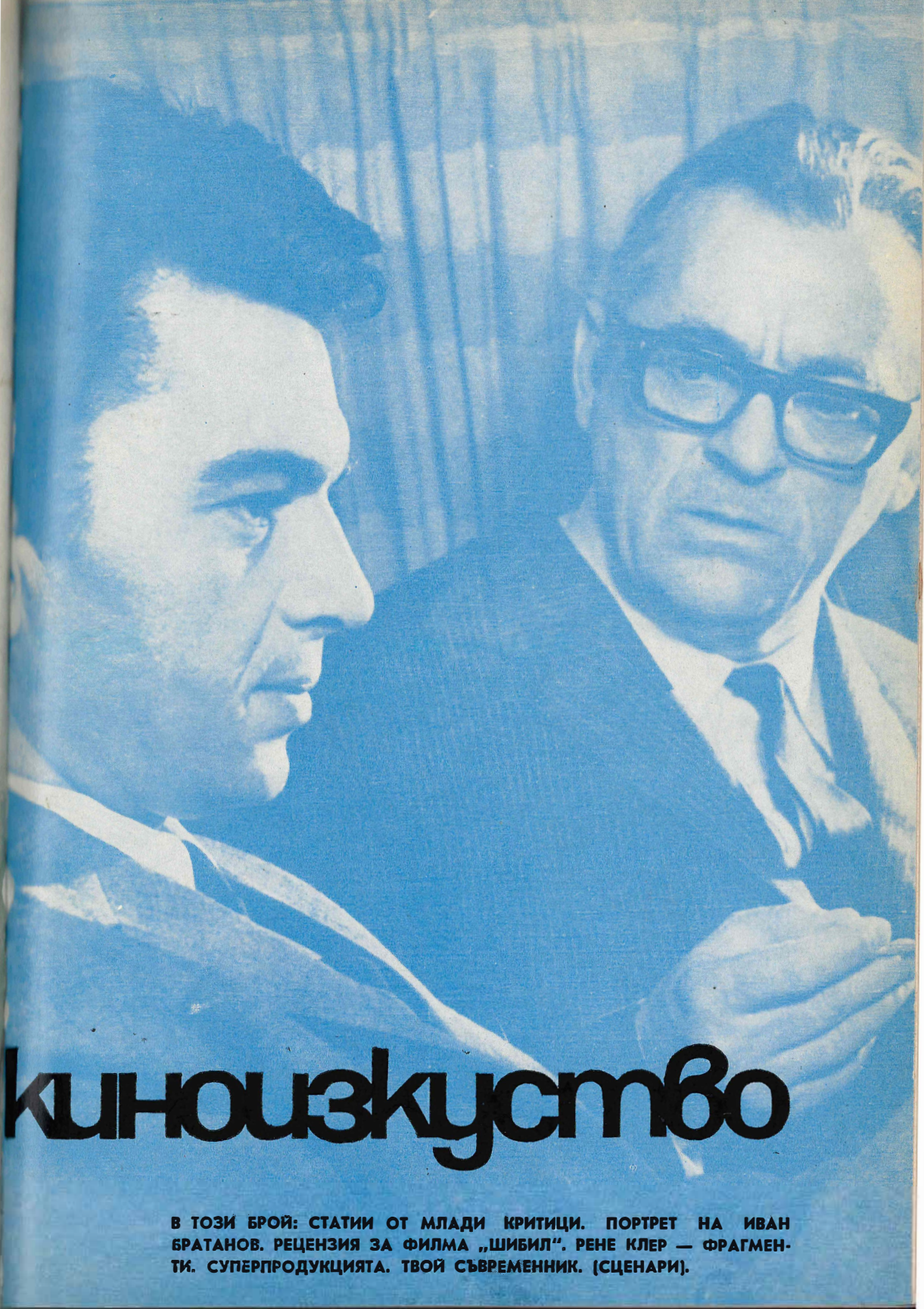




киноизкуство

В ТОЗИ БРОЙ: СТАТИИ ОТ МЛАДИ КРИТИЦИ. ПОРТРЕТ НА ИВАН БРАТАНОВ. РЕЦЕНЗИЯ ЗА ФИЛМА „ШИБИЛ“. РЕНЕ КЛЕР — ФРАГМЕНТИ. СУПЕРПРОДУКЦИЯТА. ТВОЙ СЪВРЕМЕННИК. [СЦЕНАРИ].





бр. 4, април 1968

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

с ъ д ъ р ж а н и е

ИСКРА ДИМИТРОВА — ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕ-
ЖДУ ДОКУМЕНТАЛНОТО И ИГРАЛНОТО
НАЧАЛО В КИНОИЗКУСТВОТО

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ПРОБЛЕМЪТ ЗА ИН-
ТЕРПРЕТАЦИЯ НА ВРЕМЕТО

КАЛИНА СТОЙНОВСКА — МЛАДИЯТ ГЕРОЙ НА
СЪВРЕМЕННОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО КИ-
НОИЗКУСТВО

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ИВАН БРАТАНОВ

ВЕРА НАЙДЕНОВА — „ШИБИЛ“
ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

РЕНЕ КЛЕР ЗА КИНОТО — ФРАГМЕНТИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — СУПЕРПРОДУКЦИЯТА

АТИЛА ТОКАТЪЛЪ — СОЦИАЛНИ И КУЛТУРНИ
ОСНОВИ НА ТУРСКОТО КИНО

КАРЛО ДИ СТЕФАНО — ПОРТРЕТ НА ЕДИН
КИНОРЕЖИСЬОР: ПИЕТРО ДЖЕРМИ

ЯНА ВЪЛЧАНОВА — БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМИ В
ЧУЖБИНА

ИРИНА САДОВСКА — С МИСЛИ ЗА БЪДЕЩЕТО
НА СТУДИЯТА

ХРОНИКА

ЕВГЕНИ ГАБРИЛОВИЧ, ЮРИЙ РАЙЗМАН — ТВОЙ
СЪВРЕМЕННИК (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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 14—18 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 Любомир Киселички и Преслав Петров във филма „Опасен полет“. На втора страница на корицата италианската актриса София Лорен.

През последно време група млади автори, възпитаници на висши специални учебни заведения, публикуваха в печата първите си кинотеоретични и кинокритични материали.

По-долу помествахме статиите на трима от тях.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ ДОКУМЕНТАЛНОТО И ИГРАЛНОТО НАЧАЛО В КИНОИЗКУСТВОТО

ИСКРА ДИМИТРОВА

Този въпрос е особено актуален и сложен. Пълноценният му анализ предполага задълбочени и многостранни изследвания, което е почти невъзможно в една статия. Ето защо бих искала да подчертая, че изложеният материал не претендира нито за непогрешимост на изводите, нито за пълнота на анализа.

Обща тенденция в киноизкуството през последните десетина години е стремежът към пределна правдивост и документална точност на екрана. Това явление намери отражение в критиката и до голяма степен определи критерия за актуалност и съвременност на стила. Подчертаното влияние на документалния метод на снимане и интерпретиране на действителността в игралното кино се обяви за най-новото, най-актуалното, най-съвременното в седмото изкуство. Това оправдава интереса към диалектическото взаимодействие и взаимобусловеност на документалното и игралното начало в киноизкуството. Ще се постарая да набележа някои от теоретичните предпоставки, които дават възможност да се разгледат двете начала в аспекта на тяхната диалектическа взаимозависимост.

Историята на киното е история на неговото постепенно приближаване към действителността, без никога то да може да се слее с нея. Благодарение на двете основни черти на неговата специфика — фотографичност и динамичност, които му помагат да пресъздава реалността във всички форми на нейното съществуване и в статика, и в движение, и в нейната диалектика, — киното в същността си съдържа стремеж към автентичен показ на отразяваната действителност. В неговата история този стремеж се е проявявал или чрез формите на документалното кино, или чрез творческото приближаване на игралното кино към реалността.

В театъра на Люмиер киното се роди като документ, но динамичната структура на фиксирания жизнен материал диалектически се стремеше към сюжетността, върху която се разви игралното кино. Още в първите години на своето съществуване киното се определи като диалектическо взаимодействие между документ и образ на фантазия, между натуралистична фиксация на реалността и динамичното повествование като елемент на художественото произведение. Всъщност документ в киноизкуството в чист вид не съществува, тъй като за него можем да говорим само когато се среща с обективистично фиксиране на даден обект в неговото движение (като камерата би била напълно статична или по някакъв начин



„Черен Петър“ — режисьор Милош Форман

прикрепена за обекта така, че не тя, а самият обект да определя гледната точка). Естествено в този случай не може да се говори за изкуство по простата причина, че то не съществува без анализ, мисъл и известна субективност на изложението. Към чистия документ най-много се приближават научният и учебният филм, но те в повечето случаи излизат извън сферата на киноизкуството. От друга страна, и образната фантазия в киното в чист вид също не съществува. Киното борави с окръжаващата ни реалност, фиксирайки именно тази реалност. И при най-голямото старание на авторите да субективизират изцяло изображението, елементи от реалната действителност неминуемо ще бъдат пренесени, и то с документална точност на екрана. Поради това игралното и документалното начало не могат рязко да се противопоставят едно на друго. Разграничаването им е резултат на действието на два основни принципа в кинематографичното творчество, изпълняващи различни функции. Според единия отправна точка е непосредствената физическа реалност и наблюдаването на фактите, а според другия — художественото въображение. В своето паралелно развитие тези две основни форми на съществуване на киноизкуството на моменти се доближават една до друга, при което се осъществява такъв контакт или сблъсък, чрез който същността, съдържателното и в двете начала се обогатява и получава нови възможности за развитие. В противоречието и в единството на документалното и игралното се крие една от основните причини за неспирното развитие на киноизкуството и разширяване на възможностите му по-пълно и по-дълбоко да анализира заобикалящата ни действителност. Разбира се, тук не става дума за елементарно влияние, а за едно сложно и еволюиращо диалектическо взаимодействие. Фактът, че в много съвременни игрални филми ясно се забелязват композиционни връзки, неочаквани и смели противопоставяния, нов тип драматургия, каквито обикновено са присъщи на документалните филми, е едно от най-сериозните доказателства за проникването на едното начало в другото. Този стремеж към свобода в боравенето с жизнения материал и към по-голяма правдивост има своите традиции и история. Поради това някои от големите кинотеоретици, въпреки че не поставиха проблема за двете начала в дадения аспект, разграничиха две форми на художественото кино, отдавайки предпочитанията си на този тип филми, в които определящ е стремежът към най-голяма достоверност на изобра-



Из филма „Донбаска симфония“

женето. Теоретикът на неореализма Дзаватини писа: „Киното е събркало, като е избрало пътя на Мелиес, а не на Люмьер“, а по повод на неореалистичните филми: „Реалността, погребана под измислиците, започна да надделява. Киното започваше да пресъздава света. Ето дърво, ето старец, къща, човек, който се храни, който спи, друг, който плаче. То ги представяше пред нас като нагледни табла, тъй като то единствено притежаваше техническите средства да направи това с научна точност.“ („Киното и модерният човек“, 1950 г.) Френският теоретик Андре Базен, оказал огромно влияние на течението *cinéma-vérité* и френската „нова вълна“, обясни спецификата на киното с природата на фотографическия образ и раздели режисьорите на две групи. Едните, които вярват и се доверяват на действителността, оцени високо (Флаерти, Мурнау, Орсън Уелс), а другите, предпочитайщи образа пред действителността, постави на втори план. Кракауер в своята „Теория на филма“ противопостави „фотографното кино“ на „кинематографното“, за да утвърди необходимостта от изследването на протичането на физическото съществуване. Италианецът Киарини раздели киното на „кинематографен спектакъл“ и „филм“, на „киносpectакъл и чисто кино“ и писа: „С документалния филм се ражда чистият филм, филмът като антисpectакъл, ако под спектакъл разбираме преди всичко измислицата, а не пресъздаването, което е присъщо на филма, ако в неговата основа лежи истинската реалност.“

Независимо от характера и различията на отделните теории в дадения случай за нас е важно, че общото в тях е придържането към този кинематографичен принцип, който утвърждава примата на физическата реалност над въображаемата и който всъщност говори за проникването на документалното начало в игралното под една или друга форма. По-специален интерес за нас представляват съображенията на М. Ром относно формите на проникване на документализма в художествения филм. Същността на съвременните търсения според него е в streмежа да се върне на филма присъщата му документалност. В една от своите статии Ром изброява кои са най-отличителните черти на съвременната стилистика, родени от проникването на документалния метод в игралното кино. Основните от тях — отказ от традиционната драматургия, свободното, сякаш случайно редуване на епизодите, тяхната незавършеност, отсъствието на традиционната логика в изграждането на сюжета, подвижна камера, небрежна композиция на кадъра, снимане в натура, актьори в неорганизирана среда, привидна небрежност на режисурата — говорят, че в киноизкуството протичат дълбоки процеси, променящи киноезика и характера на изразните средства.

Пътищата и начините за взаимното проникване на двете начала в киното са безкрайно разнообразни и заслужават сериозни естетически изследвания. Но и без наличието на такива изследвания, за да не бъде твърде абстрактна в разсъжденията си, искаме да направя кратък обзор на диалектиката на двете начала в конкретно-исторически план.

Както вече казах, киното се роди като документ, като „машина за възпроизвеждане на живота“ в творчеството на Люмиер. Но неговите хроникални и документални филми бързо загубиха интереса на публиката. Имаше опасност киното да остане атракцион, ако не се роди постановката и не се появи Мелиес, който според Садул тласна киното по пътя на театралните спектакли. В началото на века превес взема игралният филм, измисленият сюжет, условността на актьорската игра. Тържествува Мелиес, следван от Амброзио и Пасторне с пищните исторически постановки в Италия, от Грифит в Америка. Но киното се роди като фиксация на обкръжаващата реалност, в спецификата си криеше стремеж към автентичност и този стремеж не остана дълго потиснат от изкуствеността на постановките. Флаерти със своя „Нанук“ откри пътя на документалното пресъздаване на реалната среда и човека в нея като съчета в своя метод непосредствения репортаж, инсценировката и неподправената поетичност на жизнения материал. А в творчеството на Вертов камерата от съучастник в събитията, както беше при Флаерти, се превърна в начин, инструмент за откриване на нови аспекти в предметите и явленията. За първи път документалният меод се превърна в осъзната теоретическа програма против фалшивостта на художествената измислица. Въпреки че естетическата програма на Вертов всъщност беше част от лефовските теории за противопоставяне на реалния факт на изкуството, творчеството му откри епохата на новото социалистическо кино с интереса му към всекидневието и новите обществени взаимоотношения. Проблемите на новата действителност най-напред намериха място в документалния филм и в хрониката, които в първите години на съветската власт играеха водеща роля и силно повлияха на създаването на собствен стил в съветското кино. Не случайно въпросът за привличането на неактьори, или тъй нареченият типаж, е един от централните в творческите спорове през 20-те години. Не случайно самият Айзенщайн казва, че „Броненосецът Потемкин“ изглежда като хроника, а действува като драма. Агитационната сила на съветското киноизкуство се определяше от степента на правдивост на екрана. Вертов създаде нов за документалното кино метод, съчетаващ хроникалния начин на снимане с обработване на материала по художествен път. Провъзгласените от него два принципа „живот изневиделица“ и „живот какъвто е“ не се сведоха до натуралистично фиксиране на предмети и събития. Филмите на Вертов са страстна публицистика, агитационно въздействащи благодарение на оригиналната монтажна разработка на материала, емоционално заразителния дикторски текст (или надписи), предаващ личното авторско отношение и на новаторското използване на изразните средства: смели ракурси, двойна експозиция, разрушаване единството на кинематографичното време и пространство, движението на камерата и др. Вертов търсеше законите за създаването на художествен образ в документалното кино, стремеше се към художествени обобщения и типизация. Пристрастието му към езика на образите, асоциациите и метафорите фактически е израз на инстинктивния му стремеж към художествената сфера и разкрива влиянието на игралното върху документалното кино. Не случайно подчертаната метафоричност и ярка образност е присъща и на игралното, и на документалното съветско кино през 20-те години като резултат от процеса на взаимното диалектическо обогатяване на двете начала.

Творчеството на Вертов почти веднага намери отклик в другите страни. Западните кинематографисти бяха привлечени от възможността да снимат без професионални актьори, вън от павилионите, да фиксираят реални събития, а не измислени истории. На няколко пъти в историята на киното се е възразявал интересът към Вертовите теории, които всеки път в зависимост от особеностите на времето са се прилагали и тълкували по различни начини.

В епохата на авангарда в западноевропейските страни като Франция, Германия, Холандия, когато истинските ценители на киното поведоха борба за усъвършенстване на езика и стила му, също протича процес на взаимодействие между двете начала — игрално и документално. До голяма степен под влияние на Вертов и съветското кино френският авангард, започнал с дадаистични, сюрреалистични и абстрактни филми, разви документализма, стремежа към автентичност на изображението. „Земя без хляб“ на Бунюел, „Само часове“ на Алберто Кавалкан-

ти са измежду първите прояви на документалистското течение. Холандският авангард дава на документалното киноизкуство един от най-големите му майстори — Йорис Ивенси. Немецът В. Рутман в своя филм „Берлин — симфония на големия град“ приложи Вертовите принципи, изоставяйки своите абстрактни опуси. Скоро и човекът зае своето място в документалистското течение на авангарда във филмите „Зоната“ от Лакомб и „По повод на Ница“ от Жан Виго. През двадесетте години киното не само осъзнава своя език и стил, но и осъществява в голяма степен сложното взаимодействие между игралното и документалното кино, което играва съществена роля във формирането на спецификата на киноизкуството. През 30-те години игралното начало започва да се утвърждава по-упорито от документалното, но то не изчезва напълно. В творчеството на Жан Виго и във филмите на представителите на френския поетичен реализъм най-хубавите традиции от документалистското течение се запазват в търсенето на по-дълбока реалистичност. („Нула за поведение“ и „Аталанта“ на Виго, „Животът ни принадлежи“ и „Тони“ на Реноар).

Вертов, френският авангард, съветското кино и опитът на Флаерти повлияват за създаване на английската документална школа на Гирсън през 30-те години. Ръководейки се от определението на Гирсън, че „документалният филм е творческа интерпретация на действителността“, английските документалисти създават серия класически документални филми, правдиви и реалистични.

Нов етап във взаимодействието между документалното и игралното начало беше достигнат след Втората световна война. От средата на 40-те години почти до днес се осъществява сливане и обогатяване на художествения с документалния метод, което доведе до създаването на новата съвременна стилистика. Основните ѝ черти вече цитирахме по М. Ром. Почти стихналият интерес към творчеството на Вертов в края на 50-те и началото на 60-те години като вълна заля световното кино.

Теорията на документалния филм предопредели естетиката на неореализма в Италия, който се обърна към непринудени житейски сюжети, към правдата на улицата и естествените взаимоотношения между хората, към непрофесионални актьори. В неореалистичните филми реалността започна да придобива своите истински измерения и форми, пълнота и богатство. В стилистическо отношение тези филми свидетелствуват за опитите да се създаде документален стил в името на максимална правдивост в игралното кино. Роселини, Дзаватини, де Сика, де Сантис положиха основите на съвременната киностилистика.

В началото на 50-те години във Франция се формира така наречената „Група на 30-те“ от кинодокументалисти, които предопределиха цялото следващо развитие на френското кино. Почти всички станаха представители на едно от двете на шумели течения — *cinéma verité* в документалното кино и новата вълна в игралното. Поради това не е случайно, че такива големи майстори като Ален Рене, Анес Варда, Жан Люк Годар и други, дебютирали в киното с редица документални филми, и днес се придържат в своето художествено творчество към метода и стилистиката на документалния филм. Следвоенният френски документален филм бележи силно развитие и твърде смело разширяване на възможностите си. От друга страна, проникването на документалната стилистика в игралното кино създаде основата, на която се осъществи творческата близост между новата вълна и *cinéma verité* с представители Крис Маркер, Русполи, Руш и други.

По подобен начин в Англия в края на 50-те години започна движението на „сърдитите млади хора“. Документалните филми на групата „свободно кино“; „Мама не позволява“ на К. Рейс и Т. Ричардсон, „Ние, момчетата от Ламбета“ на Карел Рейс, „Всеки ден освен неделя“ и „Марш на Олдермастон“ на Л. Андерсон подготвиха раждането на оная плеяда игрални филми, характеристики с тежкия си към неподправената съвременна реалност на Англия. Без дейността на групата „свободно кино“ сигурно не биха се появили нито „Събота вечер, неделя сутрин“ на К. Рейс, нито „Вкус на мед“ и „Самотата на бегача на дълги разстояния“ на Т. Ричардсон, нито „Спортен живот“ на Л. Андерсон.

В Чехословакия „чешкото чудо“ също беше подготвено от бурното развитие на документализма след войната. Особено ценен резултат даде прилагането на документалния метод в игралните филми „За нещо друго“ на В. Хитилова, „Черен Петър“ на Форман, „Всеки ден кураж“ на Шорм и др. И още много примери за взаимодействието на принципите на игралното и документалното кино биха могли

да се изброят в съвременните явления на световното кино. Интерес представляват експериментите на американските документалисти, на нийоркската школа, на полските кинематографисти и естествено работата на М. Ром в „Обикновен фашизъм“.

От позициите на днешния ден може ясно да се види, че в кратката история на киното и игралното, и документалното начало са изминали сложен път на развитие, а паралелната им еволюция е водила до взаимното им обогатяване. Така например игралното кино, постепенно усъвършенствувайки изразните си средства, операторската и режисьорската работа, стигна до такова състояние, при което пределната прецизност на композицията на кадъра, на светотоналното решение, на мизансцена встъпиха в противоречие с кинематографичната илюзия за правдоподобност и автентичност и естествено се роди стремеж да се наруши живописата на кадъра и изкуствеността на изображението. Именно в този момент от еволюцията на киноезика на помощ беше привлечен документалният метод.

От друга страна, документалното начало следваше еволюцията на игралното в аспекта на постепенното отказване от динамиката на външното действие, насочвайки се към вътрешния свят на героите, към тяхната психология. Тази еволюция е свързана и с един друг процес, протичащ в структурата на документалното начало, разкриващ вътрешна тенденция към драматично действие и разказ. Според Пол Рота диалектичното развитие на документалния филм започва от отричането на разказа, за да се върне пак при него. Причината се крие в обстоятелството, че участието на чувствата, на интереса повишава способността да се възприемат и разбират фактите. А интерес безспорно се появява при наличието на разказа, на драматично действие. Поради това Пол Рота стига до извода, че „необходимостта от разказ се поражда непосредствено от самата същност на несюжетното кино“. Непрекъснатата тенденция към драматизация на документалния филм може да се проследи върху примера на почти всички крупни явления в документалното кино.

Наличието на метафори, асоциации, на емоционален монтаж и публицистичен дикторски текст във филмите на Вертов, на остри изразни средства, на сценарий, професионални актьори и даже изкуствено създадени обстоятелства в школата на Гирисън, преплитането на чист репортаж с игрални моменти и инсценировка в почти всички съвременни документални течения е проява на проникването на игралното начало в документалното.

Тази еволюция на двете начала изяснява от естетическа гледна точка причините за диалектичното им взаимодействие. Но за отбелязване е, че пределното приближаване на документалния към игралния филм в различните етапи от историята на киното се обуславя още от техническата еволюция и от социалните и психологическите фактори. Не случайно десетилетията след двете световни войни се характеризират със стремеж към документализъм. Разрушаването на предишните идеали и илюзии, необходимостта да се намерят нови ценности насочва изкуството към търсене на нови истини, към по-реалистично и правдиво отразяване на действителността, за да се постигне по-дълбоко разкриване на нейната същност. Подобни процеси се наблюдават и в съвременната литература и даже в драматургията. Защото, прав е Йорис Ивенс, че „документалният филм е съвестта на киното“.

Очевидно документалният метод спомага за обновяването и развитието на киноизкуството, когато не се стига до крайности в прилагането му. Днес състоянието, в което се намира киното, би могло да се характеризира като известна хармония между двете начала и логически може да се очаква, че превес в бъдеще ще вземе игралното начало, за да се започне отново процесът на обновяване, обогатяване и развитие на киноизкуството.

Б. р. — Искра Димитрова е родена през 1944 г. Завършила е английска гимназия в София и киноведение във ВГИК — Москва. Публикувала е статии във в. „Народна култура“ и „Народна армия“, сп. „Киноизкуство“ и „Филмови новини“.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ВРЕМЕТО

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

1895 година.

За естетиката по това време киното е само панаирджийско зрелище, което не заслужава внимание. Но лентите на братя Люмиер, тези „движещи се фотографии“, удивляват не само своите съвременници. „Излизането на работниците“, „Разрушаването на стената“, „Пристигането на влака“ — това са не само пространствени изображения на реалната действителност, но и изображения на тази действителност, развита във времето. Защото самото движещо се изображение означава вече запечатано на лентата време.

Художникът е в състояние да получи матрица на реалното време.

Това е един естетически принцип, който отличава киното от другите изкуства. Неговото по-нататъшно развитие протича в борба за овладяване възможността да се показва на екран образът на запечатаното време в цялото му многообразие и сложност.

Времето може да се тълкува в исторически и философски аспект.

В чисто философски план под време се разбира такъв общ порядък на състояния, при който всеки материален процес се развива само в едно направление — от минало към бъдеще. То е връзката между предметите и явленията, която изразява тяхната последователност, смяна и продължителност.

Интерпретация на времето в исторически аспект означава съпоставяне на определени временни отрязъци с цел да се получи многоостранен и всеобхватен образ на предметите или явленията. В този случай би било грешка да свеждаме термина само до понятие за времето като отражение на историята. Историческото време включва и един психологически аспект на изображение, който е тясно свързан със субективния разказ.

В изкуството времето и временните връзки са подчинени на волята на художника. С помощта на определени прийоми той може да интерпретира, да променя реалната действителност, създавайки при това нова, художествена реалност, която се подчинява на по-други закони в сравнение с реално съществуващата. Затова във всяко произведение на изкуството отношението на историческото и философското време спрямо художествения образ е твърде сложно и многообразно.



„Хирошима, моя любов“ — режисьор Ален Рене

Но дълго време киното си остава само „движеща се фотография“ — техническият принцип на кинематографа позволява да се запечатва и показва на екран фактичното време, т. е. киното притежава априори възможността за точно възпроизвеждане хода на времето. Едва след осмислянето на монтажа като изразно средство, което позволява да се развива художествен образ във времето, стават възможни експериментите със сложни временни връзки и конструкции.

От този момент киното свободно оперира с историческото време, съперничи по дълбочина и острота с такива изкуства като литературата, която строи художествените образи, използвайки временната детерминираност на словото.

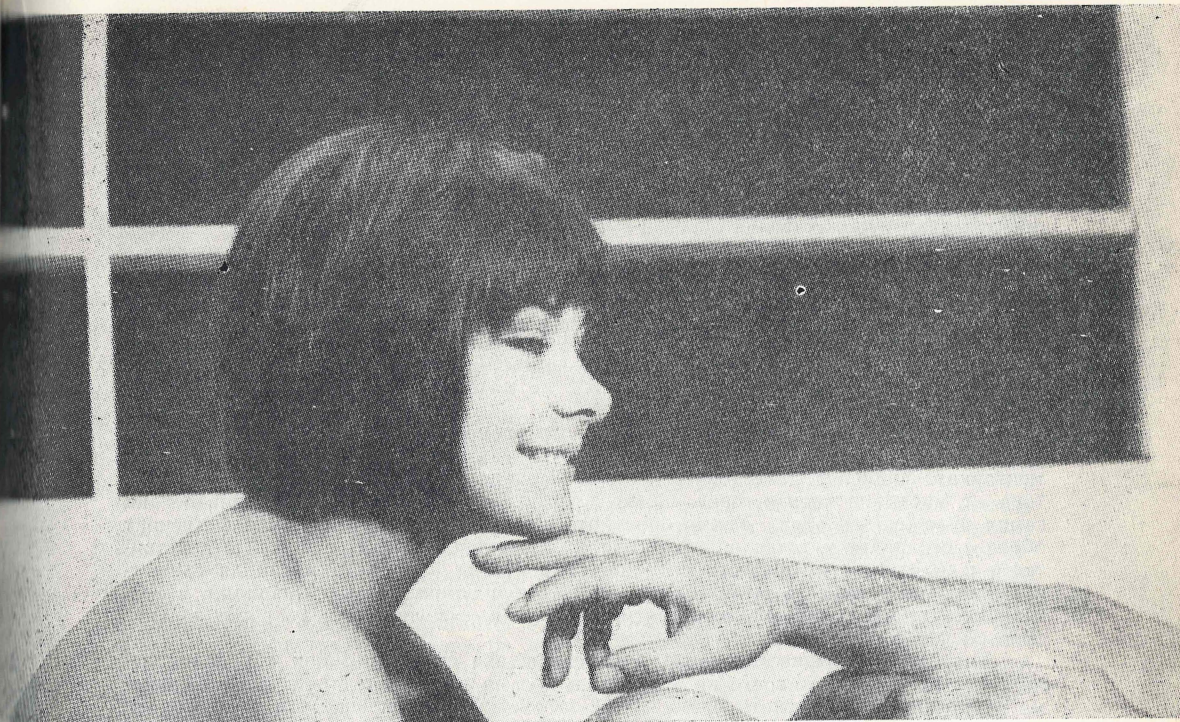
Да разгледаме проблема за интерпретация на времето, анализирайки няколко филма на различни режисьори от различни периоди, като разкрием взаимодействието между художествен образ, историческо и философско време.

1938 година. „Северен хотел“ — режисьор Марсел Карне.

Филм, който е много характерен за своята епоха. И то не с поставената тема, защото историята, която авторите разказват, от гледна точка на развитието на сюжетно-фабулните линии е конвенционална дори за довоенното кино. Сюжетът е построен по каноните на класическата драматургия. В него присъствуват всички задължителни елементи на повествуване от подобен тип — кратка експозиция, драматическа завръзка на конфликтите, развитие на действието, остра кулминация и развързка. Драматическото действие се развива постепенно и всеки епизод следва друг в строго очертан хронологичен порядък.

Във филма времето се тълкува във философски аспект, т. е. то се приема за определен момент от действителността, в който действуват персонажите на филма. Героите живеят в сегашно време и в монтажното решение всеки епизод логически и хронологически произтича, следва от предишния. Повествуването в друго граматическо време е невъзможно, защото това би противоречало с концепцията на Карне в този филм.

Човек е откъснат от света, но не и от самия себе си. Оттук и абсолютната невъзможност да се отдели от своето настояще. За него историческото време



„Омъжена жена“ — режисьор Жан-Люк Годар

е спряно безнадежно. Миналото и бъдещето не са съществени, защото личността е погълната от своето настояще. Всеки опит да се излезе от този кръг било в миналото, било в бъдещето завършва трагично.

Наистина във филма са набелязани някои отстъпления, които са обусловени от временната автономност на диалога. Това са тези места, когато героите разказват за своето минало или мечтаят за бъдещето. Но тяхната информативна същност веднага се забелязва, понеже не съществува контрапункт между визуалния и звуков ред на филма. Информацията, която те носят, се подава в такова количество, каквото е необходимо за развитието на сюжетно-фабулните линии.

В този свой филм Марсел Карне създава художествени образи, които са конкретни за философския аспект при интерпретация на времето, но абстрактни в плана на историческото интерпретиране на времето.

1959 година. „Хирошима, моя любов“ — филм на Ален Рене.

Режисьорът насочва своето внимание преди всичко върху взаимоотношенията на своите герои — френска актриса и японски архитект. Фабулната линия — историята на тяхната любов — е само предпоставка за анализ на съотношението на миналото и сегашното време, за анализ на диалектиката на паметта и забравата.

Новите задачи изискват и нови средства за интерпретация на времето. Защото в „Хирошима, моя любов“ времето е подчертано, отделено — извън него е невъзможно съществуването на художествените образи. Във филма е показана драмата на хора, които са отчуждени от света и от самите себе си. За тях времето не следва своя нормален ход. И понеже съзнанието на героите е разкъсано и се колебае между миналото и настоящето, и времето придобива характер на разпаднало се единство.

Във философския аспект то се трaktува твърде условно, защото е подчинено на движението на мисълта на героите. Резките скокове във времето не дразнят,

понеже са драматургически обусловени. Така например напълно естествен е монтажът на кадри от любовната сцена с кадри от делничния живот в Хиросима, или кадрите, които показват миналото на героинята. Във филма на Рене обективно присъствуват няколко плана на повестуване — сегашно време, т. е. любовта между Рива и Окада, минало време, т. е. миналото на Рива (тези два плана са с елементи на субективен разказ) и друг план, който носи със себе си обективна ценност, защото показва времето в неговото абсолютно философско значение. Това са кадрите с демонстрацията, кадрите с туристите, киноснимките и т. н. Тези различни във временно отношение пластове си взаимодействуват, преплитат се, обогатявайки художествения образ в смислово отношение.

Единството на различните временни конструкции се основава на използването на „вътрешния монолог“ като основна единица за организация на материала, макар и не съвсем нова (да си спомним теоретичните работи на Айзенщайн от средата на 30-те години), Ален Рене един от първите използва идеята на вътрешния монолог така блестящо в своята практика. Това той постига благодарение основното свойство на звучащото слово — неговата временна детерминираност. Интересно е да се отбележи, че Рене никъде не материализира визуално думите на своите персонажи.

Във филма на Ален Рене философското време се интерпретира в един малко условен план, т. е. режисьорът не организира епизодите според законите на елементарната временна последователност, а се опира на сложните движения на потока от мисли на своите герои. Обаче тази условност не води към условност на самия художествен образ. Тъкмо обратното — във филма на Рене художественият образ е ограничен в точно определените му временни граници, т. е. той е действителен в конкретни исторически ситуации. Героите на Рене биха могли да съществуват именно в края на 50-те години, след бомбардировките над Хиросима, в епохата на „студената война“, когато на преден план беше поставен въпросът за смисъла на човешкия живот.

Това не е умоизречен извод. Рене защитава своите позиции с художествени средства — в противовес на нормалния ход на времето в структурата на филма се връзва историческото време. Това са съвременна Хиросима и военните години в Невер, градския музей и демонстрацията, смъртта на немския войник и любовната сцена в хотела.

Временно условните образи във филма на Рене съществуват в много конкретна историческа ситуация. Ален Рене руши образа на философското време, за да създаде образа на историческото време.

1965 година. „Омъжена жена“ — филм на Жан-Люк Годар.

В плана на поставения проблем този филм се различава от предишните. Режисьорът използва историята на омъжената жена Мари (актриса Маша Мерил) по-скоро като претекст да покаже и сблъска няколко свои възгледа за живота и света, отколкото да създаде някакъв завършен художествен образ.

В определен аспект филмът на Годар е много характерен за най-новите тенденции в развитието на киноизкуството. Годар като че ли се отказва от художествения образ в това тълкуване, което му дава класическото кино. Защото в този случай образът е „скован“ от каноните на фабулния разказ и е подчинен на доктрините за психологическа мотивировка на характера. Годар постепенно „освобождава“ персонажите на своите филми от психологическите изисквания на фабулата и ги поставя в ситуации, които са точно определени в социално отношение.

Ето защо можем да твърдим, че Годар всъщност руши художествения образ в името на създаване образа на времето, образ, който е лишен от точни хронологични граници, но конкретен за даден етап в социално-историческото развитие на обществото.

Целият филм „Омъжената жена“ е построен на динамическо съпоставяне на различните временни планове в монтажния строй. Разнообразните аспекти на неговата интерпретация създават сложния и интересен образ на времето във филма на Годар.

Годар се интересува от времето в неговото фактическо значение. В изобразителния ред на филма той включва синхронни интервюта. Този приём е интересен и затова, защото дава възможност на автора да запечата образа на времето в неговите първични форми. Благодарение синхронността на звуковия и изобразителния ред в кадрата зрителят сякаш „вижда“, „чете“ матрицата на времето. На пръв поглед изглежда, че авторът остава извън изображението.

то, т. е. неговите функции се свеждат само към фиксиране реалния ход на времето. Но в монтажното решение от елементарните форми на запечатано време режисьорът постига неговото сложно обобщение. Той взема късове (кадрите с огромни реклами, отделни части от надписи и всевъзможни плакати), на които е присъща пространствена характеристика, а в монтажния строй те придобиват липсващия им временен порядък.

Именно благодарение на монтажа режисьорът постига изображението на историческото време. Отделните късове, върху които са фиксирани различни временни състояния, придобиват при тяхното съпоставяне определена многопланова временна значимост.

Годар много точно рисува образа на времето, създава образа на действителността, в която за човека е отделено съвсем незначително място. Ако във филмите на Карне или Рене времето съществува за личността като средство за постигане на жизнена пълнота, за героите на Годар времето е цел в живота. Те живеят заради болезненото усещане хода на времето, защото за тях то е единствената непоклатима ценност. Времето е мит, който трябва да се постигне и изживее по-пълноценно.

Затова образите на Годаровите герои стоят на заден план, а образът на времето изпъква на фона на техните взаимоотношения. Филмът на Жан-Люк Годар „Омъжена жена“ показва как ходът на времето подчинява нормалния ход на човешкия живот, опустошава го, издребнява го.

Привеждайки като примери три филма на режисьори от различни поколения, аз се постарах да покажа как в тях се пречупва и намира решение проблемът за интерпретация на времето. Тези филми са различни не само по своето съдържание, но и по майсторството на възплъщение на художествения замисъл. Степента на владение на изразните средства на кинематографа оказва влияние и на художествената форма на филмите. Въпреки това посочените горе филми са много точно отражение на развитието на кинематографическата мисъл, защото концепциите за времето се изработват от самия ход на времето.

Б. р. — Александър Грозев е роден през 1945 г. Завършил е руската гимназия — София. Студент е във ВГИК — Москва, по киноведство. Публикувал е материали във в. „Народна култура“ и сп. „Киноизкуство“.

МЛАДИЯТ ГЕРОЙ НА СЪВРЕМЕННОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО КИНОИЗКУСТВО

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

Бързото и интересно развитие на социалистическото кино през последното десетилетие непрекъснато ни поставя пред нови явления и проблеми. Настъпилите положителни промени в обществения живот на социалистическите страни след 1956 година спомогнаха за създаването на нова, **творческа** атмосфера, даваща възможност за нов, свеж поглед на изкуството върху историята и съвременността.

Първи ни обърнаха внимание поляците. Тяхната киношкола определи и обедини търсенията по посока на най-болезнената за поляците тема — човека и войната. След това внушително „заговори-ха“ съветските кинотворци: те възродиха и творчески развиха най-добрите традиции на славното следреволюционно съветско кино, свързано с имената на Айзенщайн, Вертов, Довженко, Пудовкин. С нова сила ни заляха неговото революционно новаторство и творчески патос.

В последно време последваха още няколко нови „вълни“ — творчески развълнуваното чехословашко „чудо“, уверено развиващото се унгарско киноизкуство. Към тях можем да добавим и някои нови явления в югославското, българското и румънското кино, за да получим картината на едно непрекъснато обновяващо се, търсещо и често побеждаващо социалистическо киноизкуство, отразяващо нашето бурно и многообразно обществено развитие. Подетата шафета всеки път преминава в ръцете на индивидуалния победител, но винаги остава символ на нашите общи победи. Проблемите, които вълнуват нашите кинематографисти, са твърде сходни, търсенията — също, а решенията, постановката и художественото им пресъздаване са различни. Но в крайна сметка ние се движим напред и заедно...

Върху практиката и примера на някои от социалистическите кинематографии ще се опитам да разгледам сложната, интересна, бих казала дори, главна тема за младия герой, ще се опитам да очертая някои общи принципи и неизбежни различия при подхода и решаването ѝ, без претенции, разбира се, за изчерпателност и за най-точни попадения.

За по-голяма прегледност на изложението ще разграничим тази тема на две подтеми: **младия герой и войната** и **младия герой и нашата съвременност**. Оправдание за такъв подход намирам и в убеждението, че не бихме могли да разглеждаме героя в изкуството, още повече младия герой, извън времето, в което той се формира и проявява като личност. Всяка епоха ражда свои герои, придавайки им характерни черти и неповторимо своеобразие.



„А бяхме млади!“ — режисьор Бинка Желязкова

Младият герой и войната

В следвоенното социалистическо киноизкуство мащабно и обобщено прозвуча антифашистката тема. В една огромна поредица от филми открихме образи на млади герои, посветили живота си на борбата с фашистките завоеватели, проследихме тяхната драматична съдба.

Войната има свои измерения, свои строги и сурови закони. На война времето от детството до зрелостта понякога се изминава за един ден, а опитът на цяла живот може да се роди за един час. Един чувствителен лакмус на мисли, действия, пороци и достойнства. Но и по време на война главният проблем на младежта е изборът на истинско място в живота, търсенето на собствено „аз“, съотнесено с конкретното време. Търсенето и изборът на пътя, по който тя може да се самоутвърди, понякога може да завърши трагично.

Обръщайки се първи към проблемите на младото военно поколение, полските кинематографисти предпочетоха трагичните мотиви в своите произведения. Тези мотиви бяха предопределени преди всичко от пътищата, по които се движеше историята на страната.

Ще се позова на първия филм на Вайда „Поколение“, защото той е симптоматичен за търсенията на полските кинотворци от онова време изобщо, защото разкрива изключителния интерес на Вайда към младото военно поколение — поколението на неговите връстници, и накрая, защото това е филмът, в който режисьорът прави решителен избор на своя герой, преминаващ и развиващ се във всичките му по-късни филми.

Първоначално в центъра на вниманието на Вайда са трима млади герои, които тръгват по различни пътища: Стах, Яс, Костек. Костек обаче скоро отпада на втори план (едва по-късно той ще намери място в другите филми на Вайда) и вниманието на режисьора е съсредоточено изключително върху образите на Стах и Яс. Правейки решителен избор в живота, Стах върви стремително, но не стихий-

но към своето предназначение. В антифашистката борба той намира своето място, потвърждение на своята необходимост и полезност.

Изборът на Яс ще бъде трагичен. Но именно трагичната съдба на този младеж, а не цялостният и хармоничен образ на младия комунист Стах, ще стане централна и в останалите филми на режисьора. Интересът на Вайда е насочен преди всичко към тези герои, които не вървят праволинейно, като често прешат, лутат се, търсят и не достигат целта, заплетени в сложните обстоятелства на войната, на историята... Той прекрасно разбира, че трагедията на неговите герои е в техния индивидуализъм, в рационалистично-романтичната концепция за живота, която те сами си налагат. Тяхната трагическа вина може да бъде изкупена само по един начин — чрез гибел, предопределена от неумолимата логика на историята. Или по-скоро от чепелата, абсурдна логика на войната... По-късно за Вайда и неговото поколение кинематографисти ще бъдат трудно да преодолеят миналото, формирало редица морални и психологически комплекси в голяма част от съвременниците им.

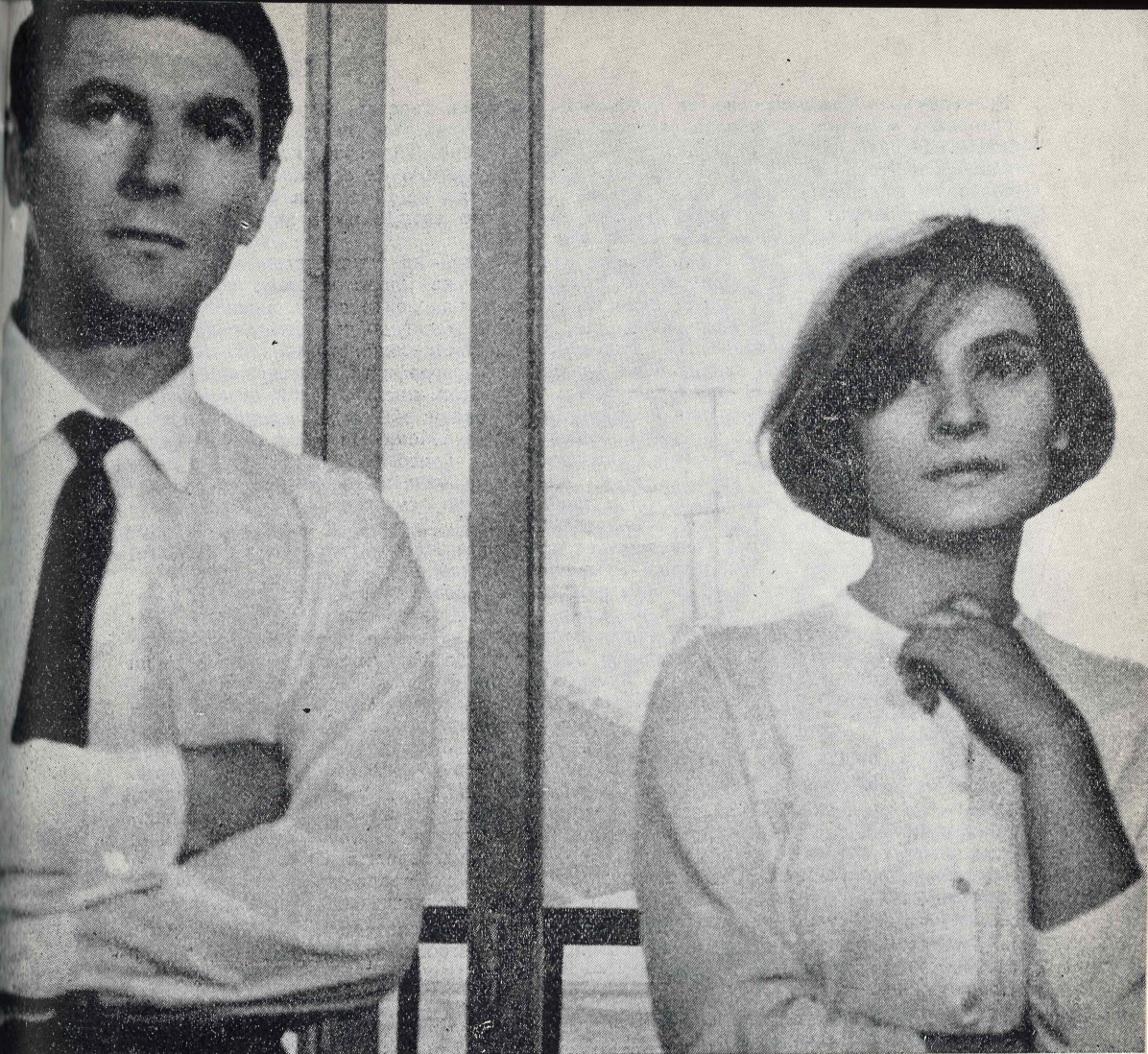
Докато полското кино дискутираше понятието героизъм, докато неговите млади герои се мятаха в мрежите на войната и трагично, нелепо загиваха, повлечени от неумолимия ход на събитията, съветското киноизкуство намери реалните очертания на героизма на младото военно поколение, въплътен в образите на Альоша Скворцов, Борис Бородин (от филма „Летят жерави“), младите герои на „Домът, в който живея“, „Вярност“... Вечният въпрос на младостта *как да се живее*, къде е моето място в живота, у тях получаваше твърд отговор: в борбата срещу нашествениците, тлъпещи родната земя. И възмъжали за няколко дни, героите тръгваха на велик двубой със смъртта. Много често пътищата на войната не водеха назад... В „Балада за войника“ например открихме високите морални качества на младото военно съветско поколение, запазило и пренесло през войната своята чистота, доброта, способността си да твори... Действията на Альоша, абсолютно противоречещи на логиката на войната, са действия на човек-съзидател, на човек-творец. Вещност неговият път до вкъщи се превръща в път на човеколюбиего.

Малко по-късно младите герои от нашия филм „А бяхме млади“, правейки своя избор в живота, ще поемат пътя на осъзнатата антифашистка борба. Може би пътя на същия този млад комунист Стах от „Поколение“. И тяхната драматична и героична съдба ще погълне изцяло нашето внимание. Преди още да се приготвят за живота, Димо и Веска ще бъдат готови да срещнат смъртта, преди още да си повярват, ще трябва да се усъмнят един в друг, преди още да се срещнат истински, ще трябва да се разделят завинаги. Войната изисква от тях саможертва, отнема им младостта, отнема им бъдещето. Но им дарява безсмъртие. Вечните въпроси за жизнения избор остават за бъдещите поколения...

Младият герой и нашата съвременност

Бъдещето стана реалност. Съвременността — трудна, сложна, противоречива — се превърна във фокус на интересите на социалистическите кинематогра-





„Юлски дъжд“ — режисьор Марлен Хуциев

фисти. Киноизкуството насочи своя обектив преди всичко към младото съвременно поколение. И в този интерес няма нищо случайно. При смяната на поколенията бъдещето се поверява в ръцете на младостта. Проверката на времето започва със защитата идеалите на бащите, с оправдаването на надеждите и доверието. В крайна сметка всяко поколение се надява на вечно обновяващата се младост.

За днешното младо поколение тревожното, вълнуващо, героично време на бащите е вече страница от историята. Историческото разпадане на епохата, икономическите, политическите и психологическите преобразования от времето на революцията го засегнаха само косвено. Новото поколение получи резултата. Извършената революция трябваше да продължи в друга форма. А това се оказва много трудно. Пътищата на нравственото и духовното изграждане на младия човек се усложниха повече от очакванията. В драматичната борба между старото и новото в съвременната действителност, изразена като дълбок вътрешен конфликт, развитието и усъвършенстването са съпроводени от дълбоко противоречиви изживявания, много често — от конфликти на индивида с окръжаващата го среда

Развълнувана изключително от проблемите на деня, търсеща и откриваща самостоятелно истините за живота, младежта не търпи закъстените догми и фалшификации. Тя иска да мисли и действа самостоятелно. Тя търси, колебае се, съмнява се и отново търси. И ако проблемът на бащите *как да се живее* търсеше отговора в максимата: *зная какво искам, зная какво не искам*, за младия съвременник отговорът на основната дилема на битието твърде често звучи по-иначе: *зная какво не искам, но не зная какво искам*.

