната възможност, тяхната потенция. Словестният образ, напротив, съдържа асоциациите и понятията в самия себе си, не само като възможност, а като даденост. И ето новата живопис тръгва по пътя на словесното изкуство. Тя включва асоциативната верига непосредствено в самото изображение. „Аз искам да изобразя света такъв, какъвто го мисля“ — казва П. Пикасо (Цит. по кн. на Еренбург „Люди, годы, жизни“, кн. I и II, 1961, стр. 321). Всичко това има разумен смисъл само дотолкова, доколкото разкрива някои още неизявени възможности в природата на изобразителното изкуство. Но след известна граница (подвижна, условна, обаче съществуваща) родовата специфика на пластическите изкуства започва да се накръпва и да изчезва, започва кризисът на живописиста.

В продължение на XIX и през XX век скритото влияние на изкуството на словото върху изобразителните изкуства продължава и се разраства, като се започне със засилването в тях на повествователнофабулния елемент (което само по себе си още не засяга традиционните основи на живописиста) и се премине в стадия на преустройството на самите типове образно мислене. В тази връзка не е случайно, че постимпресионистическите течения охотно се насочват към докласическите и доренесансови изобразителни традиции, т. е. към времената, когато изкуството на изображението и на словото са се намирали в тесен съюз, когато изображението често е играло роля на идеограма.

Литературата и през най-новите времена продължавала несъмнено така или иначе да се „учи“ от другите изкуства, да възприема и преработва техния опит, но по друг начин в сравнение с периода на класицизма. Сега литературата се учи не на начините да се изобразяват предметите и да се построява действието, а преработва впечатленията от другите изкуства, като ги използва асоциативно и твърде свободно. Дикенс създава в своите произведения усещане за „вдигната завеса“ и „спусната завеса“. Т. Ман построява композициите на своите романи по аналогия с музикалните композиции. Чехов уподобява някои разкази на скици. Писателите „взимат своето там, където го намират“.

Една от разновидностите на изобразителното изкуство се стимулира особено от литературата и може да се каже, че се развива след нея и под нейното крило. Това е графиката. Нейният разцвет през новите времена е предизвикан от това, че тя повече, отколкото живописиста и скулптурата, е способна „да говори“, да предава гъвкавите отсенки на мисълта и метафоричността на словесния образ. По това русло вървят карикатурата и илюстрацията.

Илюстрацията може да се сравни с литературното произведение по различни начини. Тук са формирани главно две принципно различни групи, при което първата отговаря повече на живописното мислене, а втората — на специално графическото. Като примери на първата могат да служат илюстрациите на Е. Делакроа към „Хамлет“ и към „Фауст“, на Репин към „Записки на лудия“ от Н. Гогол и отчасти О. Домье към „Дон Кихот“. Илюстраторът излиза от оня възбуждаем зрим комплекс, който, както му се струва, е послужил за отправна точка и на писателя. Той като че ли извървява обратния път — от литературния текст към сетивния първообраз, като го пресъздава със свои собствени изобразителни средства. Иначе постъпва например М. Добужински, когато илюстрира „Белите нощи“ от Достоевски. Той се интересува не толкова „как е изглеждало това в действителност“, колкото „как е написал за това писателят“. Създава се изобразителен еквивалент на самия стил на писателя, на неговия начин да мисли, на хода на неговото въображение. Добужински предава в черно-бяла гравюра не Петербург, като такъв, а усещането за Петербург, което вее от тази повест — усещане за пустинност, самота, на място, където гаснат звуците и багрите и в тишината се разгаря безмълвното буйство на мечтата. Той дава фрагменти — част от решетка, късче от писмо, те се мяркат, както се мяркат частиците от видимото в главата на мечтателя. Рисунокът се стреми да бъде сякаш инобитие на словото. Този начин на илюстриране все повече започва да преобладава.

Обаче XX век, като се започне от второто десетилетие, не само продължава XIX век; набелязва се реакция срещу литературоцентризма и нов подем на веще-

ствените изкуства. В последна сметка този подем е обусловен от новия качествен етап в развитие на обществото. Великите открития на науката и прогреса на техниката играят тук не последна роля. Не по-малко важно е, че този растеж на пресъздството прави не само реален, но исторически напълно неизбежен преходът към новия, социалистически строй, чието начало постави Октомврийската революция. В недра на старото общество вече се формират условия за социалистическа организация на живота, а тя предполага разкрепостяване на труда и следователно изявяване на творческото начало на труда. Тук е една от причините за факта, че архитектурата и приложните изкуства излизат от застой и като се опират на постиженията на съвременната техника, придобиват стилови форми, отговарящи на стремението и духа на новото общество. А след тях скулптурата и живописата — изначалните спътници на литературата — започват (засега само започват) отново да се приобщават към „жизнестроителните“ функции, от които така дълго бяха лишени, макар че те са им свойствени толкова, доколкото и художествено-познавателните функции. Тези търсения започнаха още през 20-те години (например от конструктивистите) в младата съветска страна, но не можаха тогава истински да съзреят и да се въплътят в живота.

Необходимостта от възстановяване на равновесието в отношенията между изкуствата се е предчувствувала отдавна. Едностраничността на чисто литературното развитие на изкуствата започна болезнено да се възприема и от самите писатели. „Думите на писателя по неволя се измъчваше сред абстракциите, тъгуваше в лабораторията на словото“ — писа А. Блок в статията „Багри и думи“ през 1905 година. Толстой при първите плахи стъпки на кинематографа вече предвиждаше неговото грамадно бъдеще, неговата сила в предаването на движещия се свят и дори допускаше, че киното може да замести литературата. Кинематографът действително завоюва за къс срок невъобразима за другите изкуства сфера на влияние. Мнозина крупни дейци и теоретици на киното предполагаха, че то е призвано да преследва едностранното словесно направление, усвоено от изкуството на XIX век. Рене Клер писа: „Нека се постараем да се вгледаме във всичко, което ни обкръжава. Думите придобиха твърде хипертрофирано значение. Ние знаем наизуст почти всички възможни словесни съчетания. Ние имаме очи, но още не сме се научили да виждаме“ („Размышления о киноискусстве“, М., 1958, стр. 23).

Изглеждаше, че кинематографът от всички традиционни изкуства е най-близо като изкуство на действието до театъра, а като изкуство зримо — до живописата. Обаче още през ранния си период киното се разбунтува против своята „театрализация“. Екранизираните спектакли заемат твърде скромно място. Традициите на живописата също така не пускат никакви дълбоки корени в киното и си остават в сферата на твърде външните „похвати“. Във всеки случай нито театърът, нито живописата могат да се сравнят с литературата по силата на своето влияние върху кинематографа. Въпросът е не само в огромния поток екранизации и не толкова в това, че „великият ням“ бързо се научи да говори като отхвърли по този начин и традициите на пантомимата. Самата специфична поетика на зрелия кинематограф е по-близо до поетиката на словесното изкуство, отколкото до което и да е друго изкуство. Това става явно повече при оригиналните филми, отколкото при екранизациите, които рядко достигат равнището на своя литературен първоисточник.

Още С. Айзенщайн обърна внимание на това колко родствен е принципът на кинематографическия монтаж със структурата на литературния образ. И до днес кинорежисьорите и сценаристите отново и отново „откриват“ за себе си Пушкини, Толстой и другите класици, които се оказва, че са писали като че ли специално за киното! Такъв род наблюдения са справедливи, но очевидно от тях следва не изводът, че Пушкин и Толстой са предусещали спецификата на киното, а обратният извод: поетиката на киното се е формирала като дете на литературата, като вид изкуство, побрал в себе си историческата школа на литературната образност, на нейната художествена диалектика.

И наистина монтажните „сблъсквания“ са твърде близки до природата на литературния образ, когато се свържат две разнородни представи и от особения тип на връзката между тях възниква нещо трето — самият образ. В знаменития епизод на разстрела върху стълбата („Броненосецът Потемкин“) именно такава роля играят редуващите се кадри — стълбата, ботушите, количката, счупените

очила, „скачащите“ каменни лъкове. Но това далеч не е всичко. Киното предава движението на живота в непрекъсващ се и все пак единен поток. То лесно осъществява промените и прелитанията във времето и пространството. То предава структурата на вътрешния живот, механизма на мисленето, работата на паметта, мяркането на асоциациите — всичко това, което в театъра обикновено изглежда тръмаво и изкуствено. Дори „задкадровият глас“, здраво внедрил се в поетиката на киното, е още една стъпка към поетиката на литературата. Всичко това довежда един от крупните съветски режисьори на съвършено логически извод: „... Кинематографът в своето развитие достигна равнище, при което изработилите се в течение на хилядолетия закони на литературата станаха в известна степен и негови закони“ (М. Ром, „Беседи о кино“, 1964, стр. 151). Не е необходимо, разбира се, да се преувеличава: кинематографът не е дубльор на литературата и не е нейна усъвършенствувана разновидност (ако бе така, той действително би могъл да измести книгата). Той има свои собствени закономерности, свои методи. Но тези закономерности и тези методи са такива, че те предлагат равнище и качество на естетическо съзнание, възпитано от литературата, повече отколкото от което и да е друго изкуство.

Кинематографът диша въздуха на литературата и в това няма никакво на-кърняване на неговата самостоятелност. Литературата е престанала да бъде инструмент, който заглушава звуците на целия оркестър на изкуствата, но тя си е останала диригентът на този оркестър. И самата тя „говори“ сега не само с езика на словото, но също така и с „езика“ на изображението, на действието, на звука, на светлината. Във всички тези форми се внася духът на словото — проблемността, аналитичността, патосът на изследване на действителността до нейните скривени дълбини. Мрачните опасения, че литературата ще бъде погълната и изместена от кинематографа или телевизията изглеждат днес необосновани. Втората половина на XX век е все още предимно епоха на литературата. Понеже задачите на художественото **познание**, които тя решава, си остават най-актуални. Ние много узнахме за света извън нас, но знаем още твърде зле за самите себе си: този дълъг път на познание, по който на **изкуството** ще принадлежи все по-голяма роля, всъщност едва е започнал.

«ЗЛАТНАТА РИБКА»

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Това е едва вторият късометражен филм на Хари Стойчев. Въпреки този факт неговото име в една кинематография като нашата, която очаква с надежда всеки новодошъл, е достатъчно известно. Тази известност не е свързана просто и само с успеха на филма „Неизпратените писма“. Тя е резултат по-скоро от начина на мислене и от посоката на търсене, за които даде заявка младият автор. Бил в екипа на Ром през време на работата над „Обикновен фашизъм“, той вероятно е отнесъл със себе си част от атмосферата на Ром и е заразен от неговото неспокойствие. Първият му филм, направен с материал, близък до този на филма на учителя и така да се каже, под неговото крило, колкото ни допадаше, два пъти повече ни караше да очакваме втория...

И когато днес сме пред него, с удоволствие констатираме стремежа на Хари Стойчев да намери своя глас на документалист във верността си към начертаната посока. Наред с това намираме и една амбиция да се утвърди като отделна творческа личност, самобитно мислеща и преживяваща света. Чувствувам се длъжен веднага да добавя, че „Златната рибка“ отстъпва по качество на „Неизпратените писма“. Но той навярно ще заеме по-важно място в еволюцията на автора, защото по-точно съответствува на новата степен на самоизискване и на необходимостта му да се самодоказва...

Струва ми се, че най-точното определение на филма беше дадено в разговор от един колега — „амбициозен филм“. Ако надзорнем зад това определение, не ще бъде трудно да видим двойния му смисъл. Амбицията е плодотворна,

когато зад нея седи стремежът на Стойчев да дискутира един от най-актуалните въпроси на нашето съвремие, да бъде „гражданин на света“... В същото време една друга амбиция — да бъде на всяка цена оригинален, интересен, учудващ — го сковала, прави го маниерен или недостатъчно задълбочен. Плод на тази амбиция според мен е усложнената и неясна структура на филма.

Липсва синхронност между трите съставки: децата, приказката за „Златната рибка“, американският империализъм. Защото ако алчната баба ют приказката събужда асоциацията за агресивността на американския империализъм, много трудно ще асоциираме златната рибка с ракетата. Бихме могли, и то, ако речем специално да се отдадем на това занимание, да видим в ракетата символ на техническия прогрес, на индустриалната революция и така, през едно звено да я свържем със златната рибка... Но все едно не бихме отстранили механичността на сравнението. Тя се проявява и в липсата на точно и необходимо съответствие между текста на приказката и кадрите от живота на днешна Америка. Докато в приказката има едно движение на мисълта, в документалния материал цари статика, фиксиран е един момент — този на крайния резултат. Несъразмерността между текста и изображението се е проявила особено ярко в края на филма: гневното море от приказката поглъща всичко, което бабата е притежавала, докато гробът на американския войник не е краят на войната във Виетнам, а още по-малко краят на агресора... Един такъв проблем, какъвто Хари Стойчев поставя, се обединява, когато към него се подходи с древните категории на фолклора, на народната приказка. Загубва се сложността на явлението, изпускат се нюанси... А това не може да бъде цената на постигнатите емоционални внушения! Документалният материал, който не е заснет от автора, а избран от актуалната кинохроника, се съпротивлява, отказва да се ограничи в тесните рамки на сравнението, които авторът на филма му е отредил.

Децата от своя страна съществуват заради приказката, за да може да прозвучи текстът ѝ. А краят на филма пък се е появил, за да оправдае присъствието на децата. Неочаквано Х. Стойчев завършва своя филм с призива да пазим нашите деца — „чудесата на света“. И така филмът получава поантата си в един елемент извън логиката на развитието си... Децата и войната, децата и насилието, децата и бъдещето — това са много експлоатирани теми, за да могат да ни действуват като художествен факт в този случай, когато са само констатирани; и то по начин, по който това е правено хиляди пъти...

Да видим какво остава от филма без приказката и без рамката с децата. Остава картината на духовната и морална криза в американското общество. Войната във Виетнам е само един от моментите на общата атмосфера, най-сигурният показател за деградирането на стойностите. Хари Стойчев търси контраста и връзката на упадъчните форми на съществуване не само с виетнамската война, а с всичко, което е другата страна на т. н. американски начин на живот. Всичко, което показва, независимо от географията става американска действителност. Потушаването на негърските бунтове, фотографията

на южновietnamски войници с отрязани глави на партизани или ре-
вютата на последната мода — се сливат в едно.

Много точен по отношение на детайлите, Х. Стойчев е събрал
в акцентирането на един единствен образ същността на своя зами-
съл. На изложба на свръхмодерни автомобили се демонстрира мо-
дел, от чиито фарове, с натискане на определен механизъм изскача
дуло на картечница. Агресивността на американския начин на жи-
вот — ето истинската тема на неговия филм. От лукса, от излишест-
вата, от свръхпроизводството — изпълзвава насилието, бруталността,
войната...

Повтарям, има нещо неясно в замисъла на филма като цяло.
Присъствува някакво общо усещане за посоките, без да е промислено
докрай естеството на очакваните резултати. Интуитивният момент
в „Златната рибка“ е повече, отколкото позволява това типът кино,
който Х. Стойчев иска да прави. Жанрът на неговия филм е публи-
цистиката. Ролята на автора не е в снимането на материала, кой-
то наготово е получен, а в неговия отбор и коментиране. Всеки
филм от този тип е внушение на една или друга мисъл. Много коле-
бливо филмът на Стойчев ни довежда до тази мисъл и свършва там,
където фактически би могъл да започне...

Към качествата на режисьора (за тях говорих в началото) искам
да прибавя още няколко: сигурен професионализъм, владееене на ма-
териала, чувство за стойността на документа... И не на последно
място находчивостта, която ако се съедини с една мисъл, докрай ос-
мислила мотивите си, би могла да ни поднесе за в бъдеще изненади,
които всъщност очакваме...

„БИТКАТА ЗА АЛЖИР“

Сценарий — Франко Солинас и Джило Понтекорво по книгата на Ячеф Саади „Спомени за алжирската битка“. Постановка — Джило Понтекорво. Оператор — Марчело Гати. Съвместна продукция на Алжир и Италия, 1966 година.

„Златният лъв Свети Марко“ и наградата на ФИПРЕССИ, с които миналата година бе отличен във Венеция филмът „Битката за Алжир“, бяха предостатъчна рекомендация да очаквам среща с творба-събитие, творба-явление. Обаче сега, след като вече добре познавам произведението, не мога да кажа, че то ще остане в представите ми като нещо изключително. Не вярвам своеобразното леко разочарование да е плод на прекалено високи предварителни очаквания. Склонен съм да мисля, че за това са „виновни“ по-скоро ярките ми впечатления от филмите на Франческо Рози „Салваторе Джулиано“ и „Ръце над града“. Когато в тяхно лице видях образа на едно ново кино, добирах се до внушението за изключителна документална правдивост и непосредственост, аз бях смаян от неочакваната възможност на „седмото изкуство“ да разиграе една конкретна случка, едно действително събитие така, че то да изглежда на екрана съвършено автентично, да изглежда като че ли става не по волята на кинорежисьора, а на самия живот. Наистина сега и творбата на Джило Понтекорво „Битката за Алжир“ също по един ярък начин ме убеждава в тези възможности на кинематографа, но това не е в състояние тъй да ме разтърси, както го постига със своята сила първообразът, както може да смае онова, което за пръв път показва тайните си пред очите ти...

Аз просто не можех да повярвам, че това, което става в „Салваторе Джулиано“, не е документална хроника; не можех да приема, че хората на екрана са артисти, че те само илюзор-

но действуват. Същото мога да повтора и за „Битката за Алжир“. Но не е ли естествено, че повтаряйки това, моят ентусиазъм вече не е първоначалният?

Ако пък има нещо, в което съвместната творба на алжирските и италианските кинематографисти превъзхожда „Салваторе Джулиано“ и „Ръце над града“, несъмнено това е по-голямото любовитство, с което зрителите следят действието. Не че у Рози отсъства интригуващото начало — и при него вниманието докрай не секва, защото очакваме да видим как ще се „разплетат конците“ около Джулиано и неговото убийство, около престъпната афера на сградостроителите. Но Джило Понтекорво, също без да изменя действителните факти, да влиза в разрез с неоспоримата конкретност на събитията, още повече засилва това увеличащо напрежение, като придава на филма едва ли не ритъма на творба от детективски жанр. Впрочем за всичко туй авторите на „Битката за Алжир“ са облагодетелствувани и от драматургическия материал, който им предлага извънредно заплетени ситуации и остри перипетии около конспиративните действия на активистите на Националния фронт за освобождение.

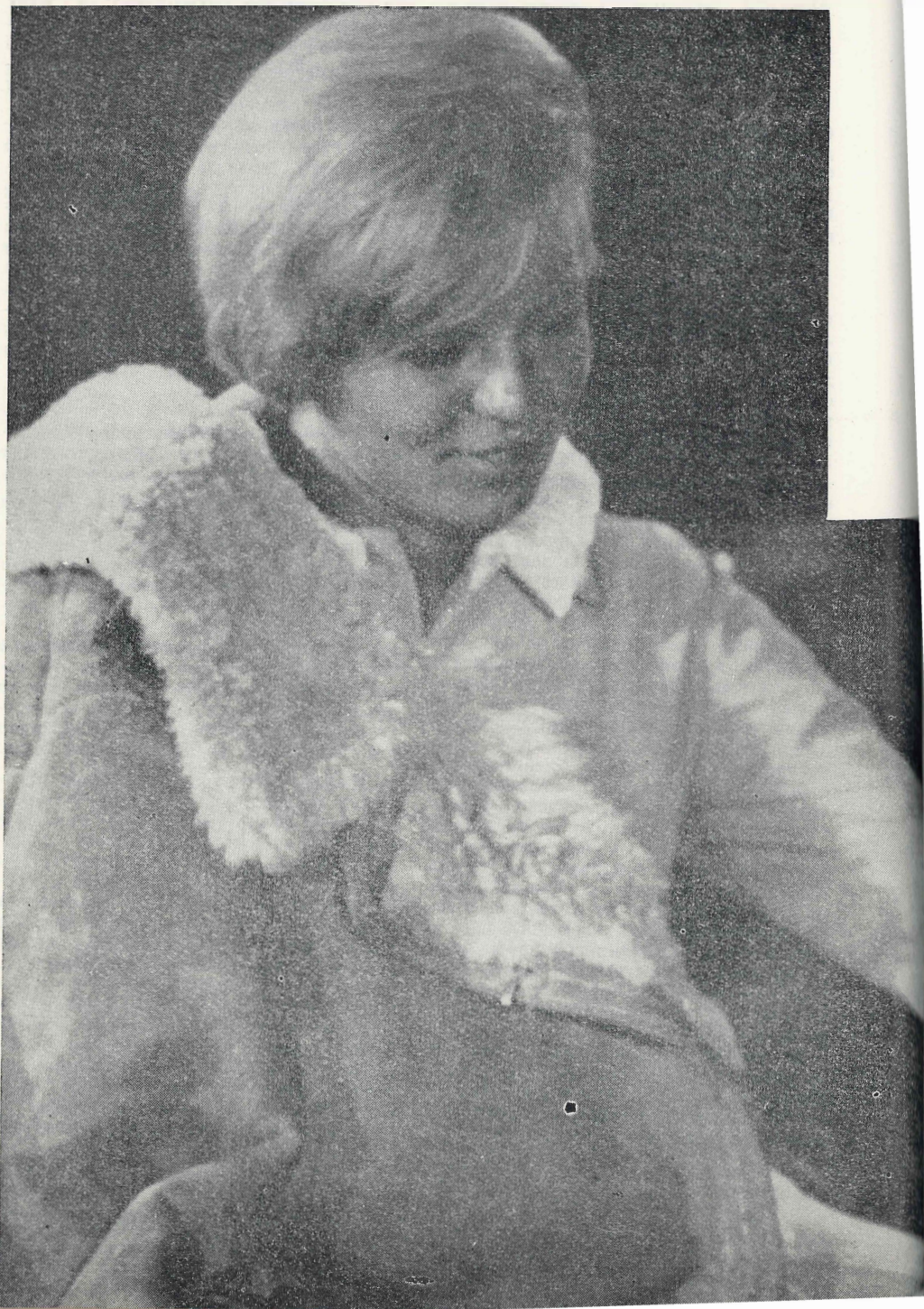
Творбите на Франческо Рози не ги оставят равнодушни, безпристрастни, макар в стиловите особености на работата му да не откриваме никакви увлечения към метафорична заостреност, към патетични образни внушения, той така подбира фактите, че те сами заговарят с пламенен и страстен тон, събуждат у нас протест, от несправедливо устроеното италианско общество, от безпомощността на честните сили, от наглото и безскрупулно отношение към бедните работни хора.

Джило Понтекорво и в това отношение следва принципите на Рози — и той е индеферентен към външните пластични ефекти, и той не желае да насили ситуацията, да прави подчертани авторски внушения в решението на отделните кадри. Езикът на фактите, на чистата, гола истина — ето на какво е верен докрай и той. Но с оглед на различните задачи. Ако Рози негодува, протестира, Понтекорво в последна сметка възхвалява. Той е възхитен от героизма и всеотдайността на алжирските патриоти, той се радва на техните успехи, вярва в неизчерпаемите им сили, които няма да се спрат преди нищо. И затова „Битката за Алжир“ в последните си кадри достига до звуче-

нето на някакъв революционен апотеоз, на патетичен химн.

Завършвайки, чувствам за нужно да отбележа, че едно необременено от предишни сходни впечатления съзнание сигурно много по-спонтанно и в края

на краищата много по-дълбоко, по-силно би възприело творбата на Жило Понтекорво. Аз лично дори малко завиждам на тоя неизкушен зрител. Но все пак в професионалната си оценка нямам право да смятам, че едва с нея



започва новото. Тя е въпреки всичко продължение, макар и добро, хубаво продължение...

Атанас Свиленов

„ЖЕНЯ, ЖЕНЕЧКА И КАТЮША“

Сценарий: В. Окуджава и Вл. Мотил; режисьор — Вл. Мотил; оператор — К. Рижов; композитор — И. Шварц, в главните роли: О. Дал, Г. Фигловская и др. Производство „Ленфилм“ — 1967 година.

В общото влечение на кинематографистите към документалност и достоверност при отразяването на войната този филм изглежда една... поетична картинка, в която всичко е измислено по смешен и несериозен начин, всичко е измислено от начало до край — и заглавните надписи, изрисувани със смешен шрифт и оградени със стилизирани винетки, и декорите — бутафорни и шарени... като че оживява шеговита песен („Капли датского краля пейте, кавалери...“). Един весел

смешен Женья „ръси своето очарование“, навсякъде го съпътствува ироничността на авторите. Та какъв войник е Женья! Той е още в плен на своята фантазия; тя е преобладаващата сила и способност на душата му. Светът на това момче е така невинен, че разстоянието между него и войната е безкрайно голямо. Неговото детско съзнание е ведро, неразделно; той няма не само представи, но и чувство за войната и ще си остане непобутнат от бесния ѝ хаос, завинаги ще запази нещо мило, детско, причудливо. Завинаги... до онзи единствен миг „сериозност“ във филма, когато увлечен в поредната си юношеска игра, Женья ще загуби своята любима Женечка по нелеп, жесток начин, както това става не във въображаемата, а в истинската война. Един миг на горчива сериозност, който нарушава спокойствието на детската безметежност. Този смешен Женья Колишкин отваря широко очите си и... нищо вече няма да възвърне дет-

по нашите екрани

Г. Фигловская и О. Дал във филма „Женья, Женечка и Катюша“



ската хармония на душата му.

Войната убива детската фантазия, разрушава поезията, простотата. Това е поука от тази простодушна, забавна приказка.

Един поет с тънко възприятие за света разказва своята шеговита песен-приказка за онези, които току-що се канят да живеят, а отиват да умрат в последните дни на войната, така, на право от ученическия чин, не успели да прочетат последния любим роман. За Булат Окуджава — сценарист на филма, това не е нова тема. С нея преди една година той влезе в киното. Филмът „Вярност“, макар и решен в друг драматичен маниер, беше изпълнен със същата деликатност и сърдечна топлина, със скрита болка по откраднатата от войната младост. Но ако все пак там доминираше личността на режисьора Петър Тодоровски, който наложи атмосферата на драматизъм, тук Окуджава не само е дал своя ключ на сценария, но и режисьорът е използвал именно този ключ при осъществяването на филма. Владимир Мотил проявява необходимия в случая усет за пластическа образност и лекота на рисунъка и така заедно създателите на филма прогонват напълно шаблоните на сантименталната кинобелетристика и построяват своя филм в оригинална, самобитна форма. Произведението им не е нито обикновен разказ, нито отвлечена фантастична история, нито най-после сюжет на шеговита песен, на което най-много прилича. Защото в него има и интересен разказ, и смела фантазия, и вълнуваща поезия.

Във филма има много сцени от войнишкия живот, одухотворени от битова веселост; навсякъде е намерена границата, където се сливат действителността с поезията, вероятното с невероятното (всичко се оправдава от парадокса „на война се случва всичко, даже и това, което не се случва“). Сериозно и с най-голямо внимание авторите се отнасят към любовта, вечната младежка любовна игра, с лукавост и неувереност, с приторено равнодушие, с детска ревност и наивни хитрувания. Защото това чувство най-ярко противостои на войната.

По лекота, по простота на остроумието, по фантазната непосредственост, при цялата си скромност и непретенциозност филмът „Женя, Женичка и Катю-



ша“ е произведение, рядко поетично, прилично артистично безцелно, но вдъхновено и мъдро.

Вера Найденова



Антони Куин в ролята на Зорба

„ЗОРБА ГЪРКЪТ“

По романа на Никос Казандзакис „Алексис Зорбас“, режисьор — Михаил Какоянис; оператор — Уолтър Ла-

съли; композитор — Микис Теодоракис; в главните роли: Антони Куин, Алън Беитс, Ирини Папа, Лиля Кедрова.

„Трябва да си малко луд, за да се чувствуваш свободен“ — на пръв по-

глед тази концепция на Казандзакис-Какоянис: защитена от главния герой на техния филм, звучи афористично, парадоксално, встрани от историко-обществения смисъл, който влагаме в понятието свобода. Но в контекста на художественото произведение тази „людост“ се противопоставя на човеконенавистта, ругинерството, еснафщината, на всичко ретроградно, което може да носи човешкият дух, и това издига авторите на филма на напредничави, съвременни праздански позиции при трактовката на проблема за свободата. Зорба е екстрактът на оптимизма, порива, фантазията, събран от най-добрата част на неговия народ, от най-добрата част на човечеството. Неговата индивидуална характеристика не противоречи на характеристиката на сънародниците му, а произтича от нея, личността се изгражда от соковете на една национална битност, отгледала най-добрия си плод. Създателите на филма не са се побояли да покажат другите представители на своя народ в светлината на една първична нравственост, духовна изостаналост и цинизъм. В светлината на човешкия прогрес това показване достига граници на песимизма, но съпоставено със светлата душевност на героя, ни внушава чувството за утрешното израстване на народа, за изравняването му със Зорба, тъй като той е син именно на този народ. На Зорба вчерта не е вярвал никой, днес е повярвал Безил, утре ще повярват и останалите. А междувременно ще има срутване на мечти, жестока смърт, драматична любов и един смях, който издига свободния човек над моментната трагедия, прави го неударим, безсмъртен в безкрайните измерения на хуманизма. И без това да е било някогашната цел на авторите, мисълта им звучи сега като остро актуална присъда над позорните събития в Гърция.

Натъкваме се на необикновен казус: този филм в чиято основа лежи мисълта на Казандзакис, изграден от Какоянис, Теодоракис, Папа и пр. (последните, както е известно, са в затвора или в емиграция), е финансиран от американски капитали, в него се говори на английски език, главният изпълнител е американец. Оттук се поражда една своеобразна схватка, пронизваща цялото произведение — схватката между естетическите и обществените измерения на гръцките творци, от една страна, и привнесените заедно с капитала и езика чужди претенции, от друга. За щастие интерпретацията на

Антони Куин-американецът не натежава към интересите на фирмата „Туенти сенчъри фокс“. Антони Куин с оригинален актьорски език и чудесна мярка при резките, бих казал, взривно променящи се състояние, разкрива своето майсторство и се доближава до героя на Казандзакис. Но въобще е трудно да се изчисли до каква степен е запазен Казандзакис в тая екранизация. Струва ми се, че където авторът е жив, където Какоянис-режисьорът е преодолял Какоянис-продуцента, там ще се намерят и добрите качества на филма. И обратно — където е пренебрегнат истинският дух на литературния материал и искреното национално звучене е заместено със сурогата на фалшивата зрелищност — там ще се намерят и недостатъците.

Тази своеобразна схватка определя и неравността на кинопроизведението, незавършеността на очевидно много ценни творчески замисли. Така търсеното графично решение на елементите в кадъра — хора, природа, предмети — не е издържано в единен стил. Някъде сцените са успешно изградени в характера на старогръцките хорове при онзи пластичен мизансцен, с който Какоянис ни очарова в „Електра“ (попребението на Павло, убийството на вдовицата); другаде този режисьорски ключ не е използван, въпреки че вече го очакваме, имаме нужда от неговото прилагане (смъртта на мадам Хортенс, влизането в мината, опитите с въждената линия, срещата с калугерите). Тук строгата черно-бяла графика е отстъпила на вкуса към съмнителен хумор, изкуствена приповдигнатост, раздвиженост и разточителност в кадъра, което задържа окоето върху лентата, но заедно с това понижава стойността на голямата творческа идея. Неравно е и изпълнението на голямата актриса Ирина Попа в ролята на вдовицата. В епизоди като „любовна нощ“, „смъртта“, нейният актьорски потенциал избухва, за да се скрие в повечето останали епизоди зад маската на чисто външните реакции. Не твърде убедително достига своята метаморфоза Безил (Алън Бейтс). Ако киноизкуството ни даде новия естетически принцип — да запечатваме времето и същевременно да го възпроизвеждаме колкото пъти си искаме, за да изградим специфичния кинообраз — то с това запечатано върху лентата реално време не трябва да се злоупотребява. А ние наистина твърде много чакаме, докато Безил вземе решение да се засмее най-накрая. Затова пък цялата

ни симпатия кръжи около мадам Хортенс, от която актрисата Лиля Кедрова изгражда обаятелна личност с много ярна атмосфера и поведение — заради което ѝ прощаваме тук-там загубената мярка в полза на сантимента. Предполагам, че поради различни причини останалата част от типажа е оставена безмълвна, с осъден драматургически материал: невъзможност да се кумулират английският и гръцкият езици, търсене на графични петна, символи вместо реални типове и пр. Но тези и навярно още много други съображения не могат да намалят впечатлението за един обеднен втори план, който по причини, обсъдени вече, не може да издържи докрай задачата си дори само като изобразителен фон на действието.

И въпреки всички данъци, които „Зорба-гъркът“ плаща на наtrapените си гости, по същество ние сме изправени пред едно произведение на свободолюбива Гърция. От него лъха национален въздух, намерен в много епизоди народностен колорит, неповторима природа... Музиката на големия творец и мъченик Микис Теодоракис не само е един основно вплетен в драматургията двигател, но и великолепна самостоятелна творба.

Филмът „Зорба-гъркът“ е забранен в родната си. Но присмехът на неговия герой над временното поражение, вярата в собствените му сили, непреклонният му стремеж към свободата — това са неговите трубадури, които пътуват по света, за да възпееят жизнеността и оптимизма на един народ, познал страданието, борбата и победата.

Ив. Стоянович

„ВЕСТЕРПЛАТЕ“

Сценарий — Ян Юзеф Шчепански; режисьор — Станислав Ружевич; оператор — Йежи Вуйчик; музика — Войчех Килар; в главните роли: Зигмунт Хубнер, Тадеуш Шмид, Юзеф Новак, Тадеуш Плучински и др. Производство — филм Полски 1967

Войната е голямата, любимата тема на полското кино. Благодарение на нея за поляците се заговори, родиха се шедьоврите, утвърдиха се имената. Жертвата, която Полша принесе през Втората световна война, отначало бе възпята, възвеличена, оплакана и изстрадана художествено. По-късно емоцията отстъпи място на мисълта. Дойде моментът на анализа, размисълът, равностоятката. Субективното отношение към историческия материал, започна да прелива в обективизъм. Може би това бе начин да се намерят още неоткрити аспекти на народната трагедия? Или опит да се проникне още по-дълбоко в дебрите на националната психология? Изразител на известни настроения, които бих нарекла обективистични, е филмът „Вестерплате“.

Режисьорът Ружевич заема свое особено място между полските кинотворци. Докато Вайда е романтичен психолог, Мунк — психолог-публицист, Хас — сантиментален психолог и т. н., на Ружевич всички отреждат умереността. Режисьорът работи вярно и много сдържано. Той обхваща темата отвсякъде, анализира внимателно и нищо не пресилва, никого не поучава, никому нищо не налага. Качеството на тава творчески стил е, че той не се влияе от временни отливи и приливи, от „вълнни“ и „упадъци“. Наред с това той има и един основен недостатък, който особено отчетливо се чувства във филми като „Вестерплате“.

Отбраната на укрепението Вестерплате (близо до Гданск) е първата драматична страница на Втората световна война. Малкият граничен legion е трябвало да отбие началната атака на напредващите към изток хитлеристки пълчища. Сто осемдесет и двама войни са се бранили в продължение на седем дни, после по решение на команданта майор Сухарски Вестерплате доброволно се предава. Мотиви — пълно обкръжение, никаква надежда за помощ, липса на оръжие, загуба на хора. Контрамотиви — ежедневните съобщения на Радио Варшава: „Вестерплате продължава да се брани.“ Изразни средства — документални. На тая именно документалност Ружевич особено силно държи.