Историческата дистанция даваше възможност на кинематографистите от средното поколение да уловят вярно, точно образа на младото военно поколение. В повечето случаи те самите бяха на годините на своите герои, а много често и техни прототипи. По-трудно беше да се доближат до проблемите на следващото младо поколение. За душевността и светоусещането на съвременната младеж трябваше да заговорят нови млади кинематографисти, чувстващи и разбиращи своите връстници, тяхната психика — чувства, мисли, пориви, стремежи...

Новата млада генерация кинотворци се появи, макар и неедновременно, почти във всички социалистически кинематографии. Може да изброим имената на няколко талантиливи съвременни кинорежисьори, които посветиха своето творчество изключително на проблемите на младежта: Хуциев, Шукшин, Богин, Форман, Шорм, Пасер, Сколимовски. На проблемата на съвременното младо поколение се откликнаха и първите произведения на В. Мирчев, Е. Захариев, П. Донев и др. С проблемите на съвременната младеж се занимават и някои от нашите кинотворци от средното поколение — Вълчанов, Писков...

Разбира се, всеки един от тези режисьори пресъздава младия свят на своите герои в зависимост от индивидуалния си талант и творчески зрелост, от конкретно-историческите условия, в които творят. Затова бихме прибързали, ако обединим по външни признаци например „Барьера“ на Сколимовски и „Аз съм на 20 години“ или „Юлски дъжд“ на Хуциев. Трудно бихме могли да сравним „Живее такъв момък“ на Кушин с „Черен Петър“ на Форман. Или пък да съотнесем героите на „Мъже“ на Мирчев с „Вик“ на Иреш или „Любовта на русокосата“ на Форман. И в същото време, колкото и различен да е творческият почерк на отделните режисьори, колкото и индивидуални и неоправдими да са на пръв поглед техните герои, колкото и различни да са техните пластически или драматургически търсения — има някои предпоставки, които ни дават право да виждаме нещо общо в техните произведения. Това е преди всичко общият стремеж към остротата и отговорно поставяне проблемите на младежта, към задълбочено изследване на характера, психиката, душевността на съвременния млад човек. Изследване, извършено от определено наши, социалистически позиции.

Резултатите обаче не винаги се покриват с изходните позиции. Грешките и неуспехите понякога са неприятен спътник на многообещаващи творчески замисли. Но това съотношение: замисъл — резултат изисква отделно подробно изследване...

Проблемът обаче си остава един и същ — светоусещането и душевността на нашия млад съвременник, утвърждаващ се като личност в една нова, за съжаление все още нелишена от недостатъци действителност — социалистическата действителност.

В полското кино най-интересен като явление е младият режисьор Сколимовски, с неговия подчертан интерес към героя на нашето десетилетие, към неговите проблеми. От реалната съвременна действителност той конструира един абсолютно индивидуален, неповторим свят на своите герои, обвеян от своеобразна атмосфера, в която символът и алегорията, преплетени с реалистичен детайл, придобиват особено звучене. По такъв начин младият герой в „Барьера“ например ще започне странно пътуване из лабиринтите на една действителност, в която всяка негова среща с жив, „реален“ човек ще отразява предварително изградената му субективна оценка за нещата. Сложната гама от мисли, чувства, асоциации ражда една нова реалност, в която настоящето може да прерасне в бъдеще, а миналото да се превърне във възможно време. Извънредно усложнената форма на построение крайно затруднява тълкуването на различните символи, като в същото време дава пълна свобода на подхода към тях. Но тази свобода в изложението от време на време се превръща в „кокетничене“ с формата. А това вече не може да бъде смятано за достойнство на филма. В този смисъл произведението на Сколимовски е по-скоро едно загатване, отколкото остро и решително поставяне на проблемите. Но, разбира се, самите загадки на Ско-

лимовски ни карат да се замисляме, да търсим и много често да откриваме неочаквано верни очертания на въпросите, които са вълнували младия художник. И тук вероятно е мястото да напомним, че колкото и различен да е като творец от своите учители Мунк или Вайда, Сколимовски носи някак от характерните черти на тези кинематографисти и преди всичко известния им рационалистичен подход към действителността.

В друго, много по-определено емоционално и социално русло се движат търсенията на младото поколение съветски кинематографисти. Сред тях особено място заема Марлен Хуциев. Режисьорът е привлечен преди всичко от духовния, вътрешен свят на своите млади съвременници. Способността и необходимостта да мислят са качествата, които определят поведението и ръководят действията на неговите герои. Те са по-малко решителни и активни в проявите си, повече мислят и преоценяват. Външната реакция отстъпва място на повишена вътрешна борба. Сергей и неговите приятели от филма „Аз съм на 20 години“ търсят смисъла на живота, неговата пълнота и хармония. Въпросът *как да се живее* при тях е поставен по-определено: *правилно ли аз живея*, отговаря ли нашата съвременност, нашите общи действия и схващания на моите собствени постъпки, на моите възпитани още в детството представи за истината, за доброто, за красотата, за човешкия дълг. Успоредява ли се моят личен живот с този на обществото и времето, в което живея. Размисълът довежда до самооценка, до вътрешна критическа проверка на проблема: „аз и моето общество“. Стараейки се да постигнат истинската същност на съвременния живот, много често героите грешат, лутат се, търсят и отново преосмислят като че ли неподлежащи на съмнение жизнени позиции. За да даде още по-пълна характеристика на своите герои, за да ги обобщи като представители на младото следвоенно поколение, Хуциев организира уникална в киното символична среща на две млади поколения — военното и съвременното, на бащите и синовете. Младостта на тия две поколения ще завърши по различен начин. Бащите ще изминат разстоянието до своята зрелост само за няколко дни, равни на години. А синовете ще трябва да го изминават може би цял живот, търсейки потвърждение на идеалите на бащите в новите обществено-исторически условия.

В „Юлски дъжд“ в центъра на вниманието на Хуцев ще се окаже героиня, по-възрастна от персонажите на първия му филм. Тя ще продължи търсенето на смисъла на живота, ще продължи да мисли върху проблемите на съвременността още по-задълбочено. Наред с това нейната реакция на лицемерието и пустотата ще бъде по-болезнена, по-остра и в същото време по-активна. Повлечена от потока на инерцията, героинята се намира непрекъснато между много познати и почти никакви приятели. Животът около нея е изпълнен с безсмислена суета. Непрекъснато постъпващата информация е много повече игра на думи, отколкото движение на мисли. Подхвърлената остра дума е сама за себе си и затова увисва във въздуха. Фалшивостта и преднамереността се промъкват дори във взаимоотношенията й с любимия човек, който не е по-лош, но и с нищо не е по-добър от редицата познати. Надарен, способен, умен, Молода не излиза извън границите на едно съвременно еснафско благополучие. Благополучие, при което животът си тече сам по себе си, ние също живеем сами по себе си, развълнувани от големите проблеми около нас не повече, отколкото е необходимо за една празна словесна игра. Открита е формулата на това лично благополучие. „Става ми страшно — казва Лена, — като че ли ние правим нещо нечестно, не живеем така, както трябва, нещо много важно сме забравили и не можем да си припомним...“

Героинята мъчително търси себе си като личност, съотнесена към окръжаващата я действителност, към съвременното движение на живота. Пълноценното човешко съществуване трябва да бъде постигнато. Иначе предаваме идеалите на бащите, обричаме ги на забвение... Хуциев е много точен, верен и критичен в оценките си.

„Заразеното“ от съвременната проблематика младо поколение чехословашки кинематографисти, с което е свързан преди всичко новият подем в чехословашкото кино, предложи малко по-друга постановка и интерпретация на тая проблематика. Придличиви свидетели и аналитици на действителността, стремящи се към свободно и непреднамерено излагане на жизнените конфликти и човешките взаимоотношения, младите чехословашки кинотворци най-често избягват готовите отговори и категорично формулираните изводи. Обект на тяхното внимание обикновено са съвременниците им, влизащи в живота, търсеци ориентири в него и



„Аз съм на 20 години“ — режисьор М. Хуциев

стремящи се да намерят свой собствен път. Но докато при Хуциев например героят е неотделим от средата и носи нейните слабости и достойнства, формирането на личността при Форман е въпрос на разграничаване на условията и индивида, на средата и човешките заложби. Тънката, болезнена младежка психика е противопоставена на една среда, която шлифова, уеднаквява интереси, стремежи, желания. Среда, която оформя човека-потребител, човека механизъм. В „Черен Петър“ Форман открива, че бъдещето на едно 15-годишно момче е застрашено от инфантилност, равнодушие, безотговорност, примирение, стремеж към собствено благополучие. Средата, в която той се оформя като личност, почти не дава гаранции, че от срамежливия, безволев Петър няма да се получи подлец, подмазвач или ограничен еснаф, затворен в черупката на личното си щастийце. Склонността към приспособенчество сред младежта заплашва да се превърне в бъдеща реалност...

Вече в продължение на няколко години нашите кинематографисти проявяват подчертан интерес към проблемите на съвременността и преди всичко — към проблемите на младото поколение. В последно време почти не бихме могли да посочим български филм, третиращ нашата съвременност, който пряко или косвено да не е свързан с младежката проблематика, в който част от героите му да не са нашите млади съвременници. Най-често младият герой е замислен като антипод на пошлостта и съвременната еснафщина.

Струва ми се, че върху примера на един от последните си филми, обединяващ двете новели „Ако не иде влак“ и „Морето“, могат да бъдат разкрити някои достойнства и слабости в подхода на българските кинематографисти към проблемите на младото поколение.

Много близка до някои търсения на чехословашките творци е късометражната новела „Ако не иде влак“ на младия кинорежисьор Едуард Захариев и сценариста Георги Мишев. И тук, както и в „Черен Петър“ на Форман, основен проблем е този за младежта и сблъсъка ѝ с проявите на съвременния еснафски морал. Филмът е изграден изцяло върху вътрешното драматическо сблъскване между две взаимоизключващи се концепции, между два принципа на живот — на

младия герой (идентична с концепцията на самите автори), и на групата провинциални браконieri-еснафи. Различна е обаче позицията на конфликтующите страни в двата филма. Докато при *Форман* Петър е една своего рода попивателна на всевъзможни начини на живот (всичко в случая зависи от това, накъде ще бъде насочена неговата неформална душевност, как ще бъде изградена тази душевност), при *Е. Захариев* въпросът стои така: оформилит се, но все още недостатъчно решителен младежки характер вътрешно се противопоставя на един абсолютно определен начин на живот, на една твърдо изработена формула на съществуване. В този смисъл младият герой от киноновелата „Ако не иде влак“, за разлика от героя на *Форман* би могъл по-категорично да изрази някакво собствено отношение към проблемите, с които неочаквано се сблъсква. Тази категоричност (не става дума за праволинейност) във филма липсва. Празнота, безотговорност, формално отношение към човека, злоупотреба с права и задължения, лицемерие, безпринципност, угодничество и кариеризъм — срещу тях мълчаливо възстава младият герой. Но... само мълчаливо и в известна степен той се отдалечава от проблемите, поставени във филма. Не става въпрос за някаква открита, патосна борба с представителите на провинциалната еснафщина и комплицирана пошлост (тя даже би била нереална в дадения случай). Неизяснена остава платформата, с която той би могъл да им се противопостави.

Какво е обаче онова, което ни дава право да говорим за сполучливо поставяне на съвременни проблеми, свързани с младежта? Съвсем спонтанно израстват конфликтът между младежта и съвременното еснафство, който е абсолютно закономерен: протестът на новото срещу отживелите и ограничени представи за живота с неговите проблеми.

В това направление, макар и много по-неуспешно, са насочени и търсенията на авторите на другата късометражна новела — „Морето“. Като оставим подчертаната им склонност към „модерно кино“ на всяка цена (а оттук и подражанието на различни световноизвестни образци от литературата и киното), в „Морето“ младите герои носят редица сериозни и тревожни въпроси, свързани с духовната им опустошеност, ограниченост, егонизъм (по-скоро егоцентризъм) и консумативно отношение към живота. Всъщност заплахата от тези качества, която *Форман* бе открил за своя петнадесетгодишен герой, в случая е действителност. Един нов тип външно благополучно еснафско живуркане, чуждо на сложността и противоречивостта на съвременната действителност.

Форман разграничава средата от героя и в нея търси причините за възможна бъдеща нивелировка на личността. Хуциев в „Юлски дъжд“, определя точно формулата на съвременното еснафско съществуване с преоценката и вътрешния бунт на своята героиня се обявява против фалшивата му и пошла „мъдрост“.

Героите на „Морето“ също стигат до преоценка на собствения си живот, но това, което ги отдалечава от търсенето на истината за пълноценното човешко съществуване, е схематичният, абстрактен и маниерен подход на авторите при разкриването на техните характери и вътрешните мотиви на постъпките им. Психологически бедни и неубедително защитени режисьорски и актьорски образите на двамата млади герои губят не само своята жизнена достоверност, но не издържат и наложената им драматична проверка. Смяната на техните жизнени постои е недостатъчно аргументирана и затова — неубедителна.

Смятам обаче, че върху примера на тези две късометражни новели бихме могли да открием онази обща черта, която е характерна не само за търсенията на българските кинематографисти, но която можем да открием в повечето от произведенията на кинотворците от социалистическите страни — техният постоянен интерес към младежка тема, в която се търсят истинските измерения на младия съвременник. Трудно е обаче да говорим за художествено обобщен образ на младото поколение. Да се разкаже всичко за съвременния човек е невъзможно. Непрекъснато се мени епохата, а заедно с нея и нейните герои. Може би във вечните търсения на нови пътища към човека се изключва един от най-важните закони на изкуството въобще...

Б. р. — Калина Стойновска е родена през 1944 г. Завършила е гимназия в София и киноведение във ВГИК — Москва. Дипломната ѝ работа е на тема: „Търсене образа на героя-съвременник в съвременното българско кино“. Публикувала е кинорецензии и други критически материали във в. „Студентска трибуна“, сп. „Киноизкуство“ и сп. „Филмови новини“.

ИВАН БРАТАНОВ

Иван Братанов бе обичан от публиката киноактьор, а и критиката го ценеше, почти винаги с добра дума отбелязваше дори и най-епизодичните му появявания на екрана. Но все пак той не беше от „звездите“, не беше от тия, около които се вдига шумотевица, които дават интервюта, правят изказвания, чиито портрети поместват по кориците на списанията...

У мен задълго беше залегнало убеждението, че причината за това е вероятно природата на актьорското му дарование — мислех си, че той сигурно е от ония творци, които спонтанно, по интуитивен път се домогват до прозренията за същността на своите образи. За това като че ли свидетелствуваха и героите, които превъплъщаваше Иван Братанов — в голямата си част все обикновени хора, все простички люде. Те са чужди на самоанализа, на дълбокомислените откровения и размишления. У тях надделява стихията на емоционалното, от решението до постъпката има само една крачка.

Много от тия мои умозаклучения обаче рухнаха, когато през пролетта на 1966 година имах възможността твърде дълго да разговарям с Иван Братанов. Току-що беше завършен филмът „Вечен календар“. Създателите му бяха все още под впечатлението на работата си, вълнуваха се, склонни бяха страстно да защитават позицията си, разбиранията си, прокарани във филма. Помня изказванията на режисьора Петър Донеv, на Драгомир Манев, Маргарита Пехливанова, Стефан Маврудиев, Илия Добрев, но най-силно впечатление ми направиха думите на Иван Братанов — изпълнител на ролята на бай Йордан. Той говореше не по-малко темпераментно, не по-малко разгорещено от съвсем младите си колеги. Но докато почти никой от тях не излизаше вън от конкретното значение на обстоятелствата, вън от онова, което конкретно им предлагаше ролята, Иван Братанов разви мисли, които свидетелствуваха за едно окрупнено тълкуване на проблемите, носени от образа на бай Йордан. Именно тогава аз почувствувах, че той е актьор, за когото е невярно да се мисли, че е подчинен единствено на стихията на интуитивното, на спонтанното. Зад тая учудваща непосредственост, зад тая толкова простичка и обикновена естественост, която е отличителна за всички негови филмови интерпретации, всъщност стоеше дълго обмисляне, търпеливо и задълбочено разчепкване на детайлите, навлизане в цялата сложност на проблемите. И не се ли отнася тъкмо и за тоя случай знаменитата мисъл на Толстой, че най-сложното нещо в изкуството е простотата!...



След дългия разговор около магнитсфона тръгнахме с Иван Братанов да се връщаме пешком от Киноцентъра към София. Жизнен, весел, духовит — кой можеше въобще да допусне тогава, че така скоро ще дойде краят му, че изведнъж ще секне тая бликаща енергия? Говорихме много, не всичко е останало в паметта ми, но добре си спомням думите му, когато го запитах дали е интуитивен актьор.

— Нищо не правя пред камерата, не казвам слово, ако преди това не съм премерил на кантара всичко! Трябва да проверя до каква степен истината на героя отговаря на моята лична истина, къде се разминаваме с него и къде се покриваме — и чак тогава или го защитавам, или го осъждам. Точно заради това аз не съм най-удобният актьор за режисьорите, питай ги да ти кажат какъв съм вироглав, когато искат да ме насилят да направя нещо, в което не съм убеден. Запъвам се и докато те не дойдат на моя акъл, не тръгвам нататък... Аз и в живота съм си такъв от край време — да ме претрепят, няма да сторя нещо, дето знам, че не е право. Може да греша, но за всичко искам да нося лична отговорност, искам добре да съм го огледал от всички страни, да съм го опознал, да съм му повярвал!...

Знам добре, че той имаше право да каже тия думи. У него те не бяха словословна декларация — потвърждаваше ги честното му човешко поведение в трудни времена на изпитания, потвърждаваше ги участието му в антифашистката съпротива, „преминаването“ му през преизподнята на полицейските кауши, на концлагерите.

— Когато говорехме за „Вечен календар“, ти изтъкна, че в образа на бай Йордан вече се оглеждат обществени конфликти, обществени проблеми от нов характер, че те не са били така актуални преди няколко години, както сега. От някои моменти в изказването ти може да се заключи, че ти оценяваш творчеството си в неговата цялост, в неговото развитие. Може би за да не се повтаряш, за да не стоиш на едно място?

— Аз казах, че във филма ми е харесъл преди всичко стремежът да бъдат утвърдени истински другарски отношения между хората. Моят бай Йордан, простичък измъчен селянин, жадува доверие, добра дума, сърдечно отношение. Изменя се животът около нас, изменя се действителността, изменят се поради това и характерите на моите герои в киното. И ако Мито от „Неспокоен път“ или Крумчо от „Тайната вечеря на Седмаците“ се измъчват от противоречията, порсдени, от една страна, от неизживения собственически егоизъм, от желанието за лично притежание и, от друга страна, от обективната историческа необходимост за коопериране на цялата земя, на всички юрджия за производство — то сега Йордан стои вече високо над тия материални проблеми. Времето вече ги е разрешило. Стремленията му сега са продиктувани от търсенето на пълноценен духовен живот, на човешко доверие...

Дали преценявам като съвкупност онова, което съм играл в киното? Ще кажа най-откровено — имам и роли, дето съм ги приемал „хляба ради“, само бройка да има, но въпреки това всичко, което може да се изтиска — давал съм го. Страх ме е, че ще ме видят хората и ще кажат — я, Братана е, ама играе отгоре-отгоре... Но имам и добри роли.

— Преди всичко във филмите на Дако Даковски, нали? — прекъсвам го аз.

— Не само в тях. Ето бай Йордан ми харесва като роля.

— Но тя е нещо като продължение на образите, показани в „Неспокоен път“, „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Стубленските липи“?

— Донейде е така, но не съвсем. Аз казах и преди малко — там ставаше дума повече за материални неща, за земя, за вещи, за пари, изобщо за работи, дето измъчваха българския селянин в миналото. А във „Вечен календар“ ми допада истината, че само с хляб не се живее. Друго ми е нужно на човечеца, даже ако питаш мене, по му е нужно от хляба и от покрива. Като кажехме чие преди Девети септември, че искаме свобода — това означаваше не само че ще премахнем богатството на едни и всички ще имат, че няма да има бедността. Това означаваше, че и по-другояче ще живеем като хора, ще се уважаваме, ще се обичаме, ще си помагаме. Това значи свобода, това значи комунизъм! Защото и при претърпени къщи пак има някои, дето си живеят като чорбаджии, забравили и борба, и идеали, и всичко...

Тези развълнувани думи на Иван Братанов не мога да забравя. В съзнанието ми те добиват стойността на особено откровение, на своеобразен ключ,

с който да се пристъпва към актьорското му творчество. Всеки един от неговите многобройни образи на честни обикновени хора от народа е обладан именно от това копнене към справедливото, към високо благородното. Ако трябва да се търси една основна тема, която да обединява пъстрата и разнолика галерия, мисля, че трябва да вървим в тая насока — да открием неизменното мечтателно начало, което извисява образите, което ги приобщава към жадуваното бъдеще на едно хармонично и красиво общество. Толкова земни, толкова натурални, толкова сурови и неподправени — героите на Иван Братанов, също като героите от творчеството на Елин Пелин, са съвременни и дълбоко в същността си поети, мечтатели. Животът и с най-суровите си удари не е в състояние да смаже поривът им, надеждата им, копнението им. Да си припомним например Странджата от филма „Песен за човека“ на Борислав Шаралиев и Христо Ганев. Каква мъка, какъв ярък социален протест са заложени в същността на образа, но заедно с това той не е лишен и от толкова характерната за поезията на Вапцаров тема за вярата — в отчаянието на дрипавия и гладен мъж, около който пицят невръстни изтерзани деца, се съдържа и надежда, че силата на творчеството може да помогне, може да допринесе да се сложи край на теглото. Точно заради това Братанов (Странджата) произнася към Вапцаров своето незабравимо: „Пиши!“

А да си припомним мащабния образ на поп Андрей, създаден от Иван Братанов във филма „Септемврийци“ на Анжел Вагенщайн и Захари Жандов. Мащабността му бе преди всичко в оная революционна романтика, в онзи епизъм, чиито корени са заложени във вярата, че бунтът на селяните и работниците не е напразен, че той е една решителна крачка към приближаването на справедливото и щастливо бъдеще. Поп Андрей — страшен в развените си коси и рошава брада, някак митично пророчески — се извиси в тълкуването на автора до образ-символ, до олицетворение на революционния оптимизъм. „С поглед в бъдещето впит“ — бе писал в „Септември“ Гео Милев и точно тая устременост напред, към новите времена, към новите поколения успя да изрази Иван Братанов на екрана.

На мечтателното начало не бе чужд актьорът и в ролите от филмите на Дако Даковски. Разбира се, актьорът бе много прав, посочвайки отликите между своите образи във „Вечен календар“, от една страна, и „Неспокоен път“, „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Стубленските липи“, от друга. Но това не означава, че Мито, Крумчо и Тончо са погълнати единствено от проблемите на материалното, от егоистични амбиции и собственически желания. Успехът на актьора тук бе именно в това, че героите му са сложни и богати човешки характери, изплетени от противоречия, разпъвани на кръст между нравите на отживялото старо време и все по-категорично налагащите се със справедливостта си нови обществени отношения, нова етика. При Иван Братанов няма място за тезисна еднолинейност, за схематична кухота. Неговият Мито достига до истината за превъзходството на кооперативното стопанство не само благодарение нагледния пример на конкретните успехи, постигнати пред очите му, но и защото той по начало винаги се е стремял, мечтаел е тъкмо за такъв задружен живот, за такова обработване на земята. Но чепатият му характер, инатът му — наред с недоверието към непровереното, невидяното с око, не пипнатото с ръка — го възпират да се приобщи към другите...

Като мисля сега — принуден от преждевременния край на актьора — за неговите образи от дистанцията на изтеклите години, като диря онова, което обединява тия образи, достигам за себе си и до едно друго откритие. Всъщност Иван Братанов успя да сътвори нещо, което малцина успяват — той изгради един тип в нашето кино. В Мито, в Тончо, в Крум, в бай Йордан и в още толкова не така централни образи се оглежда нашият селянин от последните двадесетина години. На екрана намери изпълнение съдбата на огромна маса хора, която се приобщи към реформите в земеделието, заживя според новите норми на кооперативния строй, остави зад себе си недоимъка, адамовото рало, порутената кирпичена къща. Материалното като проблеми отстъпи на втори план, излязоха начело етичните взаимоотношения, хората се замислиха вече не само какво ще притежават, какво ще наследят децата им, но и с какво ще обогатят родината си, с какво ще допринесат за нейното бъдещо благополучие, за възхода ѝ.

И заради това не е случайна огромната популярност на актьора, обяснима

е любовта на голям брой зрители, които в него до голяма степен откриваха себе си, откриваха юнова, което е тяхна лична болка и лична радост.

А не бива да забравяме и още едно достойнство на неговото щедро дарование — Иван Братанов беше в същността си дълбоко български, дълбоко национален творец. Странджката, поп Андрей, Мито, Ило от „Гераците“, бай Дино от „Бедната улица“, Крумчо и Тончо от „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Стубленските липи“, бай Йордан, Попчето от „Стръмната пътека“, старецът от „Най-дългата нощ“ — достатъчно е само да зърнем всеки от тия герои, да чуем „приказката“ му, за да усетим веднага как към нас напират нещо дълбоко родно, дълбоко близко, да почувствуваме неспокойната кръв на българина. При това Иван Братанов бе чужд на всякакъв етнографизъм, на всякаква битова стилизация и характерност в своите тълкувания. Той не се занимаваше с това как героят му ще си скръсти ръцете и как ще се върже поясет, а каква е душата му, какво е скрито вътре в нея, какво го измъчва. Той проникваше дълбоко навътре и тъкмо заради това всякога достигаше до искреното, до българското като същност...

Вярно е, че ние го ценихме, че го уважавахме. Но някак не докрай. Струва ми се, че не оценихме таланта му в неговата действителна голяма стойност. Колко пъти режисьорите го взимаха само заради външната му характерност, предоставяха му посредствен драматургически материал и той въпреки всичко „спасяваше“ — защото, както сам казва, „всичко, което може да се изтиска, давал съм го“. Имаше години, когато беше само епизодик — добър, запомнящ се, но все пак само епизодик. Вижте го например в „Последният войвода“, където дори и една думичка няма да каже, порадвайте му се, разбира се, че е толкова органичен и колоритен като стар циганин музикант, но все пак не ви ли става и някак болно, че в такъв посредствен филм на такъв чудесен актьор е дадена такава троха?...

Помня, че към края на пътя ни от Киноцентъра Иван Братанов полу на шега, полу на истина подхвърли:

— Ей, това кино, не мога без него, и това ти е! Всичко ще дам за него! Ще изгоря за него...

И той действително изгоря като истинска звезда — не изтля от недоимък на сили, а сякаш в него избухна цялата огромна енергия, която щедро раздаваше, но от която имаше още толкова неизчерпаеми запаси.

АТАНАС СВИЛЕНОВ

«ШИБИЛ»

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Кинематографистите „взимат своето там, където го намират“ — под знака на този демократичен принцип вече седемдесет години се развива най-синтетичното изкуство — киното. Неговата същност, съдбата и биографията му са немислими без съдружието с театъра, изобразителното изкуство, музиката. И особено с литературата; защото киното израства преди всичко върху нейната почва, черпи от соковете ѝ, развива се под нейното крило. Но това е вече всеизвестна истина и никой не оспорва кръвната връзка между тези две изкуства до момента, когато се заговори за... екранизацията. Впрочем ние, зрителите, пък даже и кинокритиците най-често не забелязваме, че филмовото ежедневие ни „храни“ непрекъснато с разработки и адаптации на по-малко известни литературни произведения, и се замисляме сериозно върху сложната природа на екранизацията едва тогава, когато някой режисьор устреми взор към скъпоценната съкровищница на класиката, когато дръзне да разтревожи популярни и любими образи, да се докосне до словесното богатство на голямата литература. Тогава предубедените към седмото изкуство отново поставят под съмнение възможността изобщо да се „прочете“ със средствата на киното едно литературно произведение; започва двубоят между защитниците и противниците на киното. „Киното за няколко секунди, в няколко кадъра може да разкрие пред зрителя онова, за което писателят отделя цели страници“ — казват едните. „Нима може чрез това „технично“ изкуство да се предаде магията на литературното описание?“ — отговарят другите. Правят се неизбежните, понякога доста буквални съпоставки между филма и книгата, които най-често не са в полза на първия; пишат се рецензии за това „какво не е“, а по-малко за това „какво е“ филм... Изобщо — продължава спорът „за“ и „против“ екранизацията...

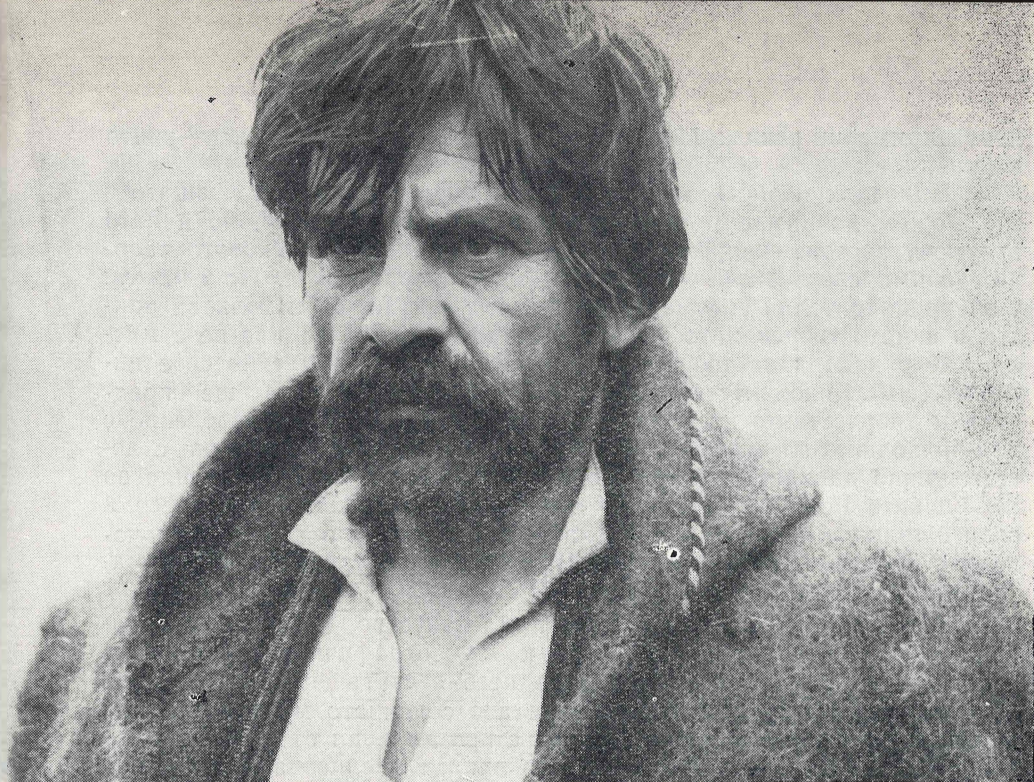


Доротея Тончева в ролята на Рада

А в това време безсмъртните образи на класическата литература продължават да преминават от едното изкуство в другото, често обеднени и осакатени, но не рядко възродени за нов живот, освежени с нови краски — осезаеми, пластични, реални. А между показателите за зрелостта на едно национално киноизкуство съществува и този, дали то влага достатъчно сили и грижи за изпълнение на своето голямо задължение — постепенно, убедително със средствата на киното да възкресява съкровените за своя народ литературни сюжети и образи.

Нашето киноизкуство все още няма основание да се похвали, че е осъзнало дълбоко тази своя задача, щом като такъв първостепенен писател като Йордан Йовков за пръв път намира своята кинематографична интерпретация едва сега, във филма „Шибил“.

Но задълженията на киното в това отношение не са абсолютни, защото и възможностите му не са безгранични. Срещу благородното желание „да се екранизира всичко най-хубаво от литературата“ се изправят строгите закони на киноспецификата. Затова първият въпрос, който специалистите си поставят при разглеждането на всяка нова екранизация и в случая при „Шибил“, е: влиза ли ярко обособената художническа индивидуалност на писателя в сферата на онази литература, която може да бъде пресъздадена в конкретния чувствен строй на киноформата, в актьорски образи, в пластиче-



Петър Слабаков — Шибил

ски решения; може ли тази прелестна миниатюра „Шибил“ да намери адекватно въплъщение на екрана?

В своя сериозен и интересен труд „Вазов, Елин Пелин и Йовков — майстори на разказа“ литературоведката Искра Панова нарича Йовков „майстор на видимия свят“ и прави изключително интересен за кинотворците извод:

„Така, както е нарисуван с думи, типичният Йовков образ действа преди всичко със своята „видимост“, „зрителност“ (визуалност) и разчита на нея. За да бъде възприет естетически, той изисква да бъде „виден“, т. е. да бъде възстановен във въображението на читателя главно като зрителен образ.“ И по-нататък: „Читателят носи запечатани в съзнанието си десетки „йовковски“ кадри“: зелените поляни и ниви, по които пълзят черни сенки от облаците („Имане“, „Другоселецът“, „Антимовският хан“); синята степ на Балкана в „Легендите“, червеният карамфил и бялата кърпа в „Шибил“... отворените врати на Йовковите кръчми, от които излизат шипове светлина и цеят мрака... това са почти филмови кадри, или по-точно, съответните им фрагменти от сценарии, словесно запечатани сцени, определени да бъдат възпроизведени върху екрана на въображението на четящия. Те имат отчетливия рисунък и точния мизансцен на добрия филмов сценарий, неговите категорични светлини и цветови акценти, ясно маркираните му жестове, максимална видимост и пределна зрителна изразителност“... Авторката дори

прави примерни ескизи за сценарии на някои разкази, между които и за „Шибил“.

Приведох тези мисли от книгата на Панова не само защото в тях можем да намерим съществено и полезно откритие, но и като аргумент за това, че решението да се екранизира Йовковото творчество има своите привърженици и сред литераторите. Но едва ли тези предварителни аргументи са били нужни на един толкова опитен в киното творец като Захари Жандов. „Никой от нас не е мислил, че с избора на този разказ — казва Жандов в едно свое интервю (сп. „Киноизкуство“, кн. I. т. г.) — 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 със своята необикновена прелест и сила е толкова типично българска — йовковска, а оттам и общочовешка. Този разказ ме привлича и с особената трудност на драматичната ситуация и композиция“.

Рискът, този риск, без който няма изкуство, е направен. „Шибил“ може би наистина не е „най-кинематографичният“ разказ на писателя, но режисьорът открива в него достатъчен еквивалент за филмово осъществяване и това, съчетано с личното му пристрастие, го прави уверен и сигурен. Изборът е продиктуван от вътрешна потребност, от вълнение. А вълнението винаги предпазва от пагубния хлад на илюстрацията...

Навсякъде, където я открива, режисьорът се доверява на кинематографичната природа на разказа. Приковаващото със своята лаконичност и картинност начало се запазва като експозиция на филма: „Шибил, страшният хайдутин, когото заптиета и кърсердари търсеха под дърво и камък, слизаше от планината и отиваше да се предаде...“ Преломът е настъпил, решението е взето. Оттук нататък, както това често се случва в съвременното кино и както впрочем е в разказа на Йовков, започва ретроспективното разплитане на спомените. Като остро драматична завръзка се представя първата среща на героите, където се ражда „контактът“, „искрата“, характерното Йовково пресичане на характерите, което ще се повтори само още един път — в трагичния финал. В тези сцени режисьорът приема като задължителен за себе си мизансценът, построен от писателя; използван е „готовият сценарий“ на тези епизоди, в тях усещаме йовковската състеност и пестеливост на формата, на образите. Защото Жандов умее да „прочете“, т. е. да разбере и почувствува своеобразния строеж на тези единствени ситуационни моменти в разказа.

В края на произведението, където ще стане неочакваната и впечатляваща развръзка на трагичната история, режисьорът, пак верен на автора, събира като във фокус основната идея на произведението и успява да ни я внуши образно и убедително. Финалът на филма се „извършва“ като някакъв тържествен ритуал, в отмерен, бавен ритъм; тук всичко придобива голямо, съдбовно значение; цялата последна монтажна фраза се редува три пъти, за да зазвучи като апогеоз на волния дух, на гордостта, красотата и веч-

ната любов. За Йовков тази развръзка не е край, защото „вечното няма начало“; във филма тя също не прекъсва духовния полет на героите, а го извисява още по-категорично и затова прозвучава не с печален, а с жизнеутвърждаващ акорд.

Началото и финалът са основните, решаващи елементи в драматургията на филма. Тези големи епизоди в крайна сметка определят законите на цялото, те са опорни точки за композицията и за смисъла на произведението.

В голяма степен те определят и основните черти в характера на филма: отчетлива лаконичност, изразителна в своята простота локална неподвижност.

Но тези епизоди естествено не са били достатъчни за създателите на филма (тук към името на Жандов трябва да прибавим и имената на другия автор на сценария Магда Петканова и на автора на диалога Генчо Стоев), защото те не са си поставили задача да превръщат разказа в съответстваща по размер филмова новела, а в пълнометражен игрален филм.

*

„Има събития, има случаи, които не са достатъчни за драма, не могат да се превърнат в роман, но са така дълбоки, че в един миг съсредоточават толкова живот, колкото не може да се изживее за цял век.“

Белински

Малкият разказ по правило не може да стане основа за пълнометражен филм и се нуждае от преосмисляне, от обогатяване с жизнен материал, от въвеждане на нови линии, от постигане на по-голяма драматична конкретност и интензивност на действието. Още повече, когато става дума за Йовковите къси разкази, където логиката на повествованието е повече романтична, отколкото убеждаваща. В техните тесни рамки е затворен цял свят, „вселената“ на човешкия характер и все пак, когато решиш да дешифрираш условностите на тази битово-психологическа проза, се изправяш пред не-обикновени трудности. Изобщо създателите на „Шибил“ са си избрали по-трудната и по-рядка в практиката на киното роля да „дописват“ и „досъчиняват“ (вместо често срещаното съкращаване и прекомпозиране на големи произведения); и то не кой да е писател, а Йовков. Но колкото и трудно да е съчиняването и прибавянето на нови сцени, при инсценировките и екранизациите това е нещо обикновено и ние тук няма да оспорваме намеренията на реализаторите на филма, а ще се интересуваме от принципа, според който те правят това, от умението им не само да измислят или открият тези сцени в други разкази на писателя, но и да ги завържат в драматични възли, да ги превърнат в единна художествена тъкан.

По своята драматургическа цялост Йовковите разкази са нещо „желязно“. При екранизирането им е неизбежно разбиването на тази монолитност. Защото Жандов иска да проследи онова, което писателят само маркира или най-често пренебрегва — веригата от причини, които определят съдбите на героите. Героите на Йовковите

разкази най-често са жертва на съдбовност и предопределеност, а режисьорът иска да проникне по-дълбоко и по-аналитично във фаталната последователност на романтичната история на Рада и Шибил, да потърси генезиса на тяхната трагедия в социалния и обществен ред на живота. Затова се заема да раздипли в обстоятелства пътя на героите от първата им среща до онова, което се случва на малкото площадче пред черковното кафене. А затова са му нужни много нови ситуации и действащи лица.

В творчеството на Йовков зад всяко лице стои жив човек, но този човек не е „снет от натура“, в готова жизнена обстановка, а е пределно обобщен, затова създателите на филма е трябвало не само да въведат нови лица (Стефан, чорбаджи Димчо, бабата на Рада, Женда, младия бей), но да облекат в плът, да конкретизират в точна физическа и нравствена характеристика Мурад бей, Велико кехая, та дори и Рада — характеризирани от Йовков с две-три шрихи; да ги обогатят с нагледни детайли, да ги поставят в определена материална среда и така филмовият разказ да стане не само психологически, но и социално, и битово достоверен.

Йовков е скъперник на подробностите, дори когато наблюдава и разказва за главния си герой Шибил. Затова Жандов е трябвало да открие всичко зад намеците, да превърне в сцени отделни фрази („Шибил пуца търговците да си вървят, изпраща ги до нейде и високо им заръчва да носят много здраве на Рада...“ или „Всичкото имане, което той беше натрупал, потече в къщата на Велико кехая“... Той взима и някои мотиви от други разкази („Индже“, „Най-верната стража“) и това не само не е осъдително, а е оправдано от признанието на Йовков, че разработва своите „Легенди“ като „звена от една поредица, като елементи от едно композиционно и емоционално цяло“. В сценария е търсена верижната свързаност на отделните епизоди, фабулната им последователност и единство.

Но ако решим да вникнем във вътрешната постройка и смисъл на всяка от новонаписаните сцени (например сватосването, посещението на Мурад бей в дома на Рада и т. н.) ще открием, че те наподобяват по-скоро театрален акт, отколкото кинематографичен епизод, че главна роля в тях играе онзи момент, който допълва интригата на филма, а не неговият смислово-емоционален обем. Характерната локалност на мизансцена, за която споменахме, тук се превръща в скованост, в изкуствена неподвижност; простотата в някои моменти се свежда до опростеност и директност. И ако към всичко това прибавим и елементите на лоша театралност в поведението и говора на актьорите, ще трябва да направим извод, че фабулната последователност на епизодите не навсякъде се превръща в плътен и плавен разказ, че не рядко при гледането на филма ни спохожда усещането за накъсано, сурово повествование. Ако например в сцената на сватосването можем да открием момент, нужен за социалната и битовата характерност на епохата, едва ли можем да се съгласим, че появата на младия бей е крайно необходима, за да каже нещо и за моралното безправие на българина по онова време. Неговото присъствие създава повече впечатление за търсене или поне за допускане на тривиално екзотичен колорит, а постоянните му за-



Сцена от филма „Шибил“

плахи, че ще отвлече Рада, са нужни повече, за да засили напрежението. А трябва ли да припомним, че на Йовков не е присъщо такова обстоятелствено построяване на разказа върху редуване на събитията и още по-малко върху ефектите от натрупване на напрежението...

Ето че вече немалко неща сякаш застрашават стила на филма, създават угрозата в него да се получи друг, не Йовковски ритъм, постройка, интонация. Тези опасения обаче намаляват (без да изчезнат напълно), когато постепенно започнем да се уверяваме, че Жандов търси трайното и същественото във филма не във фабулата и в натрупването на достоверна битова среда, а в драматизирането и разкриването на съкровения свят на героите. Настоячиво и все по-често във втората половина на филма той търси пресечните точки на драматичното начало с лиричния поток на чувствата и преживяванията; филмът навлиза в сферата на истинската поезия, докосва се до най-трудната материя на произведението, съсредоточава се по-дълбоко в героите си, в тяхната обич и мъка.

В първата половина на филма също откриваме драматизирани мисли и чувства. Но метаморфозата, която се извършва в характера на Шибил, динамиката на неговото вътрешно състояние тук се разкрива предимно чрез физическото действие. Метежната му стихия се излива постепенно, в приливи и отливи и намира кулминацията си в буйното препускане с коня. Режисьорът решава този

епизод ефектно с динамичните възможности на киното, но по смисъл той има повече реален, отколкото условен характер. И все пак в тази луда гонитба, както и в демоничния смях на Шибил, откриваме белезите на познати романтични похвати и характеристика. По-убедително и по-дълбоко психологическият заряд на образа се разкрива в логиката на съседство с пейзажа. За Жандов, както и за Йовков, пейзажът не е неутрално място за действие; той има драматургична ценност, отразява или по-точно изразява душевния мир на човека. Нежно интимен, тревожен или суров, планинският пейзаж в разказа „Шибил“ е активен, а не просто красив. Йовков рисува пейзажа не като портретист и не като график, а като колорист-живописец, възприема го в смътни и изменчиви очертания, изчистен от подробности, през пелена от мъгла. Затова и операторът на филма Ивайло Тренчев, за когото тази трудна филмова творба е първа самостоятелна работа, намира такава техника на снимането, която да разкрие картината в живописен, а не в остро ограничен контрастен контур. Неговата камера се стреми да улови магията на Йовковия синтез между човек и природа, трансформацията на душевните вълнения в измененията на пейзажа. На много места камерата наистина успява да внесе осезаемо усещане за вълнение и безпокойство; визуалната експресивност е продиктувана и синхронизирана със състоянието на героя. И все пак трябва да кажем, че пейзажът, който откриваме в литературния първоизточник, съдържа повече разнообразие, драматизъм и поезия, крие повече нюанси, по-голяма одухотвореност. Във филма неговото присъствие и сила са центрирани предимно в монументалния образ на Сините камъни; ласкав и топъл, ще го открием само за миг, в някои от цветните изображения, които идват във втората половина на филма.

Обстоятелственият разказ, суровият хайдушки живот и сивата селска реалност във филма са рисувани чрез живописните възможности на съчетанията между черно и бяло. Само там, където изображението се докосва до тайнството на душите на любовното чувство, а това ще рече, че трябва да се превърне в синтез, в поезия — само там се намесва цветът. Не като натурален приъом, а като структурен елемент, като функция от душевното състояние на героите. Впрочем това не са цветни петна в буквалния смисъл на думата, а отделни, оцветени от лек пастел кадри, пронизани от много светлина. Мигове на своеобразно отстъпление във вътрешния, скрит свят на копнежите и чувствата. Тази рентгеноскопия на душата е не само нужна; тя е най-същественото, най-пленителното, което откриваме във филма. Светлината обгръща красивата глава на Рада като сияние, открива нейната лъчезарност и мека женственост. В тези разкошни обемни и фосфорисциращи крупни планове на Рада и Шибил се утвърждава проникновена сила на киното, на истинската кинематографичност. И човек неволно си мисли, че творци, които са могли да усетят, да видят и предадат такава наситени със състояние и настроение мигове, са били способни да изградят по-аналитична, вътрешно по-многопланова, т. е. по-близка до Йовковата поетична проза филмова конструкция; че с очите и лицата на актьорите, с атмосферата на пейзажа те са могли

да кажат повече за душата, а следователно и за живота на българина, отколкото с недотам сочните ситуации и диалози във фабулната част на филма си.

В тези кратки цветни късове и актьорите, макар и най-бездействени, са по-убедителни, защото с помощта на режисьора и оператора те се докосват до въображението на писателя и улавят съществени страни от пластическото битие на персонажа. Това се отнася най-вече за образа на Рада. В екранната версия, за разлика от литературното произведение, той присъства много повече. В този образ, макар и пределно пестеливо, писателят е въплътил своя идеал за прекрасното и режисьорът с основание му дава по-широко разкритие. В изпълнението на младата актриса Доротей Тончева — очарователна, сдържана и точна в пластичния рисунок — Рада се изправя редом и равна до Шибил (Петър Слабаков), от когото впрочем може да се иска повече по отношение на чистотата и изразителността в словото и поведението. Те и двамата са живи хора, а не стилизирани и приповдигнати романтични видения, битово живописни, но не фолклорно екзотични, строго построени, надарени със силно духовно излъчване. В техните портрети кристализират черти от хубостта и душата на българина — силата на неговата чувствителност, непокорството и себеогрицанието в любовта.

Във филма е използван и живият копривщенски „декор“, възстановен е старият български интериор (архитект-художник е Виолета Йовчева), но всичко това не представлява, така да се каже, „музееен интерес“, защото режисьорът подхожда към него не като стилизатор и реставратор, а като художник, зает с проблеми, близки и понятни на нашето време. И може би едно от най-ценните неща в неговата работа е в това, че той успява да отстрани опасността не само от всякаква мелодраматичност, но и от всякаква красивост (на някои зрители например Шибил им се струва не достатъчно красив), убеден, че романтичното не винаги е красиво.

„Това първо докосване, черпене от огромното и така разнообразно творчество на Йордан Йовков, ние всички от творческия колектив на филма смятаме като начало. Произведенията на този голям наш писател... носител на своя толкова българска философия — тепърва ще търсят място на нашия екран.

На един режисьор няма да стигнат няколко живота, ако би отделил цялото си сърце на творчеството на Йовков“ (из интервюто на Захари Жандов пред сп. „Киноизкуство“).

Не намерих по-точни и обобщаващи думи, с които да завърша опита си да анализирам филма „Шибил“.

Сценаристи: Магда Петканова и Захари Жандов по разказа на Йордан Йовков „Шибил“. Постановчик — Захари Жандов. Оператор — Ивайло Тренчев. Художник — Виолета Йовчева. Музика — Васил Казанджиев. В главните роли: Петър Слабаков (Шибил), Доротей Тончева (Рада), Стойчо Мазгалов, Стефан Пейчев, Елена Хранова, Иван Братанов и др.

Производство на Студията за игрални филми — София, 1967 г.