На какво служи тази пълна документалност? Каква е позицията на Ружевич в полския киноспор за войната? Не е тъждествена с оная, която твърди, че войната в Полша бе верига от подвизи и геройска смърт, нито пък е об-



Сцена от филма „Вестерплате“

ратната — че в царящия хаос всяка съпротива срещу немците е била резултат на случайното и особено стечение на обстоятелствата. Филмът припомня, че е имало и редовна армия, която е изпълнявала своя дълг, доколкото е е могла. Ружевич е против патоса и митовите, но не иска да разменя на дребно истинските прояви на разумно геройство. Опитва се да претегли доводите на едното или другото становище. Оставя зрителят сам да прецени дали в такава ситуация капитулацията е била исторически оправдана. Той самият остава в сянката на фактите и събитията.

И тук точно излиза наяве онзи недостатък на „обективистичната“ концепция, за която споменах по-горе. Практиката на филмовото творчество показва, че когато режисьорът отказва да вземе отношение към описвания от него конфликт, самата структура на филмовия материал налага своя логика, често не съвпадаща с намеренията на твореца. Такъв е случаят с „Вестерплате“. Оставайки докрай верен на документалността, Ружевич не е могъл да не покаже във финала на своя филм мрачните редици на предаващите се не по своя воля войници, тежките им погледи, отправени към коменданта, свитите юмруци... И това се превръща в изобличение, произнесено по негов адрес, въпреки че режисьорът е искал да накара самият зрител да осмисли политическата далновидност на майора.

Мария Рачева

ЙОВИТА“

Сценарий (по романа на Станислав Дигат „Диениленд“) — Тадеуш Конвицки; режисьор — Януш Моргенщерн; оператор — Ян Лясковски; музика — Иежи Матушкиевич, в ролите: Даниел Олбрихски, Барбара Квятковска, Збигнев Цибулски, Калина Йендрушик. Производство — филм Полски, 1967

Един филм — антология на чувство-то. В него прецизно, последователно, с настървение се изследват нюансите на любовта: симпатия, флирт, платонична любов, увлечение, сексуалност и вкусяване на реалността на всичко това прави от „Йовита“ едно интригуващо кинопроизведение. Особено като се има предвид, че е дело на полското кино, което сравнително рядко излиза от традиционните си тематични сфери.

Филмът „Йовита“. В него режисьорът Моргенщерн търси образа на младото поколение. Неговият Марек Аренс изразява безпокойство и нервност в ежедневието си битие, остра психическа лабилност в контактите си със средата и отделните хора, трескав стремеж към непознатото, непрочувстваното, неизживяното. Символ на всичко това е тайнствената Йовита. Чувството на Марек към Агнешка, приятелската привързаност към Дорота, смътното съчувствие към тренбора и неговата жена, възхищението му при допира с непознатия за него свят на симфоничната музика — всичко това минава под знака на тър-



Сцена от филма „Йовита“

сенето на идеала. Какъв идеал? Това Марек не знае. А как режисьорът оценява своя герой? Според мен това не е много ясно.

Пиша през цялото време за „Йовита“ на режисьора Моргенщерн, за Марек Аренс на актьора Олбрихски, защото филмовата творба е скъсала почти напълно връзката си с литературния първоизточник, с неговата материя и замисъл и съществува като самостоятелна творба.

Романът на Станислав Дигат „Диниленд“. Характерното за този роман е, че авторът се отнася към главния си обект с явно подчертана ирония. Несигурността и ефемерността на цялото съществуване на Аренс е за Дигат симптом за една болест на част от поколението, една невидима, но постоянно развиваща се душевна болест. Същността на тази болест е безразличието, психическото затъпяване, неспособността да се реагира емоционално. Аренс е безвъзвратно поразен от нея. Финалът на романа — посещението на Агнешка в затвора, когато съобщава на Аренс, че тя е всъщност Йовита, предизвиква у героя само ярост и разочарование от това, че едно негово възжелание се е оказало толкова банално. Същият този

финал във филма, откъснат от контекста на Дигат, придобива смисъл на съжаление у героя за пропуснатите възможности, за нецененото чувство на Агнешка.

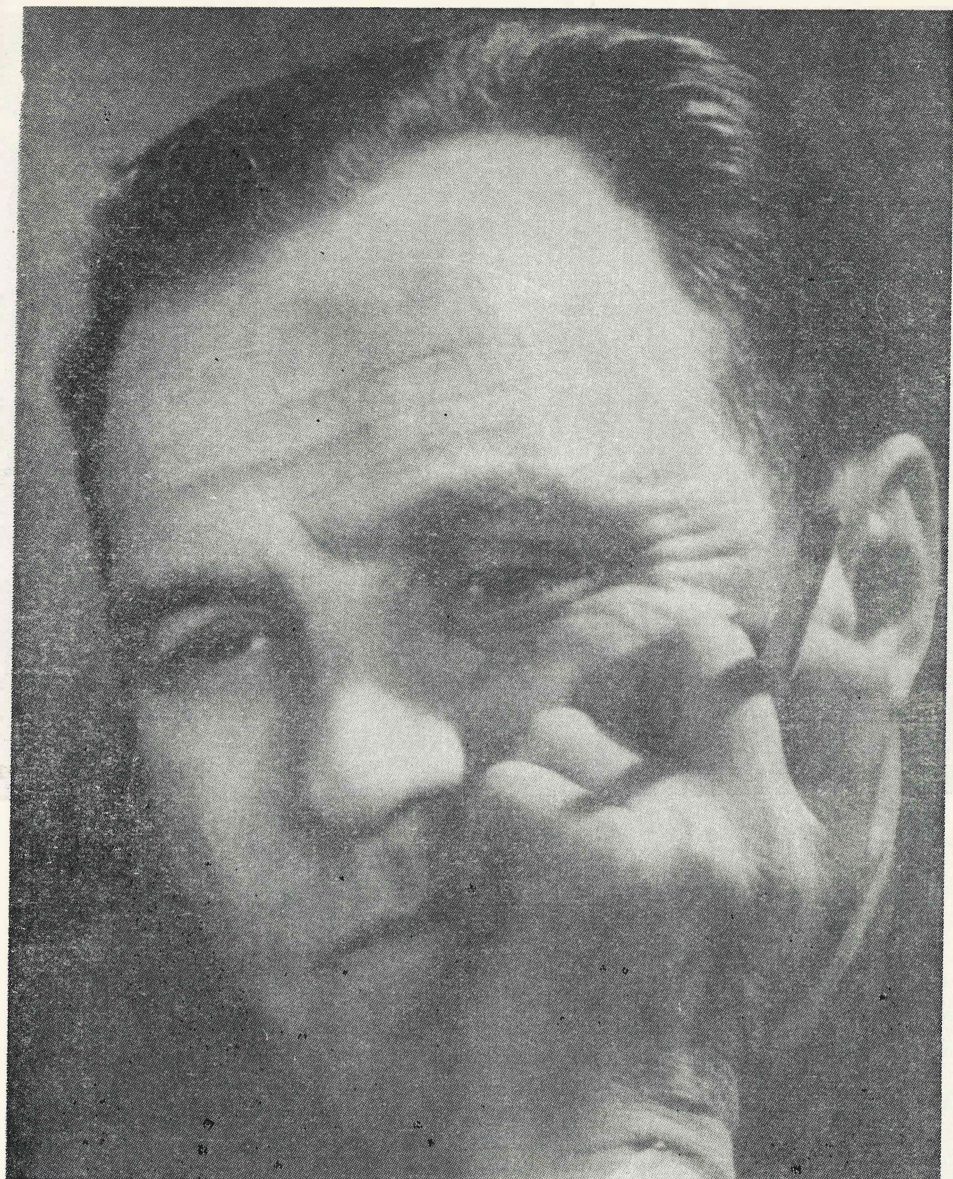
Агнешка на Дигат върви по същия път като Марек Аренс, но не е стигнала още до тази висока степен на заболяване. Любовта към Аренс за нея е повод за някакво „връщане назад“, към изворите на красивото, човешкото, всепоглъщащото чувство. Мотивът на Дорота е трагичен за Дигат. Със своя семейл, примитивно-чист психически живот тя не може да поема опинума на „долче вита“, но се старае да му подражава в бита си. И тук се ражда най-странният парадокс. Дигат не обича Марек Аренс, не съчувствува дори на Агнешка, но подема проблемата на тяхния живот, желае да дискутира съдбата на Доротите, които в рояк се въртят около „златната младеж“, без да имат каквото и да е професионално или психологическо предразположение към това.

Режисьорът се е отказал от авторското отношение. Темата във филма е приела съвсем други очертания и носи друг заряд, който е не по-малко интересен.

М. Р.

МИХАИЛ УЛЯНОВ

Той е един от най-видните представители на средното поколение съветски актьори; неговата популярност е извънредно широка и извън границите на Съветския съюз. Истинско щастие е, че българските зрители го познават и от киното, и от театъра и така имаме представа за пълнотата на неговия талант. Нещо повече. Следили сме развитието му като киноактьор от първите му филми „Те бяха първи“ (1956) и „Екатерина Воронина“ (1957), през „Домът, в който живея“ (1957), „Доброволци“ (1958) и „Балтийско небе“ (1960) до „Битка по пътя“ (1961), „Живи и мъртви“ (1963), „Тишина“ (1963) и „Председателят“ (1964). Помним неговия Сергей от „Иркутска истори“ на А. Арбузов и Рогожин от „Идиот“. Виждали сме го съвършено различен в „На златното дъно“ от Мамин-Сибиряк и „Тома Гордеев“ по Горки. Незабравимо е изненадващото му превъплъщение в „Готвачката“ и в „Омъжената готвачка“ от А. Софронов. Съвършено необичаен е той и като Труфалдино в „Принцеса Турандот“ на Карло Гоци. А най-последните му спектакли („Конармия“ по И. Бабел, „Дион“ и „Варшавска мелодия“ от Л. Зорин) показват, че той продължава да се развива като всеотдайно надарен актьор, който се чувства еднакво свободно и уверено и в патетични, и в трагедийни, и в комедийни ситуации. Цяла бездна отделя разтърсващия, самоопожаряващия трагизъм на Рогожин от палавата игривост на Труфалдино. Полярно противоположни са неговите Егор Трубников от „Председателят“ и кариеристът Биков от „Тишина“. И все пак при цялото неизчерпаемо богатство от жизнени типове, създадени от актьора, можем, струва ми се, вече да говорим определено и за една „уляновска тема“, която характеризира същината на неговите творчески усилия.



Михаил Улянов има предпочитание към силни характери със сложни и противоречиви съдби. Истинската стихия на неговия огромен талант се разкрива при разгръщането на техния идеен и нравствен катарзис. Не готовите резултати, а самият процес на нравствено и духовно преобразяване — все едно прераждане или израждане — играе Улянов. Той го показва като мъчително превъзмогване, като невероятно трудна съпротива на обстоятелства и причини, като зърховно изпитание на волята. Всичките му герои са волеви лично-



М. Улянов и Н. Фатеева в „Битка по пътя“

сти и ако техните усилия са насочени за благо на другите, те могат да извършат чудеса, но ако са в разрез с обществените тенденции, крушението е неизбежно и пълно.

И същевременно (с изключение само на Биков) героите на Михаил Улянов носят дълбоко в себе си изначално заложените корени на основните човешки добродетели — желанието да се твори добро, пиететът към красивото, героичното, мъжественото. С някакъв почти религиозен фанатизъм те отстояват своята оптимистична и човечна философия и в най-тежките и отвратителни условия и обстоятелства. Това придава един спонтанен хуманизъм на образите, чужд на всякаква сантименталност или външна показност. Просто невероятно е, че артистът умее да придаде жизнен пламък и на някои сухи и безжизнени реплики (в „Иркутска история“ и „Битка по пътя“ примерно), които в друго изпълнение биха дразнили ухото и направо биха провалили образа. Как постига това? От край време е известно, че няма по-сложна задача пред актьора от извайването на положителния образ на съвременника.

Всеки път при лични срещи с Михаил Улянов съм се опитвал

да разбере нещо от „секретите“ на неговия занаят, което би ме отвело към поетиката и естетиката му. И трябва да кажа, че той е отличен събеседник. Не крие нищо от „черната работа“ над образите, разказва с увлечение за своите търсения и домогвания. В София, Пловдив и Варна, след години отново в София и после в Москва, у нас или у тях, пред колеги и приятели или насаме, на репетиции в театъра или на път за хотела сме разговаряли подробно почти за всеки негов образ поотделно, изказвал ми е безпокойствата си, но нито веднъж не чух да е доволен от себе си, да е спокоен за следващата си роля.

— Такъв е животът на актьора: непрекъснат страх пред новата роля. Има актьори като Николай Плотников или Николай Гриценко например, на които ролята се удава почти мигновено, бих казал, още при четене на пиесата. А аз не мога така. Колкото и да ми е интересна една роля, колкото и да ме е увлякла, на подстъпите към нея аз винаги съм страхлив, сух, недоद्याн. Трябва дълго да изследвам характера на човека, когото ми предстои да изиграя, и всеки път започвам като отначало, от „А“. През време на репетиции не мога да се опяна нито на интуицията, нито на професионалното си



Елина Бистрица и Михаил Улянов
във филма „Доброволци“

умение, може би защото всичките ми търсения идват от разсъдък. За мене не е достатъчно да усетя, да почувствувам характера на героя, най-главното за мен си остава да го разбера, да го узная, да се ориентирам в неговото светоотношение. Само тогава моите жинени впечатления и наблюдения се конкретизират и кристализират, превръщат се в строителен материал.

Спомням си репетициите на „Варшавска мелодия“ — едни от първите на сцена. В търсенето на най-подходящия мизансцен Михаил Улянов много често излизаше от текста, представяше си как би се чувствувал неговият герой в съвсем противоположни обстоятелства, би ли могъл да произнесе „Не трябва да ида“ вместо „Трябва да ида“ и пр. Всичко това, което нямаше естествено да влезе в спектакъла, му помагаше да намери най-вярното, единственото решение, най-правдоподобната интонация, най-изразителният жест. Според него тук обстоятелствата налагат да се изостави всяка двузначност, да се търси точност и недвусмисленост. Когато му казах, че заглавието „Варшавянка“ (както първоначално бе озаглавена пиесата) буди асоциации с едноименната песен и отвежда към периода на гражданската война, той настояваше пред автора да намери друго заглавие, което да насочва зрителя към днешните дни. И после заедно с Леонид Зорин и режисьора Рубен Симонов обсъждахме двата проекта, възникнали спонтанно: „Варшавска мелодия“ или „Варшавски мелодии“. Героят на пиесата беше близък и познат на Улянов — фронтовак, току-що демобилизиран, минал от бойната линия на студентската скамейка. Непохватен в любовта като Сергей от „Иркутска история“. Като него упорит, първичен. Когато гледах репетицията, имам усещането, че Улянов е скулптор, който извайва образа на героя от натура. Той го познаваше, сякаш беше живял дълго време в една стая с него, притежаваше безброй конкретни наблюдения, но не бързаше да ги употреби всички, а едно силно развито чувство за мярка го въздържаше от излишества, подсказваше му кое е най-изразителното, в коя подробност е синтезиран най-богат емоционален подтекст.

Къде и как актьорът е насъбрал толкова богати и разнообразни жинени впечатления — това си остава тайна, до която бъдещите му биографи упорито ще се домогват. Улянов ми е разказвал, че е сибиряк, произхожда от затънтено сибирско село без електричество, отдалечено на 400 километра от железопътната линия. При друг случай (на рождения ден на дъщеря му, където са се събрали почти всички познати вахтанговци) научавам, че като випускник на студията „Щучкин“, той е получил първата си роля през 1951 година в пиесата „Крепост на Волга“ от И. Кремльов, поставена от неговия връстник и неразделен приятел и съратник Евгений Рубенович Симонов.

— Някои актьори пазят в паметта и сърцето си лирически и поетически спомени от първата си премиера — разказва Улянов, — а вместо цветя и възторжени рецензии на мене тя ми подари само непрекъснати трудности, които ме преследват и досега. Можете да си представите: аз съм двадесет и няколко годишен и ми е възложена главната роля — трябва да въплътя на сцената образа на Сергей Миронович Киров.



**Михаил Улянов в ролята на Трубников
от филма „Председателят“**

— Преди това тази роля е играна бляскаво от М. С. Державин, един забележителен вахтанговски актьор — прибавя Е. Симонов.

— Помниш ли, когато трябваше да гастролираме в Ленинград, как драматически ти отсече: „Няма да пожалея никакви средства, но от теб ще направя Киров!“... И наистина средства не се жалеха: шиеха ми големи костюми, пълнеха ги с вата, слагаха ми възглавници. Всички виждаха, че бях дребен за тази роля. Не ми достигаха нито глас, нито темперамент, нито физически сили, нито просто „маса“, както казват физиците. Но най-противното усещане бе, че са чужди не само раменете и костюма ми, но и думите, които произнасям; няхах сили да ги направя свои. Цялата ми енергия се съсредоточи върху едно: някак си да изкарам до края, да избягам и да ме няма повече.

— Ти така и направи тогава — ласкаво-заканително го прекъсва Симочов, после се обръща към мен: — Настигнах го при закачалките и там, в празния театър имахме разговор от няколко часа, там се реши и по-нататъшната му съдба на актьор. Той сега не мисли, както тогава.

— Да, тогава ми се струваше, че ръководството на театъра е допуснало грешка, като възложи на моите неукрепнали плещи такъв

непосилен товар. Но сега съм уверен, че подобно претоварване е полезно за младия актьор — така се изпробва якостта на материалите.

При друг случай, в лекция пред самодейци Михаил Улянов привежда прост, но подходящ пример в подкрепа на тия си мисли. Как се проверяват качествата на самолета? Изработва се нова, скъпа и съвършена машина и започват съзнателно да я трошат: слагат ѝ тежки товари, блъскат я в аеродинамични тръби, хвърлят я в басейн с мощни струи вода и въздух. Създават се изкуствено максимално най-трудните условия, в които самолетът може да попадне. И ако издържи претоварването, значи, може да се пусне в нормална експлоатация.

Много пъти Улянов е подчертавал: артистът трябва сам да прецени собствените си възможности и да ги разчете правилно в общата композиция на спектакъла. Запомнил съм една негова максима: „В нашата работа обсадата е по-верен път към победата от шурма.“ Разпределение на собствените възможности, трезва оценка на собственения темперамент, реален поглед към данните, подарени ти от природата — това според него е основа на основите, върху която трябва да се изгражда индивидуалната актьорска технология. Не бива да се изисква от актьора онова, което той не може да даде. Той сам постоянно трябва да чувства величината на творческите си сили и да се приспособява към ролята, но и сам да приспособява ролята към себе си. Улянов илюстрира тези си мисли с работата си над своя Рогожин:

— Моят Рогожин се отличава от онзи Рогожин, създаден от Достоевски. В човека, създаден от гениалния писател, е заключена неистова, бездънна дяволска страст. Още при първите репетиции ми стана ясно и аз си признах честно, че за такава дълбина моите данни са недостатъчни, че още на първата сцена, изискваща рогожински темперамент, аз ще се запъна и ще се удавя, а ако все пак някак изплувам, то ще бъде само върху такъв съмнителен спасителен пояс, за какъвто смятам театралността.

(Мисля си: когато гледахме неговия забележителен по скулпторна мащабност Рогожин в „Идиот“, запитвали ли сме се колко усилия коства на актьора тази привидна лекота на изпълнението, отвеждаща ни почти на границата на импровизацията?)

— Следователно трябва да се излиза от възможното, а не от желаното. Като изхождах от собственото си същество, от природните си данни, аз исках да се измеря с Рогожин и търсех у него само онова, което имах сили да изобразя. Така отпадна неговата изпълненческа и умопомрачителна страст, на мене повече ми подходяха неговата болка, неговата мъка, неговата беда, моят Рогожин е повече нещастен, отколкото неистов.

Тези разсъждения и откровения са един великолепен урок не за самодейци, а за професионални режисьори. Колко пъти актьорите биват проваляни от поставяне на непосилни за тяхната даденост задачи? Би могло в подобни случаи да се намери разумно решение чрез промяна в интерпретацията, още повече, че не става дума за волности с текста на автора. С няколко думи актьорът е отгово-

рил на въпроса за отношението към драматургическия материал, по който все още продължават да се водят толкова излишни дискусии. . .

Силният талант не просто приспособява, а подчинява литературния текст на своето устройство. И когато то самото е богато и съвършено, получава се не еднообразие, а единство в многообразието на театралните възплъщения. Тъкмо това единство се нарича и собствена тема в интерпретаторското изкуство. Тя е, която му придава самостоятелен живот и го изравнява до пълноправно творчество сред останалите музи.

При цялото си богатство и своеобразие, въпреки различните си лични пътища и съдби всичките герои-комунисти на Михаил Улянов носят и нещо общо, нещо негово, уляновско. Наскоро в едно интервю в „Литературная газета“ (1967, бр. 44) той обобщи, че те са „единни в страстната си преданост към висшите идеали на нашето време, в своята партийност, партийност не на думи, а на дело“. И наистина Сергей от „Иркутска история“, Димитрий Каширин от „Домът, в който живея“, дивизионният командир от „Конармия“, Кайтанов от „Доброволци“, Расохин от „Балтийско небе“, Бахирев от „Битка по пътя“, раненият генерал от „Живи и мъртви“, Егор Трубников от „Председателят“ и Павел Суслов от „Виринея“ са „бойци от една кохорта и делото, на което те служат, е едно и също“. Интересни са мислите на актьора за положителния герой, както той сам се изразява — вечният „камень преткновения“ за съвременните драматурзи, режисьори, изпълнители и критици:

— Не обичам това сухо определение „положителен герой“, макар още от студентската скамейка да съм зачислен здраво към актьорите, определени за роли на социални герои. Играл съм ги много пъти и вече имам сигурно някакъв опит в общуването с такъв персонаж. Смята се дори, че често моите успехи са свързани с пиеси, спектакли и филми, в които се решават големи граждански теми. Ще съумея ли да кажа свое собствено слово, ще вложа ли в своята роля частичка лична изповед — това е единственото, което може да зарадва моето актьорско съществуване, може да го осмисли.

С увлечение разказва Улянов за двамата любими свои герои — Сергей от „Иркутска история“ и председателят на колхоза Егор Трубников. При това за последната си голяма роля в киното казва, че това е една необикновена, просто жизнена удача, каквато много актьори не дочакват — участието във филма „Председателят“ по прекрасния сценарий на Юрий Нагибин. Това е рядък случай в творческата биография на актьора, когато можеш с увереност да кажеш: „Да, аз показах на екрана своя съвременник!“

... Седим с Михаил Улянов в механа „Балкан“ и той ми разказва за току-що завършения двусериен филм „Председателят“ с първоначално заглавие „Черен хляб“. Филм на суровите взаимоотношения, на правдивите образи, на непригладените конфликти, на цялата истина за следвоенното руско село. Актьорът споделя опасенията си във връзка с предстоящото излизане на филма, разказва за тревогите и суетните на някои фактори, от които зависи съдбата на киното. Но в прекалената си загриженост дори и те едва ли са си представляли, че филмът ще бъде гледан от 50 милиона души в

СССР, ще има огромен успех и зад границата, ще бъде отличен с Ленинска награда.

— Работата ми над този образ беше и тежка, и приятна — споделя артистът. — Тежка, защото няма нито един кадър в двете серии, където да не присъствува Егор Трубников. А приятна, защото сценарият е написан от майстор прозаик и не е необходимо да дообогатяваш драматургията със съавторски средства, както за жалост често ни се случва в практиката. Достатъчно е само да се съхрани и доведе до зрителя цялата страстна, партийна правда и художественост на характера. Такава роля изисква от теб да изразиш активно своето отношение към изкуството и към живота, предоставя ти възможност да защитиш и утвърдиш собствените си граждански и естетически позиции.

Спомняме си симпатичния председател на колхоза с неразделния си каскет, нелепо накривен, измачкан и омазнен. Външността на Егор Трубников е твърде обикновена и не особено привлекателна. Когато се появява във военна рубашка, той може да подведе, че е един от многобройните идеални герои на схематизма. Но лицето му, изрязано от дълбоки бръчки, и особено дяволитите му очи издават, че това е човек, който е видял и изпатил много и много ще има още да види и пати в бъдеще. Труден и сложен е характерът на Егор Трубников и Михаил Улянов ни най-малко не го облекчава. Неговият председател може да пожертвува всичко, дори личната си заплата, за да нахрани хората, да им вдъхне вяра в подобряването на живота. Но може да бъде груб с новобрачните, може жестоко да се надсмее над мнимия слепец-ясновидец, може да не пусне момичето да отиде да се учи в институт, тъй като му е необходимо на село... Постепенно героят дори се превръща в трагическа фигура и това е един трагизъм от нов, непознат тип. Не става дума за полусантименталните подробности в неговата биография (умира сина му, разрушава се семейството му, арестуват негови другари). Трагизмът произтича от непременното желание на героя да преодолее отчуждението, без да може да промени същината на своя характер, да стопи ледовете на недоверието у околните, да излезе победител в един конфликт, в който всичко е против него: отчаянието след опустошителната война, мистицизмът и равнодушието, злобната враждебност на родния му брат, неверието на измъчената маса, бюрократизмът на вишестоящото началство. Ясно е, в края на краищата героят ще надмогне всички трудности, ще победи; нито сценаристът, нито режисьор и актьор разчитат на някакви сюжетни изненади. Но през колко превратности ще мине неговият път, какви страхотни изпитания ще преживее председателят на колхоза до онзи момент, когато спокойно и оптимистично ще може да се взре в разтопените ледове на равнодушието и мълчаливата съпротива. Въпреки че филмът е типично руски от първия до последия кадър и за да се възприеме пълно трябва да се вживееш в съдбата на руското село от годините след войната, той се гледа с интерес и от чуждия зрител, защото покорява преди всичко със съдбата на един характер. В него се вплитат всичките противоречия на нашия XX век, борят се хуманизмът и суровостта. И странно нещо: въпреки че ни е омръзнало да гледаме



Улянов в ролята на Митя Карамазов

събрания и заседания, един от най-покъртителните епизоди е инсценираното събрание за сваляне на Трубников. Тук за няколко минути Улянов изживява отново цялата биография на своя герой. Изживява я почти безсловесно — подобно на Николай Кайтанов от „Доброволци“, който не произнася нито една реплика на комсомолското събрание, но за няколко часа се преражда духовно, изживява истински нравствен и идеен катарзис.

Много е силен Михаил Улянов във възловите сцени, в епизодите на върховно изпитание. По-често той ги изиграва мълчаливо. Да си спомним Бахирев от „Битка по пътя“ в оная нощ, когато у него назрява окончателното решение (продиктувано от съвестта) да се противопостави на парадния празен шум, да започне голямата битка за истината — срещу директора на завода Валган и цялото му окръжение. С могъщия си талант Михаил Улянов ни заставя да следим хода на мислите на героя, без той да произнесе нито в кадър, нито зад кадър нито една дума. Точно така и неговият герой от „Варшавски мелодии“ научава от любимата си, че е издаден закон, забраняващ браковете с чужденци: той е развеселен, това съобщение сякаш не му прави никакво впечатление, после махва с ръка („Това не може да се отнася до нас“), докато постепенно палавата игривост на очите му стихва, стопява се, изчезва, за да отстъпи място на тревогата и ужаса от втурване на нещо непредотвратимо, заплашващо да раз-

бие личното му щастие, любовта му с полската студентка. И когато в „Председателят“ в края на събранието върху фона на вдигнатите в негова защита ръце Егор Трубников започва да бърше сълзите си с длан и после в каскета, ние разбираме какви чувства се раждат в душата му, какви стихии накупяват в нея. Тук актьорът набира такава емоционална енергия, която му позволява да преодолее остатъците от илюстративност във втората част и да влезе същевременно в противоречие с прикачения финал. Сега вече окончателно ще се заличи всяка граница между личния и обществения живот на героя, защото и най-патетичните му изяви се изпълват с подкупваща интимност.

Казват, че много от героите на Улянов нямат личен живот. По-право: техният личен живот е обществената им дейност, работата, която вършат, делото, което осъществяват. Актьорът ги показва не като бездушни изпълнители и чиновници, а като творци в професиите си, като артисти по душа, като художници по натура. Така се очовечават и най-отвлечените и абстрактни разсъждения за новите методи на работа в завода („Битка по пътя“) или за ползата от стимулиране на животновъдството („Председателят“).

Мъча се отново да разбера как актьорът постига това? Откъде извира характерната Уляновска интимност на неговите характери? Седим у тях в скромното му московско жилище и Улянов ни показва своето най-последно, „апокрифно“ произведение: любителски филм за дъщеря му. В него той е по-рядко актьор, по-често режисьор, сценарист и оператор. (Колко бързо е усвоил тази „професия“ — през 1960 година той току-що бе взел в ръцете си фотоапарат!) Болшинството кадри са заснети на вилата, някои в „Москвича“, на люлките... После слушаме магнитофонен запис от връчването на Ленинската награда и от тържеството в негова чест в театъра. Навсякъде проличава изключителната скромност на Улянов, в която съзирам някакво достойнство и неосъзнато благородство. Затова му вярвам напълно, когато ми говори, че е недоволен от много свои роли в театъра и киното, че в „Проста история“ е играл просто добър секретар на райкома изобщо, честен изобщо, влюбен изобщо, но без индивидуалност, без свое лице. Същата сурова присъда произнася и за два други свои филма: „Чукай на всяка врата“ и „Доброволци“. Не е доволен дори от работата си в „Битка по пътя“, макар че харесва романа на Галина Николаева и образа на Бахирев. Никаква превзетост няма в тия му думи, никакво скромничене. Те са така откровени, както откровено е и убеждението му, че от „Председателят“ започва нов етап в развитието му на актьор. И като говори за щастливите находки в своя живот, Михаил Улянов си спомня за онзи пазарен ден в Можайск, където видял пред очите си „истинския“, „живия“ Егор Трубников. Това бил неугледен, тромав селянин с килнато каскетче на главата.

— Цял ден скитах подире му, той така овеществяваше моята представа за Егор Трубников. И в продължение на цялата работа над филма пред очите ми беше винаги този човек. Той ми послужи точно така, както натурщикът служи на скулптора или клиентът на шивача. Той живееше още дълго в мен и след като свършихме сним-

ките, вече започваше да ми пречи. Когато репетирах Дион в пиесата на Леонид Зорин, аз правех-струвах, от кожата си въвн излизах, за да отлича Дион от Егор, да не повторя зазубрената характерност. На премиерата всичко рухна и след това трябваше да се започва отначало.

На друго място Улянов признава, че големият успех на Егор Трубников се е превърнал в своеобразна спирачка за него самия: „От много предложения на кинорежисьори се отказвам, защото образът не издържа сравнение с Трубников.“ При последната ни среща той се колебаеше дали да приеме ролята на Митя от екранизацията на „Братя Карамазови“ от Достоевски. Отново го беше обзел традиционният му страх пред всяка нова роля. Подготвяше се същевременно и за „Виринея“ на Л. Сейфулина — една не просто възобновена постановка, а нова сценическа редакция, направена от Е. Р. Симонов. Сега критиката дава ласкави отзиви за „Виринея“ (ето едно от многото заглавия: „Успех на Юлия Борисова и Михаил Улянов“. Точно така писаха и за „Варшавска мелодия“). С интерес се очаква и „Братя Карамазови“.

Обобщавайки наблюденията си над богатия творчески път на актьора, една съветска авторка заключава, че Михаил Улянов е донесъл в киното „високата сценична култура и най-добрите традиции на вахтанговската школа“ (М. Кваснецкая). При това неговият талант и майсторство разбиват съществуващите представи, че истински вахтанговското са само лекотата и изяществото, водевилният блясък и пр. Страстният граждански темперамент, строгата, ювелирно изработена форма са резултат от взаимодействието на чувството за правда и висша артистичност.

А друга авторка изтъква:

„Във Вахтанговския театър израснаха наследници. Все още някои стари театрали въздишат: в наше време имаше Щучкин! А ето вече нов Щучкин се появи във „Виринея“ като войника Суслов. на сцената е Михаил Улянов!“ (И. Вишневская).

Актьори като Михаил Улянов наистина те карат да вярваш, че славната плеяда от велики имена в историята на руския и съветския театър и кино има достойно попълнение.

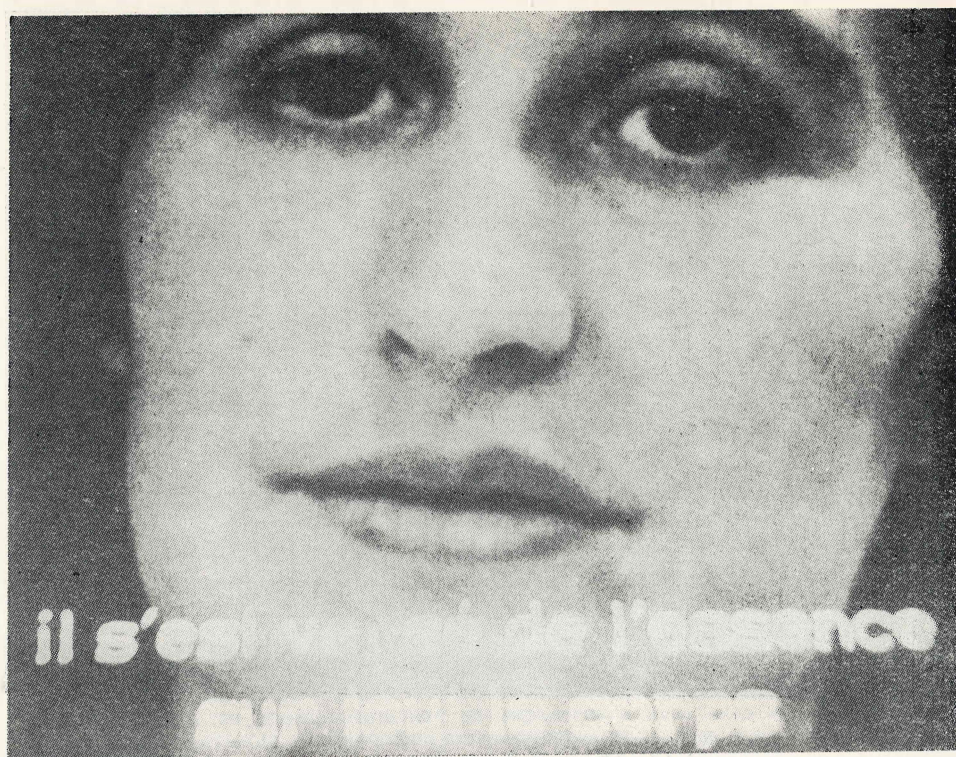
ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

ЛАЙПЦИГ—1967

Д-Р. АЛ. ТИХОВ

През ноември м. г. Лайпциг събра за десети път кинотворци, критици и журналисти от Изток и Запад под своя вече широко популярен лозунг „Филми в света — за мир в света“. Проведената за първи път през 1955 г. седмица на документални и късометражни филми в Лайпциг обхваща в началото само филми на двете Германия, се разви в течение на годините до голям международен фестивал с всепризнат авторитет в областта на късометражното кино. Затова и десетият, обявен за юбилеен фестивал отбеляза рекорден брой участници — 736 души от 42 страни, пред които бяха показани 83 филма в конкурса и 57 в информационните прожекции. Същевременно този юбилеен фестивал отново потвърди, че измежду всички фестивали на късометражни филми Лайпциг е може би най-ярко и категорично профилиран и че най-последователно следва ориентацията, която му бе дадена още в самото начало — да бъде трибуна на борческото, ангажирано документално кино, на острата, политически целенасочна кинопублицистика. Филмите, показани тази година в Лайпциг, говорят недвусмислено, че на този фестивал си дават среща документалисти, които живо и страстно откликват на най-актуалните проблеми в света и воюват от революционни позиции срещу войната, фашизма, насилието и всякакво унижение на човека. Героичната борба на вьетнамския народ, руският терор в САЩ, безчинствата на мафията в Италия или бедственият глад в някои южноамерикански държави са в прицела на документалисти от много страни. Смело те поставят пръст в тези ужасни рани по тялото на човечеството, за да бъдат съзнанието на зрителя, да го активизират, да му вдъхнат революционна енергия и патос в духа на идеите на Великия октомври. Така десетият юбилеен фестивал в Лайпциг не само календарно съпада с 50-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция, по се превърна и по същество в ярка манифестация на нейното всеобхващащо влияние. В почти всички филми, независимо дали идваха от Изток или Запад, дали бяха насочени директно към историческото събития от 1917 г. или към днешния ден на човечеството, се долавяше революционният полъх на ония десет дни, които разтърсиха света.