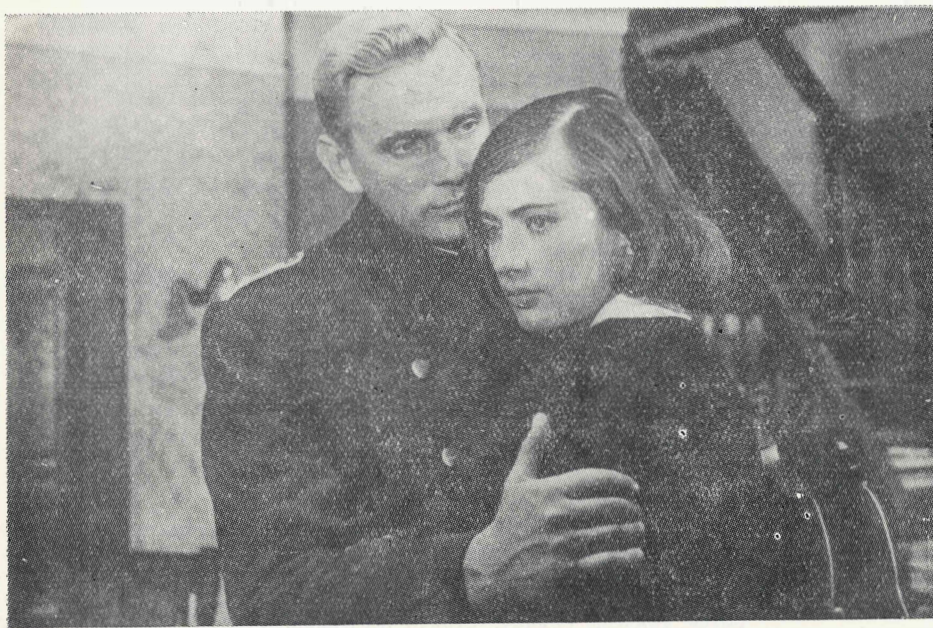
„СИЛНИ ПО ДУХ“

Сценарий Анатолий Гребнев и Александър Лукин по едноименния роман на Дмитрий Медведев, режисьор Виктор Георгиев, оператор Геннадий Черешко, композитор Е. Денисов. В главните роли: Гунар Цилински, Виктория Фьодорова, Вия Артмане, Иван Переверзев и др. Производство Свердловска киностудия — 1967 г.

След петнадесет години съветските кинематографисти отново се връщат към героичния живот на прославения съветски разузнавач Николай Кузнецов. (Приключенският филм „Подвигът на разузнавача“ бе претворил сензационната операция на съветското разузнаване през Втората световна война — отвличането от Николай Кузнецов на командувашия немските войски в Украйна генерал фон Илген). „Силни по дух“ е създаден в същия жанр, но вече с намерението да се обхване по-цялостно

необикновеният живот на героя. Става дума, разбира се, не толкова за по-големия обем на използвания жизнен материал (фабулата включва операцията по откриване местонахождението на главната квартира на фюрера в Украйна, предаването на ценни сведения за подготовката от немците настъпление при Курската дъга, убийството на върховния съдия на Украйна д-р Функ, осуетяване заговора срещу Сталин, Чърчил и Рузвелт по време на Техеранската конференция и др.), колкото за опита да се изследва многопланово и в дълбочина богатата личност на Зиберт Кузнецов.

Всъщност и едно бегло сравнение между двата филма ни очертава веднага еволюцията на приключенския жанр, „Силни по дух“ е чужд на всеизвестните похвати, на традиционните драматургически и режисьорски трикове и обрати, с които се създаваше (и изчерпваше) динамиката на действието. И авторите на сценария, и режисьорът са разчитали на психологическото начало, което е трябвало да обогати филма, да внесе логическа и емоционална мотивировка, по-голяма жизнена достоверност, без ни най-малко да се нарушава жанровата специфика. Наред с това обра-



Гунар Цилински и Виктория Фьодорова в „Силни по дух“

зът на разузнавача е освободен от фалшивата патетика, потърсени са вътрешните измерения на героизма като човешка добродетел; „приземяването“ на характера естествено не принизява подвига, а толкова повече разкрива реалните му мащаби.

Очевидно е стремежът да се възпроизведат събитията с почти документална точност и достоверност. Но работата не е само в това, че филмът е снет по мотиви от документалния роман на Дм. Медведев, командир на партизански отряд и действувал в непосредствена връзка с разузнавача; че съавтор на сценария е Александър Лукин, партизанин от същия отряд; че във филма са вплетени не без оправдание и документални кадри от Втората световна война. Самата стилистика на филма определено тежнее към документализма в игралното кино.

И ако резултатът все пак не покрива в нужната степен намеренията на авторите, основната причина се корени в недостатъците на режисурата, на която просто не достига художествен ръст и, общо взето, остава в плен на факта, на събитието. Търсената документалност в много случаи е сведена до буквалност и тази буквалност личи в построяването на мизансцените, в поведението на актьорите, в неумението да се търси и осмисля детайлът, в равнодушието и безпомощността на камерата, която държи зрителя на страна от изобразяваните събития. Но струва ни се, че тази плахост и безкрилост на режисурата е обусловена в известна степен и от художествената неравностойност на сценария; значителният жизнен материал, защитен драматургически твърде директно, фактологично, без нужния художествен пълнеж, полет и въображение.

Б. Михайлов

„ТРАПЕРЪТ“

Сценарий Дейвид Осбърн, постановка Сидни Хейърс, оператор Роберт Краскър, музика Рен Гуудин. В главните роли: Рита Тъшингъм (Ева) и Оливър Рийд (Жан ла Бет). Съвместна продукция на Великобритания и Канада.

„Празненство за кинолюбителите“, „истинско удоволствие“, „великолепни снимки“, „излъчва рядко човешко обаяние“, „един образ с най-сложна га-

ма от чувства“, „в авангарда на творците на седмото изкуство“, „съществен принос за създаването на естетиката на цветното кино“, „възхитителна игра“, „дяволски талантлив“, „проникновен създател на портрета“, „демонстрира виртуозитета си на пейзажист“ — всички тия невероятно суперлативни изрази са от иначе съвсем критичната рецензия за филма „Траперът“, която се появи преди известно време във вестник „Народна култура“.

Но в „Траперът“ не открих нищо друго освен хитро игране на ония струни вътре в нас, които обикновено наричаме „вмечение към екзотиката“. В тия случаи не е задължително непременно сюжетът да се развива под червените фенерчета от Хавайските острови. Спокойно може да се прибегне до антипода — студения и суров север. От Джек Лондон и Брет Харт започна редица от амбициозни автори, които все повече се отдалечаваха от откроявания тон на първомайсторите и с течение на времето създадоха цели томовете второкачествена подражателна книжнина. Именно тая книжнина създаде клишетата на „северната екзотика“, към която се нахвърли и киното. В центъра непременно е „силният характер“, човекът с грубите природни навии, но с благородна, хуманна душа, който устоява на всичко и тържествува над разрушителните сили, над примамките на лъжливата цивилизация.

Точно по този „тертип“ е направен и „Траперът“. По дух това е филм, изцяло потопен в атмосферата на конвенционалното. Всичко, което става на екрана, макар да се отнася за безкрайно далечна и чужда страна, за непознати хора, непрекъснато ти се струва добре известно, можеш с право да гадаеш как ще се развиват нещата, каква ще бъде еволюцията на героите. Корените на сценария изхождат от книжни възприятия, повтарят сътвореното в литературата, повтарят банални ситуации. Влизат в действие и неизменните дресирани кучета, които представляват хищни вълци, не липсва и ефектна пантера, тук са и коварните индианци, които си получават заслуженото (с какво удоволствие е показан например епизодът с удавянето на един от тях!). А и траперът е верен на схемата — ръмжи като дива котка, ръфа тлъсти мръвки, потупва с мечешка сила приятелите си по гърба за благодарност, но иначе е честен, благороден, дълбоко вътре в себе си нежен... Да, още преди да го гледам, знаех този филм!



„Траперът“

Иначе наистина е реализиран сръчно. За оператора не бих могъл в никакъв случай да кажа, че прави „съществен принос за създаването на естетиката на седмото изкуство“, защото ако и на „Траперът“ дадем такава оценка, с право за подобно отличие биха претендирали поне още двеста филма. Но факт е, че Роберт Краскър тук доказва, че си разбира от занаята.

Главната изпълнителска двойка е респектираща, но предпочитание можем да отдадем на Рита Тъшингъм в трудната — без нито една реплика — роля на няма момиче. Оливър Рийд ми се струва донейде преднамерено грубоват, повече е в плен на конвенционалните актьорски средства, отколкото Тъшингъм.

В края на моята рецензия искам отново да възразя на суперлативите по повод „Траперът“. Обстоятелството, че на наш екран все по-рядко започнаха да се появяват значителни филмови произведения, не бива да ни тласка към изгубване на здравия естетически критерий, към снизходителност. Всяко отиване на кино не бива да се превръща в „празненство“. За мен етимологията на

тая дума не произлиза от „празно“, т. е. пусто, незначително, повърхностно.

А. Свиленов

„ЧУДНИЯТ СВЯТ НА БРАТА ГРИМ“

Сценарий Д. Хармън, Ш. Бомон, У. Робертс; режисура Хенри Левин; оператор Паул Фогел; композитор Боб Мери. В главните роли: Лоурънс Харви, Карл Бьом, Клер Блум. Производство — Метро Голдуин Майер.

„Храбрият шивач“, „Снежанка и седемте джужета“, „Палечко“, „Червената шапчица“, „Пепеляшка“, „Хензел и Гретел“, „Педя човек — лакет брада“ — Един очарователен свят, изпълнен с красота и дълбока мъдрост. Населен от великани и джуджета, от принцеси и прости овчари, от феи и златни рибки. В бедни горски хижи и в царски палати, в непрогледни пещери и тъмни лесеви, по друмища и неотъпкани пътеки се скитат те — добрите герои на вълшебните приказки, за да помагат на слабите, да търсят правдата, да побеж-

дават злото. Този свят, подарен ни от Вилхелм и Якоб Грим, е останал частича от детската душа, от усмивката и вълненията на малките, от неукротимото им чувство за справедливост и вяра в неизбежното тържество на доброто. Но до пожълтелите томове на двамата братя, поставени на лавицата редом с приказките на Андерсен и книгата за Робинзон Крузо, се докосва с вълнение не само детската ръка — среща с невъзвратимото детство, с неповторимата му атмосфера и очарование буди и у най-строгия и възкителен читател и радост, и носталгия. И затова не трябва да се чудим, че през месец февруари т. г. пред касите на столичните кина „Церковски“, „Македония“, „Млада гвардия“, „Дружба“ се редяха опашки, че в кинозалоните възрастните бяха повече от децата...

„Чудният свят на братя Грим“ се появява на нашия екран с няколко години закъснение. Но това не е голямата беда, тъй като още по време на неговото завършване той е бил вече стар — филмът е създаден по непоклатимите, застинали норми на търговския киноеталон. Използването на познати, многократно проверени похвати в практиката на Холивуд започва още с драматургията. Всъщност схемата тук се чувствава и в общата конструкция и организация на материала (с развиващото се със строга последователност действие, с драматургичното изчерпване на всички сюжетни линии и разкриване докрай на героите), чувствува се и в отделните ситуации и драматични акценти, и в кульминацията и развързката. Не е трудно да открием присъствието на шапката и в ролите от втория план (на приятеля издател, любимата на Якоб, на злия и щедравен херцог, на слугата угодник и др.), и в атмосферата на доброжелателност и сантименталност, лесно затрогваща и извикваща умиление у зрителя, и в неизбежния социален „конфликт“, с който така евтино се кокетира.

Следват традиционните похвати на актьорската игра и на режисурата, с които са свикнали не само изпълнителите, но и — най-важното! — самата публика, научена да отгатва всеки жест и интонация. Единствено Лоурънс Харви, познат на нашия зрител от филмите „Път към висшето общество“ и „Живот във висшето общество“, се откроява сред останалите актьорски типаж с личното си присъствие и обаяние, с усилията си да преодолее съпротивата на дра-

матургическите и режисьорски схеми.

Във филма на Хенри Левин всичко е овладяно безупречно, дори прекалено безупречно, за да не остане никакво съмнение, че отличното познаване на занаята тук е съобразено единствено с навиците и предпочитанията на най-многобройната публика, без да се подчинява на сериозни творчески амбиции.

Б. М.

„СВАТБА С ПРЕПЯТСТВИЯ“

Сценаристи: Зденек Маляр и Иржи Крейчик, режисор Иржи Крейчик, оператор Йозеф Стржеха, композитор Зденек Лишка. В ролите: Ива Янжурова, Владимир Пухолт, Ян Восьричл, Стела Зазворкова, Франтишек Филиповски и др. Производство — киностудия „Барандов“

Малко неочаквано, но не и невъзможно е „плуването в чужди води“ на чехословашкия кинорежисьор Иржи Крейчик. По нашите екрани, преди още да се заговори за „чешкото чудо“, видяхме няколко негови филма, между които „Висшият принцип“ и „Среднощ на литургия“. И двете произведения бяха посветени на антифашистката тема, а драматичните колизии, психологическата наситеност и трагичните мотиви при обрисването на образите на главните герои свидетелстваха за пристрастието на режисьора към трагико-героическото.

В „Сватба с препятствия“ се запознаваме с един нов Крейчик, склонен към комичния детайл и тънката, малко тъжна самоирония (характерна впрочем за повечето от съвременните чехословашки кинотворци). Веселата и забавна страна на историята, разказана ни във филма остроумно и с добър художествен вкус, е само видимата фасада на засеннатите проблеми. Трябва да подчертаем, че с присъща за чешките кинотворци дързост, а понякога и с малко маниерна драстичност авторите се докосват до многообразието от конкретни жизнени прояви, които разглеждат през призмата на смеха. В подтекста на филма откриваме тяхната критична позиция, насочена еднакво остро и срещу демагогското, формално отношение към човека, и срещу някои прояви на еснафския морал, все още шевсествуващ на съвременната обществена сцена. При това не само в Чехословакия...

К. Стойновска



Рене Клер

КИНО Е ТОВА, КОЕТО НЕ МОЖЕ ДА БЪДЕ РАЗКАЗАНО.

ОТНОШЕНИЕТО ТЕАТЪР — КИНО

Тези, които твърдят, че театърът ще бъде убит от киното, изглежда, не познават природата на тези две изкуства (използуваме думата изкуство по липса на по-подходяща). Този, който ги сближава, също не ги познава. Всичко, което сцената взема от филма, всичко, което киното взема от театъра, има опасност да отклони и киното, и театъра от присъщия им път. Говорещият филм направи най-много за това

объркване, което датира още от първите години на киното. Филмът, даже говорещият, трябва да създава изразни средства, твърде различни от тези, които използва сцената. В театъра действието се води от словото. Това, което се вижда, е второстепенно по отношение на това, което се чува. В киното първото изразно средство е образът — словото или звукът не трябва да преобладават. Почти би могло да се каже, че един слепец пред истинска драматична творба и един глух при истински филм, макар и да не схванат и единият, и другият значителна част от показаната творба, трябва да са в състояние да възприемат същественото.

В една кинотворба диалогът не трябва да заема повече място, отколкото в един роман. Изразяването посредством образи е по-ценно, отколкото чрез думи.

Обаче ако е сравнително лесно да се направи филм, в който основното е действието, без да прибъгваме до словото, не така стоят нещата, когато чувствата на героите са същественото в интригата. Най-хубавото упражнение за един филмов талант би било да създаде филм, в който без намесата на диалог биха били изразени такива страсти, както тези, които възнуват героите от „Принцеса дьо Клев“¹ и „Адолф“². Ние оставяме тази грижа на тези, които идват след нас, ако те все още се интересуват от кино и от чувствата на сърцето.

ДВИЖЕНИЕТО — СЪЩНОСТ НА КИНОЕСТЕТИКАТА

Сценарият (на „Първа любов“) е извлечен от една поема. Поради тази ли причина филмът съдържа толкова поезия? Не, поезията на екрана се ражда от образа в себе си, а не от литературната творба, която тя е вдъхновила. Поетичният дух цари в цялата тази творба, защото тя е оживена от едно съвършено движение.

Движение, не казвам движение, регистрирано в самия образ, но движение на образите по отношение едни към други. Движение — първа основа на кинематографичния лиризм, чиито тайнствени правила се уточняват всеки ден.

Че киното е създадено, за да регистрира движението, е неоспоримо. И ето все пак като че ли именно това сякаш твърде често се за-

—Фрагменти

бравя. Главната задача на съвременното поколение би трябвало да бъде да възвърне киното към неговото начало, като за тази цел го освободи от цялото лъжливо изкуство, което го задушавя.

(....) Ако има естетика на киното, тя е била открита едновременно с кинокамерата и филма във Франция от братя Люмиер. Тя се резюмира в една дума: „движение“. Външно движение на предметите, възприемани от око, към което ние ще прибавим днес вътрешно движение на действието. От обединението на тези две движения може да се роди това, за което толкова много се говори и което толкова рядко виждаме, ритъмът.

Когато братя Люмиер пожелаха да докажат ценността на тяхното чудно откритие, те не показаха на екрана един мъртъв пейзаж или диалог между двама неми: те дадоха „Пристигането на един влак“,

1 — Роман (1678) от Мари Лафайет (1634—1693)

2 — Роман (1816) на Б. Констан

„Атаката на броненосците“ и този „Полят поливач“, който е бащата на кинокомедията. Ако искаме да расте силата на киното, нека уважаваме тази забравена традиция, нека се върнем към този извор.

ЗА ПОЕЗИЯТА В КИНОТО

Една нова поезия се роди от екрана, поезия, която нейните автори създадоха несъзнателно, поезия, чийто характер би бил труден за определяне, ако това не беше направено много по-рано от раждането на киното, в следните редове, от които сякаш екранът говори от първо лице: „Отдавна се хвалех, че притежавам всички възможни пейзажи... мечтаех за кръстоносни походи, за неописани пътувания, при които се правят открития, за революции в нравите, предвиждания на раси и премествания на континенти: вярвах във всички чудеса...“. Този прочут пасаж от „Един сезон в ада“¹ не е ли един поетически манифест на киното, написан четвърт век, преди Мелиес да е видял за първи път апарата на братя Люмиер в подземията на „Гран кафе“?...

ЗА ОСНОВНОТО КАЧЕСТВО НА ЕДИН ФИЛМОВ АВТОР И ЗА ВТОРОСТЕПЕННИТЕ НЕЩА

Началото на една история, първият стих, както казва Пол Валери, е небесен дар. Вторият стих — или продължението на историята — изисква труд и зависи от таланта. Тогава трябва именно да се намеси инвенцията, качество, което Стендал така ценеше у един романист и което, като се вземе всичко предвид, струва ми се, е първото от тези, които трябва да притежава един филмов автор.

А техническата разкадровка? — ще кажат някои. А съотношенията на плановете? Движенията на камерата? Всички тези второстепенни неща, които се преподават в киношколите и дават възможност на киноспециалистите от незначителни списания да блестят със своите знания? По-рано самият аз отдавах известно значение на режисьорския сценарий. Днес мисля, че тази работа може да бъде извършена с повече или по-малко импровизиране, при условие, че познаваме професията си. При думата импровизация някои теоретици изпадат в транс и като смесват драматургия и постановка, си въобразяват, че може да се импровизира едното, както и другото. Това показва невероятно невежество, което особено красноречиво се изявява от немалък брой критици в „специалното есперанто на експертите от кино-клубовете“, за което говори Артър Найт. В театъра смесват ли изкуството да се напише една пиеса с това да бъде представена на публиката? Професията на Жуве с тази на Жироду? Мисли ли някой, че Шекспир или Расин са „импровизирали“ техните творби по време на репетициите? Безполезно е да се разпростираме повече върху тези детинщини, които все още намират кредит сред любопитни, но незадаълбочени хора.

СЦЕНАРИЯТ

Без да пренебрегвам значителното обогатяване на техниката, струва ми се, че е възможно, както в началото на киното, да се правят филми, чиито сценарии са непосредствено писани за екрана и използват някои от ресурсите, свойствени на камерата. Мисля, че сюжетът на един филм трябва да бъде преди всичко една визуална тема...

¹ Сборник поеми в проза (1873) на Артюр Рембо



ЗА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА

Бих желал моите изразни средства да бъдат така прости, както тези, които използваха майсторите Инс и Мак Сенет във времето, когато киното не дегенерираше нито по линията на мюзикхола, нито по линията на театъра. Вие виждате, че за да вървя напред, аз се връщам назад...

ЗА УСЛОВНОСТТА И РЕАЛИЗМА В КИНОТО

Това, което се чува на улицата, прозвучава по съвсем друг начин, ако е казано от артисти и възпроизведено от високоговорител в един киносалон. Филмът не достига до едно реалистично показване на живота посредством просто възпроизвеждане на реалността.

За едно куче фотографията на неговия господар не е възпроизвеждане на действителността, а просто парче картон. Връзката, която

установяваме между един реален образ и фотографското му възпроизвеждане, съществува благодарение на условност, с която сме свикнали. Посредством тази конвенционалност реалното загубва своите привилегии. Творците в киното знаят, че една улица, построена с макети и изкуствено осветена, може да създаде впечатление за действителност по-фрапиращо, отколкото една истинска улица, при чието фотографично възпроизвеждане ще бъдат хванати и излишни или случайни неща. Това, което е вярно за образа, е също вярно за звука и думите.

ОТНОШЕНИЕТО ЗРИТЕЛ—ТВОРЕЦ. СЪВЕТ КЪМ МЛАДИТЕ

Зрителите? Говорим често за тях, но някои взискателни хора ще помислят може би, че недостатъчно се грижим за публиката. Този упрек приемаме с удоволствие. Ще кажем даже на дебютантите, че колкото една творба е по-амбициозна, толкова повече авторът ѝ трябва да положи усилия да я направи достъпна. От малкото съвети, които могат да се дадат на младите, следният е най-полезен: при всеки момент от реализирането на филма да се стараят да бъдат на мястото на бъдещия зрител и да не забравят, че този зрител няма никаква причина да остане на своя стол, ако това, което му се показва, не го интересува. След като сте се съобразили с тези изисквания, никой не ви пречи да проявявате своя гений.

ЗА РАЗВЛЕКАТЕЛНИТЕ ФИЛМИ

В нашето време има много автори, които биха се счели за виновни, ако и най-незначителната им творба е лишена от претенции да разрешава някакъв важен проблем или поне да описва някаква мрачна действителност. За това изпитваме известно стеснение да признаем, че нашият филм не е една сериозна творба и че има една единствена претенция — да забавлява. От всички епохи, показвани в киното, струва ни се, че на нашата е най-необходимо развлечението.

Ние с удоволствие признаваме, че сме се старали единствено да ви забавляваме, като сме разказали в „Красавиците на нощта“ въображаемо приключение, което не се стреми да доказва каквото и да е, което не поддържа никаква теза и което е с една дума така свършено н е н у ж н о, както славейт или както едно цвете.

КЪДЕ Е БЪДЕЩЕТО НА КИНОИЗКУСТВОТО — ЗА РЕПЕРТОАРНИТЕ КИНА

Киното ще преуспее. Да, но ако духът си възвърне своите непризнати права... Къде е разрешението? Виждаме го вече да се появява във всяка страна: по-малки кинозалони в сравнение с големите кина; филми, за които ще бъдат изразходвани по-малко пари и повече ум, отколкото за „суперпродукциите“, рожби на банкерите. Именно с тези кинозалони и филми ще започне възвръщането на киното.

ЗА СМЕХА, ЗА ЧАПЛИН

Според мен най-рядкото, най-трудното и най-ценното е да умеем да предизвикваме смях, без да изпадаме в пошлост. Именно за това Чаплин е най-великият.

... В киното цената на един автор нараства пропорционално с изразходваните от него милиони. Благодарение на такава практика киното (поне това, което ние, няколко души, наричаме кино) се насочва към своя златен край. Смяха се, когато говорих за края на киното. Съвсем нямам намерение да се шегувам: киното ще умре от парите... Внимание: да насочваме нашето изкуство към създаването на „пищни“ филми, това означава да се хвърлим в устата на вълка. Това означава все повече да превръщаме филма в роб на парите, чийто закони вече го задушават. Колкото повече ще имаме нужда от помощта на финансистите, толкова повече ще трябва да оставим в техните ръце и това малко, което е останало от нашата независимост.

ЗАЩО ПРЕДПОЧИТАМЕ ЛОШИТЕ СЦЕНАРИИ?

... Често се казва, че във филма сценарият не трябва да има значение. Трябва да признаем, че открихме тази формула, за да се утешаваме. Ние бихме желали сценарият да е значителен, но се преструваме, че го презираме, защото търговските условия на съществуването на киното ни налагат сценарии, лишени от стойност. Затова не държим вече сметка за тях и се интересуваме единствено от визуалното разгръщане на филма, за което те ни служат само като претекст. Несъмнено това е най-разумното решение.

ХОЛИВУД И НИЕ

... На младежите, които от Европа мечтаят за Холивуд като за магическо място, където биха могли да създават лично творчество, на тези, които продължават да смятат киното за едно изкуство, както поезията или музиката, на наивниците, които мислят, че само поради една случайност от 20 години не се е появил нито нов Грифит, нито нов Чаплин, Флори,¹ след като е правил американски филми четвърт век, би могъл да им каже неща, които могат да разрушат техните илюзии.

Между 400—500 филма, произвеждани всяка година в Калифорния, колко носят белега на личен стил, колко от тях изглеждат да са дело на творец или на оригинален професионалист? Просто по някакъв навик хората продължават да назовават режисьора и сценариста на един американски филм. С малки изключения техните подписи имат същото значение, както тези, които фигурират върху банкнотите, в които може да се замени името на един касиер с името на друг, без от това цената на банкнотите да бъде променена. Така въпреки величествено изписаните букви и фанфарите, които придружават представянето на филмите на екрана, имената, които прочитаме, са най-често на чиновници от една администрация, ръководена от всевластен и анонимен колектив.

Това състояние на нещата, което може да изглежда странно на европейците, ако все още имат вкус към индивидуалните творби, не е пречка от време на време да се появяват и качествени американски филми. Ако биха попитали Флори къде се крие обяснението на това явление, мисля, че би отговорил — във Франция кооперативните винарски предприятия понякога, като правят своите смеси, създават твърде приятни вина.

¹ Робер Флори „Холивуд вчера и днес“, Париж

СУПЕРПРОДУКЦИЯТА

Ако се съди по потока суперпостановки по западните екрани, древната максима „хляб и зрелище“ не изглежда чак толкова древна. Киното, което вече не е така младо, продължава да бъде прекалено амбициозно. Гигантоманията, считана до неотдавна за негова детска болест, изглежда, не му е създала добър имунитет и ние виждаме нейните пристъпи да го покоряват в зряла възраст. За мнозина тя въобще не е никаква болест, а напротив — признак на добро здраве, демонстрация на възможности, неприсъщи на другите изкуства. Техните аргументи могат да се резюмират така: когато се надигна заплашителната вълна на телевизията, киното успя да се задържи на крака и да оживее благодарение на съпротивителната сила, която му преля суперпродукцията. Именно тя направи от телевизорите смешни и жалки сандъчета и привлече отново публиката в салоните. Благодарение на нея киното остана да съществува...

Противниците на това гледище отсичат: може и така да е, но какво общо има то с изкуството? Това е

зрелище, духовна храна от съмнителен произход, предназначена да развлича тълпата, както, да речем, футбола. Чарли Чаплин например се изказва с нескрито пренебрежение за тези „суперизключителни произведения“. Те според него се правят най-лесно: „Суперизключенията почти не изискват нито от артиста, нито от режисьора въображение или талант. Необходими са само десет милиона долара, много-много тълпа статисти, костюми, сложни съоръжения и декорации. Доказвайки могъществото на лепилото и платното, морната Клеопатра може да бъде накарана да плува в реката Нил, двадесет хиляди статисти могат да влязат в Червено море и със звук от тръба да се срутят стените на Йерихон — всичко това ще бъде заслуга на умелите строители и декоратори. Докато главнокомандващият седи в режисьорското кресло, поглеждайки гу в сценария, ту върху дислокационната карта на силите си, неговите твърде дисциплинирани сержанти обикалят бойното поле, давайки заповеди на отделните части: едно свирване значи „десет хиляди от ляво“, две



свирвания — „десет хиляди от дясно“, а три — „крайните всички наведнъж“.

Ефектно и злъчно, остава да бъде и вярно...

Е добре, това е най-лесното. Най-лесното е суперпостановката да се анатемоса, да се отлъчи от лоното на изкуството и да не се занимаваме повече с нея. Точно това правят някои естети и критици. Но суперпостановките продължават към екраните и публиката (в това число и нашата) продължава да се тълпи на тях. И става ясно, че този, нека да го наречем „аристократически естетизъм“, е неуместен. Че нещата трябва да се гледат в тяхното развитие и многообразие, да се отчитат противоречията, с една дума — към тези филми да се подходи по внимателно и по-задълбочено. Това е нужно особено като разговор с публиката, за да се научи тя да различава истинските ценности от фалшивите.

Няма спор, една голяма част от суперпродукциите дава основания и за по-злъчни и пренебрежителни оценки. Ние вече гледахме „Херкулес“, „Троянската война“, „Седмината от Тива“, пък ако щете, и нашето съучастие в недоносчето „Заветът на инката“, за да има нужда да ходим далече за примери. Тук наистина изкуството е отлъчено от рамките на екрана и точно затова то си отгъщава по същия начин — като отлъчва тези филми от себе си. Липса на художествен вкус, профаниране на големите общочовешки теми на голямата литература с единствената цел: да се направи зрелище. То трябва да бъде гигантско, главозамайващо, феерично. Да се котира на пазара. Да донесе печалба. И съвсем справедливо отбелязваме такива филми като търговска продукция. За мнозина думата суперпродукция означава точно това.

Големият филмов бизнес на Запад разчита много на суперпостановките. Той влага баснословни капитали за реализирането им, но и очаква баснословното им покритие. Ако „Царят на царете“ струваше 6 милиона долара (с 396 декорации и 20 хиляди статисти), той донесе печалба 100 милиона. Знаменитият „Бен Хур“ похарчи 12 милиона долара, но ги възвърна многократно. Още по-знаменитата „Клеопатра“ би всички рекорди (37 милиона долара за постановката), но заедно с това — и всички цени: най-скъпият билет, продаван досега, е бил за „Клеопатра“ — пет и половина долара.

Елизабет Тейлър в „Клеопатра“

Вляво Ричард Харис в сцена от същия филм





Сцена от полския филм

И т. н. Тази статистика би могла да продължи много.

При това положение естествено е в много от случаите художествени и естетически мотиви да се пренебрегват за сметка на търговските. Което още не ни дава право да кажем, че тези филми (пак се налага да уточним — „някои“) са лишени от естетически и възпитателни задачи. Свои задачи, разбира се...

Твърде добре и твърде ярко е разкрил механизма на тези отношения Алберто Моравия в романа си „Презрение“. Един автор с международна известност, добре запознат със структурата на западното кино, защото неведнъж е влизал в досег с нея, си дава безпощадно ясна сметка как в редица случаи меркантилизмът надвива останалите мотиви и съображения. В образите на един честен сценарист, един режисьор и един продуцент той разкрива вътрешните противоречия на този механизъм.

Трябва да се филмира „Одисеята“. Режисьорът, немец по произход, иска да направи от нея психоаналитична

драма от фройдистки тип, което явно противоречи на Омир. Продуцентът иска зрелище, което също противоречи на Омир. А сценаристът напразно изтъква разумни доводи от историята и литературата. Продуцентът диктува условията, а те са достатъчно явно изразени:

„Това, което ме поразя най-много в „Одисеята“ — подхвана той, разхождайки се, — то е, че поезията на Омир навсякъде има характер на зрелище... Като казвам зрелище, аз разбирам това, което безусловно се харесва на публиката... Да вземем например епизода с Невзикая. Красиви голи девойки се гмуркат във водата пред очите на Одисей, скрит в гъсталака... Тук имате вариант на една сцена от „Къпещите се красавици“... Или пък вземете „Полифем“: еднооко чудовище, великан, страшилище... Това е Кинг Конг... Или вземете Цирцея в двореца си... Но това е Атиней в „Атлантида“... Ето какво наричам зрелище... Зрелище, както казах, изпълнено с поезия“.

Не е трудно да се досетим как разбира продуцентът поезията!



Фараон — режисьор Иежи Кавалерович

Тук искам да спра вниманието ви върху един момент, който героят на Моравия безцеремонно е оголил. Филмът да бъде „това, което безусловно се харасва на публиката“. Съображенията на бизнесмен? Да, наистина, защото щом „се харесва“, значи публиката ще пълни касите. Но заедно с това тук виждаме характерно преплитане на търговските мотиви с „художествените“. Филмът се влечи след вкуса на публиката. Той не си поставя задача да го моделира, да го насочва и възпитава. Остава в ариергарда, вместо да бъде в авангарда (където е истинското му място). Художествените мотиви се обезличават и изчезват.

Ето как лъсва обратната страна на медала! Проблемът напуска сферата на финансовите операции и става идеологически. Бизнесът не е заинтересован от развитието на зрителя, от неговото израстване. Той не се стреми да го огромоти естетически. Предпочита го като гладен консуматор, отколкото като умен „съавтор“ на творбата. В този смисъл лошите образци на суперпродукцията поддържат инерцията на

вкуса. Бизнесът не се нуждае от хора, които мислят.

*

Суперпродукцията си има свои предпочитани сюжети. Нейно Елдорадо са библията, античната история, митовете и легендите на древността. При това те се тълкуват и претворяват според нейния образ и подобие. И никога — обратно. Сред киноспециалистите отдавна се говори за „сексуална концепция на Библията“, за „римска оргия“ на екрана. Суперпродукцията трябва да създаде пишно костюмирано зрелище със силни мъже и красиви жени, с армии от статисти, грандиозни декори и напрегнати ефектни схватки. Прави се всичко, за да се зашемети зрителят. Тя никога не се обръща към съвременни сюжети. Съвременни сюжети могат да накарат зрителя да се огледа около себе си. А суперпродукцията е затова — да забравиш себе си и окръжаващата те действителност.

При това тя създава свои канони и съвсем рядко се отклонява от тях. Пол-

ският професор Йежи Теплиц в своето изследване „Киното и телевизията в САЩ“ говори за „стил на монументалния филм“. Всички тези филми според него поразяват с външното си великолепие. А каквато и епоха да се изобразява, крайният резултат винаги е един и същ: някъде в далечината се виждат крепостни селища, живописно снети градове и къщи, но всички веднага разбират, че това са декорации. Тъпни от хора, заети с нещо — веднага разбират, че са статии. „Понякога тълпата отстъпва място на героя — пише Теплиц. — Това е Бен Хур, Спартак, Сид... Актьорите Чарлтън, Кърк Дъглас, Джон Уейн, Пол Нюман, Роберт Митчъм, героят-свръхчовек, смес от светци и рицар, е неустрашим в боя, винаги се сражава за най-високите идеали на човечеството. Този герой не е романтичен любовник. Той обожава жените не въобще, а само единствената избранница на сърцето, която почита, уважава и защитава от опасност. Ние виждаме героя в сражение, сам срещу сто, обкръжен от всички страни, и въпреки всичко, въпреки логиката, побеждава. А ако трябва да загине — то е само на бойното поле, а победата все едно ще бъде негова даже след смъртта му.“ И съвсем точно идва заключението, че в основата си монументалният филм представлява идеалистическа приказка, която съществува извън времето и пространството.

Чаплин също забелязва в своята „Автобиография“: „Главната тема в повечето подобни зрелища е свръхчовекът. Героят скача, лази, стреля, бие се и обича несравнимо по-добре от другите. И това се отнася за всичките му качества освен за едно — да мисли.“

И ето че пак се връщаме към предназначението на такива филми. Свръхчовекът! Юберменшът на по-старите и по-нови нищешейци! Безликата тълпа, която е само фон за неговите благородни и смели постъпки. За физическата му сила. Зрелище? Да, но не безобидно. Не обикновена занимавка за възрастни деца преди лягане. Зад пестрите му одежди прозира реакционната подплата. Не, тя не се стреми да се покаже. Предпочита да остане скрита зад паравана на схватките и страстите, на движенията и цветовете. Но това съвсем не означава, че е престанала да съществува.

Казват, че монументалният филм се възродил, за да се противопостави на

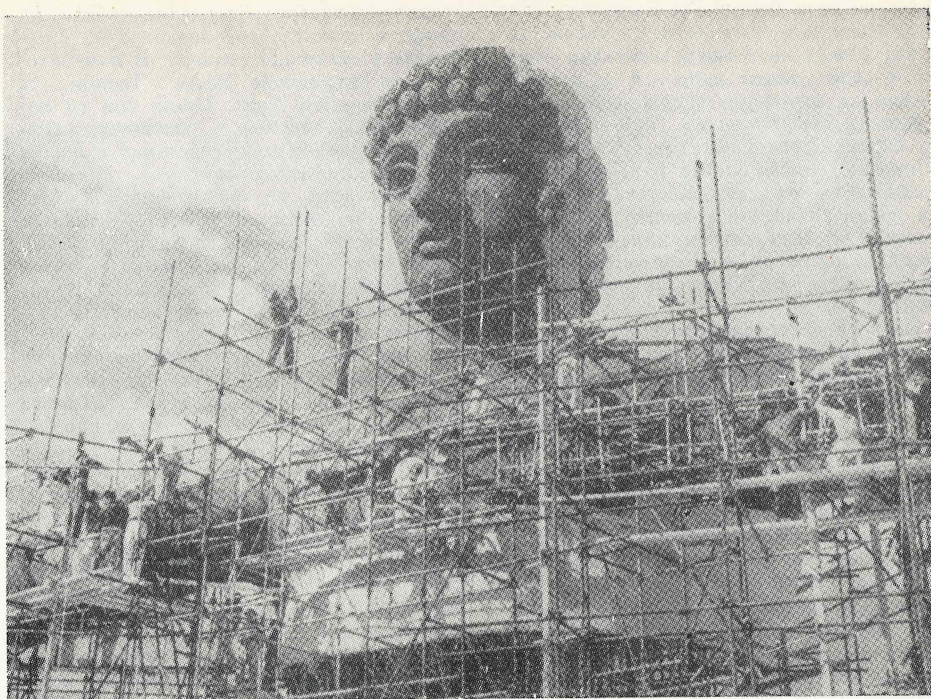
телевизионното нашествие. Едва ли не, че телевизията го е предизвикала. Това е така, но само като втора предпоставка. Защото, ако не забелязваме идеологическите възли, които се сплитат в различни съчетания при различните филми (все пак достатъчно ясно, за да определят своите канони), ние рискуваме да се подадем на чисто външно, механично тълкуване. А подобен подход, както е добре известно, е чужд на естетическите позиции на марксизма.

В подкрепа на нашето твърдение идва законният въпрос: как да си обясним появата, развитието и разцвета на суперпродукцията много преди застрашителната конкуренция на телевизията? Известно е, че още в зората на киното се появяха първите изблици на гигантизма. Големите постановки още тогава станаха мода. От Италия тя се пренесе в Щатите и тръгна да шествува по екраните. И тогава киното имаше своята „Одисея“ и своя „Спартак“, „Юлий Цезар“, „Ад“, „Марк Антоний и Клеопатра“, „Освобождението Ерусалим“ и „Картагенските роби“, „Животът и страданията на Исус Христос“ и грандиозните спектакли „Камо грядеши?“ и „Кабирия“. Много преди Стив Рийвс Генуезкият хамалин Бартоломео Паганд играше всевъзможни херкулесовци на екрана.

Оттазък океана с мащаби, които и днес респектират, Дейвид Грифит поставяше „Раждането на една нация“ и „Нетърпимост“. А Сесил де Мил започваше да експлоатира златоносните рудници на Библията.

Как да си обясним това явление?

Въпросът е сложен и трябва да се огледа от всички страни. Телевизията, разбира се, не е причина — по това време тя не съществува. Идеологическите предпоставки и тогава са налице. До днес те са претърпели известна метаморфоза, известно шлифоване, но в определени форми и състояния могат да се открият още в онзи ранен период. Тук обаче има и нещо друго. Има някакво опиянение от възможностите на киното, някакво трескаво желание те да се изпробват и демонстрират. Затова някои от тези филми са останали в историята на седмото изкуство. Те са изнамирали средствата на кинематографичната изразност, обогатявали са киноезика. Знае се например, че режисьорът Пастроне за пръв път при снимането на „Кабирия“ е използвал фартовата количка и изкуственото осветление за художествени ефекти. В „Нетърпимост“ на Грифит кинематографисти-



Построяване на декор за филма „Колосът от Родос“, режисьор Серджио Леоне

те днес откриват цяла енциклопедия от похвати и специфични средства, по-специално бляскавото използване на паралелния монтаж, особена композиционна структура и т. н. Някои изследователи търсят корените на гигантските филми в народните зрелища и празненства по площадите. Твърде е възможно в пионерския период на киното и тази традиция да е оказвала влияние. Въобще в цял комплекс от причини (към изброените навярно могат да се прибавят и други) можем да търсим корените на това явление.

Тук трябва да видим и мястото на филмовата техника. Защото освен всичко друго суперпродукцията е и демонстрация на все по-неограничените възможности на тази техника. Тя като че предразполага киното към гигантски постановки. Иска да докаже, че на нея всичко ѝ е подвластно. И тази амбиция е една и съща от ранната „Клеопатра“ до съвременната „Клеопатра“. Конкуренцията на телевизията само раздвижи духовете. Киното поиска да изведе зрителите от малките телевизионни екранчета към големите невиджани дото-

гава екранни зрелища. Против телевизията излязоха синерамата, стереоскопичният филм, синемаскопът, широкоформатното кино, панорамното... Заstraшеното кино потърси и други сюжети и ги откри в собствената си „италианска традиция“ от началото на века. Явиха се и пророци, които като продуцентът Майкъл Тод заявиха: „В бъдеще промишлеността, която създава кинозрелища, ще насочи своята дейност към производството на особени атракции. Всичко в тях ще бъде странно, необичайно, единствено по рода си. Твърде много хора мислят за киното с категориите на никелодеоните (непретенциозни кинотеатри с евтини места — б. м.). а никелодеонът отдавна не съществува.“

Разбира се, това заявление игнорира всички останали филми и въобще киното като изкуство. В този смисъл то е твърде недалновидно, но достатъчно добре изразява амбициите и апетитите на „супердеятелите“.

От друга страна, наблюдаваме процеса на разслояване в самата суперпродукция. Гигантизмът не е единственият

белег на тези филми. Те също се делят на плебеи и аристократи. Суперпостановката има свои представителни творби и свой „заден двор“. А и отделни филми са вътрешно неравноценни.

Гледал съм някои от най-нашумелите екранни колоси като „Клеопатра“, „Спартак“ и „Библията“. Каквито и възражения от художествено естество да предизвикват те у мен, аз си давам сметка, че тези филми далеч превъзхождат долнопробните зрелища от типа на „Херкулес“ или „Заветът на инката“.

Лесно е да се раздели киното на „изкуство“ и „зрелище“. Ами ако в зрелището има постигнати и осъществени естетически задачи? Ами ако има чудесни пластични и колоритни решения (както това е в „Библията“) или неоспорими актьорски превъплъщения на майстори (Кърк Дъглас, Питър О'Тул), тогава? Тогава се изисква по-внимателно вглеждане, по-грижливо пресяване на зърното от плевелата. Всяка друга позиция ми изглежда безнадеждно опростена.

Не съм поклонник нито на „Клеопатра“, нито на „Библията“. Но ние трябва да виждаме и отчитаме тази тенденция на „естетизация“, на шлифоване на суперпродукцията през последните години. Случва се тя да примами към себе си талантиливи и способни хора, които оставят своя отпечатък. Можем само да съжаляваме, че те не са избрали по-подходящо, по-благородно поприще за своите усилия и способности. Защото съображенията ни от идеологическо естество си остават в сила и при „шлифованите“ постановки.

Като подчертаваме вътрешната непълноценност на тези филми, това означава, че не бива да изхвърляме заедно с водата и детето. В тях могат да се срещат и сцени и епизоди, които пред-

ставяват инетрес от гледна точка на професионалната реализация, на кинематографическия занаят. В поменатото вече изследване Йежи Теллиц се спира на „Бен Хур“. Общо той го намира дълъг, скучен и разтегнат, наивността според него съседствува с лошия вкус. В едно обаче критикът признава майсторството на режисьора: „Състезанието на колесниците... — това е шедевър от всички гледни точки. Потресаваща техника на снимките, точен ритъм, зашеметяващ монтаж...“ В тази посока могат да се приведат и други примери.

И още нещо. Думата суперпродукция е компрометирана; тя ни вдъхва подозрение или пренебрежение. Трябва обаче да припомним, че суперпродукцията като форма сама по себе си не е нито добра, нито лоша. Пренебрежението и подозрението идват от установената практика тя да се изпълва най-вече с евтини зрелища без художествена стойност. Ако обаче в нея се вложи мисъл, талант и майсторство, ако се изведе и защити една значителна идея, тогава тя става пълноправно произведение на изкуството. Нека напомним, че напоследък се явиха и „социалистически суперпродукции“ именно с такива амбиции. В най-добрата от тях — „Фараон“ на Йежи Кавалерович — беше прокарана и развита идеята за властта. „Фараон“ представляваше зрелище (подобно на „Клеопатра“), но беше и дълбок размисъл (за разлика от нея).

*

Както виждаме, суперпродукцията от Запад поставя много проблеми, съвсем не еднопланови и прости. Те изискват жива реакция. Мълчаливото гледане „от високо“ още не е позиция. Позиция е критичното осмисляне на тези проблеми.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

СОЦИАЛНИ И КУЛТУРНИ ОСНОВИ НА ТУРСКОТО КИНО

АТИЛА ТСКАТЉ

Позволяваме си да изложим тук някои тезиси, като вярваме, че те ще разкрият историческия опит както на нашето кино, така и на нашия народ и ще помогнат за едно по-добро разбиране на нещата.

1.

Тъй като киното е едновременно изкуство и индустрия, в дадена страна то е огледалото, което най-добре отразява особеността на отношенията между база и надстройка. Същевременно е верно, че в Турция липсата на дълбока култура и безредието в педрагата на нашето кино се отразяват на несигурността и крехкостта на връзката между базата и надстройката.

Но това не е достатъчно, за да оправдае тези, които, тръгвайки от аксиомата, че киното е преди всичко един социален факт, ще търсят причините, развитието и мащаба на това безредие в ограничените, налагани на надстройката от икономико-социалните формации в Турция. Още по-лошо: да се задоволим с това, би означавало да дадем право на хора, свикнали да съдят за нещата единствено от гледна точка на естеството на тези отношения, да се върнем на тяхната рухнала основа. Защото у нас тези отношения функционират по особен начин. Отделена от базата, надстройката не може да я отрази. Двете структури имат, така да се каже, самостоятелно съществуване и причинната връзка, която ги свързва, се осъществява у нас благодарение някои посредничества, непознати за различните общества на Запад. Това състояние на нещата се дължи на обстоятелството, че същественият фактор, който определя историческото време и който осигурява непосредствеността на причинната връзка, съществуваша между база и надстройка при развиващите се общества, никога не е бил почувствуван у нас като неизбежна и жизнена необходимост. И тук неизбежно се повтаря историята, на която са свойствени новото, многообразието и оригиналното. Изстрадала, но и господар на съдбата си, Турция преживя хода на историята. Застоят се сля с безсмъртието. Като последица на това прочутото турско нашествие се разви в пространството, а не във времето, т. е. това бе хоризонтално, а не вертикално нашествие. Успоредно с това турската мисъл се откъсна от историческото време и се разви повърхностно, не в дълбочина. Още повече не трябва да се забравя, че турското нашествие стана в епоха, когато Западът се готвеше за радикални промени, беше дълбоко разгърсен и не можеше да се защитава.

Да резюмираме и да заключим: в Турция, както навсякъде, базата това е верига от исторически закономерности. Но ние не можем смело и категорично да обясним с ограниченията на базата, неподвижността, безплодността и дори израждането на надстройката в Турция. Напротив, това израждане се дължи преди всичко на процеси вътре в самата надстройка, на нейното формално развитие, откъснато от останалия свят, от условията на базата и от обществения живот. Турската мисъл не е нито източна, нито западна. Нейните категории са напълно различни. Ние ще се върнем върху това отново, но нека веднага отбележим, че този факт, смятан досега като знак на предопределение, съдържа всъщност единствена възможност за надживяване и възстановяване на нещата.

В заключение: трябва преди всичко да се изучи развитието на надстройката, като се основаваме на самите фактори, на техните вътрешни и специфични противоречия, т. е. независимо от временния исторически фактор, а съобразно с тяхната дълбока истина. В хода на такова едно изследване трябва да се опитаме да видим как развитието на надстройката с течение на времето е било ограничавано от базата и по какъв начин това ограничение е упражнило своето влияние в различните епохи.

Въпреки че случайните белези, придобити с годините, сигурно са я променили, в известна степен турската мисъл продължава да се определя преди всичко от някои нейни вродени черти. Наистина трудно е да се разбере и приеме турското кино, без да се има предвид този основен факт.

II.

Тъй като от всяка гледна точка те бяха най-подходящи, хората на театъра взеха в свои ръце турското кино. Кои са тези хора? От кои слоеве на обществото, защо и как са дошли в театъра? И най-важното: от кого бяха финансирани, поддържани в тяхната професия?

Театърът дойде в Турция от Запад. Това значи, че тези, които го доведоха, бяха представители на обществените слоеве, под чието опекунство се осъществяваха връзките на Турция с чужбина по време на първите капитулации. Те бяха преди всичко неголям брой хора. Както първите банки и търговски дружества, така и първите театрални трупи бяха основани и съставени от чужденци. Но тъй като театърът е въпрос на език, турците не закъсняха да ги заместят. Кои от турците? Тези, които произхождаха от класи, сътрудничащи на чужденците, децата на отоманската аристокрация, които се откъсваха от класата си било поради снобизъм, било по други причини. Това, което днес е важно за нас, е, че този избор, това предопределение на театъра не е логична последица на една борба, а едно бягство, т. е. един вид бунт срещу страха, създаден от социалните условия на времето. Ето защо турският театър, от своето раждане и по време на своето развитие не се ориентира към националните извори и беше поддържан от споменатите слоеве, за да се превърне бързо в средство за развлечение съобразно техните нужди и желания. И поради това турските театрали бързо образуваха клика, която не закъсня да си потърси агентура и намери кинос. За пресметливите, плахи управници от отоманското общество на времето нямаше нищо по-естествено от това да се постави под наблюдението на сигурни хора киното, това ново западно откритие, вместо да се остави в ръцете на хора, които утре може би ще се възползват от това страшно оръжие, за да го насочат срещу самите тях!

От друга страна, монополът на театъра върху киното не е явление, характерно само за Турция. На Запад, както и в Америка, киното беше по-късо или по-дълго време подчинено изкуство. Но заедно с развитието на кинематографията тези театрали се почувствуваха задължени или да станат кинематографиисти, или да напуснат киното.

От тази гледна точка продължителният монопол на театъра върху киното в Турция е тясно свързан с факта, че у нас киноиндустрия въобще не можа да се създаде.

Защо?

III.

Една индустрия се създава в тясна връзка преди всичко със съществуващите пазари за консумация на произведеното и с консумативната способност



Селма Гюнери в „Последните птици“

на тези пазари. Ако съществува пазар и ако той консумира добре, възможността да се произвежда необходимото, както и техническите кадри се раждат почти спонтанно. Впрочем Турция в периода между двете войни, период на монопола на театъра върху киното, имаше два важни коза в тази насока. А именно: 1. Своя огромен престиж в източния свят благодарение решителната си победа във войната за независимост и симпатията, която спечели всред Западния свят благодарение на мирната си политика в този период. 2. Националната политика на възраждане и реорганизации, която тя приложи с успех. Това показва, че е необяснимо нейното упорство да не създаде киноиндустрия. Още повече като се има пред вид фактът, че не само повечето филми, създадени в периода 1922—37 година, донесоха голям търговски успех, но даже и след II война, когато турското кино беше изправено пред жестоката конкуренция на чуждите филми, Турция можа да поддържа производство на равнище, превишаващо нейните възможности, единствено благодарение на слабите консумативни възможности на своя вътрешен пазар.

Всичко това говори, че или продуцентите на турски филми не са могли да оценят този неизчерпаем източник на печалби, или са се задоволили с малкото печалби в миналото, защото това им се е сторило по-удобно и по-сигурно.

Защо?

Двете големи дружества за кинопроизводство между 1922—38 г. Кемал филм и Ипек филм бяха едновременно и разпространители, т. е. техните ръководители бяха преди всичко търговци.

Но едно достатъчно натрупване на капитали не можа да се реализира, тъй като Турция е ръководена открай време според едно схващане, което не обръща внимание на производителността и позволява безредица, която отоманците въздигнаха в социална система. Това не е всичко. Да бъдеш богат в отоманска страна, това значи непрекъснато да живееш под заплахата на всемогъщата държава, която беше в състояние да обяви търговците за хора почти извън закона. Всичко това наложи търговията в Турция да бъде ръководена в по-голяма степен от хора, които по необходимост сътрудничеа с могъщите си чужди покровители. Влагането на капитали предполага сигурност, закони, покровителство. Но в Турция богатият, бил той турчин или емигрант, застрашен да бъде лишен най-внезапно от състояние, по необходимост ще се ориентира към търговия, а не към влагане на капитали, ще превърне своите печалби в недвижими богатства, или чрез канала на чуждестранните си покровители, ще прехвърли всичко в чужбина. Това приблизително вършат и продуцентите на филми.

Но да оставим настрана своободните предприятия, ще кажат някои. Защо с кинопроизводство не се е заела държавата? Тази държава, която се беше заела да реорганизира всички икономически активни области в страната? Да оставим настрана факта, че е един огромен извор на печалби, но нима киното не е основното средство за въздействие чрез своята сила на влияние и мобилизиране на масите, за една държава, която предприема една след друга радикални промени? Не можаха ли и ръководителите на първата република да разберат значението на киното или да открият случайно, че то е подходящо, за да бъдат разбрани и възприети от народните маси съществени реформи?

Накратко: тази държава, която искаше да бъде и минаваше за реформатор, тази нова държава беше ли в действителност това, което вярваше че е?

IV.

В едно от своите изявления Мустафа Кемал изясняваше в навечерието на войната за независимост, че веднъж завоювана решителната победа над нашествениците, неговото правителство ще мисли само за промени и възстановяване на държавните кадри. Ако човек си припомни, че по-голямата част от висшите офицери и цивилните ръководители на движението в Анадола бяха членове на дружеството за Обединение и прогрес и имаха нужда от поддръжката на столицата, а от друга страна, че отоманската бюрокрация не вършеше всъщност нищо друго освен да се съобразява с архаичните традиции на Отоманския двор, ще разбере по-добре защо една основна промяна така, както я разбират и прилагат управниците, не можеше да настъпи с идването на Републиката.

Но дори в рамките на тази устойчивост, що се отнася до концепцията и дейността на управляващите преди и след Републиката, не настъпи ли нещо ново, не се ли осъществи някаква промяна? Да. Имаше нови неща и промени. Дори много. Но това са формални промени, без никаква връзка със съществено. Защото промените настъпват с новите класи.

От друга страна, нито външните, нито вътрешните условия не са подтиквали достатъчно Турция към неотменими и решителни промени. Следователно всичко ново и всички промени, откъснати от дълбоките тенденции на базата, се оказват ограничени от капризното движение на идеологическите конфликти и пресметнатите интереси, престават да бъдат ефективни и да имат голямо значение. Ето защо могат да се намерят противоречиви декрети в законодателството на Турция. Ето защо също така Турция, която е една изостанала страна, днес притежава най-напредналите институции. Тъй като нито една от промените и реформите не беше предизвикана от социалните нужди, те бързо придобиваха подтискащ характер и докато чакаха да бъдат мотивирани от народа като негови, разбира се, без сериозни реакции, се превръщаха в неща, напълно противоположни на истинския им смисъл и предназначение.



**Фикрет Хакан и Нурхан Нур във
филма „Отмъщението на змиите“**

„По-добре късно, отколкото с мъка“ — казва една стара турска поговорка. Това, което практически означава: „По-добре никога, отколкото с мъка“. Турция беше дълго време страна на статуквото, на неподвижността. Това, което киното, чиято същност е движението, понася лошо. От друга страна, киното на Запад се е родило и развило по панаирите, по празничните площадки, всред откритите пазари. Това значи, че още от самото си раждане киното се е ориентирало към народа и за да може да прогресира, се е хранило и поддържало от интереса на този народ. А в Турция, преди да достигне до редовните зали, киното се разходи из палатите на пашите и кафенетата на Пера, които всъщност бяха място за срещи на висши чиновници и отомански аристократи. Даже днес повече от половината прожекционни зали се намират в градове с повече от 100 000 жители. Ето защо и днес, както и вчера, тъй като киното не винаги е под строг народен контрол, е така лесно да се стклони то от истинското му предназначение и да стане така, че то да се самозалъгва, лъжейки народа.

Също както и отделният индивид, народите са живи организми. Това значи, че както и при индивидите, така и при народите този организъм не е просто съвкупност от съставни части, а един ансамбъл, който по качества надминава тези части. Това значи, че народите също притежават хармония на съществуването, дух, гений, който им принадлежи. Този гений зависи както от местните особености, така и от историко-социалните условия. Например ние, турците, живеем най-малко от 12 000 години на тази земя, чиято почва е слаба и от ден на ден губи своя производствен капацитет и има нужда от продължителна обработка. Още повече, че същата тази земя беше заливана най-малко от 12 000 години непрекъснато от нашествия; объркана, опустошена и разграбена от различни племена. Така за местните жители и за тези, които дойдоха, за да останат тук, стана почти навик да живеят под ръководството на централизирани и самовластни държави, така да се каже, биопсихологична необходимост. От хиляди години, паралелно с физическата структура, отслабваща от продължително недохранване, моралната и интелектуална структура се изпъстри от разнородни култури и от натрупаните им следи в Анадола, загубвайки своята индивидуалност. По този начин турчинът рискува да остане без сили за физическо и морално съществуване и да се превърне в извънредно податливо тесто. Тук е мястото да отбележим, че турските продуценти имат толкова основание да избягват да правят добри филми под претекст, че народът няма да ги посещава, колкото и да правят обикновените посредствени филми, претендирайки, че народът ги харесва.

От това, което изложихме дотук, може да се обобщи:

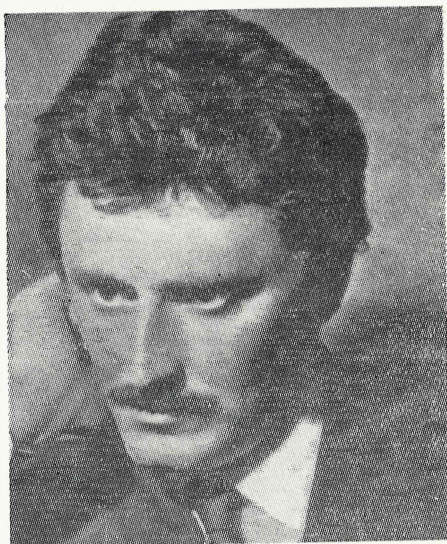
В този исторически декор на натрупани цивилизации, обновени култури, животът на хората в Турция придоби някаква фаталност, разбира се, не метафизична, но, така да се каже, социална и културна, която всъщност съдържа огромно богатство на възможности за възраждане. За тези хора, за които настоящето е несигурно, грижата за бъдещето не съществува: те винаги ще се опитват да живеят ден за ден, ще се боят от всичко и тъй като са слаби, няма да притежават бързи реакции. Такъв човек ще има принципен неприятел — действителността. Той ще я отбягва несъзнателно и ще отказва да я опознае напълно. Ето защо институцията, натоварена да защитава народа от провокации и лъжи, цензурата, трябва да има като принципна задача да притъпи шока на реалността.

Същото се отнася и за турските кинодейци. Подписани от действителността, те почти желаят цензура. Но се случи нещо неочаквано, което преобърна перспективите: народът се пробужда и както изглежда, събужда се, за да не заспи вече никога. Той бавно започва да си спомня, че е творец на много цивилизации и че неговата земя е един мост не само географски, но и културен, хвърлен между два свята, както между миналото и бъдещето. Съзнанието за неговите възможности изплува. Не е далеч денят, когато той ще се освободи от временното вцепенение и от този несправедлив страх, за да се насочи към своето призвание на творец, както някога. Рано или късно кинематографистите ще трябва най-после да действуват. Те трябва преди всичко да се въоръжат с точно познаване на действителността в Турция, минала и настояща. Те трябва да поемат без остатък правото да изпреварват нещата, което ще им помогне да преценят бъдещите тенденции. И ако те постоянно в желанието си да бъдат творци, ще видят, че останалото, т. е. техническите средства и възможности за създаването на кинематография в една държава ще се създаде от само себе си.

портрет на един кинорежисьор ПИЕТРО ДЖЕРМИ

Прави впечатление, че при анализирането на неореализма и на заслугите му за развитието на италианската кинематография, кинокритиците забравят често името на Пиетро Джерми. Пренебрегването на този режисьор се дължи на подценяване значението на неговото творчество, а може би и на убеждението, че той не е достоен да бъде цитиран наред с онези творци, които са изградили предпоставките за създаването на истинска национална кинематография в Италия: Антониони, де Сика, Висконти, Роселини. Естествено срещу тези четири имена и техните безспорни заслуги не може да има никакви възражения, въпреки че заедно с тях заслужават да бъдат споменати и други творци със своя характерен принос в италианското филмово изкуство.

Наистина творчеството на Джерми е било предмет и на задълбочени и интересни анализи. Съществуват обаче причини, които предопределят отношението на филмовата критика към неговата личност. Тези причини трябва да се търсят в смелите форми на обществен протест и обществено изобличение, с които Джерми си служи в своите филми, както и в неговата въздържаност към тенденциите на неореализма; както изглежда, Джерми не желае да възприеме изцяло тези тенденции, за да може да придаде на своето творчество по-разказвателен стил, с който теоретичите на неореализма не са напълно съгласни. И наистина образец на произведенията на Джерми е американският романтизиран приключенски филм, от който той усвоява стила на снимачната работа и на диалога. В това отношение Джерми е най-добрият „разказвач“ сред италианските режисьори; неговият разказ се отличава с вътрешна връзка, динамика, напрежение и силно емоционално въздействие; най-важният момент на раз-



каза е отношението на човека към човека, освободено от сантименталности и идеологическа крайност. За да анализира индивида, Джерми показва неговите прежеждия, борби, преживявания, неговите страсти, любов, брачна изневяра, както и неговите семейни и обществени задължения. Обществото обаче не е само безучастен фон, на който се развиват действията на човека, а съвкупност от хора и събития, които го заобикалят и към които той определя отношението си след трезва преценка на техния характер и тяхната същност. На тази индивидуалистична особеност се дължи недоволството, което част от прогресивната критика проявява към него, като го обвинява, че не дава решение на поставените проблеми, а се примирява с тях. Въпреки че тази констатация съдържа

известна истина, не може да се каже, че филмите на Джерми имат формалистичен характер, още повече, като се имат предвид трудностите, които той среща от страна на цензурата и управляващите среди.

Първият си филм, озаглавен „Свидетеля“, Джерми създава през 1945 г.; в него той разказва за събитията, свързани с откриването на очевидеца на едно престъпление. По отношение на подбора на действащите лица, както и в обобщаването на събитията, Джерми проявява още в тази своя първа творба здрава ръка на талантлив режисьор.

През следващите 4—5 години Джерми създава три филма, в които разглежда три актуални въпроса. В „Покварена младеж“ Джерми разкрива проявите на няколко младежи от добри семейства, които са се отдали на кражби и попадат под ударите на закона. С тематика из престъпността е и следващият филм на Джерми „В името на закона“. Този филм, създаден през 1948 г., представява за времето си смел протест срещу действията на мафията в Сицилия и е може би първото произведение, което въпреки успокоителния си завършек поставя ясно въпроса за борбата срещу разбойничеството, проявяващо се все още в някои райони на острова. Третият филм „Пътят на надеждата“ от 1960 г. третира проблема за емигрантите, които от далечна Сицилия се преселват в Северна Италия, за да могат по-лесно да напуснат нелегално пределите на страната и да намерят работа и препитание. И този смел по тематика филм не се хареса на управляващите среди в Италия, още повече че с непринудеността на разказа, естествения характер на картината и майсторството на монтажа той оказва силно емоционално въздействие върху зрителите.

След няколко по-незначителни произведения, като „Председателката“, „Отбраната на града“, „Ревност“, през 1954 г. Джерми подема отново социалната тематика. Във филма „Железничарят“, в който изпълнява и главната роля, Джерми разкрива отчаянието на един железничар, който загубва другарите си, тъй като отказва да участва в стачната им акция.

Убедително доказателство за голямото си майсторство във филмовия разказ Джерми дава през 1960 г. с „Проклетата измама“. В този филм той пресъздава историята на едно престъпление, извършено в бордеите на Рим, и трудната и изтощителна работа на полицей-

ския следовател, който с търпение и настойчивост разучава всички събрани данни, за да може да открие престъпника. Естествено и тук криминалният случай служи на Джерми само като повод, за да анализира и разобличи някои страни от живота на обществото и да разкрие съществуващите противоречия в него.

През 1961 г. Джерми поднася истинска изненада с филма си „Развод по италиански“. Тази творба, която получи редица международни награди, представява жива, убедителна, безмилостна, горчива сатира за нравите в Италия. Смятам, че в тази област никое друго произведение на изкуството не е постигало по-голям успех; също така и изпълнителят на главната роля Марчело Матроияни не е проявявал в никой друг филм своето майсторство така ярко, както в „Развод по италиански“. Не помалък успех Джерми постига и със следващия си филм „Прелъстена и изоставена“. Въпреки че в художествено отношение този филм отстъпва на „Развод по италиански“, и той третира един въпрос на обществения морал: съдбата на девойката-майка. Този въпрос беше добил голяма актуалност, тъй като според италианските закони за убийство на съпруг се предвижда минимално наказание, щом се докаже, че убийството е извършено в раздразнено състояние, вследствие брачната изневяра на убития.

Следващият филм на Джерми е „Госпожи и господа“, създаден през 1965 г. и награден на фестивала в Кан през същата година. Въпреки някои отстъпления в художествено отношение с оглед вкуса и изискванията на публиката и този филм показва майсторството на Джерми в областта на филмовата сатира и изключителната му способност да разбива предразсъдъци и легенди, разпространявани из малките градове в Италия.

По-слаб в сравнение с предишните произведения е последният филм на Джерми „Безнаравственият“, създаден през 1966 г. и разкриващ съдбата на един мъж, който има три жени: съпруга и две любовници. От всяка от тях той има деца, които трябва да издържа. Това го принуждава да работи за десет души и да се разкъсва в удоволствията и грижите си на три места. От това физическо и душевно напрежение получава сърдечен удар и умира.

Тези основни моменти в художественото творчество на Пиетро Джерми показват ясно, че режисьорът третира почти изключително сюжети, свързани с



Из „Госпожи и господа“ с Вирна Лизи

нравите в днешното общество в Италия. Наистина неговите произведения не разобличават безрезервно и безмилостно социалните недъзи; по дух обаче те бичуват жестоко предразсъдъците, еснафщината и нравствената поквара у човека. За съжаление Джерми все още не е създал своята класическа творба, която да даде окончателен облик на творческата му личност и да го издигне на нивото на големите художници в киноизкуството; у него липсва гениалността на Фелини, страстните търсения на нови изразни средства на Антониони, чувството за патетично-човешката действителност на де Сика. Не трябва обаче да се забравя, че филмовата сатира, която със средствата на иронията или в драматична форма третира проблема за нравите в обществото, е един от най-трудните и деликатни жанрове във филмовото творчество. Ярък пример за характера на филмовата сатира е творбата „Развод по италиански“, в която Джерми със злъч и ирония разкрива абсурдните положения в правното уреждане на брака в Италия. Още със заглавието си филмът предизвиква сериозни спорове и противоречия, но въпреки някои отрицателни оценки той постигна много по-силно въздействие от редица литературни произведения и документални филми със същата тематика.

Като изпълнител на роли във фил-

мите си Джерми не показва особени способности. Докато в работата си с артистите проявява вещо ръководство, той среща големи трудности да ръководи самия себе си. Тази подробност обаче не намалява художествените достойнства на самите филми, които остават ярки примери на произведение с подчертано полемичен характер.

Силата на Джерми е в разказа, в способността му да говори на зрителя чрез картини в динамичен и стегнат стил. Не може също така да не се признае способността му да постига с актьорите онези нюанси на изпълнението, които са му необходими, както и да намира непрекъснато нови сюжети, които да пресъздава със своя типичен стил на ирония, подигравка и смях. В това отношение Джерми остава все още ненадминат в италианското кино.

Интересно е отношението на Джерми към неореализма. По съдържание и разработка неговите филми са близки на неореалистичната школа. Наистина понякога те се отдалечават чувствително от нейните принципи, но по този начин те може би разширяват обсега и целите на неореализма. Същественото е, че творби на Джерми винаги са свързани с днешната италианска действителност; от нея те черпят вдъхновение и сюжети, които им осигуряват актуалност и успех.

българските филми в чужбина

Нашите филми отдавна са напуснали пределите на страната — донесли са около 150 международни награди от Кан, Москва, Карлови вари, Сан Франциско, Лос Аламос, Хихон, Кунео, Лайпциг, Краков, Мамай, Единбург, Корк, Рабат, Виена и др. От късометражните ни филми мултипликационните рядко се връщат от фестивал без отличия и похвали, а някои от игралните: „Звезди“, „А бяхме млади“, „Слънцето и сянката“, „Капитанът“, „Отклонение“ и др. са носители на повече международни награди. Разбира се, тези талантливи изблици на една млада кинематография не са я популяризирали достатъчно, нито пък са я наредили в челните редици на световното киноизкуство. За чужбина националното ни кино е все едно откритие, една изненада...

Преглеждайки достигалите до нас напоследък отзиви в чуждия печат за най-новите произведения на български кинотворци (може би някои няма да прозвучат съвсем актуално, но не бива да се забравя дългият срок за тяхното получаване), този факт се набива в очи, а също и едно налагащо се мнение, че родното киноизкуство (въпреки младата си възраст) има вече традиции и перспектива.

Филмът „Отклонение“ е едно от явленията в киноживота през 1967 г. На фестивала в Москва той получи две големи и безспорни награди: „златен медал“ и наградата на международната филмова критика (ФИПРЕСИ), развълнува критиците от разни страни и намери отклик сред многоезичната си публика. Любопитно е да прочетем мнението на задграничните колеги, срещнали се с талантливата творба на триото: Островски—Стоянов—Димитрова по различни поводи и при различни обстоятелства.

Още по време на Московския фестивал, когато наградите само се предполагаха, известният италиански кинокритик Лино Мичике публикува в римския вестник „Аванти“ фестивална дописка под заглавие: СЛЕД ПЕТ ФЕСТИВАЛНИ ДНИ В МОСКВА ЕДИНСТ-ЗЕН БЪЛГАРСКИЯТ ФИЛМ СЕ ОТКРОВА СРЕД ДРУГИТЕ, в която дословно казва: „Може би филмът, който заслужава най-голямо внимание от филмите, представени през петте дни на фестивала, е произведението на двамата български режисьори Г. Островски и Т. Стоянов... Добра операторска работа и добра режисура. Филмът прави впечатление с неподправената откровеност на авторите“...

Италианската преса, както и целият европейски печат широко отразиха тогава успешния дебют на „Отклонение“ на международната арена. Но ние няма да се спрем на тези отзиви, тъй като не са актуални. По-близо до нас събитие е седмицата на българ-

ския филм, проведена в рамките на културната спогодба между България и Франция от 23 до 26 октомври в Париж и Тулуза. В програмата беше включен и „Отклонение“ и срещата му с френските зрители и критици мина с голям успех. Списание „Жьон синема“ помести специална статия под заглавие: „ЕДНО БЪЛГАРСКО ПОКЛОНЕНИЕ ВЪВ ФИЛМА „ОТКЛОНЕНИЕ““. Няма да цитираме цялата статия, която е много дълга и обстойна, а само някои пасажки, в които проличава пиететът на автора към художествено претворената житейска истина на едно поколение. „... възрасhta на мечтите не е възрасhta на кои да е мечти; двадесетте години, които са преминали, не са преминаването на кое да е поколение в мимолетното (а всъщност много трайно) повторение. Стоянов и Островски, както без съмнение и сценаристката Блага Димитрова, са също на четиридесет години; техният филм е едно завръщане, иронично и носталгично едновременно... към тази младост — тяхната, — която вървеше в обаянието на една революция и искаше да измени света... Ретроспекциите, от които е изтъкан филмът, се осъществяват без никакви усилия и акробации, като двата разказа следват спокойно реда на фактите; те не почиват на емоционалността — няма деформации, няма призоваване на епизоди от миналото чрез епизоди на настоящето. Простичко, спокойно пътуването с кола минава и се връща върху нишката на десетте любовни дни и в своето неизменно действие всяко връщане към миналото е връщане към себе си. По такъв начин се докосваме до едно доста изключително доказателство за съдбата на едно поколение и зад това доказателство се чувства винаги присъствието на авторите: едно развълнувано присъствие, защото това поколение е тяхното поколение.“

Този любовен филм, който тече като светъл извор, дава да се разбере много по-добре от други филми защо в Чехословакия и Унгария, Полша и България поколението, което е сега на четиридесет години, поколението, което е най-много страдало от осмиването на човека и любовта по времето на Сталин (защото това е поколението, което най-много се е надявало), продължава — повече от младото поколение — да се надява и да желае новия свят — готово да го построи наново, ако нещо в него не е както трябва... Този филм е нещо като „политическа елегия... И дали въпреки това, а може би пък именно за това този любовен филм е толкова хубав?“

Известният кинокритик Марсел Мартен пише в списание „Синема 67“ за „Отклонение“: „... е едно типично произведение от „новата вълна“ и нещо доста оригинално в една национална продукция, която понякога позволява да бъде забравяна...“

В съседна Италия списанието „Филм мезе“ помества статия, в която се правят следните констатации:

„Известно е вече, че някои източноевропейски кинематографии днес с голяма смелост избират теми, които доскоро се смятаха за неприкосновени. След примера на чехословашкото, полското и унгарското сега дойде ред и на българското кино, което по традиция се стреми към съвършенство на съдържанието и формата (достатъчно е да се спомене безпогрешният филм „Крадецът на праскови“ на режисьора Бъло Радев, представен на фестивала във Венеция в 1964 г.).

Филмът „Отклонение“ потвърждава правото на твореца да пресъздава по поетичен начин действителността... и е живо, страстно доказателство за пътя, извървян от една политическа система, която се връща към своето минало и там намира стойности, предизвикващи вълнение и днес.

Трябва да се съжaliaва, че този филм не беше представен в списъка на 12-та изборци за фестивала във Венеция филми, а беше само прожектиран в информационната секция, защото „Отклонение“ показва развитието на съвременното българско кино.“

По повод тържествената премиера на „Отклонение“ в столицата на Унгария — Будапеща, столичният ежедневен и специализиран печат публикува множество материали за филма, творците му и българската кинематография. В една рецензия (в „Найпсабадшаг“) срещаме и интересни констатации: „Преди шест години на фестивала в Карлови вари наред с филма на Тони Ричардсън „Вкус на мед“ българският филм „Слънцето и сянката“ на Рангел Вълчанов направи сензация. Заедно с кинопродукцията с ДЕФА „Звезди“ за българското киноизкуство това беше истински международен успех. И макар дори и след тези успехи все още да не може да се говори — както това стана с полското, чехословашкото и унгарското киноизкуство — за „нови български филми“ или за „нова вълна“, българ-

ската кинематография произвежда ежегодно своите добри, високо професионални и ангажирани с дълбоко човешки и обществени драми филми. Може би ще е достатъчно да напомним на публиката близкия до чеховската красота филм „Крадецът на праскови“, както и „Цар и генерал“... Тази творба („Отклонение“) е плод на добросъвестна и задълбочена работа... от каквото и гледище да оценим филма: художествено или обществено, макар че е доста трудно да се разграничат тези две оценъчни гледни точки. Особена заслуга на филма е сполучливото преплитане на диалектиката на обществения и личния живот, влиянието на единия върху другия и взаимопроникването им.

Невена Коканова и Иван Андонов отлично претъждат своето „аз“ — а не героите си, — както на 20, така и на 40 години с равностойно вътрешно вдъхновение, спокойно и нетеатрално. Филмът стана повод да преценим, че много правилно би било да се организира показ на серия български филми в подходящо столично кино. Това следва да се направи дори без оглед на някакво чествуване, годишнина и пр. Главната цел трябва да бъде по-доброто ни запознаване с българското киноизкуство.“

Ето още едно интересно мнение. Вестник „Северна Унгария“ пише: „Рядко стигат до родината ни новини за българското киноизкуство. Много съжаляваме за това, защото имаме чувството, че творби като „Отклонение“ и подобни на нея могат само да обогатят кинематографичния ни вкус. Филмът заслужава високото международно признание, което му се дава...“

В десетина още унгарски публикации се изтъкват постиженията на авторите и изпълнителите, обещаващият развой на националното ни киноизкуство и се поместват интервюта с Островски и Андонов. И за унгарските колеги, и за зрителите „Отклонение“ е едно откритие, една изненада.

Друго важно международно филмово събитие, в което взе участие тази шумяла творба, е състоялата се през януари във Варшава Конфронтация на наградени на фестивали филми през 1967 г. Тъй като нашият филм е носител на две награди, Конфронтацията се откри с него и полската преса не пожали нито място, нито похвали за нашето участие.

Известният кинокритик Лех Гиансовски във в. „Култура“ пише следното: „Заслужават особено внимание българският филм „Отклонение“, унгарският „10 000 слънца“ и югославският „Срещал съм и щастливи цигани“. Те сигнализират за явления в тези кинематографии, ако не докрай формиращи „нови вълни“, положително пораздащи вълни на артистична инвенция и амбиция“... Във в. „Трибуна люди“ друг критик — Яч — пише под заглавие „Ново виждане, нов стил“: „Климатът на този филм е суров... И едновременно с това той е много добър филм, дава възможност за размисъл и свидетелствува, че българската кинематография не иска да закъснява и да отслабва своята „нога вълна“, не иска да я изпреварят кинематографиите на другите страни...“ А Бохдан Венгерски в „Експрес виечорни“ е още по-възторжен: „След Чехословакия и Унгария България се присъедини като следващата социалистическа страна към водещото световно кино и именно затова „Отклонение“ беше избран да открие Конфронтацията на 1967 г. „Трибуна работнича“ под заглавие „Българската изненада“ помества статия, в която се говори с много критичен тон за криза в полското кино и нашият филм се дава като пример, че другите страни изпреварват Полша: „Който стои на едно място, не върви напред. Напоследък ни изпреварват руси, чехи, унгарци, югославяни, настигат ни и ни изпреварват и българите. Всички тези кинематографии се стремят да запечатат на филмова лента и в артистична форма образа на съвременния живот — труден, пълен с много проблеми, вълнуващ всеки гражданин.“

Досега не бяхме чували много за българската кинематография, а там са станали промени, за които сигнализират последните творби на тази страна. „Отклонение“ е до известна степен за нас изненада. На че той представлява някакво откритие, а просто защото произхожда от България, сигнализирайки, че и там се създава новия филм.“

През януари се състоя премиера на филма и в Куба. Кубинската преса също се изказа много ласкаво за „Отклонение“, помести множество материали за него, за българското кино, интервюта с режисьора Тодор Стоянов.

Дотук отделихме внимание единствено на „Отклонение“ поради многобройния критичен материал и факта, че той привлече най-много вниманието в чужбина. Но има оценки и мнения и за други наши филми, от които ще спомена най-интересните и съществени.

В една дописка на югославския кинокритик Драгослав Симич „Българските филми в Югославия“ се казва: „През 1967 г. български филми се прожектираха в над сто югославски кина... Вълло Радев се представи с трите си най-добри филма: „Цар и генерал“, „Крадецът на праскови“ и „Най-дългата нощ“... Професионалист от висок ранг, естет с тънко чувство за кинематографичен образ и сложни човешки отношения, Вълло Радев е режисьорът, чиито филми имат най-голям успех в Югославия... „Веригата“ представя Любомир Шарланджиев като изключителен режисьор... Плот по душа, режисьорът, от който за в бъдеще се очакват най-добри кинотворби, Рангел Вълчанов намира най-различни оценки от страна на югославската критика и публика... В този малък преглед в никакъв случай не трябва да бъдат отминати актьорите... Югославската публика е възхитена от играта и обича от сърце... ненадминатия Георги Георгиев, красивата Невена Коканова, темпераментната Илка Зафирова, Иван Андонов, симпатичната Ани Бакалова, Наум Шопов и др. За доброто впечатление, което оставиха тези филми в Югославия, допринасят още и отличните оператори Т. Стоянов, Д. Коларов, Ат. Тасев, Борислав Пунчев...“

По повод тържествената премиера на „Най-дългата нощ“ в Берлин (ГДР), състояла се на 9 септември, в. „Национале Цайтунг“ помества рецензия, подписана от Р., в която четем следната оценка: „Темата и сюжетът на филма са майсторски обединени в режисурата на Вълло Радев. Актьорите дават своя максимален принос за успеха на това произведение. Филмът живее не толкова с диалозите и разговорите, колкото в чудесното изкуство на мимиката, движението и жеста, Fino дозираната и нежна музика на Симеон Пиронков подчертава режисьорския метод на Вълло Радев.“

Естествено ако бяхме цитирали всички отзиви, би се получила по-пълна картина, но в рамките на тази селекция се чувствава онова „откриване“ и признание, онази перспектива, които характеризират сегашния етап от развитието на националното ни киноизкуство.

От всичко, прочетено дотук, можем да си извадим заключението: българското кино се радва на значителни успехи в чужбина, но е малко популярно и може би ще трябва да се помисли по-сериозно за по-активното му участие на международни фестивали, за нови форми на пропаганда и популяризация, за да не продължава до зрялата си възраст да бъде винаги „една изненада, едно откритие.“

ЯНА ВЪЛЧАНОВА

С МИСЛИ ЗА БЪДЕЩЕТО НА СТУДИЯТА

Преди две години режисьорът Григорий Козинцев повдигна въпроса за създаване към киностудията „Ленфилм“ на режисьорски курсове. На „Ленфилм“ бе разрешено да извърши този експеримент. Беше проведен конкурс. Представените от кандидатите работи (сценарии, филми, статии и други) и приемният изпит дадоха възможност на изпитната комисия да се запознае с амбициите, индивидуалните особености, дарованието и културния багаж на кандидатите за бъдещи режисьори.

Художествен ръководител на курсовете стана Григорий Козинцев. Слушателите в курсовете две години се срещаха с различни майстори на киното (режисьори, оператори, специалисти по монтажа и др.), които разкриваха пред тях отделни страни на бъдещата им професия. За изобразителното изкуство те водеха беседи с видни специалисти от Държавния ермитаж, кинокритици помагаха на бъдещите режисьори да се ориентират в интересните явления на съветското и чуждо кино.

Григорий Козинцев споделяше вълнението си за бъдещето на най-старата съветска киностудия: „През целия си живот аз преподавах във ВГИК — казва той, — а „Ленфилм“ е мястото, където премина моят живот. Никак не се съмнявам, че ВГИК е прекрасно учебно заведение. Цялата режисура, работеща днес в Съветския съюз, е подготвена там. Но на мен ми се струва, че е дошло време за експерименти в тази област. Ние организирахме режисьорски курсове към „Ленфилм“ и се стремим, условно казано, да няма никаква академия. Две години разговаряме, гледаме филми, обсъждаме ги.

В режисьорските курсове бяха приети 11 души. Двама оператори от „Ленфилм“ скоро напуснаха курсовете и постъпиха правилно. Другите девет души останаха и през лятото на 1967 г. Държавната атестационна комисия ги атестира като режисьори. Те дори не трябваше да защитават дипломни работи, тъй като филмите, които бяха снели по време на курсовете, бяха зачетени за дипломи. И деветимата са хора с жизнен опит, на възраст от 26 до 32 години. Всички са с висше образование — журналисти, сценаристи, един актьор, един лекар. Две години ние беседвахме, те снимаха филми, обсъждахме най-различни въпроси на съвременния живот и се стремяхме да си изясним цяла редица проблеми на съвременното изкуство. Работите на випускниците са най-различни — има филми с актьори, има скрита камера. Тези филми бяха снети с минимални средства и минимални снимачни щабове. Много би ми се

искало всичките девет души да постъпят на работа в „Ленфилм“, да организират свой малък колектив.“

Випускът на режисьорите, завършил курсовете, Козинцев разглежда като важно събитие.

„Аз много вярвам в тези млади хора — казва той. — Беше ми много интересно да прекарам с тях две години и съм убеден, че в съветското кино са дошли няколко нови интересни режисьори.“

На тържествената вечер в Ленинград в Дома на киното се събраха кинематографисти, дейци на културата и обществеността на града. Випускниците показаха своите филми. Тази вечер се вълнуваше не само Козинцев като учител, който изпраща своите възпитаници в далечно плаване, но се вълнуваха и ленфилмовците, приемащи новата смяна.

Почти всички филми убедително говореха за надареността на младите хора.

Програмата на вечерта беше голяма — девет филма. Но жанровото разнообразие, оригиналността на авторската интонация, интересните търсения на младите режисьори предадоха на този преглед празничен характер.

Особено силно впечатление направи филмът на А. Балтрушайтис „Мартенски прищявки“. В него авторът търсеше образността на ексцентриката. Балтрушайтис обладава остро чувство за хумор, богата фантазия, неизтощим запас от хрумвания. Той бе успял като че ли отново да открие някои актьори, които малко се използват в киното.

Младият сценарист Ю. Клепиков бе попаднал на интересен жизнен случай в своя филм „Преодоляване“. Четиридесет и пет дни неговият герой гладува, което му помага да преодолее тежък недъг. Режисьорът постоянно наблюдава болния. Той намира многобройни изразителни детайли, чрез които зрителят може да долови великата сила на живота в стария, измъчен от болестта човек, неговото страстно желание да победи болестта.

Филмът на И. Авербах „Аут“ е разказ за боксьор, бивш шампион, който случайно влиза в спортната школа и пожелава да излезе на ринга. Трудно му е като възрастен човек да се състезава с младите, но стъпвайки на ринга, той като че ли се връща към миналото. Когато рундът свършва, пред нас отново е човекът, похабен от възрастта, загубил спортната си форма.

Актьорът Юрий Салавъов, преминаващ сега към режисурата, сам е написал сценария за своя филм „Летен сняг“, като се е увлякъл в търсенето на особена образност, осъществима чрез скрита камера. Неговият филм е уловил чудесно атмосферата на любимия за ленинградчани плаж край Петропавловската крепост.

По време на курсовете в „Ленфилм“ се снимаше филм за цирка „Днес има нова атракция“. В студията имаше тигри, мечки, с тях работеха укротители, снимаха се дубльори на изпълнителите на главните роли. Върху този материал е направил своя филм „Дубльори“ В. Михайлов. И малкият късометражен филм предаде така точно атмосферата зад цирковите кулиси, както не са успели да я предадат много пълнометражни филми.

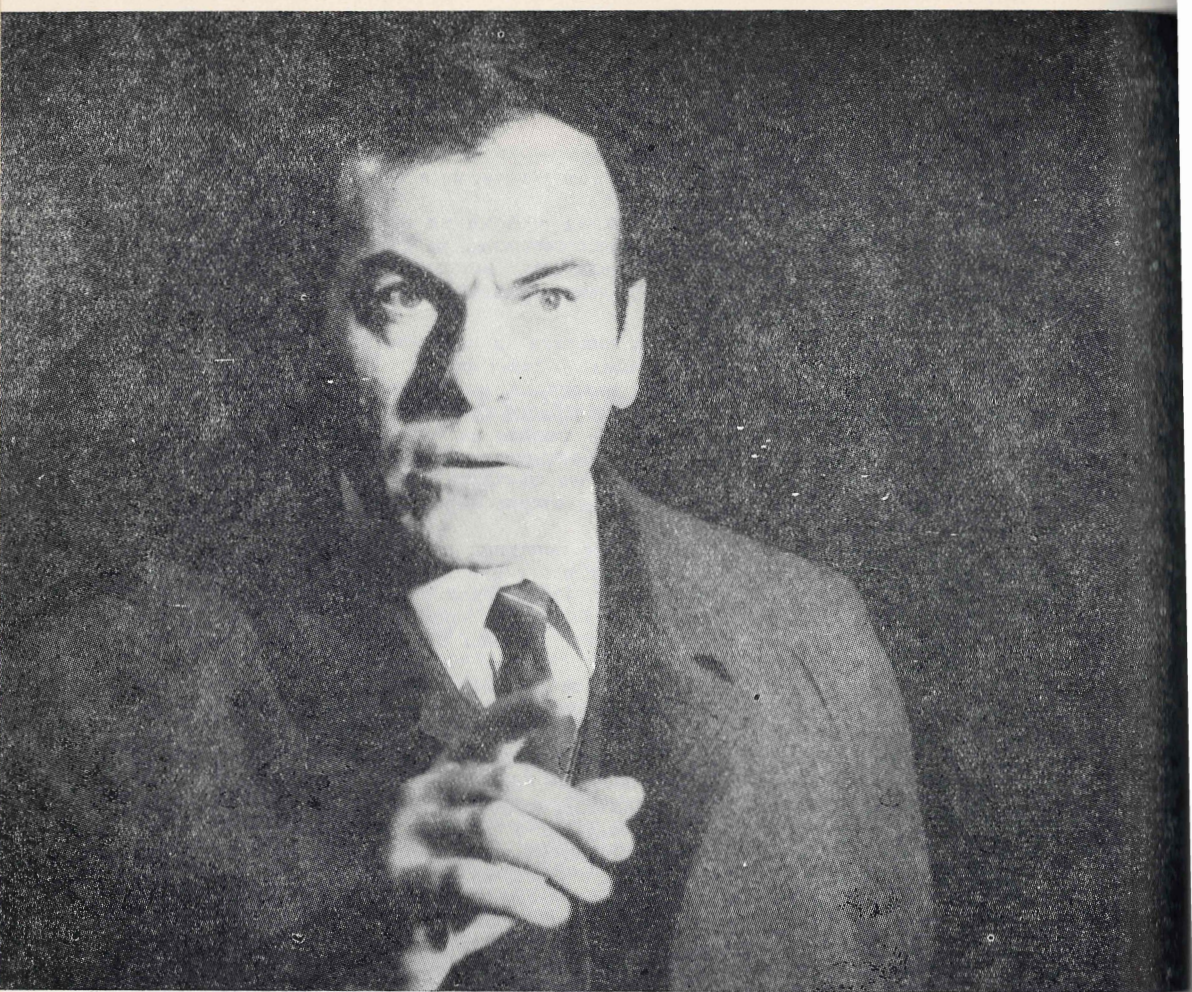
И. Масленников, по-рано редактор в телевизионната студия, е проследил любопитен детски характер в своя филм „Кузя и Маргаритка“. С интерес бяха приети и филмите „Един ден от живота на Олег“ на В. Григориев и „Деловито пътуване“ на С. Потепалов.

Девет филма — девет своеобразни автографа с ясно изразен почерк.

„Резултатите от курсовете ще се проявяват тепърва, тогава, когато младите режисьори ще поставят първите си големи филми в „Ленфилм“ — заявява Козинцев.

Най-талантливите от неговите ученици пристъпиха веднага след завършване на курсовете към постановка на първите си пълнометражни филми. И деветте млади режисьори днес вече са членове на колектива на „Ленфилм“. Експериментът на Козинцев се оказа плодотворен и обнадеждаващ за бъдещето на „Ленфилм“.

ИРИНА САДОВСКА



Георги Георгиев в ролята на Прокурора от едноименния български игрален филм, постановка на режисьора Любомир Шарланджиев, оператор Борислав Пунчев.

У Н А С

За IX световен младежки фестивал, който ще се състои през месец юли в София, Студията за хроникални и документални филми подготвя снимането на дългометражен, широкоекранен, цветен филм, който ще отрази по крупните и интересни прояви на този младежки форум. Филмът ще бъде снет от колектив документалисти с ръководител режисьора Румен Григоров.

Наскоро по малките екрани ще бъдат излъчени два нови филма, производство на Българска телевизия: „Един снимачен ден“ — телевизи-

онна новела по сценарий на Валери Петров, режисьор Борислав Шаралиев, оператор Атанас Тасев и „Голямата награда“ — за конкурса на младите оперни певци. Режисьор Людмил Стайков.

*

Започна снимането на многосериен телевизионен филм „На всеки километър“. Сюжетът на всяка серия е почерпен от съпротивителните борби на българския народ срещу фашизма. Автори на сценариите са Павел Вежинов, Евгени Константинов, Константин Кюлюмов, Свобода Бъчварова и Георги Марков. Режисьор-постановчици — Неделчо Чернев и

Любомир Шарланджиев. Оператор Емил Вагенщайн.

Предстои снимането и на телевизионен филм за Васил Левски под условното заглавие „Демонът на империята“. Сценарият е написан от Стефан Дичев, режисьор Вили Цанков.

*

Ще бъдат снети и 7—8 документални филми—албум на България.

*

У нас ще се състои международна изложба на социалистическия киноплакат. Ще участвуват филмотеките на Съветския съюз, Полша, Чехословакия, ГДР, Унгария, Румъния, Монголия, Югославия, Виетнам, Куба, Корея и Албания.



Сцена от новия съветски филм „Изход“. В главните роли Наталия Фатеева и Владислав Замански, режисьор А. Бобровски

СССР

Федор Филипов, режисьор на филма „По Русия“, не за пръв път се обръща към горкиевска тема. Той е автор на екранизираните разкази на Горки „Челкаш“ и „Малва“. Този път режисьорът се е спрял на автобиографичните разкази, засягащи една от главните теми в творчеството на писателя — темата за нравственото самоопределение на човека, за смисъла на живота, за обществената борба. Пред режисьора стои трудната задача да намери такава оригинална композиция, която би скрепила в единен замисъл и в единно стилово решение — по горкиевски — различните характери, намиращи се в центъра на осемте избрани от режисьора новели. „Ние разбираме каква голяма отговорност носим — е заявил Филипов. — Това не е биографичен филм. Най-главното и интересно то е свързано с проблема за духовното формиране на писателя. Трябва да покажем доброто и прекрасното, заложено в душата на хората,

което се запазва въпреки зверските условия на съществуване. Ето защо за нас са особено важни повелите „Жена“ и „На солницата“. На тази задача подчинихме композицията на филма и неговия образителен строй“. Филмът се състои от две части — казански и следказански период от живота на Горки. В първата влизат разказите: „Веднъж през есента“, „Коновалов“, „Двадесет и шест и една“, които намират продължение в спомените на Горки за неговия разговор с Йоан Кронцадтски и в мотиви на „Моите университети“. Във втората част — „Ходене по Русия“ — зрителите ще видят свят, напоен с аромата на ранните разкази на писателя.

Ролята на младия Горки се изпълнява от Алексей Локтев; в другите роли участвуват Л. Чурсина, Г. Кавтарадзе, Н. Величко, И. Лапиков.

„Да направим продължение на „Неуловимите от

мъстители“ ни застави самият живот, по-скоро писмата на зрителите, които молеха, искаха и даже предлагаха варианти и епизоди на новите подвизи на неуловимите — разказва в „Советское кино“ режисьорът Едмонд Кеосаян. Новият филм ще се появи по екраните две години след първия, но колко вече са израснали неговите герои, колко време е минало между събитията, отделящи новите приключения на отмъстителите. Сега те решават по-сложни задачи. Новите приключения на „Неуловимите отмъстители“ посвещаваме на 50-годишнината на Комсомола и се надяваме, че за тази дата — 29 октомври 1968 г. — филмът ще бъде готов.

Неотдавна Свердловската студия е отпразнувала своята 25-годишнина. Между филмите, които сега се снимат, там е и четирисерийният филм „Угрюм река“ по романа на Шишков. „Ние искаме да направим произведение, което да съ-



Из съветския филм „Краят на „Сатурн“ — със сюжет из дейността на съветското контраразузнаване. Режисьор на филма е В. Азаров.

отговаря на духа на литературния първоизточник, а не да бъде буквално негово копие — е заявил режисьорът Я. Лапшин. — Сам Шишков е нарекъл „Угрюм река“ роман на страстите и ние ще осветим именно тази страна на произведението. Ако нашият замисъл се осъществи, това ще бъде филм, показващ трагедията на човешката личност, разказ за духовната гибел на един надарен руски човек, сблъскал се с вълчите закони на живота.“ Главните роли са поверени на артистите Л. Чурсина, Г. Епифанцев, Г. Тухадзе, В. Чекмарьов.

„Да опропастиш живота си е лесно, да поправиш грешката е трудно — така е определил главната идея на своя филм „Убийство и никакви следи“ режисьорът Л. Агранович. Този филм продължава темата, започната от режисьора в „Човекът, който се съмнява“, за отговорността на следователя, на когото е дадена власт над съдбата на човека, власт, трудна и несъвместима с

леко отношение. Геронията на филма, младата следователка Олга Федоровна, попада на едно старо заплетено дело за убийство, в което са участвували няколко младежи. „Всичко, което е разказано в сценария, е самата истина — лише в сп. „Советский экран“ режисьорът Л. Агранович. — Този път мой съавтор е А. Шпеер от московската прокуратура. Делото дава възможност да се разкрият интересни характеристики, да се поставят сложни морални проблеми от живота на нашето общество. Написахме сценария в духа на съдебните истории на известния руски юрист Кони. Бихме искали зрителите да видят не само интересно динамично развиващ се сюжет, а нещо повече — да се замислят как едно тежко престъпление може като грозно петно да се лепне върху живота на човека.“

Ролята на младата следователка изпълнява Л. Земляникина, ролята на престъпника — А. Ковалъов.

„Никога не ми се случвало да видя човек по-ве-

жлив, внимателен и готов за сътрудничество от Григорий Козинцев“ — е заявил в едно интервю секретарят на Английската федерация на кинолюбители Питър Сивард, който е съпровождал съветския режисьор в обиколката му из Англия. Козинцев говори прекрасно английски и при всяка среща аз се възхищавах от уменията му да държи аудиторията в напрежение два-три часа без преводач... Ентусиазмът, с който навсякъде бе посрещан, не бе само израз на уважение към големия режисьор. Той просто импонираше на всички като човек...

В сп. „Советский экран“ Григорий Козинцев също споделя с читателите впечатленията си от своето гостуване в Англия. „Обикновено след лекциите започваха въпроси — разказва Козинцев. — Тогава настъпваше най-интересното. За какво ли само не ме питаха! За връзката на нашата съвременна култура с руската литература от XIX в., за системата на кинообучението, за отношението към английското шекспироведение и за преводи-



те на класиците, за нашите зрители и киното в националните републики. Моите слушатели бяха предимно младежи, между тях и тия неподстригани, чудновато облечени хора, за които толкова често се пише в пътеписите. Те се отличаваха обаче не с прическите и дрехите си, а с големия си интерес и дружелюбие към страната, от която идех... Запознанството ми с тази жива и любознателна младеж от киноklubовете остави у мен най-добри спомени...