А към тях десет дни, към героичните дела на съветските хора в течение на петдесет години чак до днешните космически полети ни върна най-пряко отлично проведената от Държавния киноархив на ГДР и посрещната с огромен интерес ретроспектива „50 години съветско документално кино“. В нея бяха показани повече от 40 филма на съветски документалисти от всички поколения. Отново ожи-



„Далеч от Виетнам“

вяха на скрана „Ленинска киноправда. „Симфонията на Донбас“ и „Три песни за Ленин“ на Вертов, филми, които изведоха още през 20-те години документалното кино до невиджани висоти. Видяхме и филмите на Копалин, Кауфман, Шуб, Турин и други пионери на съветското документално кино. И отново достигнахме до истината, че в тия 50 години съветското документално кино не е създадо само десетки хиляди заглавия, а е обосновало практически и теоретически и принципите на социалистическия реализъм в един нов жанр на киноизкуството. Ретроспективата в Лайпциг показва още веднъж с каква страстна партийност са разоравали целината на този жанр съветските документалисти, какво разнообразие от изразни средства са постигнали в своята творческа практика, какви тайни на монтажа са разгадавали, как смело са прониквали с камерата във всички сектори на живота. И съвсем органично съветските филми от ретроспективата и от конкурсната програма се сляха като впечатление в нещо голямо, респектиращо, в едно цялостно документално филмово творчество, оказало трайно и решаващо влияние върху развитието на документалния филм в света. Струва ми се, че журито трябва да бъде поздравено за мъдрото и точно решение именно на този фестивал да даде най-голямата, специална награда не на отделен творец или филм, а на съветското документално филмово творчество като цяло! С тази награда според мен бе отдадено едновременно и най-високо признание на цял тематичен комплекс, оформил се във фестивалната програма, който условно бихме могли да наречем „Октомври“.

Втор подобен комплекс се открил при темата за Виетнам. Известно е, че именно от трибуната на Лайпцигския фестивал преди три години холандецът Йорис Ивене, англичанинът Стенли Формън и германецът Петър Улбрих отправиха апел до всички документалисти в света да създадат филми за героичната борба на виетнамския народ срещу американската агресия. В отговор на този апел още миналата година в Лайпциг бяха показани повече от 20 филма, насочени срещу американския империализъм в защита на виетнамския народ. Тази година тяхното



„Андреєва — приятелката на Горки“

число не бе по-малко. Филми от Северен и Южен Виетнам (ФНО), от Румъния, България, ГДР, Куба, Франция, Италия и САЩ с различни авторски концепции, с различни стилски похвати документираха върху екрана справедливото дело на освободителната борба на Виетнам и вземащата все по-широки размери поддръжка, която то получава от всички честно мислещи хора по земята. Три от тези филми бяха отличени с награди: „Синове и дъщери“ (реж. Джери Шол), САЩ, „Ханой, вторник, 13.“ (реж. Сантяго Алварес), Куба и „Далеч от Виетнам“ (реж. Ален Рене, Уилям Клайн, Йорис Ивене, Аньес Варда, Клод Льоуш, Жан-Люк Годар, Крис Маркер), Франция. За последния филм в нашето списание бе вече поместен отзив (виж кн. 11 от м. г), поради което не е нужно да се спираме отново подробно на него. Тук би могло само да се отбележи, че за разлика от другите филми за Виетнам това е първият опит да се говори за виетнамската война не чрез показване варварския инструментариум на американската военна машина, а чрез разсъжденията на различни хора от Франция, САЩ и Куба — от неориентирания интелектуалец до Фидел Кастро. Потърсен е широк диапазон от възгледи и отношения към войната и доколкото не е налаган някакъв „авторски“ възглед в това отношение, филмът търпи дори известен упрек за обективистичност — онова, което слушаме от екрана придобива стойност на съкровено споделена истина. Но при всичките си нюанси в своята съвкупност тази истина отзвучава с една единствена основна мисъл: осъждане на американците, пълна морална поддръжка на борещ се Виетнам. Особено характерен в това отношение е епизодът, в който слушаме Годар, именно слушаме, защото той е постоянно зает с някаква снимачна камера и ние почти не го виждаме. Това е, бих казал, трагичната изповед на художник, който сам осъзнава и декларира своята отчужденост от работническата класа, своята идеологическа нестабилност, но разсъждавайки честно, стига до извода, че към драмата във Виетнам никой човек няма морално право да се отнася индиферентно. Именно в тази посока лежи и основното послание на филма, с което авторите се обръщат към нас: Хора, мобилизирайте съвестта си, активизирайте се срещу Джонсън!

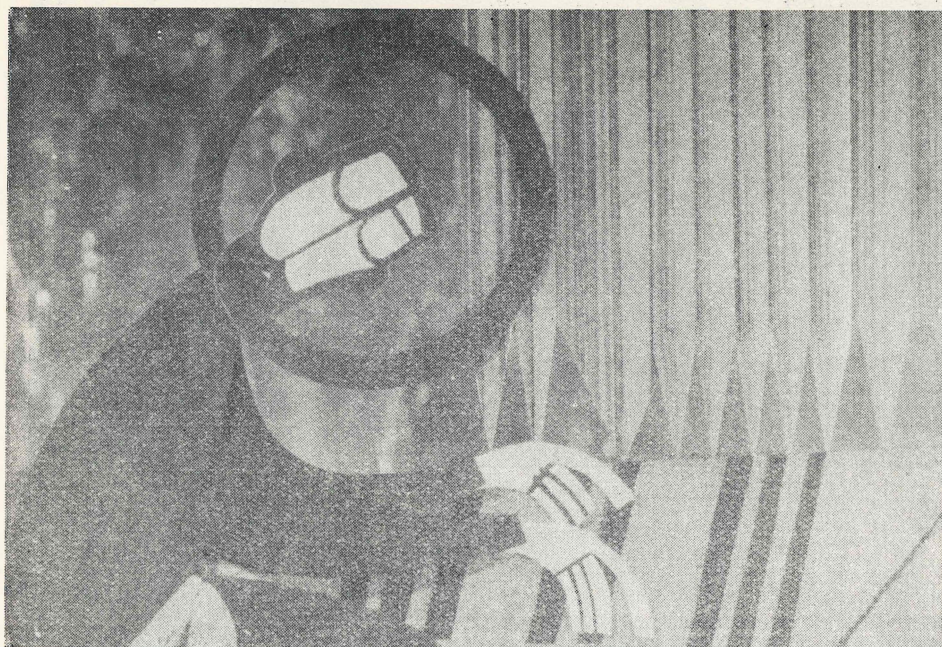
Сантяго Алварес е кубински документалист, който от няколко години редов-



„Врачката на Бон“

но се обичва със „златото на Лайпциг“. В своя пълнометражен филм „Ханой, вторник 13.“ той ни разказва за първата пиратска бомбардировка на американците над центъра на Ханой. В неговата концепция има няколко момента, които ѝ придават оригиналност и спомагат за успеха на филма: акцентирание върху оптически ефектния детайл, чрез който се постига делничната атмосфера на мирния живот в Ханой, контрастно противопоставяне на варварското нападение и резултатите от него, остри монтажни врезки с кадри на американския президент, разобличаващи неговото лицемерие, и най-важното — разкриване на оня сложен процес в душите на вьетнамците, който трансформира омразата в енергия. Освен това Алварец търси и по-широки исторически връзки, като извлича увереността в победата от борческите традиции на вьетнамския народ. А като се позовава на кубинския поет на свободата Хозе Марти, Алварец успява още по-плътено да доближи емоционално своите сънародници до събитията в Ханой.

От една година по трибуните на фестивалите в Лайпциг и Краков се появяват американски филми, които привличат все повече вниманието на критиката не само защото вземат големите награди и не защото са някакви открития в езика на документалното кино. Напротив, във формално отношение те са традиционни, често пъти дори несвършени. Но те се открояват преди всичко със своята тематика, със своята войнствуваща обществена заангажираност, с напирашото желание да споделят съображения по важни обществени проблеми. Тези филми са насочени срещу войната във Виетнам, срещу потъпкване правата на обикновения човек в САЩ, срещу подлото лицемерие на управляващите кръгове. Те са дело на смели, прогресивни американски документалисти, в тях звучи гласът на „другата Америка“. За тази Америка в Лайпциг ни разказа „Синове и дъщери“. Това е динамичен, пълнометражен репортаж за американската младеж и нейните протестни демонстрации срещу американската агресия във Виетнам. Той е създаден по време на международните протестни дни през октомври 1965 г. в Сан Франциско. Разбира се, своята публицистична и обществена стойност филмът добива не само чрез богатия, непосредствен документален материал, но и чрез своята концепция: сцените на демонстрацията са нарязани от монтажни връзки с такива кадри от войната във Виетнам, които довеждат до пълен абсурд тъй наречената „американска помощ“. Същевременно филмът се стреми да разкрие и вътрешната връзка между войната във Виетнам и преследването на негрите в САЩ. Този филм, както и филмът „Стачка“, който с директни интервюта довежда до саморазобличаване едрите земевладелци в Калифорния и воюва за справедливите искания на селскостопанските работници, укрепват още повече убеждението, че ако трябва да говорим за някакво ново явление в американското късометражно кино, това в никакъв случай не



„Изгонени от рая“

са субективистичните, самолюбущи се филми на тъй нареченото „подмолно“ кино в САЩ или на други нюйоркски групи. Очевидно новото е именно в тези създавани с будна гражданска съвест филми на демократична Америка, които осъждат американския империализъм и се борят за социална справедливост.

Преобладаването на двата тематични комплекса „Октомври“ и „Вьетнам“ измести този път в Лайпциг филмите за социалистическото ежедневие и някои други тематични линии в късометражното кино на по-заден план, без това да означава, че между тях няма достойни за отбелязване. Такъв е например съветският филм „Андреева — приятелката на Горки“, режисьор К. Аронович. Този филм получи „златен гълъб“ в групата на научно-популярните филми, където той попадна явно като производство на Леннаучфилм. Но по своята същност филмът е чисто документален и разказва за чудната човешка дружба между Горки и актрисата от МХАТ Андреева. Породила се в началото на века, тази дружба се превръща в съдба за двамата и преминава през всички изпитания, които поставят пред тях епохата и самият живот. Проследявайки биографията на Андреева, наистина забележителна като личност и историческа фигура, филмът ни запознава същевременно и със съществени моменти от живота на Горки, свързани със създаването на редица негови произведения. Но най-голямото достойнство на филма е неговата емоционална атмосфера, наситена с чистотата на едно дълбоко човешко чувство, с интелектуалната възвишеност на една богата духовна връзка между две ярки творчески личности. Един филм с необикновена художествена сила, който obligателно трябва да намери мястото си в нашия кинорепертоар именно през тази година, когато ще чествуваме 100-годишнината от рождението на Горки.

Тук бих посочил и телевизионния филм „Врачката на Бон“ на В. Хайновски и Г. Шойман, автори на известния у нас телевизионен филм „Смеещият се човек“. „Врачката на Бон“ е отново плод на хитро и енергично проведена публичистична „операция“. Екипът от телевизията на ГДР се явява пред известната в Западна Германия гледачка г-жа Бухела и използвайки нейното ществане, я склонява за едно интервю пред камерата, като „ясновидката“ този път не успява

да познае пред коя собствено **телевизия** дава интервю... Резултатът е пълно изобличаване и саморазобличаване на една користна шарлатанка и на цяла една система, която позволява процъфтяването на подобни „професии“, защото се нуждае от тях. Ловко зададените въпроси заставят г-жа Бухела не само да разкрие ужасяващо ниската си култура, но и нечистоплътните си връзки с други шарлатани „професори“, както и с най-отговорни места в Бон. Това е филм, който може да служи като образец за телевизионна публицистика, в която водещият, коментаторът играе главната, решаващата роля за постигане набеязаната цел. Справедливо „Врачката на Бон“ получи наградата „Егон-Ервин Киш“ за най-добър телевизионен документален филм.

В конкурсната програма тази година нашият късометражен филм бе застъпен с пет заглавия — четири на кинематографията и едно на телевизията. Както е известно, от тях мултипликационният филм за зас. арт. Тодор Динов „Изгонени от рая“ се представи най-добре. Макар в една неголяма конкуренция — в неговата категория този път се състезаваха само седем филма, — той се наложи категорично и спечели втора награда — „сребърен гълъб“. Златният гълъб“ в тази категория бе даден на югославския рисуван филм „Любопитство“, за който писахме вече в статията си за фестивала в Краков (кн. 8, 1967 г.), където той също бе приет с овации. Награждаването на нашия мултипликационен филм е безспорно радващ успех. Но той още веднъж потвърждава, че засега на големите международни фестивали за късометражни филми ние като че ли сме в състояние да постигаме успехи все още главно с анимацията. А не е ли време и нашето документално кино да завоюва същите позиции? Този път ние се представихме в Лайпциг с една подходяща в тематично отношение подборка на документални филми и именно като тема, а някои от тях и като концепция („Парад на позора“ и „Златната рибка“) те бяха отбелязани благосклонно в почти всички отзиви в печата. Но същевременно за никого не останаха скрити и известни слабости, главно в художественото овладяване на темата, които не позволиха на нашите филми да продължат успешно борбата за добро класиране.

В своята същност нашият документален филм е правилно ориентиран. Той не търси да оправдае своето съществуване непременно с актуална информация (в епохата на телевизията това вече е непостижимо) или с главозамайващи формални експерименти. Основното за него е да отрази обществените взаимовръзки на обективните явления и събития. Но документалният филм е длъжен да ги отрази не как да е, а **художествено**, ако желае да въоръжи зрителя с нови рационални и емоционални импулси. За пътищата, водещи да тази художественост, рецепти няма. Тях творецът трябва да открие самостоятелно, вслушвайки се в своето сърце, мобилизирайки своя жизнен опит и култура. Според мен това е посоката, в която сега трябва да се насочат главните усилия на нашите документалисти, за да можем не само по-уверено да мерим сили на международните фестивални арени, а и да решим по-ефикасно отговорните обществени задачи, които животът поставя пред този клон на нашето киноизкуство.

ДНЕШНИЯТ ДЕН НА ЗАПАДНОТО КИНО

ХРИСТО САНТОВ

бележки за филмовия форум в Бърно

Да се правят някакви тежки и окончателни изводи за състоянието на филмовото производство и филмовото изкуство на Запад само от един преглед, какъвто е филмовият форум в чехословашкия град Бърно, е рискувано, да не кажем погрешно. Рискувано е, защото, от една страна, този форум, както и много други филмови прегледи и фестивали, не изчерпва и не може да изчерпи цялостното производство дори само на големите страни — филмови производителки, и от друга, защото търговците от кинобрана, съобразявайки се с факта, че ще имат за партньори представители от социалистическите страни, докарват на форума в Бърно преди всичко такива филми, които по тяхна преценка биха могли да заинтересуват нашия зрител. Така в техните листи липсват антикомунистическите филми, с каквито изобилства репертоарът на някои западни кинематографии, а също така филми на ужаса, порнографията и секса. В тези показатели рядко се срещат и онези произведения, които са рождба на формални търсения или са отражение на модни течения в живописа и литературата. На западните производители е известно, че и подобен род филми трудно си пробиват път към нашия екран.

И въпреки тези уговорки, струва ми се, няма засега друго място в Европа, където се събират кинопроизводители и търговци с цел да обменят репертоар, което като Бърно в такава степен да отразява състоянието на днешния ден на западната кинематография.

Бърно е чужд на амбицията да събира пай-големите имена и най-изтъкнатите произведения. Той открито признава форума за търговски панаир на филми и затова не поставя никакви условия за участие и няма никакъв регламент. Естественото желание на търговците обаче да продадат повече, ги кара да излагат най-доброто от това, което имат в складовете си.

В центъра на вниманието тук са обикновено онези филми, при които по един безспорен начин, проверен от практиката, се съчетават две често пъти изключващи се неща — мнението на публиката и одобрението на критиката. Шумно рекламираните филми, както и голяма част от тези, които се обявяват за последна дума във филмовото изкуство, минават на втори план.

За две работни седмици на форума се демонстрират няколко стотин филми. По-голямата част от тях са обикновена стандартна продукция, доста безлика и сива. Гледана непрекъснато, тя навява скука и чувство за безнадеждност. Свърхпроизводство, така характерно като явление за нашата технична епоха, и



Жан Лефевр в „Лудият от лаборатория 4“

тук, в областта на едно от изкуствата, си е казало думата. В желанието си да произведат все повече и да покажат все по-нови неща, филмовите производители са изнасилили естествените човешки потребности и възможности за творческа изява и са им наложили фабрично клеймо. Човек трябва да види наведнъж няколко десетки и стотици филми, за да почувства и разбере каква огромна пропаст има между консумативните потребности на нашата епоха от изкуство и ограничените възможности на човечеството да създава истинско изкуство. И разбира се, и в този случай, както и при всяко друго производство, разликата между потребностите и възможностите за тяхното задоволяване се попълва от безчислени ерзаци, дело на безотговорни хора, използващи създалата се конюнктура.

За западната кинематография от последните години е характерно едно все по-голямо и по-нарастващо диференциране на вкусовете и на публиката. На една страна един голям процент от зрителите, които влизат в салоните, за да убият свободното си време или да се забавляват, и на друга — един сравнително по-малък процент зрители, които търсят в киното предимно естетическата наслада. И еди-



„Един идиот в Париж“

ният, и другият вид зрители получават своите филми. И при единия, и при другия тип филми има произведения, които с чиста съвест биха могли да бъдат наречени произведения на изкуството. Но и единият, и другият тип имат своите безчислени ерзаци.

Това явление в различни степени и с различни нюанси е валидно за всички западни кинематографии, включително и за трите страни, които се представиха най-пълно на тазгодишния форум в Бърно: Франция, Англия и Съединените щати.

Безспорно днес най-интересната страна, филмова производителка на Запад, е Франция. В Бърно нейните филми бяха не само най-многочислените, но и най-разнообразни по тематика, жанрове и стилови течения. Няма никакво съмнение, че френското кино в последните години е в подем. Може би днес то няма ярките прояви на „новата вълна“ от края на миналото десетилетие, но и в най-делничната си продукция то определено държи едно професионално и художествено равнище, с което малко кинематографии в момента биха могли да се похвалят. Причините за това са много и не на последно място сред тях е политическото положение на Франция. Но за да вникнем в днешния ден на френското кино, необходимо е да направим известна справка в неговата история. Три фактора имат, струва ми се, решаващо значение при формирането на днешния му ден: традиционният демократизъм към френското кино, най-силно изявен в тридесетте години на неговото развитие, постоянната му, превърнала се вече в хроническа болест зависимост от американския капитал и антиамериканизмът. Тези три фактора, всеки от които има своята история, са в основата на много явления из областта на френското кино.

За мнозина антиамериканизмът на Франция започва и завършва с де Гол. Бъдност в лицето на френския президент той само получи своя политически израз, а на практика съществува много силно изявен почти във всички слоеве на френския народ. За художествената интелигенция на Франция той е изразен преди всичко в един много силен отпор срещу естетиката, насаждана от стандартната американска култура. Без този отпор не бихме могли да си обясним много явления в днешното френско кино, не бихме могли да си обясним един Годар, Трюфо, Ръомер, Трентинян, не бихме могли да си обясним един чист естетизъм, който се роди



„Стената“

с „новата вълна“ и който продължава и днес. Най-войнствуващата част от фалангата френски кинематографисти, опирайки се на богатата национална култура на своята страна, се опитва да наложи други естетически норми, принципино различни от нормите на американския филм. Начело на тази битка днес е Годар. И затова и неговото влияние сред кинематографистите на Франция е толкова голямо. Водена от чисти подбуди, безкомпромисна в борбата си, тази фаланга обаче е заставена да създаде от вярата си догма, да се превърне в своеобразна секта и да претърпи съдбата на всяка секта — да остане затворена в своята среда. Киноезикът на тази група кинематографисти започна да става все по-усложнен и да добива форма на символика, достъпна само за посветени. Кинопоказът в Бърно ни запозна с филмите на Годар „Произведено в САЩ“ и „Две три неща, които знам за нея“, „Моя любов, моя любов“ на Трентинян, „Колекционерката“ на Рьомер, „Мушет“ на Бресон. Би било погрешно всичките тези автори да се подвеждат под един знаменател. Те са твърде различни в своите търсения. Така например Годар по един своеобразен, индивидуален начин разкрива своята тревога от днешното състояние на човешкото общество, Бресон както винаги витае в сферата на чисто психологическия експеримент, а в Трентинян и Рьомер още един път правят своите изследвания върху отношенията между мъжа и жената. Но независимо от разноречността на задачите им и от твърде различните индивидуалности на авторите, назованите филми изповядват една естетическа вяра, ратуват за една и съща творческа кауза. Затварянето на твореца в себе си е един факт, който днес е по-отчетливо изявен, отколкото вчера. А ако може да се говори за утрешния ден, защото, струва ми се, филмът на младия режисьор Белмон „Пяната на дните“ по едноименното произведение на един от бардовете на екзистенциалистите от Сен Жермен де При Борис Виан е именно утрешният ден на това ярко течение във френското кино, този процес още повече ще се задълбочава.

За една друга категория френски филмови дейци антиамериканизмът се покрива в голяма степен с борбата срещу зависимостта на френското кино от американския капитал. Да се създаде касов филм с френско клеймо според тези кинематографисти е въпрос съвсем не без значение. Каква е ползата да воюваме срещу американската експанзия с филми, които не гледа широката публика — казват те. И, използвайки приомите на американското кино, те създават французка продук-

ция. Така френското кино, в историята на което бяха непознати филмовите звезди и естетиката, свързана с тях, роди Бриджид Бардо и я противопостави не без успех на американските звезди. В числото на кинематографистите, които изповядаха тази немного сложна религия, се наредиха Мелвил, Луй Мал, Вадим, Леви. Подобно на италианците, които преди десетина години изеха от американците един чисто американски жанр — вестерна — и започнаха да произвеждат на територията на Чинечита ковбойски филми, французите направиха приключенски и гангстерски филми, които с нищо неотстъпват на техните американски първообрази. В Бърно бяха проектирани няколко от тези филми, между които отлично направените „Вторият дъх“ на Мелвил, „Приветствувам те, Мافия!“ на Леви, „Авантюристите“ на Енрико, „Влак за ада“ на Гранжине.

Към тази група вероятно би трябвало да бъдат причислени и една друга поредица от филмови автори, и то не за друго, а защото техните филми са обвърнати към публиката и към касите на кината. Става дума за една група по-малко или повече талаптливи и изобретателни последователи на киното на Марсел Паньол, автори на народни комедии с малко проблематика в тях, но с много недоразумения, комични положения и тътък френски диалог. Една плеяда от комици, с които е богат френският театър, се подвизава в тях и отваря вратите на чуждите екрани за френското кино. Тева са Луй де Фюнес, Бурвил, Клод Риц, Лефевър и др. във филми като „Оскар“ на Молинаро, „Един идиот в Париж“ на Корбе, „Лудият от лаборатория 4“ на Поаре, „Завой на ляво“ на Лефранк.

Бих искал да се спра на третата група френски кинодеици, тъй като, струва ми се, тя най-вярно отразява днешния ден на киноизкуството във Франция. Става дума преди всичко за младата генерация режисьори, излязла на сцената след поколението от „новата вълна“ и утвърдила се творчески едва в последните години. Творчеството на тази генерация не е чуждо на факторите, повлияли за формирането на техните предшественици. Дори нещо повече. тяхната дейност в много по-голяма степен се влияе от тези фактори. И въпреки всичко тя е избрала друг път, твърде различен от този на своите по-старши колеги. За мнозина го е средният път между направлението на творците от групата на естетите и това на хората от касовото кино. Ако се съди по творчеството им, на младите не е чужд проблемът за касовото покритие на филмите им, но те явно не робуват на този принцип, държат на богатия и сложен филмов език, постигнат от интелектуалното кино, но не пренебрегват сюжета и достъпното му излагане. И въпреки че заемат средна, балансираща позиция между двете крила, мисля, че те не са обикновеното средно. Корените на тяхното творчество, тяхната естетика трябва да търсим, струва ми се, в демократичните традиции на френския филм от тридесетте години, в творчеството на Гремийон, на Реноар, на Рене Клер. Разбира се, творчеството на тези крупни творци, които оформиха физиономията на френското национално кино, е получило в интерпретацията на младите съвременно, модерно звучене. На форума в Бърно това направление във френското кино беше представено от „Госпожиците от Рошефор“ на Жак Деми, „Да живееш, за да живееш“ на Лелуш, „Ламия“ на Жак Орел, „Старият мъж и детето“ на Клод Бери, и от творбите на съвсем младите: „Стената“ на С. Руле и „Отпуската“ на Ван Пеебл.

Английското кино след войната доста скромно е участвало във формирането на новата, следвоенна киноестетика. Като изключим няколко филма, създадени по произведения на „сърдитите“, като „Път към висшето общество“ и „Бегачът на дълги разстояния“, широката продукция е оставала в рамките на традиционното. А и филмите, отразяващи романи на „сърдитите“, са се налагали преди всичко с новата си тематика, без да се опитват да разчупят формата на пластическата изява на сюжетния материал. И въпреки всичко, струва ми се, английското кино има свое завоевание и своята специфика, които му определят едно почтено място сред европейския филм. И онова, което му дава право на такова място, е неговата актьорска школа.

Ако за френското кино може да се каже, че то е до голяма степен зависимо от американски капитали, за английското направо може да се твърди, че е изцяло подчинено на американската филмова индустрия. Френските кинематографисти се борят срещу тази зависимост и в последните години държавата им помага. Английските са престанали да се борят. Нещо повече, те не могат да си представят своето съществуване без огромния американски пазар. Разбира се, това помиряване с положението се е отразило и върху художественото равнище на филмите в Англия. Примирението в областта на икономиката си кореспондира със спокойствие



Дани Робен и Марсел Амон в „Завой на ляво“

в областта на творческите търсения. В тази обстановка даже най-критичните и остри произведения от литературата, пренесени в киното, губят известна част от остротата си. За днешното английско кино са характерни един огромен сив поток от филми, който е на художественото равнище на телевизионната програма, и редки, отделни произведения, поставени на солидна литературна основа и реализирани от не по-малко солиден актьорски екип, взет почти направо от театъра. Именно те продължават да поддържат доброто име на английския филм.

В Бърно бяха показани и от двата типа английски филми, но аз не желая да се спирам на първия, тъй като той не заслужава внимание, а ще спомена само няколко заглавия, характеризираща втората линия в английското кино. Това са филмите „Нощта на генералите“, „На учителя с обич“, „Един мъж за вечността“. които минаха с голям успех по екраните тази година.

Американската филмова продукция през последните години изживява вътрешни сътресения, които до голяма степен променят нейната позната традиционна физиономия. Двете, трите десетки филми, които бяха проектирани в Бърно, отразиха отчасти тези изменения.

Но преди да говорим за измененията, нека кажем няколко думи за техните причини. Те са от икономически, политически и художествен характер. Една от икономическите причини — високите цени на работната ръка и услугите вътре в Щатите, подгони много производители навън от страната, предимно в Европа, да търсят евтина работна ръка. Това доведе до много копродукции с европейски фирми,

което от своя страна наложи и едно адаптиране на американските вкусове към вкусовете на европейските им партньори. Така се родиха под американски флаг филми с такава политическа и гражданска насоченост, които трудно биха били произведени като чисто американска продукция. Подобен филм, показан в Бърно, бе „Денят, в който рибите изплават“ на режисьора от гръцки произход Какоянис, чието острие е главно срещу атомната истерия в Щатите.

Към икономическите причини трябва да отнесем преди всичко мощната конкуренция на телевизията. Под нейния натиск американската филмова индустрия се лиши от една от главните опори на своята финансова мощ — серийните евтини филми в производството и монополната власт над зрителите в областта на разпространението. Този източник на невероятни печалби беше стопен под влиянието на телевизията, която взе и едното, и другото. Холивуд трябваше да търси други пътища, за да продължи да живее. Оставаше му само един терен — качеството. Така той бе принуден да се ориентира към добрия сценарий, професионалния режисьор и към солидния актьорски състав. Даже традиционните супер постановки, пълни с картонен блясък и фрапантни кинозвезди, трябваше под влиянието на новите условия да редуцират и да бъдат заменени с филми, също така скъпи и обкръжени от шумна реклама, но значително по-достоверни и реалистични. В Бърно можехме да видим филми от традиционните холивудски жанрове, претърпели чувствителни изменения, като „Укротяване на опърничававата“ по Шекспир с участието на Ричард Бъртон и Елизабет Тейлор, „Лук, хладната ръка“, една адаптация на криминалния жанр с участието на Пол Нюман, и дори от най-специфичните американски жанрове, така наречените „розови филми“, агитатори на американския начин на живот, съществено редуцирани съобразно новите изменения във филма „Тони Ром“ с участието на Франк Синатра.

Политическата обстановка и по-специално вътрешната също оказва известно влияние върху филмовата продукция в САЩ. Негърският въпрос, осветяван във филмите на Холивуд с патриархална светлина, под влияние на последните събития поставя с пълна сила проблема за расовата дискриминация. Холивуд и тук е принуден да откликне, ако иска да запази за себе си част от своята стара публика. Един негър или метис като главен герой във филми от типа на класическите вестерни („Омбре“ и „Негърът“) е равносвален на революция. Това незначително на пръв поглед изменение фактически обръща на 180 градуса жанра, главната отлика на който винаги е била възхвалата на превъзходството на белия над цветнокожите.

И накрая художествените причини, макар че в ежедневната практика на американското кино и трите вида причини си взаимодействуват и влияят комплексно. Съединените щати, които до Втората световна война почти не внасяха чужди филми, през последното десетилетие бяха принудени да внесат италиански, френски и дори съветски филми. Причините за това са много и не те ни интересуват в този малък преглед, а резултатът от общуването на американската публика и на американските кинодейци с тези филмови произведения. Той бе откриване на нов мир, на нова психика. Ударът, който нанесоха тези филми върху съзнанието на американеца, беше двойно по-голям, защото ставаше в един момент, когато Холивуд беше в своя залез. И въпреки че огромните производствени и разпространителски монополи продължават да съществуват, в Щатите започнаха да се появяват независими кина и независими производители, главната цел на които е борба с холивудския вкус. Това явление, центрирано главно в Ню Йорк, откъдето носи името си „нюйоркска школа“, е много пестро по своя състав и творческото си и политическо кредо. Под това название са събрани и анархистувачи индивидуалисти, и хора с политическо мислене, целящо като крайна мярка смяната на съществуващия в Щатите политически строй. Един от тези филми „Дивите ангели“, може би не най-левият и може би не най-ярък, беше показан в Бърно.

Картината на днешното състояние на западното кино е доста пестра и разноречива. Форумът в Бърно, една търговска демонстрация на филми без специална целенасоченост, в никакъв случай не я изчерпва. Той дава само повод за някои бегли размисления.

АМЕРИКА — ЦЕЛУПОИДНИЯТ МИТ

ЛЕСЛИ ХОЛИУЕЛ

ЧАСТ ВТОРА

„В Калифорния — казваше Фред Алън — има много място да живееш... ако си портокал.“ Ако прибавим и знаменитата забележка на Дороти Паркър, че Лос Анжелос се състои от шест предградия, които се мъчат да бъдат град, то днес тя важи с още по-голяма сила, още повече, че предградията са се увеличили на брой и така полученият мегалополис се разширява с всяка година като мастилено петно, което зацапва пейзажа и заплашва никога да не засъхне. Днес това е площ от почти петдесет мили, едно безкрайно кръстовище от улици, които изглеждат на картата като гигантска паяжина, изплетена от хиляди обезумели паяци. Да го опишеш е трудно, защото няма точка, от която да започнеш, или подходящо сравнение с някой град по света. Лос Анжелос е единствен и аз самият добавям: „Слава богу“.

На Изток той простира своите пипала към пустинята, на юг и запад се допира до морето, на север вече е достигнал холивудските хълмове и се стреми към плодородната някога долина Сан Фернандо, която днес е особено кошмарен пример за урбанистично попълзновение. Точно тук бродят всеки ден туристите. Живот действително е трудно да намериш сред този мило натруфен парад от хотели, будки с кренвирши, павилиони и магазинчета, книжарници, кина и лавки със сувенири. На всеки шест фута от блестящото черно улично платно има по една петолъчна коралова и позлатена по краищата звезда, която носи името на някоя от миналите холивудски звезди, но Рок Хъдзън ни каза, намигвайки, че един ден, като си вървял по улиците, покрай него минала пълна кола с провинциалисти, чийто водач, вглеждайки се в красивото му лице, попитал: „Ей, пиленце, къде да видим всички тези кинозвезди?“

Малко по-нататък, на някакви триста ярда на юг се простира Булевардът на залязващото слънце. Тази улица с предизвикателно име е дълга повече от десет мили. Тръгвайки на изток, тя се гмурва спокойно в Холивуд и след миг придобива обикновените досадни черти на Лос Анжелос: ниски бели сгради, безредно разхвърляни между огромните паркинги, тук-таме някой фрапантно декориран ресторант или ведомствена сграда. Една миля по на запад улицата става агресивно търговска и после, когато

* Продължение от миналия брой.

се приближава до група хълмчета, започва да се вие и криволичи. Първият завой е Сънсет Стрип, смесица от лавки и евтини ношни клубове, в които се събират младите Лосанжеловци. Заведенията са много по-добре поддържани от лондонските им съответствия, може би защото полицейските коли непрекъснато се навъртат около тях; въобще Стрипът има добродушен вид с ярките си лампи и изглежда към сребърните светлини на Лос Анжелос откъм юг. Освен това в блестящата сладкарница на Шваб, където, разказват, е била открита Лана Търнър, можеш да получиш чаша великолепен топъл шоколад.

Един внезапен завой и вие сте във от Стрипа. Няма вече магазини и шум; това са хълмовете Бевърли, където самотните пешеходци са гледани с подозрение от полицията... Това не е шега. В покровителствувания район, където булевардът се извива към морето, зачестяват палмите и живеят звездите.

Бевърли е квартал с красив търговски център в южния край. Останалото са авенюта, опрадени с дървета и зелени площи, с разкошни къщи, може би не толкова големи, колкото си представяте, и много близки една до друга, но все пак импозантни. Най-хубавите като имената Фербанк-Пикфорд или Харолд Лойд се крият сред северните хълмове и случайни туристи нямат достъп до тях: в хълмовете Бевърли една ограда с електричество пречи на ловците на трофей. На запад се простират също недостъпни райони — Белер и Пасифик Палисадз. Това е територията на Глория Суонсън, където навярно още скачат шимпанзета и може да се предвиди по едно плуващо удавено тяло за всеки басейн.