Съветски и италиански кинематографисти се намират сега в Талин, където снимат филма „Червената палатка“, посветен на историята на спасяването на въздушния кораб „Италия“. Както е известно, експедицията на Умберто Нобиле достигна северния полюс, но на връщане дирижабълът получава авария и хората попадат в плен на ледовете. Целият свят следи съдбата на полярниците изследователи. Мнозина загиват. Самият Нобиле бива спасен от шведския летец Лунборг, а останалите живи — от съветския ледоразбивач „Красин“. Но филмът „Червената палатка“, чийто сценарий е написан от известния италиански киносценарист Енйо де Кончини с участието на Михаил Калатозов, не се отнася до самата експедиция. Тя е по-скоро повод. Авторите на филма са си поставили за цел да решат проблемата: виновен ли е Нобиле, като е рискувал живота на толкова хора, имал ли е право да поеме такъв риск? Знае се, че в Италия той не е бил посрещнат като герой. Нещо повече — италианският учен е трябвало да застане пред фашисткия съд. Затова — както е заявил Калатозов — основното във филма ще бъде съдът, но не този на италианските фашисти, а съдът на историята, на който авторите ще „доведат“ всички загинали и спасени от експедицията. Зрителите ще се срещнат и с много хора, участвували в спасяването на полярниците — а те са 1500 души от 17 страни. Актьорският състав е международен. Ролята на Нобиле ще изпълнява английският артист Питър Финч, шведския летец Лунборг ще играе немският артист Харджи Крюгер, шведския



Новият филм на Жан Габен е „Пашата“ по романа на Жан Делюон. Партньорка на Габен във филма е Дани Карел.

учен Малмгрен — светският артист Е. Мерцевич, неговата годеница Валерия, чието съдба и до днес не е известна — Клаудия Кардинале. За ролята на съдията е поканен английският артист Пол Скофилд. Ще участвуват още Анатолий Папанов, Донатас Банионис, Бруно Оня.

„Ролята на Нобиле получи съвсем случайно в Холивуд при една среща с продуцента Фернандо Гиа — е заявил Питър Финч. — Хареса ми много моят герой, човек с мечти. Имал ли е право да рискува живота и съдбата на други хора — на това е трудно да се отговори, но напълно съм убеден, че Умберто Нобиле заслужава голямо уважение. Аз се срещнах с него в Рим. Той ми направи силно впечатление. Когато Калатозов го попита какво би направил, ако не бе претърпял тази катастрофа, той отговори: „Бих се опитал да прелетя целия свят.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Младият чехословашки артист и режисьор Вит Олмер е завършил неотдавна работата над ролята на Санин в екранизацията на Тургеневия роман „Пролетни води“. „Много интересно ми бе да работя над тази роля под ръководството на опитния и много уважаван от мен режисьор Вацлав Кржка. Всички се стремяхме да запазим лирико-романтичния дух на това забележително произведение на руската класика.“ Партньори на Вит Олмер са Алжбета Штркулова (Джема) и Квета Фиалова (Мария Николаевна). Вит Олмер е получил предложение от английския режисьор Карел Райш да участвува в ролята на Есенин в биографичния филм за балерината Айсидора Дънкън.

Яромир Ханзлик е едва на двадесет години, а се

ползува вече с голяма популярност в отечеството си, особено след филма „Романс за корнет“. Тази година Ханзлик ще играе в две съвършено различни роли. Първата е комедийна във филма на режисьора Йезеф Захар „Договор с дявола“. Втората е героична — във филма на режисьора Иво Новак „Маратон“, — чието действие се развива през последните дни на Втората световна война.

Хинек Бочан, автор на филма „Никой не трябва да се смее“ (прожектиран и у нас), е завършил неотдавна своя втори филм „Слаба буря“ по разказ на Владимир Парал и подготвя филма „Чест и слава“. Действието протича в края на тридесетгодишната война. Герой е чешкият рицар Вацлав Ринд, напътящ Сервантесовия Дон Кихот.



Даниел Дарио и Фернандел изпълняват централните роли във филма „Човекът на „Буика“. Режисьор Жил Гранже.



Георги Черкелов, Петър Слабаков и Любомир Киселички в сцена от филма „Опасен полет“. Автор на сценария е Константин Кюлюмов, режисьор Димитър Петров, оператор Стоян Злъчкин. Филмът е в снимачен период и ще бъде завършен в края на месец юни.

ПОЛША

Скоро по полските екрани ще се появи филмът „Една дълга нощ“ на режисьора Янош Незфетер. Сега той завършва и един друг филм — „Уйкенд с девойка“. Филмите са свързани тематично с годините на окупацията. „В тия години витаеше оная неповторима атмосфера, която налагаше на мнозина да бъдат честни и правдиви. Това не значи, че съм възхитен от това време; интересува ме преди всичко човекът на фона на оная историческа

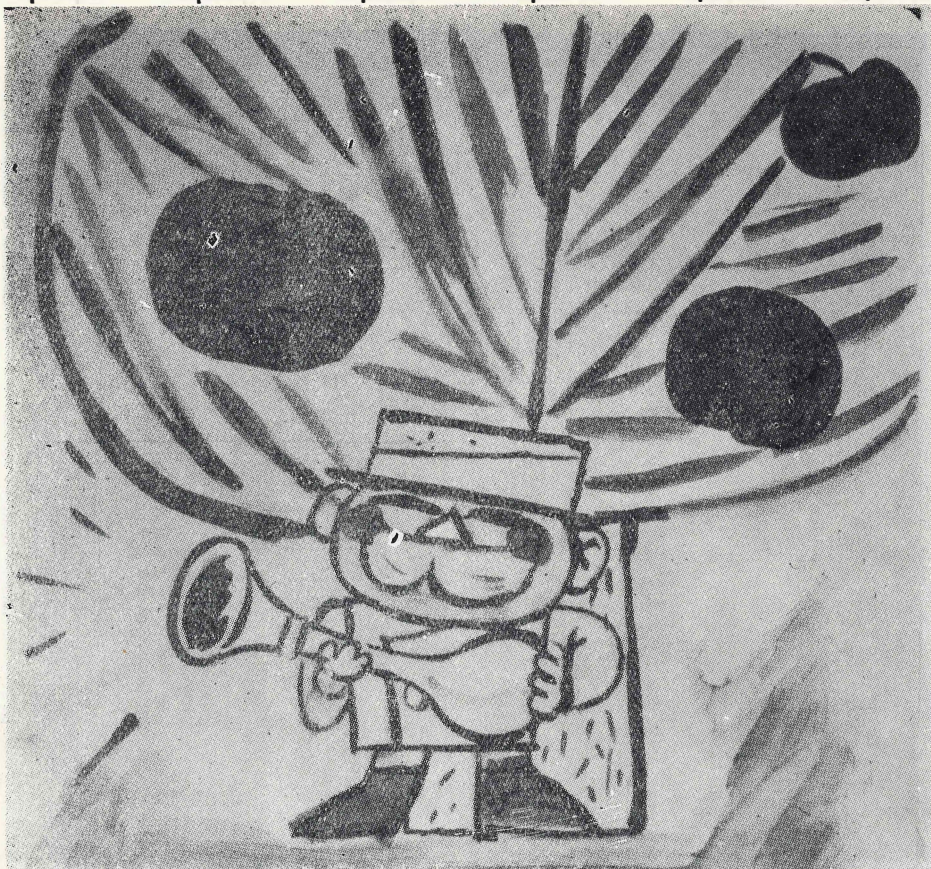
епоха“. Герой на „Уйкенд с девойка“ е доктор Стани. Той практикува в едно малко градче и често между пациентите му се случват партизани. Докторът иска да живее спокойно, да бъде настрана от всичко, което би привлякло вниманието на жандармите. Драмата на Стани започва в момента, когато след отказ да отиде при болен в партизанския лагер в неговото жилище се появява Ана и с пистолет в ръка го принуждава да се отпрати към гората. Перипетията на опасното пътува-

не до партизанския лагер стават причина за психологическа промяна във взаимоотношенията между Ана и Стани и са тема на филма.

ЮГОСЛАВИЯ

„Съдбата на войната, съдбата на народа“ — под таква заглавия продължават югославянските вестници да поместват съобщения за новия филм „Битка при Неретва“.

През 1943 г., когато почти цяла Европа бе окупирана от хитлеристите, в



Кадр от цветния рисуван филм „Ех, ако...“. Режиcьор Пенчо Богданов, художник-постановчик Иван Богданов, сценарий Васил Цонев.

планините на Югославия съществуваше партизанска република. Цели райони се освобождаваха от народноосвободителната армия. „На това трябва да се сложи край“ — така се решава на съвещанието в главната квартира на Хитлер при Винаца. Сто и петдесет хиляди избрани немски и италиански войници биват хвърлени срещу партизанската държава. Във вражеско обкръжение попадат 25 хиляди партизани, около пет хиляди ранени и върховният щаб на партизанската армия. Два месеца продължили кървавите боеве. Маневрирайки с атаки към р. Неретва, партизаниите успели да се изтргнат от обръча. Укрили се в планините, сез да оставят в ръцете на хитлеристите ни-

то един убит, нито един ранен. Тук на Неретва се е решила съдбата на народноосвободителното движение, съдбата на страната. „Тази величава епопея ще стане тема на най-големия филм на нашето кино през двадесетте последни години на неговото съществуване“, е заявил режисьорът Велко Булаич.

Работата над сценария е продължила четири години. Четири месеца е траяла подготовката за снимането. Филмът трябва да бъде завършен за шест месеца. За главните роли — а те ще бъдат осемдесет — са поканени най-известни артисти от Югославия и целия свят. Както вече съобщихме, дали са съгласие Сергей Бондарчук и Олег Вдов от СССР, Кърк Дъг-

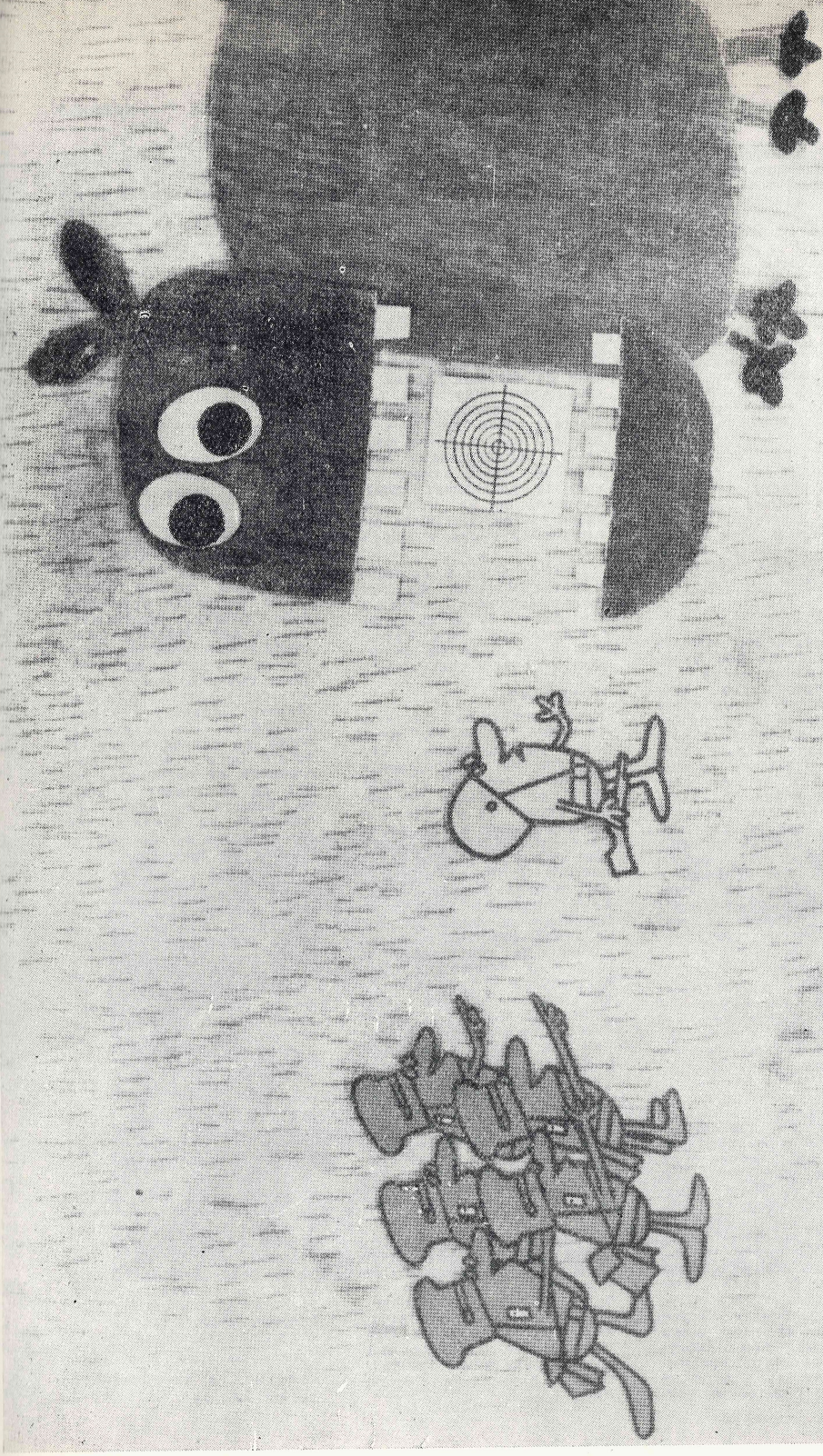
лас от САЩ, Курт Юргенс — ГФР, Виторио Гасман и Фолко Лули — Италия.

ИТАЛИЯ

Най-новият филм на Антониони „Долината на смъртта“ ще бъде снет в Калифорния. „Ще разкажа за две обществени прослойки в Америка — разказва режисьорът. — От една страна, жителите на едно малко градче, които изживяват някакво болезнено чувство на страх и безпокойство, и от друга страна — млади хора, които искат да живеят по свои собствени морални норми.“

*

Пиер Паоло Пазолини е започнал снимането на съ



Из цветния мултипликационен филм „Стрелци“. Режисьор и художник постанов-
чик Донио Донеv.

временен камерен филм. Заглавието още не е уточнено. Освен това режисьорът е замислил и един филм за апостол Павел, когото ще осъвременят на фона на американската действителност.

*
Италиански продуценти са се обърнали към проф. Кристиан Бърнард за разрешение да филмират неговата автобиографична книга. Режисьор ще бъде Роберто Роселини. За главната роля е поканен да участва самият проф. Бърнард.

*
Бронело Ронди, дългогодишен сътрудник на Фелини, снима филма „Меден месец“ с участието на Карол Бейкър и Жан Сорел. Снимките ще бъдат направени в Женева, Лазурния бряг и Рим.

ФРАНЦИЯ

Пиер Шьондюрфер работи над сценарий на нов филм, посветен на проблема — войника през мирно време. Героят на филма е ирландец, който след разбиването на английските войски в Малая създава ново войсково отделение от местни хора и започва партизанска война срещу японците. Когато войната свършва, той не възнамерява да сложи оръжие. Защо да изостави своето „кралство“, което обича и където е обичан от всички? На този въпрос се опитва да отговори новият филм на Шьондюрфер.

*
Луи Бунюел работи заедно с Жан Клод Карие над сценарий за нов филм — „Млечният път“. Това ще бъде разказ от времето на средновековието.

АНГЛИЯ

Ричард Лестър ще започне наскоро снимането на осъвременена версия на Волтеровия „Кандид“. Въпреки че неговата комедия „Как проиграх войната“ е бойкотирана в Англия от повечето фирми за разпространение, режисьорът е пълен с идеи и планове. В една статия, насочена срещу неговите противници, Лестър подчертава, че на всеки десет писма, които получава от зрителите, предимно младежи, само едно не е съгласно с неговата кри-

тика за войната. „Нешастнието на нашата кинематография се състои в това — е заявил Лестър, — че зрителите имат средна възраст 24 години, продуцентите — 44, а хората, които разпространяват филмите — 64 години.

„Кандид“ в трактовката на Лестър е актуален политически разказ за две млади жени, които решават да променят света. Първата иска да извърши радикални структурни обществени промени в кралска Англия. Другата счита, че за да се промени светът, човек трябва да промени най-напред себе си. Двете започват с жар да реализират своите замисли, но на пътя им скоро заставя могъщата английска традиция и морал.

*
Джеймс Бонд и неговият създател Флеминг ще се появят заедно на екрана във филм, чийто сценарий е написан от Джек Уитингем. Двете роли ще се играят от един и същ артист.

НОРВЕГИЯ

Както отбелязва критиката, една от най-хубавите книги на норвежката литература през последните години е романът „Сурова зима“ от Сигбюрн Хьолнебак. Героят на романа, рискувайки живота си, спасява през 1944 г. съветски войник, попаднал в плен у нацистите. Сега авторът на романа и режисьорът Кнут Андерсон подготвят снимането на филма „Сурова зима“. Замисълът за създаване на такъв филм е възникнал у писателя много отдавна и първоначално „Сурова зима“ е бил написан като сценарий, преработен по-късно в роман. Сегашният сценарий е ново произведение, написано заедно с режисьора Андерсон. Авторите на филма са си поставили за задача да покажат на норвежката младеж какво страшно зло е било за тяхната родина нашествието на хитлеровите варвари.

САЩ

Новият филм на Артър Пен „Бони и Клайд“ се отбелява от американския печат като забележително събитие в киното. Седмичникът „Тайм“ например отбелязва, че филмът на Пен може да се причисли към произведения като „Гражданинът Кейн“ на Орсон Уелс.

„Бони и Клайд“ е автентична история за двама гангстери, издържана в тон на народна балада. Когато Форд започва да произвежда коли „V8“, развиващи за времето си (1933—34 г.) огромна скорост, много по-голяма от тая на колите на държавната полиция, гангстеризмът започва да се развива с необикновена бързина. Гангстерите живеели в колите си, там спели, там се хранили. Колата със своята бързина им осигурявала сигурност. Героят, младият крадец на коли Клайд, се запознава случайно с красивата блондинка Бони, в която се влюбва. Двамата продължават заедно да живеят живот, изпълнен с приключения. Скоро към тях се присъединяват още трима младежи. След колите идва ред на банките. При едно бягство Клайд убива за първи път; след това кръвата продължава да се лее. Младите гангстери стават известни, вестниците пишат за тях. Бони съчинява поеми, които се печатат в списанията. Животът е кървава забава. Но кръвта започва да залива и тях. И когато Бони и Клайд, преследвани от полицията, искат да се скрият у дома на бащата на един от членовете на бандата, той ги предава, за да откупи живота на сина си.

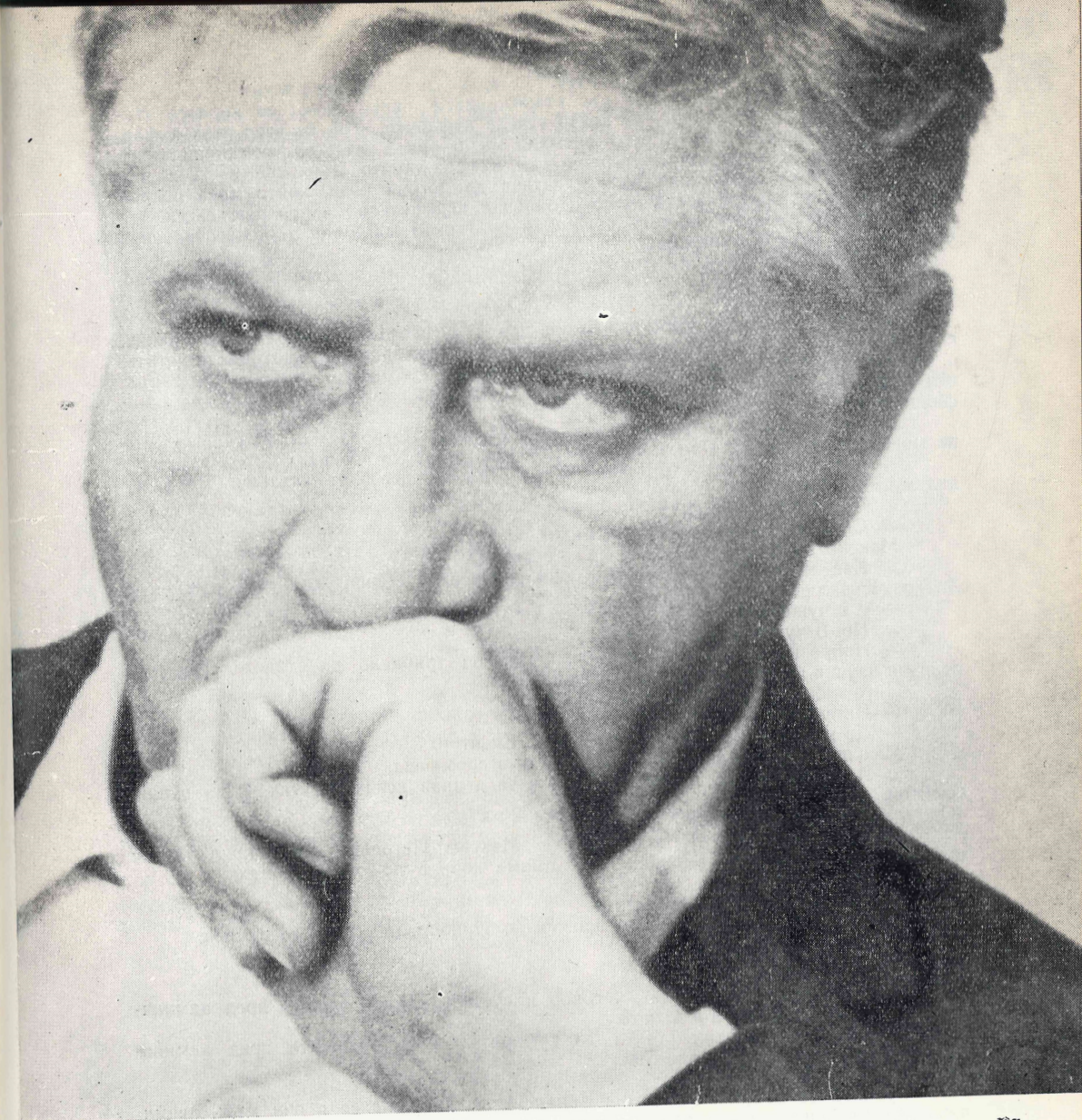
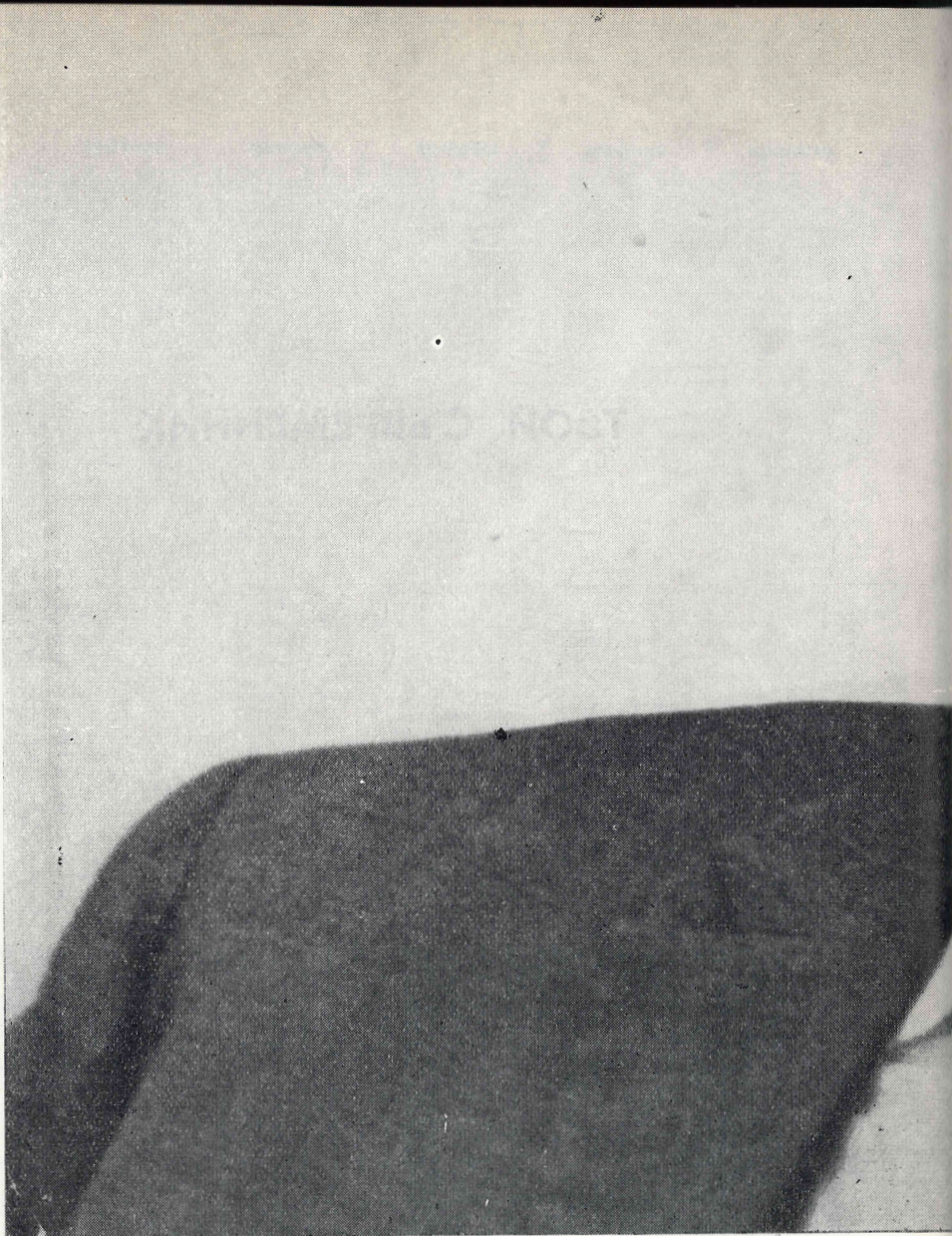
Ето какво говори за своя филм Артър Пен: „... В ония времена икономическата криза засегна особено остро фермерите. Банките с помощта на полицията насила изгонваха хората от домовете и фермите им заради неплатени дългове. Разпадаха се семейства, загиваха хора. Героите на моя филм, принудени от събитията, се бунтуваха срещу съществуващия ред. Искам даз покажа нещо за бруталността и насилието, които по думите на някои критици намират голямо място в моя филм. Но бруталността и насилието са неделима част на американския характер. Америка е страната, където хората осъществяват своите идеи и замисли чрез насилие. Нямаме привичката и традицията да убеждаваме, да възпитаваме идейно, да уважаваме законността. Да погледнем истината в очите. Кенеди бе убит. Във Виетнам сме, за да убиваме и да ни убиват.

ТВОЙ СЪВРЕМЕННИК



ЕВГЕНИ ГАБРИЛОВИЧ

ЮРИЙ РАЙЗМАН



Както винаги, в определения сутрешен час долетя откъм Урал този голям рейсов самолет, както винаги се спуснаха от него на пистата разноликите му пътници и се отправиха сред бръмченето и грохота към сградата на московския аеропорт. Те минаха покрай обичайната редица от самолети и влязоха в залата на летището. Тук всичко беше, както обикновено: хората около бюфета, павилионите с вестници и сувенири... Обичайните табелки, сочещи местата за регистрация на пътниците, групите изжестрани туристи с различен ръст и различен темперамент.

Нищо необичайно нямаше и в това, че един от пътниците на самолета, с който започна нашият разказ — мъж на около четиридесет години, със здраво телосложение и лека походка, — минавайки покрай телефонната будка, изведнаж

кимна на своя спътник (висок гражданин със старомодна филцова шапка с широка спусната периферия):

— Един момент, трябва да се обадя на телефона.

Донякъде странно беше това, което стана сетне. Човекът набра телефонен номер. В коридора на едно от московските жилища се раздаде равномерно телефонно извъняване. Приближи се една жена. На около четиридесет, може би малко повече, години. Тя бе небрежно облечена, по роба, лошо вчесана. И всъщност имаше в нея нещо, останало от някогашната ѝ красота.

... Ало! — каза тя.

В телефонната будка на летището човекът млече.

— Кой се обажда? Ало! — повтори жената.

Човекът мълчеше. Помълча известно време и окачи слушалката.

Между това гражданинът със старомодната шапка (*нека го наречем Ниточкин*) стоеше до конвейера, по който течеха куфарите. Той бе взел своя куфар, но през това време покрай него премина също такъв износен, командировъчен куфар. Ниточкин погледна неуверено към куфара, който държеше в ръка, постави го набързо върху конвейера и изтича да догони онзи, който мина покрай него. Сне го от конвейерната лента и започна нерешително да го разглежда.

В този момент до него се приближи спътникът му и сне от конвейера своя блестящ, със златисти ключалки куфар.

— Готово ли е? — попита Ниточкин. Неговият спътник кимна утвърдително.

Таксито летеше из Москва. Летен ден с неговото обичайно душно сияние, с продавачите на сладолед, с тролейбусите, с пешеходците и мотоциклетистите, с дамите на сърцата им, седнали отзад. Максим Петрович Ниточкин бе изпълнен с възторг. Той се бе подал навън от прозореца, като държеше с две ръце филцовата си шапка.

— Знаете ли — каза от прозореца Максим Петрович, — Москва просто не може да се познае! Просто-на просто не може да се познае.

— Отдавна ли не сте били тук? — попита неговият спътник. Нека му дадем името Губанов.

— Да, от 59-а година.

— Слушайте, къде изобщо сте били?

Максим Петрович с недоумение го погледна.

— Как къде? Навсякъде! Бил съм в Киев, в Ленинград, учил съм се в Харков. Къпал съм се в Крим.

— А в чужбина?

— Не. В чужбина не съм бил.

— Напразно — каза Губанов. — Вие би трябвало да отидете. Там има отлични научни центрове по вашата специалност.

Ниточкин се откъсна от прозореца.

— Например?

— Да кажем, в Канада. В Отава. При Скейтор.

Максим Петрович отново се надвеси през прозореца.

— А какво не съм виждал там! Аз и така зная всичко за тях. И за вашия Скейтор.

— Е, какво ще кажете?

— Нищо особено — откликна се Максим Петрович, като придържаше шапката си. — Типичен емпирик. Ние имаме хора с по-голям размах.

— Къде са те?

— Да кажем у нас, в института.

Той отново се надвеси през прозореца. Приближаваха се до хотела.

Хотел „Украина“. В хола — говор и суетене. Дълга опашка пред администраторката, която се губи в дъното.

Губанов и Ниточкин стояха до куфарите си на опашката пред администраторката, когато се раздаде глас:

— Василий Василиевич!

Губанов се обърна. Беше го извикал висок, хвърлящ се в очи мъж, преминаващ покрай него с някаква група. Губанов приветливо се обади:

— О, Николай Анатолиевич!

Те здраво си стиснаха ръце и Николай Анатолиевич каза на своите спътници:

— Запознайте се. Това е Василий Василиевич Губанов.

Очевидно бе, че спътниците му с голямо уважение поздравяват Губанов.

— Какво правиш тук? — попита Николай Анатолиевич.

— Ами ето... Стоя...

— Е, ще пропаднеш! — каза Николай Анатолиевич и махна с ръка. — Сега е туристически сезон, братко.

— Бог е милостив — отговори Губанов. — А ти какво правиш в Москва?

— Отивам в Госплан. Иначе и дявола няма да ни помогне. Всичко се дава на вас — сега вие сте царете на положението...

От опашката Максим Петрович извика отчаяно на Губанов:

— Василий Васильевич! Идва нашият ред!

Губанов махна с ръка на Николай Анатолиевич и побърза към будката на администраторката. Там се виждаше строга жена с очила, без следи от козметика.

— Здравейте, другарко Семьонова — каза ѝ Губанов. — Има ли стаи?

Другарката Семьонова му се усмихна като на познат.

— А, здравейте, здравейте — каза тя, като взе в ръка купчинка хартии — сега ще намерим вашата резервация.

И започна да прелиства купчинката. Губанов ѝ каза внимателно:

— А знаете ли — този път съм без резервация.

Тя го погледна изумено.

— Как така?

— Ето така...

— Тогава аз нищо не мога да направя — вече строго, но все пак любезно каза администраторката. — Два Всесъюзни симпозиума, Световен конгрес на лингвистите. И всички са при нас. Оставете за всеки случай командировката си, наминете след 22 часа.

Губанов. А ако нямам и командировка?

Администраторката го огледа смаяно.

— Е, тогава не знам.

Губанов взе в ръка своя блестящ куфар. И каза с достатъчно зъл тон:

— Значи, ще спим на улицата!

Администраторката привично сви рамена.

Губанов се насочи към изхода. Спря се недалеч от телефонната будка, помисли и каза на Ниточкин:

— Максим Петрович, бъдете така добър, извикайте такси. Аз сега ще дойда...

Ниточкин бързо се отдалечи. Губанов бе тръгнал към телефона, но отново го извикаха. Този път на развален руски език.

— Мистер Губанов?

Това бе група чуждестранни туристи. Американски журналисти. Цяла делегация. Техният водач повтори:

— Мистер Губанов?

— Да.

И сред врявата и шума от различни гласове се състоя следният диалог: Водачът на делегацията. Мистер Губанов. Спомняте ли си? Конгресът в Сан Франциско. Февруари месец. Вашата делегейшън.

Губанов *(радушно)* Ах, помня, помня...

Водачът на делегацията *(запознавайки го, изрежда имената на вестниците)*. „Ню-Йорк таймс“, „Вашингтон пост“, „Лук“, „Чикаго нюз“... Мои колеги. Наблюдатели на американски вестници.

Губанов *(непринудено и като се покланя)*. Задълго ли идвате при нас?

Водачът на делегацията. О литл тревл... Мъничко пътешествие. Сибир, Урал, Кавказ... Среци, размяна на впечатления... *(Изважда бележника си.)* Може ли с вас мъничък интервю?

Губанов. Разбира се. Но естествено не сега.

Водачът на делегацията. О! Оф коз!

И тъкмо в тоя момент дотича запъхтеният Ниточкин, викайки в движение на Губанов:

— Намерих такси!

— Моля запознайте се, господа — каза Губанов на американците, — мистер Ниточкин... Един от нашите най-крупни учени — добави той твърде сериозно.

Водачът на делегацията. — О!

Той каза нещо на колегите си. И всички започнаха да поздравяват Ниточкин, разглеждайки го с любопитство.

Ниточкин *(като се покланя)*. Бонжур.

Губанов. Това не са французи, Максим Петрович, това са американци.

Максим Петрович, съвсем смутен, кимаше с глава.

— И така, аз ще ви почакам в таксито! — каза той сухо на Губанов. И се отдалечи.

- Е, всичко хубаво — каза Губанов на журналистите.
- Извинете. Тук ли живеете? В този хотел?
- Не. Хотел „Москва“. (*Журналистът записва*). Заповядайте!

...И отново полетя таксито им, мяркаха се Новий Арбат, Арбатския площад, кулите на Кремъл... Сега вече Ниточкин не гледаше през прозорчето. Той целия кипеше.

— Детинщини! Дивотия!... Един от най-крупните учени! — казваше той яростно, като имитираше Губанов. — Кой ви даде право?! И при това пред американци!... И то журналисти! — извика той извън себе си.

— А ако действително ви смятам за един от най-крупните учени?

Ниточкин се обърна рязко към него. Губанов го гледаше без обичайната си усмивка.

— Вечните ваши номера! — каза гневно Ниточкин. — Ще напишат някакви глупости, след това иди се оправяй!

Таксито зави по Манежная и се насочи към хотел „Москва“.

— И изобщо, слушайте, Василий Василевич — каза Ниточкин вече с друг тон, — умолявам ви да захвърлим тия кроежи, докато не е късно. Честна дума! Чувствувам вече с какво ще завърши всичко.

— С какво?

— С грандиозен скандал!... Ей богу. И изобщо — стаи няма, хотели няма. Извинете, но това не е за мен.

— Какво не е за вас?

— Всички тези ваши кроежи — каза жалобно Ниточкин. — Умолявам ви, пуснете ме да си отида в къщи.

— Извинявайте — забеляза Губанов. — Какви кроежи? Че сам вие започнахте всичко това!

Ниточкин (*ужасено*). Кой е започнал?!

Губанов. Вие.

Ниточкин (*с отчаяние*). Вие какво — смеете ли се? Искате веднага ли да умира?

Губанов (*като се смее*). Е добре, добре. Една трета от вината е моя... Пристигнахме.

Хотел „Москва“. От прозореца на телефонната будка, където стоеше Губанов и за втори път въртеше шайбата на телефона, се виждаше улицата, по която минаваха бързо коли.

Обади се все същият женски глас.

— Ало!

Женският глас (*тревожно и с подозрение*). Говорете!

Губанов мълчеше.

Жената (*със силна тревога*). Ало! Кого търсите?

Губанов, отново без да каже нито дума, остави слушалката на мястото ѝ. Почака. Извади бележника си, търсейки нужния номер. Намери го. Но дълго още стоеше със съмнение — да звъни или да не звъни. В ръката си държеше монета. Най-сетне, преодолял колебанието си, решително пусна монетата и завъртя шайбата.

...Звън на телефон. Обширен кабинет на заместник-министър. Заместник-министърът повдигна слушалката. Като я държеше в ръка, той завършваше разговора си с един сътрудник, застанал до масата:

— А на Петров телеграфирайте, до пето число чертежите да бъдат готови. Не до седмо, а до пето!... (*В слушалката*.) Да.

Губанов (*в слушалката на телефона*.) Владимир Сергеевич!

Владимир Сергеевич. Да, аз съм.

Губанов (*скромно*). Владимир Сергеевич, обажда се Губанов.

Пауза. В продължение на по-нататъшния разговор ще виждаме ту единия, ту другия.

Владимир Сергеевич. Кой Губанов?

Губанов. Ти много Губановци ли познаваш!

Владимир Сергеевич (*с недоумение*). Василий, ти ли си?

Губанов. Да, това съм аз.



Губанов в Елисавета Кондратиевна [А. Максимова]

Владимир Сергеевич (*изумено*). Къде си? Откъде говориш?
Губанов. От хотела.

Владимир Сергеевич. Ти в Москва ли си? А кой те извика?

Губанов. Никой.

Владимир Сергеевич. Как никой?

Губанов. Пристигнах сам, на собствени средства. (*Пауза.*) Съществува едно важно обстоятелство. От държавна важност. Разбираш ли?

Владимир Сергеевич. Все се шегуваш, дявол да те вземе! (*Мълчание.*) Е хайде, пристигай. Само че веднага!

Губанов остави слушалката и се приближи до павилиона за подаръци.

— Дайте ми ето тази кутия с шоколад — каза той. — Ето тази.

Разплати се и повика Ниточкин, който вече бе заел място в опашката пред администраторката.

— Вземете! — каза му той, протягайки кутията с шоколадени бонбони.

— Какво е това?

— Шоколад.

— Благодаря, но аз не ям шоколад — опъна се Ниточкин.

— Дайте го на администраторката — каза Губанов. — Заемете стая и се разположете. Живейте и се развличайте. Аз ще отида до началството.

— Извинявайте — каза изплашено Ниточкин. — Как така дайте го? Какво значи — заемете стая? Вие какво — смее ли се?

— Ще успеете! — каза Губанов. — Бъдете мъж!

И се отправи към изхода с лека и твърда походка.

В кабинета на Владимир Сергеевич, заместник-министъра, имаше две маси — едната работна, другата дълга, за заседания. Губанов очевидно току-що

бе влязъл, понеже Владимир Сергеевич сърдечно и по другарски му стискаше ръка.

— Е какво се е случило при теб? — попита го той, като сядаше. — Работа от държавна важност! С кого си се скарал? Разказвай.

— Така веднага ли? — Губанов постави на масата обеимиста папка.

— Добре — каза Владимир Сергеевич и позвъни. — Хайде отначало да попием чай... Ние тук сме те включили в делегация — добави той. — Ще заминем през този месец в Англия.

— Защо?

— Заводите за синтетическа материя. Ще подготвим известни закупвания.

Влезе прислужница с поднос, покрит със салфетка. Върху подноса две чаши силен чай, лимон и чинийка с малки гевречета.

— Е, какво става в института? — Владимир Сергеевич постави в чая две бучки захар... — Искаш ли лимон?... — попита той. — Изпратихте ли чертежите в Беръзовка?

— Не, не сме ги изпратили — Губанов постави в чая резенче лимон.

— Защо? — с приятелски упрек попита Владимир Сергеевич.

— Защото има друго предложение.

— Какво?

Губанов го погледна, разбърка с лъжичка захарта в чашата и отсърбна.

— Само че не припадай! Има предложение напълно да се прекрати това строителство.

Очевидно това бе шега. И Владимир Сергеевич отговори с шега на шегата, изстисквайки лимон в чая си.

— Какво пък, това не е лоша идея! Ще закрием Беръзовка, ще тръгнем същевременно вратата на твоя институт, на министерството и ще се отправим на риболов.

— Ама аз говоря сериозно — каза Губанов.

— Кое е сериозното? — резенчето лимон бе изстискано и Владимир Сергеевич започна да пие чая.

— Предлагам да се закрие Беръзовка.

И все пак това би могло да бъде само шега.

— Да се закрие строителството на Беръзовския комбинат, така ли?

— Да.

Едва сега Владимир Сергеевич повдигна очи към Губанов.

Последният беше сериозен и очевидно говореше сериозно.

— Ти си си загубил ума! Кому се каниш да предложиш това? — попита Владимир Сергеевич.

— На вас. А след това на правителството. Ти, разбира се, знаеш за работите на Уралския институт — каза Губанов. — За каетана от нефт. Работите на Ниточкин.

— Е, да допуснем, че зная. И какво от това?

— Ето това — каза Губанов. — Сега вече е съвършено ясно, че цялата технология, поставена в основата на беръзовския каетан от въглища, е остаряла. Ние смятаме, че каетанът трябва да се прави не от въглища, а от нефт. По метода на Ниточкин.

— Почакай, почакай — обади се напълно смаяният Владимир Сергеевич. — Но кой направи проектите на беръзовския комбинат с въглища? Аз или ти и твоят институт?

— Е, аз... аз, аз!... Какво значение има това сега?

— Тоест как какво значение? — разтвори ръце Владимир Сергеевич. — Та ти знаеш, че строителството на Беръзовка с въглища е утвърдено от Министерския съвет. Съществува решение на Президиума на ЦК. И то по твой проект. За какво има тук да се говори? Та това е несериозно.

— А ако все пак е сериозно?

— Какво е сериозното? — попита Владимир Сергеевич. — Да се закрие Беръзовка ли? Че ти представяш ли си как ще изглежда това?... Втора година вече се извършва гигантско строителство. Втора година... И изведнаж — та това е катастрофа! Това е просто срамно и позорно!

— Владимир Сергеевич, скъпи — с известна досада възрази Губанов. — Честна дума, вече хиляди пъти съм мислил за това... мислил съм и претеглял и отново съм мислил... Накъсо, ето ти докладна записка — той измъкна от

папката книжа и ги придвижи към Владимир Сергеевич, — ето ти технико-икономическата мотивировка... запознай се с тях.

— Че ти разбираш ли каква каша ще се забърка!... — каза Владимир Сергеевич. — Дори не си представям как би могло да се каже за това. Как би могло дори дума да се промълви!

— Не отлагай — възрази Губанов. — Направи го днес веднага. Съобщи на министъра. Аз ще бъда в хотела. Ще чакам до телефона — каза той и излезе от кабинета в приемната.

... В приемната той отново завъртя телефона.

— Хотелът ли е? Администраторката... Кажете какво е положението със стаята на другаря Ниточкин? Получил ли е стая? *(Слуша.)* Все още не? Защо? Извикайте го на телефона... Той е някъде там, около вас — добави сърдито той. — Такъв един с шапка...

Холът на хотел „Москва“. Администраторката, подаде се от прозорчето, извика:

— Гражданинът Ниточкин! Тук ли е?

Максим Петрович седеше в този момент на модерно кресло до двата куфара — блестящия и изтъркания — и дъвчеше смирено сандвич със салам. Той трепна, остави сандвича върху единия от куфарите и побърза към телефона.

— Какво правите? — попита с нетърпение гласът на Губанов.

— Казват, че няма стан.

— Как няма? А бонбоните?

— Тук всички са с бонбони — тихо, прикрил с ръка слушалката, каза Ниточкин и огледа опашката от чакащи.

— Добре — каза Губанов. — Чакайте. Идвам при вас.

Момък на 22 години скочи от стъпалото на трамвая и се устреми напред. Той бързаше по улицата на един от работническите райони на Москва. Покрай оградените градинки момъкът засили крачката си и тичешком влезе в една обуварница. Обуварницата бе празна. Момъкът протегна на отговорника квитанция.

Отговорникът. Мъжки ли са?

Момъкът. Не...

Сверявайки с квитанцията, отговорникът търсеше бавно из купчината обувки.

Отговорникът. С тънки токчета?

Момъкът. Не... *(радостно)* Ето ги!

Отговорникът измъкна чифт женски обувки, очевидно не веднъж поправяни, и ги предаде на момъка.

Той попита неспокойно:

— Вижте, какво е това? Тук са закърпени, а тук...

Отговорникът взе обувките, докосна с нокът посоченото място и дори духна към него.

— Нима могат повече да се кърпят! — презрително отговори той. И чукна с пръст по изтърканата кожа.

Момъкът. Е добре... Имате ли с какво да ми ги увиете?

Отговорникът *(заеж вече с друг клиент)*. Не.

Момъкът пхна обувките в джобовете на своя шлифер — във всеки един по обувка — и отново забърза по улицата. Изведнъж се спря. Върна се обратно през половината от квартала и влезе бързо в една млекарница направо към касата, като извади дребни пари.

— За мляко!

Той се отправи бързо към тезгяха. Тук имаше опашка и момъкът се опита да я изпревари, казвайки:

— Нужно ми е само мляко... Само мляко... За дете.

Този път опашката се оказа отстъпчива и продавачката подаде на момъка две бутилки с мляко.

Сега с двете бутилки в ръце и с обувките в джобовете момъкът се отби от улицата през една врата и изтича в двора. Тичешком влезе през входа, след това в помещението. Това бе работническо общежитие с коридор, врати, пожарогасител и плакати. С рязко движение момъкът отвори една врата.

Женско общежитие. Цветя, чисти пердета, четири акуратно постлани легла. До едно от леглата имаше малко детско креватче.

Зад масата, клатейки крака, седеше малчуган на четири години. Възрастна жена го хранеше с каша от грис.

— Закъснях ли? — с тревога попита момъкът.

— Разбира се — каза с досада жената. — Какво правиш? Девойките за беля ги няма, тебе те няма, а моята смяна започва след пловин час. Хайде, дохрани го!

— Донесох мляко — каза момъкът.

— Пак не си сменил бутилките — забеляза осъждащо жената, като обличаше палтото си. — Колко пъти Катя ти е казвала да взимаш само със сменяване на бутилките. Хвърлил си на вятъра тридесет копейки.

— Всички наведнъж ще ги обменим.

— Е, щом си такъв богат!

Тя бързо излезе.

Момъкът, останал с детето, седна до него, взе пълна лъжичка каша и я поднесе към устата му.

— Лапай, Валюн — каза той. — Сутринта видя ли майка си?

— Не-е-е... Още спях.

— А кой те нахрани сутринта?

— Леля Соня.

— А с кого се разходи?

— Със Зинка... Ходихме с нея на кино. С нея и с още един чичко.

— А какво гледахте?

— Филм — каза Валюн, като лапаше кашата.

— Какъв?

— Любовен — преглъщайки кашата, каза Валюн.

Вратата се разтвори широко и бързо влезе една от квартирантите на тази стая — девойка на 25 години.

— А, Миша, ти си вече тук? — поздрави тя момъка. — Яде ли? — кимна тя по посока на Валея.

— Яде.

— У, звяр! — каза девойката, приближи се до своето легло и започна да сваля работната си дреха. — Вчера ме измъчи. Затворил си устата и, дори да се пръснеш, не иска!... Я слушай! — обърна се тя към Миша. — Ето какво нареди Катка. Вие взимали ли сте пари на заем от леля Дуся.

— За пръв път чувам това. Може би Катя е взимала?

— Факт! — възрази девойката (*нека я наречем Зоя*). — Катя ти нареди да върнеш поне нещо.

— Но аз нямам нищо — смутено каза Миша.

— Е, не знам — Зоя отправи пред огледалото косите си и се приближи до масата. — Тогава иди някакси да обясниш. Издействуй отсрочка.

— А ти, Зоечка, не знаеш ли Катя колко е взела?

— Взела е, казва, 12 рубли. А колко сега да се върнат, не знам. Бягай по-скоро. Сега Дуся е в стаята си зад преградата.

— Бъди така добра, Зоечка, дохрани го! — помоли загрижен Миша.

— Бягай! — отвърна Зоя и седна на неговото място.

Миша излетя, а тя взе лъжичката, загреба кашата с грис и я поднесе към устата на Валюн.

— Е, мъчителю, казвай веднага — ще ядеш или не?

— Няма.

— Ех, да имах власт, бих те плеснала по врата!

... Стайката на пазачката на общежитието леля Дуся беше неголяма, го подредена спретнато. В тази стайка стоеше Миша и казваше:

— Лельо Дуся, изглежда, че Катя е взела от вас пари на заем?

— Дошъл си да ги върнеш? — попита го леля Дуся.

— Не... Работата е в това, че не мога да ги върна. Молиме за отсрочка.

— А когато ги взехте, мислихте ли? — измърмори леля Дуся. — Трябва да бъдете честни — каза тя. — Съветската власт на какво ви учи? Да бъдете честни. Щом си взел — връщай.

— Скоро получавам степендия, а Катя заплава. Останаха само 5—6 дни.

— 5—6 дни! Знаем ги ние тези 5—6 дни... А аз, глупачката, давам от

все сърце. За да ги отърва. Човек за човек е приятел, брат. Чел си това може би?

— Че нали ги давате недаром — каза Миша, като се стараеше да се съдържи. — С процент. И то какъв!

Тук леля Дуся избухна.

— А ти как би желал? Даром? Че ние не живеем още при комунизма, за да ги давам даром. Всеки си има интерес. И всеки съблюдава своето удоволствие. Ето, ти защо отиваш при Катка — момче си, сополанко, а ходиш при жена с дете?

— Това не е ваша работа!

— И ти не засягай моите работи! Щом си взел — връщай!

— Е, но нямам, нямам...

— А щом като нямаш — дай часовника си — изведнъж каза леля Дуся.

— Какъв часовник?

Тя показа ръката му.

— Ето този.

— На, вземете.

Леля Дуся взе часовника, провери дали работи добре и го пхна в чекмеджето на масата.

И ето ние с вас сме в стаята на познатия ни московски апартамент — същия, където Губанов позвъни по телефона три пъти. Миша, когото преди това видяхме в общежитието, избърсваше след измиване ръцете си. Една жена — именно оная, която отиваше до телефона — слагаше покривка върху масата за обед. Докато се поставяше покривката, докато се нареждаха чиниите, ножовете и вилиците, между нея и Миша се водеше разговор — един от тях, когато външно всичко е просто и сякаш всекидневно, но когато зад всяка реплика има допълнителен смисъл, напрегнат и подозрителен.

— Защо се забави? Къде беше?

— Е, къде можеше да бъда.

— Не зная къде си могъл да бъдеш. Три пъти затоплях храната.

— А аз те молих, мамо — възрази Миша не без раздражение, — никога ~~за~~ не ме чакаш.

— А аз хиляди пъти съм ти казвала, че няма да седна на масата без тебе... Все пак къде си бил?

— В института.

— Защо така късно?

— Защото имаше семинар.

— Какъв?

Тя режеше хляб.

— Майко, че ние не се разбрахме веднъж завинаги!

Той се приближи до шкафа, извади спортната си риза и видя там друга бяла риза в целофан.

— Какво е това? — попита той.

— Купих ти риза.

— Но защо, майко? — с упрек отбеляза Миша. — При това бяла!

— Да именно бяла! — възрази майката. — Сядай до масата. Сега носят само бели — каза тя, сядайки до масата.

— Ах, ето какво било то! — каза не без ирония синът. — Само бели?

В коридора прозвуча телефонен звън. Двата веднага застанаха нащрек. Чу се гласът на квартиранта, отишъл до телефона:

— В къщи ли е Миша? Викат го на телефона.

Майката веднага стана от стола.

— Аз ще отида — каза Миша и решително излезе от стаята.

Майката, седнала зад масата, се заслушваше напрегнато в гласа му.

— О!... Здравей! Да! Добре, сега...

Миша влезе бързо в стаята и каза, слагайки сакото си:

— Прости ми, мамо, но аз няма да обядвам. Трябва да отида по срочна работа.

— По каква работа? Миша, ти ме лъжеш! — каза майката.

Миша обличаше шлифера си.
— Кой звънеше? — попита майката.
— Ще се върна и всичко ще ти разкажа.
— Кой звънеше? Пак ли тази жена?
— Това не бе жена.
Майката стана нервно иззад масата.
— Закълни се!
— Кълна се!
Майката каза:
— В моето здраве?
— В твоето здраве.
— Внимавай, Миша! — заплашващо каза тя.

Миша влезе през вратата на ресторанта. Беше обичайното обедно време и всичко тук бе, както през обедното време: и пробягващите с подноси келнери, и запълнените маси, и командированите, навели се над своите супи. Ето в дъното се повдигна позната за нас фигура и замаха с ръка на Миша. Това бе Губанов. Миша си пробиваше път към него.

Те се прегърнаха здраво.
— Здравей, татко! — с нежност и любов каза Миша. — Кога пристигна?
— Днес. Позвъних ти няколко пъти, но все налетях на майка ти. Как е тя?

— Добре. Сега е в отпуска.
— Но защо е в Москва? — попита Губанов.
— Така — смути се Миша. И с известно раздражение добави: — Не иска да ме остави сам. Ти задълго време ли?
— Мисля, че не за дълго — каза Губанов. — Хайде, сядай. Разказвай — той разтвори менюто. — Какво ще ядем?

— Все ми е едно. Каквото ти, това и аз.
Губанов повика една келнерка в напреднали години, обаче твърде начервена.

— Дайте ни, девойко, по един борш — каза той. — Да кажем, и по един овнешки котлет... Ще ядеш ли овнешко? — обърна се той към Миша.

Този безразлично кимна с глава.

— Засега това е всичко — каза Губанов на келнерката. — И малко минерална вода — извика той след нея.

След това се обърна към Миша и известно време го разглеждаше загрижено.

— Защо видът ти е някакси замислен? Как е учението?

— Нормално.

— Може би си влюбен?

Този въпрос навярно малко засегна Миша и той каза смутено:

— Не е в това работата.

— А в какво?

— Съвсем в нищо. Всичко е наред.

Келнерката донесе борша.

— Радвам се, че си дошъл — отново с нежност каза Миша, — много се радвам.

— Наистина ли? Приятно ми е, че се радваш.

Миша оглеждаше с любов баща си.

— Разкажи ми за себе си — каза той. — Как си? Все ли се караш?

— Започнах по-рядко да върша това. Старей. Силите ми вече не са същите. Е, понякога, разбира се, се случва...

Те се засмяха.

— Действително, братко, твърде много са унилите хора по света — каза Губанов. — Скука! Откъде ли се плодят? Може би, дявол го знае, от руската салата в бюфета?

Шегата се понрави на Миша.

— От салатата — възможно е.

— А може би от вестникарското предъвкване? — продължаваше Губанов. — Ето, да бяха пресметнали кибернетиците колко мегатона скука стоварва върху хората някаква си статия. А наистина и тя също призовава към борба. Да се борим, прозявайки се от скука. А? Замисли се над съчетанието на тия думи!

Келнерката донесе котлетите. Бащата и синът започнаха да се хранят.

— Слушай, татко — изведнъж каза Миша.

Губанов повдигна глава. Очевидно в очите на Миша имаше нещо неприятелно и затова Губанов вече не навеждаше главата си.

— Искам да се посъветвам с теб — каза Миша.

— Какво пък — съветвай се. Аз обичам да съветвам... А какво се е случило? — вече с безпокойство попита той.

И в този миг в ресторанта набързо влезе Ниточкин и извика едва ли не на цялата зала:

— Василий Василиевич, позвъниха от министерството. Искат веднага да се отиде.

Губанов, ядейки овнешкия котлет, попита:

— При кого?

— Казаха, при министъра.

— И вие?

— Не... Стана дума само за вас.

Губанов дояде котлета си, без да бърза, избърса устни със салфетката, повдигна се и каза на Ниточкин:

— Запознайте се, Максим Петрович. Това е моят син, Миша. Бъдещ химик.

Студент.

И целуна Мишка по челото.

— Нахрани се тук без мен. Ето ти пари. И позвъни утре сутринта.

Той си отиде. Ниточкин седна на неговия стол. Замижа, огледа Миша.

Последва такъв разговор:

Миша (*вежливо*). Обядвахте ли?

Ниточкин. Изобщо — да. Бих пил чай...

И той извика келнерката, минаваща наблизко с поднос.

— Гражданко, може ли чашка чай?

Келнерката отмина, без да се обади.

Ниточкин. Чували ли сте какво е замислил вашият баща? В каква история ме е напъхал?

Миша (*озадачено*). В каква?

Ниточкин. В такава, че не ще ни издържат главите. Гражданко, бъдете любезна!

Това вече бе друга келнерка. И тя се обади в движение:

— Това не е моя маса.

Ниточкин (*на Миша*). Знаете ли защо сме дошли?

Миша. Защо?

Ниточкин. За да закрият Беръзовка. Нито повече, нито по-малко. Чували ли сте за него?

Миша (*смаян*). Как да го закрият? Защо?

Ниточкин. Вие се каните да станете химик?

Миша. Е, да допуснем.

Ниточкин. Ето какво, мой приятелю химико. Вече съществува друг начин за производство на каетан...

Миша. Какъв?

— От нефт... Това е мой, мой начин... Аз го открих, аз! — каза невесело той.

— И какво ще стане сега? — попита Миша, съвсем объркан.

Ниточкин. Не знам. Според мен световен скандал.

Отново се мерна келнерка — този път именно онази, начервената. Ниточкин я извика:

— Гражданко, помолих за чаша чай.

— Чувам!

Тя зави покрай тях, Ниточкин я изпрати със скучаещ поглед.

Ниточкин. Кой курс сте?

Миша. Втори.

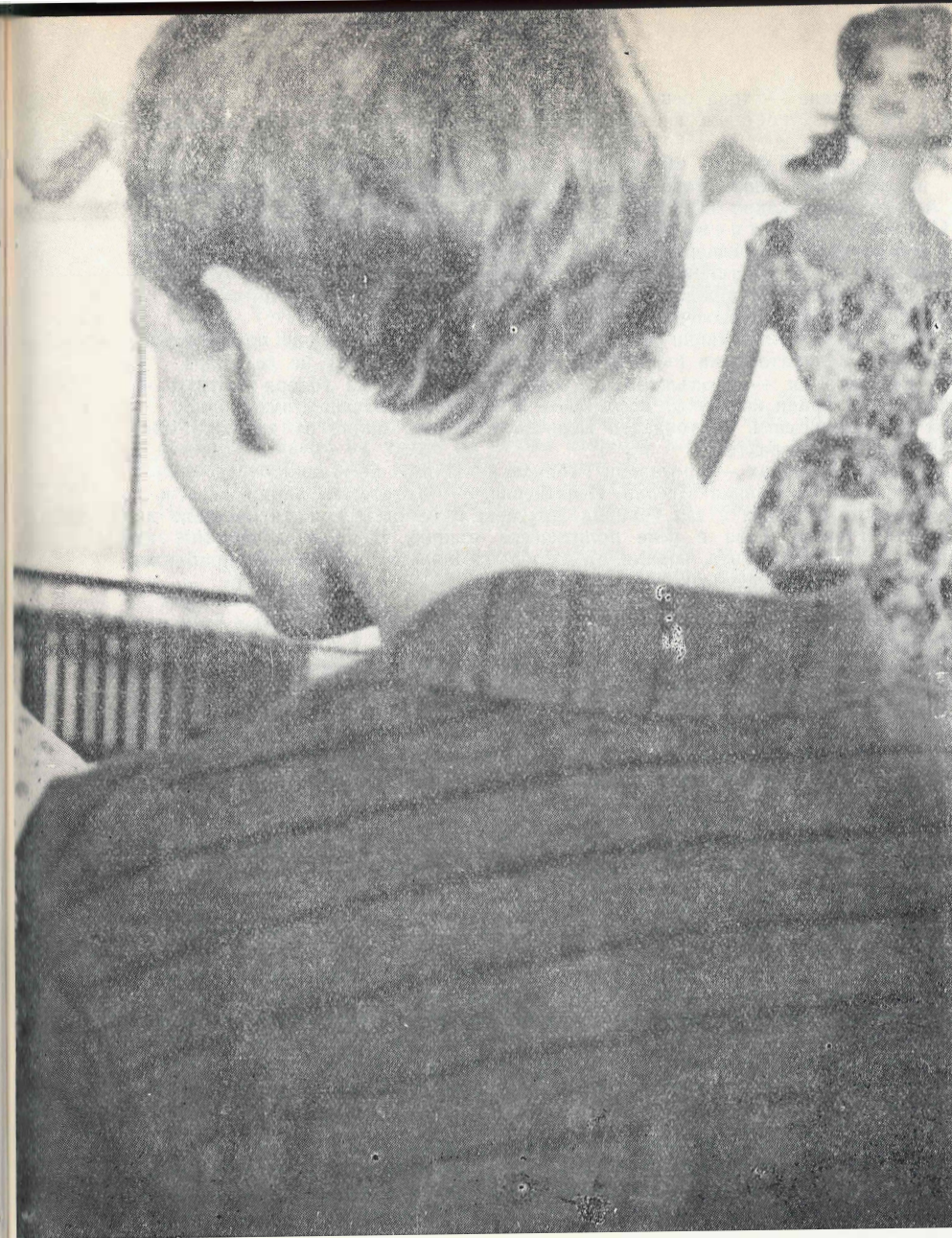
Ниточкин. Кой ви преподава органика? Май че все тоя Матвеев?

Миша. Да, професор Матвеев.

Ниточкин. Голям репей.

Миша се усмихна.

Ниточкин (*сърдито*). Времето върви, дявол знае какво става в науката, а той дрънка едно и също ето вече тридесет години.



Михаил (А. Барзун) и Катя (Т. Надеждина)

Миша. Не е съвсем така! Това е почтен учен.

Ниточкин (внезапно). Слушайте, знаете ли какво е ЦУМ?

Миша (с пълно недоумение). ЦУМ? Това е навярно Централният университет.

Ниточкин. Ясно!... Почтен! — каза той, възвръщайки се към професор Матвеев. — Сега в науката, скъпи мой, трябва да се проверява всяка година почтен ли си или си вече непочтен. А в института вне по призвание ли или по наследство влязохте?

Пауза.

Миша. Ами, общо взето, по призвание... Но това вече няма значение. Аз се магнах от института.

— Няма чай, гражданино — каза в този момент, приближавайки се, келнерката. — Има бира, шампанско, лимонада...

Ниточкин (слисано). А аз искам чай! Какво да правим?

Степан Игнatieвич, министърът, говореше гръмки, яростно, изпадайки често във викане. Но това не беше викът на началника, който мъмри, сърдитото на-

чалническо буботене — това беше гласът на човек, искрено възмутен, негодуващ с цялата си душа, пославен внезапно пред обстоятелства, които му изглеждат немислими и крещящи.

И неговите най-близки сътрудници, събрани на съвещанието, седяха мълчаливо, навели глави, както това става, когато ти е тягостно, и не се чувствуваш добре. А и не знаеш какво да кажеш.

Степан Игнatieвич (на Губанов, извън себе си). Да плюеме върху десетки най-авторитетни експертизи? Така ли? Върху милиони рубли, изразходвани за Беръзовка?... А постановлението на Министерски съвет къде да отиде? В коша за отпадъци? Той, виждате ли, се появява като че ли нищо не е било, и предлага да зачеркнем Беръзовка. Да започнем всичко отначало!

Степан Игнatieвич скочи от креслото и започна да крачи по кабинета, като държеше с лявата ръка гърдите си. Очевидно сърцето му не бе добре.

— Виждате ли — продължаваше той, старайки се да говори по-тихо, — скимнало му да прави каetan от нефт... — Той отново избухна към Губанов. — Та нали вие сами, сами настоявахте Беръзовка да се прави за въглища! Вие кахте, спорехте, доказвахте!

— Виках, доказвах — проговори Губанов. — И това бе грешка.

— Грешка! — извика Степан Игнatieвич. — Когато за такъв строеж е широко известно и у нас, и зад граница, другарю Губанов, грешката престава да бъде проста грешка. Това е вече политически въпрос. Въпрос за престиж на държавата — той се задъхна, извади от джоба на жилетката си хапче, приближи се до шишето с вода и преглътна.

Някой каза:

— Не се вълнувайте, Степан Игнatieвич!

Губанов добави:

— Действително, Степан Игнatieвич, вие така се нервирате, че ми се струва, че е безсмислено да се води сега разговор.

Някой от присъстващите възрази:

— Е, добре, Василий Василевич. А какво според вас да се прави с поръчките на съоръжения, които са разпределени по цялата страна? Нали ако технологията е друга, и съоръжението ще е друго.

— Естествено — отговори Губанов.

— Естествено! — отново избухна Степан Игнatieвич. — Чувате ли — естествено! — с гняв и болка изговори той. — Преставете си само да се променят всички поръчки за съоръжението на такъв строеж като тоя!

— Не всички — вмъкна Губанов.

— Не, всички! Почти всички. Та така излиза от вашата докладна! — Степан Игнatieвич удари с ръка по папката, където лежеше докладната на Губанов.

И отново стана и закрачи по кабинета, като се стремеше да се успокои.

— А какво означава това? Това означава да се промени държавният план — като сви единия си пръст заговори той, — да се преустрои в пълен ход производството най-малко на 250 завода, — той сви втори пръст, — да се отложи промишленият добив на каetan за дявол знае какъв срок! Кой ще отиде с всичко това в Госплан? В Министерския съвет? С такова предложение? Вие ли? Аз няма да отида.

Настъпи тягостно мълчание.

— Аз дори допускам, Степан Игнatieвич — вмъкна меко, като се опитваше да охладни страстите, Владимир Сергеевич, — аз дори допускам, че в резултат на всичко каetanът от нефт ще се окаже по-добър, по-качествен... Е и какво от това? — продължи той, обърнал се вече към Губанов. — По-нататък ще произведеме от нефт.

— А защо да се строи такъв гигант — възрази Губанов, — да се хвърлят такива средства, да губим толкова време и толкова сили, предварително знаейки, че той вече е остарял?...

Степан Игнatieвич. Това е глупост!

Губанов. Не е глупост! И съвсем ще остарее, докато го завършим. Кой ще отговаря за това?

Степан Игнatieвич (извън себе си). Аз! Аз ще отговарям! Ние! Очевидно вие смятате, че тук седят невежи хора? Репей?

— Още веднъж ви моля — каза Губанов. — Донесли сме ви всички необходими мотивировки. Ориентирайте се в тях. Спокойно, делово, без да бързате

Степан Игнатиевич. Без да бързаме?! Каetanът е нужен на страната ни като въздух. Като хляб. Ние плащаме за него гигантски суми във валута. И той ни е нужен не утре, а днес и ние ще го правим от възглища, от каквото е угодно, но ще го правим, и то колкото се може по-скоро!

Губанов. Не, с възглища няма да го правим.

Степан Игнатиевич. Ще го правите!

Губанов. Лично аз няма.

Той стана и тръгна невъзмутимо към вратата.

Зад гърба му прозвуча гласът на Степан Игнатиевич:

— Тогава ето какво! Владимир Сергеевич! Пригответе заповед за освобождение на другаря Губанов от ръководството на института.

Неголяма уютна лампа осветяваше масичката на дежурната по етажа. В полумрака по стените се виждаше обичайната живопис по хотелите в тежки рамки. От време на време на етажа спираше асансьорът и тогава неговите пътници излизаха в хола и отиваха по стаята си.

До дежурната по етажа — пълна блондинка — седеше Максим Петрович Ниточкин, като държеше в ръце лист хартия и отбелязваше нещо върху него с писалката си.

— А чорапи? — попита той — Къде могат да се намерят?

Дежурната. Е, това е нищо и ефикасна работа. Могат да се намерят във всяко магазинче. *(Звън на телефон)*. Шести етаж! Шестстотин четиридесет и пет? Ключът е при мен, значи той не е в стаята си.

Ниточкин *(чете по своя списък)*. Три чифта чорапи, но без ръб... *(плахо)* А има ли чорапи без ръб?

Дежурната. Разбира се, че кой сега носи с ръб? А още по-добре потърсете мрежести. Или дантелени. Ето такива.

За един миг тя протяга крак и бързо го скри обратно под масата. Ниточкин погледна крака и се замисли. Сетне отново изви очи под масата и каза.

— Не, на жена ми вероятно такива няма да се харесат.

Дежурната. Тогава ще се харесат на дъщеря ви.

Ниточкин *(като поглежда в списъка)*. За дъщеря ми има други работи — трябва да се купи пижама... И още колан. Ластичен, нали знаете... С тези неща, които държат чорапите. Вие носите ли такива?

Дежурната *(като се засмива и го стрелва с очи)*. Но вие сте прекалено любопитен!

Ниточкин *(смутено)*. Ама не, извинете за бога. Попитах в смисъл дали се носят сега такива в Москва?

Дежурната. Потърсете в ГУМ, там има различни видове. *(Набира телефонен номер)* 532? Гражданино, във вашата стая има дама. А вече е 23.30 часа. *(Поставя слушалката)*

Ниточкин *(несмело)*. Извинете, а няма не може до по-късно?

Дежурната. Не може.

Ниточкин. А до 23.30 значи може?

Дежурната *(строго)*. Какво — може, какво — не може? Не разбирам за какво говорите, гражданино, *(Поглежда в списъка му)*, Е какво има още там?

Ниточкин. Лосион за през нощта...

Вратата на асансьора се отвори и излязоха поредните пътници. Сред тях бе Губанов. Бе мрачен и зъл. Погледна накриво Ниточкин и етажната дама.

— Ключът у вас ли е?

Ниточкин. Да. Ето аз седя и ви чакам.

Те вървяха по коридора към стаята, Ниточкин попита тревожно:

— Как са нашите работи?

— Нормално.

Ниточкин *(внимателно)*. Нормално лошо или нормално хубаво?

Губанов. Ако беше хубаво, щеше да бъде ненормално, а аз казвам — нормално.

Влязоха в стаята. Ниточкин запали светлината. Без да бърза, каза:

— Е, разказвайте.

Без да отговори, Губанов свали сакото си и започна да развързва врато-
вързката си.

Ниточкин. Защо мълчите?

Губанов. Поръчахте ли чай?

Ниточкин. Не.

Губанов. Как така? — той завъртя шайбата на телефона. — Ресторантът? Моля, донесете чай в стаята. Как така не? Отворено е до 11? Защо?... Аха, разбирам, вие се грижите за моята нравственост. Благодаря ви. Няма да бъде лошо, ако бяхте се погрижили за моя стомах.

Той остави слушалката и си наля в чашата вода от шишето. Жадно я изпи. След това седна на кревата и започна да развързва обувките си.

— Има само една съществена подробност, премили Максим Петрович — снеха ме от работа.

Ниточкин (*усмихнат*). Вече?... А като оставиме шегите?

Губанов (*обличайки пижамата си*). Не се шегувам. Подготвя се заповед за моето освобождаване.

Ниточкин (*в ужас*). Извинете, що за дивотия?! Как е възможно! А Беръзовка? Значи всичко се провали?

Губанов взе кърпата за лице и тръгна към банята.

— Защо — каза той по пътя. — Още нищо не се знае. Нали у нас, ако съществуват 12 инстанции, 11 могат да обсъждат, да вентилират, а и в краен случай могат нещо да забранят. Но да разреши може само една, последната, дванадесетата... А до нея е още далече. (*Той миеше зъбите си*.) А аз никак не предполагам, че на вас ви харесват пълните блондинки!

Ниточкин (*изплашено*). За какво става дума?!

Губанов (*като мие зъбите си*). Изобщо пълните жени, ако не са загу-
били форма, са твърде привлекателни. Те са меки, с лек нрав.

Ниточкин. Вие сте си загубили ума?! Аз просто я питах къде какво да купя.

Губанов. Ще се миете ли?

Ниточкин. Разбира се.

Ниточкин на свой ред взе кърпата за лице и влезе в банята. Губанов легна на кревата и запуши.

Ниточкин (*от банята*). Значи, вие мислите, че още нищо не е загубено? Губанов. Всичко едва започва. Няма нищо по-упорито на света, отколкото инерцията на мисленето, скъпи мой, отколкото силата на навика! Да се застави човек да се изсеква не така, както той е привикнал, е по-трудно, отколкото да се построят десет Беръзовки... (*Забелязал е пари на масата*) Какви са тия пари?

Ниточкин (*от банята*). Остатъкът от обема. Вашият син ме помоли да ви ги предам... А знаете ли, той ми допадна.

Губанов. Да, не е лошо момче.

Ниточкин. Интересен момък. Не всеки ще се реши на такъв фокус: да остави института и да отиде в завода. Това ми хареса. Основанията му са правилни.

Губанов се повдигна с рязко движение и седна на кревата.

— Какви основания? На какъв завод? За какво говорите?

Ниточкин (*мие зъбите си*). Говоря за вашия син.

Губанов. И така кой е отишъл в завод?

Ниточкин с четка за зъби изникна от банята:

— Вашият син. А нима вие нищо не знаете?

Две стъпки и Губанов се е озовал до телефона. Обаче, след като набра номер, отново постави слушалката на вилката. И попита Ниточкин, който все още в пълно недоумение с четката за зъби в уста стоеше до вратата на банята:

— Той сам ли ви каза това?

— Да, сам — отговори слисано Ниточкин, — може би не трябваше да ви говоря за това?

Губанов отново повдигна слушалката и набра номер. Сега до телефонната слушалка поред са ту Губанов, ту Елисавета Кондратиевна, майката на Миша.

Губанов. Лиза? Обажда се Василий. Здравей.

Елисавета Кондратиевна. Здравей.

Губанов. Повикай моля ти се Миша.

Елисавета Кондратиевна (*като помълчава*). Ти ли звъня днес няколко пъти?

Губанов. Аз.

Елисавета Кондратиевна. И мълчеше?

Губанов. Ти обикновено така нервничаш, когато се срещам с Миша... Моля ти се, извикай го.

Елисавета Кондратиевна. Миша не е в къщи.

Губанов. А къде е?

Елисавета Кондратиевна. Не зная. Той не винаги ношува у дома.

Губанов (*постепенно се налива с гняв*). Твоят как така не винаги ношува у дома? А къде ношува? Какво става при вас?! Той действително ли е изоставил института?

Елисавета Кондратиевна (*удивена*). Институтът ли? Кой ти каза? Що за глупост! Аз нищо не знам.

Губанов (*крейши*). А какво изобщо знаеш ти за своя син?!

Елисавета Кондратиевна. А какво ти знаеш за него?

Губанов (*овладявайки се*). Е, добре... Нека утре дойде при мен. Той знае къде се намирам. Лека нощ.

И остави слушалката. През това време Ниточкин вече се е съблякъл и е легнал под одеялото. Губанов също легна. Запуши и изгаси светлината. Настъпи мълчание.

Губанов. Слушайте, а може би действително да изпратим по дяволите всичко това и да си отидеме в къщи, а?

— Здравейте! — откликна Ниточкин изпод одеялото.

— Не, действително — продължаваше Губанов. — Каква е разликата от нефт ли ще се произвежда или от въглища. Малко по-добре, малко по-лошо... Какво значение има това?

Ниточкин (*засегнат за болното място*). Първо, не става дума за „малко“. Та вие сам прекрасно знаете, че това далече не е „малко“... А второ, всичко това е дрънкане, никъде няма да отидете, тъкмо вие постоянно се перчите, че сте комунист!

Настъпи мълчание. Губанов пушеше. След това загаси цигарата.

— Слушайте — каза той. — Вие сте интелигентен човек, вече немлад... Обяснете защо не сте в партията?

— Аз? — Ниточкин не отговори веднага. — Не знам. Макар че лъжа, всъщност знам... Виждате ли, винаги ми се е струвало... собствено не ми се е струвало, а винаги съм смятал... и сега смятам, че комунист може да бъде само оня, комуто е по плещите нещо по-голямо, отколкото на обикновения човек. А ако можеш само това, което могат всички, то какъв изобщо си ти комунист?

— Да? — попита не без ирония Губанов. — А какво да правим ние, бедните, които можем само това, което могат всички?

— Такива бих ги... — помисли Ниточкин, — такива бих ги съвсем извадил от партията.

— Виж ти! — А какво?

— А какво, — каза Ниточкин, — какво правеше Ленин? Нали правилно постъпваше, като чистеше? Наистина, твърде много станахте вие такива като всички други! — Той се засмя и се обърна на другата страна. — Е, не се сърдете, разбира се, аз се шегувам — добави той.

— Не са ви много весели шегите! — сухо каза Губанов.

Ниточкин очевидно бързо бе заспал. Губанов продължаваше да лежи с отворени очи.

Течеше нощта. На уличните часовници стрелките показваха един часа през нощта.

Губанов все така лежеше. Очите му бяха все така отворени.

Часовникът на Централния телеграф сочеше два часа през нощта.

Губанов не спеше. Същата поза.

Часовникът на някаква гара отбелязваше вече три часа.

Губанов стана. Облече се безшумно и като се стараеше да не събуди Ниточкин, на пръсти излезе от стаята.

Слезе долу в съвършено пустия през нощта хотел. Отправи се към изхода през пустия хол.

Портиерът, отваряйки вратата, попита:

— Защо така късно, гражданино? Дъжд.

Действително валише дъжд.

Губанов почака пред вратата.

— Да, дъжд — каза той дълбоко замислен. — Искях да позвъня в къщи. На близките си, в Урал.

— В три часа през нощта?

Губанов погледна часовника си.

— Да, наистина е късно.

Той стоеше, гледайки дъжда. Това вече съвсем не бе оня Губанов, когото ние видяхме през деня. Той стоеше, прегърбил се, сякаш изведнъж остарял. Още веднъж отмести погледа си към портiera.

— Няма ли да се намери горещ чай при теб? — попита Василий Василевич.

— Чай? — забавяйки се, каза портнерът. — Чай ще намерим!

Той съпроводи Губанов до закачалките и се зае с електрическото котлонче. Губанов стоеше, опрял се на бариерата. Пред него бяха свършено празните закачалки. Той ги гледаше.

— А колко на ден хора обличаш и събличаш? — попита той портiera.

— Зависи — откликна се този. — Понякога петстотин, а понякога и хиляда.

— И от всекиго по десет копейки?

— Както се полага — забеляза портнерът.

— И никакви грижи! — каза Губанов. — Отлично си живееш, старче.

Този се усмихна и махна с ръка:

— А ако нещо се загуби? Ако се изпари някое палто? Това според теб как е?

— Лошо е тогава.

— Именно така! Лошо... — повтори портнерът, имитирайки го. — Всичко до стотинка ще ми вземат.

— Така ли?

— Честна дума!

— Да! — проговори замислено Губанов. — Лоша ти е работата!... А искаш ли да се сменим? — изведнъж предложи той.

— Да се сменим? — учуди се портнерът. — Би могло човек да се смени, но да има за какво!... Виждаш ли, та тебе също така те въртят. Нощта ти е неспокойна! За какво да се сменяваме?

Губанов се приближи до огледалото, постоя, погледа се, наду бузи, въздъхна и тръгна бавно към стълбата.

— Ама ти къде! — удивено го извика портнерът. — Почакай. Кипва вече.

— Остани си с твоя чай! — каза Губанов и започна да се изкачва.

Работната смяна излизаше от вратата на голям московски завод. Беше весел и светъл ден, пробягваха камиони, автокранове — това бе улица на крупен заводски район, където наред с новите заводи още стояха дореволюционните къщички с външни входи, оградени с градинки и пейки до вратите.

В тълпата работници ние забелязахме четири девойки — те са се хванали под ръка и вървят по тротоара в разгърнат строй. Вече сме виждали едната от тях в общественият — това е Зоя или Зойка, както я наричат нейните близки.

И четирите изглеждаха до някъде уморени след работа, но през цялото време над тях се носеше весело момичешко цвърчене.

Едната от девойките — Зина — попита Зоя:

— Зойка, какво човъркаше днес в струга?

Зойка. Дявол го знае! Нещо не вървеше... Викам стареца, а той зъл като вълк. „Кога, казва, ще се научиш...“ (внезапно) Къде си спипала тия чорапи?

Зина. В Дзержинския универмаг. Фамозни са, нали?

Зойка. „...кога най-сетне, казва, ще се научиш да живееш без биберон?...“ Кривокрак дявол!

Зина. Всички учат как да се живеят (изведнъж) Ето го стои, нашият желан!

И изведнъж четирите като ято се устремиха към момъка, застанал с гръб към нас до вратата, от която излизаха натоварени коли. Обкръжиха го, обърнаха го, хванаха го под ръка и го поведоха. Това бе Миша. Сега той бе в средата.

Третата девойка — Люба — каза:



Ниточкин (Н. Плотников) и Губанов

— Нашият Мишенка е винаги на пост. А моят Колка поне веднъж да бе дошъл, да беше постоял до вратата и да докаже своите чувства.

Зойка. Знаеш ли, Мишук, решено е да бъдеш разделен на четири части.

Миша. На всяка по четвъртинка?

Смях.

Зойка. Не, за мен четвъртинка е малко... Довиждане, Мишук, дай да те целуна. Нека Катка да поревнува. *(Целува го)* Ех, това не е момък, а подарък за Осми март! Салют! Аз отивам на автобуса.

И изтича към автобуса. Трите девойки и Миша продължиха пътя си. Както по-преди, те вървяха в разгърнат строй, хванали се под ръка. Под мишницата си Миша носеше книга.

Зина. Какво е това?

Миша. Взех я от библиотеката. Френският поет Пол Елюар. Чела ли си го?

Зина. Аха. Дори не съм чувала. Довиждане. Аз отивам ей там, трябват ми конци.

Люба. И аз ще дойда с теб.

Те изтичаха през улицата. Девойката, останала с Миша, извика на Люба.

— Любочка, майка ти няма ли да ми ушие една пола? Празнична.

— Не знам. Тя е болна.

— Бих си купила плат днес.

— Добре, ще кажа — откликна се Люба и отново изтича.

— Недей да кажеш, а помоли! — извика девойката след нея.

— Добре!

Сега девойката и Миша останаха сами. Той обърна лицето ѝ към себе си и тихо-тихо каза:

— Здравейте, Катя!

И те се целунаха пред всички, точно тук, на кръстопътя.

След това той я хвана под ръка и тръгнаха нататък.

— Е, как си? — попита я той с нежност и грижа, оглеждайки я.
— Добре.
Нейната усмивка проблесна.
— Знаеш ли — каза Миша, — пристигна баща ми.
— Да? — откликна тя сдържано и в очите ѝ за миг се мерна тревога. — Радваш ли се?
Той кимна утвърдително.
— Непременно ще отидем при него! — каза той така, както говорят за събитие, което трябва да достави голяма радост на събеседника.
Тя едва-едва сви рамена.

В нашето повествование Губанов и Ниточкин ще посетят немалко кабинети и ще поговорят с немалко хора. Тези хора са различни, с различни възрасти, темпераменти, с различно отношение към проекта на Губанов—Ниточкин. Но трябва да се има предвид, че всички те са крупни ръководители, знаещи своята работа, преживели много през живота си, привикнали към най-крупни мащаби на работа и към най-отговорни решения.

Ето кабинета на другаря Калесников — началник на едно от главните управления на важно народностопанско учреждение в страната. На масата му са поставени чертежите, донесени от Губанов и Ниточкин. Тримата са наведени над тях.

Калесников (*искрено увлечен от това, което са му доложили Василий Василиевич и Максим Петрович*). Интересно... Това е интересно... А къде е възелът за окисляването? Доколкото разбирам, тук е главният нерв.

Губанов (*извлича от купчината един чертеж*). Възелът е ето тук, на принципния ескиз.

Ниточкин (*разгорещен и въздушевен — той е в стихията си*). Тук е предварителната обработка на газа. Ето тук е изсушаването...

Губанов (*показва на чертежа*). Това е сероочистването.

Калесников. Изящно. И бих казал — неочаквано. Така, така...

Влезе секретарката и каза на Калесников:

— Сергей Александрович, Иркутск.

Калесников повдигна слушалката. Той слушаше нетърпеливо. След това прекъсна:

— Почакайте за миг. Доколкото разбирам, не са приели вашите разтворители. Но какво искате от мен? Да изменя ГОСТ? Нямам тая власт. Бъдете живи и здрави. Не е ли по-добре за вас да измените качеството на вашите разтворители? И да не звъните тук за всяка дреболия. — И той отново се наведе с интерес над чертежите. — Знаете ли, това ми харесва — каза той, — това е твърде убедително.

— ...Входове и входи, врати, широки стълбища, по които ту се изкачват, ту се спускат Губанов и Ниточкин. Черни със златни букви табелки с имената на учрежденията — Госплан, Госстрой, управления...

Отново врата. Табелка. Обширен кабинет. Това е работното място на един от ръководителите на крупно строително учреждение в страната — Матвей Романович Севастьянов. Той говори спокойно, без да бърза — ох, колко е преживял по своя служебен път! Видът му е на изморен човек, той често затваря очи и се обляга уморено назад върху стола.

— Аз не вниквам в подробностите — казва той. — Може би вашият план е гениален — не споря, не съм компетентен. Но като строител, аз искам да зная; какво според вас ще се прави със строителната техника и с петте хиляди работници, които вече работят на строителството?

Матвей Романович бе затворил очи и известно време седеше мълчаливо. Чуваше се само уличният шум.

— Но това не са само работниците — продължаваше той, без да отваря очи. — Това са и блоковете за хранене, и баните, и пералните, и медицинското обслужване, без да говорим за жилищата...

Ниточкин промърмори нещо, шавайки в креслото си, и Матвей Романович отворил очи, погледна въпросително към него. Но Ниточкин вече се беше овладял и стихнал.

— Всичко това се строи — каза Севастиянов. — А част от него вече е построена, вече съществува...

— Но ние не предлагаме всичко това да се унищожи — вмъкна Губанов.

— И въпреки това — забеляза Матвей Романович — вие предлагате цялата тази машина да се спре. Разбирате ли, приятели, какво означава това?

Той се облегна назад върху креслото си. След това натисна звънеца.

— Кой от заместниците е тук? — попита той влязлата секретарка. — Помолете ги да дойдат при мен.

Секретарката излезе, а Матвей Романович изтри челото си със слабо движение, затвори очи и известно време отново седя така, в тишината. Сетне, без да отваря очи, попита:

— А вашият министър какво мисли по повод на всичко това?

— Той е рязко против — отговори Губанов.

— Ха-ха! — късо произнесе Матвей Романович, без да отваря очи.

Голям универсален магазин. Пъстрейт щандовете, стоките, купувачите. Тук ще видиш и модно облечени жени с високи прически, и нетукашни хора с дълги палта; и островърхи обувки, и тежки ботуши — всички възрасти, дрехи, походки... Ръце, които преглеждат конфекцията, галантерията, бельото.

Катя и Миша стоеха до щанда с текстилните стоки.

— А този черният, със звездичките? — попита Катя.

— Според мен доста е добър — откликна се Миша. — Дори е хубав — заключи той, опипвайки плата.

— Не — въздъхна тя. — Скъп е.

И те тръгнаха по-нататък. Спряха се около друг щанд. И отново Катя започна бързо, ловко, по женски да преглежда изложените платове. Миша огмахна ръкава на самото си, за да погледне часовника. Часовникът не беше там. Той повдигна ръката на Катя и погледна циферблата на нейното часовниче.

— Слушай, няма ли да закъснеем?

— Не, има още много време — отговори тя. — А може би този, зеленият?

— Също не е лош.

— Ама че си! — с досада каза Катя. — И това не е лошо, и това не е лошо!...

Тогава Миша каза:

— Ама не е ли все едно каква пола ще носиш? Черна или зелена?...

— Но на мен ми се иска и на теб да се хареса — възрази тя с укор.

— А знаеш ли какво ми се харесва най-много?

— Какво?

— Че ние стоим така един до друг и ти избираме плат за пола.

Тя го погледна бързо и недоверчиво, така както гледат на човек, когато проверяват силата и истината на това, което той говори. Миша се докосна с рамо до нея и известно време те стояха мълчаливо. След това тя се отдели от него.

— А може би този, синичкият? — тихо-тихо попита тя.

Сетне, помълчавайки, изведнъж някак си с по-друг тон, рязко и суховато попита:

— Кажй ми, защо твоят баща се е разделил с майка ти?

Въпросът бе неочакван и Миша не отговори веднага.

— Не знам. Та те са се разделили отдавна. Още когато съм бил малък. Те са твърде различни. Той е човек сложен, някак си, знаеш ли, такъв — той търсеше думата, — с характер... И несъмнено талантлив. Ще се запознаеш с него и сама ще видиш.

Върху лицето ѝ се появи недобра усмивка.

— Значи ти си се метнал на баща си?

— Е, не знам — махна с ръка той.

— А майка ти? — попита Катя, гледайки встрани.

— Майка ми? — обърка се той.

— Какво? Не блесги ли с талант? — въздъхна с ирония тя. — Да, тежко ни на нас, лишени от талант! Няма да отида при никакъв твой баща! — изведнъж рязко каза тя. — Имай предвид това!...

И бързо заслиза по стълбището.

... В широкия асансьор, издигащ се нагоре и натъпкан с хора, някой отзад ласкаво прегърна Губанов. Това бе един още сравнително млад човек с очила и бяла колосана риза. Нека го наречем Ковальов.

— Василий Василевич, скъпи! — Ковальов огледа пътниците в асансьора и като понижи глас, попита:

— Това действително ли е така?

— Какво да е така?

— Във връзка с Беръзовка?

— А, вие вече сте в курса?

— Ами как да не съм в курса — все със същия понижен глас възрази Ковальов. — Вчера тук у нас беше такъв шум...

Вратата на асансьора се отвори и неговите пътници излязоха в коридора, покрит с широка килимена пътека. По двете страни на коридора се виждаха врати.

— Е и какво? — попита Губанов Ковальов.

Ковальов погледна многозначително към Ниточкин и Губанов каза:

— Максим Петрович, бъдете така любезен, отбийте се при секретаря и кажете, че сме дошли. И съобщете имената ни.

— Е, не знам... — недоволно отговори Ниточкин. — Защо пък аз сам? — каза той и влезе през плътнотапицираната врата. Тази врата през цялото време пускаше и изпускаше хора с книжа, папки и чанти. Очевидно това бе входът към приемната на крупен работник.

Ковальов хвана Губанов под ръка. В продължение на по-нататъшния разговор те бавно се движеха по коридора.

— Все пак как се каните да действувате? — вече с пълен глас попита Ковальов.

— Че как ще се каним. Ето дойдохме тук.

Ковальов замълча, претегляйки всички обстоятелства.

— Напразно — каза той. — Тук трябва много да се помисли. Говорихте ли със Сергей Петрович Громов?

— С какъв Громов?

— От Госплана — каза Ковальов. — Сега много го слушат. И непременно с Афанасиев — той работи тук, при нас.

— Но нали Афанасиев нищо не решава — забеляза Губанов.

— Но той съветва — отговори в упор Ковальов. — Трябва да търсите съюзници, скъпи мой... При Баровиков в Совмин бяхте ли?

— Баровиков с това не се занимава.

— Не се занимава — смръщи в ироническа усмивка челото си Ковальов. — Ще се получи команда от ЦК и ще се занимава. От него, разбира се, помощ не чакай, ама той може да развали работата. Но, общо взето, е доброжелателен човек... А преди него трябва да видите знаете ли кого — той отново се замисли. — Позвънете ми довечера и ще ви кажа точно кого да видите преди Баровиков.

— Ако ви послушам — засмя се Василий Василевич, — трябва да прекарам тук половин година.

— Вие как мислите? — откликна Ковальов. — А как е с химиците? Ходихте ли при Калесников?

— Ходихме.

— И какво?

— Той очевидно ще ни поддържа.

— Ето това е важно! — възкликна Ковальов. — Изключително важно. Тогава може да не ходите при Громов. Макар че все пак идете. Нали знаете, както казва народът, парата кости не чупи! Бяхте ли при Романич?

— Бяхме.

— Той жумеше ли?

— Жумеше! — изведнъж рязко каза Губанов. — Благодаря ви за съветите. Бъдете жив и здрав.

И той се отправи към плътнотапицираната врата, като остави Ковальов сред коридора в известно недоумение.

Катя и Миша бавно си пробиваха път сред шума на универсалния магазин. Миша отново поита тревожно:

— Колко е часът?

Тя погледна своя евтин часовник-гривна.

— Има още време... Да слезем долу. Не си ли гладен?

— Не — отговори той разсеяно. — Почакай! — изведнъж каза той. —
Хайде все пак да помислим какво ще кажеш на своята депутатка?

— Ами какво ще ѝ кажа — отговори тя неохотно. — Ще ѝ кажа, че живея в общежитие, че имам дете. Нужна ми е стая... Каквото говорят в такива случаи...

— Не, това е съвсем недостатъчно — прекъсна я той. — Трябва да ѝ разясниш... Трябва да ѝ обясниш, че ще се жениш. Че ние с теб се женим. Че се обичаме. Разбираш ли? И че нямаме къде да живеем. И че така по-нататък е просто немислимо. Нужна ни е стая, макар и най-мъничката!...

— Добре, Миша, ще ѝ кажа — съдържано отговаряше тя.

Той мигновено почувствува тази съдържаност, хвана я за ръка и я оттегли в дъното, към някакъв празен щанд с табелка „Ревизия“, клатеща се на въже.

— Отново ли започна да се съмняваш? — каза той. — Отново ли всичко отначало?

Тя мълчаливо го гледаше.

— Колко пъти — продължаваше той разгорещено и с любов, — колко пъти трябва да ти се повтаря, че това е решено. Веднъж и завинаги! Разбираш ли това или не?

Тя го гледаше, без да се откъсва.

— Ти действително ли ме обичаш? — изведнъж попита тя тихо и съвсем сериозно.

— Действително — отговори той в тон с нея.

— А за какво?

— Как за какво? — попита той озадачено. — Не знам. Навярно за това, че си ето такава.

— Каква такава?

Той мълчеше.

— Е, каква такава? — настояваше Катя.

— Не зная... Красива!

Тя махна раздражено с ръка и тръгна към шумните щандове. Изведнъж се спря.

— Защо са тия измишльотини? — проговори сърдито тя. — И хайде да се уговорим — никога не ме лъжи. И изобщо никога не лъжи.

— Аз никога не лъжа.

— Не е истина! — проговори тя твърдо и хладно. — Лъжеш майка си!

— Но ти знаеш, че върша това, за да не я огорча — отговори той, като помълча. — И за да запазя теб.

— А главно — себе си — каза тя хапливо и сухо. — Не е ли истина?

— Не, не е истина! — възкликна сърдито той. — Не е истина!

— Ама ето че се разсърди.

— Понеже това не е истина!

Настъпи мълчание. Тя го хвана за ръка.

— Хайде, не се сърди — тихо и виновато произнесе тя.

Той мълчеше.

— Не се сърди, чуваш ли! — повтори Катя и в очите ѝ се появиха сълзи. — Просто не мога да понасям, когато лъжат... В живота си съм слушала толкова лъжи. Не искам. Не мога повече.

... Наоколо шумеше универмагът, а зад неговите стени шумяха улиците. И ние виждаме новите входи, където влизаха и откъдето излизаха Губанов и Ниточкин, новите стълби, новите кабинети...

Обширен кабинет. Зад масата за заседания седят няколко души експерти. Извършва се щателна, точна до дреболиите проверки на технико-икономическата мотивировка за преустройството на Беръзовка, предложена от Губанов и Ниточкин. Претегля се всеки пункт. Задават се въпроси, които Губанов и Ниточкин записват в бележниците си.

Първи експерт. Вие използвате силата на парогазовата смес за получаване на вторична пара. Не споря — решението е убедително. Но каква е рентабилността? Засега това ми е неясно.

Ниточкин (записва). Сега ще отговоря.

Втори експерт. Тук ме интересува само едно нещо. Макар и сумарно: предполагаемите щатове?

Трети експерт. И нека да попитам — относителното тегло на ремонтния персонал?

Губанов (записва). Добре, ще отговоря.

Неголямата стая на деканата в института, където се учи Миша. Пред деканата седеше Елисавета Кондратиевна. В стаята имаше още една масичка — за секретарката.

— Знаете ли, другарю декан — развълнувано, запъвайки се, казваше Елисавета Кондратиевна. — До мен достигна един слух и аз съм твърде обезпокоена... Казаха ми, че синът ми напуска института — тя гледеше тревожно и очаквателно декана. — Откъде може да идва такъв слух?

Деканът направи някаква бележка върху хартията, поставена пред него, каза:

— За съжаление това е истина... Има заявление от него.

— Какво заявление?! — промълви Елисавета Кондратиевна.

Деканът се обърна към секретарката:

— Валя, къде е заявлението на студента Губанов?

Валя му предаде документа.

— Боже мой! — вцепенила се, каза Елисавета Кондратиевна. — Какво се е случило? Какво е станало тук?

— При нас нищо не е станало — забеляза деканът. — Ето той тук пише, че по лични семейни обстоятелства. — На вас вероятно те са ви известни?

— Какви семейни обстоятелства? — попита замаяна майката. — Той живее у дома, с мен...

— Простете, как се казвате?

— Елисавета Кондратиевна... Нашите отношения са най-приятелски.

— Ето какво, Елисавета Кондратиевна — каза деканът. — И за нас това е твърде огорчителен факт. Той е несъмнено способен момък. Но от друга страна, какво можем да направим: решил е човекът да работи... Какво лошо има тук?

— Как какво лошо?. — възкликна Елисавета Кондратиевна. — Че това е момче, той просто не разбира какво върши. След месец ще си къса косите. Какви семейни обстоятелства може да има?!

— Това аз не зная — каза искрено деканът. — Но тук вероятно са неговите другари съкурсници. Може би те знаят нещо? Валя, погледнете навън. Според мен тук е техният комсорг.*

Секретарката излезе от стаята. Елисавета Кондратиевна седеше бледа, без да мръда. Деканът каза:

— Напразно се вълнувате така, Елисавета Кондратиевна! Никаква катастрофа няма тук.

— Интересно какво бихте казали, ако това беше вашият син!

— Вероятно същото.

— Извинете, но аз не вярвам в това.

Деканът разтвори ръце.

На вратата се появиха двама младежи и една девойка. Единият от тях бе рошав, нисък момък със спортна риза. Това бе комсоргът. Те влязоха шумно, но се спряха в недоумение, като видяха разплаканата Елисавета Кондратиевна.

Деканът каза:

— Това е майката на вашия другар Губанов... Михаил.

Елисавета Кондратиевна направи движение към тях.

— Здравейте — каза тя на комсорга. — Аз ви познавам. Идвали сте веднъж при Миша. Можете ли да ми обясните какво е станало? Защо Миша захвърля института?

— Та той е решил да се жени — каза девойката.

— Как да се жени? — извика майката. — Как да се жени? Но това са глупости, фантазии! Аз зная тази история. Тази особа с детето. Една възрастна — обърна се тя към декана — му е завъртяла главата. И всички виждат това, но мълчат!... Че това е ваш другар — отново се обърна тя към студентите, — той ще загине! Откъде е това страшно равнодушие?

— А защо сте решили, че ще загине? — с явно недоброжелателство проговори девойката. — Те се обичат...

— Почакай, Женя — каза рошавият комсорг. — А какво според вас сме длъжни да направим ние?