Булевардът прави няколко кръга, преди да се допре до морето в едно място, пълно с бензостанции: самата Санта Моника. Можеш да се спреш и да гледаш Тихия океан. Плажът е широк, равен и идеален за крайбрежно вълнение: пясъкът е приятно жълтеникав и слънцето ярко грее в синьото небе, на неголямо разстояние китове изпускат своите фонтани. И все пак ясно се чувствува липсата на нещо, което да привлече вниманието ти. Пясъчните хълмове, осяени с шубраци, стигат неочаквано до една издатина, но като цяло това е нисък и равен бряг, покрит отзад с ронещи се кафяви скали. На север на стина мили се точи плажът Малибу и нищо не задържа погледа, преди да се стигне до Санта Барбара. Санта Барбара също носи разочарование, защото почти не се забелязва испанското ѝ минало. Правозъгълните улици на резиденцията изглеждат особено грозни в този морски курорт. Това е всъщност в най-добрия случай курорт на дребните буржоа, със слабо развито движение и хиляди летни палатки, гъсто накацали по протежение на две или три мили между вилите на милионерите и морето.

На юг от Санта Моника се простира бряг, ефтино и ужасно застроен, носещ имена като Венеция, Ел Секундо и Родондо плаж. Една или две мили от тази крещяща злоупотреба с брега са достатъчни да накарат човек да поеме към дивото поле на Палос Вердес. В южното ъгълче на този забележителен оазис на природа се намира Маринленд, където можете да сравните умствените качества на делфините с тези на човека; но съвсем скоро се вижда Лонг Бийч, комбинация от най-лошото на Блекпул и Ливърпул, особено загрозяван от хилядите частни нафтени помпички, всяка от които изглежда като богомолец на колене и бълва по стотина долара на ден. Ако тази гледка не привлича туристическото ви любопитство, може да се насочите към долната част на Лос Анжелос, която се състои от няколко внушителни обществени сгради с голям площад между тях и една безвкусна улица с магазини и кина, наречени оптимистично Бродуей. Прилежните туристи се оглеждат и за Мексиканската улица, за неоновото Китайско градче и едно неблагодарно място, наречено малкият Токио. Всички тези места бързо освобождават туриста от няколкото скътани долара, а ако е останало още нещо, то Олвера, мексиканското авеню, го довършва. Най-импозантната сграда, която привлича погледа, изглежда като катедрала в испански стил; това е всъщност гарата.

Набързо отбелязах най-характерните географски особености на Лос Анжелос. Този урбанистичен безпорядък, който се нарича град, е всъщност твърде монотонен с почти еднакви на всеки ъгъл позари, аптеки, мотели, будки за кренвирши, бензостанции и самообслужващи магазини от всякакъв род. Количеството им е застрашително: ако идваш откъм пустинята, в продължение на половин час ще се движаш покрай предградия, преди да стигнеш до табелата, която съобщава, че остават още 15 мили до центъра. Всъщност много малко граждани въобще ходят до центъра, защото сметките се плащат с чек, а квар-

талните магазини предлагат много повече от „Бродуей“ освен триизмерните, траещи цяла нощ филми. Защо да се пътуват десет или двадесет мили, за да се стигне някъде, където всичко е пак същото?

По всичко изглежда, че животът в Лос Анжелос за тези, които са забили първото впечатление, е по-колоритен от пейзажа, иначе списъкът на самоубийците би бил главозамайващ. Градът е бил наречен „Питсбърг с портокали“ и „Елисов остров на изкуствата“. Всеки изглед напомня обстановката на Раймънд Чендлър, където „нямащите“ гледат злобно да не изтърват нещо, а „имащите“ не знаят какво да правят с придобитото. Всички полицаи приличат на Джек Уеб, хората в ресторантите и автобусите се разглеждат с любопитство, сякаш всички са замесени в страшните разговори а-la „Двойна гаранция“. Действително това е лотосова земя за кинаджии, защото тук никой не работи повече от половин година, а работата е повече досаждаща, отколкото стимулираща. Какво да правят останалото време, освен да лежат в басейните, да консумират привичните удоволствия и да мечтаят за непривични? Пороците, описани в известния „Холивудски Вавилон“, не ни изненадват след като познаваме пейзажа: това е единственият начин за актьорите да си вземат обратно от живота онова, което им е отнел, поставяйки ги в това оскъдно на удоволствия място. Понятно е и огромното количество психиатри и спиритуалисти.

Има и няколко разпръснати театри, но все пак недостатъчни. Затова актьорите, които искат да изразходват енергията си, нямат къде; други пък се колебаят да опитат; и така си лежат на слънце, докато нещо се случва. Не случайно Джоузеф Манкевич, когато беше в Холивуд, описваше Америка като три хиляди мили ров между него и нюйоркската цивилизация. Не е ясно по каква причина този ров не се ликвидира... но също без причина Одисей стои толкова години на острова, игнорирайки зова на жена и семейство. За всички, снабдени с много пари, Лос Анжелос предлага пълен комфорт, но не и вдъхновение. Разбира се, този комфорт те кара да ходиш наоколо с полузатворени очи; пък и как иначе, щом слънцето е толкова силно. Както един шофьор на такси, който ме откара на летището, коментираше: „Щом си заминавате, значи ви е досъдливо умът. Аз съм от Бруклин. Там се живее. А тук, ще ви кажа. В Лос Анжелос е хубаво да умреш и това е всичко, за което той е подходящ. Ще си лежиш под слънцето, докато забележат, че не дишаш, и ще те откарат във Форест Лон“.

Форест Лон е прочутото гробище на Лос Анжелос, което трудно можеш да забравиш, даже ако не си гледал „Обичаната“. На всеки ъгъл, тъжно и уверено плакати с нарисувана двойка върху зелено хълмче, ви уверяват: „Във Форест Лон всичко е красиво.“ Конкуриращият концерт пък се хвали: „Единственото гробище е на хълма Синай.“ Даже ако дойдеш в Лос Анжелос без намерение да умираш, слънцето е така мамещо и така изнервящо, че можеш да си лежиш под него, докато всички амбиции и усещане за собствената личност се изпарят. Това общество от хора винаги отлага нещата за утре, а това утре... никога не идва. Срамежливостта на некролозите е симптоматична; и въставаме в други сфери на живота — разпространения ефемизъм. Никъде няма обществени клозети и ако искаш да се облекчиш в някой хотел или ресторант, трябва да обиколиш целия салон, докато стигнеш до дискретни табелки: място за отиди или място за облекчение. Големите магазини не продават дамско бельо, но има помещения, наречени „интимно кътче“. Всичко се смеччава по този начин. Учивостта, която те посреща, е очевидна. В едно кафене двама посетители скочиха да ми помогнат, когато се мъчех да запазя равновесие с пътна чанта и чиния в ръце: представте си може ли това да се случи в Лондон. Един микрофон в асансьора непрекъснато шепнеше: „четвърти моля... сега нагоре... дръжте се изправен, моля...“ Милиционерът, който те глобява, защото пресичаш на червено, ти се усмихва мило; същото е и с колегата му, който те глобява, защото завиваш с кола неправилно.

В Холивуд можеш да си живееш спокойно (доколкото климатът и мястото позволяват) без въобще да имаш допир с киностудии. Жителите рядко напускат квартирите си освен ако работят другаде или през свободните дни ходят на плаж и студиите, с изключение на Юнивърсъл, която с огромен плакат привлича вниманието на посетителите, се крият зад анонимни сивите високи стени. Единствената студия, която е сред колоритния квартал, наречен Холивуд, е Колумбия, половин милиа югоизточно от Сътсет и Гауър. Наследството на Хари

Коен представлява равна композиция от сгради, толкова гъсто застроена, че даже коридорите са сякаш наполовина от необходимата ширина и няма място за саксии или някаква друга „репрезентативност“, въпреки че Джери Луис се е снабдил с предизвикателно скъпи мебели, а стените са декорирани с портрети на Луис в разни пози. Няма място за излишни неща: Колумбия има постоянен декор в долината Сан Фернандо, въпреки че по времето на моето пребиваване там той служеше само за продажба на бензин. Пространственият проблем е също така сериозен в Парамаунт, на една миля южно от Колумбия в едно незаселено предградие. Тук прочутата Испанска порта води към глухи улици, които сякаш чезнат под острата слънчева светлина. Вътре почти няма следи от „фамилна собственост“, позната от времето на Боб Хоуп и от разкошът, който студията представяше във филмите си. Административните сгради откънати са декорирани, за да изглеждат като фасадите на тиролски или шотландски къщи; и вълнение те обхваща, че можеш все още да си поръчаш коктейл Дороти Леймър.

(По-малко вълнува един местен фермер, който явно с официално разрешение стои и продава пресни яйца от един вагон. Беше малко обиден, че не искаха да купя). Невъзможността Уестърн улица днес се използва главно за „Бонанза“, но беше добра за моето интервю с Джеймс Кобър, който даже и съвременно облечен се чувства у дома си сред този декор. До Парамаунт, малко по-нагоре е разположена старата студия на РКО, което напоследък се използва от ДЕЗИЛЮ за производство на телевизионни серии. Видях някои от оригиналните макети на „Кинг Конг“, които стоят и събират прах: По този повод се говори за сантименталността на Холивуд, който даже след тридесет и пет години няма сърце да ги изхвърли, въпреки че кожата е изгнила и вони.

Назад към Холивуд и Вайн (да се ходи пеша из Лос Анжелос е немислимо и усилието да се вземе такси е по-ляло въпреки прекалено високите цени) трябва да пропътуваш три мили на север, да минеш Холивуд Бол и след много завои пристигаш в Юнивърсъл Сити. Тук за три долара лъжат туриста, че вижда вътрешността на студия. Всъщност той никога не прониква там действително, а продължава по един стръмен път и стига до върха на един малък, но импозантен хълм с конусовидна форма, където нещо като панаир блести на слънцето. Каляската на Юл Бринър от „Десетте божии заповеди“, избата на Хърмън Мюнстър, един декор на снежна буря, някакъв гигантски макет и няколко павилиона за закуски и сувенири привличат вниманието. Можеш да седнеш на една тераса и да имаш великолепен панорама към долината или да гледаш в действителна големина фигурата на „Фантомът в операта“, в която е скрит човек и оставя ръката си в твоята, когато му я подаваш. Когато всичко това ти омръзне, вземи едно весело розово трамвайче, което ще те свали надолу по хълма, където, ако имаш късмет, попадаш на приготвянията за снимане на някоя сцена, после намираш колата си. Това е приятно развлечение в един хубав ден, което Юнивърсъл организира добре и... с печалба.

На една миля в долината, в североизточна посока е Бърбенк, широко разпространен масив от бледокафяви хамбароподобни сгради, където се помещава Уорнър студия. Тук царува изцяло делова атмосфера въпреки силната носталгия на дългата улица, по която Кагней, Богарт и Робинсон някога бродеха със лищовите си. Тук са изникнали скелите на замъка „Камелот“.

Прекарахме един ден в тронната зала на „Камелот“, пълна с техници, звукооператори, гълъби и кучета. Разправят, че това е най-масивният и скъп интериор, който някога е бил строен, и аз вярвам. Сега разбирам къде отиват парите в тези суперспектакли. Всичко, което Джон Логан успя да заснеме този ден, бяха две сцени на церемониално влизане на звездите — Франко Неро на бял кон и Ванеса Редгрейв в една необикновена, но изключително непрактична и неудобна метална дреха. Между снимките техниците играеха карти, бърбеха си и даже се блъскаха в близкия автобус, понеже валеше дъжд, за да прескочат до бистрото и да пийнат по нещо. Изведнъж асистент-режисьорът почва подготовка за следващия кадър: „Господа, поставете юздите на конете“ — крещи той по мегафона. „Всички, които не влизат в кадъра, въл! Какво е това бялото там? Аха, гълъб, (смях). Запалете свещите и разпределете кучетата. Тази хрътка по-наляво. Тези пажове там ли трябва да стоят. Добре. Отлично. Ванеса, Ричард, моля. Заемете позиция, моля.“ Пауза. Изведнъж един слаб глас от дъното: „Ало, извинете, в кой момент сме сега?“ Това хвърля джен-

тълмена с мегафона в нервна тръпка. „Сядай, не ти ли казах, бе?“ Мърморене „не“ и шум откъм местото, където е режисьорският фотьойл. После отново гласът: „Моля звуковите да не сядат. Прави през цялото време.“

Половин милиа зад Уорнъровия гигант е студията Дисней, скромно и не-претенциозно място, оградено със зелени хълмове. В затревените пътечки едва се различават улици Мики и Допи Драйв и отново чувство на носталгия към „тридесетте“ години. Но напоследък сякаш е настъпило успокоение и всички знаят, че на филмите, които се произвеждат, им липсват оригиналност и полет.

За да се стигне до останалите гиганти, Фокс и Метро Голдуин Майер, трябва да се прекоси обратно Холивуд на югозапад на седем мили (жителите никога не мерят разстоянието в мили, а в минути и когато този кратък път ти отнема почти час в автомобилната навалица, разбираш защо). МГМ, в Кълвър сити, също на пръв поглед обезкуражава — по време на нашето посещение всичко беше тихо, беше минал даже периодът за телевизионно производство. Но декорът е почти непокътнат, докато Фокс е продал половината от своя. И все пак Фокс си остави най-приветливата студия за разходка — тук винаги усилено се снима. Огромни ламаринени букзи от едната страна оживяват всичко, свързано с „Мисли за 20 век“ и въпреки че на Уестърн, улицата, когато няма снимки, са паркирани коли, градчето Пейтън плейс живее и сградите наоколо сияят на слънцето. Даже дългите сиви административни сгради сякаш имат филмово предназначение. В един от входовете се разпознава Пейтънската болница, в друг е полицейският департамент от Готъм сити. Когато ние бяхме там, техниците по ефектите пряко сили работеха върху „Доктор Дулитъл“, защото договорот с Рекс Херисън беше вече сключен, но между хората, свързани със следващата продукция „Звезда“, цареше завладяващо спокойствие. Не видяхме Джули Кристи, защото имала съгъсени репетиции, по-късно обаче се спуснахме по следите ѝ и я хванахме в Южна Франция.

И така, мога да продължа да описвам в подробности Холивуд и да не обясня как от тази бъркотия и от това неприятно предградие са се родили чудеса като Гарбо в „Кралица Кристина“, Лоуръл и Харди, „Гражданинът Кейн“. Ми Уест и Мерлин Монро, „Отнесени от вихъра“ и „Годеницата на Франкенщайн“. Тези чудеса ги роди науката, но би било близко до истината да се каже, че те се родиха от хетерогенното сборище от хора, които в комбинация от талант и късмет, оставиха през „двадесетте“ и „тридесетте“ години своите следи във филмовия град. Тези, които не успяха да го направят, или се поддадоха на местните изкушения, или се върнаха в къщи, или висят на косъм. Някои и други от тях все още могат да се видят днес в Холивуд. Питър пустишникът, който вече тридесет години живее в една пещера в хълмовете и се разхожда в дълъг балтон по Холивуд булевард за радост на любителите-фотографи, или милият възрастен човек, който обикаля край китайския театър на Грауман, облечен като Бъфало Бил и посреща туристите с репликата: „Какво знаеш ти, млади човече?“.

Хората направиха Холивуд огромната машина, която той е. Сега машината се разпада и старите професионалисти са по-склонни да правят филм в Афганистан, отколкото в Холивуд. Неговите традиции се копират нескръбно навсякъде по света: ужасите в Италия и Англия, уестърните във всички европейски страни. Ведущото предприятие е загубило силата си: всяко производствена единица започва нов филм, чиято съдба зависи все повече от каприза на продуцента. Само една малка група техници е постоянна, горда от уменията си, но все по-удивена от новостите в занаята, с които трябва да се съобразява.

Разбира се, тук-таме във Холивуд могат да се уловят следи от традицията. Почувствувахме го, смучейки водка с Джордж Цукор край басейна в къщата му, която е кацнала непредпазливо на един стръмен хълм над Сънсет Стрип и има изглед към имението на бедния Спенсър Трейси. Попаднах и в малкия дворец на Брайн Ахерн, който граничи с пустинния Моника Бийч. Той е построен в испански стил от Норма Тълмядж и Джо Шенк; по-късно той е бил гарсоньера на Гари Грант и Рандолф Скот, всеки от които я е обитавал с поредната си жена.

Но може би най-добре се чувствах във Холивуд, когато бях поканен на един малък прием в Белер. Моят стопанин беше от телевизията, но познава-

ше всички кътчета на Холивуд. Между гостите бяха Дон Тейлър от „Пустият прад“ и „Башата на булката“; жена му, Хейзъл Корт — продукт на школата на Ранк и напоследък царица на филмите на ужаса, Дайана Линк, незабравимата изпълнителка на „Чудото“ и „Морганс Крик“; Пол Стюарт — мрачният лакей от „Гражданинът Кейн“. За тях това беше приятно съботно събиране, за мен беше златен шанс. Пихме и говорехме, вечеряхме у Чейзън, под известния портрет на Фийлдз като кралица Виктория; после се оттеглихме в добре обзаведения частен театър на моя стопанин и два часа и половина обсъждахме невероятния „Внезапен залез“ на Ото Преминджър. Този Холивуд ми хареса, както би харесал на всеки не много заинтересуван от кино. Тогава, за една вечер се движих сред успели и богати хора като приятел, а такива, даже в Холивуд, са малко.

Една вечер в годината обикновената публика може да види тъмния и фалшив блясък на днешния Холивуд. Това е вечерта на „Оскарите“ и ние имаме късмет да попаднем в салона на Санта Моника по този случай... където два часа и половина се сменя тото от наградени и представящи ги, може би, защото организаторите имат вече възможност да обявяват резултатите тайно преди официалната церемония (Боб Хоуп разправя, че застрелват секретарите, след като са преброяли гласовете).

Салонът на Санта Моника, построен само преди няколко години, има около 2500 места и великолепно фойе, покрито с червен килим за специални случаи. Санта Моника е на осем мили разстояние от самия Холивуд и към пет часа следобяд всички пътища натам бяха задръстени. Ние успяхме да пристигнем навреме с нашия снимачен екип с надежда да наблюдаваме безпорядъка на пристигането. Паркирайки, открихме, че небето се стъмва през ослепителните светлини, а пред театъра имаше грамадни трибуни, пълни с ентусиазирани зяпачи. Дванадесет лакеи в червени ливреи стояха подредени, готови да отварят вратите на стотици лимузини, които сякаш да изспият там товара си от звезди. Церемонията почва в седем, но към 6.15 пристигането беше в пълен ход. Ние заехме позиция с една ръчна камера във фойето, там, където е разрешено на фотографите да стоят. (Както и всичко останало и това беше добре организирано — само че нямаше различни входове за публика и за служебни лица, та трябваше да си пробиваме пътя сред тъпите.)

Вътре всичко се оказа в ред. Един телевизионен коментатор стоеше върху подиумче и бърбореше с някакви звезди, които беше успял да хване при слизането от колите. Уловените се усмихнаха няколко пъти и промърмориха една-две мили думи, преминавайки през кордона от светкащи камери, и се отправиха към театъра; тези, които успяха да влязат първи, изглеждаха разочаровани. Единственото, което привличаше вниманието, бяха момичетата с най-отвратителни рокли: тази година Инджър Стивънс обра точките с една посребрена туника тип барабанчик, не по-дълга от бански костюм. Но най-много аплодисменти получи губернаторът Роналд Рийгън, който се яви със сияеща усмивка и приветливо махайки ръка; тази нощ той имаше да реши дали да уважи жалбата, подадена от един осъден убиец. (Не я уважи — човекът беше екзекутиран на другия ден.) Междувременно звездите, които бяха поканени, гледаха да избягват камерите и щастливо приветстваха тъпата. Даже по-възрастните звезди изглеждаха учудващо млади и здрави, което ме наведе на размисъл не само върху тяхната лична издръжливост, но и върху поддържащите качества на калифорнийския климат и върху изключителното майсторство на тукашните гримьори и масажисти. Сякаш за контраст присъстващите англичани изглеждаха като жители на друга планета. Ванеса и Лин Редгрейв в неподходящи тоалети и странно топирани коси сякаш се надпреварваха в безвкусице, а рехаво плетената тантелена миниюрка на Джули Кристи стана веднага обект на разговор, който дълго ще се помни.

Изведнъж ръсещият дъжд се превърна в порой. Ние се наблъскахме вътре, оставяйки нещастните зяпачи да се мокрят. Всеки награден, придружен от представящите го лица, трябва да мине през лабиринт от стаички, където бива поредно интервюиран от радиото, телевизията, вестниците, списанията и кинопрегледа. Нашата камера с още шест я качиха на един подиум, на който стоеше осемфунтово златно копие на „Оскар“ — чудесен фон за интервюта.

Представлението започна с осемминутен въстъпителен текст от Хоуп. Скоро пресбюрото се напълни със звезди, които успяхме да хванем само по мину-

та две, а Дийн Мартин ни се изплъзна и камерата налетя на Одри Хепбърн. Близостта с тези така познати ни от широкия екран хора, беше просто поразителна. Най-хубавият спомен от вечерта остави грацията и чарът на Ирена Дън, която се оказа много изискана. Повечето от останалите бърбореха глупости даже без чувство за хумор. Те така начесто започнаха да идват, че ние едва смогахме и те търпеливо се нареждаха на опашка: Джеймс Стюърт, Фред Макмъри, Омар Шариф, Розалинд Ръсел, Оливия де Хавиланд, Сидни Поатие, Фред Цинсман, Чарлтън Хестън и много други. Само Боб Мичъм беше дързък, а Лий Марвин — нетърпелив.

Най-възбуждаващият момент на вечерта настъпи, когато в програмата показаха подбрани фрагменти из прочути мюзикъли с Фред Астер и Джинджър Роджърс, които танцуват континентъл степ. Внезапно светлината се запали и се оказа, че Фред и Джинджър собственоръчно ще връчват наградите. Те се качиха на сцената с танцова стъпка. Публиката отговори с оглушителни аплодисменти и трибваше да минат няколко минути преди Фред и Джинджър да започнат. Четейки списъка, те бяха много развълнувани, а и ние също, когато дойдоха при нас на интервю. Ние просто мълчахме от благодарност за удоволствието, което те са ни доставяли толкова години.

Накрая представлението свърши и Боб Хоуп го закри. После дойде да поприказваме и съобща, че всичко е било добре с изключение на не много приятния факт, че нито един от главните лауреати не е присъствувал (изглежда и за Скофилд, за Тейлър едно специално пътуване до Холивуд по този случай се е оказало неудобно; по-рано, в дните на концентрираното Холивудско производство това не можеше да се случи). Хоуп се сбогува и постепенно пресбюрото се успокои. Използувахме възможността да щракнем няколко пъти празната зала, заедно с нощните пазачи и ярко осветеното фоайе, където звездите се бяха подслонили от дъжда в очакване на колите си. Уенди Хилър, който стискаше под мишница „Оскара“, взет от името на Пол Скофилд отначало не обръщаше внимание на гръмките молби за автографи. После изведнъж се обърна към ревящата група: „Знаете ли в същност кой съм аз?“ Никой от тях не знаеше.

Гладни и изтощени, най-накрая ние патоварихме камерата и съоръженията и се отправихме обратно към Холивуд. Беше само 10.45 часа, но по целия Пико булевард нямаше отворен нито един бар или бюфет. Нямаше също пешеходци (както обикновено) и имаше много малко коли. Изглежда, че всички бяха прекарвали тази вечер пред телевизорите, наблюдавайки най-бляскавата вечер на Холивуд... която за всеки свързан с американската филмова промишленост вече се превръща в антикулминация.

Из сп. „Филме енд филминг“

МЕЖДУНАРОДНИ НАГРАДИ НА БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ 1967 Г.

ИГРАЛНИ

„ОТКЛОНЕНИЕ“ (златен медал, специална награда на журито на V международен фестивал, Москва)

„НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“ — втора награда, сребърната плоча, на V международен фестивал в Кунес.

„РИЦАР БЕЗ БРОНЯ“ — специална награда на най-добър малък актьор на Олег Ковачев на V международен фестивал в Москва

ДОКУМЕНТАЛНИ

„ОТ ЕДНО ДО СЕДЕМ“ — втора награда, Сребърният лъв на „Свети Марко“ на Международния фестивал на документалния филм, Венеция

„ПЪТЯТ НА ПЛЕЯДИТЕ“ — почетен диплом на V международен фестивал на фатастичните филми в Триест

„ПАРАД НА ПОЗОРА“ — почетен диплм на международния фестивал на късометражния филм в Краков

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ

„КРИСТАЛНА ОРИЕНТАЦИЯ НА ГАЛВАНИЧНИТЕ ПОКРИТИЯ“ — първа награда и сребърен медал на XI международен фестивал на научно-дидактичните филми, Падуа;

първа награда, кристалната купа, на V международен фестивал на научно-технически филми, Падубице;

трета награда, бронзов медал, на IV международен фестивал на научно-техническия филм, Будапеща.

„ШУМЪТ И НИЕ“ — златен медал на II международен фестивал на здравните филми, Варна

„ЖИВАТА ЛАБОРАТОРИЯ“ — втора награда, сребърен медал, на III международен фестивал на здравните филми, Варна

„ПО-БЪРЗО, ПО-ЕВТИНО“ — трета награда на международния кинопреглед по научната организация на труда, София.

„МЕДНО ФОЛИО“ — специална награда и медал на IV международен фестивал на научно-техническия филм, Будапеща.

„РОБИНЗОН КРУЗО“ — трета награда на международния кинофестивал на туристическия филм, Берлин.

МУЛТИПЛИКАЦИОННИ

„ИЗГОНЕН ОТ РАЯ“ — втора награда, Сребърен гълъб, на X международен фестивал на документалния и късометражния филм в Лайпциг.

КИНОСТУДИЯ ПРИ М-ВОТО НА НАРОДНАТА ОТБРАНА

„ХИЛЯДА СЪПЪКИ ГЕРОИЗЪМ“ — специална награда на Втория международен фестивал на социалистическите армии, Одеса.

„ЧОВЕКЪТ С БУДЬОНОВКА“ — специална награда на Втория международен фестивал на социалистическите армии, Одеса

„ПОД ДЪЖДА“ — специална награда на Втория международен фестивал на социалистическите армии, Одеса.



Жана Болотова и Владимир Рецетер в съветско-българския филм „Първият

У НАС

През пролетта на миналата година започна снимането на филма „Жив е той!“ за живота и делото на поета-революционер Христо Ботев. Автор на сценария е белетристът Васил Попов, а постановката се осъществява от режисьора Никола Корабов. Ролята на Ботев изпълнява студентът от ВИТИЗ Милен Пенев. На творческия колектив остава при подходящо време да заснеме епизода „последното сраже-

ние на Вола“. Предполага се, че до месец юни снимачната работа ще бъде окончателно завършена. Оператор на филма е Константин Джидров.

Неотдавна започна снимането на филма „Опасен полет“ със сюжет из дейността на нашето контраразузнаване. Сценарият написа Константин Кюлюмов, а филмовата реализация е поверена на режисьора Димитър Петров и оператора Стоян Злъчкин.

Пуснат е в производство и филмът „Бялата стая“ по сценарий на Богомил Райнов, адаптация на известната му повест „Пътища за никъде“. „Бялата стая“ ще бъде режисьорски дебют в киното на театралния режисьор Методи Андонков. Операторската работа е възложена на Димо Коларов, а главната роля — на заслужил артист Апостол Карамитев.

Между филмите, които са



курьер". Режисьор Владимир Янчев, сценарист Константин Исаев.

в подготвителен период, трябва да споменем „Танго“ по едноименния роман на писателя Георги Караславов. Автор на сценария е Слав Караславов, режисьор Васил Мирчев, оператор Борис Янакиев. В ролята на Тодор Проев ще се снима засл. арт. Иван Братанов, а в ролята на Ило Митовски — засл. арт. Георги Георгиев. Работата по филма ще започне през месец февруари с оглед през септември филмът да бъде по екраните на кината.

*

Предстои да бъдат пуснати в производство и филмите: „Процесът“ по сценарий на

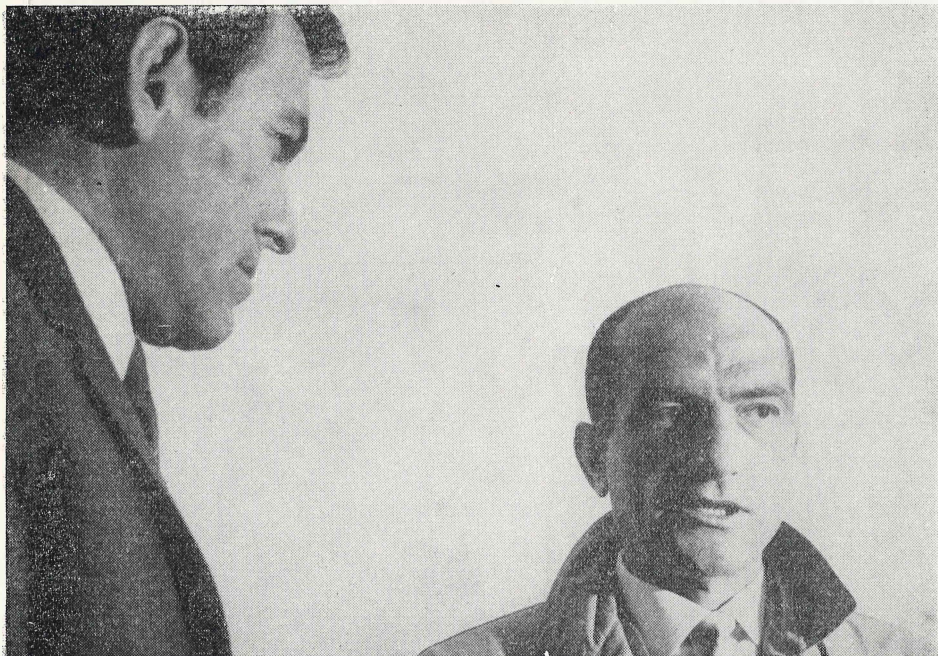
Павел Вежинов, създаден по двата му разказа „Баща ми“ и „Процесът“, режисьор Яким Якимов, „Небето на Велека“ по едноименната повест на Дико Фучеджиев, режисьор Едуард Захаријева и „Железният светилник“ по романа на Димитър Талев, сценарий и постановка на засл. арт. Тодор Динов и Христо Христов.

СССР

Наскоро Мосфилм ще пусне филма „София Перовска“, постановка на Л. Аришдам. Готов е и сценарий

на Е. Габрилович за унгаро-съзетския филм под условното заглавие „Генералът“. Както е заявил сценаристът, филмът ще бъде посветен на знаменития революционер и писател Мате Залка, но портретно сходство не ще има. Героят е човек, чиято биография е близка до биографията на Мате Залка. Е. Габрилович заедно с режисьора Г. Нафилков завършва още един сценарий — „За това, което се случи“, разказващ един епизод от гражданската война.

В студията „Максим Горки“ се снима филмът „Трите тополи в Плющичи“, по



Георги Георгиев в ролята на прокурора и Йордан Матев в ролята на следователя от филма „Прокурорът“.

сценарий на А. Боршчаковски и в постановка на Т. Лиознов. Случайната среща на двама души по улиците на Москва е послужила като повод за разказ за различни отношения към живота, за доверието към човека, за това истинско щастие, което стои винаги повисоко от личното благополучие. Герои на филма са Нюра, пристигнала от село на гости в Москва, и шофьорът Саша. Стискайки в ръка смачкана банкнота, Нюра обикаля московските улици да търси роднините си, които живеят някъде в Плющихи в дом с три тополи. Малко страшно и тревожно е на тази млада селска жена, попаднала за първи път в столицата. От всичко се страхува. Но именно гук, в това пътуване, Нюра за първи път е почувствувала дружески топло, човешко отношение. В главните роли — Татьяна Воронина и Олег Ефремов.

*

За основа на филма „Ко-

гато дъждът и вятърът удрят по прозореца“ е взет документалният роман на латишкия писател Арвид Григулис, който разказва за ликвидирането на големи националистически банди, действащи на територията на Литва след войната. Филмът, постановка на младия режисьор А. Бренч, е решен в приключенски жанр. Почти цялото действие протича в средата на бандитите, където работи съветски разузнавач, който остава неизвестен до края. Филмът, както пише „Советское кино“, е с остро политическо звучене, психологически наситен и поставя сериозни етически проблеми. Главните роли се застъпват от Е. Павлус, Х. Лиепинш, У. Пуцитис, Ю. Плявин.

Киностудията „Молдова-филм“ е пунала по екраните широкоекранния игрален филм „Навлизане в легендата“. Да се пише сценарий за Сергей Лазо бе

много интересно, но и много трудно — споделя сценаристът Георгий Маларчук. — Ние решихме да се откажем от първоначалния хронологически принцип и избрахме формата на новела, която позволява по-всестранно да се проследят главните етапи в жизнения път на героя. Филмът се състои от четири новели: „Красноярск“, „Иркутск“, „Задбайкалие“, „Приморие“. По тези места е действувал С. Лазо, проявявайки огромна смелост и необикновена воля.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Дванадесет“ — поемата на А. Блок, написана само три месеца след Октомврийската революция — бе едва ли не първият отклик в литературата на това велико събитие. Поетическото новаторство на поемата, неговата особена и изострена драматургия са възпирали много кинематографисти да я екранизират. С тази

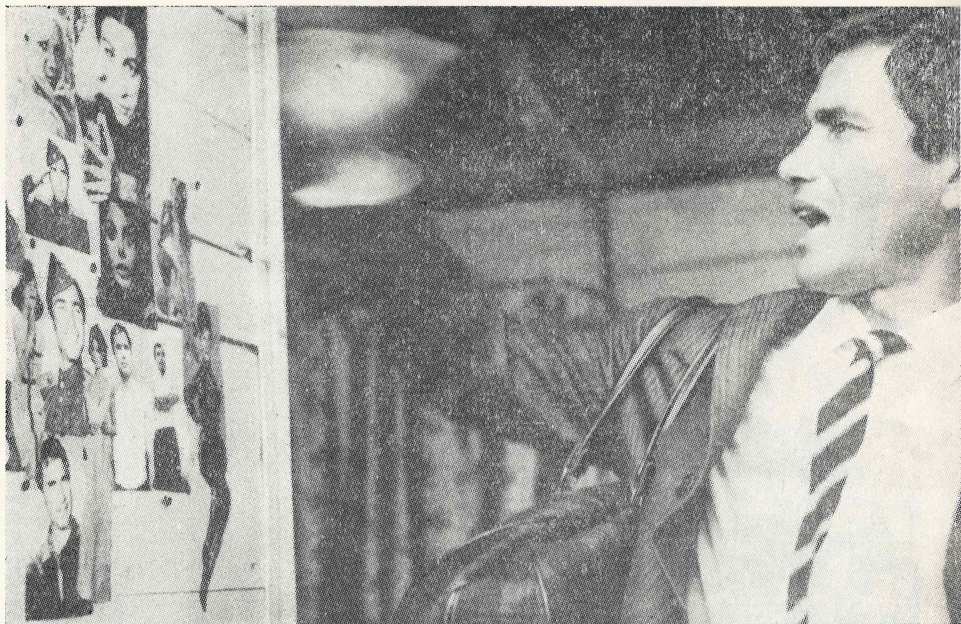


Григор Вачков в сцена от филма „Гибелта на Александър Велики“. Сценарий Любомир Левчев, постановка Владимир Икономов

трудна задача се е заел сега документалистът Миров-слав Горняк. Както разказ-

ва режисьорът, той вижда бъдещия филм не като обикновена екранизация, а

като музикален филм, като своеобразна оратория в 12 части. Изобразителното ре-



Кирил Господинов в кадър от филма „Шведските крале“. Автор на сценария е Николай Никифоров, режисьор Людмил Кирков

шение ще бъде в духа на поемата и ще се построи върху контраста черно-бяло. Ще се чувствава и атмосферата на културния живот на епохата, графика на Юрий Аненко, живописиста, театърът. В главните роли участвуват Фердинанд Вилим (Петруха), Ева Халупова (Катка) и Хорват-млади (Ванка).

*

Младият чешки режисьор Иржи Менцел („Влакове под специално наблюдение“) е започнал снимането на филма „Капризно лято“ по романа на Вл. Ванчура. В главните роли Рудолф Хрушински, Властимил Бродски, Мила Мисликова и Яна Држлова.

*

Урсула Андрес стана известна преди няколко години от английския филм „Тя“. Сега продуцентите са решили да снимат продължение на фантастичните приключения на героинята и са поканили отново Андрес за изпълнение на главната роля. Звездата обаче поискала десет пъти по-висок хонорар, отколкото първия път. Започнали усилия да търсят артистка, която да прилича на Андрес

и да не е така скъпа. Изборът паднал на героинята от „Лимонаденият Джо“ — чехкинята Олга Шоберова, която с голям успех заместила швейцарската звезда. Неин партньор е Джон Ричардсън. Шоберова играе на Запад под името Олинка Берова.

ПОЛША

Какви сме, в какъв свят живеем, с какво се занимаваме — на тия въпроси се опитват да отговорят някои полски документалисти, представяйки в своите нови филми галерия от най-разнообразни герои. Сред най-новите творби на варшавската студия за документални филми привлича вниманието филмът на Януш Кидава „Анатомия на града“ — социологичен документ за град Шедлец. Неотдавна Кидава се е завърнал от Египет, откъдето е донесъл материал за още два филма — „Сфинкс 66“, репортаж за съвременен Египет след израелската агресия, и „Разкопки“ — за археоложките открития на полските учени, които работят там. Филмът на К. Гричалевска „24 часа на Ядвига Л.“ по-

казва едно денонощие от живота на една жена, която работи трета смяна в завод. Режи Босак и Ярослав Бжовски подготвят филм за съвременен Сибир. Тадеуш Яворски заедно със снимачен колектив се намира в Южната част на Тихия океан, където събира материали за своя филмов репортаж.

*

... Един известен артист не се явява на репетиция. Приятелите започват да го търсят. Разговарят за него, разказват подробности от живота му. По този начин израства образът на човек, който, както в последствие се оказва, вече не е жив. Такъв е новият филм на Анджей Вайда „Всичко е за продан“, който режисьорът отново поставя в Полша след своя предишен филм „Вратите на рая“, снет в чужбина.

*

Филмът на режисьора Збигнев Хмелевски носи названието „Табличка на мечтите“. Сценарият е написан от Халина Снопкевич по едноименния ѝ роман. Герои на филма са петнадесетгодишни момчета и момичета.



Людмила Савелиева и Вячеслав Тихонов са обект на голямо внимание в редица европейски столици по време на премиерите на филма „Война и мир“

които току-що прекрчват прага, разделяящ ги от възрастните.

УНГАРИЯ

В Унгария не обичаме названието „нова вълна“ — е заявил в едно интервю за полското списание „Филм“ режисьорът Ищван Сабо, автор на филма „Баща ми“, получил на московския фестивал голямата награда. „Новата вълна“ най-често мие бреговете на чуждите морета. Създадо се е мнение, че това е монопол на младите творци. Не е истина. Няма двадесетгодишни режисьори. Не ще бъде го-лословен. Миклуш Янчо („Отчаяние“), Януш Хершко („Диалог“), Андраш Ковач („Зимни дни“) са поставили последните си филми на четиридесетгодишна възраст. Никога не е късно човек да каже нещо ново, стига да има какво. Нима Бунюел не може да се причисли към младите? И могат ли младите режисьори да се сравняват с него? „Нова вълна“, „младо поколение“ — това са названия, които много често се употребяват като готови етикети. Подоб-

но е положението и с авторския филм. Така се случи, че написах сам сценария на „Голямата мечта“ и на „Баща ми“. Не трябва да се смята за правило, че един филм е авторски, когато режисьорът сам е написал и сценария. Вайда например не пише сценарии, което не пречи на неговите филми да бъдат необикновено индивидуални.

*

Скоро ще започна снимачето на късометражния филм „Уважение“. Това ще бъде разказ в стила на „синама верите“ без професионални артисти, без сценарий, свободна скица за отношението към общественото имущество. Нямам намеренията да скъсвам с младежката тематика. В близко бъдеще ще се заема с филм, посветен на проблеми из живота на младото поколение. Конкуренцията в Унгария напоследък е много голяма. У нас се създадоха наистина добри филми: „Хвърленият камък“ на Шандор Шара, „Стени“ на Андраш Ковач, „Кръщение“ на Ищван Гал.

КУБА

По екраните на Куба се е

появил новият игрален филм „Спомените на Тулипа“. Постановчик е младият кубински документалист Мануел Октавио Гомес. Неговият филм „Историята на една битка“, посветен на борбата за ликвидиране на неграмотността в младата република, получи една от наградите на лайпцигския кинофестивал. Новият филм е снет по едноименната повест на известния кубински драматург Мануел Перер Самуел. Действието се развива в дореволюционна бати-товска Куба — „острова на развлеченията“, както са я наричали милионерите чужденци. Трудна е била съдбата на жените, принудени от безработица и глад да си спомнят за тъй наречената „лай-древна професия“. Такава съдба е постигнала и танцьорката Тулипа. Когато идва старостта, тя напуска столицата, намерила работа в един провинциален цирк. Но и най-голямата мъростия не може да унищожи у нея истинския човек, да лиши жената от нейните светли чувства. Когато в цирка попада девойката Беба. Тулипа я спасява,

като я убеждава да изо-



Режисьорът Александър Столпер и писателят Константин Симонов при снимането на филма „Хората не се раждат войници“

стави досегашния си живот.

Филмът е имал много голям успех. В него играят известните кубински артисти Идалия Андреус, Хозе Родригес, Дези Гранадос, Омар Валдес.

ИТАЛИЯ

Пиер Паоло Пазолини ще снима в най-близко време два филма. Единият е посветен на живота и дейността на апостол Павел, а в другия под заглавие „Теорема“, една от главните роли ще бъде бог в образа на голям съвременен индустриалец.

*

Популярната италианска артистка Клаудиа Кардинале е напуснала римската студия „Чинечита“ и ще работи известно време в Холивуд. Най-новият филм на Кардинале се нарича „Геронте не са безсмъртни“. Действието се разиграва в Париж веднага след свършването на войната в средата на демобилизираните американски пилоти. Партньор на артистката ще бъде Род Тейлър.

*

В новия филм на Ернано Олми „Полева болница“ действието се развива по време на Втората световна

война на албано-гръцката граница. Главната роля е поверена на Марчело Мاستрояни.

*

Режисьорът Клаудио Гора поставя филм по класическата новела на Пушкин „Дубровски“, написана през 1833 г. Снимките ще бъдат направени в Италия, Югославия и Румъния.

Дино Рози, завоювал голям успех с комедийния криминален филм „Операция Свети Януари“, ще снима „Операция Свети Петър“ в същия жанр.

ФРАНЦИЯ

В Париж се е състояла премиерата на новия филм на Бертран Блие „Ако бях шпионин“. Преди няколко години с много голям интерес бе посрещнат неговият филм-анкета „Хитлер?“ — „Не го познавам“. Блие се ползува във Франция с името на един от най-талантливите млади режисьори. „В своя втори филм, пише Мишел Капденак в „Летр Франсез“, — Блие се е отказал от целия арсенал средства, които се използват в съвременния шпионски филм. Герои на разказа не е „супермен“, а обикновен човек-лекар (ролята се изпълнява от ба-

щата на режисьора Бернар Блие), членувал някога в една тайна организация, която непрекъснато го шантат, заплашва и тормози години наред. Филмът напомня известната афера Бен Барка. Рецензентът пише по-нататък, че филмът на младия режисьор е интересен опит за нова трактовка на шпионския жанр.

*

Студията на Клод Льолуш „Филм 13“ е сключила спогодба за три години със студията „Ариана-филмс“ и „Юнайтед артистс“ за подпомагане на млади дебютанти. „Тази спогодба, — заявил Льолуш — ще влезе в сила от 1 януари 1968 г. и ще позволи на мнозина млади режисьори да се ползват от услугите на тия големи международни фирми.“ Льолуш е обяснил, че сценарии ще бъдат прегледани от специално жури, съставено от 15 души, между които и представители на трите студии. За да може журито да има представа как ще изглежда бъдещият филм, кандидатите се задължават да покажат десет минути снет материал. По този начин — продължава Льолуш — ще можем да разкъсваме затворения кръг, в който се намира новото кино, и да да-



Марина Влади в сцена от филма „Две три неща, които знам за нея“. Режисьор Жан Люк Годар

дем възможност на млади писатели и режисьори да покажат своето творчество.“ За всеки филм се предвижда бюджет 150—200 милиона стари франка. Авторите на филми, ползващи се с успех, ще получават специални тантиеми.

*

Младият режисьор Жан Фере снима серия филми, посветени на видни писатели. Първите два — за Андре Шамсон и починалия неотдавна Андре Моруа — са вече готови. Третият е за известния писател и драматург Марсел Паньол.

*

Френският печат отделя много място за новия филм на Клод Люлуш „Да живееш, за да живееш“. Това е историята на един вече не твърде млад телевизионен репортер (артист Ив Монтан), изморен от живота, малко объркан и измъчван се от случайни увлечения и любовта към жена си (артистка Ани Жирардо). В новото си кинопроизведение

Люлуш не заобикаля, както и по-рано, политически, злободневни проблеми.

*

Новият филм на Клод Шаброл „Сърните“ ще бъде сатирична комедия, политически заострена, а нейни герои — първите космонавти, отлитащи към луната.

*

Въпреки появилите се съобщения, че Луис Бюнуел е решил да се откаже от всякаква филмова дейност, режисьорът вече е започнал работата върху новия си филм „Монахът“, по един от „страшните“ романи на XVIII в. от английския писател М. Леви.

*

Видният френски режисьор Жюлиен Дювивие е загинал при автомобилна катастрофа.

АНГЛИЯ

В Лондон по време на премиерата на филма на Ричард Лестър „Как спечелих войната“ членовете на дясната организация „Народен фронт“ хвърлили в залата бомби с избухливо вещество. Станали сбива-

ния и се наложило да се намеси полицията.

*

Четиридесет години са се изминали от смъртта на Лайсидора Дънкан, забележителната американска танцьорка от ирландски произход. За своите съвременници тя е била необикновена жена. Нейният изпълнен с блясък, но същевременно и трагичен живот привлича отдавна режисьори и продуценти, като обект на творческо пресъздаване. Вече няколко години английският продуцент Роберт Хаким не може да осъществи замисления от него филм за Дънкан поради липса на подходяща артистка. Едва на фестивала в Кан, когато във филма на К. Райш „Морган“ — клиничен случай — вижда Ванеса Редгрейв, той решава, че само тя би могла да превъплъти на екрана образа на знаменитата танцьорка. Филмът вече се работи в постановка на К. Райш. Сценарият е основан върху дневника на артистката „Моят живот“, а също и върху събраните от неговите асистенти материали от стари вестници и филмови хроники. Голяма

част от действието на филма се развива във френската Ривiera, а снимките ще бъдат направени в Югославия. Ролята на краля на шевните машини Сингер и на известния театрален реформатор Гордън Грейджън, мъжете, които са били особено близки на Дънкан, ще се изпълняват от Джеймс Фокс и Джейсън Робъртс.

*

Ричард Харис („Спортен живот“) ще изпълнява главната роля на крал Артур във филма „Камелот“. Филмът разказва за крал Артур и неговата кръгла маса, за безстрашни и добродетелни рицари, сред които най-безстрашен и добродетелен е сър Ланселот. Известна е историята на легендарния крал, който искал да изкорени злото и насилието и да възцари справедливостта. Както писателите на филма, така и режисьорът Ричард Харис е превъплътял с голямо майсторство образа на мъжествен и благороден герой на английските народни легенди. Ролята на Гиневра изпълнява Ванеса Рейдгрейв.

*

Джон Хъстън е заминавал за Ирландия, неговата родина, където ще снима приключенския филм „Грешният Дейви“, по един анонимен роман от началото на XIX в. Този роман бил случайно открит преди две години от сценариста Джеймс Веб при един единбургски антиквар. Героят, шотландският Робинхуд, вселявал страх сред шотландските аристократи. Момъкът искал да отмъсти за баща си, загинал на бесилката. Историята завършва трагично за героя. Филмът обаче няма да има такъв край, тъй като Веб е изградил сценария в приключенско-хوليوудски стил.

*

Керол Рийд, един от най-известните режисьори на старото поколение, снима своя пръв музикален филм по романа на Дикенс „Оливър Твист“. Модата на големите филмови „музикъли“, започнала преди няколко години с „Уест Сайд стори“, продължава и днес. Повечето от тия музикално-екрани зрелища са преработка на известни пиеси, пожелали голям успех по театралните сцени. Подобен е случаят с „Оливър Твист“. Романът, преработен в музикъл от Лайонел Барт, е започнал своя триумфален поход по сцените

на Лондон, Ню Йорк и други големи градове през 1960 г. „Оливър Твист“ ще бъде най-големият филм в Англия, поставен след „Клеопатра“. Изпълнителите на главните роли са били избрани измежду две хиляди кандидати. Премиерата на този филм, който ще бъде цветен и широкоекранен и ще трае два и половина часа, ще се състои в началото на 1968 г.

ШВЕЦИЯ

Ингмар Бергман е получил на фестивала в Таормине (Италия) наградата Донатело за целокупната си творческа дейност. Това е 183-та международна награда, присъдена на видния шведски режисьор.

*

След двегодишна пауза Ингрид Тулин ще играе отново в шведски филм. Тя ще изпълни една от главните роли във филма „В банята“ — гротеска, разиграваша се в едно малко шведско градче. Режисьор на филма е Ингве Камлин. След това Тулин ще се завърне в Италия, за да участва във филма „Дръзки и интересни“ по Сервантес, постановка на испанския режисьор Жозе Мария Боркве.

*

Младият режисьор Ларс Лидгрен снима в околностите на Рио де Жанейро „Черните върхове на палмите“ с Биби Андерсон и Макс Фан Зюдов. Героите са четирима млади безработни моряци, единият от които спасява давяща се девойка.

ЯПОНИЯ

Изпълнителят на главната роля във филмите „Харакир“ и „Квайдан“, известният японски артист Тацуо Накадани, играе необичайна за него роля във филма „Парите водят към ада“, постановка на режисьора Хидзо Гоши. Неговият герой попада в центъра на престъпния гангстерски свят в съвременното Токио. Оплетен с интриги, той е безсилен да се бори с бандитите, свързани с големите търгове и полицията. Неравният бой завършва трагично за героя — той загива.

*

Сатусо Ямамото принадлежи към малкото японски режисьори, които години наред се занимават със съвременните проблеми. Във филма „Филантроп“ Ямамото

то атакува професионалните политики, във „Война и мир“ — големите индустриалци, в „Белият дом“ — корупцията сред лекарите, в „Разкази за разбивача“ — системата на правосъдието. Последният проблем режисьорът разглежда и в най-новия си филм „Фалшивият полицай“. Героят е уволнен полицай, който по своя инициатива се заема да преследва бандитите, застава в защита на обидените, търси справедливост за тях. Накрая сам бива арестуван, защото попада в конфликт със закона, за който наивно е мислил, че е винаги на страната на честните и благородните. Токийската преса отбелязва забележителната игра на артиста Схинтаро Катсу.

САЩ

Съдбата на цивилизацията и заплахата от атомна война са проблеми, които напоследък занимават особено филмовите творци. Във филма „Денят, в който изплаваха рибите“ гръцкият режисьор Какаянис („Зорба гъркът“) засяга, макар и непряко, събитията, станали край испанското село Паломарес, където американски самолет загуби две атомни бомби. Ето какво разказва режисьорът за своето ново кинопроизведение: „Сценарият е изграден върху действителни факти. Освен историята от Паломарес взех под внимание и такива случаи, които гръцките вестници се помъчиха да опровергават. Драма гръцки овчари видели на различни места да падат в морето тежки големи самолети. Подобно нещо се е случило и в Турция. Безпокой се за много неща, които стават днес в света. „Денят, в който изплаваха рибите“ не е фантастичен филм, нито филм на ужасите. Действието се развива през 1970 г. Филмът в началото е комедия, трагедията започва, когато на екрана се появява необятна морска шир, покрита с мъртви риби. Това е началото на края. Филмът е своето рода тревожен сигнал. „Денят, в който изплаваха рибите“ се различава от всичко, което съм направил досега. Добре е да излезем от кръга на собствените си интереси и да огледаме света, който ни заобикаля. Доста дълго сме се занимавали да изясняме на показ „вътрешните преживявания на всевъзможни герои“.

павел вежинов

«ПРОЦЕСЪТ»

Ранно утро в града — от панорама до детайли на нова жилищна сграда. На тоя фон започват надписите на филма. В следния кадър ще видим млад човек, който спи на тясното легло, завит с чаршафосано одеяло. Евгени се събужда с малко кисело настроение и неохотно се изплъзва от завивките. Изглежда доста висок, слабата му фигура има още юношески очертания. Вехтата му пижама, купена на готово, е доста измачкана, в не по-добър порядък е светлата му коса. Евгени се прозява, прави няколко неохотни гимнастически движения и излиза от стаята. Тук свършват надписите на филма.

Евгени минава през късо антре и спира намръщен пред входа на банята. Вътре се чува някакво ръмжене, което прилича на песен. Той се почесва отново и тръгва към кухнята. Всичко по-нататък в сценария, заградено в кавички, е вътрешният глас на Евгени или Бистра, според епизода, в който участват.

„Баща ми става по-рано от мен и винаги успява да влезе пръв в банята. Много добре познавам, когато е пил предната вечер, защото започва да ръмжи със затворени уста своите безконечни, неразбрани мелодии. Той пее тъй, докато се разкашля. И кашля дълго, с целите си дробове, всичко вътре започва да се гресе. След като оплюе добре с цялата тая работа огледалото и стените, най-сетне, укротен, насапунива с истински „палмолив“ сладките си бузки“.

Евгени е вече влязъл в кухнята и се отправя към умивалника. Зад гърба му изниква леля Цана — дребна, кокалеста жена, сестра на баща му, която се грижи за домакинството.

— Ти ли си пикал в умивалника? — запитва тя сърдито.

— Аз ли? — казва той изненадан и след миг добавя презрително. — Значи е бил много пиян, щом е забравил да пусне чешмата.

И с това, разбира се, налива ново масло в огъня.

— Я се засрами! — кресва тя. — Тъй ли се говори за баща? ...

Евгени продължава да се мие с безучастен вид. През това време леля Цана продължава да дърдори възмущено:

— На него и през ум няма да му мине такова нещо... Да не е дете?... Пък и ние сме чисти хора, балканджийи. Сиромаси сме били, но не ни личеше. Твоят баща беше най-спретнатото момче в целия град.

— Той и сега си е конте — отвръща Евгени.

— Ама ще взема тупалката! — казва Цана троснато.

Евгени сяда край масата. Цана бързо и сърчно започва да принася закуската, като демонстративно му тръсва хляба. Евгени уж подскача на стола си стреснат. Настроението му видимо се е подобрило.

„По-добре да не я дразня днес! Каквото и да е, но тоя звяр се грижи за мен повече от всеки друг човек на света. И освен това...“

— Ще ми дадеш ли три лева на заем? — запитва той внезапно.

— Как пък не! — отвръща тя мрачно. — За награда, че клеветиш баща си... Пък и ония два още не си ми ги върнал...

— Нищо, ще ти ги върна наведнъж...

В тоя миг в кухнята влиза бащата. Той е нанстина малко нещо „конте“, пак изглежда и доста младодик, за да бъде баща на Евгени. Без да погледне сича си, той също сяда край масата и веднага посяга към закуската. Голямата апетитна хапка вмиг издува кръглите му, гладко избръснати бузи.

„Добре набива, просто да му завидиш!... Не му пречи даже и махмурлукът!... С тия яки челюсти той може да сдъвче за една година цялото ни капитално строителство.“

— Кой беше тоя Лопе де Вега? — запитва бащата. — Пътешественик?

— А, не, пътешественик е Васко де Гама... А тоя е прочут писател

— Какво е написал?

— Доста работи... няколко хиляди пиеси между другото.

— Сериозно? — запитва недоверчиво бащата.

— Съвсем сериозно.

— Предполагам, че не са ги плащали, както сега.
— Правилно предполагаш — отвръща Евгени с едва забележима усмивка. — Иначе би написал само няколко. И то лошо...

Бащата протяга ножа към купата с масло и загребва солидна порция. След това с бързи, точни движения почва да го разстила върху рязък препечен хляб.

— Прекаляваш с това масло — обажда се Евгени. — Не забравяй, че е набържано с холестерин...

— Много важно! — отвръща пренебрежително бащата.

— Не е важно, но ще си заплескаш съвсем мозъка.

— Това са лекарски измишльотини! — отвръща бащата уверено. — Според мен не цивилизацията е създала маслото. Напротив, маслото е създало цивилизацията.

— Така ли мислиш? — запитва Евгени иронично.

— Точно така! Къде поред теб са се родили най-великите улове. Гьоте, да кажем, или... Шекспир? В нации, които не седят на масата без масло.

— Във всеки случай Швейцария не е родила нито един — казва Евгени.

— Надали е вярно...

— Припомни си и ще видиш.

Бащата замълчава. „Ще си припомни... Нищо няма да си припомни. Какво ли има под тоя дебел тетебенски череп, та нещо да си припомни...“

Бащата е привършил закуската, става и излиза в изходното антре. Виждаме как облича пардесюто си, като внимателно и прижливо поправя реверите и яката. После слага меката си шапка и дълго я нагласява. И през това време се чува въображаемият ядосан и подигравателен глас на Евгени.

— Конте, конте...

Бащата невъзмутимо излиза навън. Евгени прекосява антрето и хола, спира за миг колебливо пред някаква врата, после влиза вътре. Това е кабинетът на баща му — малко старомоден, но хубав, солиден кабинет от палисандрово дърво, правен преди войната. Той сяда на мекия стол зад бюрото, изведнъж се наперва, падува бузи, вдига назидателно пръст, очевидно в подражание на баща си. След това отваря чекмеджето на бюрото и започва внимателно да го обисква. След малко виждаме в ръцете му хубава дамска запалка. Той щраква с нея, нагласява регулатора на газа, така че пламъкът става огромен.

„Вчера я нямаше!... А тая сутрин не е влизал в кабинета си. Значи спощи я е оставил, когато е бил пиян. Сигурно ще си помисли, че е загубена другаде.“

„Макс фактор... Париж... Ааа, ето с какво старият хитрец си боядисвал мустаците!“

Внезапно той става и с енергична походка отива до отворения прозорец. Виждаме как замахва и с все сила хвърля стъклото в съседния двор. После се връща доволен, вдига слушалката на телефона и започва да набира някакъв номер.

2.

Скромно мебелирана стая. Ниско легло. В леглото спи нещо, което едва е издуло юргана. На възглавницата се вижда само сноп коса, доста оскъдна при това.

Телефонът, поставен на нощната масичка, почва да звъни. Звъни дълго, приятно и упорито. Най-после се протяга тънка момичешка ръка, взима телефона. Едва след това виждаме сънливото и ядосано лице на Бистра.

— Бисе, ти ли си? — запитва Евгени.

— Аз съм! — отговаря Бистра троснато. — Колко пъти съм ти казвала да не ми звъниш преди осем...

— Минава осем...

— Какво като минава?

Тя удря сърдито слушалката върху телефона. Поглежда си часовника, дори го слага на ухото си, прозява се широко като кученце. След това измъква краченцата си изпод юргана и сяда в леглото. Малкото ѝ личице е все още сънливо и недоволно.

Телефонът отново звъни. Бистра вдига слушалката.

— Бисе, ти ли затвори?

— Не, прекъснах я...

— Ще се видим ли тая вечер?

— Нине... знам... Имам да уча за утре...

— Само за един час... Приготвил съм ти много хубав подарък.

- Какъв подарък? — запитва тя колебливо.
- Дамска запалка, газова.
- Сериозно? Хубава ли е?
- Много хубава, емайлирана!... Английска марка...

Бистра се почесва съблазнена.

— Да не я загубиш? Сложи я в някой вътрешен джоб... Е, добре, в шест, в „телевизора“! — и затваря телефона.

Бистра става с разкълчена походка и като се почесва като момче отзад, излиза в хола. Върху бюфета е поставен магнитофон и като минава край него, тя небрежно натиска с пръст клавиша. Веднага се чува яростен шейк, чиито звуци заливат цялото помещение. Тя се понамръщва, малко неохотно влиза в ритъма на танца. Но още първите стъпки сякаш я разгриват, тя почва енергично да се кълчи.

„Ще се вкисна до вечерта, ако сутринта не издрусам поне един шейк. Това ми е вместо утринната гимнастика.“

Все тъй в ритъма на танца тя преминава през хола и антрето, след това влиза в кухнята. На масата е оставена чаша с мляко и парче кейк. До чашата — бележка с едри букви: „изяж си закуската!“. Без да спира танца, тя изпива млякото и тръгва към банята. Вътре музиката се чува много по-слабо, тя намалява рязкостта на движенията. Виждаме как пуска крана на ваната, опитва с пръст водата. След това сваля нощницата си и се изправя пред огледалото над чешмата. То е доста тясно и гледката е ограничена до размера на най-приличното.

„Много обичам, както съм гола и заключена, да се кълча бясно и да правя диви гримаси пред огледалото. Много ми се иска да се огледам цялата в него, но няма как — окачено е много високо. Пък и честна дума — няма нищо интересно за гледане. Рамената ми са слаби, за гърдите да не говорим. Не мога да видя краката си, но не вярвам да са по-дебели от ръцете на мама. Не че държа на тия работи, но защо разни простачки да ми се фукат, че са по-хубави от мен“...

Най-сетне Бистра ляга в разпенената вода на ваната. И на остър шнит я виждаме да се движи по оживена софийска улица. Мелодията на магнитофона е продължила без никакво прекъсване. Бистра се движи леко, крачката ѝ е почти момчешка. От време на време тя намалява стъпката, за да погледне в движение някоя витрина. И изведнъж нещо привлича нейното внимание, тя спира. На витрината се виждат доста големи пропагандни фотоси с антивоено съдържание. Погледът ѝ е привлечен от централната снимка — експлозия на атомна бомба. Музиката се деформира, няколко тревожни такта приближават ритмично снимката до близкия план. И веднага след това къс документален кадър от истинска атомна експлозия.

3.

Бистра бавно и без настроение се качва по стълбите на университета.

„Вече няма да минавам оттам, винаги ми се разваля настроението, като видя тая противна гъба. Ако не беше тя, поне ако тя не беше...“

Бистра се качва до фойето на един от етажите. Няма никакви студенти, защото всички са влезли на лекции. Пред рамката, на която окачват обяви, е застанал Бедо, облечен с претенциозна елегантност. Като вижда момичето, той дружелюбно се ухилва.

— Как си, Щиглец?

— Благодаря съм.

— Слушай, защо не ми дойдеш след обед на гости? Ще бъда съвсем сам, обещавам ти.

„Ама пък нахал!... Да има как да го смачкам!“

— Малко се колебая — отвърща тя небрежно. — Вярно ли е, че арменските къщи миришат на олио?

— Имаш някаква грешка — намръщва се Бедо. — Ние сме православни ядем всичко...

— Само свини като теб ядат всичко! — казва Бистра с понзтъняло злобно гласче.

Съвсем внезапно той ѝ удря такъв плесник, че главата ѝ се врътва. В следния миг тя с все сила го ритва по пищялката. Бедо се превива на две, Бистра използува суматохата и побягва към входа. Точно в тоя момент оттам излиза млад човек, малко небрежно облечен, с куп тетрадки под мишницата. Двамата едва не се сблъскват и спират малко объркани един срещу друг.

— Ти защо не дойде на упражнението? — запитва той.

— Успях се, Сир...

— Ами и аз се успях и все пак дойдох на време.

— Сир, всички, казват, че сте безпогрешен.

— Я ела с мене! — казва Сир.

И тръгва. Бистра застава зад гърба му и тръгва след него в такт със стъпките му. Като стигат насрещната врата, тя се обръща и показва на Бедо малкото си езиче.

Тесен университетски кабинет. Бистра е седнала на един от коравите столове, видът ѝ е смирен и послушен като на ученичка. Сир, който се разхожда из кабинета, внезапно спира и я поглежда с недоумение, сякаш се чуди защо я е извикал.

— Слушай, — казва той — не можеш ли да си покриеш коленете?

— Не мога, Сир, къса ми е поличката.

— Ах, да... Видж какво исках да ти кажа — никак не съм доволен от тебе.

— Знам, Сир.

— Ами като знаеш?

Двамата се гледат начумерени.

— Миналата година беше една от първите в курса... А сега си една от последните... Как да си обясним тая работа?

— Много просто, Сир, никак, ама никак не обичам да се преструвам. А пък френският език е целият изтъкан от преструвки. Какво значи това — приготвяш си устенцата за един звук, а произнасяш друг. Аз така не мога.

— А миналата година как можеше?

— Ами на човек му писва, Сир. Омръзнаха ми и тия носовки. Та кой свесен човек говори през носа си?

— Слушай, момиче, държавата харчи за тебе сумата пари, за да говориш през носа си. Ако не ти харесва тая работа — тогава пък да се разделим. Навън за твоето място чака цяла опашка. И всички са готови да поворят изключително през носа си.

Бистра мълчи. Двамата се гледат все тъй начумерено.

— Така ли да направим?

— Не, Сир, много ви моля.

— Ами тогава? Захващай се за носовките, докато не съм загубил търпение.

И без това твоят нос за нищо друго не става. Хайде сега заминавай!

Бистра става и с готовност тръгва към изхода.

— Я чакай! — досеща се за нещо Сир. — Аз на тебе каква книга ти дадох?

— Франсоаз Саган.

— Е, харесва ли ти? Или не си я прочела?

— Прочетох я, Сир... Хареса ми, дето е малко перната. А иначе хич, ама хич не обичам да ми дърдорят за пол.

— Това не обичаш, онова не обичаш!... — мърмори недоволно Сир. — Ами кажи ми най-сетне какво обичаш?

— Не знам, не съм помислила — огвъртца Бистра неуверено. — Май че най-много обичам да гледам. И да слушам обичам, но не когато говорят глупости.

— Ами обичаш ли да пишаш?

— Какво да пишам? — запитва Бистра с недоумение.

— Каквото и да е — разни там вещи... Уф, че си примитивна — само сети-ва отзън, а вътре нищо.

— Не, Сир, нищо не обичам да пишам — никакви вещи. Само веднъж пиша един кон за мулуната — беше много приятно... А, дааа — обичам да играя на карти, Сир. И да танцувам...

— На карти ли? — запитва Сир изненадан. — Какви карти?...

— Всякакви... Бридж, покер, даже и белот.

При последните думи картината внезапно се сменява. Виждаме стая в апартамент, претрупана с мебели, остаряла, лъхаща на плесен. На стари виенски столове играят покер четири момичета — Бистра, Звезда, Цеца и Боби. В момента Цеца тъкмо раздава картите. И репликата на Бистра продължава естествено, все едно, че все още говори на Сир.

„Но, разбира се, важно е с кого играеш... Тия глупачки могат да ти скъсат нервите. Преди всичко Цеца играе много страхливо, не влиза в игра без тройка. А като полу и тройка, така се изчервява, сякаш изведнъж някой е запалил край масата лампа с червен абажур. А Звезда изобщо не играе, тъй като умът ѝ вечно

е зает с женски истории. Днес страшно ме ядоса. Получих, представете си, кулър серви.“

— Отварям — казва Боби.

Но Звезда сякаш не чува, унесена в мисли.

— Ти влизаш ли? — запитва я Бистра.

— Какво? — стресва се Звезда.

— Питам те, влизаш ли?

— Къде да влизам? — запитва Звезда учудено и изведнъж се досеща. — Извинявай, бях се замислила... Като идвах насам, минах край магазина на мо-стрената тъкачница. Пуснали са вълнен жоржет, десетът е страшен... т

— Питам те влизаш ли? — криво нетърпеливо Бистра.

— Влизам, влизам...

— Тройно тогава.

— А, не — не влизам.

„И това, ако е игра... Боби, то се знае, усети, че съм стиснала карта и ми избяга.“

В стаята влиза майката на Боби, леля Фани, месеста жена, с груба, тро-мава походка. Едното ѝ коляно е обвито в мръсен шал, кръстът — в ярешка ко-жа. Тя донася полупразно шише „коняк екстра“ и скъпернически им налива в ми-ниатюрни чашки.

— И колко струва метърът? — запитва Цеца.

— За кое питаш? — поглежда я Звезда.

— Ами за твоя жоржет, вълненият.

— Шестнайсет лева — отвръща Звезда с оживление. — Но е страшно фин, с едни големи, червени макове...

— Много е скъп — казва Цеца разочаровано.

„За Цеца всичко е скъпо, защото баща ѝ работи като „байчо“, а пък за Звезда всичко е евтино, защото баща ѝ прави аборти... Страшно ми е противна, но все пак не мога без нея. Ние сме толкова противоположни, че всъщност трябва да представляваме едно цяло.“

А ги виждаме наистина като едо цяло, хванати тясно под ръка, да се дви-жат из многолюдна софийска улица. И когато се измъкват малко из уличния шум, ние ще чуем кратък откъс от техния разговор.

— ... и ми е малко скучен на всичко отгоре... — говори Бистра.

— Който има кола, не е скучен — отвръща Звезда.

— Да, но колата е на баща му... И той му я дава от дъжд на вятър.

— Само от тебе зависи да му я дава по-често.

— Защо от мен?

— Ами от мен ли?... Бисе, страшно си глупава... За теб той е готов да направи каквото поискаш.

— Там е работата, че не умея да искам...

— Трябва да се научиш — казва Звезда с покровителствен тон. — Леля Фани казва, че това е голямо изкуство на всяка жена.

— Жена! — казва Бистра презрително. — Не искам да съм жена...

4.

Масичка в „телевизора“, близо до витринното стъкло, което наистина прили-ча на телевизионен екран. Звезда малко безсрамно е протегнала разкошните си крака, едва-едва прикрити от минижупа. Евгени пуши и разсеяно гледа през стък-лото. И Бистра пуши, но е прикрила цигарата в шепата си и от време на време предпазливо поглежда навън.

„Не обичам да седя на тая маса, защото татко често минава оттук, като се връща от работа. Даже веднъж ме видя, но се направи на разсеян. Пък и на всич-ко отгоре тая вечер е пълно с хлапета, които си чешат брадите и разиграват ролички.“

— Слушайте, защо си губим времето тук — обажда се Бистра с досада. — По-добре да отидем някъде да танцуваме.

— Къде? — запитва Звезда лаконично.

— Може във Феята...

Нямаме пари за там — обажда се Евгени равнодушно.

— Много мразя мъже без пари! — казва Звезда. — Колко имаш?

— Около два лева — отвръща Евгени.

— А ти?
 — Шейсет стотинки... Боби ми прибра четиресет...
 — То се е видяло, че ще минега на мои разноски — казва недоволно Звезда. — Ама страшно мразя да плащам мъжки сметки.
 — Аз за себе си имам! — мърмори Евгени обидено.
 — За себе си! — поглежда го мрачно Звезда. — Знаеш ли какъв си пиклив кавалер... За себе си — Как те не е срам да го кажеш.
 — Евгени, и с к а м да убиеш някоя бабичка! — казва Бистра.
 — Каква бабичка?
 — По-тлъстичка такава и... по-богата.
 Евгени се замисля.
 — Тъкмо пиша реферат за престъпността сред малолетните — казва той. — Предпоставки: първо — слаб контрол в семейството; второ — жажда за лек живот; трето — влияние на пороч...
 — Стига! — прекъсва го Звезда. — Ние не сме малолетни...
 — Малолетен е всеки, който няма пари! — отвръща Евгени.
 — Тогава се научи да печелиш — солва му се Звезда. — И хайде, ставайте, няма да ви каня по сто пъти...
 И тя става първа, като се разкършва като кобилка.

5.

Евгени се разхожда из стаята си по горнище на пижама. Видът му е унил, даже кисел.

„Откъде може тиквеник като мене да вземе пари?... Отникъде освен от баща си... Но аз нямам баща, той не се интересува от мене. Той се интересува от себе си и от задграничните командировки... А майка ми...“

В хола почва да звъни телефонът. Евгени трепва и излиза навън, бързо вдига слушалката.

— Кой е?
 — Ти ли си, Евгени?
 — Аз съм, майко...
 — Баща ти там ли е?
 — Не, отиде на работа.
 — А може би тъй е по-добре — казва гласът. — Свободен ли си или отиваш на лекции?
 — Свободен съм, майко.
 — Тогава ела веднага у дома.
 — Защо не си в института? — запитва Евгени разтревожен. — Да не си болен?

— Не, в отпуск съм...

Виждаме как Евгени тича с грамадни крачки по улицата, метва се в някакъв тролейбус. После през едно, през две сгънала се изкачва по стълбите на жилищна кооперация. Най-после спира пред някаква врата, но не бърза да звъни. Все още силно задъхан, той изчаква да се поуспокои.

„Какъв съм идиот, защо трябваше да тичам! Сега тя ще си помисли, че кой знае колко съм развълнуван.“

Най-сетне той посяга към копчето на звънеца. Но преди още да го докосне, вратата се отваря, на прага се появява младо момиче с чанта в ръка.

— Чака те — казва тя и лекичко му намига. — Хайде, върви...

Той влиза. На прага на хола го чака майка му, възслага жена с интелигентно лице. Изглежда съвсем спокойна, но все пак нежно му се усмихва.

Той я целува по бузата, след това влиза след нея в хола.

„Не, не съм развълнуван... Вече никак, ама никак не съм развълнуван... Десет години минаха, свикнах... А дето ми пресъхва гърлото, туй е от тичането навярно... Тя дали още ме обича?... Сигурно, сигурно ме обича. Само не разбирам как може да бъде така спокойна...“

Холът, в който е влязъл, е много по-спокоен от дома на баща му. Той сяда на ниско столче край старомодна масичка. Майка му се обръща и с леки движения отваря витринното стъкло на бюфета.

— Ще пиеш ли една вишновка?

— Да, т.е. не може ли едно коняче?

— Добре — казва тя.

Докато сервира на масичката, Евгени бързо се оглежда.

— Купила си телевизор, майко ...

— Успяхме най-сетне — отвръща тя спокойно. — Тая чашка не е ли много малка?

— Малка е, но нищо — отвръща Евгени. — Ти остави тук стъклото.

— Да не си почнал да пиеш?

— Не, няма такава опасност.

— И не бива! — казва тя сериозно. — Никой от нас не пие, това ни вреди.

— Тоя коняк май не е български.

— Не е... Петър го донесе от панаира.

„Петър се казва нейният мъж. Не си спомням да е произнасяла досега името му пред мен.“

Майката сяда срещу сина си и едва забележимо се усмихва.

— Какво сънува нощес?

— Тебе те сънувах.

— Ама наистина ли? — запитва леко учудена майката.

— Аз много често те сънувам, майко.

На лицето ѝ пада тъмна сянка, но тя бързо се съвзема.

— Тоя път, слава богу, не напразно... Имам за тебе хубава новина.

Тя се обляга на креслото и добавя усмихната.

— Преди десет години двамата с баща ти си направихме застраховка за живот. Ако беше умрял някой от нас, парите щеше да получиш ти. Но ето че оцеляхме. И сега тия пари са мои и в същото време не са мои... Защото са били определени за теб.

Тя става, отива до писалищната маса и отваря горното чекмедже. След малко се връща с някака тънка книжка в ръка.

— Ето ти спестовната книжка. Внесла съм на твоё име хиляда лева!

Евгени взима книжката, смутено я отваря. И изведнъж лицето му светва.

— Това значи, че мога да тегля от тях, когато искам?

— Така, глупчо! — казва тя и го погалва по косата. — Но да не вземеш да ги похарчиш наведнъж!

Евгени се замисля.

— Не, не разбира се... А да му кажа ли за тия пари?

— Мисля, че трябва.

— Ама... той съвсем ще престане да ми дава от своите.

— В края на краищата той те издържа, мойто момче.

— Да, наистина, издържа ме — казва замислено Евгени. — И се чудя защо го прави... Може би защото няма друг изход?

— Така не бива да се говори! — казва майката с укор.

— Но аз не го обвинявам, майко... Аз чисто и просто се питам. За какво пък ми е дължен? Аз отдавна съм пълнолетен, просто пръщя от сили, докато той е вече възрастен и уморен човек.

— Може би и за мен мислиш така?

— Не, не, майко! — отвръща горещо Евгени.

— Виждаш ли колко си пристрастен! — отвръща майката сериозно. — Обективно той е направил много повече за теб, отколкото аз.

— А това? — Евгени ѝ показва книжката.

— Това е нищо, разбира се... Някакъв дребен еднократен откуп. И то даже не пред теб, а пред неспокойната ми съвест.

Евгени я поглежда стреснат.

— Нали не е вярно? — запитва уплашено.

— Разбира се, глупчо такъв. Ами от всички хора на света ти си ми най-близък.

Тя го приближава, тъй както е седнал, и притиска главата му до гърдите си.

6.

— Три Чинцано! — казва Евгени. — С лед...

— С лед, ами с тухли ли! — отвръща келнерката недоволно и отминава. Трите вермута са за него, Бисгра и Звезда. Те отново са на познатата масичка в „телевизора“.

— Ти май наистина си убил бабичка! — казва Бистра.

— А как иначе? Кой на тоя свят дава пари за нищо...

Бистра го поглежда насмешливо.

— Поне богата ли беше?

— Съвсем бедна, горката... Едва-едва бе спестила колкото за едно скромничко погребение.

Звезда поглежда към Евгени озадачено и с недоумение.

— Слушай, я не ме бъркай мен в тия работи. Само туй ми остана — да ме дръпнат като съучастника.

— Я не ставай глупава — обажда се Бистра пренебрежително. — Той не може муха да убие. Та камо ли човек.

— Ти можеш ли? — поглежда я Евгени.

— Как пък не... Нали ще ме съдят?

— Да речем, че няма да те съдят.

— Като нищо! — отвръща Бистра и очите ѝ някак особено блясват. — Бедо бих го разпрала с джобно ножче.

Точно в тоя момент идва келнерката и едва ли не тръсва вермута пред Евгени.

— С лед! — казва тя сопнато и като отминава, измърморва под носа си — Баща ти все с лед го е пил.

7.

Служебният кабинет на Игнатов, бащата на Евгени. Седнал върху малка възглавничка, той прилича тука на малък бог. Срещу него Евгени е съвсем като скромен, смутен просител.

— За какво ти е? — запитва недоволно бащата.

— Ще отидем с приятели до Копитото.

— Та да се напиете там и да я хвърлиш в някоя пропаст.

„Това си е съвсем в неговия стил — да не помисли, че ще бъда и аз в колата му.“

— Аз няма да пия.

— Отде да знам. Много човек може да ви вярва!

— Добре, обещавам ти, че няма да пия.

— Лъжеш ме, разбира се — казва убедено бащата. — Ами защо сте избрали точно Копитото. Идете в друг ресторант.

— Там свири много хубав полски оркестър.

— Хубав — казваш? — запитва любопитно бащата. — Ами какво му е хубавото?

— Модерни танци и прочие — отвръща малко иронично Евгени.

— Не мога да ти дам днес колата, трябва ми — казва Игнатов решително. — Ще ти я дам утре.

Без да каже дума повече, Евгени тръгва към изхода.

„Вечно това досадно „утре“... „Утре никога не е днес“ — това е девизът ни. Макар да го измисли Жан, пак си е хубав... Няма по-хубав девиз от нашия“.

8.

„А това е самият Жан, наречен Тапирът. Ужасен тапир е наистина, но се вижда, че баща му не е тапир... Дал му е мерцедеса без гък да му каже. И сега Бистра е при него, а не при мен... Като че ли не можеше да седне там Звезда“.

В колата са наистина Жан, който държи кормилото, до него Бистра, а зад гърба им Евгени и Звезда. Мощната кола гълта с леснина стръмнините. Фаровете метят шосето. Отляво и дясно според завоя като звезди блясват стъклата по пътните камъни.

— Котешки очи! — казва Бистра. — Хубаво са го измислили...

„А твоите са като на невестулка — мисли Евгени. — И ти си цялата невестулка — студена и зла.“

— Не съм зла! — казва Бистра.

Евгени силно трепва.

— Кой е казал такова нещо?

- Не го каза, но го помисли — отвръща Бистра без тон на обида.
- Глупости, да не би да четеш човешките мисли?
- Твоите мога — казва Бистра спокойно.
- Защо, какъв съм аз?
- Такъв един... медиален... А това значи слаб.

Внезапно лентата се превключва в нова тоналност. Всичко е съвсем същото и все пак не е. Сега на кормилото е Евгени в тъмен, официален костюм, до него Бистра във вечерна рокля. Те са съвсем сами. И разговорът продължава естествено, както е почнал.

— Не, не съм слаб, аз съм чувствителен и деликатен — казва Евгени. — Аз съм нежен... Аз съм добър... Ако това значи слаб, нищо, приемам го...

— Ти си едно чудесно момче! — казва Бистра.

— А защо не искаш да ме обичаш!

— Не че не искам... Не мога сега — ти теб, ни никого... Евгени, защо не пуснеш отоплението, студено ми е!

— Изключено е, миличка, сега е лято...

— Наистина ли е лято?... Е, добре, вдигни тогава покрива... Искам да гледам звездите.

Сега колата е без покрив, имаме чувство, че се носи между облаци и звезди. На рязък преход я виждаме спряла пред ресторанта, силно осветен, безлюден, почти призрачен. Двамата слизат. Всички врати се отварят сами пред тях, те влизат в бляскаво осветена зала. Всички маси са празни и сияят в белотата си. И на всяка една от тях се вижда в черно полирана вазичка по едно бял, грамадно изкуствено лале. Келнерите в бели фракове са наредени от двете страни в шпалир. Главите на всички са почтително наведени, сякаш в залата е влязъл владетел. Сам управителят ги чака пред другите, наведен в нисък поклон. Когато изправя глава, виждаме, че това е бащата на Евгени. Със сръчността на истински метър дотел, той ги повежда към централната маса и им помага да седнат. Едва сега виждаме оркестъра на малкия подиум, който чака знак да засвири. Диригентът, който е с гръб към нас, махва с черна лакирана палчица, чува се началният пасаж на „Един янки в Париж“. И когато след малко се обръща с лице към нас, виждаме, че това също е бащата на Евгени.

— Какво ще обичате, моля?

Лентата отново се е превключила в своята нормална тоналност и сега този въпрос е задал обикновеният келнер.

Евгени поръчва богатото меню с тона на скучаещ милионерски син от филмите. Келнерът си отива.

— Горката бабичка! — казва Бистра съчувствено. — Да остане без погребение. И с какво я уби?

— Аз не съм Разколников — отвръща Евгени равнодушно. — Просто ѝ помогнах да падне по стълбите.

— Евгени, ще ти се разсърдя! — казва Звезда ядосано. — Не обичам такива просташки шеги.

Евгени не отвръща и изненадано поглежда към вратата. В залата влизат две плешиви, розовобузи човечета, очевидно чужденци, придружени от Игнатов и една млада жена. Метър дотелът любезно ги посреща и повежда към една запазена маса.

— Какво ги зяпаш? — запитва Бистра.

— Това е баща ми — отвръща Евгени неприятно изненадан. — Само той ми липсваше.

— Кой от тримата?

— Тоя с мустаците.

Бистра го гледа дълго и любопитно.

— Знаеш ли, че не е лош!... И няма нито един бял косъм...

— Ами как ще има, когато ги боядисва с аркансил.

— А дамата каква му е? Приятелка?

— Не, чиновничка.

— Не е ли все едно?

— Не е. Той е страхлив, никога не би рискувал в службата.

— Струва ми се, че тя го харесва.

— Не, само му се подмазва.

— Ти не разбираш! — казва Бистра убедено. — Баща ти е хубав мъж. На нейно място и аз бих го харесвала.

През това време Игнатов е разгледал листа за ядене и малко просташки потрива ръце.

— Какво ще кажете, ако си поръчам едни топли свински крачета? — обръща се той към преводачката. — Дали ще бъде възпитано?

— Не съм много сигурна, другарю директор — казва вежливо чиновничката. — Не забелязах в Лондон да ни сервират топли свински крачета.

— В края на краищата не е толкова важно — махва с ръка Игнатов. — И без това сделката май няма да стане.

— Господата много разчитат да стане — все тъй вежливо отвръща чиновничката.

— Моля? — запитва на английски единият от чужденците.

— Господин директорът ще пробва оригинално българско ядене — превежда чиновничката.

— Можем ли ние да се присъединим към него?

— Страхувам се, че няма да ви хареса — казва преводачката.

— Нищо, готови сме да рискуваме.

Оркестърът най-сетне засвири. Но на масата на Евгени все още се хранят, пък и хора като тях не биха се унижили да танцуват танго. Най-сетне Игнатов забелязва сина си и шеговито му се заканва с пръст. Бистра любезно му се усмихва, след това се обръща към Евгени.

— Знаеш ли какво измислих? Аз ще се ожения за него.

— За кого?

— Ами за кого — за баща ти.

— Ще те плесна! — казва Евгени намръщено.

— Знаеш ли колко интересно ще бъде? — бърбори Бистра възбудено. — Ще ти стана майка на всичко отгоре. — И по цял ден ще си играем белот, пък той нека ни храни.

— Ама наистина ще те плесна.

— Защо?

— Не обичам такива шегички.

— Какви шегички, това не е шегичка. Ама пък човек с предразсъдъци. Кажки какво ще загубиш? Ами ако ти се натресе някоя непозната?

Евгени сърдито ѝ обръща гърба си. Бистра нетърпеливо го подръпва за ръкава.

— Евгени, моля ти се, запознай ме.

— Запознай се сама! — отвръща Евгени нервно.

Но той явно не е преценил добре положението, защото Бистра внезапно става. Евгени се опитва да я хване за ръката, но тя се изтръгва, оправя набързо поличката си и с леки птичи стъпки отива до масата на Игнатов.

— Евгени ви отстъпи своя ред! — казва тя с очарователна усмивка.

Игнатов я поглежда колебливо, без особен интерес. В момента той тъкмо е застъпил едно от свинските крачета, като го държи деликатно за копитцето.

— Страхувам се, че не е намерил най-подходящото време — измърморва той. Нищо, седнете... Трябва някак си да се отърва от това краче.

Бистра обидено сяда.

— На дама не се отказва... И то заради едно свинско краче.

— Знаете ли колко е вкусно? — отвръща Игнатов с оживен глас. — Даже моите колеги англичани останаха очаровани. Питайте ги, ако не вярвате.

— Вие не сте ме представили.

— Хм! — Игнатов се обръща към чиновничката. — Кажете, че това е приятелката... или не, не, по-добре годеницата на моя син.

Чиновничката превежда, чужденците кимат любезно, Бистра им показва зъбките си.

— Това да го смятаме ли за официален годеж? — обръща се тя към Игнатов.

— Малко ще си помисля — засмива се Игнатов. — Винаги съм си представял моята снаха малко по-...

— ...като това краче? — подсеща го Бистра.

— Ами откровено казано — крачето трябва да бъде краче.

— Но аз пък съм очарователна! — казва Бистра обидена.
— И това не е лъжа — съгласява се Игнатов снизходително.
Връщаме се на масата на Евгени, който поглежда намръщено към Бистра.
Жан, който яде с апетит своя бифтек, най-сетне се обажда недоволно.
— Какво си ги запнал? ... Баща ти е най-сетне, няма да ти я глътне ...
— Твоят може би няма — отвръща мрачно Евгени. — Но моят гълта как-
вото му падне.

След малко Бистра се връща оживена на масата им и поглежда победо-
носно към Евгени.

— Баща ти ни кани на тяхната маса — казва тя. — Беше много любезен ...

— Ние си имаме компания — отвръща Евгени сърдито.

— Няма да стоим дълго! — казва Бистра сърдито, но все още търпеливо.

— Не искам!

— Ако не станеш веднага, аз си отивам! — казва тя с неузнаваем глас.

Евгени я поглежда едва ли не уплашено, но все още не става.

— Върви, върви — притичва му се на помощ Жан. — Тъкмо ще мога да покая и мадамата на баща ти.

Евгени става омърлушено. Двамата с Бистра отиват. Сякаш нищо не е било, Бистра веднага залезва на устните си своята очарователна, невинна усмивка. Само Евгени е все още подтиснат и унил. Единият от чужденците се на-
кланя любезно към него.

— Какво ще пият нашите млади гости?

— Предпочитам уиски — отвръща Евгени на английски.

— Вие говорите английски?

— Ако смятате, че това е английски.

— Българите са прекалено скромни — отвръща любезно чужденецът, като търси с поглед келнера.

Игнатов, изглежда, разбира за какво става дума.

— Не можеш без уиски — обръща се той към сина си. — Тука го продават срещу валута.

— О, валута, няма значение! — обажда се чужденецът. — Стига да имат хубаво уиски.

— Най-хубавото тук е Куин Ен — отвръща Евгени, все още без настроение.

Келнерът се е притекъл на учтивия жест на чужденеца. Бистра използва малката залисия, за да се наведе към Евгени.

— Хайде, стига се цупи! ... Ако не се държиш прилично, вече няма да те погледна.

— Гледай си работата! — отвръща ѝ Евгени враждебно.

— Предупредила съм те ... После да не ми хленчиш ...

Оркестърът отново засвирва, тоя път малко по-бърз танц. Бистра усмих-
нато се обръща към Игнатов.

— Обещанието ...

Игнатов почва да трие ръцете си, доста омазани след подвига му с варе-
ните свински крачета.

Но все пак става и се покланя с малко дебелашка несръчност. През това време келнерът донася цяла бутилка уиски и купичка с лед и започва с опитна ръка да сервира.

„Пихме много уиски, не помня колко изпих. Двете маси почти се смесиха. Единият от чужденците се ориентира към Звезда, другият към секретарката. Жан се вии в уиските като корабна мида. Баща ми и Бистра танцуваха почти непре-
къснато, просто ме беше срам да гледам как старият нерез подскача по дансинга. И се отказа от танца, едва когато засвириха шейк.“

Тогава пък ние танцувахме. Не помня нищо, но изглежда, че здравата сме пресолили. Когато се върнахме на масата, баща ми избягваше да ме гледа.

Стана ми лошо по едно време. Най-сетне Жан ме изтегли на нашата маса. Когато се посъвзех, Бистра ме гледаше така мрачно, че едва ли не ме втресе.“

— Пийни малко сода! — казва тя нервно.

Евгени вдига чашата със сода, но тя се разлива по ризата му.

— Като не можеш да пиеш — не пий ... Виж баща ти! ... Да не мислиш, че е пил по-малко!

„Само като го погледнах, отново ми прилоша. Не помня ни как съм плашал, ни колко. Съвзех се отново на верандата. После разбрах, че баща ми отишъл да

изпрати чужденците с колата си. Бях съвсем сам, зъзнях в нощния мрак, бършех лицето си. Докато най-сетне дойде Бистра и ме прибра.“

Сега виждаме Евгени и Бистра в колата на Игнатов. На волана седи Игнатов и умело и трезво води машината по острите завои на шосето. И Евгени изглежда доста поизтрезнял.

— Това уиски май ти излезе през носа — обажда се най-сетне Игнатов, но гонят му не е сърдит.

— Вече му мина — казва Бистра.

— А можехте да минете и без последния шейк.

— Защо? — запитва Евгени мрачно.

— Защото преди всичко това не е танц... Изобщо не е танц това, което не могат да танцуват всички.

— Искаш да кажеш — което ти не можеш?

— И така да е...

— Там е цялата работа! — казва Евгени. — Аз никога не правя това, което ти правиш.

— Я се засрами! — обажда се Игнатов по-строго. — Като че ли си кадърен изобщо да правиш нещо. Освен да крадеш чужди запалки.

— Другарю Игнатов — обажда се Бистра, — наистина ли трябва да се развали всичко до край.

— Аз на вас не се сърдя — казва Игнатов.

— Никак?

— Никак.

— Добре тогава. Ако искате да се помирим докрай, заведете ни в бара. Той мълчи известно време, сякаш не е чул какво са му казали.

— Никой разумен човек не ходи по това време в бара.

— Защо? — запитва Бистра учудено.

— Защото го е страх да не се изложи — отвърща вместо баща си Евгени.

— Но вие ще бъдете там със сина си — казва Бистра. — И може би с бъдещата си снаха — добавя тя шеговито.

Малко стреснат, Игнатов поглежда назад.

— Не, не ме принуждавайте да ви отказвам — отвърща той. — Ще отидем друг път, обещавам ви... Когато сме в по-подходящо настроение...

— Мога ли тогава поне да ви върна запалката? — запитва Бистра.

— А, не, моля ви се. Ще го смятам за скъсване на дипломатическите отношения.

Бистра се опитва да пхне запалката в джоба на Евгени. В първия миг той се дърпа назад, но после внезапно я взима и започва през отвореното стъкло на колата.

9.

Утро. Евгени влиза в кухнята — доста подпухнал от снощното пиене, със зачервени очи. В ръцете си държи пакет. Леля Цана го посреща намръщена.

— Нито сте обядвали, нито сте вечеряли — мърмори тя. — Това дом ли е?

— Не е, разбира се.

— Ами защо готвя тогава?

— Стига си крякала! — прекъсва я Евгени. — Ами виж какъв подарък съм ти донесъл...

Цана разгъва пакета и скоро в ръцете ѝ се показва хубава вълнена жилетка.

— Това за мене ли е? — пита тя невярващо.

— Ами за кого?

— Знаех, че си момче на място — казва Цана трогната.

И като вижда, че той сяда край масата, добавя строго.

— Умий се де, умий се по-напред... Няма да се повредиш...

Площадка на стълбище. Евгени звъни, дори се опитва да погледне през шпионката. Най-сетне вратата се пооткрехва, в тясната цепка се появява лицето на Бистра.

— Ти ли си? — казва тя без въодушевление. — Влез...

Той влиза след нея. Бистра е по дълга нощница и боса — личи, че току-що е станала от леглото. Внезапно той я прегръща, като се мъчи да я притисне до

себе си. Тя се освобождава, без да издаде нито звук, през цялото време очите ѝ гледат учудено и хладно.

— Стига тия занесии — казва тя без яд и влиза в спалнята.

Леглото ѝ е все още неоправено, тя бързо се пъхва в него и се завива с юргана. Той сяда на една табуретка, лицето му е леко приbledняло. Едва сега тя го поглежда по-внимателно.

— Ой, какъв си! ... Като че ли си излязъл от умивалника.

— Да не мислиш, че е лъжа? ...

— Здравата прекали снощи! ... Ами не пий, като не можеш.

— Аз пък мисля, че ти прекали — отвръща недоволно Евгени.

— Аз ли? С какво? — поглежда го тя учудено.

— Питаш на всичко отгоре. Ами тоя жалък флирт с баша ми?

— Ууу, жалък! ... Защо пък жалък? — запитва тя подигравателно.

— Защото той може да ти бъде баща.

— Благодаря, имам си баща. Но като ходиш цял ден с хлапета, почва да ти прави впечатление всеки мъж.

— Той е всичко друго освен мъж! — казва Евгени презрително.

— И точно ти казваш това? — запитва Бистра иронично.

— Да, аз ти го казвам! — крива внезапно той. — Не е мъж, който има мустаци. Мъж е, който има нещо в себе си. А той няма нищо, празен е като тълпан. Само една фасада и нищо повече. И службицата, за която се държи като сляп.

— Ами какво — за теб ли да се държи? — запитва Бистра иронично.

— Аз може да съм и последен глупак. Но поне не съм фалшив като него. И не ме е страх да върша това, което искам. Види ли как се изплаши да отиде с тебе в бара?

— Не с мен, с теб! — казва Бистра ядосано. — Изобщо от цялата работа ти нищо не си разбрал.

— Разбрах поне, че удари на камък... И не защото не иска. А защото го е страх да не се изложи.

Бистра го гледа втренчено и сърдито.

— Сега ще ти докажа обратното — казва тя тряснато.

Бистра се повдига на леглото, вдига слушалката и почва да набира някакъв номер.

— Другарят Игнатов ли е там? ... Добър ден... Бистра е на телефона... Бистра... Да, аз съм, защо? ... Не, разбира се... А пък си мислех, че вие сте ми сърдит...

Тя притиска слушалката по-плътнo до ухото си, усмихва се доволно, после съзаклятически намира на Евгени.

— Да! — казва Бистра. — Всъщност... Мога да ви дам възможност да се реабилитирате... Да, разбира се, най-добре още днес... Така ли? — тя се засмива с някакъв непознат женски смях. — Е добре, ще ви чакам там в седем. Какво? Ами добре... Тогава няма нужда да влизате, аз ще видя колата.

Тя затваря телефона и го поглежда победоносно.

— Е?... Да кажеш още нещо?

Гневът му внезапно стихва, той заприличва съвсем на безпомощно и уплашено момче.

— Ама ти наистина ли ще отидеш?

— Н-не — казва тя колебливо. — Всъщност ще отида, разбира се... Поне колкото да се извиня.

Той я гледа все тъй уплашено.

— Какво се пулиш? — казва Бистра ядосано. — Ами да не беше ме предизвиквал. В края на краищата ти си виновен.

— Не бива да отиваш! — казва Евгени. — Как можа да си го помислиш?

— Хайде, стига глупости! — казва Бистра с нескрита досада. — Казах ти — ще отида колкото да му се извиня. Аз не съм като тебе, аз си държа на думата.

Евгени се държи като зашеметен по улицата.

„А откъде да знам дали само ще му се извини? Може и да отиде с него. Щом и той обеща, значи се е прежалил. Пък и какво има толкова да се плаши. Нито е женен, нито е ангажиран, нито пък някой ще му държи сметка с кого излиза... И сега какво?... Какво може да се направи?“

Виждаме как Евгени внимателно се крие зад таксиметровата станция на

площад „Народно събрание“. Не става нужда да чака дълго. Волгата на Игнатов излиза от „Аксаков“ и спира близо до сладкарницата. Бистра веднага излиза, виждаме от гледна точка на Евгени как хлътва във Волгата, и то на предното седалище — до Игнатов. Колата веднага потегля. Евгени се затичва след тях, но разбира се, вече е твърде късно. Той, развълнуван и потресен, дори не разбира, че се блъска като сляп в хората. Колата завива вдясно по „Руски“, като поема към изхода на града. Евгени тича още известно време, после тръгва като замаян. По „Руски“ сега е тъкмо часът на разходките, бавно се тътрят по посока на градината момичета и младежи. Но Евгени нищо не вижда.

Към Орлов момент Евгени внезапно се отбива на автомобилната пияца. За негово щастие или нещастие в момента има свободни таксите и той нетърпеливо се качва в първата кола.

— Панчарево! — казва той и се свива в ъгъла.

„Къде могат да отидат по шосето? Ако не са в „Лебеда“, ще ги търся по нататък — „Златната рибка“... Или чак на „Щъркелово гнездо“. Ще ги търся, докато ги намеря, нямам друг изход... Трябва да ги намеря на всяка цена.“

От очите му бликват сълзи. Той ги обърсва крадешком, после казва с изменен, прегракнал глас.

— Ще ми услугите ли с една цигара?

— Може — отвърща шофьорът и му подава през рамото си кутията.

Евгени запалва цигарата, трескаво поема дима. Колата бързо лети по шосето. Виждаме как влиза в Панчарево и приближава ресторант „Лебеда“.

— Спрете за малко! — казва Евгени

Той слиза на платното и поглежда към паркинга. В погледа му веднага се набива колата на баща му. Евгени с облекчение обърсва напуканите си устни.

— Дотука — казва той.

Евгени подава на шофьора няколко дребни банкноти и без да дочака ресто-то, бързо тръгва към ресторанта. Но поривът трае само първите десетина крачки. Сега той върви бавно, явно разколебан, усилено размисля. Пред стъклената врата на ресторанта той спира и почти страхливо поглежда навътре. Още е рано, много малко от масите са заети. И той веднага забелязва Игнатов и Бистра, уплашено се дръпва назад. Дватамата в ресторанта нещо оживено и весело си говорят. Той хале устни, притеснено поглежда към портиера, който не му обръща никакво внимание.

„Да, да, знам какво трябва да правя. Важното е да се съвсема, да запазя спокойствие. След това ще вляза леко усмихнат, ще поздравя небрежно, ще седна на масата им. Уж случайно съм ги видял, иначе от де ще знам, че са тука. Те могат да си помислят каквото щат, но не могат да ме изпъдят. И всичките им планове и кроежки моментално ще рухнат.“

Като събира сили, Евгени отново тръгва към стъклената врата. Разбира се, нито помен от усмивка няма по лицето му, по-скоро то е стърчено в мъчителна примаса. И изведнъж спира, сякаш си е ударил челото в стъклото. Куражът му моментално го напуска, той просто побягва назад.

Сега го виждаме да се разхожда край паркинга. Вече е съвсем тъмно, неоновото осветление прави лицето му още по-бледо.

„А толкова е просто, само веднъж да се реша... Съвсем, съвсем просто е... Та какво могат най-сетне да ми направят? ... Нищо, просто няма да посмеят да гъкнат... А тогава защо нямам сили, защо ме е страх... Та аз ли съм най-страхливият и най-безволният човек на света? Той ли е толкова страшен?“

Или може би по-добре да открадна колата им. Да, това е много по-лесно. Ако ги оставя без кола, те нищо не могат да направят. Те няма къде да отидат без кола, нищо не могат да направят.“

Евгени се отпраща стремително към колата на баща си, влиза в нея, трескаво я запалва. Машината тръгва лошо, едва не закачва с калника си съседната кола. След като излиза на шосето, Евгени с голяма скорост тръгва към града, сякаш го е страх всеки миг от някъде да не изскочи баща му.

На излизане от селото един офицер от КАТ влига кръгчето да спре колата. Отначало Евгени забавя хода, но след миг, съобразил нещо, силно натиска газта, колата литва. Офицерът пронизително изсвирва след нея, но Евгени не спира. Виждаме как офицерът изважда тефтерчето си и сърдито записва нещо.

Сега колата лети още по-бързо по шосето. На голяма скорост преминава и излиза из селото. Тука пътят е тъмен, той запалва фаровете. Внезапно на завоя излиза невидима кола на дълги светлини. Евгени нервно сигнализира със своите

фарове, че насрещната кола му пречи да вижда. Най-после двете коли се разминават. Евгени пуска дългите фарове. И тъкмо в тоя миг вижда пред себе си осветената фигура на велосипедист. Евгени се опитва да завие, но десният му калник подхваща колхоздача и го изхвърля от пътя.

Евгени трескаво натиска спирачките, колата се заковава с пронизително свирене. Той угадва всички светлини и излиза на шосето. Тъмно е. Само в посоката зад гърба му богат отдалечаващите се стоп-светлини на неизвестната кола. Евгени прави още няколко крачки, после спира ужасен. На десетина метра от него из мрака изниква тъмна човешка фигура, безмълвна и страшна. Евгени панически се втурва назад.

Колата отново лети в мрака. Евгени натиска газа.

„Не, не мога, не мога... Нямам сили да гледам окървавено човешко лице, да давам показания, да страдам... Нямам никакви сили.“

10.

Но в ресторанта хората явно имат сили за всичко, така темпераментен е танцът. Игнатов и Бистра го танцуват през такт, в кръга на благонравното и приличното, за явно неудоволствие на момичето.

— Защо не опитате? — придумва го тя. — Знаете ли колко е лесно?

— Знам — казва той.

— Ами тогава?

— Аз съм от старата школа — казва Игнатов. — Ние никога не танцуваме заради самия танц... А заради контакта с партньорката.

— Какъв контакт? — не разбира тя.

— Ами каквото се получи.

Тя го гледа известно време с присвити очи, благосклонно и насмешливо.

— Не знаех, че може и така.

— Ами да опитаме... Знаете ли колко е лесно.

Игнатов се опитва да я притегли по-плътнo до себе си, но Бистра внимателно се измъква. В тоя момент за нейно щастие спира и музиката. Дватамата се връщат на масата си.

Игнатов взима от кофичката с лед бутилка бяло вино и грижливо налива. Тъкмо в тоя момент Бистра забелязва на една от съседните маси Сир с още двама приятели. Те навярно току-що са седнали, защото масата им е празна. Без ни най-малко да се стеснява от своя кавалер, Бистра радостно му махва с ръка. Игнатов е готов да проследи посоката на нейния поглед, но му се препречва желнерът.

— На телефона, другарю Игнатов — казва той учтиво.

— Да нямате грешка? — запитва Игнатов учудено.

— Моля ви се, вас търсят.

Игнатов вдига в недоумение рамене, но става. Още в следния миг Бистра прави знак с ръка на Сир да я покани на танц. Игнатов отива ча телефона, който е доста далеч, и взема слушалката.

— Кой, моля?

Оттатък се чува само една дума.

— Свиня!

И слушалката траква. Мустаците на Игнатов яростно щръкват, но разбира се, сега той е безпомощен да си отмъсти. Като си оправя с достойнство връзката, Игнатов тръгва обратно. Но тука го очаква нова изненада — Бистра танцува с непознат за него млад човек. И не само танцува, но лицето ѝ просто свети от вътрешна радост. Вече със съвсем развалено настроение, Игнатов сяда на мястото си, нервно отпива от пълната чаша. После отново поглежда към дансинга.

— Защо ме лъжеш, момиченце! — казва Сир. — Тоя човек се казва Игнатов... И е баща на Евгени.

— Тоя път позна! — отвръща Бистра и се ухилва.

— А какво търсите тук двамата?

— Нищо, излязохме да се разходим.

— Евгени знае ли?

— Знае...

— И просто си умира от радост?

— Сир, нарочно излязох с него, за да ядосам Евгени. Защото той нещо су-тринта ме обиди.

Известно време Сир я наблюдава начумерено.

— Ужасни момичета! — казва той искрено възмутен. — Слушай, ти знаеш ли какво значи морал?

— Не знам, Сир... Но другаря Игнатов непременно знае... Така че съм напълно спокойна

— Всъщност права си — казва Сир без настроение. — Тогава върви си при кавалера... Мене такъв морал изобщо не ме интересува.

И като я изоставя внезапно по средата на дансинга, Сир намръщено се отправя към своята маса. В първия миг Бистра сякаш не може да повярва на очите си, така е объркана. После вдига рамене и сама тръгва към своята маса. Видът, с който Игнатов я посреща, е явно неприветлив. Известно време и двамата мълчат, нацупени и без настроение.

— Хайде, защо мълчите? — обажда се нервно Бистра. — Защо не ме питате с кого танцувах?

— Не ме интересува — отвръща Игнатов хладно.

— Щом не ви интересува — довиждане — казва Бистра сърдито и докато Игнатов се усети, просто изхвърква от мястото си.

Игнатов остава на масата, поразен от внезапния ход на събитията. Той плаща набързо и излиза навън. За негово учудване Бистра го очаква на изхода, видът ѝ с нищо не показва, че преди малко е била така сърдита.

— Колата я няма! — казва тя равнодушно.

— Как може да я няма? — запитва стресната Игнатов.

— Ами тъй — няма я.

Игнатов поглежда към паркинга. И виждаме как в следния миг хуква натам, като съвсем забравя партньорката си. Бистра нехайно тръгва след него.

Игнатов и Бистра са спрели край офицера на КАТ, който преди малко се бе опитал да спре Евгени. Капитанът усилено се взира в бележника си.

— Да, кола с вашия номер мина оттук в осем и двадесет и пет — обажда се той най-сетне.

— Ами защо не я спряхте? — възкликна сърдито Игнатов.

Капитанът го поглежда недоволно.

— Отде мога да знам, че е открадната — измърморва той. — И все пак се опитам... но тя профуча край мене като бясна.

— Кой я караше?

— Не видях добре... Някакъв млад човек, слабичък.

Игнатов се замисля за миг, после поглежда изпитателно Бистра.

— Да не е бил Евгени? — запитва той тихо.

— Глупости! — отвръща рязко момичето.

Но все пак офицерът е дочул нещо.

— Кой Евгени? — запитва той подозрително.

— Синът ми има ключ от колата — отвръща Игнатов доста спокойно. — Но той не знае, че съм тук. И после как ще ми вземе колата, без да попита.

— Вие по-добре си знаете семейните работи — казва капитанът, като поглежда неодобрително към Бистра.

— А сега какво да правя? — пита Игнатов.

— Сега ли?... Ами ще причакате някое такси, което се връща за София... А като отидете там, ще се обадите на дежурния от КАТ...

И като вижда разстроено лице на Игнатов, побързва да добави: — Не се безпокойте, ще я намерим... Сигурно не е отишла много далече...

Раздържано такси. Игнатов и Бистра са седнали на противоположните страни на задната седалка. И двамата намусено мълчат.

— Евгени знае ли, че сме заедно? — запитва най-сетне Игнатов.

— Отде накъде? — отвръща Бистра недоволно.

— От хора като вас всичко може да се очаква.

— Не съвсем всичко — отвръща Бистра враждебно.

Игнатов минава през хола, спира пред вратата на Евгени, колебае се един момент, после влиза. Стаята е тъмна. Едва се виждат контурите на леглото. Той светва лампата. Евгени е в леглото си, обърнат гърбом към вратата, завит добре

с одеялото — по всичко изглежда, че спи. Игнатов отново се поколебава дали да го събуди, после загасва лампата и излиза.

11.

Игнатов е зад бюрото си — все още не ни е ясно дали в своя личен кабинет или в учреждениято. Той говори на някого, когото не виждаме — може да се предполага, че на сина си.

— Това сте вие младите хора — човек никога не може да разчита на вас. Всеки ден се събуждате с нов ум и с нови настроения... И с нови идеи на всичко отгоре, като че ли всички стари са напълно фалирали. Но като стане някоя беля — кой ще отговаря? ... Не ти, разбира се, а аз... Единствено аз...

Всичко това звучи малко студено и външно като че ли Игнатов говори не с жив човек, а на събрание. Едва сега камерата се е изтеглила и ние виждаме, че той е в учреждениято. На стъла срещу него е седнал млад човек, доста спортно облечен.

— Другаря директор, не разбирам за какво става дума — казва той.

— Става дума за доклада ти, Камене. В него всичко е прекалено хубаво, за да бъде истинско.

Лицето на младия човек неуловимо се затваря.

— Не, другарю директор! — казва той сдържано. — Долу наистина лежи цяло богатство.

— Това ти казваш!

— Не аз!... А моята наука!

— Ти знаеш, Камене, че за съжаление нашата наука е доста приблизителна. — Не зная каква е била вашата наука, другарю директор, — казва младежът хладно, — но не съм склонен да се съмнявам в моята...

— А сигурен ли си, че я познаваш добре? — запитва Игнатов леко намръщен. — Не видях в твоя доклад никакво съмнение, никакви критични бележки. Ами ти наистина си прекалено категоричен.

Младежът се замисля.

— Тук може би сте прав. Но аз съм писал доклада не за вярващи, а за невярващи. Защото съм сигурен в основното — под скалните маси лежи истинско монолитно богатство.

— На каква дълбочина?

— Това сондите ще ни кажат.

— Сондите! — изръмжава враждебно Игнатов. — Но тия сонди струват пари. И то много пари...

— Всичко струва пари, другарю директор... Дори вашият кабинет.

— Без който искаш да кажеш, че може?

— Не, нямам нищо против кабинета ви — усмихва се едва забележимо младежът.

— Е, добре, представи си, че изпратим сондите... Не една, не две, сто сонди изпратим... И вместо тиква, открием там шикалка... И тогава кой ще отговаря? Разбира се, че аз... А не ти с твоето евтино новаторско докладче.

— И така да е, не съм измислил аз тоя ред, другарю директор. Лично аз не се плаша от отговорност, защото съм сигурен... И според мен трябва да отговорят само хора, които знаят... Аз зная, че долу наистина лежат масиви от монолитни пластове... Ще бъде престъпление спрямо държавата да не ги разкрием...

— Ти саботьор ли сега искаш да ме изкараш? — кипва внезапно Игнатов и мустациите му изведнъж шрикуват.

В тоя момент звъни един от телефоните на масата. Все още гневен, Игнатов вдига слушалката.

— Кой? ... КАТ ли? ... А, да... Кажете какво обичате?

— Другарю Игнатов, бихте ли дошли при нас? — казва гласът отсреща.

— Не можете ли да дойдете вие? — отвърща Игнатов. — Зает съм сега.

— Намерихме колата ви, другарю Игнатов... И сте заинтересуван да присъствувате на огледа.

— Тъй ли? — трепва Игнатов. — Да, това е вече друга работа... Добре, ще дойда...

Той затваря телефона. Известно време лицето му е разсеяно, той с видимо усилие успява да се съсредоточи.

— После ще довършим разговора — обръща се той към младежа. — Но те моля да си помислиш още веднъж... В живота на един млад човек първите стъпки са най-решителните... И често могат да бъдат фатални...

12.

Малка улица в центъра на града. Край тротоара е паркирана колата на Игнатов. Един оперативен работник внимателно оглежда командното устройство, като ръси всичко с някакъв пращец — издирва по тоя начин отпечатащи от пръсти. На тротоара край колата са застанали Игнатов и един офицер от милицията. Игнатов изглежда доста нетърпелив и отегчен.

— Да, сигурен съм — казва Игнатов. — Няма нищо откраднато...

— Транзисторът ваш ли е?

— Все едно, че мой... На синът ми...

— Доста почтен крадец — измърморва офицерът. — Краде кола, а транзистора оставя на седалката.

Игнатов не отговаря.

— И все пак късмет, че не сте били вие в колата — някак уж мимоходом казва офицерът. — На връщане крадецът е прегазил един велосипедист...

Игнатов видимо трелва и това няма да убегне от внимателния поглед на офицера.

— Какво искате да кажете?

— Каквото казах — отвърща много спокойно офицерът. — Навярно е бил много развълнуван... И просто го е помел...

— Убил го е? — запитва Игнатов уплашено.

— Слава богу — жив е... Сега е в болницата, положението му е малко неясно.

Видимо облекчение минава през лицето на Игнатов. Той се замисля за миг, после запитва:

— А откъде знаете, че именно моята кола го е прегазила?

— Погледнете предната броня — казва офицерът. — Ей това петно... Химически анализ доказва, че е от олющената боя на велосипеда. Освен това часът на кражбата и катастрофата идеално съвпадат.

— Хм! — изхвърква недоверчиво Игнатов.

— Кой освен вас има ключ от колата? — запитва внезапно офицерът.

— Никой...

— А вашият син? ... Ние знаем, че има шофьорска книжка.

— Моят син — това е естествено — отвърща Игнатов недоволено. — Искан да кажа, че никой външен човек няма ключ от колата.

— И все пак...

— Какво искате да кажете? — запитва нетърпеливо Игнатов. — Че той е откраднал колата? Това са глупости! ... Давад съм му я винаги, когато поиска.

През това време от колата излиза оперативният работник.

— Никакви отпечатащи — казва той. — Всички следи са били грижливо изтрети...

— Тъй си и мислех — измърморва офицерът.

Волгата, шофирана от Игнатов, лети бързо по улицата. Внезапно спирачките изсвистят, тя се заковава на място. Виждаме как Игнатов притичва към един уличен телефон, трескаво набира някакъв номер.

— Како, там ли е Евгений? — запитва Игнатов бързо.

— Преди малко излезе — отвърща разтревожено Цана. — Извикаха го в милицията.

— Глупак! ... А защо е отишъл? — изръмжава повече на себе си Игнатов. И затваря телефона. Лицето му е силно загрижено.

Тясна и неудобна ставка на милиционерски следовател. Евгений седи зал едно от бюрата, лекичко приближнял. Срещу него, зад друге бюро, е седнал мили-

ционерският следовател. Има и трети човек, в милиционерска униформа, който е седнал близо до вратата. В негово лице трябва да си припомним офицера от КАТ, който се бе опитал да спре на шосето Евгени.

— А сега, другарю Игнатов, трябва да ни разкажете минута по минута къде сте били снощи между десет и десет...

Това го е казал милиционерският следовател. Евгени сякаш приbledнява още повече, дълго време той нищо не отговаря.

— Излишно е — отвръща той с леко трептящ глас. — Аз откраднах колата на баща ми.

— А след това?

Евгени бавно избърсва с ръка разтрепераните си устни.

— Не ви разбирам! — казва той тихо.

— Много престо — питам ви какво направихте след това с колата... Какво ви се случи по пътя?

13.

Силно звъни телефонът върху нощната масичка на Бистра. Тя се събужда, търка сънливо очите си. Телефонът продължава да звъни. Бистра повдига слушалката и веднага я шраква обратно, колкото да прекъсне връзката. После поглежда часовникето си и неохотно се измъква от леглото.

В хола тя натиска с малкото си пръстче клавиша на магнитофона. Изглежда, че на лентата са записани само шейкове. И тя започва отново да се поддрусва, тоя път без особено желание.

„Не, не ми се танцува днес, никак не ми се танцува... Да не съм болна, когато не ми се танцува.“

И изобщо не ми върви през последни дни. Евгени, изглежда, ми се обиди, няма го никакъв... Да не говорим за Сир, който даже не ме поглежда.

— Моля ти се, Сир, погледни поне веднъж! — казва тя почти умолително. — Не, не така, погледни ме както през първите дни...

— Какво има да гледам? — отвръща небрежно Сир. — В тебе няма нищо за гледане.

Но сега обстановката е друга и ние ще разберем, че действието е въображаемо по променения цвят на лентата. Малка студентска аудитория, построена амфитеатрално. Няма нито един човек по банките. На професорската катедра е седнала Бистра в черна официална рокля, с дълга черна коса, която стига до раменете ѝ. Черни рогови очила украсяват малкото ѝ птиче лице. В подножието на катедрата е застанал Сир в своите обикновени дрехи.

— Ах, да, разбирам ви, Сир! — казва Бистра иронично. — На вас ви е нужно месо... Месо!... Месо!... — завършва тя червено.

— Не съм толкова претенциозен — отвръща нехайно Сир. — Но във всеки случай не са ми нужни кокали!... Кокали!... Кокали!... — добавя той сърдито.

— Ах, Сир, вие съвсем не сте били така духовен, както се препоръчвахте — все тъй иронично се обажда Бистра. — В края на краищата като всеки мъж и вие държите за амбалажа.

— Защо не, и това е човешко — вдига пренебрежително рамене Сир.

— Но поне го разпакувайте... Може би под амбалажа все пак ще се окаже нещо...

Точно тук без никакъв преход лентата се променя в цветна. Само силният удар на чинелите и бял прожекторен блясък ще ни отдели от новия епизод. Прожекторният сноп очертава бял кръг върху черен лакиран подиум. В кръга виждаме конференси в обичайно за баровете облекло.

— А сега, уважаеми посетители, ще видите най-хубавия номер на нашата програма — дуетът ЛЕО — ГЕЯ...

Снопът угасва, за да светне на ново място. Виждаме Сир в елегантен бял фрак пред черна полирана масичка. На масичката има само един бял пакет в красива амбалажна кутия. Сир грижливо, в такта на музиката разопакова пакета. Показва се малка, черна, лакирана амфора. Като прави леки танцови стъпки, Сир обръща амфорката с устието надолу, за да се види, че е празна. След това я по-

чуква с черна пръчка, за да се разбере, че е кука. После в ритъма на танца Сир почва да пуска в нея всичко, което намира по джобовете си — портфейл, дребни пари, запалка, пакет вносни цигари, часовника, който сваля от ръката си. Накрая налива вътре бутилка шампанско. При тържествения туш на оркестъра Сир удри силно амфорката с черната пръчка. Тя просто гръмва и се разлетява на хиляди късчета. Но на подиума не остава никаква следа от предметите, които бе сложил вътре.

— Това ли е всичко? — запитва обидено Бистра.

Тя задава тоя въпрос от катедрата и лентата е в старата тоналност.

— Малко ли е?

— Нищо не разбирате, Сир! — казва Бистра с горчивина.

Отново цветната лента. В белия кръг от светлина е Бистра, в черната рокля, с която сме я видели на катедрата. С рязък жест тя я смъква от себе си и остава пред очите ни като гола. Но не е гола, облечена е в снежнобяло трико, плътно прилепено към фигурата ѝ. Внезапно се чува нещо като пукот — това са първите остри удари на оркестъра. И нейният танц е също така остър, нервен, отсечен, в стилизирани геометрични фигури. В него се чувства и екзалтация, и строга сдържаност, и темперамент, и рационална студенина. И танцът не свършва, просто се отрязва на връхната си точка.

— Харесва ли ви, Сир? — запитва Бистра от катедрата.

— Да, харесва ми — отвръща Сир без особен възторг. — Хареса ми, но не ме развълнува...

— Сир, нима сте толкова старомоден?

— Точно колкото трябва! — отвръща Сир невъзмутимо. — Но май че звъни някой...

Наистина звъни телефон в първата тоналност на реалното действие. Танцорката — сега в нощницата, в която сме я оставили — отива неохотно при телефона.

— Кой е? — запитва Бистра.

— Аз съм — отвръща мек, плътен глас.

— Кой си ти, бе? — малко проташки му крясва Бистра.

— Игнатов!

14.

Игнатов и Бистра седят край малка масичка в сладкарница Берлин. И двете изглеждат недоволни и загрижени.

— Разбрах само, че всичко си е признал — говори Игнатов. — Даже това, което не са го питали.

— Той няма да си признае! — казва Бистра пренебрежително. — Евгени е като разграден двор — всеки влиза, излиза, когато си поиска.

Игнатов я поглежда малко накриво.

— Каквото и да е, но съм много загрижен — казва той. — След такива признания ще го дадат под съд...

— Как под съд? — поглежда го Бистра учудено. — Та нали на човека му няма нищо?

— Е как нищо... Ами лежи в болницата... контузен.

— За контузиране съдят ли?.. И таз хубава...

— Като че ли от небето си паднала! — казва Игнатов с досада. — Съдят, разбира се, и то как... Ами това е телесна повреда...

— Да, разбирам, но... нали е бил заслепен от насрещните фарове?

— Какви фарове! — едва не крясва Игнатов. — Добре, загазил го, но защо поне не е спрял...

— Много просто — уплашил се е...

— Това не е никакво извинение...

— Как не е извинение?

— Не е, разбира се... При всички положения той е бил длъжен да спре.

— Как ще е длъжен, като не е бил способен да размишлява.

— Е, като не е бил способен — сега ще плаща! — казва Игнатов сър-

дито. — Ама че логика... С такава логика шосетата ще се превърнат в бойни полета. В края на краищата обществото е длъжно да пази своите интереси...

Бистра доста учудено се взира в Игнатов.

— Ама вие като какъв говорите? Като баща или като милиционерски началник?

Едва сега Игнатов малко се стресва.

— Като баща мога само да му съчувствувам — казва той. — Но като човек как да го оправдая?...

— Аз пък тия неща не мога да ги делея! — вдига рамене Бистра. — При това положение според мен той не е виновен...

— За съжаление законът не се интересува от вътрешните подбуди... Законът се интересува от фактите.

— А според мен най-важният факт са вътрешните подбуди — казва уверено Бистра.

— И тъй да е — не могат да бъдат доказани...

— Значи не трябва да има закони...

— Само това не може да бъде! — казва Игнатов и се обръща към келнерката. — Още два вермута, моля...

Бистра се прибира в къщи. Тя оставя чантата си на закачалката, след това влиза в познатия хол. В единия ъгъл играят карти четирима души — и нейният баща между тях. Ако се съди по чиповете — това е покер.

— Добър вечер! — обажда се Бистра толкова мило, колкото не бихме очаквали.

— Добър вечер! — отвръщат тримата в хор.

— Отварям — казва бащата, без да я погледне.

Бистра прекосява хола и влиза в стаята си. За нейно учудване, в собствения ѝ легло се е разположила майка ѝ. Тя е доста запазена младолика жена, облечена в пенюар. В момента на влизането майката чете книга. Тя само я поглежда над очилата си и продължава да чете.

— Какво правиш тук? — запитва Бистра учудено.

— Нищо, чакам те.

Бистра отваря гардероба и изважда от там пенюара си.

„Басирам се, че чете „Кентавърът“... Страшен сноб е... Понеже работи в издателство, все си мисли, че и самата тя е писател.“

— Какво четеш, майко?

— „Кентавърът“ — обажда се майката, без да вдигне глава от книгата. — Не е зле и ти да я прочетеш...

— Как пък не!

„Просто ми е чудно как възрастна жена може да чете романи. Романи четат сега само гимназистки... И то грозните.“

— Ти си типична американска простачка! — казва без никаква сръдня майка ѝ. — Нямах нищо в главата си.

„Иии — като почне да се прави на прогресивна. И все забравя, че баща ѝ продаваше кожни палта на „Лега“.“

— Какво да имам в главата си? — запитва тя обидено.

— Нещо друго освен предмети... Да речем, мисли някакви... Или това е за теб непостижимо?

— Я не се занасяй! — обажда се Бистра тоя път сърдито.

— Ама наистина нищо не четеш...

— Чета пък.

— А, да, спомням си — „Контики“... А след това?

— Майко, знаеш ли колко ми досаждаш! — казва Бистра искрено.

— А ти знаеш ли колко ме отчайваш? — също тъй искрено отвръща майката. — Като видя момичета в книжарницата, просто ми се доплаква...

— Тогава защо не се караш на татко... И той не чете...

— Той е мъж...

— Аз пък съм момиче — казва Бистра нехайно и тръгва към вратата.

— Чакай, чакай! — казва забързано майката. — Ела тук... Дъхни ми...

— Няма смисъл — казва Бистра. Пила съм малко вермут.
 — Ами какъв... Бял, Чинцано...
 — Къде продават такъв вермут?
 — В „Берлин“...
 — Да, в „Берлин“ — измърморва майка ѝ. — Я седни, седни...
 Бистра с неудоволствие сядна на единствената табуретка.
 — Слушай, госпожице, започна много да закъсняваш напоследък. И затова те питам на чист български език, какво значи това?
 — Нищо, майчице миличка — отвръща Бистра с неузнаваемо сладко гласче.
 — Срещам се с обикновените си приятели...
 — И преди това се срещаше.
 — Сега имат повече пари.
 — Ти да не си им ортак на парите? — казва майката сърдито. — Я гледай ти логика и морал.
 — Ама ние не се напиваме... Просто тъй — да мине времето...
 — Да мине времето... Как не те е срам... От това време, госпожице, не можеш да си купиш дори пет минути за всичките богатства на света... А ти се чудиш как да го пилееш.
 — Майко, ти сама каза веднъж, че моралистите са най-досадните хора на света.
 — Казала съм го... Разбира се... Но аз не съм моралистка, аз съм майка. И затова ти нареждам — отсега нататък никакви закъснения след 9 часа... Я повтори.
 — Повтарям: никакви закъснения след десет часа.
 — Девет казах... Повтори девет.
 — Майко, тогава пък ще ми купите телевизор.
 — За какво ти е телевизор?
 — Ами как за какво?... Мене ми е скучно самичка.
 Майката се замисля.
 — Телевизор! — измърморва тя презрително. — Само туй ти липсваше, за да затъпеш съвсем... И все пак по-добре, отколкото да ходиш в „Берлин“.
 — Това ли е всичко, майчице мила?
 — Мисля, че е това.
 Бистра за втори път тръгва към изхода.
 — Къде отиваш?
 — Искам да погледам картите.
 — Няма да гледаш никакви карти! — казва майката сърдито и тиква книгата в ръцете ѝ. — Ще прочетеш двайсет страници тая вечер. Утре ще те изпитам.
 — Ами ако не знам?
 — Като първа мярка ще ти заключа телефона... Сега ясно ли ти е?
 — Това е ясно, но не ми е ясно как го съгласуваш с твоите принципи за хуманното възпитание.
 — Не си била чак толкова глупава! — казва майката с известно удовлетворение. — Тоя път пък няма да съгласувам.
 Тя излиза. Бистра с досада отваря книгата.

15.

Бистра е в същата поза — с „Кентавър“ в ръцете си. Но сега е утро и от прозореца грее бляскаво слънце. В тоя миг някъде далече се чува входният звънец. Бистра се поослушва.

„Тоя Ъпдайк никак не е загубен!... Ама май че наистина приличам на американска простачка!“

Отново се звъни. Бистра оставя със съжаление книгата. В антрето тя отваря леко вратата и поглежда през пролуката. На площадката отвън стои непозната за нея жена.

— Какво обичате?

— Аз съм майката на Евгени! — отвръща жената. — Искам да поговоря с вас.

Бистра така се стряска, че мигновено захлупва вратата под носа ѝ. Виждаме я за миг ококорена и с прехапани устни. Но тя се съвзема така бързо, както се е стреснала, и отново отваря вратата.

— Извинете, госпожо, но не съм об-облечена! — заеква тя от смущение.

— Нищо, ще ви почакам.

Бистра въвежда майката в хола, след това влиза в стаята си и започва бързо да се облича.

„Не знам защо толкова се уплаших, като разбрах коя е!... Не вярвам да е заради Евгени... Може би защото е била жена на Мечо, но нали пък отдавна са разведени?“

Ето те вече седят една срещу друга — жената и момичето. Сега и двете изглеждат неестествено спокойни.

— Ще бъда съвсем откровена — започва майката. — Положението на Евгени е много тежко. Адвокатът ме предупреди, че шансът да получи условна присъда е нищожен... А ако го осъдят наистина, с него е свършено...

— Как свършено? — запитва недоверчиво Бистра.

— Ами разбира се, че е свършено! — малко нетърпеливо я прекъсва майката. — Ако влезе в затвора, то се знае, че ще го изключат от университета. И какво ще прави след това с присъда и без образование?

— Да, наистина — измъква неуверено Бистра. — Аз все си мислех, че... в края на краищата нали е бил заслепен от някакви фарове? — запитва тя с надежда.

— Това не може да се докаже... И изобщо като че ли всичко е против него. Аз се съветвах с нашия адвокат, той е на мнение, че само вие можете сериозно да му помогнете.

— Аз ли? — запитва Бистра изненадано.

— Да, вие! — отвърща твърдо майката. — Като се явите свидетелка на делото.

Бистра я гледа с недоумение.

— Как свидетелка?... Та аз не съм присъствувала на катастрофата?

— Да, разбира се... Съвсем не искам от вас да измисляте или да давате лъжливи показания... Точно обратно, на нас ни е необходима истината. Вие просто трябва да се явите пред съда и да разкажете какво се е случило в ресторант „Копитото“...

— Но там нищо не се е случило.

— Казах — каквото се е случило, та макар да е нищо. И освен това, за вашето спрекване на другата сутрин и за срещата ви с баща му.

Бистра се начумерва. „Тоя мухльо всичко е разказал на майка си.“

— Не разбирам какво ще му помогне това — казва тя хладно.

— Много ще му помогне! — меко, но настойчиво отвърща майката. — При сегашното положение съдът ще го сметне за най-обикновен хулиган... Откраднал кола... прегазил човек... Чисто и просто разглезено момче, което не знае какво прави. А вие сама знаете, че истината е друга. Той не е действувал с хладен разум, нито пък с някакви лоши намерения. Той е бил в крайно възбуждено състояние, потиснат и отчаян. Или още по-просто — той е бил бесен от ревност.

Бистра я поглежда с недоумение.

— От ревност ли?... Че откъде накъде?

— А според вас защо е откраднал колата?

— Ами аз помислих, че е искал просто да ядоса баща си. Или пък да си направи някоя идиотска шега.

Изведнъж майката като че ли загубва почва под краката си.

— Вие не бяхте ли приятели? — запитва тя смутено.

— Не знам как го разбирате — казва Бистра сухо.

— В най-конкретния смисъл, естествено. Но нима вие не знаете, че той е бил влюбен във вас?

Бистра я поглежда доста учудено.

— Не съм си давала сметка — казва тя. — Което е право, и други са се занасяли по мен... Но защо да ги смятам за влюбени?... Ще бъде най-малкото смешно...

— Смешно е човек да бъде влюбен? — запитва с недоумение майката.

— Не, не исках да кажа това — измърморва Бистра. — Но се случва извънредно рядко, ако изобщо се случва...

— Ако това е вярно, госпожице, значи вие сте поколение от инвалиди — казва недоволно майката.

— Да ви кажа право — никак не се чувствавам инвалид... И изобщо предпочитам да си пазя ума в главата.

— Странно наистина! — казва замислено майката.

— Може би говорим за различни неща, другарко Игнатова...

— Борисова — поправя я майката.

— Простете...

— Само това не може да се сбърка! — въздъхва майката. — Но нищо, няма смисъл да говорим за неща, които са ви чужди. Но все пак сте били поне приятели... Ваш дълг е да се явите пред съда и да му помогнете.

Бистра известно време размисля, леко намръщена.

— Май че ме поставяте в много глупаво положение — казва тя неуверено. — И изобщо как да обясня цялата тая история на майка ми.

— Майка ви и без това всичко ще разбере.

— Как ще разбере?

— Аз ще ѝ кажа.

— Това си е живо изнудване, другарко Борисова!

— Не трябва да ми се сърдите! — отвърща меко майката. — А да ме разберете. Евгени е в сериозна опасност и аз съм длъжна да се боря за него.

— Да, но аз какво съм виновна?

— Там е цялата работа! — въздъхва майката. — Чувството за вина е нещо... — тя се поколебава за миг.

— Несъвместимо с мен?

— Не, исках да кажа — нещо много сложно. Поне за ума на вашето поколение. И аз не говоря за вина, а за най-обикновена другарска помощ. Зер и тия неща са чужди на вашето време?

— Уф, да не говорим повече! — казва Бистра притеснено. — Добре, ще се ява на делото... Но вие няма нищо да казвате на майка ми... Ако стане нужда, аз ще ѝ обясня...

Майката я поглежда с просветнало лице.

— Благодаря ви... Искрено ви благодаря...

И като измърморва едва чуто „довиждане“, тръгва към изхода. Известно време Бистра се разхожда нервно из стаята, после набира някакъв номер на телефона.

— Другарят Игнатов ли е?

— Аз съм...

— Мечо, преди малко при мен беше майката на Евгени.

16.

Велгата на Игнатов лети с голяма скорост по шосето за Самоков. Шофира Игнатов, Бистра се е свила край него като момиченце.

— Не може ли малко по-бързо? — казва Бистра. — Пълзим като костенурки...

— Аз никога не пълзя! — казва Игнатов. — Просто не ми е в характера...

И усилва скоростта. Бистра се обляга с разнежено лице на седалката. „Страшно обичам бесните скорости... Когато колата лети, ставам цялата като пиян въздух.“

— Не може ли още малко?

— Не може! — казва Игнатов недоволно. — Или искаш да се изтрепем... Сега колата минава по шосето край язовира, който се е ширнал като море от лявата им страна. Игнатов съвсем намалява скоростта.

— Може би искаш да погледаш?

— Да — казва тя.

„Не — казва тя. — Не обичам да гледам. Не че езерото не го бива, даже напротив. Но никак не умея да се наслаждавам на природите. Май че и другите не умеят, но се преструват... Пък аз не умея да се преструвам, нито ми трябва.“

— Красиво, нали?

— Да, Мечо...

След малко двамата слизат по тесните стъпала на бирхалето към „Щъркелово гнездо“. Пред входа той спира.

— Почакай малко.

Той влиза, подозрително се оглежда. Но за тяхно щастие вътре има само

някаква млада двойка. Успокоен, Игнатов въвежда и Бистра, двамата сядат на една уединена маса.

— Тука е приятно, нали?

— Да, Мечо...

— Решил съм днес да бъда много мил с тебе — казва Игнатов.

В тоя момент влиза келнерът и с подчертана учтивост му поднася листа, Търпеливо застава край масата.

„Тия проклетни келнери са готови да се разчекнат, като видят някой дъртак с младо момиче... Знаят, че тука ще приберат нещо.“

— Една ракийка?

— Не обичам ракия.

— Съвсем мъничка...

— Е, добре...

— На мене голяма... Бяла риба с масло... След това един хубав бифтек, ако е пресен, разбира се.

— Ще го избира специално за вас...

— Хайде, рипай! — казва Игнатов доволно.

Келнерът се покланя и излиза. Игнатов щастливо потърква ръце.

— Мечо, защо се разведе с госпожата? — запитва внезапно Бистра.

Игнатов я поглежда учудено, след това се намръщва.

— Не по моя вина... Тя си отиде...

— Заради друг човек?

— Нещо подобно — отвърща Игнатов крайно неохотно.

— Малко смешно ми се вижда — казва Бистра. — В края на краищата не е била съвсем млада.

— И сега би го направила — казва Игнатов враждебно. — Нямах представа какъв инат човек... Като си набие нещо в главата — иди се разправяй...

Сега масата е отрупана с яденето, което Игнатов е поръчал. Компанията в салона се е увеличила с още няколко двойки, горе-долу от същия съмнителен тип. Игнатов оставя ядосано вилцата си.

— Виж ѝ ума! — възкликва той. — Ама пък теза измислила. На мен само туй ми липсваше — да се компрометирам с жени.

— Ама пък го каза! — поглежда го Бистра обидено. — Аз да не съм лека жена?

— Не си, разбира се, но според нея тъй ще излезе! — съвзема се Игнатов. — Можеш ли да си представиш по-идиотско положение? Оставила синчето, хукнала подир бащата? Кой прави това?

— Ами ако бащата наистина струва повече?

— Я остави тия шегии! — отвърща сериозно Игнатов. — В края на краищата обществото си има своя морал. Може да е консервативен, може да е еснафски, но има... Това е факт, който не може да се прескочи.

— Малко ме интересува! — казва Бистра небрежно.

— Аа, ще те заинтересува! — отвърща Игнатов почти злорадо. — Трябва да знаеш, че на всичко отгоре обществото умее да брани морала си,

— Хич не съм забелязала.

— Защото не ти е идвало до главата. Вашият комсомол само това чака — да му сложиш нещо в празната мелница — после иди се разправяй. Съд на честта, дописка в младежкия вестник. А след това кой знае — може и някоя анкета да извъртят... С писма на читатели — завършва той иронично.

Най-после Бистра се стрясва.

— И все доброжелатели! — отвърща тя кисело.

— Слушай, сериозно ти казвам — не бива да се явяваш. Каквото и да е, но не е в твой интерес.

— Е, добре де, а твоят син ще го оставим на лъвовете, така ли? — избухва внезапно Бистра. — Да го разкъсат като древните християни?

— Не берн грижа за него — казва нехайно Игнатов. — Имам достатъчно връзки, все някак ще го отърва.

Влиза келнерът и поглежда към масите.

— Още една бутилка, моля! — поръчва Игнатов.

Двамата излизат от ресторанта. Вече е съвсем тъмно, в мрака не се вижда

дори колата му. Изглежда, че Бистра е пийнала малко повече, защото се спъва в нещо и Игнатов е принуден да я подхване.

След малко те влизат в колата. Игнатов запалва и тръгва. Излиза на шосето и поемат обратния път за София. Бистра е облегла глава на задната седалка, очите ѝ са леко притворени.

„Тоя път май че прекалих... Но нищо, толкова е приятно...“

Няма да пътуват дълго. Колата намалява хода си, Игнатов превключва скорост и бавно завива на дясно. Това е тесен и изровен коларски път, който се спуска стръмно към старото корито на реката. Не се вижда нищо, усеща се само силните клатене на колата.

„Уф, само това не очаквах!... Но какво да се прави, понякога трябва да се търпи!“

Колата спира, фаровете угасват. Става още по-тъмно и ние няма да виждаме нищо, освен неясни контури.

„Най-лошото е, че мирише на разни лютеници и салци... Пък и мустаци те му страшно бодят... Уф, какъв човек, нямах представата, че ще бъде толкова нахален!... И започна да прекалява на всичко отгоре.“

— Остави ме, моля ти се.

— Защо? — изгрухтява той.

— Ей така... В края на краищата трябва да знаеш, че съм...

„Не, не мога да кажа такава дума, отвратителен ми е.“

— Каква си?

— Това, което си мислиш...

„Като че ли го боднах с остен тоя простак... Няма как, трябва да се спасявам.“

В мрака едва се вижда, че от колата изхвърква женска фигура и побягва по стръмнината. Малко по-късно ще видим нейното задъхано и уплашено до смърт лице, ще чуем и неговия задавен глас.

— Бистра, Бистра!...

Но Бистра лети като подплашено зайче по стръмнината, проправя си път между клоните на дърветата и най-сетне изскача на шосето. Точно тук го слиза на завой от възвишението при язовирната стена. Наредени една след друга ту по-ярко, ту по-слабо блестят автомобилните фарове на колите, които слизат по шосето. Вън от себе си, Бистра се изправя на средата на шосето и вдига ръка. В миг тя сякаш пламва, осветена от далечните фарове на един камион, след това угасва. Най-после притичва Игнатов и грубо я издърпва настрана.

— Остави ме! — кресва Бистра, побесняла от гняв.

— Бистра, моля ти се! — дърдори Игнатов крайно изплашен.

Край тях профучава камионът и вдига цяла вихрушка от прахуляци. Бистра като че ли се съвзема от уплашения му глас.

— Слушай, — казва тя. — Верни се сам и изведи колата на пътя. Иначе

ще викам за помощ, да си го знаеш...

— Добре, добре! — бърбори той. — Но се скрий поне зад храстите, няма защо да събираме хората...

Бистра наистина се скрива зад храстите и приклеква там. Игнатов изчезва в тъмната дупка край пътя.

„Май че прекалих наистина, просто си загубих ума. Ама какво да правя, като съм толкова безчувствена, просто като че ли съм риба, напълнена с лед. Изглежда, че никак, ама никак не съм като всички други момичета. Даже Цеца, каквато си е скромничка, щом я докосне някой с пръст, веднага загарява до сто градуса. Знам си, виновна съм. Като не мога да понасям, то се знае, не бива да се захващам. Ама какво да правя, като съм толкова любопитна.“

В тоя миг из мрака като черно апокалиптично животно с избелели очи се измъква колата.

Сегі Волгата се движи по доста безлюдна софийска улица. Бистра мълчаливо се е свила до самата врата.

— Догук! — обажда се тя.

Колата спира. Без да каже нито дума, Бистра отваря вратата и изхвърква навън. Токчетата ѝ бързо и остро чаткат по тротоара. Игнатов дори не поглежда след нея, рязко потегля. Бистра поглежда часовничето си и усилва крачките.

„Ох, колко ми е леко, просто ми идва да хвъркна... Пак се избавих... Сега, ако съм умна, не бива да се залавям за такива истории поне една го-

диня... Само че не знам дали ще издържа... Не че толкова имам воля, ами паметта ми е къса... Мама дори няма представа колко лесно забравям.“

Бистра леко и внимателно затваря входната врата зад гърба си. Тя се оглежда грижливо в огледалото на дрешника, поправя си малко косата, после като кученце се завърта около себе си, за да се види отзад — където е седяла. Всичко е в ред и тя влиза в хола. Там сега е само баща ѝ, който, по халат и домашни чехли, се е задълбочил във вестника.

— Добър вечер — казва мило Бистра.

— Добър вечер — отвръща бащата, без да вдигне глава от вестника.

Бистра леко, почти на пръсти се опътва към стаята си. Точно в тоя миг в хола влиза майка ѝ.

— Я чакай! — обажда се тя строго. — Колко е часът?

— Девет и половина — смирено отвръща Бистра.

— Десет без четвърт — прекъсва я майка ѝ. — Преди няколко дни какво говорихме?

— Май че не се уточнихме.

— Аз ще те уточня тебе!... Но ела по-напред да вечеряме...

— Аз съм вечеряла...

— Къде си вечеряла? — запитва майката подозрително

— У Боби...

— Тъй ли?... А какво вечеряхте?

— Пържена скумрия...

„Как го измислих!... Май че ми се ядеше по едно време, но това е съвсем друга работа.“

— Трябва да се обади на Фани — казва майката. — Интересно къде по това време могат да се намерят скумрии...

— Ами това е пролетна скумрия! — отвръща Бистра малко уплашено. — Изгратил им ги с колет техният хазаин от Созопол... Бай Нико, ако знаеш...

— Ще го разбере кой е...

— Хайде, остави на мира детето! — обажда се недоволено бащата. — Все трябва да ръфаш от някого.

Майката го поглежда сърдито, но нищо не казва. Само се обръща към Бистра.

— Ела поне да си изядеш компота.

Бистра вдига рамене и тръгва след нея.

17.

Евгени мрачно се разхожда из хола на майка си. След това отива при telefonsна и набира номер. Дълго чака — слушалката писука сигналът „свободно“, но никой не се обажда.

В къса пресечка виждаме телефона на Бистра, заключен в стаята на майка ѝ.

Евгени чака още малко, после бавно оставя слушалката. Лицето му е все такъв дълбоко замислено и нещастно. Най-после вдига глава и трепва. На прага е застанала майка му.

— Трябва да забравиш тая история, Евгени! — казва тя меко.

— Да, знам — отвръща тихо младежът.

— Тя е съвсем, съвсем празно момиче...

— Не е вярно, майко!

— Ти не я поздравяваш, мойто момче.

— Все едно! — казва Евгени, става от мястото си и приближава широкия френски прозорец. — Мамо, не мога да стоя повече у вас... Трябва да си отида.

— Не говори глупости! — казва майката. — Къде ще отидеш?

— Не знам... Но не искам да живея у вас... Тука ви е тясно, преча ви.

— Евгени, само ти не можеш да ми пречиш. — казва сериозно майката. — И ти забранявам повече да повдигаш тоя въпрос... Не стига, че сут...

Тя прехапва думата на две, ясно съзнала, че не бива да повдига тоя въпрос.

— Какво сутринта?

Известно време майката се колебае.

— Всъщност дължна съм да ти кажа! — обажда се тя най-сетне. — Баща ти се обади сутринта... Цял скандал ми направи — иска да се върнеш при него.

— Аз? При него?... Това никога няма да стане...

— Никога! — казва с укор майката — Никога е грозна дума... Все пак той ти е баща. Каквото и да е, но ти произхождаш от него.

— И това е най-жалкото! — с ненавист се обажда Евгени. — И най-непоправимото...

— Ужасно си пристрастен, мойто момче! — със съжаление казва майката. — Той е човек като всички други... Малко по-егоист от другите и... това е всичко.

— Ти си го забравила, майко... Или пък той се е променил... Не е просто егоист, а безскрупулен егоист... За него няма нищо свято... Дори идеите му са само начин за съществуване.

— И тъй да е, това не е никаква причина да го мразиш...

Евгени я поглежда разстроен.

— Може и да си права — отвръща младежът. — Той не е единствен... като него колкото щеш.

— Излиза, че наистина си пристрастен.

— Там е цялата работа — въздъхва Евгени. — Другите изобщо не ме интересуват... — А в него аз като че ли виждам себе си. И точно това ми е непоносимо.

Майката усеща колко всеки отговор е опасен. И не бърза да му отвърне.

— В края на краищата ти не приличаш на него — казва тя предпазливо.

— Мислиш ли? — трепва Евгени. И добавя с огорчение. — Не е вярно, майко. Сигурно и аз съм сгонист, макар да не го съзнавам. Пък и има време да го настигна. Разбери, че не искам да приличам на него... И има само един начин работите да се оправят — да скъсам завинаги и решително. А сега ми е паднал такъв случай.

Майката намръщено мълчи.

— Ти не си съгласна с мен, майко?

— Наистина не съм...

— Защо?

— Ох, трудно е да се обясни! — отвръща притеснено майката. — Имам чувството, че търсиш лесния път, мойто момче. Добре, да приемем, че си прав за баща си. Но нима разделялата ще реши въпроса! По-трудно е да победиш лошото именно в себе си. Според мен това е истинската победа.

Евгени някак много особено втрещва поглед в майка си.

— Майко — започва той, но внезапно спира.

— Какво, Евгени? — запитва тя меко.

— Майко, и ти си мислила като мен, когато си го оставила... Лошият човек трябва да се откъсне и изолира.

Линето на майката съвсем потъмнява.

— Да, имаш право на тоя укор — отвръща тя подтиснато. — Там е работата, че не го направих ни заради себе си, ни заради баща ти... А заради друг човек. И в името на нещо, което е повече от нас самите... — Тя поглежда към сина си и добавя с въздишка. — И все пак не бих го направила, ако можех да видя днешния ден...

— Не, не, майко! — горешо я прекъсва Евгени. — Не бива да мислиш така...

18.

Студентите излизат от аудиторията шумни и весели както винаги. Между тях изключение прави само омърлушеното лице на Бистра. Когато тъпката се поразредява, Сир настига момичето.

— Бистра, ела за малко в кабинета ми — казва той.

След малко те са в познатата станчка. Бистра седи на един стол, а през това време Сир старателно рови из някакъв куп тетрадки.

— Отдавна не сме се виждали — обажда се той, без да я гледа.

— По ваша вина, Сир...

— Затова пък имах достатъчно време да се запозная с твоето произведение — добавя Сир шеговито и показва една от тетрадките. — И въпреки добрите си чувства, успях да го оценя едва за двойка.

— Сериозно? Не е честно, Сир! — казва Бистра огорчено.

— Съжалявам, но Сиряно де Бержерак съвсем не е това, което ти си мислиш за него...

— Ами какво да правя, Сир, като не ми е симпатичен... И не е смешен ностъ му, а той ми е смешен. . . Даже Бедо чак толкова не се хвали. . . И накрая какво излиза? Който най-красиво дърдори, той най-силно обича. Откъде накъде? Според мен първата работа на влюбения е да си глътне езика.

Изражението на Сир подсказва, че е доста затруднен със своя отговор. — Слушай, момиче, тая пиеса вече десетилетия не слиза от световните сцени. А това означава, че е с нещо близка до сърцето на хората.

— Не знам! — вдига рамене Бистра. — Аз не им се бъркам на хората — да я харесват, ако искат. Но аз пазя я няма да я харесам... И предпочитам да ми пишете двойка, вместо да ви излъжа...

— Ауу, каква поклонничка на истината! — обажда се Сир иронично.

— А може и тъй да е...

— Де да беше тъй... Но на тебе, изглежда, ти харесват само изгодните истини. Или безвредните...

— Не съм мислила по тоя въпрос — казва Бистра небрежно.

— А трябва да се замислиш... Ето например — отказала си да се явиш свидетелка на Евгени... Защо? Нали там трябва да се установи някаква истина.

— Ааа, такава била работата! — отвърща Бистра огорчено. — Аз пък мислех, че спорът е идеологически...

— Той си е пак такъв.

— Не, не се старайте, Сир, няма да се ява! — казва Бистра категорично.

— А според мене трябва сериозно да си помислиш! — казва Сир леко намръщен. — Бержерак не е толкова важен, двойката може да се поправи. Но това никой няма да ти прости.

— Защо, Сир?

— Как защо?... Това би означавало липса на елементарен морал.

— Уф, и вие ли за тоя морал се хванате! — казва Бистра отегчено. — Знаете ли, Сир, колко не обичам тая измислена дума.

— Ето там ти е грешката! — казва ядосано Сир. — Ти си мислиш, че моралът е нещо като върига на шията. Не е така, разбира се! И точно ти не бива да мислиш по тоя начин. Та моралът е най-елементарната защита на човешките отношения. Толкова просто и необходимо, колкото правилника за автомобилното движение. Без него хората ще се изпотрепят по гътищата.

— Ето в това се съмнявам! — казва Бистра. — Аз пък мисля, че без него ще се пазят по-добре...

— Ти мислиш, но аз не мисля. Не си чак толкова съзнателна.

— Но и тъй да е, Сир, пак не сте справедлив. Вие искате да кажа в съда, че аз съм нарушила правилника. Когато всъщност го е нарушил Евгени.

— Нищо подобно. От теб се иска само да кажеш фактите. Има кой да ги прецени...

Известно време Бистра мълчи разстроена.

— Не знам, не общавам — казва тя. — Много подло е от ваша страна точно вие да ме тикате в пропастта... Аз толкова ви обичам, Сир...

19.

Бистра лежи по очи в тясното си легло. Чува се звънецът. Тя става, избърсва очите си и отива към входното антре. Като отваря вратата, на прага се показва майка ѝ. Рыцете ѝ са заети с домашни покупки.

— Помогни де, няма да ги се откъснат рыцете! — казва тя нетърпеливо. — Уф, какво момиче...

Бистра взема част от покупките и отива след майка си в кухнята. Майка ѝ я поглежда подозрително и запитва:

— Ти да не си плакала?

— Нали знаеш, че никога не плача! — отвърща Бистра троснато. — Но ще заплача, като гледам тоя спанак. Нали знаеш, че не ям спанак.

— Защо ти са червени очите?

— Така — да се чудуш...

— Май че се досещам — измърморва майката. — Решила си да се явиш на процеса.

— Какъв процес? — трепва Бистра.
 — Хайде, не се преструвай... Знам всичко...
 Бистра я гледа уплашено.
 — Не знам... Още не съм решила...
 — Трябва да решиш — казва меко майката. — Останаха още два дни...
 — Какво да реша? — обажда се нервно Бистра. — Какъто и да реша, все лошо...
 — Ами като си я докарала дотам... Но според мен трябва да се явиш...
 Преди всичко това е твой дълг...
 — Не ми говори за дълг! — крисва внезапно Бистра. — Всички все това — дълг, дълг! Като че ли сте се наговорили!
 Майката въздъхва.
 — Говоря за дълг, само да не те обидя — казва тя. — Ако размислиш добре, ще видиш, че това е в твой интерес...
 — Мой интерес?... Че какъв интерес имам да отида там и да се изложам пред всички?
 — Без тебе още по-лошо... Така или иначе фактите ще се изнесат. А като те видят, ще разберат, че това е детинска работа.
 — Мислиш лъжа ли е?... Евгени е виновен за всичко!... Защото ме амбицира...
 — Знам, знам — казва майката. — В нашето семейство хората са почтени... Просто така се раждат...
 — Ти ще дойдеш ли?
 — Ще ти спестя това унижение...
 Унижение — зле пресметната дума. Бистра изведнъж като че ли я хващат дяволите.
 — Разбра ли сега?... Това е то — унижение!... Няма да отида, та ако ще и на въжето да го окачат... Няма, няма, няма! — крещи тя и побягва към своята стая.

20.

Бистра и Сир седят край малка масичка в бюфета на съда. Бистра изглежда потисната и мрачна.

— Спокойно, момиче! — ободряващо се обажда Сир. — В края на краищата представи си, че си на зъболекар...

— Представих си го! — казва Бистра кисело. — Но не разбирам защо трябва да ми извадят здрав зъб.

— Ако е здрав, няма да го извадят.

Бистра го поглежда сърдито.

— Не ставай лицемер! — заговаря му тя за пръв път на „ти“. — Много добре знаеш, че или на мен ще ми извадят зъба, или на Евгени ченето. Среден път няма.

Сир се усмихва.

— Зъб за чене — не е чак толкова лошо.

— Да, чужд зъб лесно се вади! — казва мрачно Бистра. — И не разбирам, Сир, от кого взимаш процент — от Евгени или от майка му.

— Защо процент — казва шеговито Сир. — Заплата си получавам от държавата.

В бюфета влиза майката на Евгени и се опитва към тях.

— Наш ред е — казва тя доста загрижено.

Двамата стават и тръгват след нея.

Сега Бистра е сама пред съдебната зала — Сир е влязъл вътре заедно с публиката. Докато чака, край нея минава Игнатов. Той я поглежда студено и отминава, без да поздрави.

„Много важно!... И ще ми се фука на всичко отгоре!... Като че ли не съм дошла тук да спасявам синчето му!... Ще ме ядоса да го накисна!“

На прага на залата се появява расилният.

— Бистра Панайотова Григорова. — повиква той.

Бистра преминава през препълнената зала. Всички любопитно я зяпат. Съдната слага очилата си и също я поглежда. Видът му е твърде обикновен, даже

незначителен, би могъл да продава и лотарийни билети. Двамата съдебни заседатели седят от двете му страни. Единият от тях е приветлив мъж на средна възраст, другият е жена — много грозна, дори свирепа на вид, с огромна долна челюст. Встрани от тях е прокурорът, съвсем млад човек с отеснял костюм и риза без връзка.

— Тука, другарке — казва малко нетърпеливо съдията, — точно тук . . . пред мен . . .

Камерата се спира на Евгени, който е седнал на мястото на подсъдимите. Изглежда силно побледял, но спокоен. Погледът му е впит неподвижно в Бистра.

„Много е смутена — мисли той. — Никога не съм очаквал, че нещо може да я смути! А най-лошото е, че това ѝ прилича“ . . .

— Разкажете какво знаете по делото — казва съдията.

— Нищо не знам! . . . — казва Бистра намръщено.

Съдията я поглежда учудено.

— Ами тогава защо сте тук?

— Отде да знам! . . . Получих призовка и се явих. Ако вие имате някакви въпроси — задайте ги.

Залата зад гърба ѝ заинтригувано зашумява.

— Тишина! — казва строго съдията. — Добре, разкажете какво се е случило в ресторант „Копитото“ . . . И след това на другия ден.

— Да ви кажа право, нищо особено не се случи — започна Бистра.

Съдията я поглежда малко шокиран.

— Имате ли въпроси към свидетелката? — запитва той.

На преден план излиза адвокатът на Евгени — ниско, корместо човече с плешива глава. Видът му е крайно приветлив и добронамерен.

— Аз бих желал да поговоря малко повече с нашата симпатична свидетелка — започва той със сладкото си гласче.

— Моля, ограничавайте се с приятите обръщения! — казва сухо съдията.

— Тъй! — кимва адвокатът. — Но да почнем отначало. Вие казахте, че в ресторант „Копитото“ сте били цяла компания . . . Вас кой ви покани?

— Евгени покани всичките . . . Каза, че имал пари . . .

— Но все пак именно вие сте били неговата дама, нали така?

— Да, така беше — кимва Бистра.

— Струва ми се, че до тоя ден не сте познавали бащата на Евгени.

— Не, за пръв път го видях.

— Точно тъй, благодаря ви. Спомняте ли си какво пихте?

— Отначало вино, после уиски.

— Да, уиски? — измърморва адвокатът завистливо. — Естествено, щом е имало чужденци. А след това танцувахте, така ли? Вие лично колко пъти танцувахте?

— Десетина пъти навярно . . .

— Да, разбира се, младите момичета ходят на ресторант не да ядат, а да танцуват. А с кого танцувахте?

— Не си спомням точно. Но с хора от масата.

— С другаря Игнатов колко пъти танцувахте?

Бистра го поглежда враждебно.

— Три-четири пъти — отвръща тя сухо.

— А с Евгени?

— С Евгени не танцувах.

— Малко странно! — казва адвокатът. — Да не танцувате именно с вашия кавалер.

— Бях му сърдита.

— А за какво? — запитва адвокатът бързо и очите му заблестяват.

— Не си спомням точно, но каза нещо лошо по адрес на баща си.

— Да, да — кимва съчувствено адвокатът. — Сигурно е бил много нервен нашият приятел. Или пък възбуден, не мислите ли? За да каже нещо гласно против баща си, и то в негово присъствие . . . Вие как си обяснявате това?

— Не можах да си го обясня.

— Достатъчно по тоя въпрос! — обажда се съдията.

Адвокатът прави някакъв сложен жест, пълен с всевъзможни догадки.

— Добре, щом смятате! . . . Ще продължим нататък . . .

Той отново се обръща към Бистра със своята крайно приветлива усмивка.
— Впрочем на другата сутрин Евгени ви е посетил. Спомняте ли си към колко часа беше това?

— Навярно към девет.

— Доста раничко след такава напрегната нощ. Вие още спяхте навярно?

— Е, да... След това станах и му отворих.

— Както си бяхте по нощница?

— Я се засрамете! — казва жената с едрата челюст.

Адвокатът поглежда слисано съдебната заседателка, след това живо се обръща към Бистра.

— Тогава обяснете вие на другарката защо сте отворили, когато не знаете кой звъни.

— Защото Евгени ми се обади! — казва Бистра ядосано.

— Това е всичко! — разперва ръце адвокатът. — И надявам се, че е про-токолирано.

Той отново се обръща към Бистра, но сега лицето му е строго.

— Другарке Григорова, ние разбрахме, че Евгени ви е амбицирал, затова сте поканили баща му на среща. Ако не е тайна — с какво ви амбицира той?

— Как да ви кажа — нарече го страхлив или нещо подобно.

— Мд, допускам — казва загрижено адвокатът. — Но това по-скоро би трябвало да амбицира баща му... А не вас...

— Може и да не отговорите — обажда се сухо съдията.

Но Бистра е вече достатъчно ядосана.

— Каквото и да е, но другарят Игнатов не ми е давал никакви поводи. През цялата вечер той се държа абсолютно коректно.

— Тогава не разбирам откъде тая сигурност, че непременно ще спечелите баса? И тоя кураж — да му се обадите лично по телефона. И то на един мъж, който би могъл да ви бъде баща?

Бистра е явно смутена, забавя малко отговора си.

— Не знам как да ви обясня... Но има неща, които жената интуитивно чувства...

Адвокатът пхва ръце в джобовете и измърморва уж с разбиране:

— Жената, да... жената.

В залата избухва смях.

— Тишина или ще опразня залата! — обажда се сърдито съдията. — Адвокат Василев, няма защо да разигравате пред нас представление. Приклучихте ли въпросите?

— Фактически да, но имам още два дребни.

— Не може ли и без тях?

— Страхувам се, че не може.

— Тогава моля... Но без представления!

— Добре, другарке Григорова, Игнатов се е явил на срещата. И край — значи сте спечелили баса. Защо е трябвало да отивате и в „Лебеда“?

— Той ме покани...

— Можехте да откажете.

— Това е въпрос на възпитание... Щом сте сбъркали да кажете „а“, трябва да кажете и „б“...

— И това ако е възпитание... С такова възпитание вие можете да изредите цялата азбука, — измърморва адвокатът мрачно

— Вие сте безочлив! — кипва Бистра. — А сте ме поканили тук да помогна на клиента ви.

— Съвсем сте права! — обажда се жената с едрата челюст.

— Приклучвайте! — казва недоволно съдията.

— Същата вечер, до кражбата на колата, между вас стана ли дума за Евгени?

— Не, не стана.

— Сигурна ли сте?

— Напълно...

— Ето това исках да чуя... Благодаря ви.

Бистра се обръща и тръгва автоматично назад, без да съзнава къде всъщ-

ност отива. И в тоя миг чува как някой тихо я вика „Бистра... Бистра.“ Тя се оглежда и вижда Сир, който е седнал на първия ред. Все тъй автоматично Бистра сяда до него. Известно време двамата мълчат.

— Не беше толкова страшно! — обажда се най-сетне тихичко Сир.

— Мълчи! — казва тя враждебно.

Пред съдията сега е шофьорът, който закара Евгени до Панчарево. Ние чуваме само последните думи от неговото свидетелствуване.

— По едно време даже заплака... Видях го като си тръгаше очите...

Ще видим за миг и Евгени, който гледа към Бистра със здраво стиснати устни.

— Какво ви плати? — запитва адвокатът.

— Даде ми два по два лева... И изхвъркна така бързо, че не успях да му върна рестото...

В залата отново се засмиват, съдията заканително ги поглежда. Бистра изважда от чантичката си малка носна кърпа и скрито си изтрива лицето. Сега видът ѝ е по-спокоен, но все още влажлено стиснат от Сир.

„След това се появи капитанът от КАТ. Докато говореше, той наричаше през цялото време Евгени „нарушителят“. Направо би го пипнал и за ушите, ако му разрешиха. И хубаво наикисна Евгени, като разказа колко грижливо изтрил всички части от колата, които е допирал с пръстите си

Сега капитанът от КАТ е лице с лице с малкия копемест тигър.

— Другарю капитан, през цялото време вие наричахте моя довереник „нарушител“... Моля, какво ви дава основание за това?

— Как какво? — запитва с недоумение капитанът. — Най-напред той открадва колата на баща си.

— Моля? — запитва адвокатът с такъв тон, сякаш не е чул добре. — Мислех, че сте по-добре запознат с фактите. Известно ли ви е, че обвиняемият е имал пълномощно от баща си, което му дава право да шофира колата?

— Да, известно ми е — отвърща капитанът. — Но в дадения случай той е взел колата на баща си без негово разрешение.

— Може да се е провинил пред баща си — това е друг въпрос. Но той не се е провинил пред вашите закони.

— Не мога да мисля така! — казва строго капитанът.

— Да си представим, че обвиняемият е спрял. Вие щяхте да прегледате документите и след това щяхте да го освободите... Така ли е?

— В тоя смисъл сте прав! — отвърща неохотно капитанът.

— По-нататък... Вие сте казали на другаря Игнатов как горе-долу изглежда мнимия крадец. Спомняте ли си изразите?

— Ами казах му, че ми се видя високо, слабо момче.

— А той какво ви отвърна?

— Каза май: „Да не би да е Евгени?“

— Тъй! — в гласа на адвоката трепват тържествени нотки. — И въз основа на това съмнение вие по-късно арестувахте сина му?

— Да, това беше една от причините — отвърща намръщено капитанът.

— Това исках да зная! — казва доволно адвокатът.

„След това разпитаха прегазения. Беше дребничък човечец, само кожа и кости. От целия му объркан разказ ми стана ясно едно, че е пострадала не толкова ръката му, колкото главата. Адвокатът Василев и него не остави на мира, макар че ми беше просто жал да го гледам.“

— Вие казахте, другарю, че сте карали по самото платно на пътя, близо до банкета. Тъй ли беше?

— Ами тъй — отвърща човечецът.

— А защо не по самия банкет? Всеки велосипедист знае, че това е много по-безопасно.

— Бях закъснял... А по банкета се кара много по-бавно.

— Адвокат Василев, знаете много добре, че шосето е разрешено за велосипедисти! — прекъсва го съдията.

— Да, да, знам... Шосето беше много тъмно, нали? От двете му страни няма никакви лампи, нали?

— Тогава нямаше... Ама сега май ще поставят... — казва тъжителят.

— Добре, не видяхте ли в тая тъмнина, че зад гърба ви светят автомобилни фарове... Поне в тоя миг да се бяхте отместили на банкета.

— Нищо не видях — казва объркан човечецът.
— Не ми се вижда възможно — каза меко адвокатът. — Никой не би посмял да кара по тъмно шосе със съвсем угасени фарове.
— Не знам как стана... А, да — някой отпред ми блестеше в очите, та не видях, че идват отзад.

— Ето това е полжоението, другарю съдия! — с ликуващ глас казва адвокатът.

— Не сте прав, колега Василев! — обажда се адвокатът на ищеца — И просто спекулирате с едно печално произшествие. Вие знаете, че при лоша видимост всеки шофьор е длъжен да намали скоростта и даже да спре.

— Да, да, разбира се! — съгласява се адвокат Василев. — И все пак очевидно е, че моят довереник е бил заслепен от фаровете на насрещната кола. Сир се надвесва леко над Бистра.

— Евгени отърва кожата! — казва той доволно.

— Ще си умре от радост! — отвръща сърдито Бистра.

През това време в залата влиза Игнатов.

„Никога не бях го виждала така изконтен и гладко избръснат. Дори се беше подстригал малко по-младежки, отколкото му подходеше. Изглеждаше много спокоен, цялата му стойка вдъхваше респект и уважение. Само жената с едната челюст го гледаше едва ли не с отвръщане. Разбира се, адвокат Василев веднага се впи в него.“

— Ние вече чухме и свидетелите, другарю Игнатов. Каните на масата сина си и неговата приятелка, след това почвате непрекъснато да танцувате с нея. Не искам да хвърлям съмнение върху вашия морал, но смятате ли, че това е редно?

— За пръв път чувам, че танците са неморално явление! — отвръща Игнатов сухо.

— Не, разбира се. Но винаги са били повод за ревност. По мое време в дюлгерското здание ставаха по тоя повод истински битки. Нима не ви мина през ум, че вашият си е влюбен в това момиче? И че вашето поведение е в състояние да нарани сърцето му.

— Не, в никакъв случай.

— Защо, моля ви се?

— Самата тая личност не предразполага към такива мисли... Тя ми се вижда твърде повърхностна и лекомислена, за да може да предизвика някакво сериозно чувство.

Адвокат Василев надали е очаквал такъв отговор. Той просто се ожокорва и няколко мига не знае как да реагира.

— Мда... Няма да споря, макар че поне видът на девойката е съвсем мил и почтен. Но вие, другарю Игнатов, като възрастен и зрял човек навярно знаете, че любовта много често не зависи от качествата на обекта. Светът е пълен с подобни случаи... И вие като деликатен баща...

— Именно като баща имах право да му отворя очите! — прекъсва го Игнатов.

— Да, ясно, всичко било с профилактична цел — мърмори малко затруднен адвокат Василев. — И все пак от уважение към...

— Оставете тия приказки — малко надменно го пресича Игнатов. — Всеки получава толкова уважение, колкото може да предизвика.

— ...от уважение към себе си не би трябвало да слизате до нивото на хора, които не уважавате! — безмилостно довършва мисълта си адвокат Василев. — Ако смея да попитам, и на другия ден ли приехте срещата от същите профилактични съображения?

— Вече ви отговорих на тоя въпрос. В края на краищата всеки определя поведението си от качествата на обекта.

— Макар че човек като вас би трябвало да определя поведението си от гледна точка на своето лично достойнство.

— Стига по тоя въпрос! — пресича го съдията. — Мисля, че дотук всичко е ясно...

— Другарю Игнатов, често ли давахте колата на своя син?

— Доста често.
— Сигурно сте му имали доверие.
— Да, той шофираше много добре.
— Когато отидохте в ресторант „Лебед“, между вас и госпожицата стана ли дума за Евгени?

— Не, разбира се...

— А тогава защо сте споменали пред капитана от КАТ името на сина си?

За пръв път Игнатов поглежда към адвоката малко объркано.

— Не си спомням, може да съм го казал.

— Казаха сте го, капитанът го потвърди. Питам ви — защо ви мина тая нелепа мисъл? На какво основание вашият син ще дойде чак в Панчарево. И ще ви вземе колата на всичко отгоре.

— Описанието на капитана много отговаряше...

— Висок, млад човек! — казва адвокатът. — Та такива има с хиляди. Защо трябва да бъде непременно вашият син?

— Не мога да ви обясня! — казва мрачно Игнатов. — Понякога на човек му хрумва нещо, без сам да разбира откъде идва то.

— Може би от дълбините на подсъзнанието? — запитва адвокатът.

— Моля, без иронии.

— На другия ден вие попитате ли сина си дали не е взел колата?

— Не съм го питал! — отвърща троснато Игнатов.

— Странно, другарю Игнатов... Питате милиционера, а сина си не смееете да попитате. Да не би да ви е било неудобно?

— Защо да ми е неудобно?

— И аз за това се чудя... Не му ли казахте поне, че колата ви е открадната?

— Нямам навика да споделям своите тревоги със сина си. Той себе си не може да оправя, та камоли мене.

— Ясно, другарю Игнатов, ясно! — казва печално адвокатът. — Гузен сте били, не сте смеели да погледнете сина си в очите. Защото ви е било ясно каква буря сте повдигнали в душата му.

И като се обръща към съдията, добавя все тъй печално:

— Нямам повече въпроси.

„След това говори прокурорът, но бях така смаяна и объркана от показанията на другаря Игнатов, че не чух нито дума... Даже Сир се същиса и приbledя... Имах чувството, че ако не беше излязъл веднага, щеше да стане и да му завърти някой плесник.

„Дадох думата на адвокат Василев и той я сграбчи така стръвно, сякаш нямаше намерение да я пусне до края на живота си. Разбира се, както очаквах, най-лошите камъни се струпаха на моята глава. Той не споменаваше името ми, говореше за нашата младеж или, както сам се уточни, за една лоша прослойка сред трудовата съзнателна младеж. Тая младеж според него била лекомислена и псърхностна, лишена от чувство за отговорност. Липсата на морални задръжки той нарече феномен, върху който обществото трябва да се замисли. Тоя феномен откривал пътя към леките удоволствия и към покварата, към себепрахосване и душевното опустошение.“

— И наистина — казва адвокатът — как човек може да си обясни такъв факт: момиче от добро семейство, което има връзки с един мил и чувствителен младеж, изведнъж, без да се замисли, прекрива прага към неговия баща...

— Засрамете се! — казва възмутено съдебната заседателка. — Говорите пред едно дете, най-сетне...

„Но адвокат Василев не само че не се засрами, но стремително продължи напред. С особено старание се спира на факта, че съм приела Евгени по нощница, което било ясно доказателство за интимността на нашите отношения...“

— ...фатална роля играе бащата! — долавяме ние. — Влюбен до полуца, моят довереник се изправя с трагично недоумение пред ужасния факт — неговата любима става приятелка на собствения му баща. След като разбира стра-

шната истина, Евгени взема такси и потегля към Панчарево. Той е объркан, възмутен от дъното на душата си, пред погледа му е паднала кървавата завеса на ревността. Сега той е обладан от една единствена мисъл — някак да им попречи, да прекъсне пътя към грехопадението. И като не може да измисли нищо друго, той решава да ги лиши поне от единственото гнездо на това грехопадение — колата. Той я взема и побягва с нея. Но — забележете — той не бяга от милиционерския капитан, той бяга от кошмара на спомена, от срама, от погазената си чест. Всичко в него е съкрушено и смазано, той е в полусъзнание. И в тоя фатален момент срещу него, блясват фаровете, появява се невнимателният велосипедист и естествено нещастieto е неизбежно...

„След бурния апогей гласът на адвоката Василев чувствително спада, но все пак той успя да обясни пред съда още цял куп смекчаващи вината обстоятелства. Неговата последна дума беше, че да се осъди човек като Евгени, това значи да осъдим своята човечност, най-съкровеният си чувства, вярата си в истинската справедливост.“

Най-сетне адвокат Василев млъкна и се оттегля изпотен и доволен. Съдът излиза на кратко съвещание. Майката на Евгени се приближава до сина си и го целува по бузата. Виждаме как Евгени се дръпва, говори и нещо припряно и нервно. Сир малко плахо гледа към Бистра, явно, че се чувства притеснен и виновен.

— Бистра, ако искаш да си отидем — предлага той плахо.

— Стига си ме ядосвал, Сир!... За какво изтърпях всичко, нали за да чуя присъдата.

— Присъдата е ясна... Ще го осъдят на няколко месеца затвор — условно.

— Само аз обрах точките безусловно! — каза намръщено Бистра.

Влиза съдът. Със съответния церемониал той съобщава присъдата — Евгени се осъжда на шест месеца затвор условно и да заплати на пострадалия хиляда лева обезщетение.

21.

Сир отива към майката на Евгени, за да я поздрави с успешния край на делото. Един миг Бистра ги гледа смаяно, след това стремително се спуска към изхода. Виждаме я как тича по стълбите на съдебната палата, блъска се между хората и на външния вход, излиза на улицата.

„Значи и Сир е предател, най-мръсният предател е той... Мислех, че всичко прави заради мене, пък той се сговорил с майка му... Няма да го погледна цял живот, ще се преместя в друг факултет.“

Сега Бистра се движи по една от многолюдните софийски улици, все още бърза изнервена, блъска се в хората. Внезапно зад гърба ѝ се чуват също тъй забързани стъпки, след това Евгени се изравнява с нея.

— Бистра, моля ти се, искам да ти кажа само две думи.

— Махай се! — казва Бистра яростно. — Махай се, докато не съм те ритнала...

— Много те моля! — казва той.

— Какво искаш от мен?... Нали си спаси кожата, какво повече ти е нужно?

— Длъжен съм да ти обясня.

— Няма нужда... И без това всичко е ясно...

Отчаян, Евгени забавя крачките си и поизостава. Бистра крачи известно време все тъй яростна, после внезапно спира.

— Върви! — подвиква му тя сърдито. — И не ме гледай като отровен.

Евгени приближава плахо и тръгва с нея. Целият му вид е до немай къде омърлушен.

— Е! — сопва се тя. — Какво чакаш — обяснявай.

— Бистра, аз не знаех, че си призована за свидетелка! — казва той. — Изрично им забраних, но те ме подведох.

— Кои те?

— Ами майка ми... адвокатът...

Бистра го поглежда изпитателно — лъже ли, истината ли говори.

— Добре, че не са те послушали — казва тя. — Иначе щеше да лежиш в драголника.

— Не е толкова страшно!

— Ами университета? — запитва Бистра ядосано. — Не било страшно!...
— Аз и без това ще го напусна... Не мога да живея при майка си, нейното семейство ми е съвсем чуждо... Ще се хвана на работа, ще следвам задочно...
Бистра отново го гледа — тоя път с някакво смесено чувство на задоволство и съжаление.

— Знаеш ли вица, дето двама изяли една жаба.
— Да, знам го — отвръща той унило.
— Точно това и ние направихме... Изядохме я за акъл.
— Искаш ли да се отбием за малко някъде? — запитва той неуверено.
— Не искаме! — отвръща Бистра троснато.

— — — — —

Двамата седят на познатата масичка в „телевизора“. Идва келнерката и слага пред тях две високи чашки светъл вермут.

— Казахме с лед — малко плахо се обажда Евгени.

— Нямаме лед! — отвръща келнерката троснато.

В тоя момент в сладкарницата влиза Сир и без да ги пита, сяда при тях.

— Майка ти каза да си отидеш за обед — подхвърля той небрежно, докато бърше с кърпа изпотеното си лице.

— Няма да отида! — казва твърдо Евгени.

— Ако не отидеш, вече няма да те погледна! — казва Бистра. — Не стига, че си скъса нервите по теб, ами и сега искаш да я ядосваш...

— — — — —

Евгени навъсено мълчи.

— Чуваш ли какво ти казвам?... Или пак ще почнем да се караме?...

Евгени бавно става, отива при келнерката, плаща. След това хвърля последен поглед върху масичката и неохотно излиза. Бистра и Сир все още мълчат, не се поглеждат.

— Ти си предател — казва най-сетне Бистра.

— Ами разбира се — съгласява се охотно Сир. — Какво можеш да чакаш от конформист като мен!

— Какво значи това?

— Ами и аз не знам точно...

Бистра едва забележимо се усмихва.

— Знаеш ли каква си майна! — казва тя. — Загуби си целия авторитет!

Сир добродушно се усмихва. Погледът му е отправен навън, където край витринното стъкло се точат тънки като оси момиченца с къси полички, придружени от своите недорасли кавалери. И с тяхната безгрижна весела кавалкада ще свърши този филм.



Очаквайте по екраните на кината

българския игрален филм

„Ш И Б И Л“

(горе сцена от филма)

Гледайте по екраните на кината

съветския игрален филм

„ВЗРИВЕНИЯТ АД“

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)