* Комсорг — комсомолски организатор.

— Как какво? — изуми се майката. — Да се намесите! Да развалите всичко това. Ако е нужно да го обсъдите на комсомолско събрание. През наше време този въпрос отдавна вече би стоял на комсомолско събрание.

— Е, може би през вашето време! — оправи косите си комсоргът и заключи:

— А през нашето, знаете ли, тази мода вече е минала.

— Мода! — извън себе си завика Елисавета Кондратиевна. — Помислете! За тях това е мода!.. Че какво изобщо знаете вие за нашето време!? Наговорили са ви кой знае какво!

— Бих желала да видя тоя човек, комуто комсомолът е помогнал да се влюби или да разлюби — каза усмихнала се девойката. — Дори и във вестниците вече не пишат за това.

— На мен! На мен той ми е помогнал! — каза изведнъж със сила Елисавета Кондратиевна, обръщайки се към девойката. — Бях ето такава като вас, може би малко по-стара, когато мъжът ми ме захвърли и аз останах с дете, сама на света. Комсомолът, именно Комсомолът ме подкрепи, обкръжи ме с грижа. Да, да, както във вестниците! Намериха ми работа, поставиха ме на крака. Така бе през нашето време! А вие си позволявате да се надсмивате над тях!

— Никои не се надсмива — каза, като се изчерви комсоргът. И като се обърна към декана, добави:

— Вадим Семёнович, защо ни извикахте?

Майката ги огледа с неизразимо презрение.

— Ех, вие, комсомолци! — каза тя.

И бързо излезе от деканата.

Завършило е служебното време, улиците са пълни с народ, но в учрежденията вече е пусто, стоят празни асансьорите, безлюдни са коридорите и писмените маси, покрити с калъфки са машините. И само в кабинета, където ставаше заседанието на експертите, отново и отново се задават въпроси, внимателно се проверява всеки пункт.

Експерт. Съгласен съм, че корозията на агрегатите теоретически се предотвратява от другарите твърде изобретателно. Бих казал, дори с блясък. Но ако практиката не потвърди това? Какво ще правим тогава? Та нали на вас, скъпи другари, ще ви се наложи да поставите резервни агрегати. И капиталовложенията изведнъж ще подскочат един и половина пъти.

Губанов (записва). Ще отговоря на това.

Ниточкин (разгорещено). И аз също.

Точно така, както седеше неотдавна Елисавета Кондратиевна пред декана. сега седеше Катя пред масата на депутатката и със запъване, развълнувано говореше.

Наблизо стоеше представителят на завкома* от предприятието, където работеше Катя.

— Вие разбирате — казваше Катя, — аз имам син, на четири години. Живее в общежитие... Естествено, и за мен е трудно, и за другите не е спокойно... Получава се — детето като безпризорно — шуми, тича, пречи на хората...

— А детската градина? — попита жената-депутат. — Какво ще кажете вие, завкомът?

Председателят на завкома отговори:

— С радост бихме го приели, но нашата градина, знаете ли, е препълнена ето така! — и той прокара ръка по гърлото си. — А и в районната не може да се проникне.

— Нужна ми е доне мъничка стаичка. Само да бъде отделна — несмело се намеси Катя.

— Другарко депутат, Мария Сергеевна — отново се обади представителят на завкома, — ето каква е работата. Тя е при нас в бригадата за комунистически труд. Бригадир.

— Какво общо има това? — забеляза недоволно Катя.

— Покачай! — прекъсна я строго представителят на завкома. — Ние всички

* Завком — заводски комитет.

от завода ходатайствуваме — обърна се отново той към депутатката. — Тя е челик в производството, пример така да се каже. И в морално отношение. А що се отнася до детето, това, както се казва, с кого не става!

— Как ви наричат? — обърна се депутатката към Катя.

— Екатерина... Катя.

— Разбира се, Катя, на теб ти е нужна стая. Тук няма спор. Но все пак се налага да се почака.

— Отново да се чака! — каза представителят на завкома. — Вече две години откак е наред! Както се казва, вече търпение не стига.

— Какво да се прави? — възрази депутатката. — Ние извършваме огромно строителство — сами виждате. Но партията ни е задължила най-напред да преселиме всички от сутерените. А колко още има такива!

Катя кимна с глава в съгласие.

— А колко още живеят в бараки! — каза тя внезапно. — Когато бяхме агитатори, налагаше се навсякъде да отидем.

— Е, живеят си те, а тебе какво те засяга! — сърдито каза представителят на завкома. — Тяхното положение е специално, а сега става дума за теб.

— Но те са с деца! — възрази Катя.

— Сама виждате, Катя — каза депутатката, — тяхното положение е много по-лошо от вашето.

— Разбирам — отпусна глава Катя.

— Какво разбираш!? — съвсем разсърден каза представителят на завкома. — Мария Сергеевна, другарко депутат! Та това няма да има край, а тя е кандидат за партията, в най-скоро време ще я приемаме.

— Но защо говорите всичко това, ей богу! — каза Катя.

— Толкова повече тя е длъжна да разбере — възрази депутатката и протегна на Катя един списък. — Вижте, тук са новобранните, та те също трябва някак си да бъдат настанени — хората започват да строят семейства.

Катя мълчеше.

— А вие сами как бихте постъпили, ако бяхте на моето място?

— Навярно също така — отговори със запъване Катя.

Представителят на завкома махна ръка с досада и се отстрани.

— Вашето момче ще се постарее да го настаним в детска градина — каза депутатката.

— Благодаря — отговори Катя.

— Обещавам ви това.

— Много ви благодаря — каза Катя.

Кафе-сладкарницата на ресторант „Прага“, където посетителите се хранят прави до високи масички.

Губанов и Ниточкин с чинии в ръце се приближиха до една масичка, зад която вече стоеше млада, с приятна външност жена с очила.

— Свободно ли е тук? — попита вежливо Ниточкин.

Жената кимна с глава. Губанов и Ниточкин наредиха чиниите и започнаха да се хранят. Известно време те се хранеха мълчаливо и като бързаха.

— Слушайте, Василий Василиевич — заговори внезапно Ниточкин, — знаете ли, че никак не умеете да се храните.

Губанов го погледна с удивление:

— Така ли?

— Да, да — продължи Ниточкин. — Изобщо всички ние не умеем да се храним. Бързаме. През цялото време бързаме.

Жената погледна Ниточкин, отмести очи към Губанов и за час от секундата ги задържа върху него.

— А нали според системата на йогите — казваше Ниточкин — главното е хубаво да се сдъвква храната. Тя трябва да се сдъвква до най-малките си частици. Ето вижте — той показва, как трябва да се дъвче. — Само тогава възникват вкусови усещания.

— Да? — учуди се Губанов и започна да дъвче по-бавно.

Жената, леко усмихвайки се, отново отмести погледа си от Ниточкин върху Губанов, погледна как той дъвче и също започна неволно да дъвче бавно. Губанов

улови нейния поглед и за пръв път забеляза, че е миловидна. Тя бързс наведе очи и продължи да яде.

— Но, разбира се, главното е дишането — казваше Ниточкин. — Йогите минимум пет пъти на ден правят така. Издишват въздух през едната ноздра. — Той показва, как се прави това, като притисна с пръст дясната си ноздра. — И издишват през другата. — Натиснал с пръст лявата си ноздра, той шумно изпусна въздух през дясната.

Няколко пъти повтори това, приковавайки към себе си вниманието на околните.

— Сега ще съберете цяла тълпа — забеляза Губанов. Той гледаше жената с очила, но тя, макар и да чувствуваше погледа му, продължаваше да наблюдава Ниточкин.

— Слушайте, оставете това! — каза Губанов, може би донякъде засегнат от нейното поведение. — Искате ли още кремвирши? — попита той Ниточкин.

— Кремвирши ли? — произнесе Ниточкин. — А знаете ли, че йогите се задоволяват с извънредно малко храна. Два-три ореха на ден. Или с листче от зеле.

— Добре. Да ви взема ли кремвирши? — попита Губанов.

— Вземете.

Губанов се отдалечи. Жената го изпрати с поглед. Ниточкин продължаваше бавно, съсредоточено да дъвче. През това време някой се приближи до мястото на Губанов с пълни чинии.

— Тук е заето! — каза бързо жената, поглеждайки съсредоточено дъвчещия Ниточкин. И малко смутена от своята прибързаност, наведе очи към чинията си. Приближи се Губанов с кремвиршите.

— Как мислите, Василий Василиевич — попита Ниточкин, — още колко време ще прекараме тук?

Жената наостри уши в очакване на отговора.

— Вероятно една седмица — отвърна Губанов.

— Чудовищно! — възкликна Ниточкин. — Няма да издържа. Нервите ми няма да издържат, честна дума!

— Глупости! Има чудесно средство против това — обяви Губанов.

— Валокордин ли?

— Не... Просто трябва да забиете гвоздеи в една обикновена дъска. Гвоздеи със средни размери, шест милиметра. И да легнете да спите върху тази дъска. Това отвлича вниманието и твърде успокоява нервите.

Ниточкин го погледна с удивление, а след това се засмя. Жената, едва сдържайки смеха си, на свой ред погледна Губанов и този път, като среща с него очите си, не ги отмести веднага.

— Е, шест милиметра е твърде много — констатира Ниточкин. — Тук има някаква грешка в пресмятането.

Жената привърши да яде, остави ножа и вилицата, допи последната си глътка кафе, избърса с книжната салфетка пръстите си и като чувствуваше, че Губанов я следи, взе чантата си и вече без да повдига очи, се отправи към вратата.

Губанов я изпрати с поглед. И му се стори, че на вратата тя се спря за миг, за да го погледне.

Но може би това само му се стори.

Хотелският асансьор се спря и от него както обикновено се изля ручей пътници. Излязоха и Губанов и Ниточкин.

Те влязоха в стаята си, но не успяха да снемат палтата си, когато зазвъня телефонът. Губанов вдигна слушалката:

— Да?

— Обажда се Лиза — прозвуча гласът на Елисавета Кондратиевна.

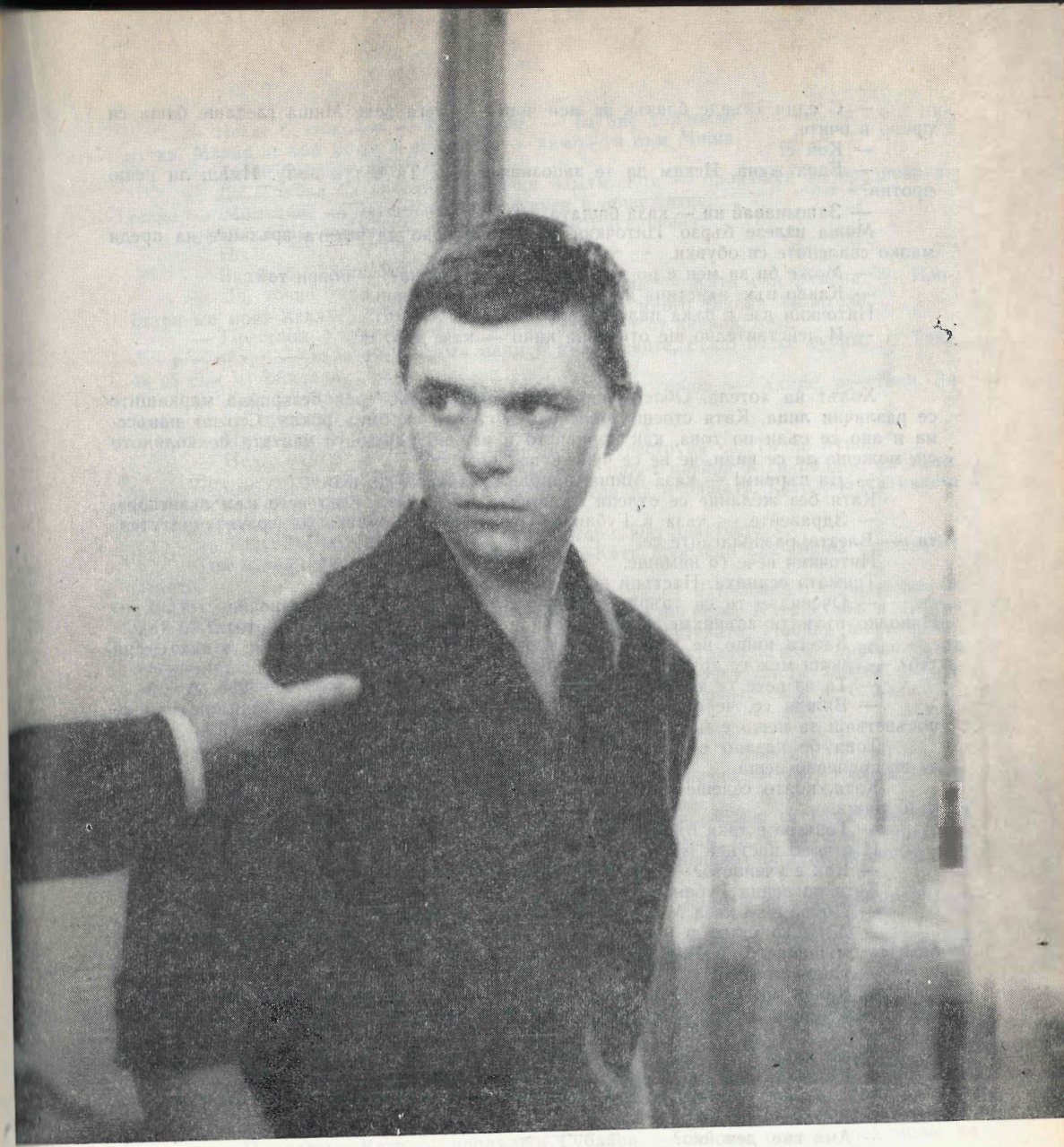
— Да? — повтори Губанов.

— Имай предвид — бързо изговори тя, — че всичко се оказва истина. Бях в института. Там е неговото заявление за напускане.

Губанов мълчеше. Тя каза:

— При това очевидно той ще се жени. И то за жена, много по-стара от него. С дете. Тя живее в общежитие. Кузминская, 8. Общежитието на металургическия завод. Нейното име е Чуркина. Или Чуркова.

Губанов с едри букви написа адреса върху лист хартия. На вратата се раздаде почукване. Ниточкин каза:



— Влезте.

На вратата се появи Миша.

— Може ли?

Баща му, като кимна с глава, каза в телефонната слушалка:

— Да!

Между това Елисавета Кондратиевна, бързайки, говореше, застанала до телефона в коридора на своята комунална квартира:

— Той дори не се появява у дома. А когато дойде, просто не зная какво да му говоря... И как да се държа с него.

— Добре — каза Губанов, — ще ти позвъня.

Той остави слушалката върху вилката. Миша, като видя баща си с палто, попита:

— Излизаш ли, татко?

— Не, ние току-що дойдохме — той погледна Миша и, като се стараеше да сдържи раздражението си, каза — Минавай!

Миша влезе.

— Знаеш ли, татко, аз не съм сам — каза несмело той.

— А с кого си?

— С един твърде близък за мен човек — сега вече Миша гледаше баща си право в очите.

— Кой е?

— Една жена. Искам да те запозная с нея. Тя е тук долу. Имаш ли нещо против?

— Запознавай ни — каза бащата.

Миша излезе бързо. Ниточкин започна отново да затяга връзките на предни малко свалените си обувки.

— Може би за мен е по-добре да отида на кино? — обяви той.

— Какво пък, наистина идете — отговори Губанов.

Ниточкин взе в ръка палтото си.

— И действително ще отида на кино — каза той.

Холът на хотела. Облегнала се до една колона, сред безкрайно мяркащите се различни лица, Катя стоеше, облечена в своята скромна рокля. Стоеше навъсена и ако се съди по това, как поривисто и нервно удряше с чантата по коляното си, можеше да се види, че не се чувства добре.

— Да вървим! — каза Миша, приближавайки се до нея.

Катя без желание се отлепи от колоната и тръгна след него към асансьора.

— Здравейте — каза ѝ Губанов, когато те се появиха на вратата на стаята. — Влезте, разполагайте се.

Ниточкин вече го нямаше.

Тримата седнаха. Настъпи неловко мълчание.

— Очевидно ти си твърде зает? — попита Миша, за да започне с нещо. — Няколко пъти ти звъняхме. Какво става с Беръзовка? Как е работата?

— Засега нищо не може да се каже — отговори Губанов. — А как е при теб? — сякаш между другото попита той.

— Та аз вече ти казах — добре е.

— Вижда се, че също си зает — забеляза бащата. — Та ти искаше да се посветваш за нещо с мен. За какво?

Това бе казано с обикновен, дори изглеждащ ленив тон, както се говори за всекидневни неща.

Катя, която седеше смилено, сложила ръце върху чантата си, повдигна очи към Миша.

— Това не е така бързо — отговори той.

И отново настъпи мълчание.

— Как е учението? — прекъсна тишината бащата.

Катя погледна Губанов и отново премести очи към Миша.

— Добре е — каза Миша. — Че аз съм ти казвал.

— А какво става в института? — попита бавно Губанов, сякаш без да забелязва смущението на Миша.

— Нищо особено.

— Какво мислиш да правиш през лятото? Къде ще отидеш? На практика ли? — настойчиво, като че ли нищо не е било, продължаваше да задава въпроси бащата.

Миша каза:

— Не зная. Още нищо не зная. Не зная какво ще стане.

Той смутено отправи поглед към Катя и тя наведе очи. Тогава за пръв път бащата я погледна. И попита:

— Ами вие, девойко?

Катя го погледна направо и твърдо.

— Също ли се учите? — попита Губанов.

— Не.

— Работите ли?

— Да.

— Тя е на металургическия завод — вмъкна набързо Миша, — в бригада за комунистически труд. Бригадир.

— Не ми повдигай цената — каза Катя, като му хвърли сърдит поглед. — Просто работя. Както е обикновено. Като проста работничка.

И отново настъпи неловкост.

— Тогава какво? — каза Губанов. — Хайде, може би ще прием чай? Сега ще позвъня.

— Не се безпокойте — каза Катя. — Та ние дойдохме при вас за една минута. Макар че той може и да остане — кимна тя към Миша.

— А вие бързате ли?

— Да. Трябва да си отида в къщи. Имам дете — произнесе тя предизвикателно. — Момченце на четири години. Живее в общежитие.

— Омъжена ли сте? — попита Василий Василиевич.

— Не.

— Значи били сте омъжена?

— Да, точно така — по средата, наполовина — Катя сви рамена. — Изостави ме моят кавалер, тръгна с друга. Сега има много такива любители.

— Престани, Катя! — извика Миша, засегнат от нейния тон.

— Факт — каза тя. — Ама нали и ние, жените, също не се губим. — Така че не съм ви обидена.

— Какво става с тебе, Катя? — каза смутен Миша. — Хайде, престани. За каква се представяш?

— Имате ли излишна цигара? — попита Катя.

— Недей, татко — възкликна Миша. — Преструва се. Тя не пуши.

Без да отговаря, Губанов взе от масата пакет цигари и ги подаде на Катя. Катя си извади цигара. Цигарата се оказа последна и бащата, като смачка пакета и го хвърли в коша, каза на Миша:

— Бъди добър, слез долу и ми купи цигари. Лет пакетчета.

Той извади пари и ги даде на Мишка. Катя проследи как Миша излезе от стаята.

Губанов и Катя останаха сами. Настъпи дълга и неловка пауза, може би най-дългата и неловка от всички досега. Пушейки неумело, Катя стана и тръгна из стаята, като разглеждаше картините, окачени на стената. Попипа щората, погледна през прозореца. Губанов я наблюдаваше внимателно. Тя се приближи до масата, прочете своя адрес, написан с широк почерк върху листа хартия, но замълча. Обърна се към Губанов. И изведнъж, срещнала очите си с него, каза:

— Не ви се харесвам, нали?

Губанов дори разтвори ръце от неочакваност.

— Не ви се харесвам! — повтори тя.

— Как да ви кажа? — отговори Василий Василиевич. — Ако трябва да кажа истината — не.

— И аз му казвам, че не си подходяме — погледна тя предизвикателно Губанов право в очи. — По-стара съм от него и имам дете. И съм некрасива. Да бяхте го разубедили, постарайте се! — каза тя, непонятно дали сериозно или насмешливо.

— Слушайте, Катя — каза тихо Губанов, — а защо всъщност разговаряте с такъв тон с мен?

— А с какъв? Говоря така, както вие бихте желали да говоря — неведнага каза тя. — Та нали искате да не съм подходяща за Миша.

Губанов се замисли.

— Знаете ли — каза той искрено, — ако трябва да се говори сериозно, в тая история не Миша ме безпокои. От момчетата обикновено всичко това пада, както водата от гъската. Но вие сте жена на възраст, нима не виждате, че той е още бозайник? Та това е оная възраст, когато първото полово влечение се възприема като нечувана любов. Вие сте първа за него, нали?

— Не съм се интересувала.

— Помислете, Катя — продължи Губанов. — За вас всичко това може да се превърне в още един удар. И е възможно да имате още едно дете.

Тя слушаше внимателно, навела малко накриво глава, без да сваля очи от него. След това внезапно попита:

— Вие министър ли сте?

Той се слиса.

— Защо министър? Откъде накъде?

— Е, нещо подобно — каза тя. — Веднага се вижда. Поговорихте с мен и изведнъж някакси осветихте въпроса по нов начин. Всичко стана веднага понятно. И за половото влечение. И изобщо.

Тя стана, завърза главата си с кърпа.

— И Миша очевидно много добре познавате, нали? — каза тя.

Губанов мълчеше смутено. Катя загаси цигарата си в пепелника и без да бърза, излезе от стаята.

Василий Василиевич стана и тръгна из стаята. Бързо влезе Миша и изтърс на масата купените пакетчета цигари.

— А къде е Катя? — попита той.

— Отиде си — отговори бащата.

— Как така си отиде?

— Така. Взе и си отиде — Губанов седна в креслото. — Вероятно е обидена от мен.

Без да промълви нито дума, Миша изскочи от стаята и се затича надолу по стълбата. Слезе в хола из хотела и го обиколи тичешком, търсейки Катя. Катя я нямаше там. Той изтича на улицата. Устреми се по тротоара, като оглеждаше минаващите. Катя я нямаше.

Тогава се втурна обратно през вратата на хотела и избърза по стълбата, прескачайки през две стъпала. Разтвори вратата на стаята.

Баща му седеше в същата поза и мрачно пушеше.

— Какво стана тук между вас? — попита Миша, задъхан от бързото бягане. Баща му замълча.

— Защо си й казал, че съм министър? — попита той.

— Министър?! — възкликна Миша. — Защо?

— Тя искаше да ме изкара глупак — възрази бащата с раздразнение. —

Във всеки случай твърде се стараше.

Миша се усмихна неволно.

— Такава си е Катя — произнесе той.

— Но ти не се радвай. Аз също й дадох да разбере — добави бащата.

Миша веднага застана нащрек.

— А какво й каза?

— Казах й, че ти си още истински бозайник. Че не знаеш нито бъкел в живота, а се навиращ сред мъжете.

Миша кимна мрачно с глава. Баща му тръгна сърдито из стаята.

— А изобщо — попита Василий Василиевич — как мислиш да живееш?

Какво се каниш да правиш? Може би ще ми съобщиш? И изобщо интересно е за какво мислите всички вие?

— Не зная за какво мислят всички. — възрази синът. — Всички! — саркастично повтори той. — Милионите!.. Човек има само два крака и все пак всички ходи по свой начин. Всеки има своя походка. А вие смятате, че всички мислят еднакво!

— Е, не преиначайвай — прекъсна го бащата.

— А нима е непонятно — продължаваше синът, — че човек е интересен с това, с което се отличава от другите, а не с това, с което прилича на всички.

— Прекрасно! — каза бащата. — Съгласен съм! И никой не посяга на твоята неповторима индивидуалност... Но трябва да разбираш, че живееш в определено общество. В социалистическо общество. И това поставя пред теб определени задължения...

— Честна дума! — възкликна синът. — Това слушам всеки ден от мама. И десет години съм го слушал от класния наставник. И от пионерския ръководител. Защо тъкмо ти повтаряш тия думи?!

— А какви думи би желал да чуеш от мен?! — избухна бащата.

— Преди всичко искам да говорят с мен не като с тъпак и глупак. А като с възрастен човек. И не изобщо, а затова, което е най-главното в живота.

— Аз говоря тъкмо за най-главното в живота — прекъсна го бащата. — Говоря за отговорността.

Губанов се движеше, пушейки цигарата си.

— Ние живеем в сложно време — каза той тихо и съсредоточено, — сега всеки човек е длъжен да си даде отчет, — а кой си ти собствено? С кого си? За какво мислиш, когато си сам? Сам със себе си? Какво прави твоята съвест? Къде е тя? Ето какво, скъпи мой, е наистина най-главното.

Той се спря.

— Какво мълчиш? — попита той. — Каниш ли се да влезеш в партията? Или може би си се отказал?

— Защо да съм се отказал? — с недоумение попита Миша. — От нищо не съм се отказал.

— А щом не си се отказал, тогава стой с двата си крака върху земята, а не лети в облаците! Като ангелче! Като влюбен!

— Ах, ето накъде бие всичко това! — произнесе насмешливо Миша. — Ето за какво е целият този разговор... А защо като ангелче? И защо непременно в облаците. Та това с пошло!

— Пошло?

— Да, пошло!...

Настъпи мълчание.

Изведнъж Миша каза:

— Ето послушай — и започна да чете стихове:

— Я шел к тебе, шел бесконечно к свету,
Жизнь получила плоть, надежды — одеяние.
В снах заструились образы, и ночь
Доверчиво глядит в глаза рассвета.
Лучами рук твоих раздвинут мой туман...

— Е, какво значи това — попита учудено бащата. — Кой го е написал?

— Написал го е Пол Елюар... И е писал за своята любов. А той също е стоял здраво върху земята, с двата си крака. И е бил комунист.

— Може би това са много хубави стихове, не знам — каза Василий Василиевич. — Моля, пишете стихове, садете цветя, но помнете само едно: ще минат пет, не зная, може би десет години и цялата отговорност за всичко, което става в живота, ще легне тук — и той се докосна с длан до рамото на Миша — ето върху тия рамена. Мислите ли понякога за това? Или вне изобщо никак не мислите?!

— Не се безпокой, мислим — каза синът. — Може би не твърде често и не толкова високопарно, но мислим. Във всеки случай аз мисля... И Катя също.

— И Катя също! — имитира го баща му. — А защо вършиш глупост след глупост — извика той. — Защо си напуснал института?

Миша не отговори веднага.

— Не ни стигат пари, за да живеем — каза той. — Катя има дете.

— Аз ще ви помогна.

— Не. Моля ти се, не трябва. Катя никога няма да се съгласи с това.

— Е, вие по-добре разбирате от мен! — произнесе Губанов и се отстрани към прозореца.

Настъпи още веднъж мълчание. Миша каза тихо:

— Отивам ей.

Бащата продължаваше дълбоко замислен да стои до прозореца. Миша свали от закачалката палтото си и излезе от стаята.

Вече светлееше, когато Ниточкин внимателно, на пръсти, като се стараяше да не събуди Губанов, влезе в стаята на хотела. Развързвайки до входа обувките си, той ги сне и се приближи тихо до кревата и започна смирено да развързва вратовръзката.

— Вече е четири часа през нощта — каза внезапно Губанов, който изглеждаше, че бе потънал в дълбок сън. — Като честен човек ще разкажа всичко на вашата жена.

— Василий Василиевич! — громко произнесе Ниточкин.

Той стана и тръгна към кревата на Губанов. И по това как вървеше и се спъна от някакъв стол, бе ясно, че не е твърде трезвен.

— Къде бяхте? — зададе въпрос Губанов.

— Къде съм бил? — повтори въпросът Ниточкин. — Разхождах се! Разхождах се и дишах въздух. Нощен въздух. Без бензин и без човешки гласове. И не съм уморен ни най-малко. Бодър съм и весел.

— Не сте весел, а посрбянал — забеляза Губанов.

— Е, какво от това? Поиска ми се да пия. Отидох на гарата. Нямаше минерална вода. И изпих бутилка шампанско

Започна да се съблича.

— А защо не спите? — попита той.

— Че ето, лежа, мисля — каза Губанов. — За Мишка, за сина си. Влюбил се е, магарето, и е изоставил института. Ще развали живота си, глупака му с глупак.

— А защо? — попита Ниточкин, сваляйки с не твърде уверена ръка ризата си и започвайки да търси нещо по ъглите. — Той много ми хареса. Човек трябва да живее със страсти, гълъбчето ми! Ето аз например. Изключиха ме от университета, защото по цели нощи престоявах под прозорците на Ема Василиевна и се провалих по всички предмети.

— Не, истина ли е това? — от удивление Губанов дори се повдигна на креватата. — И с какво завърши всичко?

— Как с какво? — попита учудено Ниточкин, като свали панталоните си и остана само по гачета. — С нищо. Ожених се за нея — каза той и тръгна към банята. — Трябва да се живее със страсти, приятелю мой — чуваше се оттам гласът му. — Трябва да се живее със страсти! — повтори той.

— Е, а после? Често ли се влюбвахте? — попита Губанов.

— Това е мой дълбоко личен въпрос, другарю — каза Ниточкин, появявайки се от банята и лягайки на кревата върху одеялото. — А изобщо, когато се жениш, — каза той — трябва, приятелю мой, предварително да се приготиш към мисълта да обичаш жена си и тогава, когато ще бъде възрастна и когато ще стане бабичка.

— Предварително! — откликна Губанов от своя креват. — Ха-ха! Що за безсмислица! Кой го е измислил?

— Скъпи мой — забеляза Ниточкин, покривайки се със самото си. — Измислил го е Висарион Белински.

— Така ли? — учуди се Губанов.

— Честна дума!

Замълчаха. Изведнъж Губанов попита:

— А кой е според вас Пол Елюар?

— Елюар? Това е френски поет.

— Чели ли сте го?

— Разбира се.

— А аз не съм го чел — каза с тъга Губанов. — Свинщина! Ето, казват, интелигенция — продължаваше той — А какъв интелигент съм аз, дявол да го вземе!... Изучат те в института, разбираш ли, как се върти маховикът и вече започвайдете — интелигент!... В света е натрупана гигантска култура, отговорено е на хиляди най-важни въпроси. А мнозинството от нас живее така, сякаш нищо не е било. Сякаш всичко това е напразно.

— Добре, нека да бъбрим! — каза Ниточкин, като стана и отново започна да търси нещо.

— Да бъбрим! Това трябва да се втълпява на хората всеки ден! Всеки ден! — възрази Губанов. — Какво търсите през цялото време? — попита той.

— Ще се намери ли малко шампанско при нас?

— Откъде? Лягайте и спете!

— Трябва винаги да има в запас една бутилка — каза наставнически Ниточкин, легна и отново се покри със самото.

Сводест коридор на зданието в Кремъл, където се намира Министерския съвет на СССР.

В тишината по пътеката на килима безшумно се движат редки посетители. Губанов и Ниточкин влизат през масивна врата с широка табелка: „Пръв заместник-председател на Министерския съвет на СССР“.

Голяма приемна.

Напълнена е с хора, които са поканени да вземат участие в заседанието по повод временното закриване на строителството на Беръзовска съгласно проекта на Губанов-Ниточкин.

Шум от гласове, прекъсван от телефонни звънци. Тези звънци се раздават през течение на цялата сцена и всеки път секретарят отговаря:

— Зает е. Американски журналисти.

Или:

— Зает е. Нареди да не го свързваме.
Ние вървим покрай групи от разговарящи хора, спирайки се от време навреме на една или друга от тях.

Първа група:

— Разбира се, по-добре е да се закупи в Америка. Но сега отивам във Франция. Ще видя там.

— А кога ще се почива?

— У, миличкият! Какво му се приискало!

— Искате ли да чуете моя съвет? Почивайте на Волга. Сядаш на топлохода в Химки и веднага забравяш за всичко на света...

Към тази група се приближава още един човек — да го наречем Никодим Кирилович.

— Здравейте, Сергей Александрович — казва той.

Сергей Александрович. Здравейте, Никодим Кирилович.

Никодим Кирилович. За какво говорите?

Сергей Александрович (*полушегувайки се*). Все за работи от държавна важност.

Забелязал минаващия покрай тях човек, Никодим Кирилович се устремява към него.

Никодим Кирилович. Здравейте, Серафим Матвеевич! (*Учудено*) Вие сам ли сте?

Серафим Матвеевич. Защо сам? Доведох цяла кола магьосници.

Никодим Кирилович. Така, какво смятате за тази нова идея с Беръзовка?

Серафим Матвеевич (*като махва с ръка*): Намерили за какво да се сетят! Ама кой ще позволи сега това?

Никодим Кирилович. Да, да. Вие сте прав! А не знаете ли какво мисли той? (*кимва по посока на кабинета*).

Серафим Матвеевич. Кой го знае! Но намирам, че две мнения тук не може да има.

Никодим Кирилович. Аха, аха, аха...

И побърза към още една група.

Сега се приближаваме към Губанов и Ниточкин, които стоят отделно сами: преминаващите и разговарящи хора се поздравяват вежливо с тях, но не се задържат до тях.

Губанов и Ниточкин разглеждат внимателно всички, които влизат в приемната.

Губанов. Охо! Дошъл е дори академик Серебряков. (*Известно време двамата наблюдават почтения, бавно пристъпващ старец, който се поздравява с пристъпващите.*) Знаете ли, неговото мнение може да бъде решаващо.

Ниточкин (*с негодувание*). Неговото мнение? Та той е типичен възгледар. До мозъка на костите!... Да, очевидно се готви голям разгром!

Към Губанов се приближава министърът Степан Игнatieвич, онзи, който го бе мъмрил на заседанието в Министерството.

— Вълнуваш ли се? — пита той Губанов.

Губанов. Вълнувам се.

Степан Игнatieвич. Каква каша си забъркал? Виж колко хора си откъснал от работата им... Все още ли вярваш, че ще победиш?

Губанов (*след като замълчава*). Аз вярвам в победата на комунизма, Степан Игнatieвич!

— Брей че си силен! — каза Степан Игнatieвич, замижал, сякаш преценявайки, как да се отнесе към тия толкова патетични думи.

И отмина.

Вратата на кабинета се отвори и оттам, разговаряйки помежду си, излязоха група американски журналисти. Общи поклони.

Водачът на делегацията. О, извинете, задържахме ви.

Секретарят. Моля, влезте, другари!

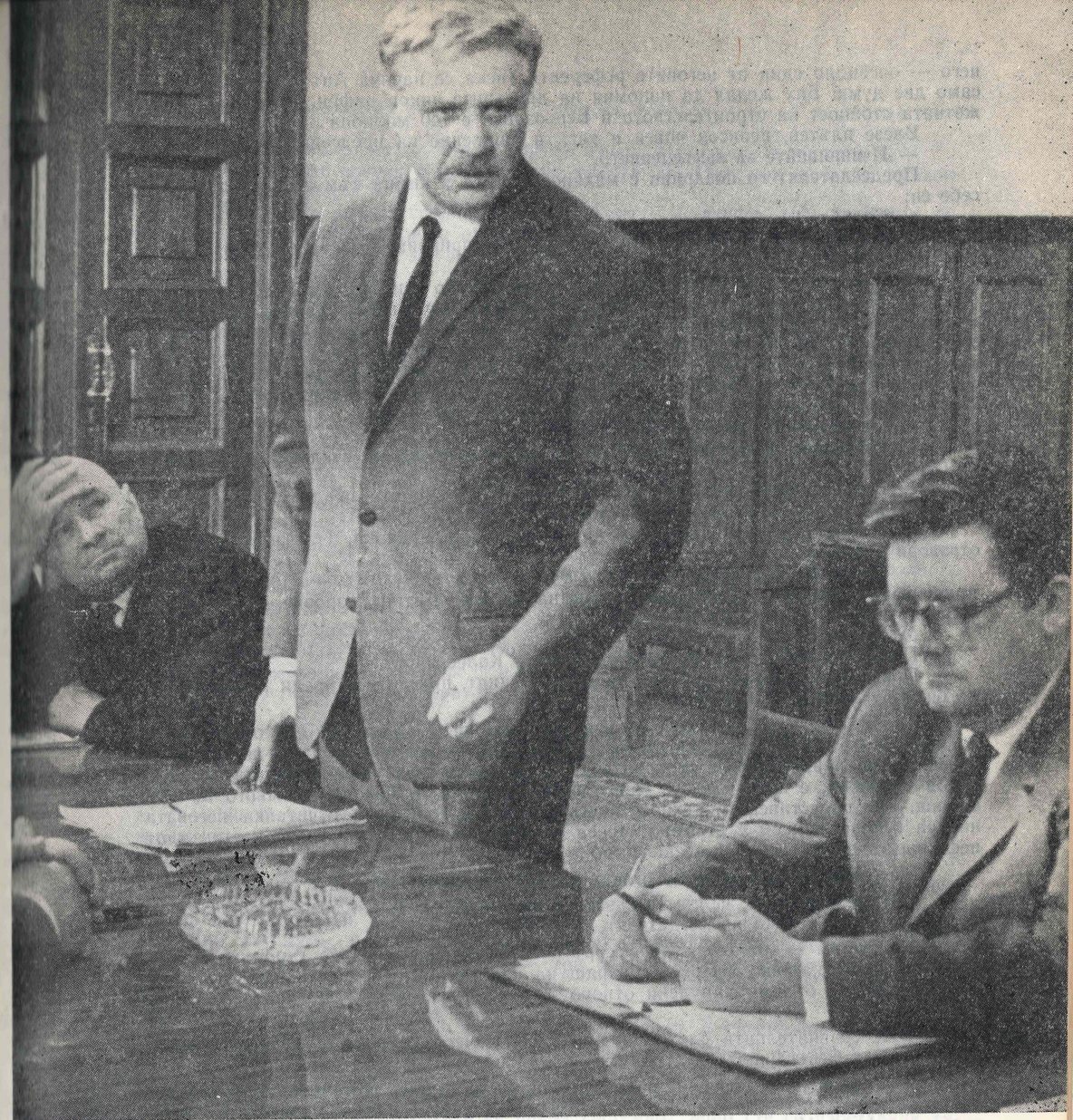
Всички се насочиха към кабинета. Водачът на делегацията на американските журналисти се приближи до Губанов.

— Мистер Губанов. Здравейте! Не сте забравили вашето обещание, нали? Да се срещнем? Мъничка беседа...

— Моля — каза Губанов.



— Непременно! Номерът на вашата стая и хотелът?
 — Хотел „Москва“, номер 614.
 — Тенк ю... Много ви благодаря.
 Ниточкин *(на вратата на кабинета, вълнувайки се)*. Василий Василевич!
 Губанов влезе последен в кабинета.
 В обширния кабинет бе многолюдно и поначало малко неловко, както това често става в присъствието на крупен държавен деец, който председателства съвещание. Хората започнаха да сядат, но всички някак си в края на голямата маса, отдалечено, и председателят на съвещанието каза:
 — Елате насам, по-близо, другари.



И всички започнаха да се преместват по-наблизо. Сядаха и разтваряха чантите си. В средата се образуваха две места за Ниточкин и Губанов и около тях няколко празни стола.

— Мисля — каза председателят, като огледа всички, — че не се нуждаем от предварително съобщение: всички материали са разпратени на участниците в съвещанието... Запознати ли сте с материалите на експертизата? — обърна се той към Губанов.

Вместо отговор Губанов издигна високо купчинка книга.

— Тогава да започнем — каза председателят. •

— Моля за извинение, Георги Кузмич — забеляза човекът, който седеше до

него — очевидно един от неговите референти (нека се нарича Антон Егорович), — само две думи. Бих желал да напомня на другарите някои цифри. А именно. Бюджетната стойност на строителството в Беръзовка е 140 милиона...

Влезе плътен, невисок човек и каза в движение на председателя:

— Извинявайте за закъснението.

Председателят го поздрави с махане на ръка и кимна към стола недалеч от себе си:

— Сядайте.

Ниточкин се наведе към ухото на Губанов, прикривайки с длан уста:

— Кой е това?

— Секретарят на нашия обком — достатъчно високо отговори Губанов.

— Така — продължаваше Антон Егорович, изчаквайки докато секретарят засема своето място — бюджетната стойност е 140 милиона. Вече са изразходвани около тридесет. От тях дори по докладната записка на другаря Губанов при преминаването към новия проект може би ще бъдат използвани само 10—12. Значи сумата от двадесет милиона ще се изпари. А ако се има предвид неяснотата на сроковете за усвояване поради свършено новата технология...

Антон Егорович разтвори ръце.

— Сроковете в нашия проект са точно обозначени — откликна от мястото си Губанов.

— А къде, другарю Губанов, сте виждали — попита председателят — усвоеното да се побере в проектните срокове?

— Но защо да издигаме неорганизираността в принцип, Георги Кузмич? — отговори Губанов.

— Съгласен съм! И то как! — забеляза Георги Кузмич. — Но, уви, засега практиката е такава... Благодаря — кимна той към Антон Егорович, — да изслушаме другарите. Кой ще бъде пръв?

Мълчание.

Председателят. Може би професор Калесников?

Повдигна се професор Калесников — същият, при когото преди известно време бяха Губанов и Ниточкин.

— Ние разглеждахме вече този проект при нас — каза той спокойно, уверено и високо. — Няма да засягам икономическата страна на въпроса, но за нас е очевидно, че новият метод за производство на каетан от нефт, предлаган от Губанов-Ниточкин, е по-интересен, много по-прогресивен и, бих казал, много по-обещаващ. По представените технологически данни и най-сетно отчитайки неговата научна основа, можем с огромна степен на увереност да смятаме, че каетанът от нефт ще бъде с твърде високо качество...

Ниточкин тържествуващо огледа всички и полека побутна с лакът Губанов.

— И вие смятате, че такъв каетан може напълно да изключи купуването му от чужбина? — попита председателят.

— Смятам — отговори професорът. — А в Беръзовка се строи комбинат, който ще даде каетан, вече неотговарящ на съвременните изисквания. И не е изключено, че ще бъдем принудени отново да се обръщаме към чужбина. Поне частично.

— А сравнителната сложност на технологическия процес? — попита председателят. — С въглищата и с нефта?

— Свършено е ясно — каза Калесников и отново Ниточкин тържествуващо огледа всички, — че вариантът с нефт по технология е по-прост, а следователно по-евтин. И напълно е вероятно, че икономията в производството може да покрие загубените капиталовложения, свързани с преминаването към варианта с нефт.

— Благодаря ви, Сергей Александрович — каза председателят. И се обърна към академик Серебряков. — Моля ви, Аркадий Аркадиевич — и към стенографистката: академик Серебряков.

— Аз изслушах с голям интерес — добродушно започна Серебряков — мнението на моя колега. Напълно е възможно, че и този проект има право на живот. Както и всеки друг научен експеримент. Но така може да се стигне до безкрайност. Започнахме да строим с въглища, построихме до половината, спряхме се и изоставихме започнатото. Изясни се, че може да се прави от нефт. Сетне ще построим до половината и ще се изясни, че може да се прави още от нещо друго.

От каша от грис например — каза той с широка усмивка... — А след това и от нещо съвсем друго.

— Но това е глупост! — извън себе си извика Ниточкин от мястото си.

Председателят почука с молив върху масата. Но Ниточкин вече не чуваше молива.

— А в какво тогава според вас е прогресът? — извика той. — Всяко откритие естествено поражда ново откритие. И всяка нова идея в науката естествено тегли след себе си нови идеи. В това именно се заключава прогресът, ако искате да знаете!

Обаче тук се намеси председателят.

— Извинете — каза той на Ниточкин, — но тогава излиза, че академик Серебряков е прав. Така може действително да се стигне до кашата от грис. Аз мисля, че нашите научни институти често ловят жерави в небето. Това, разбира се, е необходимо, но понякога и синигерите ни са твърде нужни! А нашите учени не мислят много за това.

— И това е глупост! — без да се замисля, високо каза Ниточкин.

Губанов го дръпна за ръкава, но той изскубна ръката си. Настъпи мъртва тишина. Единствен председателят се засмя и каза:

— Напразно се горешите, другарю Ниточкин. Защо се държите така?

— Извинете ме, другарю — съвсем объркан каза Ниточкин, — но, знаете ли, това е главният въпрос на моя живот.

— Представете си — и на моя — каза председателят. — А в значителна степен и на цялата страна. Сега за нас е най-важно да разберем, къде е празното фантазирство и къде е истинското научно предвиждане.

— С това съм съгласен! — обади се Ниточкин.

— Много се радвам! — усмихна се председателят.

Напрегнатостта мина, всички започнаха да се усмихват, раздвижиха се. Ниточкин навъсено и обидено се огледа наоколо.

— Какви съображения имате още, Аркадий Аркадиевич? — попита председателят.

— Само няколко думи — отговори академикът, вече видимо изоставил своя снизходителен тон. — Смятам, че консервацията на строителството в Беръзовска би било най-груба грешка. Бих желал да напомня, че с този същият каштан от въглища работят Англия, Канада, Япония и ГФР.

— Но те вече отдавна работят — вмъкна Калесников. — А ние само още строим.

— Именно! — потвърди Губанов.

— Нищо срамно не виждам в това — парира академикът. — А ако технологията е недостатъчно добра — моля усъвършенствувайте я. Нека я подобрим, но не хвърляйте на вятъра десетки милиони.

При тия думи на академика виждаме как Никодим Кирилович придвижва към съседа си записка: „Не разбирам — той самият за или против е?“

... Институтът за красота. Кабинет по козметика. В специално кресло е полудегнала Елисавета Кондратиевна, майката на Миша. Върху лицето ѝ поставят маска от хлебна мая.

Козметичката. (*работейки привично с ръце*). Маската, разбира се, е хубаво нещо, но само тогава, когато се прави системно. Защо сте се изоставили така? За пръв път ли идвате при нас?

Елисавета Кондратиевна. За пръв път.

Козметичката (*в ужас*). Нима може така? Вие трябва да попаднете при доктор Вайсман. Той прави удивителни опъвания на кожата. Веднага ставаш с десет години по-млада... познавате ли народната артистка Прямикова?

Елисавета Кондратиевна. Виждала съм я.

Козметичката. Два пъти е опъвала кожата си. А цигуларката Бела Кустова? Тя изобщо не излиза от нас. (*Поверително*): Само че, моля ви да пазите тайна — изобщо нямам право да говоря за това... Тя вече е направила три опъвания.

Козметичката наложи кашата и отново започна да разтрива. Елисавета Кондратиевна лежеше мълчешком, следейки я с очи.

Козметичката. Да, мила моя, няма какво да се прави. Можете ни признават в най-добрия случай до тридесет години. След това те само ни търпят.

...Заседанието при заместник-председателя на Министерския съвет продължаваше.

Говореше министърът, комуто, както е известно, бе подчинен Губанов, познатият ни Степан Игнатиевич.

— Гледната точка на нашето министерство, Георги Кузмич — направо и рязко започна той, — е широко известна. Ние сме категорично против. И аз изобщо не бих желал сега да засягам този въпрос. Бих желал тук, Георги Кузмич — каза той и сърдито погледна към Губанов, — да поставя друг въпрос: за безгрижието, за безразсъдността, бих казал направо, за престъпната безотговорност на другаря Губанов. Когато правителството ни възложи свръхсрочно да организира производството на каетан в най-широки промишлени мащаби, за разработката на проекта бяха привлечени не писатели, не космонавти и не работници от магазините, а именно същият този институт, който другарят Губанов ръководи. Какво всъщност се случи? Случи се следното: другарят Губанов веднага се вкопчи в метода за производство на каетан от въглища. Защо? Та нали и тогава за него не би могло да бъде тайна, че се извършват опити за получаване на каетан от нефт. Това му бе нееднократно посочвано от сътрудниците именно на нашето министерство. Вслуша ли се той в това? Не. Той продължи категорично да настоява за проекта от въглища. И успя да се наложи! Точно ли говоря? — попита той Губанов.

— Точно — отговори Губанов.

— Ето виждате ли — точно — искрено опечален каза Степан Игнатиевич. — Както е известно, строителството е започнало и продължава вече около две години. Тук вече се говори за гигантските средства, вложени в това строителство. Какво всъщност неочаквано и ново стана през това време? Какви модификации възникнаха в главата на другаря Губанов, та той изведнъж се решава да постави — не повече и не по-малко въпроса за консервацията? Аз разбирам въпроса така: когато са му говорили за нефта, той не си е дал труд достатъчно обстойно да изучи този въпрос. А сега, виждате ли, е открил другаря Ниточкин и неговия метод. — Степан Игнатиевич се задъхваше, беше му трудно да говори и, както винаги в такива случаи, говореше все по-бързо и по-бързо. — И е дошъл с всичко това тук. И то в такова време, когато в производството на каетан е скъпоценен не само всеки ден, но и всеки час. Така ли е това или не, другарю Губанов?

— Да допуснем, че е така — чу се гласът на Губанов.

— Да допуснем! — имитира го Степан Игнатиевич. — Не по-малко съществува и следният факт, Георги Кузмич — продължи той. — Всичко това е направено от другаря Губанов без знанието и въпреки ръководството. През главата на обкома на партията. Ето тук седи първият секретар на обкома. Откъде се е създадо у вас, другарю Губанов, такова пренебрежително отношение към хората, които са поставени да ви ръководят? Смятате може би, че те разбират по-зле от вас тия въпроси?

Губанов мълчеше.

— Мълчите! — с упрек каза Степан Игнатиевич. — Но и това, Георги Кузмич, още не е всичко. Сега, когато строителството е в пълен ход, другарят Губанов си позволява да прекъсне предаването на работните чертежи, без да има за това нито право, нито разрешение. Става дума за цеха за третата поточна линия. По такъв начин той фактически спря строителството!

— Истина ли е това? — вече рязко отправи въпрос към Губанов председателят.

— Да.

— Как ще обясните това?

— Смятам — започна Губанов — за нецелесъобразно да се строи огромен цех, който според новия проект изобщо не е нужен. Това са напразно изхвърлени пари и труд.

— А кой ви е дал правото да решавате? — каза председателят. — Знаете ли как се нарича това?

В залата стоеше мъртва тишина.

— Според мен делова целесъобразност — тихо каза Губанов.

— Това се нарича стискане за гърлото! — извика Степан Игнатиевич.

— Зашо не сте взели мерки? — обърна се председателят този път към Степан Игнатиевич.

— Този въпрос е предаден в Комисията за партийен контрол, Георги Кузмич. — Степан Игнатиевич потърси наоколо с ръка, някой от съседите му наля чаша вода. Той отпи от нея.

Губанов стана от мястото си.

— Може ли да ми се даде думата?

— Моля — погледна го председателят.

Губанов постоая известно време, изтри челото си и след това започна така:

— Ето какво искам да кажа по повод проекта с нефт, над който работи другарят Ниточкин. Намерих ли свободно време да се запозная с него? Намерих! Мога да ви уверя в това!... Но тъкмо тук започна всичко. Като инженер аз естествено разбирах, че би трябвало да се дочака завършването на тая работа, а не веднага да се започва строежът. Но вече беше излязло решението за най-бързо производство на каetan. И започна това, което обикновено става у нас при такива случаи. Вестниците печатаха уводни статии и подлистници. Радиото и телевизията непрекъснато повтаряха за това от сутрин до вечер... И специално вие, Степан Игнатиевич, се изказвахте по телевизията и уверявахте, че страната всеки момент ще получи отечествен каetan... Накратко, аз разбирах, че всичко се свежда към едно: по-скоро, по-скоро, по-скоро.

— И правилно сте разбирали! — вмъкна от мястото си Степан Игнатиевич.

— Не, неправилно! — възрази Губанов. — И ако искате да знаете — той се обърна към Степан Игнатиевич, — в това е и моята вина! Именно в това, че не ми достигна решителност и твърдост да чакам! — Той бръкна по навик в джоба си за цигара, извади кутията и отново я върна в джоба си. — Аз се улових за метода, където вече имахме опит. Макар и не голям, но опит — в метода за въглищата. Да, вие ми посочвахте работата на Ниточкин — обърна се той още веднъж към Степан Игнатиевич, — но при това повтаряхте едно и също: по-скоро! И постоянно се позовавахте на моята партийна съвест.

— Не се раздвижваше твърде много твоята съвест! — обади се Степан Игнатиевич.

— За съвестта ще говоря по-късно... Ето вие, Георги Кузмич — Губанов погледна към председателя, — говорехте тук за синигерите. Извинете, но според мен това не е съвсем вярно. Според мен, щом ще се прави лов, той трябва да бъде за жерави!... Та нали всъщност някога и методът за въглища е бил жерав. Но в това е бедата, че ние честичко или решаваме прибързано и започваме диво надбягване, или така дълго се лигавим, разглеждаме и съгласуваме, че този жсрав постепенно изнеможава и се превръща в оскубан синигер.

В пълната тишина Ниточкин изведнъж започна да се смее и да аплодира.

— И ето накрая има нов метод — от нефт — продължаваше Губанов, поглеждайки с неудоволствие към него, — действително нов, който няма равен на себе си в света. И аз ви питам — заслужава ли да се чака, да се отлага и отново да се чака, за да превърнем по такъв начин и него в оскубан синигер? Не ни ли тласка към това академик Серебряков?

Серебряков разтвори ръце и ги размаха:

— А, не, батенка! Вие там колкото искате се бийте, но моля ви мен не ме намесвайте!

— Ето в това е бедата — парира Губанов, — че всеки се страхува да не би да го намесят.

Никодим Кирилович придвижи към съседа си записка: „Опасен тип!“ Този му отговори с бележка на обратната страна: „Ще го наредят!“

— А сега за партийната съвест — Губанов погледна към Степан Игнатиевич. — По едно време се създаде мода да се стоварва всичко в света върху култа към личността. Измислиха си такива амнистии — никой в нищо не е виновен, само култът е виновен. А сега като че ли изпаднах в другата крайност — като че ли никакъв култ не е имало... А нали той съществуваше! — Губанов отново бръкна в джоба си за цигара и отново върна кутията обратно — И ето аз помислих в какво се изразяваше той за мен? Та нали бедата не е само възвеличаването на един човек. Това е половин беда. Бедата е в това, че този култ изработваше подлия навик да се стои с ръце по кантовете, да не се задават въпроси, да се настроят мозъците по пълната на поредното началство. Е, добре ще е, ако е умно, но ако не е твърде умно? И ето мълчиш, криеш в джоба си своето мнение. А често

и собственото си достойнство... Казваш си, добре, ще се намери някой си, който ще помисли вместо теб.

— Не „някой си“, а партията! — възкликна Степан Игнатиевич. — И защо всъщност са всички тия разсъждения? Тези общоизвестни истини?

— Не зная как мислите — Губанов обгледа наоколо. — Може би вече сте се изсавили от това чувство. А аз още не съм... Веднъж през нощта се събудих и се замислих: ето аз съм комунист! Но в какво е моят дълг? Да продължавам така да строя Беръзовка? Или пък най-сетне да се реша! Да дойда тук. И да изложя всичко докрай.

— Е, това вече не е толкова голямо геройство, другарю Губанов — забеляза председателят. — Партията сега именно към това призовава.

— Разбира се — каза Губанов. — Зная това. И не веднъж сам съм призовавал. Но се оказва — каза той тихо, — че едно е да призоваваш, а друго е сам да го извършиш. Да вземеш и да прекратиш през себе си.

— През себе си може би ви е било трудно да прекратите — обади се от мястото си секретарят на обкома, — но затова пък, без да се замисляте, крачите през главите на хиляди хора.

— Не ви разбирам — обърна се към него Губанов.

— Моля дайте ми думата — обърна се секретарят към председателят.

— Завършихте ли, другарю Губанов? — попита председателят.

— Общо взето, да.

Председателят каза на стенографистката:

— Секретарят на Беръзовския обком на партията другарят Самохин. Секретарят на обкома стана.

— Аз съм партийен работник — каза той — и не искам сега да засягам чисто технически въпроси. Разбира се, ако новият метод е прогресивен, може би ще се наложи да се премине на нефт. Няма да засягам — продължи той — и огромното напрежение на цялата наша Беръзовска област. Ние отдадохме на това строителство всичко. И не случайно другарят Губанов заобиколи областта при постановката на въпроса за консервацията. Той знаеше колко високо ценим Беръзовка и какво означава тя за нас.

— Според мен — чу се гласът на Губанов — всеки въпрос трябва да се поставя там, където го решават. Или където поне могат да го решат.

— Добре, ние не сме обидени, не в това е въпросът — продължи секретарят и гласът му зазвуча тихо. — Тук другарят Губанов ни побеседва за съвестта на комуниста... Ето вие ни поднасяте такъв номер с Беръзовка — обърна се той отново към Губанов, — а замислихте ли се вие другарю Губанов, за тия, които са я строили? Говоря за хората. За хилядите хора, които вече работят. — Секретарят както по-рано говореше тихо, без всякакъв ораторски патос. — За тия, които повярваха на нашите призиви и обещания, вдигнаха се от удобните за живеене места, отрязаха, така да се каже, корените си и се впуснаха да плават с легени, корита, бабички и дечурлига? Какво ще заповядате да им кажем? Да им кажем, че всичко това е за нищо? Че сме недогледали? А нали това са живи хора, работническа класа, те вече са се сродили с Беръзовка, привикнали са към своето работно място, един към друг, започнали са да се обзавеждат със стопанство, а младежта със семейства. Започнали са да се влюбват, да раждат. Започнал е животът. Разбирате ли — животът! Къде да изпратиме всичко това?

— Но всичко това е лирика! — извика Ниточкин. — Какво отношение има то към въпроса?

— Пряко отношение, другарю Ниточкин — спря го председателят. — Най-пряко... Извинете, другарю Самохин. Продължавайте!

Ниточкин негодувашо сви рамена. А секретарят продължи, отново насочвайки думите си към Губанов:

— Тук вие разсъждавахте за кулга към личността, за съвестта на комуниста. А помислихте ли за авторитета на партията, за авторитета пред тези хора? Та нали не ние с вас, а партията ги призова. Тя им даде обещание. Повтарям — не ние с вас, а партията. И те именно на нея повярваха. И ето сега идете при тях и им кажете как сте се събудили веднъж през нощта и сте разбрали, че всичко това е за нищо и никакво и че целият труд е също за нищо и никакво.

— Ако е нужно — ще отида и ще кажа — обади се Губанов.

— Какво ще им кажете, другарю Губанов? — попита секретарят. — Какво вие, като комунист, можете да им кажете?

— Истината, другарю Самохин! Ще кажа истината. Самата истина. Без лъжи. Всичко, както си е!

Сега всички погледи бяха устремени към председателя, който ходеше из кабинета в пълно мълчание. И в тишината прозвуча въпросът на Степан Игнatieвич:

— Какво ще правим, Георги Кузмич?

Председателят не отговори веднага.

— Не зная — каза той. — Трябва да се помисли. Във всеки случай, няма да пълхаме всичко в един куп. Преди да се постави този въпрос в Президиума на ЦК, искам да знам: първо — може би все пак има реална възможност да се подобри технологиите на кастаната от въглища. Това, за което говори тук академик Серебряков. И по такъв начин да се продължи строителството на Березовка. И второ. Ако приемем проекта на другарите Губанов—Ниточкин и преминем към нефт (което съвсем не е изключено!), има ли смисъл всичко това да се прави на базата на Березовка? Може би тогава е по-целесъобразно да се пренесе строежът в някой район с нефт?

— Бесусловно по-целесъобразно е! — обади се Ниточкин.

Председателят го погледна, след това отмести очи към Губанов и каза:

— Що се отнася до по-нататъшната съдба на другаря Губанов, това ще решим в най-близки дни. Ще се наложи малко да почакате в Москва, другарю Губанов... Това е всичко, другари! Благодаря ви!

Всички вкупом станаха от местата си и разговаряйки помежду си, вадейки от джобовите си пакетчета цигари, се отправиха към вратата. Влязоха в приемната. Там Ниточкин се приближи до Степан Игнatieвич.

— Извинете, още ли трябва да седя тук или мога да си отида у дома?

— А аз не съм ви викал — последва студен отговор.

Тогава Ниточкин си проби път в тълпата към професор Калесников.

— Как мислите, Сергей Александрович? Необходим ли съм аз тук или не? Калесников го прегърна ласкаво през рамо и като се усмихна, каза:

— Ей богу, не зная, драги мой.

Тогава, обърнал се рязко, Ниточкин се устреми обратно в кабинета, покрай секретарката, която дори не успя да го спре. Той влезе в свършено празния кабинет, където в тая минута бе само председателят седнал вече зад своята маса.

— Кажете, другарю председател — обърна се той към председателя, — нужен ли съм аз тук или не? Да седя ли тук или мога най-сетне да си стидя?

Но и председателят даде същия отговор:

— В дадения момент не мога да ви кажа нищо, уважаеми другарю Ниточкин.

— Това е поразително! — каза възмутен Ниточкин и разтвори ръце. — От никого не можеш да получиш разумен отговор!

Без да довърши, махна с ръка и излезе.

... Сърдити и навъсени, двамата вървяха след заседанието по улиците на Москва.

— Имайте предвид — каза Ниточкин, — аз днес ще си отида.

— Къде ще отидете? Никъде няма да отидете — каза уморено Губанов.

— А аз ви казвам — ще си отида! — повтори упорито Ниточкин.

— Оставете това! Никъде няма да отидете.

— Не ме командуйте! — възрази раздражено Ниточкин. — Що за маниер е това вечно да командувате!

— Недейте да капризничате! — каза Губанов. — И не се дръжте като дете. Защо постоянно се обиждате? Имам предвид тия ваши прояви на заседания! Просто е смешно!

— А аз — каза вече съвсем побеснял Ниточкин — не ви молих да ме мъкнете на тия заседания. Изобщо не мога да търпя да седя на заседания, предупреждавам ви. Загубих бездарно четири часа!

— Разбира се — отговори Губанов, — да се прекарат четири часа с дежурната по стажа е по-интересно.

Ниточкин се спря, задъхвайки се от ярост.

— Слушайте, ще прекратите ли някога това идиотско държане? Във вашето положение не бих се държал шегоджийски.

Губанов се усмихна невесело.

— Че вие — каза той — се оказвате просто неумен човек!

— Всъщност глупакът сте вие! — извика Ниточкин и се затича към отминаващия автобус.

Губанов влезе в хола на хотела. Както винаги, тук бе многолюдно и шумно, наоколо стояха павилионите, суетяха се гидове, събирайки около себе си туристи. От тълпата някой го извика:

— Фасидий Василиевич!

Това бе Елисавета Кондратиевна, майката на Миша.

— Лиза? Защо си тук? — Губанов бе твърде озадачен от нейното появяване. — Здравей! — каза той.

— Здравей — тя не му протегна ръка. — Трябва да поговоря с теб.

Позабавяйки се, той погледна нагоре, сякаш размишлявайки.

— Да минем оттук — каза той.

Посещението на института за красота и очевидно на фризьорския салон не бе минало безследно: Елисавета Кондратиевна изглеждаше подмладена — вероятно в младостта си тя е била красива. Бе облечена малко прекалено наконгено.

Те отидоха в дъното на хола, към една масичка, до която имаше лампион и на масата се виждаше пепелник с реклама за аерофлот.

Той приближи едно кресло.

— Седни.

Седнаха и мълчаха известно време. Отзад се виждаше прозорчето на гишето за гошата в хотела, около което се тълпяха хора.

Тя бавно сне ръкавиците си.

— Исках да поговоря с теб за Миша — каза тя. — Знаеш, че никога не съм била привърженичка на вашите срещи — добави тя, след като замълча, — но сега е необходима твоята намеса.

— А в какво е работата? — попита той, като запали цигара.

— Та ти знаеш в какво е работата!

— И какво се каниш да предприемеш?

Тя се раздвижи леко в креслото си.

— Не зная... Ако бих знаела — безпомощно и с болка каза тя. — Готства съм на каквото е угодно — тя разтвори чантата си, извади цигара, — от както се разделихме... откакто си отидох от теб — ти знаеш какво става за мен Миша. — Губанов щракна клечка, тя запали цигарата си и всмукна. — Правех всичко за него. Той бе слабо дете. престоявах по цели нощи край него.

Говореше все по-разгорещено:

— Както разбираш, не ми беше леко. Бях сама. Пазех го от най-малкото лошо влияние.

— В това число и от моето?

— Да, и от твоето... Той започна да се учи стлично. Стана примерен комсомалец. Аз постигнах да постъпи в най-добър институт. Мислиш, че това бе така просто?

Замълчаха. Тя за пръв път повдигна очи към него и ги задържа върху лицето му.

— На колко си години? — попита изведнъж тя.

Той учудено я погледна.

— Скоро ще навърши петдесет. А защо?

— Изглеждаш отлично. Само малко си надобелял.

— Ти също никак не си се изменила — каза той.

— Е, пък ти!

— Не, наистина, наистина...

Тя махна с ръка и се обърна — очите ѝ се напълниха със сълзи. — Правех това заради Миша! И ето какво се случи!

Отново замълчаха. Той загаси цигарата си в пепелника с рекламата на аерофлот

— Видях се с тази жена — каза той.

— Как си се видял? — поразена попита тя.

— Миша я доведе при мен.

— Е и какво? — попита тя още по-учудена.

— Тя очевидно не е прост човск — каза той — и далече не е глупава.

— Аха! — възкликна тя. — Така си и знаех, че рабогата не е минала без теб.

Той се постара да не обърне внимание на тия думи.

— Опитих се да ги разубея — каза той. — Говорих с нея и с него. Миша очевидно е твърде влюбен в нея — продължи той — и Катя обича Миша. Изобщо струва ми се, че това е любов.

— Ах, ето какво? — каза тя със злоба. — Ти вече я наричаш Катя!... Това, драги мой, не е любов, а разпуснатост. Може би в твоята представа това да е любов, но фактически е пълна разпуснатост!

... През това време Ниточкин влезе в стаята си. Без да сваля палто, започна сърдито да крачи от ъгъл до ъгъл. Сетне смъкна палтото и го хвърли на стола. Приблизил се до прозореца и взе един пакет. Разтвори го. Там имаше хляб, малко салам, захар и шипка чай. Ниточкин отрязва късче хляб и бе започнал да реже салама, но сякаш съобразявайки, че е твърде недостатъчен за двама, премести всичко това на края на масата и започна гневно да дъвче отрязаното късче хляб.

... Между това разговорът в хола на хотела бе достигнал голямо напрежение. Елисавета Кондратиевна говореше тихо и гневно:

— Разбери, та това не е случайно, това е определен тежмение! Ето каква е сега младежта! Равнодушие, чудовищен егоизъм, пренебрежение. Днес те плюят върху една майка, а утре ще плюят върху каквото е угодно, върху интересите на страната.

— Е, защо да повтаряме тази еснафска глупост! — възрази раздражено Губанов. — Разбира се, младежта стана сега много по-сложна — проговори той, след като замълча. — Но нали и животът стана по-сложен. Пред тях възникват маса нови въпроси. А как отговаряме нис на тия въпроси? Дрънкаме едно и също нещо! — каза той с горест. — Защо излиза така, че всяка мисъл, която се обръща в истина, става удивително скучна. Понякога говориш и сам чувствуваш, че думите са някакси изтъркани, хилави... Очевидно думите също притежават свойството да стареят. И дори да умират — добави той.

— Какво трябва да се прави според теб? — иронично попита тя.

— Не знам... Да се търсят нови думи!

— Какво общо имат думите с това! — ожесточено възкликна тя. — Кажй по-добре, че това е резултат на вашата политика. Авторитегите рухнаха. Мислиш ли, че това минава даром? По-рано поне се страхувах!

— Ах, ето за какво ти е домъняло! — каза Губанов. — Страхувах се! — той дори стана. — Какво може да бъде по-унизително от страха! Той превръща човека в дрипа. В животно. В подлец!... Първото, което трябва да преодолее в себе си човек, е страхът. Ако иска да бъде човек.

Настъпи мълчание.

— Добре — каза уморено Елисавета Кондратиевна, — дойдох не за да започваме отново нашите вечни спорове. Изобщо знаех си — продължи тя, слагайки ръкавиците си, — че няма да намеря подкрепа у теб. Какво пък, ще действам сама. Но ще спася Миша.

— Какво всъщност искаш от него?

— Искам преди всичко да бъде щастлив.

— Но щастлив според твоего разбиране! — обади се бащата. — Колко много ти се иска това. Как си го планирала?

— Да! Как съм го планирала. Аз съм майка! Нима някой ще го обича така, както майката?! —

— Но в дадения случай в тебе говори не любовта, а твоят егоизъм.

— Егоизъм? — извика тя. — Да, егоизъм! Може би! Нека бъде егоизъм!... Но все пак някой трябва да помисли и за мен — продължи тя и устните ѝ затрепериха. — Поне синът ми. Преставяш ли си какво означава да остана сама, съвсем сама!...

Тя започна да пали угасналата си цигара, но трепереха не само устните ѝ, но и ръцете ѝ.

— Какво да се прави, Лиза — меко каза Губанов. — Целият въпрос очевидно е в това, че децата не връщат на родителите си онова, което получават от тях. Очевидно те го предават на своите деца, а тези на своите...

Тя стана, стана и той.

— Виж какъв мъдрец си станал — с насмешка каза тя. — Отдавна ли си такъв?

Губанов сви рамена.

— Не, ти не си мъдър, а си човек с късмет! — каза злобно тя. — Ти имаш късмет с жените, с работата. Теб винаги ти е вървяло. Навсякъде си имал успех.

— Може би това е така, понеже не съм толкова лош човек, както ти се струва — опита да се шегува той.

Тя всмукна и бавно изпусна дим през носа си.

— Видът ти е уморен — каза тя. — Уморен ли си?

— Не.

— Как е работата ти? За колко време си тук?

— Работата е добре — отговори Губанов. — А колко ще прекарам тук не зная.

Тя се отстрани към прозореца. Той я гледаше: тъмният жакет, димът от цигарата, силуетът на една още стройна жена. Тя захвърли цигарата си и се обърна към него.

— Защо ти е да живееш в този хотел? — внезапно и бързо попита тя. — Да се мъкнеш по ресторанти, да ядеш всякакви гадости. Ела при мен. Та нали Миша не идва у дома.

Това бе най-страшният момент от техния разговор.

— Не, Лиза, какъв е смисълът? — каза той.

— Но това абсолютно няма да ме обремени — проговори тихо тя, без да повдига очи.

— Не, Лиза, благодаря ти.

— Ах, да, забравих! — каза тя предизвикателно. — Та ти обичаш своята сегашна жена. И тя те обича. И, разбира се, безпаметно.

Губанов сви рамена.

— Та аз ти казвах, че си късметлия! — каза тя и без да се сбогува, без да подаде ръка, тръгна към изхода.

Когато Губанов влезе в стаята, върху кревата на Ниточкин стоеше разтворен куфар, а по цялата стая, по всички столове в безпорядък лежаха вещи, купени от него в Москва като подарък за жена му и дъщеря му. При вида на Губанов Ниточкин се смути и започна да пъха вещите в куфара. Върху кревата на Губанов лежеше купената от Ниточкин нощница — подарък за жена му. Ниточкин се хвърли към нея, хвана я, смачка я и я мушна в куфара. Двамата смятаха, че са скарани, и не разговаряха помежду си.

Сякаш незабелязвайки Ниточкин, без да бърза, Губанов свали самото си, взе кърпата за лицето и се отправи към банята.

Ниточкин набързо, оглеждайки се през цялото време по посока на банята, откъдето се чуваше шум от къпането на Губанов и от шуртящата вода, започна бързо да разтваря още неразпакованите пакети, да изважда купените вещи и да ги нарежда в куфара. Губанов излезе от банята точно в момента, когато Ниточкин държеше в ръце дамски ластичен колан, като го разглеждаше. Очите им се срещнаха и Ниточкин, преодолявайки крайното си смущение, отново започна нарочно бавно, с небрежен, независим вид да завива колана в хартия и го поставя в куфара. След това се отправи към банята.

Губанов, забелязал на масата пакета с храна, си отрязва късче хляб, поиска да си отреже и от салама, но като съобрази очевидно, че той е недостатъчен за двамата, премести салама настрана.

И отиде към закачалката, за да вземе вестника. Но именно в тоя миг от банята излезе Ниточкин, носейки своите бръснарски принадлежности, зъбната си четка, сапуна и пастата. Те почти си удариха носовете и двамата изведъж се спряха, без да се гледат, и отстъпвайки си един на друг път. Накрая след секунда неловкост се разминаха. Губанов се приближи до закачалката, извади от джоба на палтото си вестник, без да бърза отиде до кревата си, събу се, погледна под кревата, извади оттам чехлите си, obu ги и легна. Разтвори вестника и започна да чете.

Между това Ниточкин продължаваше да нарежда багажа си. Губанов обърна страница от вестника. Ниточкин, чул шума, повдигна невожно глава, очите им още веднъж се срещнаха и двамата отново бързо ги отстраниха. Изглеждаше, че

Губанов съвсем се бе задълбочил в четене. А Ниточкин бързо затвори ключалките на куфара си. И отново го разтвори, забелязал, че далече не всичко е наредил.

Раздаде се телефонно извънмяване. Дватама се хвърлиха към апарата и двамата изведнъж отскочиха от него и отново почти едновременно протегнаха ръце. Слушалката взе Губанов. Чувахе се как женски глас попита:

— Вие поръчвали ли сте билет за днес за самолет?

— Един момент! — каза Губанов и без да произнесе нито дума, протегна слушалката на Ниточкин.

— Да — глухо каза Ниточкин.

— Вие ли сте поръчвали билет за самолет? — попита слушалката.

— Да.

— Можете да го получите в бюрото за обслужване. Рейс 14-и, излитане в 19.40.

— Как, нима в 19.40? — попита Ниточкин. — Да, да, благодаря, благодаря...

Губанов погледна ръчния си часовник: бе пет и половина. Той лежеше върху кревата. Отмахнал вестника, затворил очи. Между това Ниточкин объркано обследваше стаята — дали не е забравил нещо. Видя своя чехъл, стърчащ изпод кревата, извлече го и започна безшумно да шаря с крака под кревата, търсейки другия чехъл. Губанов, без да отваря очи, спусна под кревата си ръка и подхвърли на Ниточкин чехъла му. Чехълът се хлъзна по паркета. Ниточкин се обърна, смутено погледна Губанов, но той лежеше без движение. Клепачите му бяха затворени.

Ниточкин повдигна чехъла, хвърлен му от Губанов, и го постави в куфара. Сега всичко бе вече наредено. Огледал за последен път стаята, Ниточкин затвори капака, натисна го с коляно, и щракна ключалките. Погледна часовника си, сложи шапката, след това бавно облече палтото.

Известно време постоя сред стаята, като гледаше към Губанов. Този лежеше неподвижно, както по-преди.

Тогава Ниточкин взе куфара и тръгна към вратата. Губанов не помръдна.

Ниточкин блъсна вратата и излезе. Губанов не се раздвижи. Очевидно действително спеше.

Летището по това време бе сравнително немногочислено.

Ниточкин постави куфара си на кантара до мястото на контролата. Куфартът бе тежък, тежестта му явно бе над нормата. Стрелката на кантара се отметна напред, назад и се спря.

— Доплащане от четири рубли и петнайсет копейки — каза контролорът.

... И ето вече Ниточкин, без куфар, стоеше до телевизора-справочник. Той натисна копчето. В телевизора се появи миловидна женска главичка.

— 14-и рейс? — попита Ниточкин.

— 19.40 минути, гражданино...

Главичката изчезна.

Ниточкин отново натисна копчето. Отново възникна същата главичка.

— Няма ли закъснение? — попита той.

— Кой, гражданино?

— 14-и рейс.

— 14-и рейс — каза главичката — тръгва точно по разписание, гражданино... 19.40 минути, гражданино.

И главичката отново изчезна от екрана.

... След това той стоеше до широката стъклена стена и гледаше огромната писта на летището. Беше се облакът на металическите перила и меланхолично дъвчеше баничка.

През цялото време радиото съобщаваше за прилитанията и отлитанията, а там, на пистата, в надигащите се летни здрачини вече горяха разноцветни светлини — едни неподвижно, с прави линии, други — мигайки и премествайки се.

Именно в този миг към него отстрани се приближи бавно Губанов, без да бърза, и също се облакът на металическите перила. Ниточкин видя отражението му в стъклото на стената, но като че ли дори не се учуди. Дори не се обърна — сякаш така трябваше да бъде.

Така стояха те и мълчаха, като гледаха пистата с невъобразимото число светлини.

— Защо — изведнъж попита Ниточкин — дявол да го вземе, далечните

«светлини предизвикват винаги някакво счиващо сърцето чувство?... Някаква странна тъга.

Губанов не отговаряше.

— Така ли става с вас?

— Случва се.

— Да? — малко язвително каза Ниточкин. — А аз предполагам, че това е присъщо само на изтънчените натури.

— Както виждате, не само на тях — отговори Губанов в тон с него.

Помълчаха.

— И все пак тъгата е нещо прекрасно — каза изведнъж Ниточкин. — Тя облагородява човека. Ставаш по-изтънчен, по-душевен. А радостта огрубява.

— Да?

— Огрубява! — повтори Ниточкин, кимвайки утвърдително с глава.

Запращя радиото. Гласът на говорителката обяви качването на пътниците от рейс номер 14.

Губанов и Ниточкин тръгнаха към изхода на перона, където през металическите вратици на бариерата пътниците излизаха към самолета. Тълпата постепенно се оттече назад.

Останаха Губанов и Ниточкин. Изведнъж Ниточкин някакси внезапно, неловко и тромаво пристъпи към Губанов. Те се прегърнаха и три пъти се целунаха. Сетне дълго, смутено мълчаха.

— Ако ви потрябам — веднага телеграма! Чувате ли — каза Ниточкин.

Губанов кимна с глава.

Ниточкин бързо тръгна към самолета. Губанов гледеше след него. След няколко стъпки Ниточкин се обърна и Василий Василиевич му махна с ръка.

— И все пак радостта е нещо по-хубаво! — извика Губанов.

Ниточкин не отговори нищо, а само се усмихна и разтвори ръце.

Губанов постоя известно време сам. След това се обърна, пхна ръце дълбоко в джобовете си и, навел глава, тръгна обратно.

Вървеше бавно из пустото здание на летището. С удар на дланта разтвори вратата и излезе на площада.

Той влезе в стаята на хотела, събу се, легна и затвори очи. Стаята бе празна, навсякъде лежах захапани хартии, останали от пакетите на Ниточкин. И всред тази стаята изглеждаше още по-пуста, необитаема, изоставена.

Известно време Губанов лежеше, сетне внезапно бързо стана и започна да търси нещо на масата. Тук също се търкаляха празни пакети. Сред тях той намери списъка на Ниточкин, където бяха отбелязани вещите, които той трябваше да вземе със себе си като подаръци. До всяка вещ стоеше отметка, че е купена. И ето най-сетне Губанов намери това, което търсеше. Беше адресът на Катя, издиктуван му по телефона от Елисавета Кондратиевна.

Губанов постави адреса в джоба си, сложи обувките си, палтото и бързо излезе от стаята.

...Той минаваше по същия двор, по който някога тичаше Миша с бутилките мляко и поправените обувки, изкачи се по същата стълба, разтвори същата врата. До вратата пред коридора на общежитието седеше на табуретка портнерката леля Дуся и плетеше.

— Извинете — попита Губанов, — къде е тук стая № 4?

— Номер четири? — леля Дуся го огледа подозрително. — Четири е женското общежитие, гражданино, а вие кого търсите?

— Идвам по работа.

— Втория етаж, най-накрая... Само че у нас за мъже след десет е забранено... И трябва да се обаждат при кого се отива! — сърдито извика тя след него.

Той мина бързо по дългия коридор и се спря до вратата с табелка № 4. Почука. Нямаше отговор. Почука още веднъж, по-силно, сетне пооткрехна вратата. Стаята бе празна. Губанов затвори вратата и тръгна назад, към стълбата.

Насреща му по коридора вървеше Зойка, разчорлена, в роба, по пантофи, носейки леген с бельо. Тя го попита учудено:

— Какво искате, гражданино?

— Трябва ми Катя.

— Катя Чурикова? — учуди се тя и го огледа. — Елате!

Влязоха в познатата ни стая номер четири. Както по-рано, тук стоеха четири легла, но детското креватче вече го нямаше.

Зойка остави легена и бързо, с привичен жест оправи падналите си коси.
— Защо ви е Катя Чурикова? — попита тя.
— Трябва ми по работа.
— По каква работа?
— А за вас не е ли все едно? По лична.
— Вие познат ли сте ѝ или роднина? — с кокетство попита тя и оправи кичура си.

— Не, не — каза бързо Василий Василиевич. — Аз съм бащата на Миша Губанов. Познавате ли го?

— Миша? — ахна Зойка. — Вие сте бащата на Миша?.. Господи! А аз, глупачката, какво си помислих... Седнете, седнете — забърза тя. — Само че не така, а с гръб насам. Та аз съм в такъв вид! Ей сега ще се приготвя.

Губанов седна с гръб към нея, а Зойка свали бързо престилката си и започна да се преоблича. Между това те водеха такъв разговор:

— Та значи вие сте бащата на Миша? Виж ти. Катя ми е говорила за вас.

— Да? Е и какво? Руга ли ме?

— Ами не... Не особено.

— А къде е тя?

— Катя, отиде си.

— Как си отиде? — възкликна Губанов и от изненада се обърна с лице към Зойка. Тя извика и срамежливо се прикри с още необлечените дрехи.

— Ама вие не се въртете! — каза строго тя.

— А Миша къде е? — попита отново, обърнал се в гръб към нея, Губанов.

— Как къде? Също си отиде. Заедно с нея — Зойка облече дрехите си.

— Но къде са отишли? — попита с нетърпение Губанов.

— На работа.

— Но къде, къде?

Зойка погледна недоверчиво гърба на Губанов. Помисли, сетне каза;

— Не ми обадиха точно къде. Казаха: ще се установят някъде и ще пишат...

Зоя се напудри, огледа се от всички страни в огледалото на скрина, след това приседна до Губанов.

— Заминаха, да, още в сряда заминаха — каза тя. — Нима Миша нищо не ви е казал?

— Не ми е казал.

Поседяха мълчешком. Зойка огледа още веднъж Губанов.

— Значи, не сте заслужили. Кажете как ви наричат? — попита тя.

— Мен? Василий Василиевич.

— А мен Зоя — протегна му тя ръка, — ето че се запознахме.

— Кажете, Зоя, не знаете ли дали не са се разписали?

— Ама как! — зарадва се Зойка. — Всичко според реда. С първия си мъж не беше се разписала. А с Миша се разписа...

— И според вас тя действително ли го обича?

Зоя се усмихна.

— Та нали, ако не го обичаше, не би отишла? Нима някой може да я застави. Та тя ни е идейната.

И тихо въздъхна.

— А вашият Мишенка, макар и незавиден годеник, е добър момък — каза тя. — Не е лош. Каквото да го попиташ, всичко знае. За каквото искате. Случваше се да се съберат при нас девойки, шум, смях! И песни пеем. А той седи ето тук на кревата, заровил се в книгата. Иначе ще започне да ни чете стихове. Знае ги той тия стихове! Здравата! И всичките наизуст... А Катя дълго не се съгласяваше да тръгне с него... Вие къде работите?

— Инженер съм.

— Оженен ли сте? — бързо попита тя.

— Оженен.

Тя въздъхна и заклати глава.

— Да, сега да се омъжиш е, знаете ли... — каза тя и набързо се погледна в огледалото на скрина. — Сега кавалерите са едни! Ако не му поставиш половинка водка, двоят му нейден, дори няма да те целуне. Наистина! А да оставиш другото... И ето седнеш си сама в къщи срещу празничен ден — неочаквано весело заключи тя. — Переш.

— А те за дълго време ли отидоха?
— Защо задълго? Завинаги. А иначе шо за живот беше техният! Тя тук, а той при майка си. Щом ще са семейство, трябва да бъдат заедно! Нали така? Губанов махна неопределено с глава.

— И вашият Миша винаги също така говореше — каза Зойка. — Та той осинови мъничкия.

— Да? — попита поразен Губанов.

— Да. Така че честит ви внук! — каза тя игриво. — Готов внук!... Ама какво съм се разбърбила! — изведнъж се сепна тя. — Навярно сте гладен, — тя изтича до своето нощно шкафче и го отвори. — Ето тук има салам, латвийски кашкавал — тя измъкна от шкафчетс половин литър водка, но, като погледна към Губанов, остави обратно бутилката. — Сега ще ви нахраня, щом като сте баща на Миша...

— Чакайте, Зоя — каза изведнъж Губанов. — А всъщност защо трябва да седим тук? Хайде да отидем някъде

Очите на Зойка пламнаха от удоволствие.

— А къде? — попита тя оживено.

— Че и аз не знам. Къде ходят тук, при вас?

— Може в парка, а може и на танцовата площадка в Соколники. Там има голямо празненство на открито — Зойка сияеше цялата. — На площадката е по-близо оттук... А вие не се ли шегувате? — изведнъж се помрачи тя.

— Ама защо?

— Тогава обърнете се! — ликуващо каза тя. — Ще си обуя само чорапите.

...И ето те вече танцуват.

Летен парк. Голяма веранда на ресторант на открито. Много народ, съботна вечер, всички масички са заети. Под пълна пара работи местен джаз, подражавйки маниера на свирене в централните ресторанти.

Свирят мелодията на някакъв нов танц. Зоя познава отлично тоя танц, но Губанов не разбира нищо от него и тя, сияйки от удоволствие, го учи.

— Кракът напред, сега назад, баланс, ръка наляво, ръка надясно, въртете ме, въртете ме!

Губанов прави старателно стъпки, но всичко излиза при него твърде зле.

— Не се ли срамувате да танцувате с мен? — попита той.

— Да се срамувам? — тя дори не го разбира, така е щастлива от тая съботна вечер, която ѝ се е паднала. — А защо?

— Ще кажат — старец довели.

Обхваща я смях. Тя се смее звънко, от цялата си душа.

— Какво пък, старецът е още подходящ! — високо казва тя.

Музиката завърши, всички ръкопляска, Зоя ръкопляска повече от всички. Джазът веднага започна да свири фокстрот. И изведнъж Губанов затанцува леко и ловко познатия му танц. Зойка примря от учудване.

— Ах, как го танцувате! — каза тя във възторг. — Ах, колко хубаво! От нашите момчета никой не танцува така!

Губанов се спря.

— Край! — каза той, хванал се за сърцето.

— Уморихте ли се?

— Не съм привикнал... Отдавна не съм танцувал. Да отидем да изпием нещо.

Те се промъкнаха до бара и седнаха на високите столчета.

— Крюшон! — поръча Зойка. Донесоха им две чаши. — Обичате ли крюшон? — попита тя Василий Василиевич. — Интересно е да се пие, със сламка.

Тя смучеше крюшон през сламката. Губанов правеше същото. Зоя отстрани го погледна и каза:

— А може би вие искате московски? Не се стеснявайте... Иначе, навярно ще ви бъде скучно?

— Защо скучно?

— Не зная...

— Че на мен не ми е скучно, весело ми е.

— Не, наистина ли? — плахо и радостно попита Зойка.

— Наистина.

— Да отидем да танцуваме!

И в движение, когато го водеше към дансинга, тя цялата сияеше и, като

видя някаква девойка, извика високо през цялата зала:

— Зинка, здравей!

Зина се обърна и учудено погледна към Губанов и Зойка. А последната с демонстративна небрежност го заведе до центъра на дансинга, постави ръка върху рамото му и те започнаха да танцуват валс. И при всяко обръщане тя закачливо и гордо гледаше към Зина.

...И ето те вече седяха някъде на друго място, пиеха бира и ядеха шашлик. Губанов продължаваше очевидно отдавна започнат разказ:

— Баща ми го убили, когато майка ми още била в родилния дом. Родила ме... Сетне тя загина в Ленинград, през дните на блокадата.

— Е, а после? — питаше Зойка. Тя слушаше с огромно внимание и съчувствие.

— После се учих... после фронтът... Изобщо всичко, както се полага.

— Е, затова пък сега всичко е хубаво, нали? — и тя, усмихната, гледаше в очите му.

— Не, Зоенка, не... В това тъкмо е въпросът, че не е твърде хубаво.

— А какво има? — завълнува се тя.

— Зле ми е сега — може би за пръв път през цялото време само на нея призна Губанов. — Провиних се.

— Злоупотреба ли? — изплашено попита Зойка.

— Не.

Зоя въздъхна облекчено.

— По партийна линия ли?

— Да, общо взето, да, по партийна.

— Че как така? — забеляза тя с упрек.

— Така се случи... Виждате ли — изведнъж каза той съсредоточено и сериозно и бе странно, че той говори така съсредоточено и сериозно с тази павна, проста и весела девойка. — Как да ви обясня това?... Ето ние говорим и пишем: комунизъм, комунизъм. А някой вярно е казал: за някои комунизмът е всичко, отдават му мозъка си, сърцето, цялата душа!... А за други това е само служба. Не искам да служа така. Ето в какво е бедата.

— Ама как може без служба? — каза Зоя наставнически и с лек упрек. — Трябва да се служи! Нали всички служат.

— Не всички. Зоенка — откликна той. — Мнозина, но не всички.

— Е, може би — обади се тя. — Навярно аз нещо не разбирам.

— Хайде да се чукнем! — Губанов издигна чашата си. — На здраве за вас!

Тя се чукна машинално с него, веселите ѝ очи станаха тъжни.

— Могат ли да ви изключат от партията? — попита тя.

— Още не знам. Но могат.

— Но какво сте направили? — ужасена попита тя. — А аз мислех, че всичко при вас е хубаво. На вид сте такъв един, идеен... Обичам идейните.

— Та аз съм идеен, Зоенка, честна дума, идеен...

— Ех пък вие! — каза вече по-весело тя. — Обърквате ме!

... А след това сред огромна тълпа от хора те излизаха от вечерния парк.

... А след това сред навалищата отиваха към мегрото

... След това минаха през познатия ни двор, приближиха се до вратата на общежитието. И се спряха.

Губанов попита:

— Уморихте ли се?

— Какво говорите! — от цялата си душа каза тя. — Че аз бих могла да танцувам така поне три денонощия подред!

Помълчаха.

— А вие напразно се вълнувате — изведнъж нежно и бързо каза тя, — не се вълнувайте. Всичко ще стане добре за вас. Ще видите — всичко ще стане добре...

Той се засмя.

— Вие сте хубаво човече, Зоенка.

— Че казва съм аз хубава — каза тя, като махна с ръка и очите ѝ се насълзиха. — Вероятно не съм хубава. Всички се влюбваха, а за жена не ме взимат... Ще дойдете ли пак в Москва? — изведнъж отново оживено попита тя.

— Не зная. Вероятно.

Тя постоя в очакване, че може би ще ѝ каже още нещо. И той каза:
 — Зоя, ако Миша или Катя ви пишат, обадете ми. Ще ви изпратя адреса си.
 Тя закима с глава. И изведнъж бързо каза адреса на Катя и Миша:
 — Калуга, улица „Чехов“ дванайсет.
 Той го записа върху цигарената кутия.
 — Благодаря.
 Тя му протегна ръка.
 — Аз ви благодаря за всичко.
 Губанов каза:
 — Беше ми много приятно с вас.
 — И на мен — тихо-тихо каза тя. Огледа го. Засмя се. — Странен човек сте вие! — каза тя.
 — Кое е странното ми?
 Тя сви рамене.
 — Въобще сте вежлив — след като помисли, заключи тя.
 И бавно тръгна към вратата на общежитието.

На сутринта върху масата в стаята на Губанов лежеше талефонограма:
 „Другарят В. В. Губанов. Да се яви днес в 12 ч. в Комисията за партийен контрол. Вход, стая 134, при другаря Беляєв.“

Извън поставеният наблизно върху масата телефон. Губанов сне слушалката. Казаха му нещо по телефона и той отговори:

— Добре — той погледна часовника си, който показваше единайсет без десет, — имам около един час време. Сега ще слеза.

Наметна самото си, взе талефонограмата, постави я в джоба и слезе в хола. Тук вече го чакаха познатите ни американски журналисти.

— Здравейте! — поздрави Губанов.

Отговориха му в нестрсен хор, някои на английски, някои на руски.

— Как е вашето здраве? — попита някой на развален руски език.

— Благодаря, добре...

През това време всички насядаха по креслата, извадиха писалки, а някои си служеха с пишешци машинки, така че непрекъснато се чуваше потракването им.

Водачът на делегацията зададе първия въпрос:

— Мистер Губанов е посетил неотдавна Щатите. Какво е впечатлението му от американската промишленост и специално в областта на химията? Харесала ли му е?

Конференцията ставаше с помощта на преводачка. Губанов отговаряше на руски, без да сяда, бавно движейки се около креслото си.

Губанов. Хареса ми. Много ми хареса.

Първи кореспондент (*способава името на своя вестник*): „Ню-Йорк хералд трибюн“. Може би мистер Губанов ще се изкаже по-подробно?
 Губанов. Американската промишленост, специално химическата, има голяма история. Това е и хубаво, и лошо.

„Ню-Йорк таймс“. Защо?

Губанов. Хубаво е, защото е имала достатъчно време да достигне високо равнище. Лошо е, защото редица нейни клонове по технологията си са вече остарели или остаряват.

„Вашингтон пост“. Значи вие предполагате, че вашата промишленост ще използва по-напредничави методи?

Губанов. Да, ние ще използваме по-съвършени методи. Във всеки случай за това се води борба.

„Ню-Йорк хералд трибюн“. С кого?

Губанов се обърна към питанция:

— Ами с икономическите трудности — каза той. Помълча и добави: — И с грешките, които за съжаление още допускаме.

Списание „Лук“ (*това е младичка журналистка*). А какво мисли мистер Губанов за равнището на американския живот?

„Чикаго нюз“. Не се ли отнасят грешките, за които говори мистер Губанов, към това гигантско строителство, което, струва ми се, се нарича Бъръзовка?

Губанов (*като оставя въпроса на журналистката без отговор, отговаря*

вамо на журналиста от „Чикаго нюз“). Но вие сте със завидна осведоменост. Да, отнасят се.

„Ню-Йорк таймс“. А кой е виновен за тия грешки?

Губанов. За вас какво значение има това? Да допуснем, че съм аз.

„Ню-Йорк таймс“. Виждате ли, в нашето (*с подчертана ирония*) капиталистическо, империалистическо общество подобна грешка би довела до банкрут на тоя концерн. И акционерите биха били напълно разорени. А кой се разплаща у вас за това?

Губанов. В такива случаи загубите е принудена да понесе държавата. Това е тежък, разбира се. Това неизбежно се отразява върху равнището на живота на народа. Но ако е нужно, ако действително е много нужно, ние можем да прибегнем към такъв маньовър и да поправим грешката, без да се спираме, каквото и да струва това. И в това е, ако искате да знаете, едно от предимствата на нашата, социалистическа икономика.

„Чикаго нюз“. А не ви ли се струва, че това е по-скоро безпорядъчност, издигната в социалистически принцип?

Губанов (*като му хвърля поглед, ядосано*). Не, не ми се струва... Ако такъв маньовър ни даде нужния ефект и прокара път на действително новото, именно това ще реши, това за нас е главното. А не курсът на акциите и не печалбите на акционерите. Ето в какво е социалистическият принцип.

„Ню-Йорк таймс“. Смята ли мистър Губанов, че са възможни икономически връзки между нашите страни, специално в областта на химията?

Списание „Лук“. И нека мистър Губанов да каже как преценява равнището на американския живот?

Губанов. Относно икономическите връзки. Не вярвам твърде много.

„Чикаго нюз“. Защо?

Губанов. Понеже найлонът, който охотно ни продавате, не ни е нужен, ние сами го произвеждаме. А това, което действително ни е нужно, вие не ни го продавате, именно защото ни е нужно.

Този отговор предизвиква весело оживление.

„Ню-Йорк хералд трибюн“. У вас все още говорят, че Америка се стреми към голяма война. Действително ли мислите, че американците искат война? Че искат война повече, отколкото който и да е друг?

Губанов. Не зная. Светът е пълен с тревожни предзнаменования. И за това е виновна Америка. Аз добре зная какво представлява войната. И ненавиждам всички и всички, които могат да я породят. На какъвто и континент да се намират.

Списание „Лук“. Какво все пак мислите мистър Губанов за равнището на американския живот?

Губанов. Успокойте кореспондентката на „Лук“. Хубаво, хубаво е равнището на живота!

„Ню-Йорк таймс“. Смятате ли за възможно възвръщането към култа на Сталин във вашата страна?

Губанов (*след като помисля*). Към култа — не. Това е вече невъзможно. Но струва ми се, че рано или късно историята ще прецени по-обективно тази епоха.

„Ню-Йорк таймс“ (*с ирония*). Историята за съжаление твърде често мени оценките си.

Губанов. Аз говоря не за угодливите хора, а за историята.

Списание „Арт“. Каква е вашата преценка за американската литература?

Губанов. За съжаление лошо я познавам.

Списание „Арт“. А кой е вашият любим руски писател?

Губанов (*не отговаря веднага, въпросът го е изненадал*). Чехов, Толстой... А от съвременните... Да кажем, Симонов, поетът Исаковски...

„Ню-Йорк таймс“ (*бързо*). Исаковски?! Той жив ли е? Пише ли? Това е наш съвременник?

Губанов. Жив е, пише, наш съвременник е.

Списание „Арт“. А от западните?

Губанов отново не отговори веднага.

— Елюар — каза той.

„Вашингтон пост“. Кой-кой?

Губанов. Пол Елюар.

Журналистите се спогледаха — това име на тях (като се изключи сътрудника на „Арт“) очевидно им бе неизвестно. Губанов с иронична усмивка поглеждаше към тях.

Смутени донякъде, те преминаха към нови въпроси.

„Чикаго нюз“. Разрешете ми да се върна отново към въпроса за Беръзовска. Вие казахте, че загубите понася държавата. Обаче грешката сте извършили вие. Какво ще стане с вас?

Губанов. Вълнува ви моята лична съдба? Много съм трогнат. Обаче не се безпокойте — никой не заплашва живота ми. По-скоро мен просто ще ме уволняват.

„Вашингтон пост“. Какво ще правите?

Губанов. Още не зная. Всроотно ще работя като обикновен инженер. Аз съм строител.

„Вашингтон пост“. Но това е край на кариерата ви? И никак не ви огорчава?

Губанов. Огорчава ме... (пауза) Но нали знаете, че ние строим много. Строим заводи, шахти, краварници, елеватори... Но, строейки всичко това, ние едновременно, както вероятно ви е известно, строим още и комунизма. И съгласете се, че ако това за теб не са само думи, не е чак толкова важно каква длъжност заемаш... (Мълчание. Тракане на машинките) А аз, както на вас вероятно ви е известно, съм комунист.

Той погледна часовника си. Бе дванайсет без двайсет.

— Моля да ме извините — каза той. — Трябва да изляза.

И като направи общ поклон, тръгна към изхода на хотела.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА ФРЕНСКИЯ ФИЛМ
„ЕДИН ИДИОТ В ПАРИЖ“ (БЕРНАР БЛИЕ В СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „АНА КАРЕНИНА“
(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОВЧИКАТА)