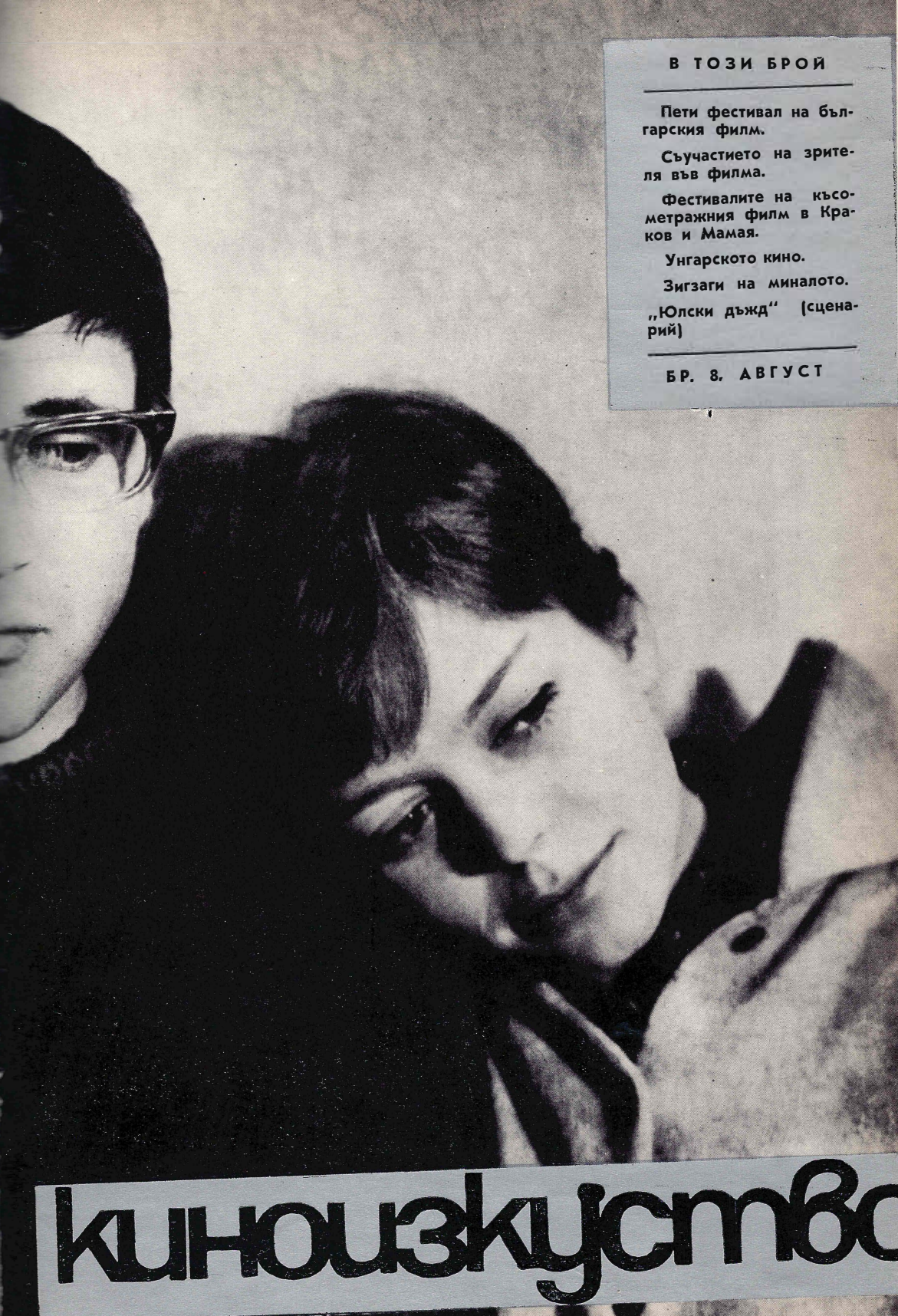




В ТОЗИ БРОЙ

Пети фестивал на българския филм.

Съучастието на зрителя във филма.

Фестивалите на късометражния филм в Краков и Мамаля.

Унгарското кино.

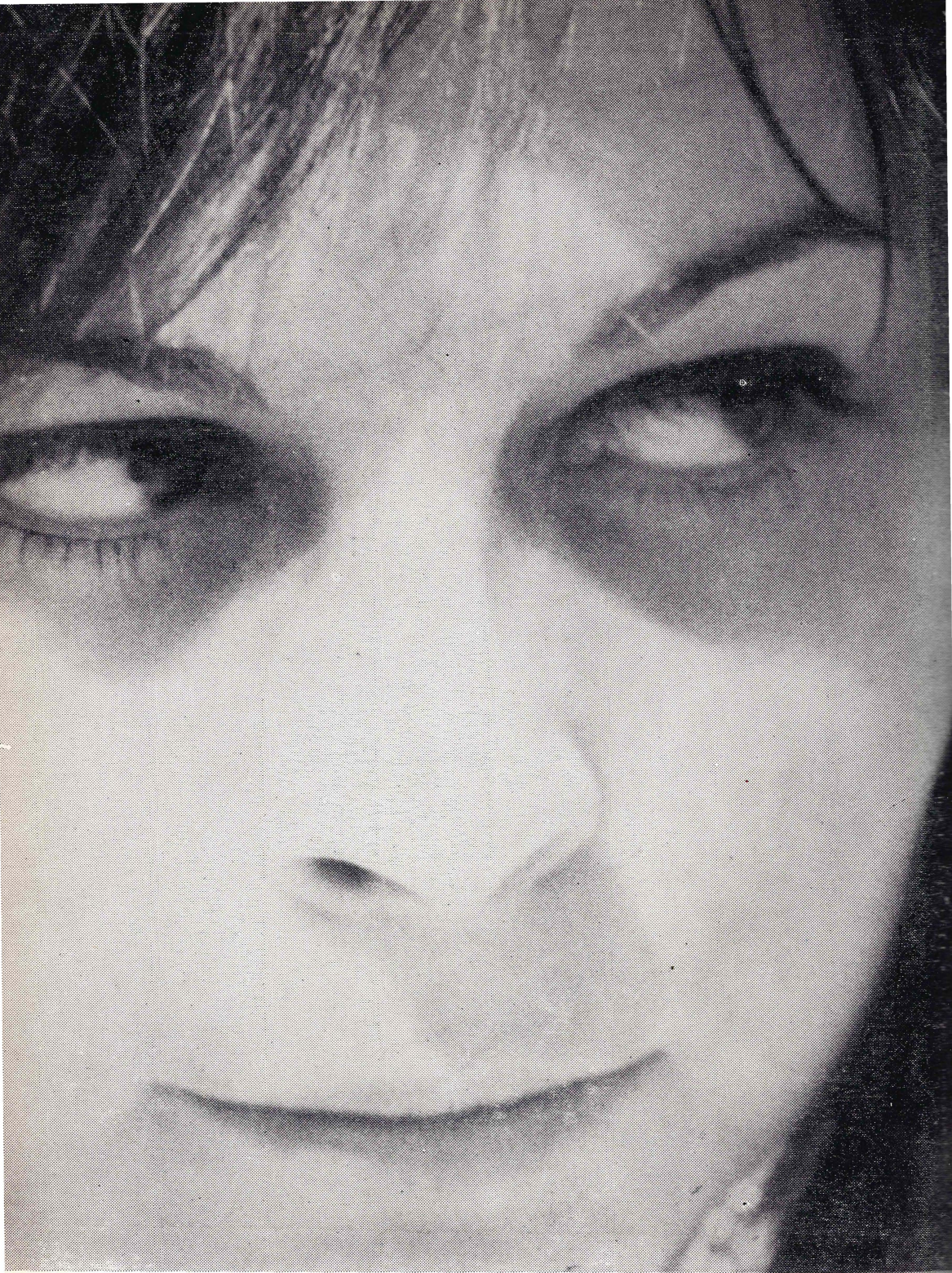
Зигзаги на миналото.

„Юлски дъжд“ (сценарий)

БР. 8. АВГУСТ

киноизкуство





бр. 8, август 1966

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

с ъ д ъ р ж а н и е

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ПЕТИ ФЕСТИВАЛ НА
БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА
НАГРАДИТЕ НА ФЕСТИВАЛА
ИМАТ ДУМАТА НАШТЕ ГОСТИ

ИВАН СТЕФАНОВ — СЪУЧАСТИЕТО НА ЗРИТЕ-
ЛЯ ВЪВ ФИЛМА

ЯН ШМОК — НЯКОИ ЧЕРТИ НА СЪВРЕМЕННАТА
ФИЛМОВА ФОТОГРАФИЯ

**ИВАН ПАУНОВСКИ, ИСКРА ДИМИТРОВА, ДИМА
ДИМОВА** — ПО НАШТЕ ЕКРАНИ

ТОДОР ДИНОВ — ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ДВА ФЕ-
СТИВАЛА

Д-Р АЛ. ТИХОВ — КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ

НЕЯ ЗОРКАЯ — МАРЛЕН ХУЦИЕВ

ЕРВИН ГЪОРТЯН — ПРАЗНИЧНИ ГОДИНИ ЗА
УНГАРСКОТО КИНО

АЛЕКСАНЪР АЛЕКСАНДРОВ — ЗИГЗАГИ НА
МИНАЛОТО

НИКОЛАЙ ПОПОВ — „БЕКЕТ“ И ОЩЕ ТРИ ДРУ-
ГИ АНГЛИЙСКИ ФИЛМА...

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ПОРТИЕРЪТ“ и ОСТАНА-
ЛИТЕ ТРИ

РЕВОЛЮЦИЯ НА МЛАДИТЕ ХОРА В КИНОТО
ХРОНИКА

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ, МАРЛЕН ХУЦИЕВ — „ЮЛ-
СКИ ДЪЖД“ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

Излиза всеки месец

Главен редактор:
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия:

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

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

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11

тел. 7-91-11, вътр. 60, след 14 ч. 8-37-97

каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“,

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7 500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия български художествен филм „По тротоара“.

На втора страница на корицата младата българска актриса **Илка Зафирова**

V ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА

Сякаш беше вчера, когато се радвахме на добрата идея най-сетне и у нас да се организира фестивал на родното киноизкуство. А ето че оттогава изминаха няколко години и през това лято той се състоя във Варна за пети път, превърна се в една постоянна, представителна проява на нашия културен живот.

Да, варненският фестивал вече има зад гърба си някаква традиция. И тя не бе нарушена и този път, макар той да започна малко по-рано от обикновено: в края на юни. Вместо нетърпимата жегата сега прохладното време подтикваше не толкова към курортна ленивост, колкото към делови, работен дух. Особен колорит на всичко придаваше и сладостният аромат на разцъфтелите липи, надвиснал през тези дни като невидим приказен облак над целия град.

Варна през лятото винаги изглежда някак празнична — тогава е нейното време, тогава тя е ухажвана от всички, тогава слънцето щедро я облива със светлина. Но през дните на фестивала човек има чувството, че целият този празник е не заради друго, а именно защото градът се превръща в своеобразна столица на българското кино: от всеки ъгъл ви посрещат плакати на филми, усмихват ви се познати лица на обичани актьори, надписи ви канят да посетите фестивалното кино „Ленин“ или някой друг от градските киносалони, където се прожектират само произведения на наши творци...

Но впрочем — какво друго е всъщност варненският фестивал, ако не един голям празник на българското киноизкуство?

И точно в това отношение петият фестивал не измени на традицията: той наистина бе една пъстра, шумна и празнична демонстрация на постиженията на българското кино. След камерната музика и естрадните песни за Черноморието, след театралните дни в Шумен и Видин и след седмицата на хумора в Габрово и Ямбол беше дошъл редът и на киното да влезе във фокуса на всеобщото внимание. Може само да се съжالياва, че това не се осъществи напълно: тази година пресата беше някак инертна и твърде пестелива в отразяването на фестивалните мероприятия. Тя не използва събитието като повод за едно по-широко обсъждане на проблемите на нашето киноизкуство, пък и не само на нашето, а изобщо на проблемите на киното. Малко се направи за популяризирането на дейците на филмопроизводството, не се задоволи поне отчасти спонтанният и

твърде голям интерес, който се наблюдава у зрителите. Достатъчно е да се хвърли един поглед върху съветската преса по времето, когато се провежда Всесъюзният фестивал, или пък да се прегледа югославските вестници в дните на пулския фестивал, за да стане ясно какво липсва у нас, какво не използваме както трябва.

Сега празникът остана някак в рамките само на Варна. Тук именно можеше да се почувствува обичта и интересът на публиката, тук бе проявена онази диалектическа връзка между творци и зрители, без която е немислимо създаването на истинско социалистическо изкуство и осъществяването на хубавия девиз на фестивала „За неразривна връзка на киното с народа“.

И все пак и по тази линия сякаш нещо не достигаше. Поне аз живея с това усещане за неудовлетвореност.

Какво по-точно имам предвид...

В добре замисления диалог творци — публика двете страни бяха някак неравноправни. Много се говореше за ролята на зрителите, за необходимостта от вслушване в техния глас, но в последна сметка този глас като че ли изобщо не се чу или поне беше някак „под сурдинка“. И до последния ден инертността не бе нарушена. Можеше да се помисли върху това да излязат зрителите от позицията на обикновени консуматори и да им се предостави възможност за по-активно оценяване на представените филми. Може би не е неуместна изоставената от предишните фестивали практика за анкетадопитване, за определяне на филм или актьор, които най-много са се харесали. Това придава не само самочувствие на зрителите, но и значително подсилва интереса им към фестивалната програма.

В осъществяването на диалога творци — публика тази година с право много се очакваше от срещите-обсъждания, уредени в индустриални предприятия, учреждения, военни поделения, училища, кооперативни стопанства. Във всекидневната фестивална програма тия разговори между създателите на филмите и зрителите бяха неотменна точка. Аз лично присъствах на много от тези срещи — и при моряци, и при работници, и при кооператори. Но и тук очакваната дума, така или иначе, не се чу, пълноправен контакт не се осъществи.

Мисля, че това не е защото зрителите няма какво да кажат. По-вярно е, че ние не умеем да организираме, да подготвим както трябва тези обсъждания. Сега в тяхното протичане има нещо формално, нещо задължително. Всичко протича по механизирания процедура: въпроси-отговори-изказвания. Тук-там някой изкаже по-смела мисъл, изяви свое мнение, отправи укор, но като цяло атмосферата е лишена от онова творческо напрежение, от онази страст и развълнуваност, без която не може сериозно и задълбочено да се обсъждат проблемите на изкуството.

Няма нищо лошо, че зрителите спонтанно изказват своите впечатления от филмите. В това има лъх на особена естественост, на непринуденост, които са толкова ценни. Такава мила спонтанност, плод на отсъстваща предварителна подготовка, може наистина да има своето място и тук, но все пак това е събитие с по-представителен характер, то има значението и на известен преглед на измина-

тия път от нашето кино, съдържа в себе си елементите на оценка, на равностетка. И точно заради това лично аз мисля, че фестивалните обсъждания и разговори трябва да имат по-друг характер, те може би не трябва да са толкова многобройни, но да протичат на високо равнище. Не искам да кажа, че непременно зрителите трябва да се изказват като специалисти, но те трябва да идват на срещите не само от любопитство, не само за да питат защо този актьор или онази актриса сега не се снимат никъде и къде ще ги видим наскоро, не само за да разберат дали ще се екранизира романът на Андрей Гуляшки за Авакум Захов и агент 07 (впрочем всеки вестник в кътчето си за филмови новини може да ги информира по тия въпроси), а след като са отделили малко време в къщи, за да помислят какво им харесва и какво ги отблъсква в нашето кино, какво търсят и искат от него, по верни пътища ли върви то или е кривнало в задънена улица. Наистина на тазгодишния фестивал се направи опит да се организира обсъждане с младежите-комсомолци от град Варна именно в подобен дух. За тази цел от Съюза на кинодейците се изготви специален въпросник, нелишен от известна провокационност, който насочваше предварително мислите на участниците в обсъждането по посока на едно по-задълбочено, по-принципиално, по-широко оглеждане състоянието на българското (а и не само на българското!) филмово изкуство. Рамките на разговора никак не се стесняваха, очакваше



Председателят на Комитета за култура и изкуство
др. Павел Матев приветства участващите и награ-
дените кинематографисти на фестивала

се да се чуят различни мнения и по толкова нашумелия въпрос за сериозното и развлекателното кино и т. н. Но въпреки подготовката и очакванията нужният разговор все пак не се състоя както трябва. Защото за съжаление бяха подготвени въпросите, но не и възможността да се чуят задълбочени отговори. Отново обсъждането тръгна по познатите пътеки на инерцията, отново моментните размисли, спонтанно бликналите въпроси излязоха изцяло на преден план. Кинодейците бяха заели много от местата в салона, но слушаха и мълчаха, тук или там в някое изказване по нещо им допадаше или ги сърдеше, но **общо, съвместно** обсъждане на проблемите на киното, на пътищата, по които то да се развива, не стана. Полза от тази среща вероятно има, но какви опромни възможности за доближаване на творци и зрители останаха в зародиш...

И сякаш за да оправдаят мълчанието си и за да докажат, че дълбоко ги тревожи целият кръг от проблеми, които останаха само набелязани във въпросниците, на другия ден се събраха на съвместен разговор българските кинодейци заедно с многобройната група на чуждестранните гости. Очакваният спор за „сериозното“ и „развлекателното“ кино, за необходимостта от експерименти и за пътищата, по които публиката да се приобщава към авангардните произведения — всичко това намери отзвук именно на този разговор. Имаше коренно противоположни мнения — като например становището на съветския критик Г. Капралов и на немския оператор Вернер Бергман, от една страна, и на чехословашката журналистка Галина Копанева и полския режисьор Йежи Хофман, от друга — по въпроса за експериментите. Докато за Капралов онзи експеримент, който не се разбира от публиката, е проява на снобизъм, то Копанева обосновава необходимостта от опитване, с риск за конфликт с масовия вкус, с изискването киното да се развива, да овладява нови изразни средства, да навлиза в непознати периметри на изследване.

Много основателни съображения изказа Йежи Хофман във връзка с експеримента в хроникално-документалния жанр. Точно в тази област той смята, че опитите трябва да са многобройни, именно документалното кино първо трябва да овладява нови позиции, да бъде авангарден отряд, защото при него производството е най-евтино и неуспехът няма да влече сериозни финансови затруднения. А освен това по самата си природа документалното кино е най-близо до действителността, до съвременните проблеми на живота и това предопределя необходимостта то първо да се доближава до непознати явления и въпроси.

Хубаво бе и това, че Хофман не остана абстрактен в изказването си. Той свърза въпроса за експериментаторството с конкретното състояние на документалното кино у нас. И го учуди старомодността, учуди го отсъствието на живия ритъм на днешния ден на нова България, изненадан бе от рутината и занаятчийството. Тези горчиви констатации (с изключения само за отделни филми) бяха единодушно повторени и от останалите изказали се чуждестранни гости. За нас остава утешението, че впечатленията на гостите са все пак едностранчиви, основани само върху филмите, показани в избраната фе-



Филмът „Цар и генерал“ получи наградата „Златната роза“

стивална програма. Извън вниманието им са останали някои произведения на наши творци кинодокументалисти, които през последните една-две години внесоха нов полъх, нерв, съвременни изразни средства в иначе по-замрелия жанр. Сякаш за да покажат на чуждестранните гости, че имаме нещо перспективно в документалното кино, критиците, които представляваха отделно своеобразно жури на фестивала, присъдиха наградата на българската критика на пет млади режисьори (Георги Стоянов, Едуард Захариев, Невена Тошева, Оскар Кристанов и Юли Стоянов) за филми, които с изключение само на едно заглавие предварителната селекция не беше допуснала за прожектиране във Варна. Но така или иначе, тревогата, загрижеността за състоянието на нашето документално кино остава и откровената критичност на гостите трябва да ни накара сериозно да се замислим.

Същата откровеност пролича в оценките им и за нашите игрални филми. Общият смисъл на впечатленията като че ли най-добре бе

формулиран още в думите на първия оратор, известния съветски кинокритик Яков Варшавски (заместник главен редактор на списание „Искусство кино“) — филмите от фестивалната програма до един са му вдъхнали уважение с доброто си професионално ниво, зарадвали са го със сериозната си проблематика, с тънката чувствителност към конфликти от важно нравствено-етично естество, но все пак след всяка проекция си е излизал някак равнодушен. Не е имал среща с филм-събитие. От състоянието на пасивно съзерцание го е изтръгнал специално филмът „Вечен календар“, който го е грабнал с искреността и честността в гражданската позиция на създателя му Петър Донев. Нещо дълбоко национално, специфично българско е открил в този филм Я. Варшавски и точно заради това той повече му е допаднал.

Интересна беше като точно попадение и онази част от изказването му, в която съветският критик изтъкна упорития стремеж към разрешаване на всички проблеми, на всички конфликти в нашите филми. „На екрана нещата се изглаждат по-рано отколкото това става в живота“ — отбелязва Варшавски и с право посочи следите на едно остаряло, схематично мислене.

Единодушие в общи линии за това, че филмите на фестивала свидетелствуват за добро професионално равнище и за настойчиви търсения в граждански значима, сериозна проблематика, наистина имаше, но в оценките на отделните филми другите изказали се гости не бяха напълно съгласни с Я. Варшавски. Преобладаваше мнение-го, че най-значителни творби са „Цар и генерал“, „Рицар без броня“, а според югославската журналистка Олга Божинович — „Вълчицата“. Силно впечатление направи нейната увереност, че е „дошъл моментът за голямото българско кино и неговите кинотворци не трябва да пропускат този момент“. Подобна оптимистична перспектива очерта и главният редактор на швейцарското филмово списание „Синема ентърнационал“ г-н Жорж Каспер.

Да, гостите бяха тактични — те ни успокояваха с перспективите. Но нима и всички ние, които по-отблизо и почти всекидневно следим развоя на нашето кино, нима и ние, присъствайки на фестивала, не мислехме преди всичко за бъдещето? Нима ако с такова внимание се слушаха всички мнения и препоръки, и сценаристи, и режисьори, оператори, актьори обикаляха салон след салон, зала след зала — нима това не беше именно защото те искаха да прозрат в бъдещето, да открият онова, от което хората имат нужда, към което се стремят и на което истинското киноизкуство е длъжно да даде отговор?

Журито раздаде своите награди. Екранът загасна. Утихнаха споровете защо този филм е допуснат от селекцията, а онзи пренебрегнат, защо този е премиран, а в онзи не са открили качествата му. Около всеки фестивал има спорове, има недоволни, има огорчения — днес вече не е съвсем точен латинският източник на думата, който означава единствено веселие и празничност.

Не бива да забравяме обаче едно друго значение на варненския фестивал — това, че той е една своеобразна равностетка за

изминатия път от българското киноизкуство. Нямаше наистина дебели доклади и обстойни критически обзори, но осмислянето на постигнатото, на неосъществения се налагаше някак от само себе си. Разговори, обсъждания, пресконференции, срещи с чуждестранни гости — нима всичко това не беше именно за да се отправят най-различни погледи и преценки към нашето филмово дело, да се огледа то от всевъзможни ъгли, да се открият характерните тенденции на развитието му, слабостите, които му пречат да върви още по-уверено напред?

С други думи — всеки фестивал е обърнат колкото с лице към постигнатото, толкова и към това, което предстои.

На мен ми се иска да не забравяме това пропуснато в речниците и енциклопедията значение на думата „фестивал“. Защото, изглежда, от всички значения точно това е най-важното. И ни подсеща, че като свърши празникът, започва работата. А от нея зависи какво ще бъде веселието на следващия фестивал...



Специалната награда на журито бе дадена на филма „Рицар без броня“

Атанас Свиленов

НАГРАДИТЕ НА ФЕСТИВАЛА

На петия фестивал на българския филм в гр. Варна бяха раздадени пет „Златни рози“, две специални награди, една награда на кинокритиката, награда на ЦК на ДКМС и награда на швейцарското списание „Синема интернационал“.

Журито за **ИГРАЛНИ ФИЛМИ** присъди: „Златната роза“ на филма „Цар и генерал“ на режисьора Вълко Радев, сценариста Любен Станев и оператора Борислав Пунчев.

Специалната награда на журито — на филма „Рицар без броня“ на сценариста Валери Петров, режисьора Борислав Шаралиев, оператора Атанас Тасев и изпълнителя на главната роля Олег Ковачев.

Награда за нови изразни средства в киното „Сребърната плочка“ на списание „Синема интернационал“ — Швейцария, се дава на оператора **Тодор Стоянов** за търсения на съвременна кинематографична изразност във филмите му от последните две години и специално във филма „Горещо пладнѐ“.

Журито за **КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ** присъди: Наградата „Златната роза“ на научно-популярния филм „Промислена електроника“ на режисьора Аврам Игнатов и оператора Минчо Минчев — за успешно решение на научно-техническа тема, за изобразителните му качества и постижения в областта на цветния филм.

Наградата „Златната роза“ — на документалния филм „Дни“ на режисьора Юли Стоянов, сценариста Стефан Продев и оператора Иван Цонев — за жанрова чистота и майсторско използване на документа.

Наградата „Златната роза“ — на мултипликационния филм „Ножичка и момченце“ на режисьора Христо Топузанов и художничката Милка Начева — за оригинално творческо решение и артистичност на мултипликацията.

Наградата „Златната роза“ — на телевизионната филмова новела „Васката“ на сценариста Валери Петров, режисьора Борислав Шаралиев, художника Мария Иванова и оператора Васил Младенов — за поетическата сила и непосредственост при разкриване идеята за неразривната връзка на революционното минало с настоящето.

Специалната награда на журито — на филма „Южният кръст“ на режисьора Георги Алуков и оператора Стойко Апостолов — за интересната находка и вдъхновението при решаване на актуално-политическа тема.

Секциите на кинокритиката при Съюза на кинодейците и Съюза на журналистите в България дадоха „Наградата на кинокритиката“ на Георги Стоянов, Едуард Захариев, Невена Тошева, Оскар Кристанов, Юли Стоянов за поощряване на положителните им усилия, изразени в създадените от тях през последните две години филми, за свързване на документалното ни кино с живота в съответствие със съвременни тенденции в киноизкуството.

ЦК на ДКМС награди с почетна грамота, парична сума и право на лутуване в международен пионерски лагер в чужбина **Олег Ковачев** за участието му във филма „Рицар без броня“.

ИМАТ ДУМАТА НАШИТЕ ГОСТИ

Редакцията се обърна с молба към някои от чуждестранните гости на V фестивал на българския филм да споделят накратко своите впечатления от видените филми. По-долу поместваме техните изказвания.

ГАЛИНА КОПАНЕВА, редактор в сп. „Филм а Доба“ — Чехословакия:

Още съм под прекрасното впечатление, което ми беше направил филмът „А бяхме млади“. Оттогава изминаха пет години — период, твърде значителен за развитието на една кинематография. В показаните филми (Г. К. не бе гледала „Рицар без броня“ и „Вечен календар“) определено личи стремежът на творците към овладяване изразните средства на модерното кино като например стоп-камерата. Но докато преди няколко години Мунк откри стоп-камерата като преход от действителност към реминисценция, то този метод, приложен в няколко филма с различни цели и намерения, говори вече за едно самоцелно увлечение. Радваща е тенденцията на разчупване на шаблона както в тематично, така и в стилово отношение, въпреки че и тук не се огива докрай — филми като „Неспокоен дом“ и „Вълчицата“. Напоследък в социалистическите страни в резултат на редица обществени и исторически фактори се извършва процес на преосмисляне на близкото и по-далечно минало. Филм като „Цар и генерал“ сочи за такъв процес и в България. Защото да се направи филм на такава тема е възможно тогава, когато може да се каже цялата истина. Пожелавам на българските кинотворци похватата на една трудна и бурна, но голяма вълна в тяхното кино.

АНТОНИС МОСКОВАКИС, филмов редактор на в. „Авги“, Гърция:

Освен филмите, които видях тук, познавам и тези, представени през седмицата на българския филм в Атина и на Балканския фестивал във Варна миналата година.

В българското игрално кино се наблюдава процес на постоянно развитие. То отдавна е напуснало стадия, когато филмът разказваше една история в картини, и търси филмовия израз в експресивността на изображението, монтажа и структурата на филма, в задълбочената психологична разработка на характерите. „Цар и генерал“ е интересен с идеята си да сблъска две личности на фона на сложна историческа обстановка. Този филм е крачка напред в сравнение с „Крадецът на праскови“, чиито главни качества се състоят в създадената атмосфера и лирични герои. За най-интересно актьорско постижение считам ролята на царя на Наум Шопов. В областта на документалното кино според мен изпъкват „Вар“, „Симфонията“ и „Завръщането на иконите“. В лицето на Годор Динов и неговите колеги българският рисуван филм е сътворил световно призната школа.

ВЕРНЕР БЕРГМАН — оператор, ГДР.

Не съм гледал „Рицар без броня“, но останалите игрални филми породиха у мен впечатлението сякаш режисьорите им са членове на едно семейство — техните филми са интелектуални, що се отнася до конструкцията на фабулата и разказа. Филмът работи с психологични паузи, монтаж, символизъм. Стремежът на операторите към овладяване новостите в оптичката форма не може да не радва, стига те да не се прилагат във всички филми от разнообразни жанрове.

Добре е, че документалните филми са се отказали от декларативния пафос и се уловават на силата на фактите.

Акустичната страна на филмите е добра, чувствава се стремеж към превръщане на музиката и тона в акустично изображение (което прекрачва необходимата мярка в „Народ, който порасна тайно“). Но акустичното изображение в българските филми е интензивно, интересно и модерно. Дали това се дължи на факта, че композитор на повечето от тях е Пиронков? Все пак, въпреки постоянната си работа в множество различни филми той винаги успява да намери за всеки от тях нова тоналност и инструментализация.

ЯКОВ ВАРШАВСКИ — зам.-гл. редактор на „Искусство кино“

В съвременното българско кино се очертават два характерни момента: първо: — нито един филм не остава настрана от големите проблеми. Навсякъде се чувствава взаимодействието между художник и значителен момент от действителността. Познавам филмите на останалите социалистически страни — българското кино представлява една цялост от гледна точка на строгостта на художника при избора на предмета на изображението. „Рицар без броня“ и „Цар и генерал“ са дело на твърде различни творци и всеки от тях е значително произведение; второ — филмът не разрешава конфликтите, а ги принизява. Драматургът и режисьорът сякаш се боят да оставят зрителя сам с проблемите. Нека той продължи да мисли над тях и след като си отиде в къщи. Може би греша, тъй като съм видял само половината от новите български филми, но мисля, че това е съществено за художественото явление, което може да се означава така — българско кино 1966!

ЖОРЖ КАСПЕР, главен редактор на „Синема интернационал“, Швейцария:

Особеност на българския филм е наличието на твърде много диалог. Много думи, малко кино. Има много елипси във време и пространство. Съществува почти прекалено битоописателство. Някои от филмите не задължават зрителя да мисли сам. Мисля, че режисьорите твърде строго се придържат към сценариите. Филмът „Рицар без броня“ се базира главно върху личността на детето и този факт покорява. Но този филм няма нито начало, нито кулминация, нито край. Филмът можеше да започне другаде, а краят му да настъпи по-рано или по-късно, без това да му навреди.

Изключително важно е да се издигне кинокултурата на масовия зрител. Само ако публиката разбира съвременния киноезик, режисьорът може да запази свободата на изразните си средства. В българското кино в този му етап липсва конкретната историческа насоченост — тази, която би дала възможност на западния зрител да вниква във вашите идеи и мисли.

ИЕЖИ ХОФМАН — режисьор, Полша:

Най-доброто в българското кино е проблемността и съвременната тематика. Като че ли това дава общия тон. Но при разрешаването на проблемите господства схемата. Не се навлиза дълбоко в проблемите. Това е главно вина на сценариите. Често се сблъскваме със следния парадокс — прекаленото навлизане в детайли довежда до неправдоподобност на цялата ситуация.

Покрай добрата актьорска работа все още се срещат моменти на театралничене, а при отрицателния герой — ярка външна типова характеристика, стигаща до гротеска, например секретарят във „Вечен календар“. Обратно, положителният герой се надарява с проверени благородни черти. Истинско съвременно и добро кино видяхме в началото на „Горещо пладне“, но после то неизбежно отстъпи място на догматичния сюжет. От показаните на фестивала документални филми не изпъкна нищо. А нали именно в по-евтиния филм — документалния — е нормално да съществуват експеримент и откривателство!?

ЮРИЙ КАПРАЛОВ, филмов редактор на в. „Правда“.

В основата си съвременното българско кино разглежда нравствени проблеми — мястото на човека в обществото, отговорността му пред обществото и народа. И тези социално-етични теми се третира в съвременен и исторически план. За най-значителната творба на фестивала считам „Цар и генерал“. Филмът има своите недостатъци, например образът на генерала е много статичен. Но това е сериозен опит да се разгледат важни исторически явления в цялата им сложност. Много добре играят Шопов и Слабаков.

Радва ме разнообразието на творческите почерци в българското кино.

Особено впечатление ми направи телевизионният филм „Васката“. Тук Шаралиев проявява рядко умение да съчетае различните елементи на документалното и игрално кино и да възбуди емоционалното участие на зрителя. Радващо е присъствието в българските филми на героичния характер.

ИВАН СТЕФАНОВ

СЪУЧАСТИЕТО НА ЗРИТЕЛЯ ВЪВ ФИЛМА

Между най-нашумелите проблеми през последните няколко години може би първо място заема взаимоотношението между филм и зрител. Заговори се за разкрепостяването на зрителя, за някои твърде очебийни промени, настъпили в традиционните му контакти с екрана. Както писа един съветски критик, по-рано ни интересуваше това, което филмът дава на зрителя, а днес вече не може да се построи пълноценна теория на киното, без да се отчита какво дава зрителят на изкуството.¹

И все пак — нека признаем — въпреки многото обвинения, разменени между публиката и кинотворците, въпреки множеството мнения, препоръки и общи приказки, въпреки съзнателния стремеж към изискване и преодоляване на деликатната практическа и теоретическа дилема, все пак нашата теория и критика трудно се добират до същността, до най-сложните и тънки нюанси на взаимоотношенията между публика и екран. Липсата на достатъчен стремеж за съсредоточаване върху особените аспекти на този проблем се дължи на две тясно свързани помежду си причини. Първата от тях е, че все още няма достатъчно пълно и аргументирано изследване от марксистически позиции на ония най-съществени въпроси, които обикновено отнасяме към раздела за спецификата на седмото изкуство; това всъщност означава, че ние не винаги сме на ясно по отношение на изходните принципи, от които трябва да получи начален тласък конкретният анализ...; сред марксистическите автори все още липсва например мнение за това, дали остро забелязаното днес противоречие между кино и зрител е страничен продукт от еволюцията на това изкуство или това противоречие е и винаги е било в основата на тази еволюция. Към втория факт трябва да отнесем очевидната изолираност на нашата теория и критика от творческата помощ на такива науки като социологията и психологията, които биха могли да дадат конкретния, изходен материал за по-нататъшно обобщение и анализ.

Като си даваме сметка за всичко това, ще насочим вниманието си към един факт, който може винаги и без особена трудност да се наблюдава. Френският режисьор Жак Фейдер казваше, че основният принцип на киното е внушението. Ще уточним, че изкуството по принцип наистина внушава (а не налага!) художествените истини. Но при различните изкуства силата и степента на естетическото внушение е различна. Когато се говори за онова внушение, което е присъщо на киното, се има предвид неговата особена сила, почти изключителният ефект от „достоверността“ и „автентичността“ на екранното изображение. Очевидно става

¹ Сюжет в кино, М. 1965 с. 239.

дума за отдавна отбелязания в кинолитературата „ефект на присъствие“, за факта на съучастие на зрителя в напрегнатия или дори спокоен филмов сюжет.¹ Ако киното успя твърде бързо да се обособи като самостоятелно изкуство, една от съществени причини несъмнено бе изключителната му сила на внушение; преди още да бъде солиден художествен факт, киното бе забелязано и запомнено от публиката благодарение на завладяващата пластична динамика. В своето произведение „Думите“ Жан-Пол Сартр си спомня за първите посещения в първите кино-салони: „Аз бях съучастник: на екрана плачеше млада вдовица, това не бях аз и все пак ние имаме обща душа — погребалният марш на Шопен и ето че моите очи се изпълват от нейните сълзи“; още тогава, чрез своите твърде примитивни филми, киното е „пренасяло“ своите зрители в един друг, различен от околната действителност свят: „Аз бях на седмото небе, аз намерих света, в който бих желал да живея, аз се приближавах към абсолюта. И как бе обидно, когато грейнеше светлината! Аз излизах с любов към тези герои, а те се скриваха, отнасяйки своя свят със себе си“².

Известният теоретик на киното Бела Балаш също отбелязва изключителния ефект на филмовото изображение; особено интересен е неговият опит да постави този факт в каузална връзка с раждането на киното като изкуство. В своята книга „Изкуството на киното“ той пише, че дистанцията между човека и художественото произведение е била основен принцип на европейската естетика и философия на изкуството от античността до наши дни. Всяко произведение на изкуството се явява затворен в себе си свят — микрокосмос с идентични закони, който няма никакви непосредствени връзки с действителността, която отразява. По своята същност произведението на изкуството е отделено от емпиричната действителност благодарение на затворената си композиция и особените си закономерности. Обаче с появата на киното тази традиция на дистанция се нарушава. Зрителят в киното престава да бъде страничен наблюдател: „Подвижният киноапарат повежда със себе си око на зрителя, пренася го вътре в самата картина; то нищо не вижда отвън, а точно така, както го виждат действителните лица на филма“³.

Според Балаш идентификацията на зрителя с персонажа като нов момент в художествената комуникация има пряко отношение към раждането на киното като художествен факт.

Но дали не трябва да отнасяме факта на съучастие във филмовото действие само към онези минали периоди от развитието на киното, за които пишат Сартр или Балаш?

Едва ли.

По-близо до истината е, че под една или друга форма това явление и днес е характеристика на филмовия образ. Наистина факт е, че е настъпила осезаема радикална промяна при възприятието на съвременния филм. Обаче ние не бихме могли да си обясним факта, че киното и до днес е в контакт със своята публика, ако не съществуваше тая особена способност за внушаемост, присъща на неговите образи.

И ето че пред нас вече се изправят редица въпроси.

Как да си обясним тази внушаемост, това очарование, излъчвано от екрана? Какво всъщност предизвиква съучастие на зрителя? Как се осъществява самото то? Подлежи ли на развитие и ако подлежи, защо?

*

¹ Под „ефект на присъствие“ обикновено се разбира пълното сливане на зрителя с това, което става на екрана. Подобен ефект не е характерен за другите публични изкуства: в кинолитературата специално се изтъква, че например съучастие на зрителя в театралното представление се изгражда на основата на различието между актьор и зрител, постоянното и непрекъснато съзнаване от самия зрител. С по-голяма увереност за подобен „ефект на присъствие“ може да се говори при възприемането на редица литературни произведения; тук обаче ефектът винаги е резултат на индивидуален контакт — в това е неговата „незначителност“ спрямо масовия „ефект на присъствие“, предизвикан от екрана. Разбира се, това понятие днес е достатъчно остаряло и справедливо е изоставено от почти всички съвременни автори.

² Ж. П. Сартр. „Слова“, сп. „Новый мир“, кн. 10, 1964 г. с. 104.

³ Б. Балаш „Изкуство кино“ М. 1945 г., стр. 20.

Естествено първото, което ще ни хрумне при търсене на отговорите, е да се насочим към анализиране на самия филмов образ. Щом като „ефектът на присъствие“ се появява заедно с проявата на киното, трябва да се смята, че причината е особенният характер на филмовото изображение. Още повече, че ние като материалисти приемаме; човешката психическа дейност се детерминира от външни дразнители; следователно нашият анализ най-напред трябва да се насочи към външния фактор, причинил необичайното активизиране на чувствата и въображението на зрителя.

Но за щастие или съжаление много преди нас други са се потрудили над анализа на филмовата „действителност“. Всеки, който е запознат по-добре с историята и особено с теорията на киното, знае в колко различни, често противоположни посоки са се движили творческите търсения и по колко различни пътища и с различни средства е постигано филмовото внушение. В случая ще се ограничим само с позоваването на един най-пресен пример — статията „По повод на впечатлението за реалност в киното“ от Кристиан Мец.¹ Той вижда причината за съучастието на зрителя главно в онова впечатление за реалност, което ни дава възприятието на киноизображението. Изходен пункт на анализа се оказва фотографията. Всяка снимка възпъщава една особена, „алогична“ връзка между „тук“ и „някога“; това, което е зафиксирено на снимката, наистина е съществувало така пред обектива и оттук впечатлението за „реалност“; но доколкото нещата наистина са съществували така, но само някога, не и днес, ние съзнаваме, че това, което се представя от фотографията, не е наистина „тук“; ето защо впечатлението от всяка фотография съдържа елемент на „иреалност“. Но има твърде съществена разлика между фотографията и киното. Впечатлението за реалност, внушавано от киното, е далеч по-значително, отколкото това на фотографията. Присъщото противоречие на всяка снимка — такъв предмет наистина съществува, но в момента той не е „тук“ — се преодолява от киното благодарение на движението. Съединяването на реалността на движението с външността на формите дава усещането за конкретен живот и за външна реалност; предметите не са повече застинали в едно мъртво единство с фона, а придобиват автономност, отделят се като самостоятелни фигури върху един фон. Следователно според този автор движението на формите допринася за впечатлението за реалност, доколкото придава „телесност“ на предметите и доколкото самото то изглежда като едно реално движение. В случая е възможно позоваване и на психологията, която твърди, че движението винаги се възприема като актуално, като реално, дори и в случаите, когато се отразява или възпроизвежда минало движение. Предметите и персонажите, които виждаме в един филм, ни изглеждат изобразение, обаче движението, което ги оживява, ни се струва автентично: „В киното впечатлението за реалност това е също реалността на впечатлението, реалното присъствие на движението.“ По-нататъшното обяснение на впечатлението за реалност, внушавано от екрана, изисква позоваване на елементите на реалността, съдържащи се в самия филм. Секретът на киното е в това — да успее да включи повече признаци на реалността в своите образи, които така обогатени, остават при все това възприемани като образи. Или още по-точно: „Да се инжектира в иреалността на образа реалността на движението и по този начин въображаемото да се реализира до една още никога недостигана точка.“

Възможно ли е при обясняване съучастието на зрителя във филма да се задоволим с тези най-обща характеристики на екранното изображение?

Последната забележка, която Кристиан Мец е счел за нужно да направи под линия, идва да ни съобщи, че той е засегнал само един аспект на интересувания го проблем; обаче очевиден е фактът, че филмът е композиран от множество фотографии, и това вече поставя въпроса за монтажа и словото, също свързани с впечатлението за реалност. Не е възможно предварително да гадаем в каква посока авторът ще развие бъдещия си анализ, истина е, че в последно време филмовият монтаж, доколкото съществува, също пака в много случаи е

¹ „A propos de L'impression de réalité au cinéma“ par Christian Mert, — „Cahiers du cinéma“ № 166 167, стр. 75—82.

подчинен на задачата да се получи на екрана истинската непрекъснатост на живота. И все пак въпреки всичко ние сме в правото си да направим едно основно възражение. Не става дума да отречем верността и полезността на наблюденията върху динамичната филмова реалност и нейната роля за особеното внушение на екранното изображение. Но трябва да се оспори изводът, че включването на реалността на движението в иреалността на филмовия образ е достатъчно за обогатяването му.

Известно е, че киното направи първите си стъпки с фиксирането на реални действия и случки. Но тази очевидна автентичност на филмовото изображение не бе достатъчна за публиката. Трябваше да се потърси по-напътъшното обогатяване на филмовата реалност чрез развитието на изразните средства и динамичния сюжет. Но защо след смайващото приложение на монтажа и след крайно напрегнатия сюжет, които обогатиха динамичното съдържание на изображението, днес киното проявява стремеж да се върне към подражание на истинската непрекъснатост на живота?

Очевидно не бихме могли да разберем мястото на „реалността на движението“ в структурата на филмовия художествен образ, ако не си даваме сметка, че тя е подчинен, зависим момент в тази структура.

Изкуството винаги има предвид определено въздействие върху човешкото светоотношение. За да придаде на това въздействие непринуден и непосредствен характер, киноизкуството съзнателно включва в структурата на своите образи „реалността на движението“; делта е силата на динамичното фотографско изображение да бъде използвана, за да се засегне непринудено и непосредствено интимният познавателен опит на възприемащия субект; работата е в това, че зрителят трябва винаги да съпостави узнатото от художествената творба със собственото си светоотношение. И тъкмо тук, и тъкмо сега вече се появяват ония явления на субективната активност, които неокантианската естетика на времето неточно наричаше „въчувствуване“ или „вживяване“. За нас в случая е необходимо да подчертаем, че за марксистическата естетика е свойствено разбирането: във всеки конкретен случай възприятието на художественото отражение се опосредствува от индивидуалния опит. Поради това съдържанието на художествения образ се изразява като художествено осъзнат обект. Има разлика между художествения образ, съществуващ извън човешкото съзнание, и художествения образ като обект на естетическо възприятие; в основата на тази разлика стои обстоятелството, че при естетическото възприятие художественото произведение не само се познава, но и се оценява. Субективният „присок“ на зрителя спрямо художественото произведение се изразява главно в това, че той влиза в спор или в съгласие с онова взаимоотношение между човека и света, което е отразено в художествените образи.

Всичко казано по-горе има пряко отношение към интересувания ни проблем. Не е достатъчно само да констатираме, че „реалността на движението“, включена в системата на филмовите образи, има значителна заслуга за непосредственото и непринудено въздействие върху зрителя. Доколкото киното предлага не просто едно динамично разнообразие, а един „свят“, чрез който се анализират връзките на човека с действителния живот, дотолкова и това изкуство предполага активната възприемаща и оценъчна дейност на зрителя. Същастното на зрителя във филма трябва да се погледне и от неговата субективна страна.

Но ето че и сега навлизаме в „чужд“ терен. В известната и нашумяла през последните няколко години на Запад теоретическа книга „Естетика и психология на киното“ от френския професор Жан Митри срещаме интересен опит субективната активност на зрителя да бъде обяснена от гледна точка на модерната феноменологична естетика.¹

От психологията на изкуството е известно, че необходимо условие за естетическото възприятие и преживяване е изолацията, т. е. отделянето на естетическия дразнител от всички други дразнители. Оттук тръгва и Жан Митри, когато изтъква, че затъмненият салон изолира зрителя от материалната среда, за да възприема един екранен образ, който замества всяко друго възприятие и дава илюзията за едно почти тотално възприятие.

Зрителят е присъстващ при обективното представяне на един образ, който е образ на една отсъстваща реалност; доколкото той знае, че филмовата реалност е въображаема, дотолкова той може винаги да откаже да ѝ се подчинява; в този смисъл участието на зрителя във филма е винаги доброволен акт, съзнателно решение.

Активността на зрителя, освен че е доброволна, има като свое необходимо условие един вид на пасивност. Смисълът на образите се разкрива под трикритието на продължителността и филмът изглежда като ставане, което не можем да изпреварим. Затова липсва стремеж за предлагане от нещо непредвидено и в този смисъл филмовото възприятие е пасивно и свободно от всякаква тревога.

На основата на тази пасивност се развива активността на зрителя. Според феноменологичната естетика художественото произведение още не е естетически обект. Естетическият обект е художествената творба, доколкото е възприета: тогава се наметва активната, синтетична и съзидателна дейност на съзнанието. Естетическото възприятие е, което оформя естетически художествената творба и я превръща в обект. В този смисъл е активен и зрителят, той не просто визира, не просто има съзнание за един-кой си художествена творба, а посредством своето съзнание създава, съединява се и участва в естетическия обект, който се изгражда на основата на творбата, но не е идентичен с нея. Същността на естетическия обект е в това, че чрез него се проявява едно съзнание, което едновременно е съзнание за себе си и за един свят. За да направи по-ясно това, Жан Митри си служи с едно тълкуване на детската игра. В процеса на тази игра детето се „проектира“ върху „другите“ и света, без никога да губи понятието за „другия“. Всичко това детето го извършва, за да задоволи своето желание за притежание и за господство над един свят, над който иначе е невъзможно да доминира; то си създава илюзия за сила, илюзия за активност, илюзията да бъде персонаж — какъвто би желало да бъде — в един въображаем фиктивен свят, който подменя реалната действителност.

Участието на зрителя във филма предполага развитието на един аналогичен процес и идентификацията се ограничава в това, което би могло да се нарече „проектираща асоциация“. Зрителят не асимилира в нещо свое, вътрешно, поведението на актьора; изобщо във процесите са обратни — той по-скоро се проектира, пренася се в това поведение, налице е една екстериоризация на индивида върху неговия подобен, върху „другите“; обаче „във всеки случай това не съм аз като индивид, който се идентифицира с героя; това е едно неудовлетворено желание, един мой идеал, който аз отчово откривам в него“. Зрителят действа и реагира заедно с актьора, но той се слива толкова по-малко с него, колкото повече персонажи засяга „проектиращата асоциация“. Вонко се извършва, както ако актьорът беше нашият двойник, възпълнение на нашето интенционално аз, никога обаче не преставаме да го разглеждаме като „друг“ спрямо нас. В основата на приобщаването на зрителя към действието и мотивите на филма лежи обстоятелството, че „един филм е огледало, в което се разпознава само което му е дадено чрез това, което ни предлага: той ни изпраща обратно само нашия образ“. Поради това приобщаването на зрителя зависи не само и не толкова от неговата култура, но най-вече от неговата интенционална способност, т. е. от способността на неговия вътрешен свят да се екстериоризира спрямо персонажите на филма. Тълкуването на участието във филма като „проектираща асоциация“ не е нищо друго освен явление, аналогично на случая, при който става актуализация на паметта, предизвикана от външна причина. В случая филмовият образ просто замества умствения образ с цялата сила на своята убедителна реалност.

Може ли да приемем обяснението на Жан Митри, което той дава за участието на зрителя във филма?

Несъмнено всеки, който обича да посещава тъмните кинозалони, лесно би се съгласил, че веднъж заел мястото си, с удоволствие се отдава на омайването, излъчвано от екрана; лесно би се съгласил, че наистина филмът като че ли „освобождава“ от собствената му душевност почти неподозирани настроения, мисли, проекти; лесно би признал, че любимите му артисти всъщност възлъщават на екрана нещо от неговата скрита душевност или интимни представи. Или с две думи: филмът действително предизвиква активизиране и в някои отношения екстериоризация на вътрешния свят. Разглежданото обяснение като че

ли е неузвимо, защото е много близко до действителния характер на филмовото възприятие. И все пак тази неузвимост е само привидна. Всъщност тук въпросът не е толкова в констатираното развитие на филмовото възприятие по посока на едно въображаемо действие, забелязано като реално, конкретно; въпросът е в погрешността на неговото феноменологично тълкуване.

В крайна сметка какво представлява филмовото художествено произведение за феноменологично ориентирания теоретик? Нищо друго освен един катализатор на нашата субективност, един външен повод за създаването от нашето съзнание на един естетически „обект“, който се оказва всъщност екстериоризация на нашия вътрешен свят; създаденият от нашата интенционална способност естетически „обект“ не представлява нищо друго освен актуализация и екстериоризация на нашия личен опит. И всичко свързва дотук, филмът ни затваря и барикира в границите на актуализираното и екстериоризирано собствено съзнание. Но тогава какъв е смисълът на всичко това? Достатъчно ли е само да опознаем интенционалността, която нося като резерв в себе си и която ме характеризира? Даже и да приемем, че под някои форми и киното би могло да стане чудесен инструмент за психотерапия или за социални проучвания, не е ли ясно, че пак остава открит въпросът за собствената цел на филмовото изкуство? Защо трябва да пренебрегваме всякакви други основания за съществуването на филмовото изкуство освен акта на партиципацията? Нима зрителят остава удовлетворен от филма просто защото има възможност да екстериоризира — спрямо самия себе си — своя вътрешен свят? Жан Митри признава, че аналогични явления на партиципация могат да се наблюдават например при съзерцаването на един боксов мач. Но нима разликата при възприемането на един филм и на едно спортно състезание е само в това, че при първия случай имаме проекция на неудовлетворени желания, а при втория — на двигателни намерения? Не е ли по-вярно, че изкуството не просто се стреми да ни развълнува и предизвика асоциативно възстановяване на личния ни опит, а посредством това да ни накара да определим своето отношение към света и живота, който е извън творбата и извън нашето субективно аз? Не е ли по-вярно, че въздействието на изкуството има предвид не само субективната реакция — била интериоризация на художествения образ или екстериоризация на собствения ни вътрешен свят, а посредством всичко това да промени светоотношението ни, т. е. да ни постави в нови връзки и отношения с реалния свят?

Очевидно на каквито и да било действителни характеристики на филмовото възприятие да почива феноменологичното тълкуване на Жан Митри, ние не можем да го приемем поради крайно ограниченото разглеждане на това възприятие само до явлението на проектиращата асоциация. Не само за феноменолозите, но и за нас реалността на едно произведение на изкуството не е това, което се показва или което се разказва, а това, което се изразява; и за нас един филм, който се изчерпва с една случка или с един морален тезис, независимо от формата, в която съществува, престава да бъде произведение на изкуството. Но цялата разлика идва оттам, че за нас тази експресия или тази форма не са дело на т. н. „интенционална способност; истината по-скоро е в това, че самата творба като особено отражение на действителността, изразява известно отношение към живота; посредством различните форми на субективната активност, посредством партиципацията, активизирането на личния опит или проектиращата асоциация зрителят не просто се захлеща и затваря в самосъзерцание на екстериоризираната му собствена душевност, а посредством това достига до отразената и изразена в творбата определена оценка за живота, като я съпоставя със собственото си светоотношение. В това е и смисълът на изкуството — като усъвършенствува собственото ни светоотношение, да ни постави в нови, по-съвършени отношения със заобикалящата ни социална действителност. Според феноменологичната естетика произведението на изкуството ни поставя в нови връзки със самите нас, за което обаче ни затваря в границите на създадения от нашата интенционална способност естетически „обект“ — в този смисъл филмът е огледало, което ни връща обратно само нашия собствен образ; на мястото на тази самозадоволяваща се естетическа активност марксовата естетика издига тезиса, според който изкуството е средство за поставяне на човека в нови взаимоотношения със света. Очевидно разликата е твърде радикална.

Но дали киното още от своята поява е било в състояние да влияе върху светоотношението на зрителя? Трябва да се отговори отрицателно, тъй като формирането на киното до степен на изкуство е един исторически процес. Това всъщност идва да ни подсказе, че и самото филмово възприятие има своята история, че и самото то е претърпяло известна еволюция. Ако насочим вниманието си към историческото проследяване на тази еволюция, несъмнено ще достигнем и до обяснение на интересувания ни проблем за участието на зрителя във филма.

Какво предизвиква интереса към първите филми? Какво е заинтригувало първите зрители на „Пристигането на влака“? Без съмнение удивлението и очарованието от новата способност на човека да създава подобие на окръжаващия го свят, да възпроизвежда предметите в тяхното реално движение и изменение. Още Аристотел в своята „Поетика“ отбелязваше, че „подражанието доставя удоволствие на всички. Доказателство за това е туй, което става в самата действителност: ние обичаме да съзерцаваме и най-точните изображения на нещата, които иначе са неприятни за гледане...“¹ И ако наред с интереса към другите изкуства, наред с интереса към фотографията е бил проявен още и самото начало значителен интерес към киното, това е само защото за пръв път човекът е бил в състояние да подражава не на постоянната форма на предметите, а на тяхната точна динамична промяна. Докато пред всички останали форми на подражание той е бил създател, тук е трябвало да откликва на събития. Наистина в първите стъпки на новото средство решаваща се е оказала неговата способност да възпроизвежда движението, или иначе казано — впечатлението за реалност. Максим Горки, след като за пръв път през 1896 г. присъствувал на проекция на филмите на братя Люмиер, писал: полученото впечатление е толкова необичайно, оригинално и сложно, че едва ли би могло да се предаде с всички нюанси; беззвучният, сив живот смущава и потиска, като че ли в него е скрито предупреждение, пълно с неуловим, но мрачен смисъл; започваш да забравяш къде си, в главата възникват странни представи, съзнанието сякаш гасне и се замъглява...²

Но разбира се, колкото и загадъчно, очарователно и обещаващо да е впечатлението от раздвижената реалност, проявеният към нея интерес не може да бъде постоянен. Нужно е първоначалният интерес да бъде развит в една по-сериозна посока и първият, който осъзнава това, е Мелиес — той именно тласка зрелището към изкуството. По-нататък илюзията на сюжета подкрепя последователното съсредоточаване и търсене на нови страни и особености от филмовото произведение, които позволяват на зрителя да се добере до нови и интересни страни и особености. Намерена е била и подходящата форма за предизвикване на този последователен и непрекъснат интерес: движението на предметите и човешките изображения на екрана се превръща в приключение. Това приключение може да бъде бой с торти, великолепно чаплинова комична ситуация, престъпление и преследване на престъпниците, възпроизведено според вестникарски съобщения за действителни произшествия. Грифит ще направи в много отношения сполучлив опит да разгъне приключението в по-широки исторически рамки, за да получи разказ за борещите се и страдащи хора. Но и при него заемат значително място кинематографично ефектните отклонения от сюжета и идейното напрежение отсъства пред възбуждението от физическата реалност. Независимо от всичко това обаче филмът е превърнат в някакво човешко събитие и това обстоятелство вече придава нова, по-сложна характеристика на естетическото възприятие. Първоначалното особено възбуждане, което според Горки те кара да забравяш къде си, е трансформиране в емоционална привързаност към подложения на най-различни и дори странни изпитания филмов герой. Осъществява се оазис идентификация на зрителя персонажа от екрана, която на времето Балаш обявя като нов момент в естетическата комуникация. Зрителят се „включва“ в радостта или скрътта на героя, изживява заедно с него опасностите, občува с неговите външни и вътрешни състояния, заживява съвместен живот с екранното човешко изображение.

¹ Поетиката на Аристотеля, С. 1947 г., стр. 79.

² Вж. Дж. Г. Лоусон. Филм творческият процес, стр. 28.

Не трябва ли да смятаме, че процесът на идентифициране с филмовия персонаж е единствената най-обща и явна характеристика на филмовото възприятие? Разбира се, че не. Това е само характерен момент от развитието на самото възприятие на киното. То отговаря на онова състояние на филма, при което динамиката на изобразението се е добрала до едно твърде повърхностно, но същевременно твърде занимателно човешко съдържание. И точно тук е била осезателната разлика между възприятието на сложните произведения на другите изкуства и произведенията на киното. Последното е изисквало само едно „потопяване“ в действието, едно доста елементарно вживяване, докато основното въздействие на един роман например разчита на по-сложни процеси, на възприемането на художественото цяло, на определена интелектуална работа и т. н. Обикновено пълноценното естетическо възприятие е по-богато от процеса на вчувствуването, защото то оставя определени следи и у самия субект, в неговата душевност; зрителят не само живее с героите, но по повод на изобразените страсти е актуализиран и собственят му жизнен опит. Но какво трябва да направи киното, за да достигне до едно по-трайно и сложно въздействие?

Нужно е по-нататъшното усъвършенствуване на художествената структура на филма. Работата е в това, че процесът на идентифициране при динамичното развитие на филмовото действие е толкова голям, че по начало изключва едни по-сложни форми на съчастие. Широкото обхващане на художественото произведение, изчерпващото естетическо възприятие, винаги е противоположно на претоварването на творбата с различни детайли. Излишъците от външно сюжетно действие във филма не дават възможност да се обхване цялостно произведението, да се открият най-съществените му характеристики; впрочем именно този излишък от динамика скрива много често липсата на особено дълбоко или особено оригинално съдържание. Пълноценното развитие на киното предполага в още по-голяма степен художествено овладяване на динамичната реалност, нейното подчиняване на все по-сложни идейно-естетически задачи; това същевременно означава игнориране на прекомерното напрежение, на изолиращия процес на идентификацията.

Но какъв път може да поеме процесът за усъвършенствуване на филмовата структура? Двете възможни посоки отдавна вече са посочени и анализирани в литературата по въпросите на киното. Става дума за „поетичното“ и за „прозаичното“ кино, става дума за режисьорите, които вярват в образа, и за режисьорите, които вярват в действителността. Ако сега се освободим от всички неинтересуващи ни подробности около анализите и споровете, трябва да отбележим, че тези две вече реализирани посоки в развитието на киното имат нещо общо: стремежът да се придаде на филмовото произведение органичност, цялостност, единство. Структурата на филмовото произведение вече е реализирана така, че да възпълни отношението на автора към съдържанието и едновременно да застави зрителя да се отнесе към това съдържание по същия начин. Именно тук е допирната точка между „Броненосецът Потемкин“ и „Чапаев“. Отношението към тези произведения вече се отличава с широта и по-голяма свобода, зрителят обхваща цялостно произведението, неговото съзнание не е чуждо за художественото обобщение. В този случай съчастието на зрителя не се изчерпва само с елементарното вживяване, доколкото неговото съзнание е под въздействието на основните мисли и идеи на произведението.

Известно е обаче, че тази степен на развитие на киноизкуството от десетина години насам бе подложена на критика. Заговори се, че тези произведения страдат от това, че са компактни, прозрачно ясни, логични, че всичко в тях е изказано и доказано докрай. В най-добрите случаи на зрителя се поднася добре обмислена и художествено защитена зряла мисъл, обаче естетическото възприятие си остава акт на чисто пасивно потребление на филмовото художествено произведение. Зрителят е пасивен, той се намира под диктатурата на авторовото виждане на света. Или накратко — изказа се съмнение в художествената стойност на онези степени на единство между съдържание и форма, до която бе достигнало в своето развитие киното. Очевидно празнеше „идеалната вътрешна хармония“ между съдържателните и формални компоненти, „хармония“, която и до днес много често съзнателно се използва за бягство от действителните проблеми на живота или дори за фалшифициране на самите проблеми. Затова именно се постави въпросът за

по-нататъшното усъвършенстване на филмовата структура. Това усъвършенстване и този път се изрази в освобождаване на киното от редица черти и особености, които претоварваха в драматургично отношение творбата. До този момент в киното господствуваше сюжет, съставен от последователно произтичащи едно от друго събития, които със своята логика диктуваха поведението на героите. В съвременното кино все по-широко си пробива път свободната организация на материала, която разчита не толкова на организиращите възможности на сюжета, колкото на мисловните способности на зрителя. От пасивно съучастие на зрителя във филма става активно. Вече казахме, че и този път новата модификация на филмовото възприятие дойде след игнорирането от филмовата структура на онези елементи, които ограничаваха активността на зрителя. По-рано изходът от събитието бе главното съображение при композирането на произведението. Изходът от събитието носеше със себе си и моралния извод от филма. При този случай участието на зрителя се изразяваше в явления от порядъка на вживяването, както и в обратното трансформиране на съдбата на филмовите герои в нещо свое, лично, вътрешно; тук можеше да се открие също присъствието и на проектиращата асоциация и т. н. Доколкото обаче всички нишки на сюжета водеха към очаквания изход от събитието, доколкото всяко възможно и разумно тълкуване на филмовото произведение можеше да дойде след приключването на демонстрацията на филма. Мисловната асоциация с произведението идваше след естетическата емоция и естествено тя беше извън границите на естетическото възприятие. Това не винаги е недостатък, особено в случаите, когато ни се предлагат произведения с необходимите идейно-естетически качества. Излишно е да се съмняваме в положителното въздействие например на филма „Чапаев“ само защото той не отговаря на представите ни за съвременен филм; независимо от това, дали възприемането на този филм е последвано от мисловни асоциации или не, неговото въздействие има определена идейна насоченост. Неудовлетворението по-скоро дойде от очевидната спекулация с временната забавеност на мисловната асоциация. Достатъчно банални, достатъчно посредствени, достатъчно буржоазни по дух филмови произведения експлоатираха емоционалната доверчивост на зрителя и това именно накара част от творците и част от зрителите да се усъмнят в достатъчността на постигнатата форма и степен на съучастие.

„Ефектът на присъствие“ трябваше да отстъпи пред „ефекта на участие“ във филма.

На първо място това предполагаше ограничаване на степента на вживяване във филмовото действие. Известно е, че много интелектуалци и до днес се отрицат отрицателно към киното, като го упрекуват в това, че то разбуждало атакистичното начало у човека; при това обвинение се има предвид въздействието на онази филмова продукция, която замъглява интелекта и съсредоточава вниманието върху престъпленията, порнографията, върху динамичното безсмислие на детективския филм. Но най-силното възращение против подобни интерпретации на киното е еволюцията на самото кино. Тази еволюция се подчинява на определена закономерност: постоянно ограничаване на зрелищната природа на филмовия образ за сметка на неговото мисловно обогатяване. Това се налага от обстоятелството, че при възприятието на изкуството не е достатъчно просто да преживееш това чувство, което е вложил авторът в произведението, не е достатъчно да се ориентираш в структурата на произведението, а още трябва творчески да преодолееш своето чувство. Но за да стане това, трябва да се ограничи степента на самата емоционална провокация на художественото произведение. В последните години, за да ограничи степента на вживяване, киното се лиши от услугите на ясна и логичен сюжет. Свободният и условен сюжет открива възможност за активизираща намеса на интелекта на зрителя, развитието на действието непрекъснато се намира под контрола на разума. Със самото това естетическото възприятие на филма е изведено от състоянието на привичния автоматизъм на вживяването; лесно достъпното по-рано филмово изкуство става по-трудно за възприемане. Но това затруднено възприятие има предимството, че засяга много по-дълбоко зрителя, много по-убедително влияе върху неговото светоотношение. Произведения като „Девет дни от една година“, „Иваново детство“, „Хирошима, моя любов“, „20 часа“, „Слънцето и сянката“ засягат много по-активно зрителя, събуждат усилена асоциативна дейност, потвърждават или опровергават неговото светоотношение.

И в това е заслугата на съвременното кино: че то по един категоричен начин преодолява ония елементи в структурата си, които поставят зрителя във връзка със света на киното, без в същата степен да го поставят във връзка със света извън киното. Със самото това вече е достигната и възможно най-съдържателната днес форма на съучастие във филма. Тя се изразява не само в интелектуалното овладяване на художествения филм, а посредством това в усъвършенстването на човешкото светоотношение, т. е. в усъвършенстване на емоционалното и интелектуалното реагиране на реалния свят. Зрителят си изработва отношение не само към възприеманото произведение, но и към действителността във това произведение.

Действителното съучастие на зрителя във филма се измерва не само със степента на захласване, не само със степента на „варване“ във „впечатлението за реалност“, а и с възможността свободно и активно да преценява, да проверява и усъвършенствува своето светоотношение.

*

Подобно тълкуване на съучастията е различно и по-богато от всички възможни констатации за активизирания интелект на зрителя. Известни са заслугите на френския критик Андре Базен към съвременното френско кино; неговата проницателна мисъл отдавна констатира, че промените в структурата на филмовия език оказват влияние върху интелектуалното отношение на зрителя към киноизкуството. Той, един от първите, пропагандира възгледа за активната роля на зрителя спрямо произведенията на киноизкуството: „При аналитичния монтаж зрителят вървеше след своя пътеводител и съсредоточаваше внимание си само върху онова, което вместо него беше избрал режисьорът. В сферата на новия тип постановка от зрителя се изисква умение да избира. От неговото внимание и воля до голяма степен зависи дали образът ще има смисъл.“¹ „Новият тип постановка“ според Базен се отличава с това, че е аналогична с определен къс неструктурирана реалност; ролята на автора в киното е лоялна до регистрира действителността в нейните изменения, без да изразява своето отношение към тази действителност, без да я интерпретира, без да я преценява и осъжда. Защото тези функции преминават върху зрителя.

Може ли изцяло да приемем тази интерпретация на проблема?

Ако в основата на разсъжденията поставим еволюцията на монтажа като изразно средство, логично е да достигнем до изводите на Базен. Ако интерпретацията в киното се постига със средствата на монтажа и ако в редица произведения този монтаж отсъства, то следователно отсъства и авторската позиция и оценка. Но ако това е така, дали е действително във възможностите на зрителя да проникне и интерпретира предлаганото пасивно филмово отражение на действителността? Нека е позволено да отговорим с въпрос: ако особеното предназначение на изкуството е чрез непосредственото и непринудено въздействие на художествените произведения да усъвършенствува светоотношението, допустимо ли е да се смята, че реално значимата насока на художественото въздействие може да се определя от този, който всъщност трябва да я изпитва? Не е ли ясно, че извън положителното въздействие върху светоотношението, което зависи от действителното наличие на определено съдържание в художественото произведение, изкуството губи своя социален смисъл?

Очевидно, щом в основата на разсъжденията поставим не някое изразно средство на творбата, а самата цялостна творба и нейното въздействие, трябва да се откажем от мисълта за неангажираното кино. В съвременния филм, дори в този, който клони към очевидна простота на изразните средства, към известно класическо успокоение на формата, не може да отсъства определена, реално значима насока на художествено въздействие. И тази насока на художественото въздействие е реално обективирана в художествената творба, доколкото тя е не просто повторение на света, а притежава определено отношение към този свят. Нека веднага добавим, че нуждата от интелектуална асоциация със съдържанието на филмовото произведение дойде не тогава, когато се появи обективистичното кино, а когато това изкуство се зае да отрази сложните връзки на човека и света. Когато темата за ежедневието или любовта трябваше всъщност да поеме голямата тема за света, за човека и историята, тогава ясната, точно премерена филмова структура трябваше да отстъпи място на по-свободната организация на елементите на

¹ Сп. „Киноизкуство“, бр. 7, 1965 г. стр. 59.

творбата. Интелектуалната активност на зрителя е насочена не към това да придаде смисъл на филмовото произведение, а като открие зависимостите между видимо независимите елементи на художествената структура, да достигне до основното обобщение на творбата. Възприятието на зрителя не може да създава идейната характеристика на произведението, ако самата тя не е реално обективирана в това произведение; в противен случай трябва да подадем ръка на феноменологичната естетика и да гадаем заедно върху естетическия предмет, създаден от интенционалната способност по повод възприятието на творбата...

Но читателят, който досега достатъчно доверчиво е приемал тезиса за интелигентността на зрителя и неговото приблизително обяснение, веднага би поставил въпроса: но тогава какво по-точно трябва да разбираме под признанието, че зрителят има право на собствен рефлекс? Има ли смисъл да се вдига толкова шум, ако цялата работа всъщност е, че емоционалното настроение вместо от вживяването сега произтича от мисловното вникване в структурата на творбата? И изобщо трябва ли да се шуми, щом като този интелектуален път към изкуството е по-труден, по-мъчителен или засега — изобщо недостъпен за една значителна част от публиката?

Отхвърлянето на концепцията за многозначността на филмовия образ се замества от по-близкия до фактите възглед, който взема предвид особено силнозабележимия в последните години процес на съдържателно обогатяване на филмовия образ, приближаването му до реалния исторически поток, трансформирането на обикновената сюжетна история до размисъл за света и мястото на човека в него. Художественото възприемане на тези произведения, колкото и да е затруднено, каквито и интелектуални усилия да изисква, е по-близко до крайната и основна цел на изкуството: непосредственото и непринудено въздействие върху човешкото светоотношение. Защото в случая зрителят присъства не на една сантиментална история, която го заинтригува с евентуалното си разрешение, а е въввлечен в един филмов свят, чрез който най-значителните социално-идейни и социално-психични тенденции на времето се намесват в съкровенията му мисли и чувства. Правото на собствен рефлекс всъщност се изразява в свободата на зрителя да прозре много повече обективни връзки и явления от заобикалящата го действителност, собственият принос на зрителя се състои не в това да „припише“ своеволно на творбата някакъв смисъл, а да осъзнае връзката между произведението и действителността и времето, в което се възприема това произведение.

Активното възприятие на филма се изразява в незабавното, още в процеса на възприятието осъвременяване и актуализиране на произведението, което в последна сметка води до потвърждение, опровержение или усъвършенстване на собственото ни светоотношение. Това е принципната основа, на която изграждаме несъгласието си с възгледа, според който зрителят определя реалната насока за художествено въздействие на филмовия образ.

*

Не е тайна, че интелектуализирането на естетическото възприятие на филма събуди определени резерви. От казаното досега е ясно, че по-сложните, съвременните форми на съучастие във филмовото произведение в последна сметка великолепно съпадат с крайната цел на всяко изкуство: усъвършенстването на индивидуалното светоотношение. Доколкото това е неспоримо и очевидно, то не подлежи на ревизия; изказва се съмнение обаче дали съвременният филм, заел се да разрешава големите въпроси на света, не разрушава — поради сложната си структура — непосредствения и непринуден характер на филмовото въздействие? По-специално има се предвид реалният факт на отчуждение от съвременното кино на голям брой зрители. Поставя се въпросът: тогава има ли смисъл прогресът на киното, ако този прогрес води до игнориране масовия характер на най-младото изкуство?

Като съзнаваме сложността на тези проблеми, сега ще се ограничим само със споменаването на това, което непосредствено засяга темата. Ясно е, че намесата на интелекта не разрушава непосредствения и непринуден характер на художественото въздействие на филмовото изкуство, а само го поставя на разумни основи. Зрителите, които не могат или които не искат да направят това, естествено остават чужди на редица произведения на съвременното социалисти-

ческо и прогресивно киноизкуство. Но за всичко това едва ли е виновно самото кино, защото както писа Маркс, за да се възхищаваш от изкуството, трябва да бъдеш художествено образован човек. Очевидно съвременното кино предполага известно наличие на обща и художествена култура, на специални познания за особеностите на киното като изкуство, изисква висок и проникновен вкус. И естествено е, че не всички и в едно и също време могат да постигнат нужното равнище на културата и вкуса.

В такъв случай може ли киното да запази положението си на масово изкуство?

Твърде чувствително към приливите и отливите на публиката, киното несъмнено ще успее да направи нужното. Преди всичко ние и сега сме свидетели на съвместното съществуване на филма за масовия зрител с филма за „специална“ публика. Това всъщност означава, че съвременното кино разчита както на съчастието на зрителя, което се изгражда на по-ниската степен на чувствуването, така едновременно и на съчастието, което зависи от интелектуалната проникателност на зрителя. Тези два основни принципа на филмова комуникация дълго време ще съществуват едновременно и ще дават своето отражение върху структурата на съвременния филм.

Но трябва да се има предвид още и това, че структурата на съвременния филм ще зависи във все по-голяма степен от необходимото и неизбежно развитие на филмовото възприятие към истинския художествен и естетически предел. Това означава появата на един тип филм, който ще съчетава предимствата на „развлекателното“ и „интелектуалното“ кино и ще има преходната цел по един естествен път на художественото въздействие да работи за издигането вкуса и разбиранията на зрителя. Впрочем появата на този тип филми (напр. „Старци на бригада за хмел“) е вече налице и безспорно това е добър симптом. Със свои средства киното прави и ще направи още много, за да създаде от възможно най-голямото число зрители истински съучастници на истинските художествени мисли и идеи.

Съвременното кино ще успее да направи зрителя съучастник в разрешаването на най-значителните проблеми на нашето време. И това ще бъде заслуга преди всичко на социалистическия филм. Защото именно социалистическото изкуство в най-голяма степен е призвано да възпитава и усъвършенствува човешките мисли и чувства, защото то не е средство за идилично съзерцание на света, а за неговото анализиране, обяснение и прогресивно изменение.

„Човешкото лице е изходната точка на нашия труд. Камерата трябва да присъствува като абсолютно обективен наблюдател. Най-хубавото изразно средство на актьора е неговият поглед. Простота, сбитост, внимание към детайла — това трябва да бъдат постоянните белези на всяка сцена и на всяка творба.“

ИНГМАР БЕРГМАН

„Простота и простота, все по-голяма и по-голяма — това трябва да бъде характерната черта на бъдещите филми.“

ФРИДРИХ МУРНАУ

Някои черти на съвременната филмова фотография

1. През 1939 г. се появява като ново средство за информация фотографската снимка. През 1895 г. се появява едно по-ново средство за информация — кинематографичният запис. То създаде предпоставките за възникване на филмовия начин на информация — кино. Негова характерна черта е острата смяна в зрително-информационното поле. Това е единственото по рода си явление, което създава специфичната черта на филмовото съобщение, но не определя неговото съдържание. То е определено от взаимното вътрешно действие на съдържанието на отделните, следващи един след друг елементи — кадри.

Съдържанието е съставено от две части — смислова и въздействаща. Смисълът на информацията се състои в способността да се предизвика в съзнанието на зрителя някаква конкретна или отвлечена реалност. Въздействието е способността да се предизвикват чувствителни трептения — емоции. Източник на емоции е преди всичко значението на кадъра, например собственият сюжет на филма, поведението на героите в кадъра, изгледът на терена и др. Друг източник е начинът за предаване на информацията: ние знаем разликата между „добрата“ и „лошата“ рисунка, доброто актьорско изпълнение и лошото такова, въздействащите и неудачно композираните кадри и др. Трето средство за емоционално въздействие на съобщението са някои елементи, които имат способността да предизвикват директни емоции, без те да имат някакво друго значение. Две цветни плоскости, поставени една до друга, могат да действуват приятно или неприятно, два тона действуват хармонично или дисхармонично и др.

За всички информационни средства, които се използват съгласувано, е валидна единна линия на развитие. (Под съгласуваност разбираме подобие на формата на въспителния сигнал при възприемането на информацията с формата на въспителния сигнал при възприемането на някаква действителност — например: дърво — рисунка на дърво.) Първоначалният пълнеж на художествената информация съставляват обективно-съществуващите явления, които сами за себе си са емоционално-въздействащи. В живописата това е вярното наподобяване на емоционално въздействащата действителност — залез, буря в морето; във филма — простото кинематографично зафиксирание на емоционално действащия сюжет, развиващ се пред камерата. Постепенно започва да се обръща все по-голямо внимание на специфичната форма за провеждане на информацията, за използването на тези или онези средства; възниква индивидуалният авторски „ръкопис“, формата на реализацията губи своята анонимност. В последната фаза на развитието се стига до отклоняване от значението, от буквалния смисъл. От конформистичното съобщаване постепенно се преминава към директно съобщаване, което няма зече конкретно значение, а постига своето емоционално въздействие чрез въздействието на преките елементи. Достига се до относителна абстрактивизация.

Най-забележим е този процес в изобразителното изкуство. Да си представим едно до друго „вярно нарисувани цветя“, стилизирани цветя, игра на цветни плоскости без конкретни значения... Посочените степени на развитие можем да проследим при всички форми на конформистичната художествена информация — това значи, че те ще се проявят и в развитието на филмовата фотография.

2. През първия период основните характерни черти на фотографията изобщо не се проявяват, операторът се занимава само с технически запис на изобразителен обект. Съсредоточава се върху техническото осветяване и установяване на крупността на кадъра. Последното няма още характер на изобразително-пластично разпределение на предметите в зрителното поле, а по-скоро „изрязване“ на определено зрително поле в пространството от съвсем конкретна гледна точка.

Първоначалното техническо осветление постепенно се изменя най-напред към конкретно различаване на отделните светлинни настроения и ситуации, а по-късно към използване на емоционалните възможности на осветлението. След премахването на ръчката постепенно се открива движението на камерата. Едновременно с конкретното необходимо движение се налага емоционално въздействащото движение и композирането на кадъра придобива изобразителен характер.

Развитието на филмовия образ е прекъснато от известно отклонение в началото на звуковия филм. Обещаващото развитие на изображението в немия филм изведнъж е върнато назад, чак до своята първоначална точка, но постиженията на немия филм всъщност не са загубени. Те биват веднага отново използвани, щом техниката на звуковия филм позволява това. Така филмовата фотография достига до стадий, чиято характерна черта е кинетично-пространственото решение на изображението. И при максимален финес филмовият образ от този тип представлява един постоянно композиран поглед към пространството на филмовото действие. При тази форма филмовата фотография ще бъде винаги достъпна за най-голям брой зрители, защото се опира върху опита, който зрителят добива във всекидневния си живот. Можем също да твърдим, че тази форма създава максимално естетизиран запис на конкретния пълнеж на зрителното поле, но без използване на пряко въздействащи елементи. В действителност — на равнището на „вярно изобразените цветя“, на равнището на живописиста от деветнадесетия век.

През последните петнадесет години във филмовата фотография постепенно започват да се появяват (в някои от най-добрите постижения на световното кино) елементи на пряко въздействие. При това серийното производство поддържа формата на „максимално естетизиране на изображаемата действителност“. И филмовата фотография не остана незасегната от общовалидните закони на развитието на средствата за информация. Дали това е принос за целостта на филма или не, трябва да се реши за всяка творба поотделно.

3. Прякото емоционално въздействие на движението на камерата е било известно още по-рано. Използвало се е рязкото изтегляне или бързото приближаване към детайл. Иначе движението е имало винаги по-скоро конкретен характер: фарт през пространството, свързване на два елемента чрез панорама, оглед на пространството чрез панорама и др.

Добри примери за използването на новите елементи на движението на камерата ще намерим във филмите „Летят жерави“ и „Неизпратено писмо“. В панорамите не са настъпили особени изменения. Затова пък във фартовата техника са настъпили значителни технически изменения, като се почне от релси с различни форми, кранове с малки и големи размери, различни подеми и въжени устройства и се стигне до специалните закачващи се уреди за снимане от хеликоптер. Стигна се даже до отделянето на камерата от возещата техника. Появи се ходенето с камерата, като елемент, изобразяващ вървежа на действащия герой или като начин за провеждане на движение, което по друг начин не може да се реализира. Разликата в новото използване на движението можем да наблюдаваме при сравняването на познатите фартови движения: нападението на рицарите във филма „Хенрих V“ и фартовите движения в началото на филма „Миналата година в Мариенбад“. Фартът с рицарите е силно емоционален благодарение на конкретния драматичен пълнеж на кадъра. Фартът в „Миналата година в Мариенбад“ е емоционален сам за себе си; с дълги, постоянни бавни движения напред, придружени с монотонно четен текст. Конкретният

пълнеж на кадъра представлява архитектурата на интериора без хора, който би могъл да бъде показан на зрителите също така и със серия статични общи планове. Но напрежението, което задължително възниква в началото на филма, е предизвикано точно чрез емоционалното въздействие на бавния фарт като такъв, без да се прибягва до въздействието на конкретния пълнеж на кадъра.

Емоционалните възможности на движението на камерата бихме могли да усвоим от редица филми. Вариообективът не може да бъде използван при такъв ефект, защото не се отнася до намаляването или увеличаването на зрителното поле, а до движението в пространството. Фартът има значение главно при кинетично-пространственото решение на кадъра. При плоските композиции има повече смисъл да се употребява за изменение на големината вариообективът, защото той не изменя пространствените отношения между обектите и с това не нарушава плоската композиция (при форта по-близките обекти се движат спрямо по-отдалечените).

4. Съкращението на реалното време чрез изпускане на някои елементи на действието или емоционални части без особено значение в киното отдавна е известно. Съкращението на времето обаче се употребяваше винаги само в рамките на действието, но не и в рамките на едно движение. Мъж в кадър номер 1 е младеж, а в следващия кадър — номер 2 — е старец. Състаряването е изоставено. За разлика от първия пример: човек стои в общ план сред стаята, отива до масата; в американски план сяда, хваща чаша; в детайл пие; в американски план слага чашата на масата и става; в общ план излиза от стаята. Действието е разкадровано. Фактичeskото време е равно на филмовото време: Фазата на движението на единия кадър плавно преминава във фазата на движението на следващия кадър. Ако някоя фаза на движението бъде прескочена, нейното място може да бъде използвано за друг обект.

В някои филми принципът на съкращение на времето намери приложение и при регистриране на отделно движение. Мъжът в общ план прави крачка към масата; в детайл пие и оставя чашата на масата; в общ план излиза от стаята. Изоставени са фазите на седането и на ставането и не са заместени с пресечки. На фактичeskото движение се гледа като на драматично действие, от което са избрани само решаващите фази.

Естествено е, че този начин е по-сложен за възприемане, отколкото обикновения. Цялото действие придобива по-бързо темпо и изисква от зрителите по-голямо съсредоточаване, но при неправилно използване лесно ги обърква. Ако не са заснети точно тези кадри, може лесно да възникне впечатление, че освен изоставените фази на движението е изменена средата, а даже и подменен и актьорът. Кадрите чувствително се скъсяват, възниква някаква „нервна атмосфера“, която още по-добре ще разберем, като си представим обратното: плавни движения на действуващите лица, които от кадър на кадър точно се свързват по движение. Забележително използване на съкратено решение ще намерим във филма „До последен дъх“.

Интересен вариант се появява при кадрите, които (точно обратно) никак не са в съответствие по движение, но трябва да бъдат свързани заради значението. Тази ситуация възниква много често при хроникалните филми, към което зрителят отдавна е привикнал. За да се наруши движението в нечисто свързаните кадри, използва се в края и началото на всеки кадър стопиране от няколко квадрата. С това се постига монтажно свързване „стоп със стоп“, което макар и формално чисто, по смисъл в повечето случаи е неуместно. В момента, когато зрителите трябва да се съсредоточат върху значението на кадъра, те са смущавани от формалната страна на конструкцията, която като впечателение досадно напомня „оживяващата фотография“. Това впечатление може, разбира се, да се използва функционално, но обикновено е чуждо за формата на кинохрониката.

5. Наред с кинетично-пространственото решение на изображението в редица филми се появи и плоското решение. На филмовото изображение, разбираемо досега като поглед през рамката на картината към пространството на филмовото действие, вече се гледа като на самостоятелно въздействаща плоскост. С отделните обекти в полето на зрението се борави не само като с елементи на действието, но и като с плоски или тонални форми, поместени в рамката на изображението. Емоционалното въздействие на изображението се обуславя не само от конкретния или сюжетен смисъл, но и от тоналното и контурно разпре-

деление на елементите върху площта на екрана. Това води до намаляване на броя на елементите в изображението и към опростяване на тоналната скала. Докато преди гордост за всеки оператор беше богатата скала от тонове с много изразни акценти, сега изведнъж се появи стремеж към тонално ограничаване, предимно към черно и бяло или към няколко сиви тона. Едновременно с това настъпва стесняване на зрителното поле чрез дългофокусната оптика. Голямото зрително поле на широкоъгълните обективи много рядко позволява плоското решение, защото съдържа прекалено много детайли, прекалено много валъори. Плоското и тоналното решение изискват ново тълкуване на рамкирането на изображението. Става вече дума не за поглед през „прозорец към пространството“, а за емоционално решение на повърхността на изображението като такова, независимо от значението на елементите на действието. Докато по-рано не беше възможно в детайл от глава да липсва например дясната половина на лицето, то сега този начин на композиране е допустим, защото лицето не се приема само като глава на актьор в детайл, а и като изобразителен елемент *sic gepetis*, който може да бъде поместен така или иначе по отношение към рамката на образа. Това разположение е продиктувано повече от естетиката на изобразителната плоскост, отколкото от функцията на главата в действието на филма.

На пръв поглед едно такова решение може да изпадне в противоречие със сюжетния и мисловен път на филма. Това може да стане много лесно, ако операторът забрави, че най-важното в киното е мисълта и действието. От друга страна, вече редица филми са били решени по този начин, като това е било оправдано от идеята и действието им. Обикновеният зрител, разбира се, трябва да разбере този начин на подход към фотографията като „противодействие на навика“, затова може да бъде смутен при възприемането на творбата.

Освен плоското опериране с предметите в рамката на изображението повишава се и ролята на тяхното самостоятелно тонално въздействие. Например ако особено емоционално въздействие не е постигнато чрез намиране на съответен участък от гората, който сам за себе си да въздейства в нужната насока, то се търси част от гората, която да позволи ярко черните дънери на дърветата да бъдат плоското разположени в празния заден план (тоналното разрешение на гората и пейзажа в „Таван“).

Наред с обичайните ракурси, базирани върху перспективата, съществуват и изобразителни формации, които условно ще наречем „стенни“, например повърхността на водата, небето и тополите. Тези три елемента създават възможност за построяване на изразително плоското изображение. Осга на обектива е перпендикулярна към „стената“. Като правило пространството трябва да бъде стеснено чрез използване на дългофокусна оптика, защото при използване на нормален обектив зрителното поле би се отворило прекалено и би обхванало ненужни елементи. Дългофокусната оптика внася като нов елемент перспективата на отдаления поглед, сплесква пространството забележимо, а понякога дори и смущаващо (напр. при приближаването или отдалечаването на човек от камерата). Бързото изменение на големината на движещата се фигура в зрителното поле на широкоъгълния обектив се загубва напълно и фигурата практически се движи без изменение на големината. В това се изразява плоското решение (добри примери за „стенни“ композиционни решения ще намерим във филма „За нещо друго“).

6. Използването на преките елементи, които посочихме, при структурата на един кадър проникват и в присъцията на филма фотохимичен процес. В традиционната филмова фотография сенситометричните параметри на процеса бяха абсолютно табу, главното усилие на оператора и лабораторията се свеждаше до технически перфектен фотографичен запис. Днес изведнъж някои сенситометрични параметри на образа станаха изобразителен материал. Използува се технически неточна градация на негатива в неподходяща цветна чувствителност на негативния материал; предпочита се необичаен, технически неправилен подход. В редица филми сме виждали при преход от кадър към кадър свързване на технически светло копие с нормално или тъмно копие. Такъв монтаж може да създаде „светлинен удар“, предизвикан от прекия елемент и психическия удар. Тсва разделяне на технически правилни и неправилни кадри се появява в ретроспектите, в сънищата и пр. (Например „Дивите ягоди“, „Диаманти на нощта“ и др.) Използува се и изразителното градивно различие. В късометражния

Филм „Моравска хелас“ операторът е използвал нормален и изключително твърд негатив за различаване на две равнини при мисловния подход към филмовия материал.

7. С приведените примери проблемът за използването на преките елементи съвсем не е изчерпан, нито са изчерпани всичките възможности за развитието на филмовата фотография. Съществуват още няколко преки елемента, въздействието на които в по-голямата си част още не е достатъчно използвано. Едно от тях е например безфокусният образ, който в художествената фотография донесе напоследък редица великолепни творби. В киното той засега се използва само конкретно — като „размазан“ фон зад фокусирания център на вниманието или като нагледно подчертаване на дефект в очите. (Обратният подход, а именно използването на фокус в цялата дълбочина на изобразяваното пространство, е познат още от времето на „Гражданинът Кейн“).

8. При всички по-известни филми (както широкоекранни, така и нормални) е изоставен класическият начин на осветяване, който е доминирал до преди 15 години. Изоставено е тритоновото осветление, представено от главното и допълнително осветление, с изразителни светлинни акценти, получени като правило от контражурата. Контурирането на фигурите чрез осветлението напълно се изоставя. Небивала степен се използва разпръснатото осветление, което дава възможност за абсолютно различни изобразителни възможности в сравнение с осветяването с насочени светлинни тела. От лицата на актьорите изчезва острото разграничаване на светлина и сянка, проявяват се меки преходи; тритоновото осветление преминава в двутоново, а често и към еднотоново, при което сенчестите места почти изчезват. Високата чувствителност на материала позволява много по често да се използват фактическите светлинни тела, без да има нужда светлинните ефекти на тези тела практически да се получават чрез използването на други лампи. Накратко цялото това развитие може да се характеризира като преход от забележимата работа с осветлението към изразителна работа с тоновете. В зависимост от цялата проблематика е и стремежът да се работи в реална среда, където не може добре да се осъществи такова осветление, както в ателието с комплектно оборудване. Затова се появяват новите осветителни тела, които с тежината и големината си, с начина на закачването и светлинните си възможности позволяват да се работи в реална обстановка. Забележително нововъведение представлява и високата чувствителност на материала, позволяваща основно намаляване на светлинната площ. Съвременните материали с висока чувствителност позволяват да се снима в обикновени интериори и при нормално осветление, без да има нужда от увеличаване на светлинната площ.

Освен отклонението от тристенното осветление настъпва изменение и по отношение на декорацията, на повърхността на обектите. По-рано операторът се стараяше преди всичко да репродушира точно декорацията, при което всяка пета част трябваше да бъде експонирана над категорията на чувствителността на лентата.

В цялата площ на изобразяването съществуваха детайли от декорацията — точно разпраничени в светлина и в сянка. Днес операторът не се колебае да работи с плоскости от декорацията без детайли, а черните петна приема като плоскост, като изобразителен елемент. Работата с осветлението е в зависимост също така и от трактовката на декорацията, работата с тавана и пр. от гледище на филмовия архитект.

Новото разбиране на функцията на тоновете се оказва много полезно и при работата с външни снимки, без насочено, сложно осветление. Редица забележителни епизоди бяха заснети с разпръснато осветление, понякога с евентуално доосветяване чрез изкуствени светлинни тела.

9. Изглеждаше, че новата филмова техника ще доведе до забележителни изменения в изображението. Широкоекранното платно, с което отначало беше свързана определен изобразителна ограниченост, почти не наруши това понятие. Това е обикновен филмов образ с друго съотношение на страните. Даже и с това неудобство, че ако ефектът на рамката, който при класическия формат за всички зрители е един и същ, то при широкото платно е различен за зрителите, седящи по-близо или по-далеч. От близко разстояние рамката се изгубва и представа да има изразително-изобразителна функция. Обратно — от по-далечно разстояние отново се появява като изобразителен елемент. Също така и останалите технически новости, насочени към по-съвършено наподобяване на реално-

стта, означават в действителност намаляване на стилистическите възможности и нямат художествена стойност. Проектирането на образа в кръговите кина (респективно даже и в кръговите глобуси, където зрителят е в средата, а образът напълно го обгръща) не може да прескочи равнището на цирковата атракция. Може би читателят се съмнява, но зависимостта е ясна. Колкото по-съвършено е наподобена или фиксирана реалността, толкова по-малки са възможностите за художествено творчество. Ако скулпторът можеше само да отгива своите модели, то би постигнал, разбира се, максимално вярна репродукция на действителността, но не би могъл да говори за художествена творба.

10. Забележителното налагане на преките елементи на филмовата фотография имат и своя противоположност в киното. Филмовата фотография при трактовката на сюжета на филма може нарочно да се ограничи до максимално конкретен запис на действителността, но ще представлява връщане към началото на киното — това важи за фотографията, но не се отнася до мисълта, сценария, режисьорската и актьорската реализация. Фотографията от този тип, разбира се, на равнището на съвременната филмова техника, не подчертава сама себе си, а по-скоро (и като правило много рафинирано) показва безучастие, показва сцените като обективна реалност, неаранжирана фотографски. В действителност се слага максимална тежест върху качеството на самия обект. При плоските композиции обектът е избран така, че да позволи тонално плоско решение и след примитивното заснемане (както ни се струва) да предизвика само за себе си извънредно емоционално въздействие. (Понякога се стига до определена комбинация на двата начина — изборът на реалността е комбиниран с тонално опростяване, но без изразително плоско решение — например част от екстериора във филма „Мама Рома“.)

Следователно тези филми привидно не се съобразяват със законите на развитието, за които ставаше дума в началото. Филмовата фотография не е самостоятелна художествена творба. Художествена творба е филмът като цяло. А филмът като цяло се развива в различни форми. Редица филми (припомням трите елемента за емоционално въздействие, посочени в началото на статията) се ориентират преди всичко към смисъла. Измислената история се представя на публиката като факт. Стилизацията се извършва вътре в сюжета, в елементите на сюжета. За да може стилизираният сюжет да изглежда като истински факт, трябва операторът да се съсредоточи върху „максимално вярното изобразяване“. Затова наред със стилизираното изображение в новите филми се появява и камерата на „хроникалния филм“, така наречената скрита камера: снимане в реални условия, снимане в условия, непозволяващи качествен технически образ. Техническата некачественост припомня на зрителите за кинохрониката, реализирана в тежки условия и поради това изглеждаща максимално вярна. Филмът, чието въздействие се опира върху впечатлението на публиката, че става въпрос за „факт“, не може да се опира на изображение, което клони към абстрактност.

11. При редица филми се стига до стилова диспропорция: операторът не разбира добре сценария и стилизира образа там, където изобщо стилизацията (според духа и намерението на сценария) е невъзможна. А също и обратното: не стилизира там, където трябва да се стилизира. При комерциалния филм от стар тип този проблем не е възниквал. Простодушният, но ефектен сюжет е бил съчетан с ефектно идеализиращата камера. По един и същи начин е била заснемана комедия и военна драма, разбира се с „хепи енд“. При съвременния филм този проблем чувствително се изостря. Изискването за стилово единство определя далеч по-точен избор на оператор от режисьора и далеч по-тясна, на културно равнище съвместна работа. И двамата — както режисьорът, така и операторът — трябва да умеят да се договарят помежду си.

Днес този въпрос е далеч по-сложен, отколкото някога. Филмът престана да бъде само „изкуство за слупини“. Стана равностойна съставна част в ореола на модерното изкуство. С това, разбира се, той пое и цялата сложност на неговата проблематика.

Превел: О.К.

„УСОЙНИЦАТА“

Сценарий — Г. Колтунов (по едноименната повест на Алексей Толстой), режисьор — В. Ивченко, оператор — М. Чьорний. В ролите: Нинел Мишкова, Б. Зайденберг и др. Производство на Киевската студия „А. Довженко“, СССР 1966 г.

Лесно е с няколко бегли съображения да оценим филма „Усойницата“ като общо взето несполучлив, но по-важно е да разберем защо това е така.

Сценаристът и режисьорът смело са влезли в заочен спор с автора на едноименната повест — в нея се разказва за участника в гражданската война, Олга Зотова, която в годините на НЕП-а извършва криминално убийство. Жертва е красивата, пошла кокетка Лялечка, типично лице от непманската среда, от „недобитите“.

Повестта е написана през 1928 г. Читателите не са били доволни. В отговор на множеството упреци към автора — че не поискал да превъзпита Зотова, да я въвлече в мирния трудов свят — Толстой пише: литературата пресъздава живи, а не абстрактни герои; Зотова убива в момент, когато петилетките и масовото превъзпитание на хората още не е започнало.

Авторите на филма са потърсили друг ключ към поведението на Зотова. Тя принадлежи на гражданската война, както акулата на океана. Мъртва, Зотова ще бъде героиня, жива сега — тя е само един внушителен анахронизъм. Тя е неспособна за друг живот — за компромиси, за нов нравствен кодекс. Миналото не може да се върне, в настоящето тя не вижда смисъл. В името на революцията Зотова е изчерпала всичките си сили, изгубила е всичката си кръв.

Въпрос е доколко филмът „Усойницата“ е повлиян от статията на Сартър за „Иваново детство“, но е очевидно, че в съветската кинематография е трябвало още веднъж да прозвучи един от трагичните мотиви на революционната епопея, да бъде въведен герой,

който ни възхищава с миналото си, но няма бъдеще.

Спорът на кинематографистите с писателя е интересен. Дотук обаче той има чисто литературен характер — за смисъла на повестта.

Оставало е след това да се направи самият филм.

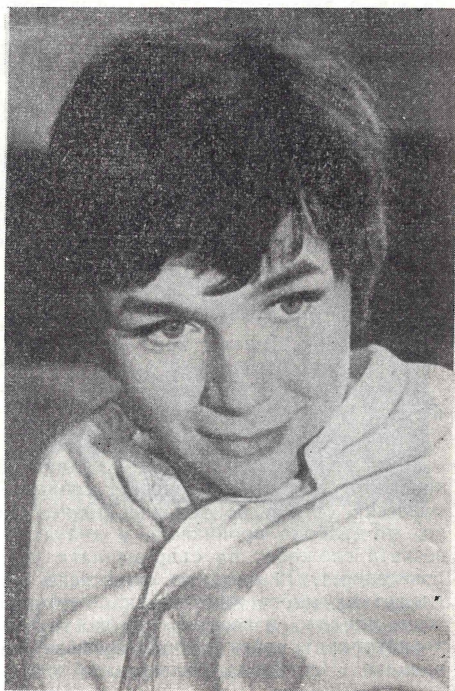
Толстой е удобен за киното не само с характера на своите произведения, наситени с действие, но и с естетиката на словото си, на целта и възможностите на художествената реч.

Според него мисълта и желанието винаги са последвани от жест, вътрешен и външен, от движение на ръката, мимиката на лицето, израза на очите, после този жест се потвърждава от словото. Словото завършва сложния процес. Между мисълта и словото винаги се намира жестът.

Филмът би трябвало да представлява зрителна разшифровка на текста, на словото на Толстой.

Авторите са имали своя идея за повестта. Работата си те са започнали с развързани ръце. Учудващо е, че са постигнали толкова малко.

Отношението им към текста на Толстой е буквалистично, нетворческо. Те са се заели да екранизират например следния пасаж: „Тракащи коледа на вагони, железен зной на печичата в синия дим, хи-



ляди, хиляди версти, дълги като път, песни, воня и омърсен сняг на казарми, крещящи букви на военни плакати и дявол ги знае какви афиши и съобщения — раздрана хартия, шумоляща в студа, мрачни митинги в полумрака на къщи от греди, с опушена лампа — и отново снегове, борове, димящи огньове, познатият звук на железните бичове на боя, студ, опожарени села, кървави петна по снега... — и т. н.

В повестта тези неща са органични — единство им придава личността на разказвача, характерът на неговия повествователен стил. Във филма този фон на живата авторска реч отсъства и в двадесетинната секунди, когато кадрите се натрупват един върху друг, зрителят си изключва вниманието — той не вижда нищо друго в тях освен един безвкусен и нескопосан фойерверк. Камерата губи онази дистанция спрямо героя, която е необходима, за да следим неговия живот, вътрешния и външен жест, който следва мисълта на човека, ударите на сърцето, възненението на кръвта.

Този буквалистичен, илюстративен метод на работа е характерен въобще за филма, с редица изключения — сцената на убийството например. Литературната си концепция — сама по себе си интересна и плодотворна — авторите не са могли да защитят кинематографично.

Когато човек иска да спори за главното, но се спъва в елементарното, той трудно може да бъде убедителен.

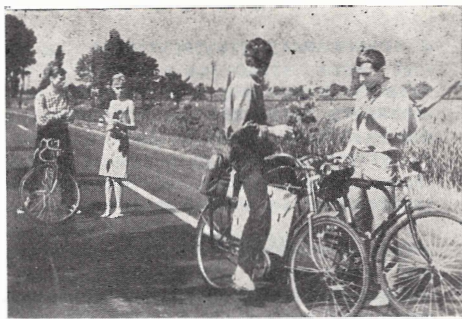
И. П.

„ВЛЮБЕНИТЕ ВЕЛОСИПЕДИСТИ“

Сценарист и режисьор: Петер Бачо, оператор Дьорц Илеш, изпълнители: Тибор Орбан, Ишван Ури, Ласло Тот, Нора Калди и др.

Продукция на киностудията „Мелефилм“, Будапеща.

През последните няколко години в кинематографията на повечето социалистически страни се започна процес на все по-дълбоко проникване в диалектичната сложност на съвременната действителност. И напълно естествено погледът на много кинотворци се обърна към младото поколение, в което се концентрират почти всички проблеми на времето. Неотдавна българските зрите-



ли имаха възможността да видят един от тези филми, в които се прави опит да се разкрие сложността на характера на днешния млад човек — филма „Влюбените велосипедисти“, производство на унгарската кинематография.

Авторите вземат за основа на филмовия разказ простата, непретенциозна любовна история между девойката Естер и бъдещия учител Андраш, като насочват вниманието си към мислите и чувствата на своите герои. С топлина и разбиране те разкриват на екрана вътрешния им мир, силата и слабостта на младостта. Искрената, спонтанно родила се любов на жизнерадостната и свободна, в хубавия смисъл на думата, Естер, среща лекомислието на Андраш и умира завинаги, но пробужда у него за първи път едно сериозно и дълбоко чувство. Авторите съумяват да уловят тези нюанси на любовта, които я правят съвременна, които я отличават от вчерашната, а сигурно и от утрешната любов. Очевидно техният замисъл е бил да създадат няколко типични образа на младежи и девойки и, базирайки се върху тъй човечната тема за любовта, да поставят въпроса за моралната отговорност, за честността, достойнството и за често срещаните днес егонизъм, безразличие и скептицизъм у младеж брой младежи, които те проявяват във всичко и към всичко, даже в любовта. В това отношение особен интерес представлява образът на Андраш. Сцената на разговора между него и бащата на Естер е един от основните смислови акценти, в които сблъскването на две поколения е поднесено в най-обикновен човешки диалог, направен с чувство за мярка.

Замисълът е искал широка социална мотивировка, за да се издигне филмът над един обикновен разказ за любовта и чрез осмислянето на анализираната действителност да зазвучи художествено убедително. Но тази необходима мотивировка остава на втори план, а към края

на филма в резултат на личния конфликт, който се затваря в себе си, изчезва почти напълно. Изборът на време и място на действието—ваканция край брега на морето — създава условия за динамичното развитие на сюжета, с необходимите за усложняване на личния конфликт срещи и раздели, но откъсва героите от тяхната социална среда. Така филмът, вместо да стане проникновен анализ на съвременното поколение и да разкрие защо много от младежите не могат да открият в себе си устойчива вяра в нещо, каквото и да е то, се ограничава с внимателното и умело пресъздаване на жизнените факти, без напълно да се постига тяхната същност.

Засегнах повече проблемната страна на филма, защото тя представлява по-голям интерес, но заслужава да се отбележи, че изразните кинематографични средства са сполучливи. Камерата е много свободна, но нейното движение винаги е подчинено на драматургичната задача. Младите актьори са убедителни и жизнени. Изображението създава хубаво лирично настроение.

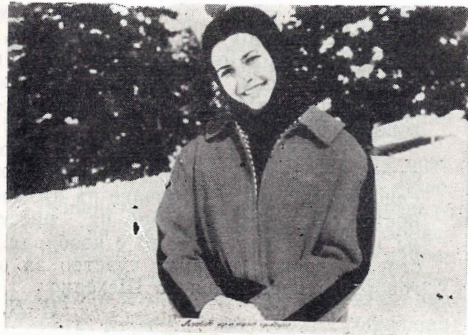
И. Д.

„ЛЮБОВ ПРИ НУЛА ГРАДУСА“

Сценаристи: Г. Николаиде и Цезар Григориу, режисьор: Гео Саузеску и Цезар Григориу, оператор: Георге Корнеа, музика: Георге Григориу. Изпълнители: Д. Рукряню, Михай Попеску и др.

Производство: Студио Букуреш

Това е филм, който по жанр може да се определи като чисто развлекателен. В него има много песни, приятни ритмични танци, не лоша естрадна музика, смях и любов. И естествено критерият, който следва да бъде приложен към него, трябва да съответствува на жанра. Но и от такава оценъчна позиция музикалната комедия „Любов при нула градуса“ не може да се определи като хубав филм за отмора. Прекалено наив-



ни и не отговарящи за възрастни хора са взаимоотношенията между двете влюбени двойки. За съжаление сюжетният разказ се изчерпва само с тези любовни истории. Твърде много се подценява зрителят, неговото чувство за интересно, вкусът му към развлекателното. Може би единственото нещо, което прави филма търпим за гледане, е красивият планински зимен пейзаж, приятните цветове и с вкус облечените млади хора. Във филма няма много фантазия и оригинални решения, тъй необходими за развлекателния жанр.

И. Д.

„ЕГОН И ОСМОТО ЧУДО“

Сценарий: Йоахим Волгемут, режисура: Кристиан Шайнке, оператор: Роланд Греф, музика: Ролф Кул, участвуват: Гунтер Шос, Траудел Куликовски, Хайнц Беренс, Карл Рихард Шмид и др. Телевизионен филм на ГДР

Съвременната тема и младите герои не спасяват филма. Историята на Егон,



бил в затвора за дребно хулиганство, и бързото му превръщане в съзнателен и трудолюбив младеж под влиянието на бригадирския колектив и любимата му девойка, при повърхностно излагане на фактите, носи в себе си много схе-

матизъм, неправдоподобност. Образите от художествена гледна точка са крайпо неубедителни и служат само за илюстрация на тезата, че социалистическият колектив е силна възпитателна единица.

Филмът е комедия. Но твърде малко епизоди възбуждат смях в залата. „Егон и осмото чудо“ е от тези филми, чието по-нататъшно съществуване ще бъде отречено от нашето време.

И. Д.

„САМО ГРЯХ“

Сценаристи: Хануш Бургер, Мауриций Яновски, Хелмут Гревалд, Алфред Хиршмайер, Ингрид Решеке. Режи́ор: Хануш Бургер. Композитор: Клаус Фемел. Изпълнители: Хелга Чочкова, Анекатрин Бюргер, Бригите Краузе, Ханс Луке и др.

Продукция — ДЕФА — Германия.

Филмът „Само грях“ е още едно доказателство за голямата привлекателна сила, която притежават пиесите на най-великия драматург на човечеството Уилям Шекспир. Но едни ги привлича едно, а други друго. Едни кинорежисьори, пренасяйки на екрана неговите произведения, възкресяват с таланта си големия хуманист и неговото творчество за съвременните зрители. Други, на които не им липсва хитрост и умение ловко да спекулират с широко известни творби, с обръщането си към Шекспир решават свои лични финансови задачи, прикривайки се с неговото име. Филмът „Само грях“ с пълно право може да се нарече спекулативен филм.

Авторите ни предлагат „съвременна“ интерпретация на една от прекрасните Шекспирови комедии „Дванадесета нощ или както обичате“. Основната линия на фабулното развитие е запазена. Но авторите на филма са решили

да тръгнат по най-лека път, като изразят своето „ново“ виждане на Шекспир чрез изопачаване на съдържанието и образите и чрез поднасяне на любителите на евтините развлечения сцени със съвременни битълси, с танцуващи туист граждани на Илирия, с къпещата се Оливия, чиито маниери и разголено тяло напомним тези на някоя съвременна кинозвезда.

Лицето от истинското съдържание на тази жизнерадостна комедия не е претворено на екрана. Неприятно впечатление прави нелепото отхвърляне на повечето високоромантични моменти и свеждането на изпълнените с живот и поради това криещи в дълбочината си нещо необяснимо Шекспирови образи до схемата на едни съвременни цинични герои, чиито взаимоотношения се затварят в сферата само на чисто физическото влечение. Унищожено е удивителното равновесие в комедията между възвишеното, романтичното и низмените комически елементи, като на преден план се изнася низменото и с помощта на приятната музика и цветове му се придава привлекателен вид. Божествено красивата Шекспирова Оливия едва ли не изпада в истерия при безуспешните си опити да накара Виола, преоблечена като паж, да лепне с нея в леглото. И всичко това е снето на широкоекранна лента, в приятни и нежни цветове. Умела спекула. Защото на човек за отмора винаги му е приятно да съзерцава красиви неща — било то декорации, богати костюми, красиви тела или хармонично съчетаване на приятни цветове. Декоративното оформление е сведено до няколко модерни стилизирани конструкции, което създава условно представата за един съвременен интериор, твърде приятен за окото. Но само толкова. Възможностите на такъв тип декорации, които по смисъл се приближават до условността на освободената от всякакви декорационни ограничения сценична площадка на елизаветинския театър и които биха улеснили постигането на тъй характерния за Шекспир преход от външната изява на действието към вътрешното дълбоко изживяване на чувствата, съвсем не са използвани.

Тази оценка на филма в никакъв случай не трябва да се отъждествява с едно принципиално отричане на възможността за осъвременяване на пиесите на Шекспир, напротив, то е необходимо, стига авторите да имат чувство за отговорност пред гения на Шекспир.

И. Д.



Сценаристи: Ж. Л. Ришар и Ф. Трюфо, режисьор: Жан Луи Ришар, оператор: М. Келбер, музика: Ж. Делрю. Изпълнители: Жана Моро, Жан Луи Трентинян, Франк Вилар, Алберт Реми, Клод Риш, Апри Гарсен, Жорж Рикие и др. Френско-италианска продукция.

Жана Моро в един филм на Луи Ришар и Франсоа Трюфо. Факт, който би предизвикал интереса на всеки запознат с киното. И втори факт — филмът пресъздава историята на известната шпионка на кайзерова Германия през първата световна война Мата Хари. Любопитството става по-голямо. Темата може да бъде реализирана в един психологичен филм или в един остър политически филм, или просто в майсторски направен шпионски филм. И още повече като се знаят имената на авторите.

Но... В началото филмът обърква, очакванията не се сбъдват и на екрана се проточва един полумелодраматичен, полулюбовен, полушпионски филм. Учудващо жанрово несъответствие между отделните епизоди. Учудваща трактовка на образа на Мата Хари. (Винаги очевидно не е на Жана Моро, а на авторите.)

В малкото епизоди, в които се показват действията на германското разузнаване във Франция, присъствуват елементи на пародия. Много от ситуациите са наивни и скалъпени.

А самата Мата Хари необяснимо много забравя и мисли за всичко друго, само не за работата, която върши. Едно принудено да шпионира момиче, измъчено, но иначе мило и красиво, иска да обича, да живее спокойно, но няма право на това. И незаслужено я екзекутират.

Историческата истина е пренебрегната. Право за това авторите имат. Може би под такава форма те са искали да върнат един спомен от миналото, духа на времето, в което е живяла Мата Хари, и тази наивна (в сравнение със съвременната) и сензационна представа за политическите ходове на воюващите страни. Заслуга на филма е пресъздаването на атмосферата в началото на нашия век, така както са я възприемали обикновените хора. Тя се изгражда с помощта на такива кинематографични средства, които стилово напомнят старите филми. Този подход обяснява

и мелодраматичността, и наивитета на битовите сцени, и снизходителната усмивка на авторите.

И. Д.

„НА МЯСТОТО СИ, ГРАЖДАНИНО ПОКОРНИ!“

Сценарий и постановка: Радивое Лоло Джукич. Оператори: Милорад Маркович. Роли: Мия Алексич, Миодраг Петровић-Чкаля, Вера Илич-Джукич, Джокица Милаковић, Люба Тадич, Бранка Митич, Михайло Виторовић, Драгун Добричанин.

Производство на „Босна-филм“, Сараево.

В професионално отношение нито режисьорските и операторски средства, нито актьорското изпълнение могат да ни поразят с нещо свое—специфично и оригинално. Във филма са използвани много от приемоте на първите френски „комични“ като: удяне с предмети, гоненици, преследвания и др. Но тяхното предназначение — да предизвикат смях, да създадат определена емоционална настройка и атмосфера сред зрителите — не винаги е успешно. За разлика от остроумния ефектен диалог на съвременните френски комедии, от характерния за тях тънък хумор, тук смехът често се създава пряко, без особен такт и финес. И все пак въпреки посочените слабости в голяма част от епизодите „На мястото си, гражданино Покорни!“ оставя у нас чувство на задоволство, което се създава благодарение на неговата проблематика, на обществения му патос.

Постановчиците са съумели да избягат построяването на филмовия сюжет само като едно логично и обосновано обединяване на отделните трикове и „гег“-ове в цяло, а го подчиняват на своята остро критична мисъл.

Филмът протестира срещу някои все още съществуващи икономически неуредници, срещу оеснафяването, свеждането на духовните ценности до минимум, срещу онези взаимоотношения между хората, които се определят в зависимост от обществената им кариера, срещу принципите, създаващи психологията на „малкия“ неинициативен човек, на гражданите „Покорни“.

Удачно е, че авторите изоставят на втори план безхитрозната фабула, изградена върху авантюрата на група контрабандисти на наркотици и тяхното

залавяване. Не достатъчно плавно, но драматичните нотки, звучащи в подтекста на отделните сюжетни линии във финала, открито излизат на повърхността, за да прекъснат комедията, за да я превърнат в памфлет.

Централният образ — Цуле Покорни, който е не само драматургически център, но и средство за разкриване на основната идея — е един съвременен Дон Кихот. Той също, както и Сервантесовия герой си поставя благородни насочени към бъдещето цели. И той също така е фигура трагикомична поради онази наивност на средствата, към които прибегва. Той е трагикомичен, но... жалък в сравнение с воюващия с вятърните мелници, т. к. е изгубил неговата героиня, очарованието на несломимата му и търсеща активност. За да изрази своето недоволство от пречестите на обществото недостатъци, на малкия Цуле Покорни са необходими външни импулси. И тук на помощ идва условният, до известна степен режисьорски похват — упояването на героя с наркотика „хероин“. Това инжектиране с активност не е в разрез с общия гротесков маниер на филма, а намира, която засилва критичното му звучене.

Д. Д.

„ЖЕНИ“

По разказа на И. Велембовска.

Игрален черно-бял филм, производство на Централната киностудия за детски и юношески филми „Максим Горьки“; 1965 г.

Автор на сценария — В. Металников.

Режисьор — П. Любимов.

Оператори — В. Дулцев, М. Осемян.

Художник — А. Клопотовски.

Композитор — Ян Френкел.

Ролите изпълняват — Н. Сазонова, И. Макарова, Н. Федосова, Г. Яцкина, В. Соломин, В. Мизин.

Тази втора самостоятелна постановка на П. Любимов след дебюта му — „Лелята с теменужките“ — констатира появили се у него интерес към по-многостранно разнищване и осмисляне на човешката личност, по-смело втурване в морално-психологическите проблеми на действителността. Искане ми се да вярвам, че това е процес на творческо израстване на самия режисьор, а не случайност или маниерно подража-



ние на някои от съвременните тенденции на киното.

„Жени“ е филм за онова поколение съветски хора и по-конкретно — за онези жени, съдбата и характеристиките на които до голяма степен са се формирали и предопределили от неотдавна заглъхналите изстрели на войната, за тяхната душевна мъжественост, издръжливост и красота. Построен върху тази основа, сюжетът на филма засяга и други, непосредствено свързани със съвременността въпроси главно в нравствен и етичен план.

И така чрез контрастното съпоставяне на жизнения път на две девойки, чрез характеристиките на техните приятели, показали се хора безчестни и лекомислени, постановчиците поставят майчинството над всякакви установили се норми и предразсъдъци. Те прокарават и мисълта за верността, вярата и доверието към човека. Мисълта за чувството на отговорност и онзи висок вътрешен критерий на честност, който трябва да има у всеки, и най-главното — за онова изпълнение на моралния дълг, което е вътрешна потребност на характера, а не прикрива жалкия и егоистичен стремеж за успокоение на собствената съвест.

Истинският драматизъм на филма се създава не от тревожните акорди на музиката, от сивата изобразителна гама на много от кадрите, нито само от усещането на скрито напрежение в пролога — безмълвната разделя между жените и техните мъже, на децата и техните бащи или в пейзажите, в които даже белите кълбести облаци тежат над реката. Това все пак е минало. Тревожната сигнализация се ражда от това, че у такива хора, у една от главните героини — трудовата жена Екатерина Тимофеевна, безкористно помагала на другите — когато се докоснат до нейното най-лично, неочаквано проявява егонизъм и необективност.

Именно тук създателите на „Жени“ стигат до най-интересния момент — изключителната сложност и многообразие на човешкия характер, неговата диалектика. Те се натъкват на невъзможността да се подхожда към личността от категорични и един път завинаги определени критерии и рязко да се разделят героите на „положителни“ и „отрицателни“. Това за жалост става заключителен акцент във финала, вместо да се превърне в изходен пункт за изследване на един интересен проблем. Онова, което най-много би заинтригувало нашия съвременник, остава извън обсега на авторите. Един „happy end“ бързо ликвидира възникналия конфликт. Това опростяване и бягство от остротата на проблема не ни позволява да отнесем „Жени“ към творбите на онези млади съветски режисьори, които напоследък предизвикаха оживление със смелостта си да се докосват до болезнените теми и да търсят тяхното ново драматургическо и изобразително решение.

Лиричните епизоди, както и в първия филм на П. Любимов, са изградени удачно и създават необходимото настроение. Умело и чисто кинематографично е направена първата (условно) част на „Жени“. Във втората обаче надделява повествователният елемент, идващ може би от литературната основа. Тук в отделни епизоди образите престават да се развиват по законите на своята вътрешна логика и се конструират по традиционните сюжетни схеми. Дразнят и някои натрапчиви и неверни битови детайли в интериора и костюмите.

„Жени“ разкрива и стремежа на режисьора да създаде цялостен актьорски ансамбъл, за което спомага, разбира се, талантът на Н. Сазонова, И. Макарова, Н. Федосова и по-младите — Г. Яцкина и В. Соломин.

Д. Д.

„ПАРКИРАНЕТО ЗАБРАНЕНО“

Режисьор — Роберт Брандт.
Мултипликатор — Арне Густафсон.
В главните роли: Карл Густаф, Лена Зодерблом, Лил Линдфорс и др.
Производство на „Сандрев—Ателиерна“ — Стокхолм.

„Паркирането забранено“ можем да отнесем към онази масова продукция от комерчески филми на Запад, които

са посредствени и недълбоки по мисъл, лишени са от творческото въздействие на авторите им, но като компенсация на това са направени високопрофесионално по отношение на използваните кинематографични средства.

Няма да се спирам подробно на идейната и драматургична страна на творбата. Те са слаби, незадоволителни. Мисълта за непрестанната борба между старото и новото, еготиството и доброто, между будното търсещо и творещо начало в човека със създали-те се бюрократични обществени норми, която възниква в началото на филма, за съжаление служи само като повод да се изгради една непретендиозна фабула. И рационалното в основата на филма с неговото до известна степен критично и хуманно направление бързо се превръща в шаблонна детективна история с твърде и твърде традиционните: гангстер, облечен в черно, с многозначителна котешка походка се движи из улиците на прада, няколко чифта големи черни очила, зад които се крият загадъчни фигури, дебнат своята жертва, жената „вамп“ е отново в ролята на съблазнителка, с бясно темпо и писък се носят по асфалтовите пътища автомобили и пр. Всички тези атрибути са преподнесени леко протескно. Те са вилетени в главната сюжетна линия — патилата на изобретателя на „чудеса“ с утилитарен характер, който той се стреми да въведе в производството. Тази насоченост на филма е само средство, което позволява на постановчиците да демонстрират „чудесата“ на кинематографичната специфика. Но това биха били чудеса за един зритель от преди няколко десетилетия. Сега голяма част от типично комичните арсенални средства, употребени в техния чист, изкристализиран вид, оставят зрителите хладни. Нанизаните един след друг трикове и „гег“-ове са лишени от по-дълбока смислова връзка и идейна мотивираност. Те неусетно заемат централно място и изместват образа на човека. „Паркирането забранено“ е чиста комедия на ситуацияите, без всякакъв психологизъм и интелектуализъм. Именно поради това, въпреки органичното включване на мултипликацията в игралните епизоди и добрата пантомима тази комедия заслужено може да се охарактеризира като филм еднодневка. От друга страна, „Паркирането забранено“ може да бъде интересен материал за теоретици, занимаващи се с особеностите на кинокомедията, т. к.

отказът от словесен диалог в него и пълното му заместване с пантомима напомнят за естетическата платформа на Чаплин относно комедията — един все още окончателно неразрешен проблем.
И. Д.

„СЕДМИНАТА ОТ ТИВА“

Италиано-френски игрален филм.

Сценарий — Джон Менг.

Режисьор — Рой Фергъсън.

Оператор — Винсънт Хенц.

Музика — Марио Джем.

В главните роли: Андре Лаурънс, Лена фон Мартенс, Бърт Плешър, Лоредана Нушак, Раф Балтазар и др.

Въпреки че филмът е една ретроспекция в историческото минало, не бих го нарекла исторически в точния смисъл на това определение. Действителните факти дават богат и твърде интересен материал за създаването на творба с широко познавателно значение и разбира се, осмислена от нашето съвремие.



Идеята за независимостта, свободата на родината, активността на масите и тяхното преплитане с користните амбиции на отделни по-силни личности е основната ос на „Седмината от Тива“. Но неговата стилистика се определя не от тях, а от други елементи, които му

придават характер на типично зрелищен. Мелодраматичната любовна история, развиваща се банално, огромното количество масови сцени, снети до известна степен натуралистично, наситеният колорит на цветовете заемат централно място. Но те не са достатъчни, за да създадат по-цялостна представа за специфичния дух и атмосфера на времето.

От професионално гледище трябва да се отбележи операторското майсторство, проявено в споменатите вече епизоди на сраженията.

Д. Д.

„СНЕЖАНКА И СЕДЕМТЕ...“

Един зимен филм с Катерина Валенте по сценарий на Гюнтер Нойман.

Режисьор — Курт Хофман,

Музика: Хайно Газе; снимки — Св. Нюквист; декори: Ото и Харта Фишингер. Хореография — Дон Лурио. Костюми — Х. Халер.

В останалите роли: В. Гилер, Х. Видер, Е. Валдоу и други.

Цветен филм на „Индепендент“ в сътрудничество с Презенс—филм.

Използвайки отделни страни от сюжетната канава на небезизвестната за всички старинна приказка, постановчиците са направили лек, забавен и нетенденциозен филм. Неговата основна цел е да създаде наслаждение на зрителите чрез мелодичните песни на К. Валенте и чрез красивите багри на кадрите. Именно поради това конфликтите и драматизмът са външни, повърхностни. Още от самото начало се усещат предстоящият щастлив край и приблизителният развой на действието. От това занимателността неминуемо губи. Както в приказките съществува фантастичният алогичен елемент, така и в „Снежанка и седемте...“ авторите с лекота отхвърлят всякакво по-задълбочено изследване на личностните качества. За тях е важен ефектния момент. Те боравят с по-общите категории като добро и зло, красиво и грозно.

Филмът изцяло — и по изобразителната си страна, и по съдържание — е в рамките на развлекателния жанр.

Д. Д.

Материалите от рубриката „По нашите екрани“ написаха:

Иван Пауновски, Искра Димитрова и Дима Димова.

ТОДОР ДИНОВ

Впечатления от два фестивала

Нямам намерение да правя пълна и изчерпателна информация за фестивалите на късометражния филм в Краков и Мамая от м. юни 1966 г. Още по-малко си поставям задачата да правя критически анализ на показаните филми. Бих искал само да споделя някои от мислите и чувствата, породени от анимираните филми на тези фестивали.

Не си правя илюзии, че видяното на даден фестивал е достатъчно, за да добием пълна и обективна представа за цялостното състояние на определено изкуство, показано там. Не бива да се забравя, че преди откриването на всеки фестивал селекционната комисия е извършила огромна работа, в която са се отразили до голяма степен намеренията на организаторите на фестивала — става дума за идейните, естетическите, морално-етичните, вкусовите и пр. намерения. Заедно с това трябва да се има предвид, че и на двата фестивала отсъствуваха произведенията на световно признатите майстори на анимационното изкуство: Леница, Вукотич, Милица, Герш, Дънинг, Хъблей, Мак Ларен, Буровчик и др., факт, който не може да не даде отражение върху качеството на фестивала. Навярно това са и част от причините за създаденото у мен известно чувство на неудовлетвореност. Въпреки всичко не споделям мнението, че световната анимация се намира в кризис. Моето усещане е, че филмите, които ни бяха показани от приблизително 30 страни, носят белега на извършващ се прелом в развитието на анимационното изкуство. Този прелом се характеризира с ярко изразената тенденция да се създават „авторски филми“ — филми, в които режисьорът е сценарист, художник и аниматор. Това явление, което съвсем не е кризисно, разрушава анимационните „школи“, но ражда по-голямо разнообразие на душевност и мисловност, по-голямо разнообразие от стилове и лични почерци, богатство на форми и изразни средства.

На фестивалите в Краков и Мамая пролича ярко изразен стремеж на аниматорите към големи художествени и философски обобщения, отказ от традиционната сюжетност, отказ от самоцелното развлечение („Стена“ — Анте Зеинович, Югославия; „Охлюви“ — Рене Лалю, Франция). Все повече се налага и завоюва широк терен анимационната миниатюра („График“ — Даниел Шчехура, Полша; „Церемония“ — Боривой Домникович, Югославия; „Яйце“, „Умбра“, „Лавра“, „Вези“ — Йон Попеску-Гопо, Румъния; „Усмивка“ — Мирослав Кийович, Полша и др.). Демонстриран бе стремеж към лаконизъм, вкус към метафората и асоциацията, предпочитание на простата изразност — икономичен шрих и цвят, движещо се пето или хартиена изрезка. Като създават собствен анимационен език — система от условни знаци, символи, метафори, — аниматорите изразяват сложно съдържание, заангажират своя талант и авторитет, вземат отношение по най-парливите въпроси на нашата съвременност и карат зрителя да се замисли.

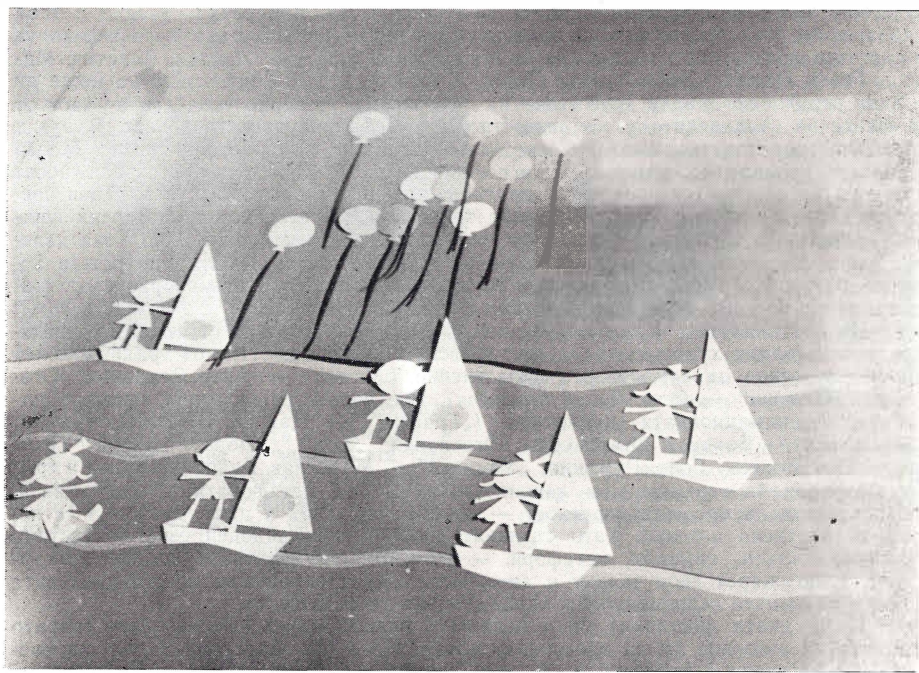
И на двата фестивала бяха показани филми, които демонстрират открито усилията на авторите им за оригинална изява. Но в повечето случаи тези намерения бяха свързани с търсения в областта на формата и художествените средства, които не винаги биваха родени и оправдани от определени идейни намерения. Твърде често, изхождайки от икономически съображения се прибегва до оживяване на

хартини изрезки, въпреки душевността, идейната и стилова насоченост на автора, въпреки драматургията на произведението. В много случаи усилията и възможностите на отделни автори се мобилизират за изследване и осъществяване на най-простото физическо движение — преместване на предметите в пространството вместо изследването и осъществяването на сложните криви на човешкото мислене.

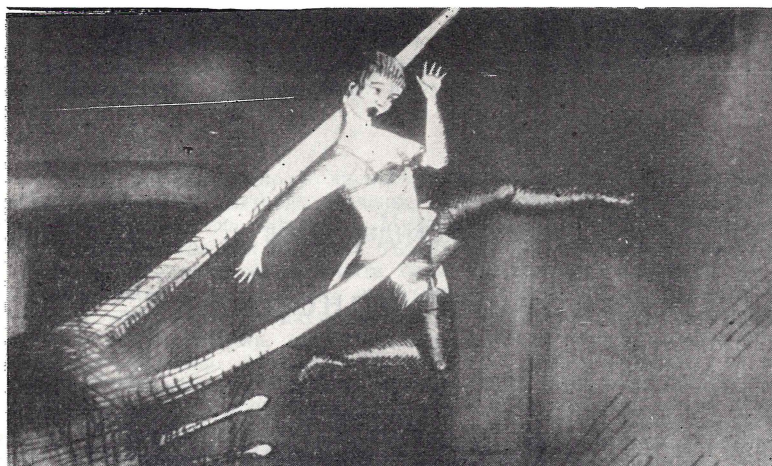
Общопризната за най-добра в Маая и отбелязана с награда бе програмата на Загреб-филм. Тази програма се наложи преди всичко с обществената zaangażираност, гражданска съвест и доблест на нейните автори. Насочени към решаване на морално-етични проблеми, филмите от тази програма бяха сатирични жила, прицелени против задържащите прогресивното развитие тенденции. Макар че не винаги бихме се съгласили с графичните средства на авторите (някои от тях все още носят белези на Диснеевско влияние), тези филми са емоционална и страстна защита на най-висши човешки добродетели. Най-добър от тях „Стена“ — сценарист, художник и режисьор Анте Заинович — бе къс разказ за двама души и една стена, която се изпречва на техния път. Първият от тях се примирява с положението, сяда пред стената. Вторият, непримиримият, след многократни опити най-после успява да пробие стената, блъскайки главата си в нея. Успява, но... запива. Първият, това е и чакал, той преминава през отвора, но пред него се изпречва нова стена, пред която той пак смирено сяда... Многогостното художествено изненади правеха сочна и свежа драматургията на този филм. Тяхното присъствие бе оправдано от главната цел.

Твърде шумно от публиката и противоречиво от специалистите на двата фестивала бе посрещнат филмът „Охлюви“ — сценарий Рене Лалю, Ролан Топор, режисура Рене Лалю по рисунки на Ролан Топор, Франция. Филмът получи специалната награда на журито в Краков и „Златен пеликан“ в Маая. Филмът е рисуван, цветен (разрисувани хартиени марионетки), дълъг 303 м. Изобразителното решение на филма е обусловено от стилистиката на Ролан Топор — примитивист. Естествено тази художествена концепция е дала и облика на анимацията.

Това е история на един селянин, изпаднал в отчаяние, защото посадената от



„Ножичка и момченце“



„Охлюви“

него зеленчукова градина съхне. Обезкуражен, той започва да плаче и под благотворното влияние на дъжда от сълзи, зеленчукът израства и добива гигантски размери. Но селянинът не забелязва, че малките охлюви, които увреждат зеленчука, също израстват до размерите на танкове и унищожават цялата градина. След това охлювите унищожават жителите на един град и самия град. Най-после свършили своята работа, охлювите застават, наредени в пирамида. Отново селянинът полива градината със сълзите си, сега израстват огромни моркови, но заедно с тях зад баира израстват и ушите на три заека.

Безспорно филмът е метафора, насочена против войната. Създаден е трагичен по своя характер и звучене художествен образ. Финалът на филма, който според някои е песимистичен, всъщност е зареден с тревожния призив: „Бъдете бдителни!“ Онова, към което могат да се предявят известни претенции, е градът от втората част на филма. Той разрушава стилото единство, разрушава създадения символ в първата част на филма — градината, това е животът, отглеждан с непосилния труд и мъка, радост и сълзи на човека. Този символ обхваща целия живот, заедно с градовете и селата. Също така могат да бъдат предявени претенции по отношение художествената мярка на авторите, която допуска съществуването на известни елементи на натурализъм, които нищо не допринасят към идейното и емоционално изграждане на образа.

Няколко думи за нашето участие. В Краков ние бяхме представени от кукления филм на Христо Топузанов „Маскарад“, който бе награден с диплом. В Мамая нашата програма беше една от най-късите — три филма, адресирани към най-малкия зрител: „Приклучение“ — сценарий и режисура Стоян Дуков; „Ножичка и момченце“ — сценарий и режисура Христо Топузанов по идея на Цветан Ангелов; „Какъв да стана“ — по сценарий на Христо Илиев, режисьор Радка Бъчварова. И трите филма бяха топло аплодирани от публиката и специалистите. Филмът „Ножичка и момченце“ получи „Сребърният пеликан“ за филм за деца. Художествено и анимационно безупречно осъществени, тези филми (това в по-малка степен се отнася до „Ножичка и момченце“) носят белега на известно драматургическо и рисунъчно изсушаване. Липсват детайли и художествени изненади, които биха обогатили, задълбочили и освежили образите и идеите на филмите.

За сетен път сме убедени, че трябва нашето участие на специализираните фестивали на анимационното изкуство да бъде по-разгънато в тематично, жанрово, стилотно отношение, а това означава изпращането на повече филми.

Д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Краковски панорами

Преди три години, когато се провеждаше за трети път, националният полски фестивал за късометражни филми прерасна в международен. Престижът на полското късометражно кино, утвърдило се главно в областта на документалния и мултипликационен филм на едно от първите места в света, му осигуряваше неизменно вниманието на световната кинообщественост и присъствието на видни нейни представители в Краков. В такава обстановка за организаторите на фестивала не бе трудно да предвидят, че веднъж събраната международна аудитория ще посрещне благосклонно едно по-амбициозно тяхно желание да осигурят непосредствено след полската панорама и панорама на международния късометражен филм. И ето вече три години поред Краков предлага на своите гости тези две панорами сред старинния, живописен декор на своята запазена средновековна архитектура, в която блести с ренесансовата си красота прочутият Вавел, в атмосферата на едно сърдечно гостоприемство и — веднага искам да добавя — при една отлична организация. Разумно подредена, непретоварена програма, липса на „мероприятия“, които на други фестивали минават често само формално, и пълна и навременна печатна информация за всички филми — ето най-главните отличителни белези на тази организация, от която биха могли да се поучат домакините и на други, с по-стара традиция фестивали.

Разбира се, основен показател за оценката на един фестивал си остават както вичаги филмите, които той е успял да включи в своята програма, доколкото всеки фестивал има или трябва да има амбицията да отрази равнището и главните тенденции в дадения етап от развитието на киноизкуството или на отделен негов жанр. Мисля, че тази година Краков успя да постигне тази амбиция повече с първата си панорама, посветена на полския късометражен филм. Втората, международна панорама — макар и внушителна по цифри (75 филма от 27 страни) — бе значително по-бедна в това отношение. Това не е случайно и се определя от най-малко три твърде съществени фактора. Съвършено безспорен е фактът, че международните фестивали нараснаха извънредно много по брой през последните години. Колкото и голяма да е световната продукция на кинопроизводството, тя трудно може да насмogne с шедеври или поне със значителни творби за всички фестивали. Съвършено естествено е при това положение творците и филмопроизводителите да проявяват предпочитание към фестивалите с по-стари традиции и да изпращат именно там онова, което смятат за главно постижение. За съжаление вече засега Краков още не се е превърнал в такъв привлекателен център. Три години са твърде малък срок за завоюване на голямо международно признание от един фестивал. На последно място решаваща роля играе, изглежда, и календарът. През месец юни Краков наистина предлага цялото великолепие на своите китни паркове и градини, но тогава са минали вече четири големи международни фестивала — Лайпциг, Манхайм, Тур и Оберхаузен, — които са успели да приберат „реколтата“ от предишната година и на Краков не остава нищо друго освен да приеме ония филми, които вече са опитали, но безуспешно своето шастие на тези фестивали, и да покани за извънконкурсно представяне наградения на тях филми. Всичко

това предопределя поне засега едно немного високо равнище на международната панорама в Краков, което не означава, разбира се, че от нея автоматично се изключват изненадите. Именно късометражният филм е такава област на творчество, в която дръзновението и експериментът най-често водят до успех или пък избухват най-неочаквано неподозирани таланти.

•

Едва ли има жанр в късометражното кино, в който поляците да не са създали образци от световно значение. Достатъчно е да си спомним такива филми като „Рождението на кораба“, „Музиканти“, „Изворът“, „Завръщането на кораба“, „Реквием за 500 000“ или пък анимацията на автори като Леница, Гиерш и Шехура. Дълго време поляците бяха най-опасният съперник на международните фестивали, дълго време те държаха в ръцете си палмата на първенството. Но напоследък нещата видимо се измениха. И в късометражния филм, главно в документалния, пред поляците излязоха чехите, докато в областта на анимацията отдавна вече съперничеството се дели по равно с югославяните, българите и румъните. Полското късометражно кино изостана, загуби от свежестта си, изпадна в традиционализъм. Това е впечатлението, което обективно се налага и от тазгодишната Краковска панорама. За да се аргументира върху хартия това впечатление, би трябвало да се анализират подробно десетките филми, които създават неговото основание. Това, разбира се, е неосъществимо в една статия. Като своеобразен аргумент, потърсен точно в обратна посока, би могло да послужи обаче обстоятелството, че от 10-те наградени филма заслужават внимание фактически само два: „Семейството на човека“ и „Наказанието е по-лошо от наказаните“.* Това са филмите, които получиха съответно най-голямата награда — „Гран при“ на фестивала, и последната — наградата на в. „Глос Работнички“ от град Лодз, ако не смятаме и наградата, която този филм получи от полската кинокритика...

Владислав Слесицки ми е познат със своите филми „Салджин“ и „Когато падат листата“, които съм гледал на фестивала в Лайпциг и от които съм се възхищавал. Този път неговият филм се нарича „Семейството на човека“. Слесицки е творец, който открива силата на документалния филм в непосредственото наблюдение над живия човек. Авторското му присъствие трудно се долавя, то не е материализирано нито в някаква своеобразна композиция, нито в натрапващ се похват. В неговите филми, може да се каже, има въобще много малко „кино“. Но той е един от малцината, които умеят да обективизират логиката и дълбокия смисъл на наблюдавания живот, да ги издигат до степен на общозначими истини и философски обобщения. „Семейството на човека“ е 25-минутен репортаж за един обикновен ден от трудовото ежедневие на едно обикновено селско семейство в Западна Полша: събуждане, работа, храна, работа, почивка. Един извечен цикъл в живота на човека, проследен с абсолютна достоверност, без всякакъв дикторски коментар. И някак неусетно, без каквото и да е педалиране от тази пълна достоверност и на материалната фактура, и на човешкото поведение се ражда и зазвучава голямата мисъл за благородството на човешкия труд, който единствен придава съдържание и смисъл на нашия живот. С дълбоко познаване на материалата — Слесицки от години следи съвсем отблизо живота на хората в този край на Полша — и с тънка чувствителност на художник авторът постига действителната, а не преднамерена поезия на труда, на щастливия свободен труд. Неволно си спомням великолепния филм на японеца Кането Шиндо „Голият остров“! Филмът на Слесицки се родее с този шедевър, разбира се, при подчертано своя интонация, отговаряща на нашето светоусещане.

Филмът на Владислав Форберт „Наказанието е по-лошо от наказаните“ бе пренебрегнат, както вече отбелязах, от официалното жури. Наградата, която той получи от редакцията на в. „Глос работнички“, прави чест на редакцията, но той получи и наградата на полската кинокритика за най-добър полски късометражен филм през 1965 г., а това вече е достатъчно красноречиво...

Ако „Семейството на човека“ на Слесицки носи зърното на едно ново документално кино, което явно противостои на течението — впрочем все по-затихва-

* Тук изключвам мултипликационните филми, защото впечатления за тях споделя на друго място в настоящия брой др. Т. Динов.



„Шейнички на колелца“ — САЩ

що — на „синема верите“, гледа напред и чертае може би нови пътища пред документалния филм, то филмът на Форберт бе — за съжаление — самотен продължител на една добре позната тенденция в полското документално кино, допринесла твърде много за неговия международен престиж. Става дума за остро публицистичния, обществено дълбоко ангажиран филм. Женски затвор, млади жени престъпници, доведени тук от първото, често пъти случайно извършено престъпление. Това узнаваме от интервютата с някои от тях. После проследяваме затворническото ежедневие. А след това някои излизат на свобода след излежаване на наказанието. В края следват няколко писма, написани от тези, които са излезли на свобода, до дирекцията на затвора. Заради какво създава Форберт този филм? Да оспори логиката на присъдите? Не. Да разкритикува порядките в затвора? Също не. Такива филми има вече достатъчно много и тяхната социална ефективност обикновено е твърде съмнителна. Форберт създава филма заради писмата, получени в затвора. В тях той е открил острия обществен проблем, който вълнува гражданската му съвест на публицист. Обществото наказва отклоненията от закона и това е справедливо. Но когато обществото отказва да приеме отново онези, които са изкупили вината си в затворническата килия, това вече не е справедливо. В своите писма бившите затворнички съобщават една единствена проста истина: не ни приемат на работа, защото сме били в затвора... С такова „наказание“ обществото става по-лошо от наказаните... Филмът не решава, а поставя проблема, бие тревога. И изпълнява една от най-благородните мисии пред кинопублицистиката — граждански смело, с дълбока любов към човека. Мисля, че за разлика от журито полската кинокритика правилно оцени преди всичко публицистичния патос и хуманистичната интонация в този филм, като се абстрахира от някои дребни несъвършенства в чисто професионално отношение.

Спрях се само на тези два филма, защото ми се струва, че единствено те се открояват чувствително върху фона на творческото успокоение, демонстрирано в полската панорама като цяло. Разбира се, в нея видяхме редица прилично направени, симпатични филми, като например двата филма на Л. Перски „Хамлет X 5“ — за изпълнението от петима различни актьори на монолога „Да бъдеш или да не бъдеш...“ и „Портрет на диригента“ — любопитна студия върху диригентското изкуство на Витолд Ровицки, „Откъде идват децата“ и „Ето това е яйце“ — за обучението на слепи деца. Но тези филми не излизат от руслото на познатото, не будят мисли за интересни насоки в развитието на полското късометражно кино.

Свършено заслужено „Златният дракон“ — голямата награда на международния фестивал — бе дадена на съветския филм „Последните писма“. На нашата българска група това достави особено удоволствие. Защото освен пряката



„Печат — Югославия

*

награда — диплом, който получи Христо Топузанов за кукления си филм „Маскарад“ — това бе втора „наша“ награда, доколкото единият от създателите на този филм е нашият сънародник Хари Стойчев, работещ в момента като асистент на Михаил Ром в Москва. Заедно със Сава Кулиш той е създал среднометражен монтажен филм, използвайки за основен материал автентичните последни писма, отправени от обградените край Сталинград германски войници и офицери в родината. Добрата находка, мащабността на публицистичната мисъл, строгата документалност и динамичност на формата, интересно прочетеният от М. Улянов коментар — очевидно в интонацията си чувствително повлиян от коментара на Михаил Ром в „Обикновен фашизъм“ — превръщат този филм в значително произведение на документалното кино. В откритите в германските военни архиви писма — непрепратени до получателите с надежда, че ще послужат в пропагандата — звучи не очакваният от Хитлер патриотичен патос, а тъжен размисъл пред безнадеждността на войната, пълна психологическа депресия и отчаяние пред рухването на „идеалите“. Авторите на филма не пристъпват към елементарно онагледяване на всичко това. Те използват сполучливо принципа на контрапункта и противопоставят с тънко чувство за художествена мярка мажорно приповдигнатия тон на възпитанието на хитлеровата младеж, на цялата хитлерова пропаганда, както и еснафското благополучие в довоенна Германия, на трагичния, миньорен тон в писмата и на суровата фактура на фронтовата действителност и обстановка, в която са писани писмата. Това не е издевателство над една човешка трагедия, а суровата присъда на историята, произнесена с публицистична острота и зрелост. И същевременно авторите не са чужди на чисто човешкото. Родният пейзаж и семейството са еднакво мили за всеки човек. Но когато човек ги губи загинаги, той трябва да знае защо се разделя с тях. И филмът не спестява това обяснение. Той идва не като гола политическа декларация, а като органична обективна мисъл — фашизмът, ето причината за войчко, за страданията и смъртта, които бяха и които утре пак могат да ополетят човечеството. Филмът завършва с твърде красноречиви кадри за възпитанието на младежта и за пропагандата в днешна Западна Германия. Така той свързва миналото с настоящето и от исторически става съвременен, превръща се в сериозно, активно предупреждение. А като кино — в образец за отлично художествено и експресивно осмисляне на документа.

Специалната награда на журото и една от 4-те главни награди получиха съответно френските рисувани филми „Охлювите“ и „Зелената планета“. Впечатления за първия филм споделя в посочената вече статия Тодор Динов. Що се отнася до „Зелената планета“ — филм за несъществуващата зелена планета и

странните и обитатели актуфаги, които решават помежду си въпреки не толкова странни за човечеството неща, като например въпросите за властта, свободата и пр., — ще отбележа само, че този нарисован с голямо артистично въображение филм ми направи впечатление преди всичко с това, че се придружава от началото до края от един безспирен дикторски коментар. Рисунката е така условна и усложнена, че съдържанието на филма става достъпно само с помощта на този многословен коментар. Възможно е филмът да се явява представител на някаква нова тенденция в анимацията, но ако това е така, аз мисля, че тя е направо противоположна на самата същност на анимацията. Рисувана или обемна, анимацията е създадена не за да бъде илюстрация към определен текст, а да въздейства с чистата сила на своето специфично изображение. И ние имаме достатъчно образци за неограничените възможности на анимационното изображение в решаването и на най-сложни художествени задачи. Мисля, че тези възможности не се нуждаят от подобно „обогатяване“.

От останалите наградени филми заслужават да се отбележат югославиянският „Печат“ — приятна, не особено хаплива и професионално не особено издържана сатира на бюрократизма; „Отражение“ на чеха Евалд Шорм, заради интересния опит със средствата на документалното кино, главно с помощта на скритата камера и интервюто, да се надникне в сложния душевен свят на болните, които на болничната постеля и в контакт с лекаря неизбежно стигат до преоценка на смисъла на здравето и живота; френският филм „Трагедията на бика“, в който прекаленият натурализъм пречи за нормалното възприемане на иначе съвсем разумната критика над атавистичното удоволствие от бикоборството. От ненаградените филми ми се иска да спомена за чудесния американски филм „Шейничка на коледа“, който не получи награда само защото междувременно успя да грабне Голямата награда за късометражен филм в Кан. Това е изумително свеж и динамичен цветен филм, който се гледа с наслада не само заради виртуозността, която малките му герои проявяват в пързалането с шейнички на коледа по асфалтовите градски улици, но и заради забавната интрижка, поднасяща с много вкус и тактичност първото детско увлечение по другия пол и неизбежно настъпващия поради това конфликт с другарите.

„Нашият 20 век“ — това е хубавият и заангажиращ девиз на Краковския международен фестивал. Широко погледнат, този девиз покриваше филмите, които видяхме. Всеки от тях носеше чертичка от голямата и сложна истина за живота на човека от нашия век. Но мисля, че в този девиз е заложен и един друг, по-тесен, но не по-маловажен аспект — филмите да бъдат на гребена на вълната на съвременните творчески търсения в областта на късометражния филм. Един по-взискателен критерий, насочен през призмата на този аспект, би оформил една по-ясна физиономия и би укрепил още повече репутацията на краковските панорами.

„Бих искал да науча хората да наблюдават всекидневното със същия интерес, с който четат книга.“

Чезаре Дзаватини

НЕЯ ЗОРКАЯ

МАРЛЕН ХУЦИЕВ

Хуциев е роден в Тбилиси, детството си е прекарал в Москва, на девет години се е върнал заедно с родителите си в Грузия, там е завършил училище, там е работил една година в киностудията, след това е заминал за Москва, за да постъпи във ВГИК и е останал в Москва завинаги. Двата града са го съпровождали винаги. Третият — Одеса, където той е създал ранните си филми — е отделна част от неговия живот. В Тбилиси Хуциев е помнил Москва, както хората помнят и виждат насън местата от своето детство, а после, когато се е върнал в столицата вече като юноша, е познавал отново всички улички и улици около Илинските врата, където е преминало детството му. В Москва той винаги е чувствувал, че на света съществува Тбилиси. Марлен Хуциев засне Москва с такава синовна любов, с такова любуване на нейната красота, с каквото може би само французите снимат своя Париж.

Хуциев е учил във ВГИК при Игор Савченко и е завършил режисьорския факултет през 1952 година. Дипломната му работа е интересна още дори по темата си, особено ако си спомним общата кинематографична ситуация през годината, когато бяха създадени девет филма-спектакли, пет екранизации на класически произведения, два киноконцерта, два биографични филма, два детски и нито един пълнометражен или късометражен съвременен филм за възрастни.

Дипломната работа на Хуциев се нарича „Градостроители“. Тя е създадена съвместно с еднокурсника и приятеля на режисьора Феликс Миронер. В нея се разказва за строителите на един нов жилищен квартал в Москва.

Пластовете на бита, раздвижени от режисьора, за времето си изглеждат необичайни, особено сцената в общежитието, в най-обикновена стая, натъпкана с кревати и нощни шкафчета, където е показан обикновеният живот през едно неделно утро с миенето, ленивите шеги, играта на шах и т. н. Сцената на клетвата е решена по съвсем друг начин: героят е заснет документално сред войниците в истинска военна част. Реалността на бита е съчетана тука с патетиката, както и във финалната панорама на Москва, където звучат сирените на Красная Пресня, Дангауровка и Заставата на Илич. В теоретичната обяснителна записка към дипломната си работа (тя е била част от задачата) Хуциев пише за „Патоса на факта“. Той счита, че достоверността на бита и документалният план трябва да подготвят патетичното извисяване. Такова извисяване за него е била и сцената на клетвата, когато зад кадъра звучат думите: „Аз, гражданинът на СССР.“ Съчетанието на документално и патетично, битово и условно в един и същ образ, без деление на „поезия“ и „проза“, ще остане веруя на Хуциев през целия му живот. Това веруя се роди в скромната му дипломна работа.

Той получи за дипломната си работа „4“, макар че прожекцията на материала беше прекъсвана с аплодисменти, което се случваше едва ли не за пръв път по време на изпитите. Председателят на държавната изпитна комисия, много известен режисьор, каза, че е неудобно да се показва общежитие по такъв начин: момчетата са по фланелки, едва ли не голи, търкалят се на креватите, пушат, сядат, където завърнат — всичко това не е красиво и не съответствува на вели-

(Статията печатаме със съкращения)

чието на епохата. Режисьорът призова своя млад колега да се обърне към други теми и художествени средства, които биха съответствували на епохата.

Но той беше попаднал на костелив орех! С фанатично упорство, с рядка сила на духа, с едва ли не маниакална настойчивост, полета и скромно, но с желазна твърдост и воля, неподозирани у тоя слабичък, тих и интелигентен човек, Хуциев пое своя режисьорски път, отстоявайки на всяка крачка собствените си принципи.

Първият от тях е достоверността. Тя трябваше на всяка цена да бъде върната на екрана. Между младите режисьори, които започнаха творческия си път в средата на 50-те години, именно Хуциев се оказа най-непримиримият борец за натуралност и истинност. И макар че жизнената достоверност още от самото начало беше за него не цел, а средство, не венец на творбата, а само условие — Хуциев прибрзано беше обявен а) за битовист, б) за подражател на италианския неореализъм.

Основания за това намираха в първите му филми — „Пролет на Заречна улица“, заснет през 1956 г. заедно с Ф. Миронер по сценарий на Миронер, и „Двамата Феодоровци“ по сценарий на В. Савченко (1959).

По повод на последния филм се разрази полемика в списанията и вестниците с разгорещена яростна защита и нападки, с изказвания на С. А. Герасимов и на писателя В. Некрасов, който в своята нашумяла статия „Думи велики и прости“ противопоставяше филма „Двамата Феодоровци“ на кинематографичната поетика на Довженко, пак на базата на подробното битоописателство, липса на патетика, потопяване в ежедневието. Собствено казано, Хуциев изигра ролята на цепеница, хвърлена навреме в пещта, където вече се разгаряше дискусия за кинематографичните насоки и техните граници, за разните кинематографични родове и тяхното право на живот. Филмът „Двамата Феодоровци“ беше нов повод за спор и Хуциев без всякакво съмнение още един път беше причислен към „битовистите“ и „психолозите“, неразделни в творчеството си с топографския план на местността.

Мина време. Появи се третият филм на Хуциев — „Аз съм на двадесет години“ — и погледът назад ни показа, че „поетичните“ отклонения на режисьора са също тъй органична за него сфера, както и битовата точност, и достоверността на детайла, и всичко останало, заради което го бяха обикнали критиците. Тъй например в смяната на летата и зимите, в кръговрата на природата — в тоя самостоятелен и необходим фон в „Пролет на Заречна улица“, — разбира се, се съдържа нещо много по-важно за филма, отколкото, да речем, информацията колко дълго е траяла историята, която протича пред нас, или в какви конкретни условия и сезони се е осъществявала.

„Пролет на Заречна улица“ излезе на екрана едновременно с „Четиридесет и първият“ през годината, когато самата любов се появи на екрана като пръв пълномошен пратеник на обновеното киноизкуство. Италианският неореализъм беше намерен във филмите на Хуциев погрешно, в резултат на зрителна аберация, защото тоя термин беше на времето псевдоним на жизнената правда и битовата достоверност, поради което естественият и спонтанен вътрешен процес беше приписван на влиянието на неореализма. Но ето че чертите на своеобразния „неоромантизъм“ — чисто съветски кинематографичен стил от средата на 50-те години, — незабелязан покрай радостта от срещата с битовата достоверност, действително е присъщ и на „Пролет на Заречна улица“, и на „Двамата Феодоровци“. Това е изкуство, което решително се отказва от фразата, но не и от патетичните думи; трезво изкуство, което желае да говори само истината, но е пълно с вяра в обществения разум и справедливост; изкуство на големи надежди, гражданско и лирично в едно и също време. Затова дори в „Двамата Феодоровци“ на Хуциев най-хубавите сцени са не „битовите“ в пълния смисъл на думата (днес те ни се виждат малко лишени от блясък), а поетичният, лиричен напор на пролога, когато по екрана преминават разрисуваните вагони с фронтовици и се смесват, сблъскват, разнасят над родните поля скъпите на сърцето ни песни от военните години. С една дума за днешния зрител дори в първите си филми Хуциев не е само „битовист“ и „психолог“, но и романтик, мечтател, поет...

Веднага след „Двамата Феодоровци“ Хуциев започна работа над нов сценарий. Заглавието се колебаеше между символичното — „Заставата на Илич“ и лиричното „Аз съм на двадесет години“. Режисьорът предполагаше, че филмът ще излезе през 1961 г. — по времето, когато се развива действието. „Аз съм на двадесет години“ — тия думи звучаха с особен оттенък: героите на филма бяха родени през 1941 г.; бяха изминали 20 години от началото на войната. В един от вариантите си филмът се наричаше „Помниш ли, другарю?“. Ставаше дума за

поколението, което започна съзнателния си живот след 1953 година, след XX конгрес. Героите бяха с петнайсетина години по-млади от режисьора.

Хуциев се вслушваше внимателно в нестройния и неясен тътен на гласовете. Да, времената са други и песните са други... Песни с китара, които пеят на площадката в трамвая, в последния електрически влак или във вестибулите на метрото веселата група момчета с карирани ризи и якета. Московски изгреви след празничните нощи, когато същите тия момчета са накацали като птици по бариерите, ограждащи кръстовищата. Принципиалният московчанин Хуциев трудно свиква с оградените тротоари или, да речем, с подземните пасажи. С оградените ъгли и подземните пасажии Хуциев се примири с помощта на момчетата, новите двадесетгодишни московчани, които бяха израсли сред тях. Колкото и да е странно, но „Заставата на Илич“ започна тъкмо от тия бариери, от видените нейде изгреви, от подслушаните улични разговори.

Историята на постановката, развитието на замисъла, вариантите, измененията, столическият труд на колектива — всичко това е жива хроника на нашите дни и предмет на изследване за бъдещия историк.

През време на тая дълга работа филмът се оформяше, възмъжаваше, съзряваше, губеше или печелеше по нещо, изменяше израза на лицето си като жив човек. Неговите бръчки и белези са наши бръчки. Неговата светочувствителна лентата при цялата си устойчивост не можеше, разбира се, да не отрази измененията на самия живот през последните пет години. Измененията не бяха, разбира се, конюнктурни — филмът стои по-високо от конюнктурата и тия, които търсеха в него „скрити“ намеци „за злободневни събития“ или сензационна „смелост“, се разочароваха също тъй, както биха се разочаровали, ако бяха видели първия вариант. Нищо подобно. Вън от шевовете, които винаги остават след преправянето, филмът стана малко по-различен по настроение, по тонус, като човек, когото срещаш след няколко години раздяла. Той си е останал същият. Той е все така прекрасен и скъп, само е станал по-възрастен и очите му издават умора. А най-важното е, че и ние се изменихме през тия 3—4 години, които разделят предполагаемата — 1961 — и реалната — 1965 — дата на раждане на филма.

Революцията, Отечествената война — нашите героични епохи, нашите светли спомени — навлизат във филма като негов постоянен подтекст и безкрайно значителни за режисьора образи. Революционният патрул и смяната на караула край мавзолея — това е началото и краят на филма. Покрай Кремълската стена, по засипания със сняг Червен площад маршируват безупречно тримата войници, докато в кадъра не се появява мраморният мавзолей с тъмни букви ЛЕНИН, познати на всекиго от нас от детинство.

След сцената в блиндажа, където героят на филма разговаря с баща си, убит във войната, тримата войници с брезентови наметала, тримата загинали воини още един път минават като патрул по улиците на предутринната днешна Москва.

Образите, които обозначават връзката на епохите и приемствеността на поколенията, тяхната героична традиция се запазва като скелет на първоначалния замисъл. Ако се съди по упорството на режисьора, който ги е изградил много точно — без Кремълските камбани и смяната на караула пред великата гробница, без „Интернационалът“, без революционните патрули и войната, без всички тия хералдични знаци на нашата слава, — сама по себе си историята на тримата герои би изгубила за Хуциев обобщаващия си смисъл. Но тия многозначителни образи във филма са някак обособени. Стихията и прелестта на тоя филм е в непосредствената реалност, която навлиза с нова мярка за пълнота и с изтънчен усет за бита, непознат досега на нашето кино. Именно в тая непосредствена реалност, в безбройните наблюдения, във възкресеното ежедневие — именно там се движи като подводно течение главната мисъл на филма. Емпириката на тоя филм е по-богата от неговите концепции.

Сергей, Коля Фокин и Славка са трима другари, трима приятели от детинство, момчета от нашия двор. В лиризма към троицата, най-малкото множество, още един път си е казала думата вековната традиция. Изглежда, троицата ни е скъпа с това, че едновременно е самостоятелна и разгъната, отворена към света. Всеки от младите герои на филма води в триото своя собствена тема, самостоятелна и пронизителна, и сплетени в един звук, тия мелодии образуват някакъв съвременен орнамент. Както в „Троицата“ на Рубльов, героите са едновременно единни в своята цялост, подобни един на друг и все пак различни — трима връстници, израснали в един и същи двор. Може да се каже, че дворът е една самобитна и заедно с това чисто наша, съветска общност.

Сергей (Валентин Попов) е тоя юноша-войник, който се връща в родната си къща, тоя, през чиито очи ние започваме да се оглеждаме наоколо. Най-обикновеният, най-неяркият от тримата. Но в характера на Сергей типичното е по-важно от индивидуалността. Образцов „обикновен съветски човек“ — работи в ТЕЦ, следва във вечерния институт, занимава се с обществена работа, има отлично здраве и приятно лице — с една дума обикновен герой — съвременник. И ето че тоя млад човек, един от многото, започва да наблюдава, да търси, да се замисля за смисъла на живота, т. е. навлиза в класическия, вечен и прекрасен цикъл, през който са преминали неговите връстници от всички векове и народи. Темата на филма — съзряването на гражданското чувство — определя развитието в образа на Сергей. Колкото и да е съществена историята на Сергей и неговата любов към Аня — момиче от „друга среда“, — още по-съществен е самият факт на неговия зараждащ се размисъл. Приятелите му са очертани по-рязко и по-характерно: те също са предмет на неговите наблюдения.

В лицето на Коля Фокин (актьор Николай Губенко) ние виждаме една съвременна парафраза на старите филмови герои, обаятелни веселяци, интелигенти в своята простонародна среда. Коля е остроумен, сърцеведец, добър приятел, неогразим със своята мъжка привлекателност и небрежна грация. Но във филма на Хучиев е регистрирана сякаш раздялата на представителя на тоя тип със самия тип. Външните типови признаци си остават същите: Фокин е шегаджия, покорител на женските сърца и неговото радио сутрин ехти из целия двор, докато стопанинът му скача от походното легло на балкона и започва да разтяга пружини. В тройствения съюз Фокин застъпва жизнелюбивото, бохемско начало. А освен това Коля е умен и това също не е без значение.

А по-нататък по своето, при по-драматични обстоятелства Фокин преминава по същия кръг на познанието, по който се движи Сергей. Вътрешното разкрепостяване и непреодолимата потребност (а не само способност) да се мисли е предизвикана у Коля от една жестока травма. Него, Фокин, най-верния приятел, ридаря на железните закони на другарството, него се мъчат да завербуват за доносник!

Трябва човек да има много голяма вяра в своите герои, за да възложи на такъв Славка, какъвто е Любшин, да води във филма темата, определена за тоя герой, — „затъването в бита“, опасността от еснафщината... Тоя Христос от Заставата на Илич, добродушно същество, равнодушно към материалните блага, пасивна и съзерцателна натура, — работникът от екскаватора Славка пръв измежду момчетата се е обзавел с жена, семейство, уют — минимум в типовия сграда и стои на прага на полирания гардероб, а по-нататък сигурно и телевизора (тоталната власт на телевизора над столичното население е много тънко разкрита във филма). По ирония на съдбата или напротив — по формулата за единство на противоположностите — редом със Славка е неговата съпруга Люся, дребничка и прозаична, наивно и радостно убедена, че всеки нормален човек може само да завиди на нейния начин на живот, че именно тя, „стопанката на дома“, се нуждае от „помощ“, а всички останали и на първо място Слава са мързеливци; Люся, която разбърква някаква детска кашлица със съзнанието, че именно тук е центърът на вселената, а нейната ръка се намира на пулса.

Вечно угнетен и вечно виновен, вечно лутащ се между протеста и покорството, Славка понякога изпада в отчаяна съсредоточеност. Вътрешният монолог, гласът на Славка зад кадъра ни я доверява: това е футболът, тежките мисли за съдбата, играта, шансовете на футболните тимове — това е последното прибежище на Славка, сферата на неговия личен мъжки живот, трагикомичен израз на неговата духовност и вътрешна независимост.

Такава са тримата приятели, които ние свикваме да възприемаме заедно като една троица винаги — дори при най-сериозните им раздели, когато несинхронният им живот извежда всекиго от тях на неговия път и те като трима богатири се спират пред входната арка, където дворот танцува под звуците на гръмогласната радиола с някаква чуждестранна песничка.

Те са заедно и през онова ранно, студено от недоспиване лятно утро, когато неумолимите обстоятелства ги събират край купчината пясък в двора. Троицата можем да видим и на скамейката на метрото, в драматичният момент на душевните смутове на Фокин — групов портрет, в който трите лица са здраво вързани в едно от камерата, в неделната цялост на тройствената композиция, а едрите планове ни показват едновременно всекиго от тях поотделно, самотен, угълбен в своите грижи.

Трогателна е синовната увереност на героите и разбира се, на самия Хуциев, че тяхната Москва е „най-хубавият“ град в света. И не е важно, че това говорят юноши, които не са виждали никакви други столици освен Москва. Нито Париж, нито Рим, нито дори романтичната Хавана не биха поколебали тяхната любов. Москва във филма е такава, каквато е в действителност, без да се мъчи да прилича на нещо друго. Нито на Чикаго, нито на Санкт Петербург, нито на съвременното стъкло и бетон, нито на „ампирния“ мрамор и гранит. Разбира се, нашата стара красавица може да се направи по-ефектна и да се премени по европейски — такива опити вече има. Може да се заснеме ГУМ като някаква блестяща парижка „Галери лафайет“, отрупана с елегантни стоки, или да се избере **някой от малкото фризьорски салони**, снабдени с най-модерни сушоари, и да се представи като характерен стил за московския комфорт. Уви, това вече няма да бъде Москва.

Преливат се и трептят на екрана московските сюити на Хуциев и Пилихин. Москва през есента — на булевардите горят купчини листа, върху стените на къщите се открояват голите, черни клони, хората потръпват от студ, когато сутрин бързат към метрото, а от метрото вече се вдига пара и през студената мъгла зад неголямата, сива Москва-река се очертават мостовете, комините на МОГЕС на другия бряг и лишената от ярка живописност, но вълнуваща московска далечина. Това е интродукцията на филма... Москва празнува Първи май сред глъчка и тропот, сред полифонията на песните и краковия, сред хаоса и движението на тълпите — тръгва една колона, опира се, но потегля друга, за да се изравнят след една минута и да стоят вече заедно като оркестър, подчинен на палката на някакъв невидим и безумен диригент. Москва нощем — спят едноетажните къщи, прислонени до гигантските корпуси, и мигащото око на светофара съпровожда влюбения в безкрайния му път по улиците и се превръща в щастие.

И зад всичко това — раздвижено, суетливо, вечно забързано, често пъти смешно, възхитително, нелепо и прекрасно цяло — се чувства някакво величие.

Във филма може да се забележи някак си чертата на художествения извод, породен от някои важни мотиви на съветското изкуство през последните години. По-специално става дума за нетленния революционен идеал, получил нов блясък и близост до сърцата ни.

„Комунист“ на Ю. Райзман и Е. Габрилович, „Считайте ме за комунист“ на Е. Евтушенко, „Павел Корчагин“ на А. Алов и В. Наумов, „Жестокост“ на П. Нилин и още голям брой произведения от този огромен цикъл при всичките си различия имаха и нещо общо: темен девиз стана идеята за възродената революционна приемственост. Във филма на Хуциев тя бе изпълнена в пластически — христоматийни, недвусмислено ясни и символично обособени кадри — революционния караул, смяната на стражата пред гроба на Илич, пирамидите на Октомври, обелиските, свещените плочи на бащините братски могили.

А наоколо прост и обикновен, без символи, във вечното си движение, в устойчивата си неустойчивост, в хаоса и прелестта си, свободно и необхватно се простира Животът. Морето на живота — според древната метафора. В него Хуциев ще плава и занапред.

„Въздействието на един филм се определя от строго логичното водене на разказа. В истинския филм всичко трябва да бъде убедително, дори най-малкият неверен детайл може да обезцени цялото.“

Жак Бекер

„Каква е нуждата от романтични трактовки? Реалният живот сам по себе си е достатъчно романтичен и достатъчно страшен.“

Георг Пабст

ЕРВИН ГЬОРТЯН

Празнични години на унгарското кино

Изпъкващите художествени постижения и стилово богатство на нашите филми, произведени през 1965 г., превръщат тази година в една от най-успешните години на унгарското филмово изкуство от освобождението насам.

От години насам постоянен проблем на унгарското филмово изкуство бе отначало сивата, еднообразна, а след това все по-разнообразна посредственост или с други думи, средната реколта на нашето филмово производство бе задоволителна, но оставахме длъжни в създаването на значителни творби на унгарското филмово изкуство. 1965 година ни донесе наведнъж няколко такива творби. Очебиешите и отрицателни примери, като филмите „Не си струва бензинът“ или „Акция химическо чистене“, станаха вече по-редки. През последно време можахме да констатираме, че редом със създателите на най-добрите унгарски филми, режисьорите Золтан Фабри и Мартон Келети, израснаха и се проявиха със свой индивидуален стил и нови, по-млади сили, ново поколение на унгарските филмови режисьори, като Миклош Янчо, Гьорг Ревес, Ищван Гал и Ищван Сабо. Това е много ценно явление, макар естествено не всички техни творби да са съвсем безпогрешни. Накрая, но не на последно място заслужава внимание съвсем определената тенденция в нашето филмово изкуство вместо копирането на чужди клишета, вместо подражание нашето филмово изкуство да се стреми по свой път да овладее и отрази унгарската действителност. По отношение на съдържанието е характерен ренесансът на марксистическата мисъл, която се разгърна с все по-голяма сила и постави производството на нашите филми в онази обстановка и атмосфера, която подпомогна новото, бурно развитие на чехословашкия филм и която се чувствава и в някои нови творби на съветското киноизкуство. Във формален смисъл това представлява, от една страна, облагоръдяване и индивидуализиране на традиционните, класически стилове на филмовото изкуство, а от друга страна — движение за „възобновяване на езика“ на модерното филмово изкуство. В крайна сметка можем да кажем, че унгарските филмови работници от ученици постепенно се превръщат в новатори с равностоен самостоятелен облик и идейност.

Без съмнение най-големият успех на унгарското филмово изкуство в художествено отношение е творбата, която спечели голямата награда на филмовия фестивал в Москва и която бе обявена от едно жури, съставено от известни филмови критици в Рим, за най-ценната творба на годината между всички филми, наградени на фестивали: творбата на Золтан Фабри „Двадесет часа“. Този филм най-искрено и с най-голяма драматична сила от всички наши досегашни филми отрази трусовете в съвременната ни история и ги пресъздаде по такъв начин, че общественото-историческите движения, правдоподобността на историческия фон на конфликтите и патосът бяха в органично единство с правдоподобността на психологичния образ на отделния човек. Най-голямото достойнство на творбата на Фабри е, че тя сурово, без идеализиране, разгорещено и страстно търси истината, като от своята всеобхващаща хуманистична гледна точка признава индивидуална правда, била тя малка или голяма, на всеки един човек, без да релативизира историческата истина.

Фабри и този път е работил с класически средства. Негови достойнства са състената драматичност, създаването на атмосфера, солиден метод в ръководство на актьорите, смелото и художествено изостряне на конфликтите и изразителната сила на композицията. Ние вярваме в оправдаността на тези художествени средства, в тяхната стойност и бъдеще и в постоянно възобновяващите им се възможности (както това доказва не една значителна художествена творба на нашето време, като започнем от Висконти, Джерми и Роси до Стенли Крамер, Тони Ричардсон, Вайда, Чухрай и Бондарчук).

Едно донякъде подобно положение, но с обратен знак се създаде и с филма на Миклош Янчо „Без надежда“. Може и даже е необходимо да се спори дали свойственият начин на изразяване, който той прилага в „Без надежда“, е реалистичен и доколко е романтичен. Но ние не може да не сме единни, че съдържанието на онова, което ни казва Янчо, е недвусмислено хуманистично, прогресивно и правдиво и неговата предполагаема романтика отговаря на романтиката на Вьороъшмарти и Ади¹, а не на инспирираното от Йокаи² национално самозаблуждаване.

Стилове, жанрове и комедия

Изтъкнахме тези два филма от цялото годишно производство не само защото те изпъкват със своята стойност, а и затова, защото представляват двете крайни насоки, полюсите в унгарското киноизкуство. (За съжаление онази многообещаваща и характерна унгарска насока на модерния документализъм, на т. н. „синема верите“, която се представляваше от филма на Ласло Наджди „Ева А—5116“ и още повече от „Тежки хора“ на Андраш Ковач и редица телевизионни и късометражни филми, миналата година не намери достойни продължители.) Всъщност и у нас, както навсякъде, където може да

¹ Класици на унгарската поезия от XIX и XX в.

² Унгарски романист от XIX в.

се говори за повече или по-малко развито филмово изкуство, филмовите творци са привърженици на две основни художествени насоки. В Италия, от една страна, имаме Фелини и Антониони, а от друга — Висконти, Роси, Джерми и Латуада; в Съветския съюз, от една страна, са подмладеният Ром, Хейфиц и Данелия, а от друга — Чухрай, Калатозов, Бондарчук и някои млади творци; във Франция — привържениците на „новата вълна“ и старите майстори, а у нас именно имената на Фабри и Янчо характеризират най-ярко двете основни насоки на филмовото изкуство на нашата съвременност. Аз нарочно се опитах да изразя с имена тези две — в художествените си възможности и „съвременност“ равностойни — насоки, тъй като чрез разнообразието си прояви, естетическа характеристика на които нямам възможност да дам в рамките на тази статия, те не се поддават на опростено дефиниране или описване. Нито авторското начало, нито личността на сценариста и режисьора, нито пък използването на специфични изразни средства могат да характеризират изключително една от тези две насоки. Съществената разлика се състои донякъде в това, че докато едната насока се стреми във филмовия разказ към възобновяване и модернизирание на изпитаните и вечни драматични форми, другата насока използва методите на есеистичния анализ. Тези две насоки в Унгария показват повече аналогия със съветското и чехословашкото киноизкуство. У нас съревнованието между тези насоки се характеризира с „мирно съжителство“ и липса на нетърпимост и краен фанатизъм в борбата между поколенията, което е характерно за проявата на младите сили във Франция; липсва у нас и вредният и едностранен стремеж за монополизиране на филмовото изкуство.

Именно съпоставянето на филмите „Двадесет часа“ и „Без надежда“ показва по обективен начин, че у нас и различните филмови насоки имат една цел, а именно да служат за разкриване на действителността и себепознаването на нашия народ. Същата тази цел имат не само филмите „Двадесет часа“ на Фабри и „Без надежда“ на Янчо, но и третият голям успех през тази година, филмовата комедия „Десетникът и другите“ на режисьора Мартон Келети. Три епохи, три стила, три жанра (даже и три поколения) се очертават в тези филми. Фабри върви по пътя Грифит — Анзенщайн — Реноар — Висконти, а Янчо намира извори на вдъхновение в японските филми, в методите на авторския филм и „синема верите“. Келети е продължител на суровата самоирония на Мунк, Джерми, Коменчини и английската обществена филмова сатира. Единият филм по тема е от времето на освобождението, другият от епохата на съюза с Австрия, а третият е за времето след контра-революцията от 1956 година. Но тяхна обща черта е, че представят с чувство на историческа отговорност действителността на зрителя, че се борят срещу самоидеализирането и създаването на митове. Първите два филма имат трагичен тон, докато третият е комедия. Филмът на режисьора Мартон Келети „Десетникът и другите“ заслужава особено внимание и поради това, че издига комедията — тази въпреки нейната популярност подценена художествена форма —

на онази висота, която ѝ е определена от оригиналното ѝ предназначение, и я връща към онези корени, от които се подхранва нейната художественост и от които често пъти я откъсваха кабаретните традиции и частническата ограниченост на нашите филмови комедии. Ето защо този филм може да се окаже повратна точка в развитието на унгарската филмова комедия. Та нали филмът „Десетникът и другите“ е първото сатирично произведение за близкото минало в Унгария, което има за прицел не само десетте хиляди от висшето общество, а показва и онова обществено настроение, което без да бъде причинител, улесни нашето влизане във Втората световна война и с което сега се сбогуваме със смях, значи с претенцията, че тази историческа епоха е приключена завинаги.

Само върховете ли?

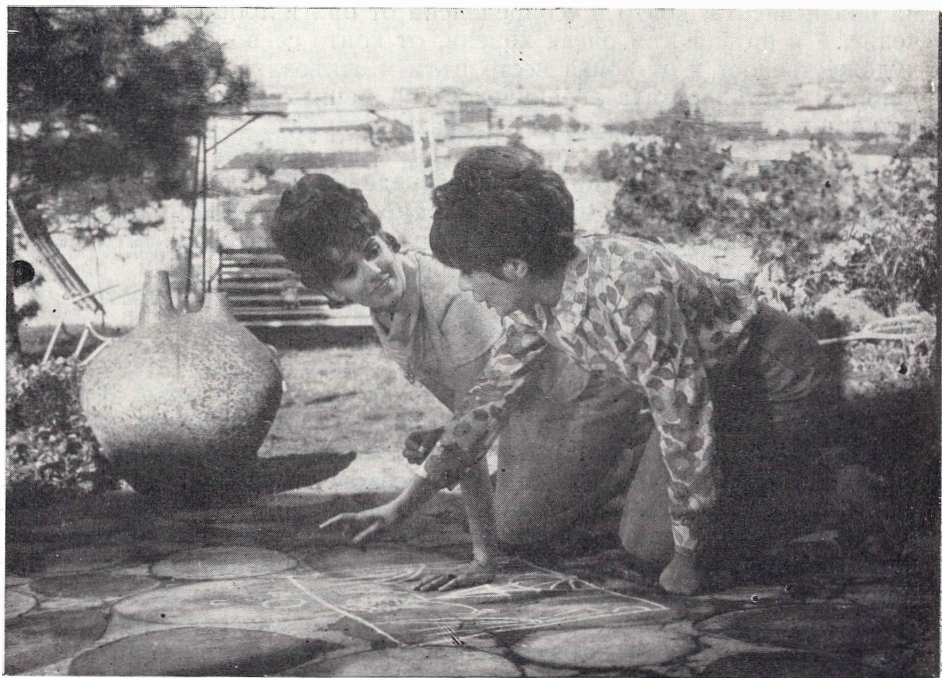
Не, даже и средното!

Тези изпъкващи резултати — и това е много положително явление — не представляват самотни върхове, подобно на големите филмови творби в миналото: „Хора в планините“, „Някъде в Европа“ или „Педя земя“. И тримата цитирани дотук режисьори са представени с още по един филм в миналогодишното производство: Золтан Фабри със създадения за телевизията филм „Лято във Визиварош“, който има безспорната заслуга, че представи живо и непосредствено борбите на нелегалната Комунистическа партия, Миклош Янчо с филма „Така дойдох“ и Мартон Келети с „Историята на моята глупост“, който след „Десетникът и другите“ е ново радостно доказателство за художественото обновяване на нашия най-продуктивен филмов режисьор, доказателство за облагородяването и модернизирването на неговата комедийна изобретателност. Непременно трябва да спомена тук и дебютиращият с първия си пълнометражен игрален филм „Възраст на мечтите“ Ищван Сабо, чрез който филм опознаваме привлекателната лирика на един владеещ вече майсторски езика на филма млад представител на нашето филмово изкуство. Филмът „Зеленият поток“ на един друг наш млад автор, Ищван Гал, не достига художественото равнище на миналогодишния му филм „Водовъртеж“, но може да се каже, че причина за това са по-скоро недостатъците на сценария, отколкото някакъв застой в неговите режисьорски способности за изразяване. Бихме могли да продължим това изброяване: даже и нашите полууспешни и на средно равнище филми, като „Не“, „Ужас“, „Любовта е забранена“ и „Влюбените велосипедисти“, които оправдано са критикувани за техните недостатъци, общо взето, с техните стремежи и частични резултати все пак представляват надежден и уравновесен ариергард на нашето киноизкуство.

Къде е приключенският филм?

Къде е сценарият?

В средите на филмовите дейци често пъти се изтъква, че нашето киноизкуство трябва едновременно да решава задачите, които в театралния живот са диференцирани между редица столични те-



Из филма „Историята на моята глупост“

атри, като Народния театър, театър „Мадач“, театър „Виг“, Оперетния театър, театър „Кабаре“ и „Малката сцена“. Може да се каже, че нашите филми са изпълнили най-добре задачата на Народния театър. Това не е малък резултат, но същевременно трябва да се изтъкне, че продължавайки и доразвивайки резултатите, постигнати от филмите „Двадесет часа“ и „Без надежда“, трябва и да се разшири асортиментът. В това отношение добър резултат е постигнат с филмите „Историята на моята глупост“, „Не“, „Любовта е забранена“. Но това показва още по-ясно нуждата от разширяването и внедряването в производството на други жанрове забавни филми. Докато в течение на миналата година бяха представени шест филмови комедии (към гореспоменатите можем да причислим и филмите „Не си струва бензинът“ и „Акция химическо чистене“), тази година не се създаде нито един унгарски приключенски, криминален или шпионски филм. Качеството и количеството на нашето производство на забавни филми изостават зад равнището на изискванията на публиката и под равнището, което е достигнато по целия свят от комерческото киноизкуство. Докато в миналото много често ни грозеше опасността, че нашето киноизкуство пренебрегва изискванията именно на най-прогресивните слоеве от нашата кинопублика, днес вече ни заплашва една друга опасност — да останат незадоволени изискванията на широките маси. Макар правилно да се стараем да се изолираме от някои безидейни и антихуманни характерни

черти на западния комерчески филм, значението на леките жанрове не може да бъде подценявано при изграждането на нашата художествена политика.

Необходимо е да се обърне внимание и на един недостатък, който също може да се превърне в спирачка и да възпрепятствува по-нататъшното развитие на унгарския филм. На радостното развитие, на широкото разгръщане на творчеството на нашите режисьори и на високото равнище на нашите оператори не отговаря нито равнището на унгарските сценарии, нито качеството на актьорското изпълнение. Положението се утежнява в първия случай от липса на тематична изобретателност, а във втория случай от честото повторение на едни и същи актьори.

Ето това е състоянието на унгарското филмово изкуство през 1965 година.

Това състояние може да изпълни с радост сърцата на всички приятели на унгарската филмова култура. И все пак тази радост не бива да се превръща в самодоволство. Защото забелязваме, че се повтарят не само успехите, но и недостатъците. И след една успешна година не следва по необходимост друга, още по-успешна година, както това не се случва например и в производството на вина или пшеница. Затова общото развитие може да бъде преценено само като се обгледат по-големи единици време.

„Филмът ни направи свидетели на тайните на човешкото лице, той ни научи да четем през нямото лице душевния трепет. И също тъй създателят на филми е призван да разкрие пред света лицето на цял народ, да стане изразител на неговата душевност. По този начин филмите могат да станат свидетелства за епохата, през която са били създадени, и документи от всеобщата история.“

Фриц Ланг

„Природата на киното, както и тая на архитектурата, не е да ограничава своята аудитория. Неговото предназначение, а оттам и неговата отговорност е да даде отчет за епохата.“

Жан Гремийон

Зигзаги на миналото

Конгресът на филмотеките, който се състоя в София през месец май, бе повод да се съберат оттуж-оттам една дузина стари филми, които под традиционния знаменател „панорама“ предоставиха възможност на стотици професионалисти и кинолюбители да попълнят знанията си по историята на киното. Заглавията наистина не бяха равностойни, нито пък личеше някаква определена насоченост в техния подбор, но независимо от това почти всеки от проектираните филми сам по себе си бе достоен за внимание. Дванайсет филма на 10 режисьори от 4 национални кинематографии е вече един актив, който всеки щастлив притежател на карта може да впише в кинематографската си култура. Още повече, че не само филмите, но и техните автори, освен Рене Клер и Джон Форд, бяха известни на българските кинодейци само от оскъдната литература, събирана от няколко библиотеки. И за да бъдат пълноценни нашите впечатления от видяното, при липса дори и на филмографски справочник за показаните филми, струва ни се, някои информативни бележки биха били от полза.

В рамките на панорамата, която включваше творби на американските режисьори Джеймс Крюзе, Джон Форд, Сесил дьо Мил, Тод Браунинг, Рубен Мамулиян и Фред Цинеман, на французите Жан Епшайн, Жак Фейдер и Рене Клер (представен с филм на английската кинематография) и германеца Фриц Ланг, се открояват три малки цикъла: вестерни, така наречените „филми на ужасите“ и три филма на Фриц Ланг. За удобство на изложението най-подходящо е да възприемем хронологично-националния принцип.

И така да започнем с американските филми. От близо две десетилетия насам холивудската продукция е съвършено рядък гост на нашите екрани: не повече от една дузина филми са я представляли. Двойните и тройни, а най-често и многократно по-високите наеми, които американските търговци искат от нас в сравнение с наемите за другите чуждестранни филми, са сериозна бариера за увеличаване притока на реалистични творби от тази кинематография. Пък и интелектуалното равнище на масовата ѝ продукция е твърде ниско за изискванията на един културен зритель.

Един от най-интересните и значителни филми на панорамата бе безспорно „Покритият фургон“ (1923) на Джеймс Крюзе. Досега българските кинематографисти познават от този режисьор само един скеч, показан неотдавна на квалификационна прожекция „Ако имам един милион“ (1932). Случаят е подходящ да се кажат няколко думи и за самия Крюзе. Фактически истинското му име е Джеймс Круз Бозен, син на датски емигранти. Роден е в щата Ута в 1884 г., а умира в Холивуд в 1942 година. Още от малък проявява артистични дарби и на 16-годишна възраст постъпва в театъра. По-късно се увлича по киното и в 1911 г. дебютира като киноактьор в „Момчето на революцията“. След като играе в 7 филма, някои от които многосерийни, той става асистент на „бащата на американското кино“ Грифит и в 1918 г. поставя първия си филм „Толкова много милиони“. До „Покритият фургон“ снима незначителни филми. След него той се налага като

един от многообещаващите американски режисьори. В продължение на 2 години Крюзе е един от малцината в Холивуд, който експериментира в духа на френския „авангард“ и се опитва да осмива американските нрави (във филмите „Холивуд“ и „Бедният на седлото на коня“). Известен интерес представляват и „Мертон от киното“ (1924) и „Старите броненосци“ (1926). Уви! След това „фабриката за салами“, както мнозина наричат Холивуд, го обезличава и до преждевременната си смърт той робува на търговските изисквания. Днес киноисториците свързват името му единствено с неговия шедевър „Покритият фургон“.

Филмът фигурира във всички без изключение трудове по история на световното кино. А на Конфронтацията в Брюксел той се нареди на почетното 117-о място сред 609-те най-хубави филма на всички времена. Неотслабващото внимание на специалистите към филма се дължи не само на високите професионално-кинематографски качества на самия филм, но преди всичко на ролята, която той е изиграл в развитието на американското кино. Впрочем тук се налагат няколко исторически екскурзии, които ще спомогнат да се разбере по-добре същността и на трите вестерна, които бяха включени в панорамата. Известно е, че поради липса на истински героични страници в историята на Съединените щати (с изключение на някои моменти от войната за независимост и междусобната война между Севера и Юга, за която в САЩ предпочитат да не си спомнят), американците обичат да идеализират събитията по завоюването на „Дивия Запад“, което е траело от 1836 до 1889 година. Събития, както е известно, довели до почти пълното изстребление на индианците и заграбването на земите и богатствата им. Така се ражда най-националният и най-разпространеният в довоенното американско кино жанр „вестерна“. Началото му поставя Едвин Портер с всеизвестния филм „Голямото ограбване на влака“ (1903). След като изживява един детски период на тематични и формални лутания, от 1910 г. чрез Томас Инс вестерният става „продукция номер първи“ на новоосновения Холивуд. След войната и до края на нямото кино се открива „дългата писта“, която е осяяна със стотици ковбойски филми, както са ги наричали тогава. Национални герои стават знаменитите актьори ковбои Уилям Харт, Том Микс, Джордж О'Брайън. Вестерните се произвеждат серийно и в огромни количества, без особена грижа за историческа достоверност и художествена оригиналност. Жанрът се шампова до втръсване. И заслугата на единствените три филма от тази епоха: „Покритият фургон“ на Джеймс Крюзе, „Железният кон“ (1924) на Джон Форд и „Тамбуиндс“ (1926) на Уилям Харт е най-вече в стремението да се предаде правдиво епохата, мистифицирана от техните колеги. „Покритият фургон“ например е снет не в изкуствените ранчо и прерии на Холивуд, а в натура и в условия, максимално приближаващи се до тия на някогашните американски преселници. Във филма е възпроизведен животът на обикновени труженици, отсъствуват расизмът и жестокостта. Той е увлекателно и хуманистично произведение. Широкото използване на техниката и епичният размах на режисьора в масовите сцени и пейзажите предизвикват и досега възхищението ни и са направили много от кадрите на филма христоматийни.

Както вече споменахме, „Железният кон“, вторият вестерн в панорамата, е снет веднага след „Покритият фургон“. Някои историци даже твърдят, че именно огромният успех на „Покритият фургон“ е накарал Форд да започне с голяма амбиция снимките на своя филм. Действително „Железният кон“, без да е шедевър (някои историци даже пропускат да го споменават или му отделят само по няколко реда), не може да бъде затъмнен от творбата на Крюзе. Нещо повече, той притежава не само ред качества на първия: масовки, внушаващи чувството за една „колективна епопея“, типажна достоверност на второстепенните образи и пр., но и по-сOLIDна композиция и на места — по-нюансирана психология на образите. Филмът е поръсен и със свойствения на Форд хумор, който и досега не е изгубил своята свежест. Най-сетне изпълнението на главната роля от Джордж О'Брайън е по-добро от конвенционалната игра на Джек Кериган в „Покритият фургон“. Разбира се, специалистите имат и своите основания да не го признават за шедевър: липсата на прогресивна идея (в името на „дивилизацията“ във филма се избиват поголовно „подлите“ индианци), бездарната шаблонна игра на Медж Белаи в главната женска роля, множеството жанрови клишета и пр., и пр.

Ще си позволим да нарушим хронологичния принцип на това изложение, за да свържем тия два филма с третия вестерн на панорамата — „Човекът от равнината“ на Сесил дьо Мил, създаден цели 13—14 години по-късно. За разлика от първите два той няма почти никаква артистична стойност, но именно в това се състои и неговата типичност по отношение на състоянието на вестерна през периода на предвоенното звуково кино. И действително въпреки няколкото почетни

творби в този жанр (например познатият ни „Човек от запада“ (1940) на Уайлер и особено шедевърът на Форд „Дилижансът“ (1939), считан за най-хубавия вестерн в историята на киното), жанрът по същество е вече стерилизиран. Нито пеещите ковбои, нито сексапилните момичета са в състояние да внесат нещо наистина ново в него. Пък и киното е вече израснало в идейно-психологическо отношение, за да се задоволява с „конския динамизъм“ на вестерна. През първото следвоенно десетилетие вестернът преживя известен разцвет чрез филмите на отделни режисьори: Кинг Видор („Дуел на слънцето“), Джон Хюстон („Съкровището на Сиера Madre“), Джон Форд („Моята скъпа Клементина“ и „Форт Апаш“). Тези режисьори успяха да облагородят жанра с повече грижи за историческа вярност, с психологическо задълбочаване на образите, а дори и с явна прогресивна насоченост. Затова пък през последното десетилетие вестернът, както впрочем и цялата холивудска продукция, стремглаво западна. От 120—150 вестерна годишно в 1945 г. (т. е. 25% от цялото производство) през 1963 г. са произведени само 5—6 вестерна. Независимо от отделни сполуки вестернът е на път да изчезне като сериен жанр под ударите както на модните историко-митологични суперпродукции, военните филми и екзотично-приключенски филми-пътешествия, така и на сериозната психологична драма.

Следователно „Човекът от равнината“ представлява само исторически интерес, един филм илюстрация на страницата от миналото американско кино. Освен това чрез него мнозина успяха да си възстановят спомените за най-дългогодишната звезда на американското кино — Гери Купер — и на популярната артистка от 30-те години Джинн Артур.

По непознати пътища и съображения в панорамата се бе промъкнала и отчайващо посредствената мелодрама „Непознатият“ (1927) на Тод Браунинг. Впрочем той запозна зрителите с Лон Чаней — „човекът с хилядата лица“, както са го наричали в Холивуд — и с първите стъпки на една от бъдещите суперзвезди на Холивуд — Джоана Крауфорд. За съжаление ролите не са коронни и за двамата артисти и филмът далеч не може да даде представа за своеобразното и силата на техния талант. Що се отнася до самия режисьор, неговото име се споменава само във връзка с популярния американски жанр „филми на ужасите“. Цели двацет години (1921—1939) той дегустираше на екрана със садистично удоволствие извратени черти на човешката природа и взаимоотношения, чийто връх бе „Изродите“ (1932).

Към същия жанр отчасти се класира и филмът на Рубен Мамулиан „Доктор Джекил и Мистер Хайд“ (1932). Някогашната публика е обкръжила този филм с легендарна слава, подсилена от награждаването му на първия в света кинофестивал във Венеция. По инерция и досега някои киноисторици класират филма сред етапните произведения на световното кино. В действителност достойнствата на филма са минимални: няколко режисьорски ефекта в използването на звука и светлината и самоцелните сензационни трикове с преобразяването на лицето на актьора. Последното, разбира се, силно впечатлява невзискателната публика. Най-справедливият съдник, времето, е пощадил отчасти само играта на наистина големия артист Фредерик Марч. Впрочем за тази роля той получава и наградата „Оскар“ (вторият „Оскар“ му бе присъден за „Най-хубавите години от нашия живот“). Самият филм обаче е безнадеждно овехтял с неговата псевдо-философия, претенциозност и фалшива игра на останалите актьори (с изключение още и на Мириам Хопкинс, талантлива актриса, впоследствие изпълнителка на главни роли в няколко значителни творби на Уайлер, Литвак и др.).

Последният американски филм бе военновременната екранизация на едноименния роман на Ана Зегерс „Седмият кръст“ (1944), постановка на Фред Цинеман. Филм, предизвикващ интерес в много аспекти. Като цяло, той е произведение от академичен тип, може да се каже идеален във всичките си компоненти, но без онова, което прави произведенията на изкуството шедеври. Един от малкото американски филми, в които фашизмът е третиран като античовешка идеология, а не само като брутален военен противник. Филм, който е имал голям идеен резонанс на Запад в борбата срещу хитлеризма. В черните години на маккартизма, пък и до днес режисьорът му се стреми честно да прави социални филми, разобличаващи пороците на американския начин на живот. Високо постижение във филма е работата на ветерана и знаменития майстор на операторското изкуство Карл Фройнд, комуто световното кино дължи още и шедеврите „Последният човек“, „Варните“, „Метрополис“, „Благословена земя“.

Френското кино бе представено само с два филма. Първият от тях — „Про-

падането на къщата Юшер“ (1928) на Жан Епшайн — е знаменит авангардистки филм, истинско съкровище за теоретичите на киното. Създаден по едноименната новела на Едгар По, филмът предизвиква интереса на зрителя не толкова със съдържанието си, с демодирания си мистицизъм, колкото със смелите режисьорски експерименти, обогатяващи езика на киното: „субективната камера“, „своеобразно люлеещите се фотографии, които изразяват неумолимото отброяване на часовите в размътеното съзнание на владетеля на замъка“ (М. Мартен), „анимизъм“ на предметите и пр. и пр. Най-вече с този филм, получил в Брюксел 5 гласа (89-о място), и с „Вярното сърце“ (1923) Епшайн се нареди на 66-о място сред най-прославените режисьори на световното кино.

„Героичната кермеса“ (1935) на основоположника на „френската школа“ в киното, Жак Фейдер, бе като че ли най-добре посрещнатият филм. И това бе напълно обяснимо — от всички филми на панорамата той се поставя най-високо от специалистите (27-те гласа на Конфронтацията му осигуриха 31-о място), а още на времето той е бил обявен за най-добрия френски филм за годината. Споровете след премиерата му, когато десницата го обявява за „пораженчески“ и „антипатриотичен“, а левизата — за подценяващ опасността от надвисналият фашизъм, отдавна са отстъпили място на една обективна идейна оценка (художествените му качества никога не са поставени под съмнение). „Героичната кермеса“ е една остроумна сатира в мопасановски дух на малодушието и егоизма на буржоазията пред лицето на чуждите нашественици. Но... увлечен в антибуржоазната си и антимилитаристична стихия, Фейдер не е намерил верния тон в обрисването на завоевателите. Иначе филмът е истинска енциклопедия на филмовото изкуство от онова време с изискания си диалог, великолепната игра на актьорите (между които са и колосите на френския филм и театър Луи Жуве и Франсуаз Розе), блестящото изобразително решение в стила на фламандската живопис (декоратор — Лазар Меерсон, оператор Стредлинг и Луи Паж) и др.

Блестящото остроумие и финесът на комедията на Рене Клер „Призракът отива на Запад“ (1936) намериха възторжен прием сред зрителите. В нея са възплътени някои от най-добрите черти на таланта на Клер: иронията и фантазията. В основата на филма авторите са поставили хумористичната новела на Ерик Кюн, разказваща за действителен случай, с пренасянето на древен английски замък от „краля на американския печат“ Хърст. Освен с тънко осмиване на американската парвенющина филмът буди възторг и със своята чиста кинематографичност, с богатството от режисьорски находки. А играта на Роберт Донат, един от най-добрите актьори на тогавашното английско кино, порази публиката с високата си класа. Изследователите на творчеството на Донат свързват изпълнението му с най-добрите традиции на английския театър, като отбелязват в него „чувството за мярка, хумор, стил и елегантност“.

Най-хомогенната част в панорамата съставяха трите филма на Фриц Ланг: „Доктор Мабузе“ (1922), „Убиецът“ (1932) и „Завещанието на доктор Мабузе“ (1933) — и трите приети за етапни произведения не само на германското, но и на световното кино. Те предоставиха добра възможност да се проследи в основни линии и еволюцията в творчеството на самия режисьор. Песимизмът и жестокостта в „Доктор Мабузе“ отразяват събития и настроения в Германия от периода след Първата световна война. Декоративното оформление и някои елементи на актьорската игра обогатяват представите на зрителя за експресионистичния стил в киното. „Убиецът“ е първият говорещ филм на режисьора и е интересен преди всичко с контрапунктичното съчетание на изображения, звуци и символични детайли — експеримент, който се оказа изключително плодотворен за развитието на киноизкуството и е в посоката на ония творчески търсения, които по онова време занимаваха Рене Клер и Пудовкин. „Завещанието на доктор Мабузе“, поставен непосредствено след „Убиецът“, му е близък по дух и стилистика. Но и двата филма не могат да претендират за прогресивно-идейна съдържателност, за каквато претендира авторът им, тъй като невярната и претенциозна идея за пределената „виновност“ на героя е очевидна.

«Бекет» и още три други английски филма...

Тези кратки бележки са само впечатления от няколко английски филма, без опит за анализ и лекомислени изводи. Струва ми се, че и самите съставители на програмата за панорамата на английския филм не са имали намерението да демонстрират тенденциите в развитието на съвременното британско кино. Такива тенденции има — достатъчно е да се припомни влиянието, което все още оказва върху киното групата на вече не съвсем младите разгневени хора Осбърн, Брейн, Силитоу, Еймис. Но на острова, от стеснителност или снобизъм, не обичат да говорят за школи, чудеса и вълни. Като всичко земно те са преходни — остава изкуството, а то едва ли се нуждае от модни етикети.

Жан Анюи казва, че е написал пиесата си случайно. Харесала му зелената подвързия на старинна книжка за живота и страданията на Томас Бекет. Историята така го развълнувала, че той почти на един дъх написал пиесата.

Но за Питър Гренвил, режисьор на филма изборът не е бил случаен. Той е имал на разположение и други източници, на първо място внушителната трагедия на Елиот „Убийство в катедралата“. Изхождайки от католическите си убеждения, авторът е написал религиозна драма за мъченичеството на Бекет и победата на църквата.

Гледната точка на Анюи е коренно различна. Той е освободил сюжета от неговата религиозна препарираност, „шекопиризирал“ го е, драмата е станала човешка, съвременна. Главното, разбира се, не е сюжетът, той е само удобен терен за разкриването на два сложни и в много отношения неповторими характера. Двама приятели, крал и архиепископ, които стават врагове и единият трябва да убие другия.

Какви са чертите на тия характери. Хенри е прубоват, първичен, на места дори брутален. Но едновременно с това той е капризен, неочаквано нежен и уязвим. В него има нещо детско и безпомощно. Оттук и нуждата от опора, която търси и намира в приятеля си. Бекет в началото е светски човек, който търси себе си. Саксонец, представител на окупираната страна, той е в известен смисъл опортюнист, готов да сътрудничи на краля, без да е получил пълна възможност да пласира таланта си. И става така, че кралят, за да отмъсти на своите църковни противници, почти на шега прави Бекет Кентерберийски архиепископ. Това се оказва фаталната му грешка. Защото Бекет изведнъж намира в религията всичко, което му е липсвало дотогава. Намира своя идеал и вече не на шега започва фанатична борба срещу довчерашия си приятел. Настъпва кулминацията — пияният от алкохол и мъка Хенри решава да убие единствения човек, когото продължава да уважава и обича.

Ще мине време и същият този Хенри ще приеме наказанието на църквата и ще обяви пред народа, че Бекет е станал светец.

Може би защото историята е разказана от французин, тя е колкото тъжна, толкова и смешна. Най-смешна е канонизацията — използван е старият политически трик, когато престъплението се превръща в добродетел. Не

друг, а кралят произвежда Бекет в най-високия религиозен чин. И най-щастливи са саксонците. Единството между държава та и църквата е възстановено.

Режисьорът на филма е поставил и пиесата. Тогава в ролята на краля е играл Антони Куин. Бекет е бил Лоренс Оливие. Блестяща двойка, която всеки би използувал и във филма. Но Питър Гленвил е решил, че за екранизацията са му нужни О'Тул и Бъртън.

И за двете роли е необходимо голямо въображение, дълбочина, проникновение и свършена техника. Това особено ярко и виртуозно е постигнато в интерпретацията на Питър О'Тул. Актьорът е винаги различен — когато го гледате на сцената в Брехтовия „Ваал“ или във филма „Лоренс от Арабия“. Но никъде превъплъщението му не е така пълно, както в ролята на Хенри. Убавен съм, че много неща от филма ще се забравят, но споменът за обаятелния образ на този страшен крал няма да изbledнее.

В „Самотата на бегача на дълги разстояния“ Тони Ричардсон е отново верен на себе си. Новелата на Силитоу е добър повод за режисьора да проникне в същността на някои отрицателни явления на съвременното английско общество. Новото е може би това, че към празданската позиция и протеста се е прибавила с еднаква сила иронията. Спомнете си някои типични в това отношение епизоди. Срещата на героя с психолога на затвора. Психологът всъщност е момчето, а не въоръженият с магнитофон чиновник. Или изключително ефектния откъс, в който двамата приятели отнемат думата на телевизионния агитатор. Колко по-жизнени, остроумни и симпатични са затворниците в сравнение с чистичките, бели и хилави представители на колежа.

Но иронията е заложена в самия замисъл на новелата и филма. В Англия особено уважават понятието „Fair Play“ — преведено буквално „честна игра“. От героя се иска да спечели състезанието на дълго бягане. Предоставени му са всички условия за това. Той е почти свободен. Длъжен е да спазва само правилото: да играе честно. Но когато по време на тренировките ретроспективно се запознаваме с биографията на момчето, разбираме, че за да запази човеш-



Питър О'Тул в ролята на краля
от филма „Томас Бекет“



"Самотата на бегача
на дълги разстояния"

кото си достойнство, то трябва да постъпи по единствено възможния начин — да победи, като загуби състезанието. В новелистичния обрат се съдържа оригинално извеният социален протест не само на героя, но и на авторите на филма. Ние помним малко тъжната, но щастлива усмивка на момчето и се радваме, че е имало нравствените сили да играе наистина честно.

Темата на самотата също е проведена с много такт и вкус. Самотата в осиротелия дом, където са нахлули любовникът и предметите, купени с осигуровката на бащата. Празната, тъмна стая, в която момчето къса банкнотите. Красивото, пусто крайбрежие, поетичната самота на тренировките.

"Самотата на бегача на дълги разстояния" е в много отношения традиционен филм. И това е може би най-хубавото му качество. Режисьорът има какво да каже и го казва откровенно, искрено и с подкупваща простота. Напоследък играта с формата стана толкова модна и за нещастие самоцелна, че е приятно да се срещнеш с режисьор, който се стреми да ти внуши мисли и чувства, да ти разкаже една интересна история, да спечели доверието ти с добрите стари средства на реалистичното кино. Това съвсем не означава, че Тони Ричардсон е елементарен — изразните му средства са навсякъде съвременни, ярки и близки до привидната документалност на модерния игрален филм. Но те никъде не са претенциозни, оставени на празен ход, вън от съдържанието.

"Бекет" и "Самотата на бегача на дълги разстояния" показват, че сериозно кино има само тогава, когато има и сериозна литература. Сравнете несправимото — пиесата на Жан Анюи и сценария на "Жулиета и духовете". При целия фойерверк от кино при Фелини навсякъде се чувства липсата на голяма мисъл и човешко въълнение. Когато красивият цветен парад свърши, за зрителя не остава нищо друго освен недоумението.

"Мила" — постановка на режисьора Джон Шлезингер — събужда противоречиви чувства. Темата е твърде позната и решена конвенционално. Още в началото се досещаме, че героинята е момиче, което непременно ще се появи на кориците на модните списания. Диана Скот е привлекателна, весела и умна. Емоционалните ѝ рефлексии са мигновени. Готова е да се самоизмами, че може да живее в порутена колиба, за да свърши като жена на богат италиански принц. Актрисата Джули Кристи играе превъзходно ролята си. Достатъчно е да се посочи епизодът, когато остава сама в двореца. Пленница на един свят, в който и вратата е капан, обслужван от слуга, облечен в ливрея. И героинята отново ще се върне, при човека, когото си въобразява, че обича.

Около този познат и банален образ Шлезингер се мъчи да сблъска два противоположни свята. Дърк Богард (безупречен в изпълнението на ролята си), представител на хората на изкуството, и Майлс, представител на големия бизнес.

Но конфликтът не се получава, защото събитията протичат преднамерено и изкуствено. Такива са безвкусните и неприятни за гледане оргии в Париж, благотворителната вечер, посещенията на героинята в „светая светих“ на компанията. Непонятен е епизодът с кражбата на продукти и цялата линия на фотографа хомосексуалист.

Най-лошото е, че към положителния герой започваме да изпитваме не съчувствие, а съжаление.

Все пак не можем да не уважаваме намерението на авторите да осмее един свят на позыри и циници, които вършат най-противни неща, но никога не отварят пред непосветени сейфове си.

Филмът на битълсите „Нощ след тежък ден“ може да се нарече и „Скука след дълъг филм“. Момчетата свирят и пеят добре — това признават и невманиачените. Ако някой ги окъпе и подстриже, те ще имат и приятна външност.

Филмът им обаче е слаб. Дори действителната сензация около квартирата е заменена с истерия на пубертетни дечурлига. Слаб е сценарият, диалогът и най-вече играта на самите битълси. Има два пробляска: епизодът на игрището и бяството на Ринго.

Но най-слаба е режисурата. И това е странно, тъй като миналата година филм на Ричард Лестър получи първата награда на фестивала в Кан. Вероятно тогава той е правил изкуство, а сега просто е печелил пари.

АТАНАС СВИЛЕНОВ

... «Портиерът» и останалите три

Признавам, че с малко завист поглеждам към заглавията на филмите от английската седмица, за които преди мен пише Николай Попов. „Каймакът“ на представената в София програма е явно в сферата на неговия критически обсерватор. „Самотата на бегача на дълги разстояния“, „Томас Бекет“, „Мила“ и „Нощ след тежък ден“ са много по-богата основа за размишления и анализи, за съпоставки и изводи. Съвсем не по инерция включвам и филма за момчетата от популярния естраден квартет „Бийтълс“ — според мен той също има определени достойнства по посока на едно осъществено със средствата на киното социологическо изследване в подчертан документален маниер на проблемите за същността на съвременните западни митове и масови психози...

И тъй, обект на моето внимание са филмите от „по-втора ръка“.

Сред тях отдавам по-особено предпочитание на „Портиерът“ (постановка на Клайв Донър по едноименната пиеса на Херолд Пинтер). Ръководя се преди всичко от това, че екранът ми предложи среща с една съвсем непозната и нова за мен драматургия. Беше ми безкрайно любопитно, безкрайно интересно, защото филмът не ме отправяше към никакви образи, не предизвикваше съпоставки, не пробуждаше асоциации — за мен той беше нещо уникално. Разбира се, тук огромно значение има субективността на възприятието. Просто засега моето съзнание е девствено на впечатления от този род. Но си давам ясна сметка, че образците на тая драматургия също (и то дори много по-лесно!) могат да се превърнат в шаблони, могат да предизвикат конвейерно производство. Кой знае, може дори и да е вече така, но лошата информация не ми позволява да прекъсвам границите на предположенията...

„Портиерът“ ни приобщава към така наречената „абсурдна драматургия“. Или ако трябва да бъдем педантично точни — към „абсурдния театър“, защото филмът представлява една почти буквална екранизация на нашумялата пиеса на Херолд Пинтер. Самият термин не бива веднага да ни надхвърля с предубеждението, че пред нас е произведение, лишено от сериозни идеи, объркано и неясно. Настина преобладаващият поток от творби, принадлежащи към това направление, е безязан от бунта на едно естетско недоволство и от показва на стремеж задължително да сателуни зрителят, да се провокира вкусът му, да се обхванат с краката нагоре всичките досегашни представи и изисквания. Но заедно с това ние знаем, че някои от пиесите на „абсурдния театър“ надрастват ограничеността на формалните експерименти, знаем, че бунтът на авторите им надхвърля желанието да поддратят на дребно и преминава в критика на цяла една нравствено-етична система, преминава в изобличение на един начин на живот, на управление. Така например в „Плешивата певица“ на Самуел Бекет има нещо от унищожителния сарказъм, от убийствената сатира на Оскар Уайлд над аристократическата върхушка и нейното мнимо благородство. А в „Носорозите“ на Йонеско по един драстичен начин е показано докъде води безропотното подчинение, до какво изродяване достигат тези, които не слушат собствения си разум, а кропко и тло крочат по начертаната пътека...

Нашата критика (имам предвид по-специално обзорната статия на Христо Кирков във в-к „Народна култура“ от 25 юни т. г.) правилно откри и посочи онова положително зърно, което се съдържа в „Портиерът“, макар до него да се достига мъчно, макар силно поставените акценти върху душевната патология и дегенерация да обхванат, да отпрашат в друга насока. Това, което ни отблъсква с чудовищната си антихуманност, със студеното тържество на егоизма и което е разголено във филма с цялата му отвратителна същност — това е отчуждението, което е настъпило между хората от онзи свят, от онова общество, за което не случайно твърдим, че ни е коренно противоположно. Наистина глупаво е да се търси истината в нейния буквален вид, да се смята, че филмът е огледало на действителните нрави, на действителните отношения. В него безспорно се изследва една тенденция и да се покаже същността ѝ е прибягнато до хиперболизация. Това пък от своя страна е наложило необходимостта от условност, защото в противен случай хиперболизацията не би се възприела, не би действувала. Сега героите са условни характери и действуват при условни обстоятелства. Всичко е подчинено на идеята да се изследва отчуждението между хората, невъзможността им да установят пълноценен контакт и разбирателство помежду си, загрижеността им единствено за собствената им съдба и затвореността им в собствения свят на стерилни чувства и мисли.

В този стремеж да се разголи явлението без всякаква деликатност и да се покаже изхавянето на нравите, да се разкрие към какво падение предразполага действителността и същността на обществото, в което живеят тези хора — ние виждаме една благородна тревога, откриваме спонтанен протест, че всичко това е именно тъй или още по-точно: че може да се достигне дотам. В този пункт позицията на създателите на филма ни е симпатична, близка, тя ни допада с хуманността и гражданската доблест.

Но успоредно с наличието на такава трактовка на проблема за отчуждението ние откриваме и други примеси, които омаловажават от само себе си социалната страна, които са отклик на модни теории и настроения. Не е трудно да се открие силното влияние на фройдизма например, ровенето в тъмния свят на подсъзнателните желания и инстинкти. Колкото и да оправдаваме условността и стилизираността на характерите, на обстановката, трудно можем да се съгласим с необходимостта от заостряне на паталогичното начало, от силния дъх на мистика и мистериозност, които режисурата твърде последователно ни натрапва. Има кадри, състояния, които напомним за кошмарите на Фриц Ланг. Впрочем и това влечение към пациентите на психиатрическите клиники не е ли също от немски произход, не идва ли от немския експресионизъм?...

Кой знае как би се възприел филмът, ако не беше блестящото артистично трио Доналд Плизънс, Алън Бейтс и Роберт Шоу, които с дълбоко реалистичната си трактовка насочват вниманието ни именно към ония важни, големи истини, които се съдържат в драматургията. Особено проникновено е проведена ролята на стареца, нает за портиер.

Освен на „Портиерът“ Клайв Донър е режисьор и на още един филм, представен по време на седмицата на английското кино — „Само най-хубавото (сценарий — Фредерик Рафаел; в главните роли: Алън Бейтс, Денхълмс

Елиот, Хари Ендриус и др). Но е много трудно да се открие в двете произведения почеркът на един и същи творец. Съвсем различно е и нивото на постигнатото. За разлика от „Портиерът“, който въпреки всички резерви, не можем да не признаем за сериозна и интересна творба, „Само най-хубавото“ е очевиден неуспех. Този неуспех като че ли се предопределя от сценария, проследяващ съдбата на млад амбициозен мъж, решил на всяка цена, без подбор на средствата, да направи голяма кариера. Виждате — тема, позната още от Балзаковите романи, от „Бел ами“ на Мопасан, от „Път към висшето общество“ на Джон Брейн. Но за съжаление във филма „Само най-хубавото“ не може да се открие никакво дообогатяване или ново звучене на тази тема. Изобличението на финансовите среди, на лицемерието и продажността, които властвуват там, е наистина недвусмислено, но... и познато. Образът на амбициозния млад мъж е интересен, но... много блед в сравнение с Растиняк на Балзак, Жулиен Сорел на Стендал, Жорж Дюруа и Мопасан или Джо Лимптън на Джон Брейн.

И вторият представен в София филм „Такава любов“ на Джон Шлезингер, режисьорът на „Мила“ („Дарлинг“), също както при Клайв Донър, донесе известно разочарование. Наистина ние отново оценихме уменията му да навлиза дълбоко в интимния свят на обикновени, неотличаващи се с никакви изключителни качества герои, да разкрива силата на техните чувства, поезията и драматизма на тяхната любов; но заедно с това ние сме и неудовлетворени от осмислянето на цялата тази история. В последна сметка излиза, че причината за драмата между двамата млади герои на филма е в това, че те не могат да си устроят самостоятелно семейство. Отделят ли се от покрива на свекървата — конфликтът е разрешен, драмата е приключена. Но това битово-еснафско щастие не ми е достатъчно, поуката, че младите семейства obligателно трябва да живеят в самостоятелна квартира, не ме убеждава в необходимостта от създаването на цял филм. На страниците на някое популярно списание или в някоя беседа по телевизията този мъдър съвет може да има по-голямо въздействие...

Някои чужди критици оприличиха този филм с творби на италианския неореализъм, видяха в него съживени на британска почва принципите за грижовност и обич към съдбата на обикновените трудови хора, за внимание към техните чувства. Може би във всичко това има нещо вярно. Но произведенията на италианския неореализъм, образците му, които всъщност ни заставят да си спомняме за него, никога не се задоволяваха с посочването на истини от семейно-битов характер, те винаги ни насочваха към същността на цял обществен морал, към същността на цяла една действителност. А именно това не мога да открия в „Такава любов“, точно това липсва...

„Бунтовникът“ (сценарий Алян Симпсън и Рей Чарлтън; постановка Роберт Дей; в главната роля Тони Хенког) започва обещаващо, има нещо в началните кадри от протеста на Джон Пристли в „Скандал в Брикмил“ срещу обезличаването на човека, механизирането му, превръщането му в послушна пионка в машината на чиновническата администрация, но сетне цялото повествование тръгва по линията на евтината зрелищност и плитичкия хумор на недоразумения. Някой може би ще посочи критиката на модернистите-шарлатани и на вманиачените сноби, на лапани с модни философски теории, но веднага ще възрази, че тази критика е възможно най-повърхностната и най-често срещаната. В тази критика има нещо опетно-несериозно...

А иначе изводът на филма — дефиниран от мен малко брутално: „Всяка жаба да си знае гъола“ — не се нуждае от коментари с „поучителността си“. Ако хората наистина следваха тая „мъдрост“, човечеството от векове да не е мръдално нито крачка напред.

В критическите бележки на Николай Попов, поместени преди моите впечатления, има изказана една мисъл, с която аз ще се съглася: нека не бързае да правим изводи, да чертаем картината на съвременното английско кино. Та действително какво знаем ние за него? Отделни инцидентни срещи с един или друг филм, с отделни режисьори...

Впрочем уредената в София седмица по начало нямаше претенцията за пълно запознаване със съвременното английско кино или с най-характерните му тенденции. Съставителите са се насочили само към най-последното поколение кинематографисти и при това не към всички. Но най-изявените от младите режисьори — Тони Ричардсън, Джон Шлезингер, Клайв Донър, Ричард Лестър, Роберт Дей — се представиха със свои творби пред нашата публика. Все пак те дават известна представа накъде върви английското кино — та нали именно младите са тези, които чертаят пътищата на бъдещето...

Революция на младите хора в киното

Разговор с ПИТЪР БЕЙКЪР — главен редактор на английското списание „Филмс енд филминг“, гост за седмицата на английското кино

Преди шест или седем години в английското игрално кино се постави с особена острота проблемът за младото поколение. Някои от най-изтъкнатите съвременни английски филмови творци спечелиха световна известност с филми, посветени на младежта. Какво е състоянието на този проблем в момента?

Може да се каже, че този проблем е запазил и досега своята острота и актуалност, но се поставя вече в една по-различна форма. Струва ми се, че тука се докосваме до едно явление, което не може да се ограничи в рамките на английското кино. По целия свят младите хора се мъчат да осмислят това, което е заварено, което е създадено от техните бащи, по цял свят те задават въпроси, на които по-възрастните отговарят без всякакво желание. От 1930 година насам, т. е. от създаването на говорещия филм, киноизкуството винаги е било в ръцете на по-старото поколение. Някои съвременни английски режисьори, като Тони Ричардсън („Вкус на мед“) или Карол Райдс („Събота вечер, неделя сутрин“), отказаха да признаят този контрол. Това беше една истинска революция на младите хора в киното.

Това ново изкуство се създава от млади хора и за млади хора. Неговите проблеми са специфични, чисто съвременни. От тая гледна точка голямо впечатление ми направиха българските филми „Мъже“ и „Началото на една ваканция“. Там са показани младежи, които се борят, за да наложат на живота нови идеи.

Освен споменатите вече двама режисьори в съвременното английско кино могат да бъдат посочени като образец на творци от този род още и режисьорите Ричард Лестър („Опитност и как да я придобием“), Брайънт Фоубс („Сърдитата тишина“), Антони Симънс („Четири часа сутринта“), Джон Шлезингер („Един вид любов“) и някои други.

Какви са връзките на новата английска литература с това младо киноизкуство?

Това, което съществуваше в английската литература под условното название „литература на сърдитите млади“, проникна в киноизкуството сравнително късно. Ричардсън и Карол Райдс изпитаха големи трудности, докато пренесат идеите на „сърдитите“ в киното и защитят правото на съществуване на този род филми. Оттам се създаде възможност и за други млади хора да навлизат в киното с нови идеи. Сега това може да се наблюдава дори и при по-възрастни кинотворци.

Произведенията на „сърдитите млади хора“ бяха филмирани в значителна степен, тъй като много от нашите нови филми представляват екранизации на романи. Но при пренасянето на тая литература на екрана се наблюдава една обща слабост: нашите филми тръгват от една хубава драматична идея, заложена в литературното произведение, но при осъществяването на сценария напрежението сякаш спада и остротата се губи. Струва ми се, че една от основните причини на тая слабост е известна отвлеченост на съвременната литература от проблемите на

живота. Нашите писатели не пишат достатъчно остро върху проблемите, които поставя ежедневието пред обикновения човек. Но аз не съм литературен критик и в случая изказвам само едно частно мнение.

Изпитва ли Вашето кино икономическия и творчески натиск на телевизията?

Да, и трябва веднага да се каже, че тоя натиск е изключително силен. Всяка събота британската телевизия представя три програми от по шест-осем часа (общо около 20 часа програма). Всичко това не струва на зрителя нито едно пени. Качеството на тия програми се подобрява непрекъснато и това се забелязва особено добре в предаванията от развлекателния жанр. В тоя жанр американците създават блестящи по артистичност творби, които, филмирани или записани на магнетоскоп, се продават и на нашата телевизия.

При това положение в съвременното кино се наблюдава един вид разцепление: създаде се два вида кино за два различни вида публика. От една страна, това е голямото зрелище, недостъпно на телевизията. Имам предвид филми като английския „Лорънс от Арабия“ или съветския „Война и мир“. Другата разновидност е интелектуалният филм, който е съумял да спечели своя (макар и неголяма на брой) публика.

Разбира се, натискът, който телевизията упражнява върху киноизкуството, има и своите положителни страни. Всяка седмица британската телевизия предава поне шест пиеси (това прави около триста пиеси годишно). Осъществяването на тия пиеси изисква значителен творчески кадър от писатели, режисьори и актьори. Някои от тия постановки са на много ниско равнище, но дори те представляват експеримент, от чиято несполука киното може да се поучи. Телевизията създава нови писатели и нови режисьори. Трябва да се има предвид, че грешките в киното струват много скъпо, а в телевизията — значително по-евтино. По съществуващите у нас правила режисьорът има право да постави не повече от една пиеса месечно в телевизията. А това значи, че кадрите непрекъснато се менят. Обикновено режисьорите на телевизионни постановки са съвсем млади хора, защото напрежението при работата в телевизията е извънредно голямо, просто непосилно за един човек над 30 години.

Вие сте видял сравнително малко български филми. И все пак има ли според Вас българското кино своя физиономия?

Във филмите, създадени у вас от една година насам, забелязвам нещо подобно. Струва ми се, че то приближава вашата кинематография до полската и чехословашката. Например българските филми са по-интересни от филмите на някои други социалистически страни.

И за да завърша, ще кажа само, че когато човек посещава една чужда и далечна страна, въпросите, които му се задават, са обикновено много по-интересни от отговорите, които той може да даде. Твърде трудно е да се определи кое точно представлява интерес за кинозрителите и критиката в чужбина.

Разговорът е воден от Христо Берберов

„Считам, че е твърде погрешно да се композира един филм с помощта на хартия и писалка. Филмът трябва да бъде композиран с камера. Най-големият източник на нещастия е в това, че на филма се гледа ту като на роман, ту като на драма, а той не е нито едното, нито другото.“

Кин Видор



Тържествено откриване на Петия фестивал на българския филм във Варна

СССР

Режисьорът от студия „Мосфилм“ Игор Таланкин екранизира книгата на Олга Бергхолц „Дневни звезди“. Тази книга е сложно своеобразно явление в съвременната литература. Роман? Дневник? Автобиографична повест? Всяко определение би било неточно и непълно. Съдбата на автора, съдбата на народа са се слели тук в едно неразривно единство. Каква ще бъде главната тема в сложната многопланова тъкан на новия филм? Ето как отговаря на този въпрос режисьорът Игор Таланкин:

„Художник и време, художник и народ. Анализ на израстването на художника, принадлежащ към поколение, чието детство щастливо съвпада с първите години на нашето ново общество, чията младост е закалена в суровите изпитания на войната. Това е не само история за възмъжаване на човешкия характер, но история за създаването на комунистически мироглед и световосъзрение. Именно със своя дълбок илеен патос, със самобитността на поетическото възприятие на света, и образния строй ме привлече книгата „Дневни звезди“. Моя най-важна задача е да запазя и преработя съществата на киното вътре в новата джарма на авторчата в красотата и силата на човешкия

дух, в мъжеството и благородството на нашия народ, окрилен от светлите идеали на комунизма. Всички събития, протичащи в различно време, са тясно свързани с нашата главна тема: създаването на художника и връзките му с народа. Израстването на художника е понятие по-широко, отколкото историята на неговия живот...

Филмът ще бъде цветен, широкоекранен. Главната роля е поверена на артистката Ала Демидова.

Продължава работата над екранизацията на романа на Лев Толстой „Ана Каренина“. Както вече съобщихме, филмът се поставя от А. Зархи с участието на Татяна Самойлова. В останалите роли ще играят Инокетий Смоктуновски, Анастасия Вертинская — Кити, Ия Савина — Доли.

А. Каплер скоро ще започне снимането на филм, чиято героиня ще бъде княгиня Вики Оболенская. Пътят на тази жена е героичен и страшен. В довоенен Париж тя е била известна красавица. С блестящия си ум, обаяние, обширни знания и интереси, Вики Оболенская е била душата на най-изисканото общество. Още от първите дни на окупацията (тогава тя е била на 29 години) активно участва в съпротивата. Четири години по-късно бива екзекутирана в затвора на Плетцензее.

Филмът ще бъде посветен на борбата на наши съотечественици във Франция срещу фашизма — е заявил Каплер. — Оболенская е една от активните организатори на партизанската група „Организацион сивил милитер“. Тя е била незаменим работник и притежавала феноменална памет — телефони, явки, всичко е помнела наизуст. В своята гвартира е съхранявала



Най-малките артисти Олег Ковачев и Пламен Наков вдигат знамето на фестивала.



Изпълнители на централни роли в пет от показаните филми на фестивала: Елена Райнова, Илка Зафирова, Северина Тенева, Олег Ковачев и Пламен Наков.

секретните документи на организацията, снимала копия от планове на секретни вражески съоръжения, приемала е куриери от различни краища на Франция и от чужбина. Оболенская е била арестувана по донос на провокатор в края на 1943 година. Тя е била наградена посмъртно с ордена на Почетния легион. Военния кръст и медал за участие в Съпротивата, а през 1965 година съветското правителство я награждава с ордена Отечествена война I степен.

Филмът ще бъде построен като диалог, който героинята води сама със себе си. Както е заявил режисьорът, възможно е това да бъде съветско-френска поста-

новка и вероятно ролята на Вики Оболенская ще бъде възможена на Марина Влади.

Киностудията „Мосфилм“ е една от най-големите в Европа. Тя се състои от седем самостоятелни творчески обединения и пуска повече от четиридесет филма годишно. В студията има: 13 снимачни павилиона, чиято обща площ съставлява 12 хиляди квадратни метра, 18 кинозали и нейният щат наброява повече от четири хиляди творчески, инженерно-технически и други работници с най-разнообразни професии.

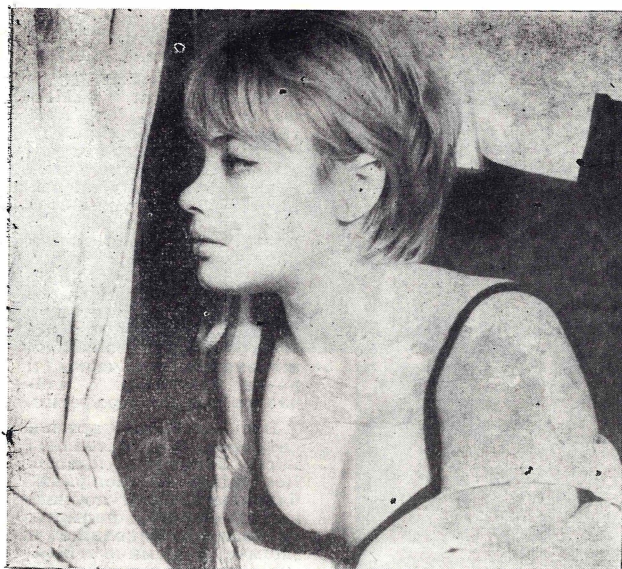
Все по-тесни връзки свързват писателката Вера Панова с киното. Неотдавна в „Ленфилм“ бяха завършени по нейни сценарии филмите: „Работническо селище“ и „Момче и момиче“. Младежи са главните герои и на още един филм, който сега се снима също по сценарий на Панова под условното название „Къде е твоята звезда“. Действието на филма се развива в различни части на обширната съветска страна — Сибир, Средна Азия, Алтай. Филмът се поставя от младия режисьор Резо Есадзе.

ПОЛША

В колектива „Ритм“ режисьорът Станислав



Наградата на ЦК на ДКМС получи Олег Ковачев.



Цветана Манева в новия български игрален филм „Най-дългата нощ“, постановка Вълко Радев.



Невена Коканова и Анани Явашев във филма „Карамбол“, режисьор Любомир Шарланджиев.

Иендрик снима филма „Завръщане на земята“ по сценарий на Кшищоф Грушчински. Героите Стефан и Ванда (млада семейна двойка) през време на окупацията, когато започва депортирането на полското население, решават да се самоубият. След войната те случайно се срещат. В спомените си отново преживяват моменти от окупацията, бягството от транспорта. Опитват се да се приближат, да се върнат един към друг. Дали това ще бъде възможно?

„Завръщане на земята“ — разказва режисьорът Иендрик — е филм предимно актьорски. Това е драма на хора, които въпреки голямата любов, която ги свързва, в решителния момент остават излъгани в чувствата си. Главните роли се застъпват от Ева Кшижевска и Станислав Микулски.“

Режисьорката Мария Каневска ще постави филма „Бич божии“ по сценарий, написан от нея съвместно с Йежи Лютовски. Действието се развива в наши дни. Тайнствен шантажист пише анонимни писма, използвайки за тази цел печатни букви от вестниците. Жителите на малкото градче са разтревожени и смутени. Кой е шантажистът?

Тази година в Полша ще бъде тържествено отбелязана тридесетгодишнината от гражданската война в Испания. Полската кинематография ще вземе участие в това чествуване с документалния филм „За нашата и нашата свобода“. Това ще бъде късометражен филм — е заявил режисьорът Зигмунт Козявски. — В двадесет минути трябва да включим цялата история и цялото развитие на испанската война. Материалите сме взели от чехословашки, съветски, френски и немски архиви.“

Това не е първият полски филм за събитията в Испания. В 1951 година бе реализиран документалният филм

„Започна се в Испания“.

В колектива „Ритм“ е приет за филмиране сценарият „Случаите на Непошлаг“. Автори на сценария са Збигнев Сафиян и Анджей Шипулски. Тази съвременна сатирична комедия ще се поставя от режисьора Хероним Пишибил.

ИТАЛИЯ

Международният фестивал „Новото кино“ в италианския град Пезаро съществува само от две години, но вече е успял да привлече вниманието на кинематографическия свят. Кинематографиите на двадесет и една страна са се срещнали тази година в италианското крайбрежие на Адриатическо море. На фестивала са присъствували като „зрителни“ Пазолини, Роселини, Годар, Моравиа и други известни писатели, режисьори, артисти. Големият интерес към този кинопреглед е напълно обясним. По думите на директора на фестивала критика-сценарист Лино Мичике фестивалът в Пезаро е „млад и за младите“. Той има за цел да открива новото и прогресивното, което се появява в международното кино. Десет дни е продължил прегледът на филмите. Всички показани ленти са произведения на млади режисьори и героите са предимно младежи с техните тревоги, мисли, проблеми.

Още едно обстоятелство, характерно за пезарския фестивал. Тази година широко са били представени кинематографичните на социалистическите страни — СССР, Чехословакия, Полша, Румъния, ГДР, Куба, Югославия. На фестивала в Пезаро няма жури. За филмите гласуват и критиците, и публиката, на която се раздават специални анкетни листове. Главната награда е била присъдена на чехословашкия филм „Всеки ден кураж“. Втора награда е получил японският антивоен филм „Тишината няма криле“.



Евгения Уралова в ролята на Лена от съветския игрален филм „Юлски дъжд“, режисьор Марлен Хуциев.

Премиерата на новия филм на Роберто Роселини „Желязна ера“ се е състояла в парижката синематека. „Желязна ера“ е сериен телевизионен филм — пет части, пет часа прожекция. Филмът е започнал в 18 ч. а и свършил след по-

лунощ. Но борбата за места е започнала още от следобед. Синематеката има своя публика. „Желязна ера“ е история на нашата цивилизация, показана въз основа на отношението на човека към желязото, към оръдията, които чо-



Анук Еме и Пиер Бару изпълняват централните роли във филма „Един мъж и една жена“, режисьор Клод Лелуш.



Фернандел и Марилу Толо в новата комедия на Жан-Пиер Моски „Кесията и живота“.

Бек е изработвал от времето на етруските до днес. Филмът е научен в най-хубавия смисъл на тази дума. Чисто и прекрасно изработен, дълбоко хуманистичен.

Ето някои мисли на Роселини по повод премиерата на филма: „Отдавна съм недоволен от своите филми. Имах впечатление, че обличам в различни форми една и съща тема. Достатъчно ли е търсенето на нови драматични формули за едни или други чувства на човека? Това правят всички, и то почти така, както преди двадесет или петдесет години. А при това живеем в ерата на атома. Човек се чувства чужд на цивилизацията на атома, която е разклатила неговите философски и морални норми. Трябва да се преанализира тази цивилизация. Епохата на Възраждането дойде с хуманизма. Настъпва нова епоха на Възраждане. Един от най-големите хора на Възраждането Леон Батиста Алберти, появяващ се във втората част на филма, казва: „За да се занимаваш с изкуство, трябва да познаваш геометрията, анатомията — и добавя: „докато артистът няма опора в науката, той ще бъде считан като лакей в дворците. Само чрез познанието артистът добива уважение.“ Мисля, че това, което е казал Алберти в XV век, важи и днес. Нашите технически постижения изискват нов род хуманизъм. Ние трябва да се опрем на тях и да ги разберем. Трябва да върнем на предметите тяхната обслужваща роля, а не да ги издигаме в култ или да им се покланяме като на зли божества. Трябва да се научим нашата цивилизация да ни служи... Аз съм оптимист и вярвам, че ще създадем нов хуманизъм... Полготвям нов телевизионен дванадесетчасов сериен филм „Човекът ще преживее“. Половината свят трябва да се търсят нови

способи, за да се изхрани гладуващото население. Някои страни се борят за технически прогрес, който би могъл бързо да ги изправи на краката им. Служат си с различни методи. Искам да покажа това. Във всеки случай ще се постарая да дам пълна антология на темата. Филмът е вече започнат. В момента се боря за финансовите средства, които биха осигурили неговото създаване. „Желязна ера“ също правих сам с подкрепата на италианската телевизия. За щастие филмът е закупен от телевизиите на много страни. Колко дълго ще продължи снимането на „Човек може да преживее“? Може би година, ако всичко върви добре. Работя над него вече две години...



Ив Монтан и Жан Вуиз в нашумелия филм на Ален Рене „Войната е свършена“.

ФРАНЦИЯ

Главна роля в новия филм на френския режисьор Клод Бернар Обер „Ударен батальон“ изпълнява известният певец и артист Шарл Азнавур. Малкият пощальон Тибон е уверен, че, отправяйки се в 1954 година в далечния Виетнам, той ще покрие себе си и Франция с неувяхваща слава. Заедно с него пътуват и други младежи, измамени от лъжливата шовинистична пропаганда. Много бързо идва разочарованието. Тибон и повечето от неговите другари от ударния доброволчески батальон разбират, че тази страшна война трябва да свърши колкото се може по-бързо. Героичната самоотвержена борба на целия виетнамски народ срещу колонизаторите ги убеждава напълно в това.

Въпреки че действително на филма се развива преди повече от десет години, той звучи и сега много актуално — пише в „Юманите“.

Трудно е да си представим Фернандел тъжен, мрачен, без неговата обичайна усмивка. Но във филма „Пътването на бащата“ той не се усмивва нито веднъж. Фернандел изпълнява ролята на възра-

стен вече баща, чиято дъщеря е заминала в големия град и той понася тежко раздялата с нея. Напуска малкото градче и се отправя за дълго пътешествие чак в Лион, за да види още веднъж дъщеря си. Негови партньори са Лили Палмер, Мадлен Роинсон и Лоран Терзиев. Такава роля е изключението в творческата биография на този комедийен артист. В своя следващ филм — детективска комедия, която Фернандел ще снима заедно с Габен в обединението „Гафер“ — той ще се върне отново към своето ампилоа.

Известният френски режисьор Жан-Люк Годар се е съгласил да играе една малка роля във филма на Раул Леви. Филмът се нарича „Шпионин“. Партньорка на Годар ще бъде Маша Мерил.

По парижките екрани се е появил филмът „Седемнадесетото небе“, дебют в игралния филм на известния документален режисьор Серж Корбер. „Историята на двамата млади — пише „Монд“, — които в желанието си да изглеждат по-интересни, взаимно се мамят (че той е

писател, а тя дъщеря на богат собственик на замък), е дадена във формата на поетична фантазия, иронична и пълна с лиризъм. Когато накрая става ясно, че младежът работи в хотел, а момичето е дъщеря на пазака на замъка — чувствата им остават същите.“ В главните роли участвуват Жан-Луи Трентинян и Мари Любоа.

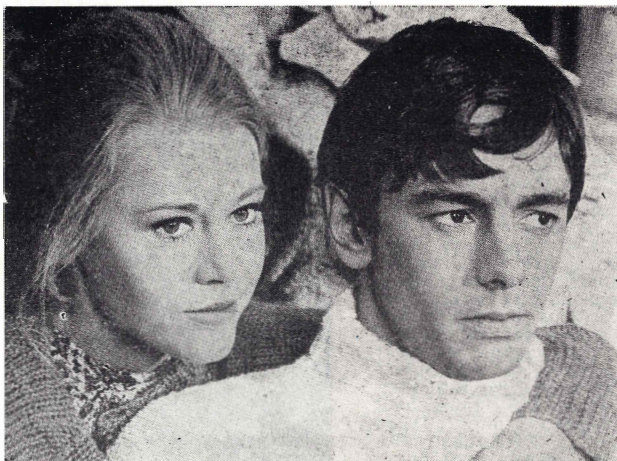
Нахлуването на американското филмово производство на Британските острови е от много години вече неоспорим факт. Обществено мнение обаче напоследък започва да си задава все по-тревожно въпроса, какви ще бъдат последствията от това за интересите и развоя на британското кино. За никого вече не е тайна, че зап много „английски“ филми стои Холивуд. Филмите действително са дело на британски сценаристи, режисьори, артисти, правени са в английски студии, но техни продуценти са американски фирми. Този английски етикет е добре дошъл за американския производител, тъй като всички филми, работени в Англия, се ползват официално от субсидията на Британския фонд

за производство на филми. Фондът е замислен като помощ за млади режисьори и е имал за цел подпомагане развоя на английското филмово изкуство. Лъвският дял от капиталите на фонда отива в американски ръце. Ето един ярък факт. Филмът „Голдфингер“ („Златни пръсти“) от сериата Джеймс Бонд е получил миналата година половин милион долара субсидия, а на найновия бондовски филм „Огненото кълбо“ е дадена тази година рекордна дотация — два милиона и сто хиляди долара (чистата печалба от филма възлиза на четири милиона долара). Продуценти и на двата филма са американци. Американци са финансирали също така и филма „Том Джонс“ (милион долара субсидия). Американското списание „Вариете“ е публикувало неотдавна баланса на Британския фонд за филмова продукция за 1965 година, от който се вижда, че 80 процента от субсидиите са получили американски филмови предприятия, снели своите филми в Англия.

Американците доминират не само в ателиетата, но също и в кината. Даже голямата студия Бритиш Лайф трябваше на времето си да чака две години, за да пусне един действително английски филм по английските кина. По този важен за английската кинематография въпрос много се пише и говори. Но и досега положението продължава да е тревожно.

Джули Кристи, призната неотдавна за най-добрата английска драматична артистка, получила „Оскар“ за 1965 година, ще играе сега в американския филм „Аз и готвачката Печулия“. Сценарият е написан по повестта на Джон Хаазе. Постановчик ще бъде Ричард Лестър.

Пиесата на Петер Вайс „Страданията и смъртта на Жан Пол Марат“, играна напоследък с голям успех на Бродуей, ще бъде екранизирана под същото название.



Роже Вадим сне по романа на Емил Зола филма „Пляската“. В главните роли Джейн Фонда и Петер Енери.

Филмът ще се постави от Питър Брук при сътрудничеството на Кралския Шекспиров театър. Една от главните роли ще изпълнява Алек Гинес.

ЯПОНИЯ

Ако се съди по отзивите на японската критика, филмът „Тишината няма криле“ е произвел сензация в Токио, още повече, че неговият режисьор Кадзуо Куроки е дебютант в художественото кино. Филмът се състои от шест новели, всяка от които има отделен сюжет. Зрителят се пренася ту в Хоккайдо, ту в Киото, ту в Хиросима. И навсякъде той вижда разбити човешки съдби: жена, изгубила разсъдъка си от мъка, жестоко излъгана и напусната девойка... трагедията на любовта в царството на парите — така с няколко луми може да се определи съдържанието на филма.

Както отбелязва печатът, до голяма степен успехът на филма се дължи на талантливата игра на младата артистка Марино Кага, на която се е удало с еднаква убедителност да възплъти на екрана много разнообразни и сложни характери.

През октомври едновременно по екраните на Москва и Токио ще започне проектирането на цветния широкоекранен филм „Малкият беглец“. Това ще бъде първата съвместна продукция на московската киностудия „М. Горки“ и японската кинокомпания „Дайей“. Писателите Емил Брагински и Хидзо Огуни са автори на сценария. Постановчици на филма, който трябва да бъде завършен през август, са Едуард Бочаров и Тейноске Кинугаса. Герой на „Малкият беглец“ е единадесетгодишно безпризорно момче. Заедно с него зрителите ще могат да посетят улиците на деловия център на Токио с неговите главозамайващи здания, а също и покрайнините на японската столица, където в малки къшурки живеят чиновници и работници. Заедно с него те ще видят и стълчините барове, където малкият герой работи. В тези ношни заведения той развлича посетителите със своята пигулка. Музиката ще бъде важен елемент във филма.

След това действието се пренася в Съветския съюз, където малкият цигулар е пристигнал,

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ, МАРЛЕН ХУЦИЕВ

«ЮЛСКИ ДЪЖД»



Градът живее с обикновеното си ежедневие. Тълпата тече по тротоарите, блъска се пред вратите на магазините, пред учрежденията, обсажда павилионите, гмурка се в подземните преходи, където е също тясно, но за минута можеш да се укриеш от слънцето, бърза навсякъде. Тя вече не се побира на тротоарите и там, където няма металически перила, плисва на уличното платно, притиска транспорта, който от своя страна притиска нея, движи се като стремителна лавина по горещия, размекнат асфалт.

Горещ ден от средата на юли е и първите капки падат неочаквано сред тълпата, заприпкват заедно с нея. Подчинявайки се на ритъма на своето движение, забързаните пешеходци отначало не забелязват, че започва да вали.

Но в следващата секунда бяла светкавица раздира потъмнялото изведнъж небе, изтрещява гръмотевица, шумно пада стената на поройния дъжд и всички се втурват презглава. Хората тичат кой накъдето види, дъждът ги прогонва по преддверията, притиска ги към стените на зданията, сбира ги под навесите на павилионите, във входовете на магазините. Дъждът лудува по опустелите улици, шиба асфалта, мокрите покриви на автомобилите, единноборствува с автобусите и тролейбусите, които изплуват бавно като кораби из водната пелена.

Това е истински дъжд. Той се лее из цяла Москва, навсякъде: и в Соколники, и по Шосето на ентузиастите, и по улици Горки — измива пращния листак, плющи по покривите на старите здания и по железобетонните скелети на новостроящите се, по огромния корпус на недовършения хотел в Зарядье, обтича с топли струи куполите на Василий Блажени и каменната шир на площада, по който сега крачи смяната на караула, както винаги, както във всякакво време.

Под навеса над входа заедно с всички други, които очакват спирането на дъжда, стои момък с очила и гледа бавно плуващите по небето облаци.

Хората до него също гледат — кой към небето, кой към дъждовните потоци, гледат спокойно и неподвижно, сякаш няма къде да бързат. А може би те просто се радват на дъжда, тъй като в града отдавна не е валияло.

И само един човек — слабичка, светложоса девойка — явно нервнич. Тя нетърпеливо поглежда ту нагоре, ту към дъждовните мехурчета по локвите, ту отново към небето. Накрая, без да се обръща към някого, произнася гласно:

— Сега ли намери да завали, дявол да го вземе.

— Да — произнася момъкът с очилата, без да я погледне и все още зает със своите наблюдения на небето. — Ние сме отрязани. Връзката с външния свят е прекъсната.

Без да дават ухо на този разговор, хората, които стоят под навеса, продължават неподвижно и машинално да следят дъжда.

— Сигурно дълго ще продължи — отново проговаря девойката на себе си.

— Не, защо — възразява момъкът и я поглежда. — Виждате ли как плющи. Значи, скоро ще премине.

Девойката не отговаря — може би защото е заета с развалената си прическа и държи фиби между зъбите си. Дъждът не спира, някъде се претъркала закъсняла гръмотевица. Девойката гледа право пред себе си, гледа затичаната вода, а лицето ѝ през цялото време се изменя, като че ли с някого говори или спори. Изведнъж тя се усмихва, отмята глава и решително тръгва напред.

— Къде отивате? — момъкът едва успява да я спре.

— Няма нищо — махва с ръка девойката, — не ме интересува...

— Почакайте, не скачайте така! — и момъкът смъква връхната дреха от плещите си. — Вземете, тя по идея е непромокаема.

— Благодаря — казва девойката, без да се замисли. И вече взела дрехата, се сепва: — А как ще ви я върна после?

— Е — усмихва се момъкът, — това не е толкова мъчно.

— Знаете ли какво, я си запишете телефона! — казва бързо девойката... —

Имате ли на какво? Димитрий осем, четиринадесет, деветстотин... У нас винаги има някой. Много ви благодаря...

— Няма за какво — казва момъкът, записвайки телефонния номер на кибритена кутийка. — Четиринадесет, деветстотин...

А девойката вече се е гмурнала в дъжда; прибягвайки известно разстояние, тя се спира, още един път извиква „благодаря“ и се втурва нататък.

Тя тича, като държи дрехата над главата си, прескача локвите и потоците от дъждовна вода, от тротоара на платното и отново на тротоара, сама на празната улица, пред очите на всички...

В стаята е притъмняло от дъжда. Тя съблича мократа си рокля. Изважда от гардероба бяла мъжка риза. И бавно или по-скоро тържествено я облича. Също така бавно, с удоволствие запрята ръкавите и обръща твърдата яка.

И изведнъж с кратък поглед оглежда стаята, както това правят хората, срещнали познати и забелязали изведнъж, че са забравили да ги поздравят.

На масата до дивана стои пишеща машина, от валяка на която стърчи наполовина изписана страница, до машината лежат изписани листа, а върху тях — пепелник с недопущена цигара. Купчина също така изписани листа и няколко книги с меки обложки се валят по дивана.

Девойката взема цигарата и дългото стълбче пепел пада върху хартията. Драска кибритена клечка, меко докосва с устни края на цигарата; като примижавя и се усмихва, дръпва един път, два пъти и я поставя отново на пепелника.

След това тя поразтребва стаята, освобождава дивана от книжата и ляга, мятйки върху себе си сваленото от закачалката палто.

Тя лежи и гледа към откренатата врата на балкона, по която се стичат дъждовни струи, и не забелязва, че очите ѝ се затварят от само себе си. Затоплила се, тя заспива.

Тя се стряска изведнъж, отваря очи, оглежда се. Дъждът още шуми. Протяга се към пишещата машина и правейки последно усилие над дрямката, изчуква с един пръст: „Това все пак е сънство. Можеше и да почакаш.“

Когато пишещата машина замлъква, в настъпилата тишина ѝ отговарят редките удари на дъждовните капки. Отразен в мокрото стъкло на балконската врата, глува градът. Умитите покриви един след друг се осветяват от слънцето. Дъждът е престанал.

Девойката се събужда. До нея на масата тихо чука часовник. Тя поглежда към него и отново притваря очи. Още е много рано.

Отпъд удрят по стената. Тя отговаря със също такива удари — при пъти с юмрук. За секунда се завива презглава, полежава така, а после с един скок се изправя и навлича халата. Лицето ѝ е сърдито — тя не обича да става сутрин.

След това двете с майка ѝ пият чай. Те правят това бързо, на отривиста глътки, едновременно поглеждайки се в огледалото, довършвайки своя сутрешен тоалет, дочитайки нещо във вестника и все още търсейки нещо в съседната стая — две жени, едната възрастна, другата млада, удивително приличащи си и по лице, и по походка, и по глас. „Какви са днешните ти планове, Лена?“ — „Моите планове? Не знам, защо? Трябва ли да имам някакви планове?“ — „Баща ти моли да наминем към Белови, ти чете ли писмото му?“ — „А? Да, да, непременно. Ой, вече е без четвърт! Ти тръгваш ли?“ — „Бягай, аз ще се повърта още малко тук.“ — „Е, добре, аз ще бягам...“

...Сега ние знаем, че я наричат Лена. Движейки се заедно с другите, ние я следим в многоплодния сутрешен поток, влеждаме се в лицето ѝ. Сега тя ни се струва много по-възрастна, отколкото вчера, при първото ни запознанство. Навярно е на двадесет и шест, двадесет и седем години. Може би по-възрастна я правят да изглежда устните ѝ, по-точно тяхната твърда гънка. Или още по-точно — очите, техният израз — съсредоточен, даже твърд. А може би тя просто сега цялата е потопена в своите мисли, за които ние още нищо не знаем.

Както и мнозина от тях, които вървят до нея по утринната улица, тя живее на единия край на града, а работи на другия. Предстои ѝ да се подрусва сред навалищата в тролейбуса, след това да пътува с метрото, където пътниците, подчинявайки се на старата привычка, без да забелязват нито спирките, нито скоростта, нито лицата на съседите си, са разгърнали вестници и са се вгълбили в сутрешните новини.

След това ескалаторите ще изнесат тъпата на повърхността и продължа-

вайки да се движи в гъстия човешки поток, девойката ще свърне в пресечката и ще се окаже пред дългото цял квартал, сиво здание с широки прозорци и електрически часовник над входа.

Часовникът показва осем и половина и някъде на втория етаж, преминавайки по стълби, асансьори и коридори, тя се появява в нов, още неизвестен на ~~вид~~. В синя работна престилка, тя върви по дългия коридор и бързо влиза в една стая, където я очаква телефонната слушалка, оставена върху книжката на масата. От другата страна на тая маса, подпряла брада на юмруците си, седи пълна девойка. Пред нея по цялата ширина на масата е разстлана хартия, с някакви графички по нея.

— Да! — казва в слушалката Лена. — Защо? Защото материалът е много необходим. Не, не после, а сега. Какво да изясня? При кого? ... Нищо няма да изяснявам, направете го сами, ако ви се ще. Добре, сега ще слеза в цеха.

Тя поглежда пълната девойка, нейната блуза — синьо с бяло.

— Тази ли е? .. Много добре! Купи ли я вече?

— Почти -- отговаря девойката, оживявайки се. — Тя ми каза, че може да почака.

Лена приближава до вратата, поглежда и бързо пуска райбера.

— Юлка, давай, само че бързо! — и девойката разбира, че трябва незабавно да сваля своята красива блузка.

Двете едновременно се събличат, сменят си блузите, поглеждат се една друга.

— Ще ми я дадеш ли за един ден? — пита Лена.

— Днес ли?

— Не. Аз ще ти кажа кога. Разбрахме ли се? — и сваляйки Юлkinата блуза, Лена неочаквано вижда лежащата на масата слушалка. Това е вторият телефон и втората слушалка, която тя не е забелязала. — Ой, господи! — сепва се тя и почти изкрещява в слушалката: — Да, слушам! ... Кой! Не, помня ви. „Работоспособност и уморямост“, осемнадесет листа, как да не си спомням. ... Не, за вторник едва ли. Ще се постареем към края на седмицата. ... Не, няма защо да звъните — тъжно продължава Лена. — Разбирам, но няма смисъл да звъните. ... Биждете, една минутка само, тук точно е другарката, която е в курса на работата, тя ще ви обясни всичко. ...

И връчвайки слушалката на Юлка, грабва папката от масата, спира се на вратата, изплезва се и казва:

— И уморямост. ...

Покрай двете стени на дългата светла зала са наредени линотипи, чува се трокане, възникват и се губят гласове. Мъжете и жените, които седят зад пултовете, чукат с пръсти по големите квадратни клавиши, опирайки от време на време, за да пуснат в отливка набрания ред и отново започват друг. Отлетите редове се напасват един към друг.

— Елена Феодоровна! — повиква я едно момче линотипер. Тук я наричат Елена Феодоровна.

Тя приближава към пулта на линотипа, навежда се, вглежда се.

— Така не може да се вмъкне, получава се един висящ ред — казва момчето.

— Знаеш ли, вземи щабс-капитана и го разтегни ей така. Сещаш ли се? — И тя сочи с пръст съответното място в оригинала. Това е сгънат на две, притиснат с линийка лист, изписан на пишеща машина, с мастилени обозначения върху него:

„Простихме се твърде сухо. Добрият Максим Максимович се беше превърнал във вироглав, заядлив щабс-капитан. И защо? Затова, че Печорин в разсеяността си или заради нещо друго му беше протегнал ръка, когато оня бе поискал да се хвърли на шията му!“

На разсъмване тя излиза от входа на високата нова сграда. Сградата е светла и чиста, слънцето едва докосва върха на покрива ѝ.

Тя потръпва от сутрешния хлад, повдига главата си. Високият ѝ шепот прозвучава отчетливо сред тишината:

— Во-ло-дя!

Някъде отгоре долита тихо жужене, поглежда млад мъж. Той се бръсне.

— Какво правиш още там?

— Идвам! — казва той тихо.

Лена бутва ръцете си в джобовете на връхната си дреха и продължавайки да потръпва, прави няколко крачки. От входа излиза сънлива жената, която об-

служва асансьора, поглежда Лена.

— Здравейте — кимва ѝ девойката.

Жената също кимва — привычно, като на позната, след това се прозява и отново влиза във входа.

По стълбата се чуват стъпки, излиза Володя. В ръцете му продължава да жужи механическа самобръсначка. Вървейки, той продължава да се бръсне.

Те бавно тръгват по празната още сутрешна улица. Лена взема от ръцете му самобръсначката и я прокаква по бузите му. Той се усмихва и взема ръката ѝ в своята.

— Спи ли ти се? — пита той.

— Не — казва тя, — яде ми се диня.

Той се оглежда. На улицата в металическа клетка са натрупани дини. Обхожда клетката, опипва я.

— Той трошеше решетките и ги пускаше на свобода — казва Лена.

— Между впрочем всеки гражданин трябва да изконсумира шестдесет килограма дини.

— Наведнъж?

— Не, на сезон. Много е полезно.

— Измива вредните соли от организма. Списание „Здраве“.

Той се размива:

— Именно.

Те вървят през дворовете между зданията, дори не през дворовете, а просто през проходите между зданията — стари и новостроящи се и вече построени, пресичат още незастроени места, вървят по бетонните основи на бъдещ дом.

— Ще се отбнеш ли у вас? — пита Володя.

— Не — казва тя.

— Ами майка ти?

— Ще ѝ позвъня от службата.

Сега лицето ѝ е замислено, оживлението по него е изчезнало.

— Гладен съм — казва той.

— Аха... Не, не съм гладна.

Тя прави още няколко крачки по бетонните основи и изведнъж сяда върху гях, провиовайки крака.

— Помниш ли, ние сме идвали тук?

— Да, само че тогава на това място имаше друга постройка.

— Разбира се. Прилича на каменен чертеж, нали? Слушай, кога беше това? Февруари, март... Откога се познаваме с теб? Цяла вечност... — И става. — Ще я видим ли?

— Това радва ли те или те огорчава?

— Каквото ме радва — радва ме, каквото ме огорчава — огорчава ме — казва тя, без да се обръща.

— Някак много сложно се изрази.

— А? — тя се обръща и го наблюдава, докато той се приближава. — Радва ме, радва ме — казва тя и го целува по бузата.

Когато преминават строежа и излизат на голямата улица, наоколо вече бързат пешеходци, пълзи опашка пред вестникарската будка, движи се гъстата лавина на транспорта — загочва деловият ден.

На кръстопътя срещу печатницата те се разделят.

— Салют! — казва Лена и притичва през улицата.

След работа тя се храни с майка си у дома. Те вършат това мълчаливо, като че ли все още продължавайки в мислите си преживения ден, и в това също се повтарят една-друга. Някъде у съседите работи телевизор — предават спектакъл; тук се чуват реплики, понякога музика, аплодисменти.

— И ти си мислиш, че си направила нещо? — казва най-накрая Лена по повод късо остриганата коса на майка ѝ. Това е нещо ново.

— Не одобряваш ли? — пита майката подозрително.

— Ами, защо — аз съм да се прави нещо. Особено когато то е непорочно.

— Нека да е така — казва майката с независим вид. — Въпросът е да има нещо ново... Затова пък ще хареса на баща ти.

— Съобщи ли му вече?

— Разбира се.

— Браво... Някои хора си пишат писма.
— Страхувам се, че преписката между нас ще стане цял том — казва майката. — Той ще остане до октомври.

— Какво говориш!

— Да. Имал още един куп работа...

Зад стената по телевизора прозвучават аплодисменти. Зазвънява телефон. Някой сваля слушалката.

— Да не си разстроена нещо? — пита майката, като се спира до вратата с чиниите в ръце.

— Не — казва Лена и се учудва: — Господи, от какво мога да бъда разстроена?

Майката все още стои със своите чинии. Вратата се открява, в стаята поглежда юноша на около петнадесет години.

— Теб викат, Лена!

Телефонът виси на стената в коридора на комуналната квартира. Момчето съсед се прибира в своята стая, след него върви възрастна жена в халат и диня в ръцете. Тя се позавъртява до вратата, изчаквайки, докато Лена вземе слушалката.

— Много бързам, Юлка — казва в слушалката Лена. — Не, няма да успее, чакай ме. В неделя? Още не знам. Може би. Добре де, ще помислим, салют...

Водейки този разговор, тя притиска с рамо слушалката до ухото си, протяга се до закачалката, откъчва върхната си дреха и успява да намъкне ръката си в ръкава. Тя бърза.

— Бързам, Юлка! — казва тя още веднъж и окачва слушалката.

За минута застава пред огледалото в хола, а в това време телефонът отново зазвънява. Същото момче излиза от стаята, меланхолично сваля слушалката и духайки в нея, произнася:

— Ало!...

Пред вратата Лена прегръща майка си.

— Моля ти се, мамо, не ме чакай, легни си. Взех си ключ.

— Как изглежда тя? — момчето в коридора с увлечение продължава да разговаря го телефона. — Блондинка, брюнетка, червенокоса?... Каква? — и се взира в Лена.

— Да! — нетърпеливо казва Лена, вземайки слушалката. — Кого търсите?

— Здравейте — казва гласът в слушалката. — Обажда се Женья.

— Кой, кой?

— Женья... Не си ли спомняте... — произнася гласът, като се позабавя.

— Здравейте! — казва Лена. — Вие откъде се обаждате?

— Обаждам се от автомат, защо?

— Ах, вие ли сте! — казва радостна Лена. — Добре е, че се обаждате — и със свободната си ръка започва да тършува между дрехите на закачалката, докато не си спомни, че дрехата на она момък не е у нея. — Страхувах се, че ще загубите кибритената кутия... Знаете ли, така стана, че днес няма да мога... Вие си запишете адреса ми...

— Нищо, няма нищо, аз също съм зает днес — казва гласът в слушалката. Аз ще ви звънна. Само че не знам как се казвате.

— Казвам се Лена.

— Ясно. Разбрано. Лена. Добре, довиждане.

От слушалката излетяват поривисти сигнали.

Лена поглежда часовника си и сепвайки се, побягва по стълбата.

— Ако се отчетат всички указани обстоятелства и се погледне на тях привични явления презво, трубо, обективно, то ние ще се окажем пред факти, които опровергават узаконените предишни прогнози — високо, без да бърза, като че ли размишлявайки на глас, произнася Володя.

Той се е изтегнал на дивана, оставил ръце зад главата си и вгледан в тавана. До него се валят книги с многобройни знаци, поставени между страниците им, а на корема му лежи лист, в който той от време на време поглежда.

— ...Узаконените предишни прогнози. Точка. Работата е в това, че още през близките осем-десет години...

Близко до него чука на пишеща машина Лена. С два пръста, спирайки по-

някога и търсейки нужната буква. Това е същата стая и същата пишеща машина. — ... през близките осем-десет години потреблението на прясна вода ще нарасне примерно два пъти, което ще постави народното стопанство и човечеството като цяло... човечеството като цяло... пред проблемата за опресняване на водните източници. Нов ред. Но доколкото при всичко това ние днес разполагаме всичко с... — той се замисля за секунда, вдига вежди, — всичко с пет рубли и няколко копейки, то възниква естественият въпрос как да умножим тая сума например три пъти по пътя на справедливата конфискация от близки другари и далечни познати...

Чукането на машината прекъсва.

— Какво правиш! А аз продължавам да пиша като някаква глупачка — Лена протяга ръка към листа, от който той диктува. — Дай тука!

Сега тя пише, без да ѝ диктуват, търсейки с очи ръкописните редове и буквите на пишещата машина, удряйки силно по клавишите.

А той лежи, вдигнал глава, и продължава на глас:

— Тази вечер ние ще се и заемем с решаването на тази проблема. ... Да... — Той си поема дъх. — Вечер той седеше пред догарящата камина... на която бяха поставени саксонски часовник и грозни порцеланови статуетки... четеше френски роман, отваряйки го в средата... за мъките на бедната Жулиета, влюбена в знатния синьор...

Той става и се приближава до нея, навежда се над машината.

Тя пише с главни букви:

„Не се прави на глупак. Омръзна ми вече.“

— А така ли? — произнася с учудване той. След това сяда до нея на крайчеца на масата, прегръща я с едната си ръка, а с другата изпраща на машината:

„На мен също.“

Тя издава едно „хм“ и написва с един пръст:

„Какви предложения имаш?“

Той отговаря по същия начин:

„Някакъв културен отдих.“

И като я поглежда, продължава на същия ред:

„Кино „Вимпел“.

Тя поклаща глава.

„Кафене „Парус“. Пельменная „Уксус“ — продължава той. И прочитайки целия ред, добавя: „Ненужното да се задраска.“

Тя го поглежда хитро, отмества ръката му от машината, написва:

„А работата?“ — и поставя три въпросителни знака.

„Не е въпрос. Няма да избяга в гора...“ — продължава той, поставил вече телефона на коленете си и набирайки някакъв номер.

— Лева? Как е? — пита той в слушалката. — Как вървят нещата през отчетния период?... А аз днеска съм герой: пет страници... Ти също? Е, значи ти си два пъти по-голям герой. А какво мислиш по този случай за активната почивка?... Измисли нещо, можеш да разчиташ на мен... Ако има нещо, ще си позволим...

— Ти си лентяй — казва Лена.

— Кой? Аз ли съм лентяй? Работя като водолаз — осемнайсет минути на денонощие!

— Не се пресилвай!

— Но понякога — Володя важно вдига пръст, —

От Петербург със шейна по първия сняг

прав, за рамото на кочияша хванат,

Фелдегер пристига при него на крак

и от майката-императрица донася послание.

Володя натъпква ризата в панталоните си, нанизва връзката си, бута краката си в обувките. Поглежда и открива, че те се нуждаят от почистване. За тази цел той си служи с някакъв парцал, който после избутва с крак под гардероба. Облича се с привични движения, продължавайки да декламира:

Господине мой... Александър Василич,
тъй скърбя, че ви нарушавам покоя...

Вий като Цинцинат на село сте се осамотили,
за да множите със труд и наука на земите си броя...

Сега вече остава самото. Той го изважда от гардероба, изтръсква го, опипва джобовете, намира една измачкана рубла, учудва се:

Той дълго гледа парфюмираната книга...
Думи, равно нанизани, сякаш на нишка...
После отива до шкафа, ордените и шпагата вдига
и... става Суворов от учебници и книжки!

Той прехвърля рублата в джоба на панталоните си, с ловки движения намъква самото си и издърпва изпод ръкавите му маншетите.

Ето така. Така те си и живееха — казва той, довършвайки своя тоалет. — Пари си нямаха, но затова пък си имаха един мъничък слон... Моля ви — и галантно подава ръка на Лена.

Градът пламва в електричество и изведнъж настъпва вечерта — с разхождащите се тълпи, със срещите, с водовъртежите пред кината, с огнените отблясъци по асфалта. На една от московските улици, в междината между спрелите автомобили и тълпата от зрители, се появяват жени в ослепителни дрехи и не по-малко импозантни мъже. Те излизат от осветените врати на ресторанта, вървят по тротоара, мушват се в автомобилите, които плавно потеглят един след друг и отминават с голяма скорост. Индианка в национално облекло, с червен кръг на челото и възрастен мъж в куртка с големи джобове се скриват зад вратата на черен „кадилак“. Джентълмен в черен костюм води под ръка египтянка; зад тях шестува мъж със странно одяние, приличащо на карирано одеяло, след това двама негри с безупречни сиви костюми, след това френски генерал в парадна форма, който прилича на персонаж от оперетата „Мадмазел Нитуш“. И над цялото това театрално шествие звучи твърд, разпоредителен глас по високоговорителя:

— Автомобилът на посолството на Великобритания да се приближи към входа!... Автомобилът на посланика на Цейлон!... Автомобилът на другаря Наумов!... Автомобилът на холандския търговски съветник!...

Володя и Лена стоят на бордюра сред тълпата от зрители и с весели погледи изпровождат шествието на гостите. В красивата Юлкина блуза — същата тази на синьо и бяло — Лена изглежда днес празнична — може би още и за това, че до нея, държейки я здраво за ръка, е Володя — висок, стегнат, с разтворено сако и бяла риза. Автомобилите с чужди марки, проблясвайки, тръгват един след друг; шофорите внимателно затварят вратите след господата; чуждестранният гост, подбирайки карираното одеяло, се разполага на седалището на „ситроена“; отминава автомобилът с френския генерал; гласът по високоговорителя известява:

— Колата на нейно кралско височество принцесата на кралство Камбоджа!...

— Къде ще заповядате ваше кралско височество? — пита Володя.

— Където вие заповядате — казва Лена. — Аз се подчинявам.

— Да идем в един дом...

— Да идем в един дом!

— Който е прекрасен с това, че там винаги има най-различни хора и се празнува нечий рожден ден... Сега ще позвъним. Всъщност няма нужда да звъним. Така. Само че, мисля, в един дом не трябва да се появяваме с празни ръце. Това го е казал още...

— Някой от класиците.

— Точно така! — и Володя повежда Лена през потока на гостите и автомобилите към вратите на ресторанта. — Чакай ме тук. Докато чакаш, можеш да повикаш такси.

Лена вижда още отдалеч кола със зелена светлина и маха с ръка, но шофьорт, без да намалява скоростта, отминава.

Тя вижда друг автомобил и прекрачва настръхнал, като вдига ръка, но резултатът е същият: таксито преминава, без да спре.

В това време Володя вече идва към нея с бутилки в ръцете.

— Е, какво? — пита той. — Тръгваме ли?

И застава по средата на платното.

Автомобил със зелена светлина идва право срещу него. Той стои на

едно място, без да отстъпва. Шофьорът рязко спира и се подава от прозореца. зореца.

— Към парка — отрязва шофьорът.

— Става — казва Володя, отваряйки вратата и пускайки пред себе си Лена. — Само че най-напред ще идем до един адрес. Спокойно, старче, всички хора са братя!

Те влизат в изпълнената с шум квартира. След жената, която им отваря, в коридора се изсипват няколко души. Отстъпвайки, Володя прави ефектен реверанс и сред общата глъчка и смях връчва подарък на стопанката — желязна улична табелка. „Голяма Молчановка“ — е означено с бели букви върху синия емайл.

— Володя, най-после! — звъни нечий глас.

— Володя! — повтаря друг.

— Покажете какво донесе той! „Голяма Молчановка“! Откъде я взехте? Това трябва да се качи!

— Тука, тука, Володя! ...

Това е обикновена квартира в нов жилищен дом, с обстановка, купена преди пет години, когато у нас започнаха да правят съвременни мебели. Тук има и разтегателна маса, върху косо стоящи крака и малка масичка за списания, на която, както се полага, са поставени в безпорядък списания. И столове с пластмасови облицовки, и телевизор в ъгъла, и тапети на стените. В наши дни обстановката на жилищата почти не характеризира стопаните, затова ще кажем веднага, че в тази квартира живеят хора, които не можем да упрекнем заради този общоприет стандарт. След похапването гостите са се пръснали из стаите и **както винаги при такива случаи** са си намерили някакво занятие или водят душевен разговор, или просто скучаят, което също не е рядкост...

Видът на тия хора, техните лица, техните дрехи също не представляват нещо, по което може да се съди от гледна точка на нравите: модата си е мода. Момък в мъхната жилетка, облечена на голо тяло, скромно седи в ъгъла, прелисвайки стари списания. После вдига глава и пита Лена:

— Какво е вашето отношение към човешките слабости? Склонни ли сте да ги опрощавате?

— Слабости ли? — учудва се Лена. — Зависи какви.

— Трябва да се отговаря с „да“ или „не“. Ние изясняваме вашия характер.

— Тогава „не“! — казва Лена. — Здравейте, Алик! Радвам се, че ви виждам!

— Здравейте, Леночка. — Широкоплещест мъж на около четиридесет години със загоряло лице и посивяла глава приближава към Лена. — Радостта ни е взаимна — казва той, спускайки ръката ѝ, и като се обръща към момъка с жилетката: — Вие запознахте ли се вече?

— Много се радвам — казва момъкът с жилетката. — Днес се казвам Владислав, може просто Владик.

— Това само днес ли е? — пита Лена.

— А вие винаги ли сте Лена? Негрите в Африка имат такъв обичай, когато човек има неприятности, той си взема друго име, за да измами злите духове... Познато ли ви е чувството на завист?

Някой пуска магнитофона, стаята се изпълва с музика.

— Как са работите през отчетния период? — пита Володя посивелият Алик.

— Трудим се — отговаря Володя.

— За пари? Или за душата?

— Честно казано, с парите сме зле. Понякога... — признава Володя. — Понеже говорим за това, ти няма ли да ми помогнеш?

— За бога — казва Алик.

— Въртя се тука с един доклад...

— Разрешавате ли?... Към Лена приближава мъж с оредяла коса, облечен някак си с излишна изисканост и твърде коректен. Те започват да танцуват.

— Шегата настрана, старче — продължава Володя. — Сериозен доклад, разтърсване на основите.

— Да, за такива неща не плащат — забеляза Алик.

— Твърда ли сте в решенията си? — пита Владик, протягайки към Лена ръката си с мотив в нея.

Лена, танцувайки, се извърща и високо казва:

— Да! Разбира се!

Туистът неочаквано, без пауза се сменя с бавно танго. Лена и нейният коректен партньор слагат ръце върху раменете си и тръгват бавно, с малки стъпки.

— Струва ми се, че старите танци отново ще дойдат на мода — забелязва коректният мъж.

— Както канделабрите — весело казва Лена.

— Володя! — обръща се към него Владик. — Това е именно по вашата част. Кога има у нас най-голям брой бракове? През лятото?

— През есента и през зимата — вмъква Лена, танцувайки.

— Да, правилно — казва Владик на младата стопанка на къщата. — През лятото има затишие. А вие колко сте запланарали за тази есен? Милион и половина? Не се смеете — оглежда се той, — това е сериозен въпрос. Без научна статистика в наше време... Слава богу, най-после разбраха това...

Всички тия въпроси, отговори, разговори, леко възникващи и губещи се имат нещо ново и неочаквано; Лена с любопитство се вслушва в тях, отбелязвайки нещо на себе си. Тя поглежда Володя — той седи заедно с Алик и стопанката на дома; и тримата държат в ръцете си чаши.

— Познато ли ви е чувството на ревност? — не отстъпва Владик.

— Никога в живота ми! — подхвърля му Лена.

— Аз пиша „не“! — предупреждава Владик.

Прегърнал Алик, Володя пита тихо:

— Ти сам ли си?

— Не, жената, която е с мен, танцува — Алик посочва стройна руса девойка. — Казва се Регина. Майстор на спорта по ски.

— За кой си се представил? За космонавт?

— За жокей. А след това си признах, че съм свещеник. — Алик весело поглежда към Володя.

— Благодаря, вашата дама танцува прекрасно — коректният мъж довежда Лена до Володя, вежливо се покланя и се отдалечава.

— Ти си красива днеска — като че ли с учудване забелязва Володя. — Не разбирам каква е работата. Блузата?

— Може и да е така! — отвърща Лена, поглеждайки Юлkinата блуза. — Сипи ми, моля ти се. Днеска ще се напия — предупреждавам!... — И вдига чашата. — За мислите от разстояние.

През това време до тях се обсъжда въпросът, който вече е назрял: отпде да се вземе китара.

— Откъде да вземем китара? — пита Алик. — Хайде, помислете. Може би от съседите, които живеят на долния етаж.

— Те нямат китара — отговаря стопанката на дома.

— Тогава от съседите, които живеят на горния етаж!

— Сега! — скача Лена. — Сега ще ви намеря китара!

— Къде отивате? — сепва се Алик, но Лена вече изтичва от стаята.

Тя се връща, посрещната от общо „ура“. Високо над главата си държи за грифа някаква китара.

— Трябва да споделите опита си — казва коректният мъж.

— Всичко е много просто — казва Лена. — Отидох у съседите отсреща — нямат китара, отидох на долния етаж — оттам ми казват: попитайте горе. Аз им казвам: другари, помогнете ми, трябва да попея на един човек, тогава може би той ще ми обърне внимание. И жената от долния етаж тръгна с мен по етажите. Всички хора са братя!

— Вие сте съдържана и затворена — обявява Владик, поглеждайки в списанието. — Никой не знае за какво мислите. Да ви разберат е трудно. — Той отправя поглед към Лена и чете по-нататък: — Мнозина ви мислят за самоуверен човек, но това е само измамна видимост на вашата душа...

— Всичко е вярно — казва Лена.

Алик запява.

Той няма глас, но това всъщност и не е нужно. Притиснал ухото си към китарата, докосвайки струните, той пее речитативно шеговито-тъжна песничка, измежду тия, от които е съставен фолклорът на нашето време, които не се изпълняват от естрадите, но затова пък така добре звучат в дружеска компания, при настроение.

— Кой е този? — тихо пита Лена, докосвайки лакътя на Володя. Тя гледа

към някакъв човек, който скромно седи в ъгъла. Петдесетгодишен, здрав, с хубава стойка със сива твърда коса на главата, той е някак чужд в тая компания — може би за това, че през цялата вечер не е проговорил нито дума.

— Това е стопанинът на къщата — казва Володя. — Мъжът на стопанката.

— Сериозно? А аз си мислех, че е она... — Лена показва коректния мъж.

— Не, тоя е някакъв роднина.

— Попейте още — моли Алик коректният мъж. — Това ваши собствени песни ли са?

— Почти — казва Алик. — Това са песни на моя другар Вадим Брусникин.

— Тая за „понеделници-вторници“, Алик! — моли го майсторът на спорта Регина.

— Кой Брусникин, художникът ли? — авторитетно пита Владик.

— Да, точно така, той е художник...

Лена се накланя към Володя, тихо казва:

— Да идем някъде.

Той поглежда часовника.

— Късно е.

— Не, въобще — казва тя. — Някъде за десет дни. Да си вземем отпуск, а?

— През деня той рисува картини в академичен дух „Комбайни излизат на полето“. А вечер съчинява тия песнички — разказва Алик.

— Хоби — забелязва Владик. — Днес целият свят се увлича по хоби. Имам един приятел физик, който се занимава с подводен лов и освен това събира кактуси и кибритени кутии...

— Измислете ми едно хоби! — моли го Лена.

— На вас?... — Владик се замисля. — На ваше място аз бих колекционирал познати. Това е страшно интересно. Един мой другар...

— Ура! — възкликва Лена. — Записвам ви в своята колекция, вие сте забележителен тип, Владик!

— Вие не се смейте. Това е много интересно — повтаря Владик. — Съвременният човек има средно триста-четиристотин познати, неизмеримо повече, отколкото през миналия век. Телефонът и азияцията...

Лена пита тихо:

— А, Володя?... Десет дни. Където и да е. За да бъдем само двамата... Ето виждаш ли колко познати има съвременният човек...

Алик запява отново.

— Ало! Не чувам! Володя!

— Не е Володя — произнася гласът в слушалката. Аз съм, Женя. Здравейте. Какво ще кажете, ако намина след няколко дни...

— Да, да, заповядайте. Запишете си адреса ми — казва Лена и премества слушалката в другата си ръка. Ръцете ѝ са мокри, на главата ѝ има забрадка, на краката ѝ — навити панталони. Тя чисти в къщи.

— Не, всъщност аз пак ще ви позвъня — казва гласът в слушалката. — Аз просто не мога през тия дни...

— Моля Ви, се, моля ви се. Само да не загубите кибритената кутия...

— Няма, тя е в джоба ми.

— Е, добре тогава — казва Лена, решила вече, че разговорът е свършен, когато изведнъж невидимият събеседник съобщава:

— Аз ви видях вчера. Бързахте занаякъде. На Маяковски...

— Къде, къде?

— На площад Маяковски, където е тунелът, близко до метрото. Това беше малко след осем часа.

— Възможно е — казва Лена.

— Изглеждахте замислена.

— Така ли? Може би. Вие някъде в този район ли живеете?

— На Тверско-Ямска.

В коридора от своята стая излиза съседското момче. Той застава в очакване и когато Лена го поглежда, казва:

— Здравей.

— Здравей, Валя.

— Слушай, на теб трябва ли ти тая чанта — „Аерофлот“?
— Вземи я — каза Лена и обяснява в слушалката: Не, не говоря на вас.
— Там при вас има улички, които много напомнят за някакъв южен град, особено през лятото — продължава гласът в слушалката.

— Да, възможно е — казва Лена.

— В Москва има нещо от всички градове — всякакви...

— Да, да — казва Лена.

— Е, довиждане.

— Довиждане, Женя. Вие ще се обадите, нали?

— Да, разбира се.

... В стаята всичко е с главата надолу: майката и дъщерята почивват.

— Според мен трябва да му изпратя палтото — казва майката, измъквайки празни вещи от гардероба. — И зимна шапка.

— А Николай Николаевич какво ти каза?

— Каза ми, че около празника. По-рано няма да може. Той ще лети в събота. А, добре, че се сетих, баща ти помоли за цигари с филтър...

Сега гардеробът е празен. Те го хващат от двете страни и го преместват.

В това време зазвънява телефонът. Лена се вслушва.

— Има кой да се обади — казва майката. — Ще излизаш ли някъде днес?

— Трябва да ми позвънят.

— Ако ти мислиш сериозно за аспирантура...

— Мамичко, аз всичко знам. Виж какво, няма ли да бъде добре, ако продадем това пиано, защото да стои така... Разбира се, ако някой поиска да го купи...

— Ти бързаш ли? — пита майката.

— Не, не бързам.

— Писах на Клава, че отпуската ти е през септември.

— Не знам. Може би няма да я взема през септември.

— Това също ли зависи от него?

— Да — казва Лена.

Тя се залавя за столовете, които стоят на масата с краката нагоре. Бърше ги старателно и ги поставя на пода един след друг.

— Не ми се иска, когато си дойде баща ти, нещата да си бъдат в същото положение. Разбираш ли ме — казва майката. — Трябва да се реши нещо.

— Какво да се решава? — пита Лена. — Ти искаш да се омъжа? Тогава смятай, че съм омъжена.

— Не, не мога да смятам така.

— Е, тогава смятай иначе, както ти намериш за добре. Смятай, че ми е тоденик. Чакаме квартира...

— Оново зазвънява телефонът.

— Чакаме квартира — продължава Лена, — той живее у познати. Годеник, това как ти се вижда, допада ли ти?

— Защо разговаряш с мен по този начин? — обижда се майката.

— Разговарям с теб напълно нормално — казва Лена. — Хайде да се уговорим: аз ще се омъжвам. Всички ще бъдат доволни: тя ще се омъжва и изведнъж всички въпроси ще отпаднат. — Тя поглежда часовника и като взема жакета си, тръгва към вратата.

— Ами после? — пита майката.

— Мамичко, нека се уговорим, че всеки ще живее според ума си.

Майката гледа подир нея.

Извързвайки се, Лена казва меко:

— Аз трябва да вървя. — И започва да се облича. — Няма да се бавя. Ще се върна и пак ще поработя, ще напиша всички писма, ще направя всичко... А, добре, че се сетих — казва тя, помайвайки се, — дай ми някоя рубла, ако имаш. Ще ти ги върна!... — Майката свива рамене и изважда чантата си. — Няма да се бавя, даже ключ не взимам...

Те се срещат на улицата при малката градинка до института. Володя не е сам, с него има още трима души. Една жена на около тридесет и пет години, чернокоса, гладко причесана, горещо доказва нещо на останалите. Володя тръгва да посрещне Лена; след туй всички се запознават.

— Курихина — представя се брюнетката, като обгръща Лена с кратък и изчерпателен поглед. — Уверявам ви, така нищо не може да се направи! За какво му е потрябвал вашият доклад? От любопитство? — продължава тя, размахвайки ръце; в другата си ръка тя държи пазарска чанта. — Лева! — възкликва тя.

виждайки пълен мъж, който присича улица. — Както винаги пунктоален. Сега ще ни каже, че у тях се е случило нещо!

Мъжът приближава бързо.

— Братчета, капнал съм! У дома стана такава история! — съобщава отдалече той. — Защо се смеете!

— Поздравявам те, Лева! — тържествено казва брюнетката. — Вашият доклад е у Шаповалов!

— В какъв смисъл? — не разбира Лева и поглежда Володя.

— В най-обикновен. Той го взема още от пишещата машина!

Разговорът продължава в книжарницата — някой е влязъл пръв, останалите машинално са го последвали.

— Е, та какво означава това? — говори Лева. Той може да изпитва най-мирни интереси.

— Кой? Шаповалов?! — смее се гръмко брюнетката. — Никой не знае неговите интереси! Те се променят. Той прави завои като водно конче — без да се спира. Това отдавна е известно... Отначало ще ви измъкнат от плана, ще ви бутнат в следващата година, след туй ще се окаже, че няма бройки... А „Човек и делфин“ имате ли?... Аз лично винаги съм била за изпреварване на събитията — това вече се отнася за Володя. — Твоето мнение?

— Моето мнение? — казва Володя. — Лично аз искам да ям.

Цялата компания влиза в кафенето, съединяват две маси, някой отива да вземе недостигащ стол.

— Приветствувам ви, Володя! — казва някакъв човек, който седи на бара. Той гледа към тях и маха с ръка. — Приветствувам ви! — повтаря той, улавяйки най-после погледа на Володя. — Как е животът?

— Благодаря, върви по-малко — синхронно се усмихва Володя.

— Не се виждате нещо.

Володя прави неопределен жест, който означава: „понякога имам много работа“.

— Срещате ли някой от нашите? — продължава непознатият.

— Понякога.

— А Глеб съвсем изчезна, мерзавецът...

— Да — потвърждава Володя и двамата с непознатия си кимват.

— Не разбирам позицията ти — казва на Володя младият човек, който беше отишъл за стол. — Лялка правилно казва. Той просто ще ви смачка, но ще го направи вежливо. Може би ти ще трябва да идеш при него, да си изясниш ситуацията?

— Защо? — учудва се Володя. — Нека той изяснява, ако това му е нужно. Ние написаме това, което мислим. Омръзна ми да се оглеждам и да изяснявам...

Висок мъж, който е разгърнал вестник пред себе си, повдига глава и произнася умотелно:

— Моля ви се.

Шумът продължава. Брюнетката, Лялка Курихина, се обръща към Лена и пита, палейки цигара:

— Искате ли полоний?

— Какво?

— Полоний. В цигарите са открили полоний. Възхищавам се от неговото спокойствие — Лялка кимва по посока на Володя. — Той се държа така, като че ли нещо знае, но не говори за него. Не е ли вярно? Въобще Володка е доста здрав човек, но трябва да му се помогне. Но въпреки това аз вярвам в другарството. Такива ми ти работи. Трябва му добър другар. Според мен вие май сте именно този човек...

— Благодаря — усмихва се Лена.

— Надявам се, вие не сте помислили, че помежду ни има роман? — без пауза продължава Лялка. — Е, слава богу. Не мога да понасям ревниви жени. В наше време това е толкова глупаво, колкото и да се кичиш с княжески произход... Не се сърдите, дете се заяждам така, нали?

— Моля ви се.

— Разбираш ли — продължава доверчиво Лялка, — тази година той трябва да се пази... е, дисертация там... А сега тоя доклад. Биха могли да напишат като нищо някаква безобидна история. При нас това би минало. Но това не са такива момчета, те по-скоро главите си ще ступят — и правилно ще пос-

тъпът. При нас въобще науката е още млада. Демография, социология, статистика — по-рано никой не се е интересувал от това, вземали са някакви надути цифри... Глупости! — изведнъж изкрещява тя, обръщайки се вече не към Лена, а към спорещите мъже. — Обичам ония смелчаци, които стъпват на пръсти!...

Високият мъж сваля вестника и произнася уморено, приближавайки ръка до гърдите си:

— Моля ви! Държите се като някакви деца!

Наоколо шумят гласове. В съседство, също така сдвоила маси, се е разположила голяма компания — момчета и девойки, очевидно от един институт. Те празнуват някакъв свой празник.

Курихина се премества на друго място, сега Лена се оказва до Лева. Той я гледа с дружелюбен интерес. Тя пита:

— Вярно ли е, че можете да имате неприятности?

Той казва:

— Да. — И смутено се усмихва — Всъщност всичко е, разбира се, отнositелно. От това още никой не е умрял. Макар че — гласно помисля той — някои са и умирали.

— Как може така... ако вие сте прави...

— Но това трябва да се докаже.

— Всичко това е мътилка! — казва някому Лялка Курихина. — С тоя човек не може да има компромиси!

Володя мълчаливо гледа Лена, а тя — него; техните погледи означават: „Това ми омръзна вече. Хайде да си ходим.“ Лена кимва.

Някой го докосва по ръката. Той се обръща и вижда до себе си непознатия човек, същия този, с когото си разменяха поздрав.

— Прощавайте — казва непознатият, — да не би да ви попречих? — И се навежда, хващайки стола за облегалката. — Слушай, старче, какво мислиш, струва ли си да се преместя?

— Къде да се преместиш? — учудва се Володя.

— Помниш ли, аз ти говорех: те отново ми предлагат... Но аз нещо се страхувам — те няма да ме пуснат... Какво мислиш?

— Разбира се, че може да не те пуснат.

— Ето виждаш ли — въздъхва непознатият. — Какво да правя тогава? Да ида и да тропна с юмрук по масата, а? — и той спира погледа си върху Володя, очаквайки отговор.

— Разбира се — казва Володя.

— А от друга страна, дявол го знае...

— Това е вярно.

— Е, добре де, ти какво ме съветваш?

— Ами постъпи така.

— Мислиш ли? — недоверчиво пита непознатият.

— Уверен съм.

Непознатият благодарно кимва и се отдалечава.

— Непонятна ми е позицията ти, старче — казва младият човек, — трябва да се направи нещо.

— Моля ви. Вие сте деца — казва високият мъж. — Никой още не е вдигал шум, вие сами правите това, аз само не мога да разбера в името на какво именно.

— Аз ще ти обясня — вмесва се Володя. — Ти, Ляля Курихина, защити ли дисертация?

— Добре де, да допуснем — казва Лялка.

— А кой ти беше ръководител? Шаповалов, нали?... Аз те разбирам — от тактически съображения.

— Е?

— От същите тия високи съображения ти запазваш според мен напълно прилични отношения с шефа и получаваши напълно прилична заплата. Но при това... при това ние сме прогресивни хора и много обичаме всякакви смели постъпки. Давайте, момчета, смело, не бойте се, а ние ще ви аплодираме — скришничко, за да не види никой...

— Браво! — кресва Лялка. — Какъв юнак!

— Браво, bravo — потвърждава младият човек.

Лева се усмихва. Двамата с Лена си разменят погледи и Лена също се усмихва.

Володя се извърща към нея и вижда до себе си все същия непознат. Той

е изникнал на предишното си място и отново е хванал стола за облегалката.

— Слушай — казва проникновено той, — а ако той ми каже: ние ще ви създадем условия?

— Е? — пита Володя, започвайки да кипва.

— Тогава какво да кажа, ти какво ме съветваш?

Володя го гледа внимателно.

— Слушай, я върви... — Лицето на непознатия се удължава. — Именно там — казва Володя. — Това е всичко. Хайде!

Непознатият вдига плещи и бавно, съхранявайки достойнство, се отда-
лечава от масата.

Володя се накланя над Лена и прошепва в самото ѝ ухо:

— Да се измъкваме, а? Незабелязано. Първо ти, после аз...

— Аха — кимва Лена и става.

... Но на тях така и не им се удава да останат двамата. Всичко продължава — сега компанията в пълен състав, с шум се е разположила в дома на Володя. Младият човек чука на пишестата машина, Лялка Курихина седи с подгънати крака на дивана, високият мъж нещо ѝ доказва, а самият Володя стои до вратата пред Лена, смутено разтваряйки ръце: „Какво да се прави!...“

— Предлагам да започнем така — казва младият човек. — „Уважаеми Анатоли Алексеевич...“ Или друг вариант...

— Еквилибристи! — продиктува неизвестно откъде появилият се Алик. — Не ходете по трамвайните и тролейбусните жици. Това е опасно за живота...

Лена излиза. Володя тръгва след нея към кухнята.

— Това добре го измисли — казва той. — Нищичко не съм хапнал... Погледни, там имаше някакъв салам...

— Аз го изхвърлих.

— Кафе варят ли в тая къща? — пита Лялка Курихина, влизайки в кухнята.

— Ей сега ще потърсим — казва Володя.

— Тук съвсем не е лошо. Какъв наем плащаш за това?

— Поливам цветята.

— Какво? — откликва Лялка. — А, така кажи! — И се размива. — А стопаните къде са?

— Стопанката — уточнява Володя. — Далече. В Афганистан. Тя е ба-
летмайстор.

— Учи афганистанците на класически балет?

— Нещо от тоя род. За съжаление това ще бъде само до Нова година... Ура, намерих! — той взема пакетче от полицата, поглежда го, помиришава го и го подава на Лена.

След това те двамата с Лялка се връщат в стаята, а Лена се заема да вари кафе — намира подходящ съд, запалва газта. На вратата на кухнята се появява Лева. Той мълчаливо стои и пуши.

— Не ви ли преча? — пита той.

— Моля ви се.

— Ония там много викат — обяснява Лева, — След това казва: — Не, нищо, всичко ще се оправи... Не ви ли развалих настроението?

— Не, какво говорите.

— На колко години сте? Двадесет и четири?

— Двадесет и шест.

— Хм, на двадесет и шест години аз току-що свърших института, след излизането ми от армията и това беше в четиридесет и девета година... На двадесет и осем години Шаповалов ме взе на работа, аз му писах дисертация...

— Вие?

— Аз — тъжно произнася Лева. — И някак си ви завиждам. Особено на Володка... Но нали и аз също живея по друг начин. За какъв дявол ти е да чувствуваш собствената си правота! Не е ли вярно?... Според мен капит.

— Аха. Вземете чашките...

— Взех ги. Къде да ги занеса?

— В стаята. Ама не там — засмива се Лена, като вижда как Лева с чашките в ръце се тиква в друга врата. След това самата тя взема съда с кафето, чинийки и тръгва към спалнята.

Тук е все така шумно. Младият човек все си чука на машината. Лялка седи с подгънати крака на дивана. Алик се е разположил на перваза на прозореца и разсъждава:

— Въобще, Лялечка, аз отдавна забелязах, че хората са направени от най-различни материали. Има обикновена глина, огнеупорна глина или най-после — железобетон, много разпространен материал... Леночка, аз ви разбрах: сега ще отворим прозореца и всичко ще бъде добре. Аз също не понаям дима, макар че пуша вече четвърт век. Четвърт век с китара и цигара... — той отваря прозореца и продължава: — Може да срещнеш екземпляри, които приличат на керамични изделия, има конструкции от готови блокове, има хора, покрити с керемиди... Ето, Лева например е покрит със слама!

— Поласкан съм — засмива се Лева.

— Ами аз! — пита Лялка.

— Вие?... — Алик се замисля. — Вие, Лялечка, според мен сте направена от заместители.

Лялка се разсмява и пляска с ръце.

— Аз имам предвид, разбира се, най-качествените синтетици — учтиво добавя Алик. — Виж, нашият приятел Володя е направен от съвременни високоустойчиви материали: антимагнитен, студоустойчив и водонепромокаем. Това е мъчноразтопим метал, него можеш да го пуснеш в космоса и той няма да изгори в плътните слоеве на атмосферата. Ето защо съм и спокоен за него — заключаваш Алик сред дружен смях.

Гостите се разотиват.

До вратата е застанала Лялка Курихина, прикривайки с длан микрофона на телефонната слушалка, която е взела. Лицето ѝ е уморено.

— Мамо, какво има при вас? Мишка още не спи ли? Защо? Нима вие не можете да го сложите да спи? Никой ли не ми е звънил? Добре, скоро ще се върна...

В стаята е тъмно, само по тавана пропълзват понякога слаби ивици светлина от улицата.

— За какво мислиш?

— А ти?

— Интересно — казва тя след известно мълчание.

— Кое?

— Мисля си какъв ли ще бъдеш на четиридесет и две години. Искам да си представя...

— Дебел — подсказва той.

— Дебел...

Сега тя го гледа, без да откъсва погледа си.

— Какво — пита той.

— Нищо. Нали мога да те гледам?... Колко си здрав! Слушай, ти никога ли не се разболяваш?

— Не знам.

— Нека те заболи нещо. Понякога ми се иска да се разболееш, за да мога да се грижа за теб... А някога плакал ли си?

— Не. Искане ти се да се разболея и да плача. Защо?

— Понякога човек трябва да плаче. Това е необходимо.

— Е добре, ще се постарая...

— Ами понякога мислиш ли?

— За какво?

— За мен. Така просто, посред бял ден? — Тя не се усмива. — Не знам, Може би ти пресмяташ всякакви варианти на ума си...

— Например?

— Например — колко вода изпива човечеството за три години. Колко глътки вода... Получава се колосална цифра...

— Не, Ленка, всичко това е глупост, никой нищо не знае — казва той неочаквано сериозно. — Всичко е мътилка и аз абсолютно никак не вярвам на себе си. Трябва да се измъкна. Никой не знае за какво си мислят хората през нощите, когато са сами...

Зазвънява телефонът.

— Кой ли звъни? Да видим ли?

— Не — казва Лена. — Няма ни у дома.

— Това сигурно е Лева. Забравил е нещо.

— Добре тогава.

— Няма ли да ме пуснеш?

— Не. А ти мене?

— Внимавай! Ще ми строшиш врата! — Той се засмива, тя му отговаря с тих смях. Телефонът престава да звъни.

Разбужда я чукането на пишещата машина. Володя работи.

— Все същият сън — усмихва се Лена, — все същият старец, който стои пред лампата и пише...

Зад прозореца е слънчев ден. Телефонът звъни.

— Работи, аз ще кажа, че не си у дома... Човечеството не е знаело на какво се обрича, когато е изобретило телефона... Ало, слушам — казва тя, изнасяйки телефонния апарат в коридора и затваряйки вратата.

Здравейте, Лена! Позвъних у вас и оттам ми дадоха този номер. Да не сте се преместила?

— Кой е на телефона? — учудва се Лена.

— Аз съм, Женья.

— А, Женья, здравейте. Вие пак се загубихте.

— Аз заминах.

— Е, наминете към нас. Адреса знаете ли?

— Не. Но все едно — няма на какво да го запиша...

— Ами кибритена кутия?

— И кибритена кутия нямам в себе си. Оставих пушенето.

— Ще живеете сто години. Е добре, какво да правим с вас?

— Нищо. Вашите работи как вървят?

— Работите ми? — учудва се Лена. — Благодаря, всичко върви нормално. Да не би пак да сте ме видели някъде?

— Не.

Гласът на Володя прозвучава от стаята:

— Лена! Скоро ли ще скършиш?

— Какво, какво? — пита гласът в слушалката.

— Няма нищо... А вие какъв сте, Женья?

— Аз? Инженер. Завършил съм енергетическия. Досега нищо велико не съм направил.

— Но се надявате, нали?

— Разбира се. А вие?

— Да, да — казва Лена вече разсеяно.

— Кой знае защо всички много съжбяляват неудачниците — продължава гласът в слушалката, — а никой не съжбялява хората, на които твърде им върви. А на мен винаги ми е мъчно за тях. Те нещо губят в живота. Не сте ли съгласна с мен?

— Не знам, трябва да помисля — казва Лена.

— Вие там стоите или седите, къде е поставен телефонът?

— Стоя — казва Лена и наистина става от стола.

— Е, добре тогава — казва гласът в слушалката, прощавайки се.

— Но вие все пак ще дойдете ли да си вземете дрехата?

— Тя много ли ви пречи?

— На мен — не. Но си мисля, че вие без нея...

— Не, без нея даже ми е някак по-удобно... Аз ще ви позвъня.

— Добре, позвънете ми — засмива се Лена.

Тя се връща в стаята, все още усмихвайки се. Покрит с одеяло, Володя лежи на една страна върху дивана и чете.

— Кой беше? — пита той, без да вдигне глава. — А? Гледай ме сега.

— Гледам те.

— Гледай ме — усмихва се той.

Тя стои сред стаята и гледа как той работи.

Слънчево, но вече без да е горещо. Дните са сухи и ясни. Но вече върхни дрехи, вече все по-често влажен асфалт сутрин, след падналите нощем дъждове. На сергийте живописно натрупани зеленчуци, белеят едри зелки. В уличния шум се вмъкват весели училищни звънци. И в контраст със стихващия кръговрат и суета на града — спокойното прехвърчане на жълти листа по булевардите. Есен.

— О здравейте, Лена! В никакъв случай не можете да се досетите откъде ви звъня. От театъра! Тук има много добър автомат и главно — нито един човек. Вече звъни третият звънец, а аз реших да гледам от второто действие. Чувате ли ме?

— Да. Здравейте, Женья. Извинете ме, в момента ми е трудно да говоря.

Работата е в това... работата е в това, че баща ми почина... Сега се върнахме...

— Какво? ... Прощавайте, Лена. Сега навярно не трябва да ви говоря нищо. Но аз...

— Да, разбира се, Женя, благодаря. Позвънете, когато можете. Довиждане, Женя.

Около масата мълчаливо седят майката, братовчедката на Лена със своя съпруг, военен, двама възрастни мъже и Володя. В стаята всичко е прибрано, подредено, масата е застлана, като че ли за гости. Майката извързва глава:

— Кой звъня по телефона?

— Това беше... — неразбираемо отвърща Лена и сяда до братовчедката си.

На масата са сложени фотографии. Един от възрастните мъже ги разглежда, подава ги на съседа си. От време на време някой от тях проговаря:

— Помня тази — това беше в Ленинград.

Или:

— Това е, когато заминавахме от Иркутск...

Или още:

— Ами помниш ли, когато бяхме пуснали бради с него? Рита, ти нямаш ли тази снимка?

Излизайки от унеса си, майката казва:

— Пристигнахме в Черемхово — малко градче, зима, четиридесет и пет градуса. Ленка още не беше се родила. Той все ме успокояваше: добре де, някога ще си спомняме това време, ще се смеем... Той винаги казваше: ще си спомняме, ще се посмеем...

Военният, мъжът на Клавдия, тихо пита жена си:

— Ти свърза ли се с Олга?

— Да, тя ще дойде на гарата, Михаил е в командировка.

Те са горе-долу на едни години — Клавдия и мъжът ѝ, приличащи си по нещо един на друг: и двамата напълнели преждевременно, с оная деловитост, която имат възрастните семейни хора. Военният тихо става от масата, отива в ъгъла на стаята и взема куфара си. Той поставя в него пакети с разни покупки, в това число детски играчки в красиви кутии.

— Кога тръгва влакът? — пита майката.

— В двадесет и два и десет, има още време — казва Клавдия. — Ще вземем такси.

— Може да извикате по телефона — казва майката.

— До вас има пища — казва военният. — Това е по-сигурно.

— Да, да — казва изведнъж майката, като че ли се събужда. Тя държи в ръцете си фотография, на която стои в цял ръст висок мъж в моден костюм, със сламена шапка в ръцете и до него миловидна девойка с дълга коса. Това е стара фотография върху дебело паспарту, както са правили някога, с името на фотографа в долния край. Миловидната девойка с дългата коса гледа в обектива и се усмихва.

— Ана Гавриловна се обажда по телефона — казва Лена.

— Да, да — проговаря отново майката. — Нека дойде.

Лена и Клавдия седят настрана и нещо си говорят шепнешком.

— Вие елате — казва Клавдия. — През октомври е още хубаво. Имаме си собствена моторна лодка. Той обича ли да лови риба?

— Май, че не, не знам.

— Вие вече разписахте ли се?

— Не.

— Той какво протака? — учудва се Клавдия и поглежда Володя.

— Ние двамата протакаме — казва Лена.

— Но на вид е добро момче — забелязва Клавдия. — Пие ли?

— Не.

— Стиснат ли е?

— Съвсем не — казва Лена.

— Това е най-главното. Става неприятно, ако се окаже след това дребнав. Ами с жените как е?

— Не съм изяснявала този въпрос — казва Лена и повдига очи към братовчедката си.

— Ти не се учудвай — казва Клавдия. — Това е животът.

— Разбирам.
— Ами другари има ли?
— Има. Много.
— Ако са твърде много — това също не е хубаво, значи, с всички е еднакъв — забелязва Клавдия. — А родителите му къде ще живеят, с вас ли?
— Той има майка. В Серпухово.
— Това е животът — още веднъж обяснява Клавдия.

Идва още един възрастен човек, поздравява всички с мълчаливо кимване, също така мълчаливо прегръща майката и сядат на масата.

Попада му снимка, на която същият този висок мъж, бащата на Лена, се е изправил в целия си ръст, в полушубка, с портупей и ушанка с петолъчка — снимка от времето на войната.

— Нямах ли повече от тая? — пита той.

Майката казва:

— Ще дам да я преснимат.

Пред нея е все същата тази фотография, поставена на паспарту. Девојката с дългата коса доверчиво гледа в обектива и се усмихва.

Към майката се приближава Володя, внимателно стиска ръката ѝ, внимателно се покланя на всички и излиза от стаята.

Лена облича мантията си. Насреща ѝ попада Валка.

— Здравей, Лена.

— Здравей, Валя.

Валка тръсва глава:

— Искаш ли ябълка? — и протяга ръката си.

— Благодаря. — Тя взема ябълката, машинално я пуска в джоба си. Излизат на улицата с Володя.

— Ще те изпратя до спирката — казва тя.

Вече е притъмняло. Във въздуха висят дребните капки на мъглата, уличните лампи светят с мъждива светлина, матово проблясва асфалтът.

— Времето е отвратително — казва Лена. — Впрочем вече е есен.

Тя върви, обгрънала с ръце плещите си и гледайки надолу, като че ли отброява крачките си.

— Някога ходихме с баща ми за гъби — казва изведнъж тя. — Отдавна, тогава бях на единадесет години. Горедолу по това време; само че тогава денят беше прекрасен, гората — тиха, тиха. Той изведнъж ми каза, че искал да има син, но сега се радва, че има дъщеря... Напразно замина, можеше спокойно да не заминава. Никой не настояваше за това, а той през последно време не беше твърде здрав... Но го съзри... При тях някой отказал да замине и ето ти причина — баща ми се запъна, че му е неудобно, че трябва да замине...

Идва тролейбусът.

— Ще се кача на следващия — казва Володя.

Лена стърже с носа на обувката си, като че ли се мъчи да начертае нещо или да махне залепналият на асфалта лист.

— А коя е тази жена? — пита Володя. — С военния.

— Братовчедка ми. Това е мъжът ѝ.

— Да, да — кимва Володя.

Пристига тролейбусът.

— Всичко хубаво. — Тя му протяга ръка. — Върви.

Когато тролейбусът тръгва, тя веднага се извърща и тръгва обратно, с всяка крачка по-бързо. Потрепервайки, мушка ръцете си в джобовете на мантията, напишва ябълката, изважда я и я захапва. Тя върви бързо, изправила глава. Очите ѝ са присвити, тя ги присвива все по-силно и по-силно, стараяйки се с всяка сила да задържи слъзите си, и гризе ябълката.

Неочаквано в средата на месеца заваляват хладни дъждове, след туй настъпва горещина, така че ти се струва, че се е върнал юли, после през нощите згочва да замръзва, а денем, като че ли нищо не е било — свети слънце. Наред с пожълтелите дървета има още и съвсем зелени и веднага други — с оголени клони, като че ли всички годишни времена са настъпили едновременно...

— Здравейте, Женя. Виждате ли, аз вече познавам гласа ви. Даже по звъненето познавам, че това сте вие.

— Какво е моето звънене?

— Някак си особено.

— Пронизително?

— Не. Днес то е като че ли делово. Вие сигурно искате да питате за дрезината си.

— Да. Тя не ви ли пречи все още?

— Не. Но на вас вече ви е студено без нея!

— Аз се калявам.

— Ало, ало! Нещо шуми в слушалката.

— Това е дъждът. Тук се излива като из ведро. А там?

— Тук не вали.

— Почакайте, ето затворих прозореца. Сега чува ли се?... Аз съм на работа. Обаждан ви се от кабинета на моя шеф, той е в командировка и ние идваме тук да телефонираме по лични работи. Е, разказвайте.

— Какво да ви разказвам?

— Как живеете, какво правите?

— Вие защо питате?... Знаете ли, Женя, аз съм затворен и сдържан човек, това научно е установено. На въпросът: как живеете? — аз винаги отговарям: благодаря, добре.

— Разбирам.

— Не знам какво да ви кажа. Сега кой знае защо не се водят дневници... Аз бих написала: денят премина без особености... Ало!

— Да, слушам ви.

— Денят премина без особености, нищо не се случи... Ало, Женя!

— Да, тук съм.

— Какво, мълчите ли?

— Да.

— Вие ще се появите ли някога? Гледайте, вече е съвсем студено...

— Ало, ало, нищо не се чува! Кой? Женя? А какъв е този шум там? Откъде?

— Това е тука, при нас... Един момент... Е, как се чувствувате?

— Благодаря, всичко е нормално... Ало!

— Тук има една компания, на един приятел, по-точно на приятеля на моя приятел му е излязла някаква книжка и ние я поливаме. Наистина аз не съм я чел, но това не е толкова важно...

— За книгата сигурно никой и не споменава?

— Разбира се! Ами как иначе!... — В слушалката прозвучава смях и веднага замлъква. — Уморих се нещо, Лена. И разбрах защо. През цялото време трябва да се говорят остроумия.

— Какво, какво?

— Да се говорят остроумия. Това е много изморително.

— А пък вие не говорете остроумия.

— Невъзможно е. Това става вече неволно, по навик. Все търсиш как да отговориш по-усукано... Отучихме се да говорим просто, не ви ли се струва така?... Дали да си ида?

— Ами разбира се, идете си.

— Да, ама какво ще им кажа?

— Нищо. Без да ви забележат.

— Добре. Правилно. Ще си ида.

— Лена, обаждан ви се почти тичешком. Какво правите, какво се чува, какви новини има?

— Имам гости. Другари от института. Пристигна си един наш другар от Красноярск, та сме се събрали по този случай. Не сме се виждали хиляда години.

— Е, добре, аз бягам...

— Слушайте, Женя, къде пропаднахте така? Съжалявах, че ви нямам телефона.

— Защо? Какво се е случило?

— Нищо, просто свикнах с вас.

— Аз ви се обаждах, но ви нямаше. Даже си помислих, че сте заминала.

— Не, Женя. Бях болна.

— Нещо сериозно?

— Какво да ви кажа... Вече съм си у дома... Чувате ли? Каква е тази музика?

— Да, това не е ли у вас?

— Не. Аз мислех, че е у вас.
 — Скачили са кабела някъде. Вие сама ли сте?
 — Да...
 — Това е нещо много познато.
 — Аха... Женья!
 — Да!
 — Къде се загубихте?
 — Не, слушам ви.
 — Вижте какво, Женья, вие не се ли преправяте?
 — Тоест как да се преправям?
 — Понякога ми се струва, че вие нещо сте си намислили. Та аз всъщност не зная кой сте... Може би изобщо не съществувате...
 — Тоест?
 — Така, просто не съществувате. Някакъв глас и това е всичко.
 — Вътрешен глас! Хм, това е интересно. Това вече напомня Станислав Лем. Или Бредбъри. Впрочем всичко е възможно в нашия просветен век. Въпреки че честно казано, аз съм напълно уверен, че съществувам. Може би даже ние пътуваме заедно с вас в метрото. В един вагон. От станция „Маяковски“ по посока на „Сокол“...
 — Охо! Това вече е съвсем фантастика. А защо аз не ви помня? Какъв сте вие?
 — Ами, обикновен. С очила. При вас... всичко по старому ли е?
 — Всичко е нормално, Женья.
 — Винаги ли така отговаряте?
 — Разбира се.
 — И на самата себе си — също ли?
 — Неприятно ми е да се оплаквам. Моят баща... той никога не се оплакваше и не завиждаше. Той мислеше, че завистта е дребно чувство, най-унизителното и някога хората ще се избавят от завистта...
 — А любовта?
 — Какво любовта?
 — Тя какъв прави човека — щастлив или нещастин?
 — Не знам. Аз мисля, че главното е — да имаш професия.
 — Какво, какво?
 — Е, Женья, за това ще поговорим някой друг път.
 — Добре.... вие смееете ли се?
 — Не.
 — Стори ми се. Никога не съм чувал как се смееете.
 — Хм, хм... вижте какво — вие сте чудак, Женья! Там още не ви ли пъдят от автоматата?
 — Не. Намерил съм един добър автомат. Това е в преддверието на Народната банка. До мене има милиционер, той ме охранява.
 — Предайте му поздрав!

— Лена, да не би да ви събудих? Добро утро. Погледнете какво е небето днес. Виждате ли? Трябва бързо да се махна от града... Вие не изпитвате ли такова желание — да се освободите?
 — Какво?
 — Да се събудиш леко и прозреш... Смет словесна от сърцето да отърсиш и да живееш...
 — И да живееш, без да се мърсиш — това не е кой знай каква хитрост...
 — Какво мислите да правите по този случай?
 — Мисля да изляза извън града, Женья, а вие?
 — Аз също. Вие къде искате да идете?
 — Още не знам. Ние сме цяла компания. Ще ме учат да пека шиш. Вие знаете ли?
 — Какво, да пека шиш? Не.
 — Ами на китара свирите ли?
 — Също не.
 — Но си имате хоби, нали?
 — Какво? А, хоби! Да, едно време събирах магнитофони, занимавах се с фотография, целият ми живот беше едно... хоби, оставаше да се изясни само за какво всъщност живея... Една минутка. Сега!... Тук вече ме гонят от автоматата...

— Слушайте, Женья, вземете си най-накрая тая ваша дреха. На мен и на вас тя повече не е нужна. Имате ли адреса ми. Запишете си го.

— Втора Тверско-Ямска, номер тридесет и три, апартамент единадесети. Отдолу има „Плод-зеленчук“, третият етаж.

— Точно така. Откъде знаете?

— Тайна!

— Не, кажете! Това е някаква фантастика! Вие сте опасен човек, Женья!

— Разбира се! Да, да, сега!... Тук две момичета се натискат за телефона.

— А вашият милиционер?

— Днес той е в почивка. Там е затворено.

— Тогава позвънете от друг автомат. Аз съм си още у дома. Имате ли още две копейки?

— Да, да — казва гласът в слушалката и веднага след това се чуват сигналите на централата.

Лена едва влиза в стаята, когато телефонът отново зазвънява. Тя се връща и взема слушалката.

— Вие ли сте, Женья?

— Не, не съм Женья — казват в слушалката.

— Володя, ти ли си?

— Какви са тия московски навици с часове да се плещи по телефона. Звъня ти вече цял час. Готова ли си?

— Да, почти.

— Ние ще минем в единадесет и четвърт. Ти излез.

— А сега колко е часът?

— Погледни часовника си.

— Моят показва десет.

— Твоят е спрял. Сега е единадесет без пет. Лева обаждал ли се е?

— Да, казах му, че ще заминеш при майка си. Не мога да понасям, когато трябва да лъжа.

— Добре. Не забравяй термуса. Вземи и нож.

— Аха.

— Това е всичко.

Лена е по халат, боса, тя тепърва трябва да се облича. Препъвайки се, тя изтичва в стаята. А в това време телефонът отново звъни.

Този път той звъни дълго. Накрая тя изтичва, полуоблечена, с жилетка в ръка, сваля слушалката.

— Да, ало!

— Аз съм — раздава се гласът на Женья. — Не можах да вляза във връзка, телефонът ви беше зает. Това е сигурно от автомата...

— Да, да — казва Лена, обличайки се.

— Слушайте тогава, аз ще ви издам тази тайна. Взема се телефонната книга, там има адресите...

— Аха...

— Стойте или седите?

— Седя. Само че, знаете ли, Женья, аз трябва вече да излизам.

— Е, всичко хубаво!

— Аха. Вие се обаждайте, недейте да пропадате...

— Добре — казва Женья, но тя вече не чува това: хвърляйки слушалката, тя се носи в стаята, обличайки се, вървешком, търсейки и не намирайки нещо, мърморейки под носа си някаква песничка, учудена и щастлива...

Нажеженото до блясък шосе стремително лети насреща. Наоколо плуват подмосковският пейзаж — ту скромен, ту неочаквано великолепен, с алуминиевата повърхност на реката и синевата на горите. И отново в далечината вертикално се очертават борове, отминават къщи — преминават някакво село и пътуват по-нататък.

Пътят влиза в гора — отначало завиват по някаква просека, след това неочаквано се измъкват в покрайнината, на яркозелена слънчева поляна, която се спуска полегато към реката. Решават да останат тук. Разредена, гората слиза до самата вода, наоколо е чисто, тихо и прохладно.

Двете „Волги“, спрели една след друга, шумно се разтоварват.

Командува Алик:

— Володя, бутилките — във водата!... Така... Някой да иде за съчки!... Дръжте. Това се нарича шампури. На тях се пекат шишове.

— Кой ще отиде за гъби? — весело хреши Лена.

Отговарят ѝ:

— Всички отиваме за гъби!

След това в горския гъсталак те неочаквано се натъкват един на друг и се разминават и отново се срещат вече на някакво друго място.

Лена мисли, че е сама, когато съвсем близо до нея се чува напевен глас и изведнъж изниква стройната фигурка на девойка — новата позната на Алик.

— Вие разбирате ли от гъби? Тази каква е, лоша ли е?

— Не, не, тази е ядлива — казва Лена. — Брезовка. Охо, колко сте набрала вече.

— Аз имам остри очи — съобщава девойката. — Виждам ги веднага, но не мога да познавам... Вие как се казвате? Лена? А аз — Люся... А този Алик какъв е? Познавате ли Джем? Ние с Алик се запознахме у Джем. Алик се представя за свещеник. Вие, така да се каже, не гледайте, че съм облечен в цивилни дрехи — сега повечето от свещениците се обличат цивилно. Влезнеш в ресторант — половината свещеници. Да припаднеш! А пък аз — казва — съм в командировка. От Владимир...

Лена се смее.

— След това си призна — продължава девойката. — Аз, казва, съм юрист... а какъв е всъщност?

— Юрист.

— Кой го знае, виждам го, солиден човек...

Люся изчезва и на нейно място неочаквано се оказва представителен мъж, същият, който е лътувал с жена си във втората кола. Независимо от солидния ръст, от осанката си и известна пълнота, той има правилни черти на лицето, спокоен поглед и невисок, внушителен глас. В ръката си държи кошничка с гъби.

— Може ли да видя какво сте набрали? — казва той на Лена. — А ето тая манатарка е много добра. И тази също... Елена...

— Федоровна.

— Елена Федоровна. Много ми е приятно. Да се запознаем най-после. Шаповалов, Анатолий Алексеевич... А вижте монте — само горски печурки...

— Браво!

— Изкуство плюс късмет. Аз съм късметлия.

— Да, чувала съм — казва Лена.

— Вие много се харесахте на жена ми.

— Кога е станало това?

— Нали знаете, че жените преценяват изведнъж и след това се мъчат да не изменят оценките си... Вижте, още една печурка — вземете я, тя е ваша...

— Анатолий! — чува се женски глас.

— Аз! — откликва Шаповалов. — Елате у нас в Москва с Володя. Ето още една, моля ви се. Дръжте!...

Появява се познатият ни вече Владик. След него върви Володя.

— Някакъв австрийски учен е създал гъба по експериментален начин. В лаборатория — съобщава Владик.

— А след това я изял и умрял — казва Володя.

— Старче, не си оригинален. Ей сега същото ми каза и Алик.

— А къде е Алик?

— Според мен търси дамата на сърцето си.

— А шишът?

— Не знам какво става с шиша — казва Владик. — Хубава е дамата на сърцето му. Работи в „Детски свят“, в отдела за технически играчки. В „Детски свят“ имат добри кадри.

— А ти защо си без дама на сърцето, Владик?

— Това е старо, старче. Сега човечеството се възвръща към идеята за законния брак.

— Е, добре де, какво тогава. Това не ти ли харесва?

— Не, моля ти се, харесва ми, но не ми върви, старче. С дамите — печално съобщава Владик.

— Ау! Къде сте?! — разнася се из гората.

— Не си ли виждала Люся? — пита Алик, изниквайки пред Лена.

— Алик, това вие ли сте? — учудва се Лена. — Ами шишът къде е?

— Другарят Шаповалов ще прави шиша. Той се оказа специалист по шишовете. Ти виждала ли си Люся?

— Тя е тук някъде...
— Забавна девойка, нали?
— Тя също ли е майстор на спорта?
— Този път — не.
— Вашите вкусове се променят? А къде ви е китарата? Надявам се, че още сте ѝ верен?

— Китарата е в колата. Тя не е моя. Впрочем и колата също не е моя.
— Какво тогава е ваше, Алик?
— Защо се заяждате с мен, Леночка? Може би зад това вие просто криете доброто си отношение към мен?

— А, ето го — раздава се до тях гласът на Володя, — така си и знаех! Сега има само един изход: да се стреляме. Дуел!

— Това не е съвременно — казва Алик. — В наше време е прието... какво е прието в наше време? Трябва да питаме Владик...

Той вече си е тръгнал, но се извърща и добавя:

— В наше време, след като някой е извършил подлост към друг, противниците се срещат и се питат един друг: „Е, как вървят работите, старче?“ — „Благодаря, добре. А твоите как вървят?“ — „И при мен всичко е наред.“ — „Поздравявам те тогава! Всичко хубаво!...“ Епоха на мирно съвместно съществуване...

Сега те са сами с Володя.

— Хубаво — казва Лена.

Той пита:

— Какво е хубаво?

— Тихо. Кошунство е да се разговаря в гората. Хайде да помълчим...

Тръгват мълчаливо, на разстояние.

— Знаеш ли, че си го представях иначе — казва Лена.

— Кого?

— Шаповалов. Той е доста мил.

— Какво да ти кажа... На разузнаване с него не бих тръгнал, но за гъби в гората — може.

Тя стои, повдигнала глава. Падат листа. Те се вият във въздуха, летят и кръжат като мисли. Тя ляга направо върху тревата и все още гледа нагоре — сега тя вижда върховете на дърветата, съвършено неподвижни, като че ли вятърът не се докосва до тях. Листата сами се откъсват от клоните и бавно плуват, преди да паднат на земята. Тя затваря очи, вслушвайки се в това слабо шумолене, като че ли различава в него още някакви звуци...

Когато се връщат, на поляната гори огън, Алик и Шаповалов правят заклонения над шиша, води се спокоен разговор.

— Представете си тримата мускетари с високо кръвно налягане... — разсъждава Владик. — В ония времена, когато споровете са се решавали с помощта на шпагите, нервната енергия незабавно е преминавала в мускулна, за това човечеството не е познавало и инфарктите...

— Е, какъв е изводът? — пита жената на Шаповалов.

— Професор Лестников препоръчва, когато нервничите, да правите по няколко физически упражнения...

— Професор Лестников препоръчва да не се нервничите — казва Алик.

Жените са се заели да приготвят трапезата — на тревата се появява покривка, на нея — чинии с разни закуски, хляб; някой е донесъл бутилките; млад човек с вид на спортсмен, в елегантен туристически костюм, измъква от колата малко куфарче, в него се оказват чашки, ножове, вилици — цял комплект за походна трапеза.

— Чудесата на цивилизацията — казва Алик. — Сред природата човек се чувства както у дома си. Има даже специален кафеник с акумулаторна батерия. Кафе сред природата.

— Това е много удобно — казва спортният мъж.

— Струва ми се, че днес ще имаме удоволствието да ви послушаме — казва на Алик жената на Шаповалов. — Казват, че вие...

— Това е преувеличено — отвръща скромно Алик.

— Володя! — изведнъж изкрещява жената на Шаповалов.

Всички се обръщат натам, където тя гледа. По реката плува параход, а някъде пред него, пресичайки пътя му, изниква и се губи фигурка на плувец.

— Володя! — крещи жената на Шаповалов.

— Той вижда, вижда, ще успее! — казва Алик.
Главата на плувца се появява и изчезва; трудно е да се разбере движи ли се той към брега или стои на едно място, изчаквайки. Параходът плува право срещу него.

— Аз не мога да гледам такива работи! — казва ужасена жената на Шаповалов.

— Няма нищо — казва Лена, — той е разредник по плуване.

Най-после параходът и плувецът се изравняват и се оказва, че помежду им има съвсем достатъчна дистанция. Володя спокойно плува към брега.

Интересът към произшествието изчезва заедно с тревогата, всички изведнъж се залавят за своите работи и грижи.

— Отчаяно момче — казва Шаповалов, като гледа приближаващата се фигура на Володя. — А е талантлив и схватлив човек, само още малко разум и търпение...

Володя излиза от водата и треперейки, пляскайки се по плещите и подкачайки, приближава към огъня. И веднага прозвучава призивният вик на Люся:

— На масата, на масата!

— Следния път правете това, когато мене ме няма, моля ви се — казва на Володя жената на Шаповалов.

Той стои наметнат с кърпа. Капки вода блестят на силните му гърди, на излетите, загорели плещи. Той се трие, без да бърза.

— Другари, другари! — зове Владик. — На опашка за шиш!

— Люсенка, не забравяй нашата дружба! — напомня спортният мъж.

— Не, не, стига толкува, аз искам да отслабна — казва Алик.

— А аз пък трябва да напълнея! — заявява Володя, като поднася чинията си.

— Ами тост? Кой ще вдигне тост? — безпокои се Шаповалов. — Дълъг какашки тост.

— Кратък! — възразява Володя.

— Моят тост винаги е един и същ — заявява Алик и вдига металическата чашка. — Всичко хубаво!

— Това какво значи, може би довиждане, а? — учудва се Люся.

— Това значи — всичко хубаво!...

— Чия е тая подкова? — изведнъж запитва спортният мъж.

— Каква подкова?

— Къде е? Покажете я!

— Подковата е моя — спокойно казва Люся.

— Къде я намерихте? Това е на щастие! — радва се жената на Шаповалов.

— Знам — казва Люся.

Подковата минава от ръце в ръце; всеки я държи по свой начин — един я подхвърля на дланта си, друг я разглежда, трети я стиска, опитвайки се да я свие.

— Това не става така — казва спортният мъж. — Я дайте тук.

Той взема подковата, държи я известно време на дланта си, с бавни и силни движения я стиска. Лицето му се напруга, няколко секунди всичко е неподвижно, най-после желязото се поддава, той силно издишва и разтваря ръката си.

— Много добре — възкликва жената на Шаповалов. — Ура!

— Браво — казва Алик.

— Браво! — повтаря след него Люся, вземайки подковата и разглеждайки я с възхищение. — Огъна се!

— Е, старче — учудва се Алик, — не знаех, че можеш да правиш такива работи. Ти си имал мускули.

— Юрий Власов — казва Шаповалов.

— Всичко хубаво — казва Алик, пресушавайки металическата чашка.

— Ето ти всъщност най-добрият способ за укрепване на здравето — забелязва Владик. — Сега в много страни се увеличат от културизъм. С гири, с подкови...

— Какъв е изводът? — пита жената на Шаповалов.

Изведнъж на Лена ѝ се струва, че всичко това тя вече е слушала и по-рано — тия думи, целия този пълзящ, незадължителен разговор без начало и

край, който никого сериозно не занимава. Тя вдига глава и бавно обхожда с поглед лицата около нея, разглеждайки ги като че ли отстрани. Володя се отда-
лечава от югния, държейки в ръцете си шампур с шиш. Този шиш той занася
на Шаповалов.

— Хайде да играем на нещо — гръмко предлага Люся.

— Например?

— Например на градове. Започвам. Владивосток...

— Киев — подхваща Шаповалов. — Ваш ред е — казва той на Владик.

— Ванкувер — казва Владик и се обръща към жената на Шаповалов. —

Сега сте вие с „Р“.

Лена се навежда над Алик.

— Алик, аз наистина имам добро отношение към вас. Искате ли да напра-
вите нещо приятно за мен?

— Всичко, каквото заповядате — казва Алик.

— Бихте ли се отказали да пеете днес?

Алик се учудва, но казва:

— Добре.

— Рига! — радва се жената на Шаповалов.

— Анкара — казва спортният мъж.

— Архангелск — казва Люся. — Хайде по-добре на велики хора.

— Обещаха ни песни — спомня си Шаповалов, дояждайки шиша.

— Свършиха се — съобщава Алик, — китарата се счупи.

— Как така се е счупила? — възкликна жената на Шаповалов. — А без
китара?

— Без китара не пея. Трябва ми акомпанимент.

— Хайде да си разказваме случки — казва Люся. — Различни случки от
живота. Да кажем, един започва...

— Друг продължава — казва Володя.

— Забавни случки. Особени случки — казва Алик.

— А вие някога изпитвали ли сте страх? — пита внезапно Лена.

— А-а-а! — радва се Люся. — Започвайте — страшни случки!

— Човек среща удавник — казва Володя.

— Не, защо! Една тъща преследва еди-кой си с ютията! — подхваща Ша-
повалов.

— А, чакайте, аз ще ви разкажа нещо за една тъща! — възкликва Вла-
дик. — Вярно, че темата е банална, но... Жената на един приятел замина в
Карлови вари. Той остана с двете си деца и тъщата... Чакайте, не се смейте...

— Това страшна случка ли е? — пита Люся. — Уговорихме се да разказ-
ваме страшни случки. Разкажете вие, моля ви се! — обръща се тя към Володя.

— Аз не знам страшни случки — казва Володя.

— А, ето Юра ще ни разкаже, той се върна от Камбоджа! — обявява же-
ната на Шаповалов. — Юра, моля!

Спортният мъж, за когото се отнася това, вече се готви да разказва, ко-
гато Шаповалов го прекъсва.

— Ето ви страшен случай от живота — казва той. — Преди около двана-
десет години аз чета първата си лекция. Вълнувам се, говоря нещо, а на пър-
вия чин, пред носа ми, един малък нахал хвърля бележки през цялата аудитория
към някаква своя очарователна брюнетка. И даже не чакат да се обърне. Гър-
лото ми пресъхва — чакай, викам, сега ще те удуша!...

— Оттогава ние с него станаме приятели! — весело обявява Володя.

Като се насмива, жената на Шаповалов си спомня за спортния мъж:

— Юра, моля ти се!

— Страшен случай? — казва Юра. — Ето ви един такъв случай. Това бе-
ше през шейсет и първа година. Вика ни посланикът — трябва веднага да вър-
вим на прием при краля. Бързаме, остават ни още два квартала и изведнъж ко-
лата спира — кихва и не мръдва. Какво да правим? Скандал! В кралския дво-
рец не можеш да се появиш на каквото и да е, да кажем на такси, а още по-мал-
ко — пеша. Въпросът е: откъде да намерим кола?

— Опитвали ли сте някога да привикнете към отрова? Към отровата ку-
раре? — изведнъж задава въпрос Лена.

— Какво, какво? Каква отрова? — учудва се спортният мъж.

— Кураре — обяснява Владик. — Това е отровата, която вземат индийците.
Действува мигновено.

— Две момчета от Киев, лекари — продължава Владик, — правили така опити, търсили ново средство за обезболяване, потресавали момчета...

— И по радиото го казаха — забелязва жената на Шаповалов. — Не помните ли?

— Ама, разбира се — казва Алик. — Аз редовно слушам радио. „Отговаряме на вашите въпроси“.

— „Сто въпроса — сто отговора“ — казва Володя.

— Ами вие някога опитвали ли сте да се адаптирате към отровата кураре? — повтаря Лена и поглежда Алик. — Вие, Алик!

— Аз? Аз — не. Не съм опитвал да се приспособявам към отрова — отговаря не изведнъж Алик. — Случвало ми се е да имам работа с по-приятни неща. Например — с люляк. Веднъж стоях в люлякови храсти. Това продължи четири дни. В люлякова градинка... Наистина имаше едно малко неудобство. Наоколо бяха техните танкове, а напред — наше минно поле. А люлякът беше едър — ей такива гроздове... Оттогава не обичам миризмата на люляк...

Настъпва пауза.

— Какъв е изводът? — пита жената на Шаповалов.

— Виж, това вече не знам — казва Алик. — Кое то не знаем — не знам. Сега ще питаме Владик.

— Аз съм тук — казва Владик.

— Хайде пак на градове. Кой иска? Или на велики хора! — предлага Люся.

Алик се оглежда.

— Къде е Лена?

— Тук някъде — казва Люся. — Лена!

Никой не отговаря.

— Лена! — повиква и Володя.

Някой повтаря.

— Лена!

И още веднъж, по-високо:

— Лена!

Става съвсем тихо. Чува се как пука огънят. Светлините и сенките от пламъците му бягат по лицата.

— Лена! — още веднъж по-силно вика Володя.

Изведнъж в сумрака ярко блясват фарове и след това съвсем близо се раздава глас:

— Какво сте се развикали, тук съм. В колата.

През целия път обратно Лена мълчи.

От време на време Володя извърща глава към нея и пита:

— Какво ти е? Да не ти е лошо?

— Не, нищо. Уморена съм.

Колата кара Володя, Алик не е във форма. Той дреме на задната седалка, подпрял главата си на Лениното рамо. Зад кормилото на другата „Волга“ седи спортният мъж и кара Шаповалови.

Двете „Волги“ спират на някакъв площад при влизането си в града.

— Ние ще тръгнем надясно — казва спортният мъж, приближавайки към Володя. Зад него вървят Шаповалови.

— Ще тръгнем надясно. Благодаря, Володя — казва Шаповалов, приключвайки вечерта със здраво ръкостискане. — За нас беше голямо удоволствие. Чакаме ви. Не идвай без Леночка...

— Непременно елате, Леночка, миличка! — усмихва се на прощаване споругата на Шаповалов.

След това тръгват с Алик и Люся.

— Е, как е работата? — неочаквано пита Лена.

Володя я поглежда.

— Каква работа? Ние не сме говорили по работа.

— На такива тържествени приеми не говоря за работа. Но работата си се работи — забелязва Алик.

Спират.

— Всичко е редовно, старчета, не ме изпращайте — казва Алик, излизайки тежко от колата. — Когато сте с мен, Люся, вие можете да бъдете спокойна за живота ми. Нищо, нищо, всичко е нормално — усмихва се той на Лена. — Утре су-

тринта ще се обръснем, ще облечем чиста риза и всичко ще е наред. Всъщност там е и цялата работа.

Той се е навел зад прозореца на колата и гледа Лена.

— Само ето че понякога много ти се ще, Леночка, да превърнеш нервната енергия в мускулна — казва той, свивайки юмрука си. — Както съветва Владик... Привет! Колата — утре. — Махва с ръка на Володя. — Не забравяй да полееш цветята...

На пресечката, когато Володя се готви за десен завои, Лена казва:

— Да вървим направо.

Той я поглежда, без да каже нищо, и веднага вкарва колата в съседната редица. Когато преминават пресечката, пита:

— Ти у вас ли ще си идеш?

Тя не отговаря.

— Защо мълчиш — казва той. — Не си ли обещала на майка си?

Тя отново премълчава.

— Може би най-после ще ми кажеш какво има?

— Нищо няма.

— Е, добре — казва той, спирайки колата пред Ленини. И я привлича към себе си.

След това тръгва след нея. В преддверието пита леко:

— Утре? Кой на кого? Кога?

— Не знам.

— Добре, аз ще ти позвъня вечерта. Тръгвам.

— Недей, не звъни — казва тя.

— Какво? — не може да разбере Володя.

Но тя вече тича по стълбата.

Влизайки в стаята, така, както си е с палто, идва до прозореца.

Той още стои на улицата до колата. След това тя вижда как той рита гумата, проверявайки дали е напompена. След това сяда в колата и отминава.

Тя тихо преминава през тъмния коридор към банята, след това се връща в стаята си и все така тихо, за да не събуди майка си, се съблича и ляга.

През нощта я събужда звън на телефона.

Тя не може да разбере изведнъж какво става. Боса, по нощница, наметнала на гърба си халата, тя изтичва до телефона, сваля слушалката и прошепва:

— Ало!

— Това съм аз, Лена. Събудих ли ви? — раздава се силен глас в слушалката, толкова силен, като че ли се изтръгва от мембраната и сега ще вдигне на крак всички наоколо.

— Жения? Вие сте полудял, знаете ли колко е часът? — прошепва в слушалката Лена.

— Вие седите ли или стоите?

— Аз спя.

— Не ми се иска да спите — гръмко обяснява гласът в слушалката. — Недейте да спите. Можете ли да излезете сега?

— Къде да изляза?

— На улицата.

— Какво се е случило?

— Виторогийт месец изгрява на изток над елите и скалния скелет...

— Какво, какво?

— Тук той е стоял, тук плащът широк се е вял, тук Байрон е той декламатор. Тук, долу, кдето е „Плод — зеленчук“...

— Да не сте пийнал?

— Пийнал съм. Днес имам рожден ден.

— Вие сте полудял! Затварям телефона.

— Чакай! — решително произнася силният глас на Жения. — Ако затвориш телефона, ще позвъня отново. Ще звъня цяла нощ и съседите ти ще направят оплакване.

Гласът гърми. Като че ли сега той ще разбуди целия апартамент и Лена неволно закрива слушалката с ръка.

— Днес аз ставам на двадесет и пет години и това е твърде много, ако помисли човек. Когато някой среща някого — това винаги е една надежда. Чува ли ме?

— Чувам...

— Това винаги е една надежда... Не съм се мъчил да те видя, нужно ми е просто да ти звъня, да слушам гласа ти и да ти казвам всичко, което мисля и не мисля, колкото смешно или наивно и да изглежда това... Чуваш ли ме?

— Да.

— Удобно ли ти е да говориш?

— Не.

— Е, тогава...

— Не, говори.

— Аз искам всичко да е истинско, да можеш да умреш за другаря си или да направиш нещо голямо, извън съдбата си. Разбираш ли. Омръзнало ми е това всеобщо бръщолевене, в което думата нищо не означава... Слушай, Лена, аз трябва да те видя!

— Добре, Женья.

— Кажй кога.

— Женья, ти просто ще ми звъннеш и ще се видим...

— Какво, какво?

— Не мога по-високо. Ще ми звъннеш...

— Добре. Върви да спиш, аз те събудих. Лека нощ.

— Лека нощ, Женья. Хайде, върви сега.

— Отивам.

— Отивай.

— Хайде и двамата.

— Хайде.

— Добре — аз пръв.

В слушалката се раздават кратки сигнали.

Лена закача слушалката и тихо влиза в стаята.

Тя се изляга, без да съблече халата си, и лежи с отворени очи, гледайки в тъмнината.

В гората бавно развиделява. Заедно с шепота на утринния ветрец, светлината плува между високите прави борове. Дърветата раздвижват върховете си, вслушват се в тишината и поверяват едно на друго мислите си.

В стаята всичко е по новому, нещата са наредени и в някакъв друг необикновен вид: малкото бюро на Лена сега се е преместило плътно до прозореца, а неговото предишно място заема масичката с радиото. Предават танцова музика. Неделя сутрин е.

Лена се занимава с някакви книги и също изглежда някак нова — с тъмен пуловер с висока яка, със събрани на тила коси, стегната и спокойна.

— Не ти ли пречи радиото? — пита майка ѝ, появила се нечуто на прага.

— Не.

— Та ти не го слушаш, ще го затворя.

— Недей, остави го.

На масата пред Лена е разтворена английска брошура, цялата изпъстрена от бележки, направени с молив, и до нея — дебел речник с листчета между страниците.

В приемната звъни телефонът.

— Ако търсят теб, ще кажа, че си заета — предлага майката. — Нека по-звънят по-късно.

— Не търсят мен — казва Лена.

Майката сяда на дивана и продължава да гледа дъщеря си, докато се решава да зададе въпрос:

— Какво става с него... Да не би да не е в Москва?

Лена отговаря, без да отделя глава от книгите:

— Командиран е за два месеца. Ако позвъни Зина... аз довечера ще си бъда в къщи.

— Добре — казва майката. — Може би ще идете някъде?

— Не знам, ще видим. Може би пък ще направим точно обратното — ще поседим в къщи. Утре ще изляза късно от работа, в други ден — на басейна, ние с Юлка си вземем абонаментни карти... в сряда у нас ще има събрание, в четвъртък двете с тебе ще ходим на театър — ето ти и цялата седмица.

— А с отпуската ти какво става? — внимателно пита майката. — Щом той два месеца ще бъде в командировка...

— Ще видим — казва Лена.

Това означава, че по-нататъшният разпит е безсмислен, и майката, размишляйки нещо още известно време, разтваря вестника.

Тихо е и музиката както преди тихо звучи.

— Гледам те понякога и мисля колко много си приличате с баща ти — казва майката. — Типичният маниер на баща ти: включва радиото и си запуща ушите.

Телефонът отново звъни.

— Аз ще видя — казва майката и излиза от стаята.

Лена размишлява нещо, без вече да гледа в книгата. Тя отговаря не изведнъж, когато от коридора я повикват:

— Лена!

— Какво има?

— Ела бързо — междуградски! — казва майката, като влиза.

Лена напипва чехлите си под писмената маса и тръгва към телефона.

— Ще говорите със Свердловск — предупреждава металически глас в слушалката, след това се чуват някакви сигнали и същият този или може би някакъв друг глас казва: — Говорете, Москва.

— Слушам — вика в слушалката Лена. — Ало!

И чува съвсем близко:

— Здравей, Лена!

— Здравейте, Жения! — учудва се Лена. — Откъде се обаждате?

— От Свердловск! — радостно съобщава познатият глас. — Не ти позвъних през последните дни, защото се наложи да излетя в командировка, но вече скоро ще се връщам. Ти как живееш?

— Благодаря, всичко е наред — казва Лена.

— Добре ли се чува?

— Да, аз чувам отлично.

— Ние сме тук още три дни, в четвъртък вече ще си бъда в Москва, самолегът пристига според мен в един и десет, а другият — в шест и половина. Веднага ще ти позвъня.

— Добре, Жения, позвънете ми.

На она край настъпва напрегната пауза. След това познатият глас казва

— Малко ми е неудобно пред вас... този разговор през нощта... има откровеност, която...

— Не, Жения, аз съм ви много благодарна, добре е, че ме събудихте тогава и ми казахте всичко това.

— Ало! — изведнъж закрещява гласът в слушалката, някакви други гласове го прекъсват, накрая той може отново да продължи: — Слушам, Лена. Лена!

— Да, тук съм — казва Лена. — Аз казвам: благодаря ви, само сега не се разкайвайте, защото всичко ще провалите...

— Добре, няма — някъде зад стотици километри, като че ли отдалечавайки се, произнася гласът на Жения.

От своята стая излиза Валка, който търси палтото си на закачалката и тръгва към стълбата.

— Идвайте си — казва Лена.

— Добре — отговаря далечният глас.

Тя чака нерешително, не искайки да затвори първа телефона. На она край на жицата също чакат. Най-послед чужд женски глас пита:

— Свършихте ли, Москва? Затворете телефона.

Лена влиза в стаята си. По радиото предават последните новини. Майката седи със своя вестник.

— От Свердловск. Един познат — казва Лена.

— Като казаха междуградски, аз си помислих...

— Не, не беше Володя. На него му е трудно да телефонира. Далече е. — Лена сядна на мястото си, зад писмената маса до прозореца.

Тихият глас по радиото съобщава:

— ... се задържа прохладно време с неголеми превалявания, на някои места имаше замръзвания. Днес сутринта в Рига беше шест, в Киев — девет, в Свердловск — единадесет, в Ленинград и Хабаровск — дванадесет, в Тбилиси — шестнадесет градуса над нулата...

— Да не е някъде в Сибир? — пита майката.

— Още по-далече. Съвсем далече.

Лена седи, опряла брадичка на юмруците си. Срещу нея, на своето бюро се бори с графичите Юлка.

Припомняйки си за нещо, Лена сваля телефонната слушалка и набира трезначен номер.

— Иван Ефимич. Иван Ефимич! Трябват ми тия цифри за набора. Да, моля ви се. И още нещо — може би ще бъде добре да разменим местата на поръчките, да пуснем по-напред медицината? Защо — тя слуша, притиснала слушалката между ухото и рамото си, и едновременно прибира книгата по бюрото си.

В това време Юлка казва:

— Тоя там, дето се разхожда, не е ли твоят?

Лена поглежда през прозореца.

Отсреща долу, пред будката с афиши, бавно се разхожда Володя.

— Добре, тогава, Иван Ефимич — казва Лена в слушалката, — справете се и позвънете. Аз чакам...

— На него му е все едно какво се печата — казва Юлка. — Праска си етикетчетата в два милиона тираж и никакви неприятности.

Вратата шумно се разтваря и в стаята нахълтват няколко души.

— Хайде, бързичко! — командува един от тях, нисичък мъж и заключвайки вратата, измъква от джоба си две чаши.

Друг от влезлите извлича от пазвата си бутилка вино, третият взема чашата, в която Лена е поставила цветя на бюрото си, и след като я напълва, казва на една късо подстригана възрастна жена:

— Щастливо прекарване, Варвара Василевна! И дано времето е подходящо. Бъди здрава.

— Бъди здрава, Варвара, почивай си добре! — казва нисичкият мъж, като вдига чашата си.

— Благодаря, благодаря — отговаря Варвара, разрязвайки на Юлкиното бюро торта „Сюрприз“, която е донесла със себе си. — Яжте, момичета.

Някой почуква на вратата. Бързо го пускат и веднага отново заключват вратата след него. Свършвайки с виното и тортата, гостите отново бързо събират чашите, скриват бутилката и се разотиват. Юлка задържа нисичкия мъж.

— А какво става с моята отпуска, Алексей Петрович? Отначало вне ми обещахте за август...

— На всички съм обещал — заявява нисичкият. — Един има карта, друг — мъж, който пък има отпуска от петнадесети...

— Аз също имам мъж — казва Юлка.

Нисичкият я поглежда недоверчиво.

— Виж какво, напразно губим от работното време. Ето — говори с нея — той кимва към Лена, — нейният отпуск е от двадесети, можете да се размените.

— Аз няма да изляза от двадесети — казва Лена.

— Вие сте се уговорили, нали?! — сърди се нисичкият. — Нека пък мъжете ви се приспособяват, в края на краищата у нас има равнопоставеност!

Той шумно излиза, девойките го изпращат с поглед и се залавят за работа.

— Ти да не би наистина да си решила да се омъжваш? — пита Лена. — Това трябва да става през зимата. Пролетта и лятото са мъртви сезони. Това е статистиката. Сериозно. Шест хиляди брака ежедневно, четири брака всяка минута...

Юлка я гледа внимателно.

— Слушай, а вие с него как сте?

— Нормално — казва Лена.

— Да — забелязва Юлка, — от теб човек никога нищо не може да узнае. Лена се усмихва:

— А защо трябва да узнаваш?...

И поглежда през прозореца.

Володя бавно се разхожда, поглеждайки афишите.

След това се отдалечава по улицата, някъде надолу около пресечката се връща обратно и отново се вижда от прозореца с разтвореното си палто и със събраните си зад гърба ръце.

— Ти отиваш ли си? — пита Юлка. Тя вече е завършила своите трудове и се облича.

Без да бърза, Лена събира книгата от бюрото си и излиза заедно с Юлка.

Те се разделят пред вратата на зданието. Юлка махва с ръка и поглеждайки Володя, тръгва по своя път.

— Здравей — казва Лена.

Той отговаря:

— Здравей.

Те са се спрели един пред друг: той на тротоара, а тя на платното. Той пита:

— Как си?

Тя кимва в отговор:

— Добре — и тръгва първа. — Ти да кажеш нещо ново?

— Всичко си е все същото. Звъних ти в службата.

— Сега през цялото време съм из цеха, краят на месеца е.

— Променила си прическата си?

— Да, омръзна ми дълга коса. Ами другите как са? Алик?

— Никого не виждам. При нас също е горещо. Поискаха целия материал.

Имаме ново началство, не съм ли ти казвал?

— А какво става с Лева?

— Какво да става с Лева? Нищо — отговаря учудено той.

— Вие май не работите заедно вече?

— Той се отказа сам. Сега на него му е просто неизгодно да работи това.

— Така ли? А какво му е угодно?

— Той играе на принципи. Това също не е лошо в днешно време. Хората правят от това кариера.

— Е, добре — каза тя, спирайки пред входа на голямо ново здание.

Той поглежда вратата и пита внимателно:

— Какво ще кажеш, да се поразходим малко?

— Не, Володя, няма да може — казва спокойно тя, — трябва да вървя при избирателите си.

— Къде са твоите избиратели?

— Ето тук. Целият този вход е мой.

— Аз ще те почакам.

— Това ще трае дълго.

— Ще се поразходя.

— Щом не бързаш — казва тя. — И като го оставя на улицата, влиза във входа.

Той я догонва.

— Дай половината на мен. Кои апартаменти са твои? Тия ли? Хайде — ти четните, аз — нечетните. Така ще стане по-бързо. Я дай да видя какво е това. Така. Това биографии ли са? Добре, ясно. Хайде. По-бързичко.

Без да ѝ даде да се опомни, той взема от ръцете ѝ книгата, разделя ги, дава ѝ половината и вече звъни на най-близкия апартамент.

Лена звъни на насрещния апартамент. Отваря ѝ млада жена. В стаята около масата седи огромно семейство — от белобрад дядо до малки внучета; цялото семейство обядва и гледа телевизор.

— Заповядайте с нас — кани стопанинът на дома Лена. — Не, не, няма да ви пуснем...

— Благодаря, аз съм обядвала — смущава се Лена.

— Е тогава чашка червено!

— Не, не, моля ви се. Аз съм ваш агитатор. Дойдох да ви напомня, че изборите за градски съвет са на дванадесети...

— Всички знаем — казва стопанинът. — Една чашка, то е сладко!... Ето сега, моля, агитирайте. Валя, изключи телевизора.

Лена се готви да заговори, наставя тишина, всички я гледат.

— А ако искате, можете и да не агитирате — предлага стопанинът. — Ние всички тук сме агитатори.

— Е, добре, тогава — съгласява се Лена.

— Да пийнем, преди да тръгнете! — казва стопанинът. — За нас днешният ден е по-особен, виждаш ли — дядото пристигна от село — и той посочва белобрадия старец. — Междувпрочем заслужил човек, герой на труда. — Старецът кимва при тия думи. — Също депутат. Нали, дядо? Или тая година не те избраха?

— Избраха ме — казва дядото.

— Виждаш ли... Е, хайде тогава да пийнем! — повтаря стопанинът и поднася чашка на Лена.

Лена се засмива и я изпива.

... — Ще разрешите ли да доложа? — раздава се някъде отгоре гласът на Володя, когато Лена излиза на площадката между етажите.

Той се е навел над перилата един етаж по-горе и я гледа.

— Разрешете да доложа — продължава той, — в два апартамента разказах биографията на кандидата, в един ядох диня, остава още един.

— Карай — казва равнодушно тя. — А откъде знаеш биографията?

— Тук е написано. Прибавих малко от себе си. Развих я.

Той я гледа в очакване да се усмихне и тя най-накрая наистина се усмихва.

Тогава той се усмихва също.

Тази усмивка я обезоръжава. Тя престава да се усмихва, тръгва насреща му и заобикаляйки го, отминава нагоре.

... — Моля, моля, заповядайте — засуетява се старец в шарена риза и дебели валенки; на носа му има очила, в ръката му — вестник. — Влизайте по-смело. Влизайте. Извинете, как ви е името, презимето?

— Елена Федоровна.

— Така, моля — казва старецът, като поставя Лена да седне в един люлеещ се стол, а сам той се настанява срещу нея. — Какво се чува по света? Вие сте май нов агитатор? А къде е оная девойка, дете беше преди вас, също от печатницата?

— Тя е в отпуск.

— Значи вие сте нова за нас — повтаря старецът, разглеждайки Лена. Той явно се готви за обстоятелствен разговор. — Кажете ми тогава... — започва най-после той, — аз няма да ви разпитвам за китайците, там работата е ясна, но относно Франция... С какво си обяснявате такава позиция на де Гол? Когато аз бях във Франция... това беше през петнадесета година, аз бях в плен, живеех у един селянин в село Ламри, департамент Марна... Майко, организирай ни едно чайче — казва той на влязлата жена, — ако не се лъжа, ти имаш и сладко... Вие бързате ли?

... Володя седи на стъпалата, някъде на четвъртия етаж, подсвирква си и чака, като поглежда към вратата. Надолу слиза някаква жена с пазарска чанта и той трябва да стане, за да ѝ направи път. Жената го поглежда изненадно.

Повече той не сяда. Като поглежда часовника си, приближава до вратата и позвънява.

— Моля ви да ме извините — казва той на възрастната жена, която отваря вратата. — Ако не се лъжа — той е изискано вежлив, — у вас се намират нашият агитатор. Не можете ли да я повикате? Аз съм от района.

— Моля — казва жената. — Влезте.

— Не, аз ще почакам.

Жената влиза и веднага отново излиза заедно с Лена; след тях върви старецът във валенките.

— Елена Федоровна — казва Володя, — извинете ме, ако съм ви попречил, но там вече всички се събраха, чакат ви...

— Да, да, идвам — казва Лена.

Той скромно се отдръпва от вратата. Лена се сбогува със старците.

— Значи няма майтап, в петък — казва старецът. Той я изпраща до стълбата, отвърща с поклон на вежливия поклон на Володя и гледа след тях, докато те слизат по стълбата.

— Аз имам още апартаменти — казва Лена.

И като слиза по стълбата, се обръща и добавя:

— Само че не върви след мен... от района...

... Сред стаята, до масичката с магнитофона, седи юноша. Той завъртява копчето и въпросително се взира в Лена.

— Семенов, Георги Никифорович — това вие ли сте? — пита Лена.

— Аз — казва юношата. — Седнете. Искате ли диня? Изборите ще се проведат в помещението на училището в неделя от шест часа сутринта до дванадесет часа през нощта...

— Точно така — казва Лена. — Виждам, че нямате нужда от агитация.

— Не, аз трябва да бъда агитиран — казва момчето. — Седнете.

— Добре. Какви въпроси искате да зададете?

— Моят въпрос е такъв — със сериозно лице казва момчето. — Къде мога да ви видя?

— В избирателния участък — казва Лена.

— Кога?

— Точно в шест часа сутринта.

— Ой — казва момчето. — Добре. Ще дойда, в шест. Само без майтап, нали?

Той излиза след нея на стълбата и когато тя спира пред насрещната врата, ѝ казва на сбогуване:

— Според мен у тях няма никого. Значи, в шест часа сутринта!...

Лена позвънява. Зад вратата се отзовава мъжки глас:

— Да! Влезте!

Възрастен човек, облечен в пижама и с ръце отзад, се разхожда из стаята. Погледът му е съсредоточен.

— Седнете — промълвява той, посочвайки стола пред писмената маса. —

Пушете ли?

— Не пуша. Аз съм от избирателния участък — казва Лена.

— Така. Добре — казва човекът в пижамата, сядайки на стола и гледайки Лена. — Можете ли да ми покажете документа си?

— Как? — не разбира Лена.

— Ами какво имате у вас? Паспорт, комсомолска книжка...

Лена смутено започва да рови в чантата си за паспорта.

— Така. Добре — казва човекът в пижамата, разлиствайки паспорта. — Елена Федоровна... година на раждането хиляда деветстотин и четиридесета... рускиня. ... Омъжена ли сте?

— Не — казва Лена, недоумявайки.

— Е, казвайте. — Той затваря паспорта и го поставя до себе си на масата.

— Какво?

— Къде работите?

— Работя в една печатница.

— Така. Ясно. В печатница. Като каква работите там?

— Като инженер-технолог...

— Така — отбелязва на себе си човекът в пижамата. — Какво става при вас на избирателния участък? — и се извърща към масичката, на която е поставен телефонът. Той сваля слушалката, повъртява диска и произнася: — Ерохин. Ерохин? Какво има при вас?... Ясно. На мач? Не знам, не съм решил. — Нещо го разсмихва и той се смее в слушалката. — Това ти го каза. Добре, карай, аз съм си у дома. — И поставяйки слушалката, отново се обръща към Лена. — За какво говорихме? Как е народът? Разговаряхте ли с народа?

— Да.

— Какви са настроенията?

— Настроенията? Нормални.

— Конкретно? Някакви изказвания?

— Изказванията също са нормални. В тридесет и първи апартамент...

— Какво стана в тридесет и първи апартамент? — пита човекът в пижамата и взема молива.

— Там таванът тече в кухнята. Трябва да се поправи.

— Така. Ясно. — Той си записва нещо и вдига очи към Лена. — Добре, можете да си отивате. Дайте да ви подпиша пропускат.

— Аз нямам пропуск — казва Лена.

— Нямате?... — Човекът в пижамата се намръщва. — А как влязохте? — Ръката му се протяга към телефона. — Кой е там? Ерохин? Сега ще излезне една гражданка, която беше при мен. Пуснете я. — Със свободната си ръка той връща паспорта на Лена и продължава в слушалката: — Какво става там при вас? Кой е дежурен? Как? Защо — не разбрах! Така. Много сте разпуснали народа, братлета!

Той се надига зад масата, придържайки с длан слушалката до ухото си.

В стаята бързо влиза млада жена с бидон в ръка.

— Татко! — произнася тя с укор и уплаха и смутено поглежда Лена. — Не обръщайте внимание, не се бойте, понякога това му се случва... — казва тя тихо на Лена. — Ти ще пиеш ли чай, татко?

— Аз не се страхувам — казва Лена.

... Володя я чака на стълбата, те слизат заедно. Препръщайки я, той се спира и я поглежда в очите.

Тя се опитва да се отдръпне, но той я хваща за рамената и я привлича към себе си — силно, изведнъж. Той милва косите ѝ, ръцете ѝ, раменете ѝ, намира с устните си нейните устни и очи.

— Ама че характерче! — говори той, като я целува.

— Да — отговаря тя.

— Характерче — повтаря той и почувствувал изведнъж, че очите ѝ са мокри, започва да ги целува. Тя се притиска по-плътнo до него. сега ѝ се ще да сложи главата си на шията му. Някъде горе хлопва врата, тя трепва и се отстранява.

Някой слиза по стълбата.

Това е същият старец, който е живял във Франция. В ръката си държи мрежа. Изравнявайки се с двойката, той отстранява погледа си, защото е деликатен човек.

— Не забравяйте, моля ви се — вика след него Володя, — на дванадесети в помещението на училището! Чакаме ви! Моля ви се! ...

Тя си отива с метрото. Едва седнала във вагона, по навик изважда книгата от чантата си.

Нещо обаче я отвлича от четенето и я застава да вдигне главата си. Тя среща погледа на стоящия срещу нея млад човек. Той я гледа и като че ли леко се усмихва.

На нея изведнъж ѝ се струва мъчително познато това лице, тия очи, тия очила. Тя почти се е уверила в своята догадка, когато някакъв могъщ гръб заслонява момъка.

Това е за кратко време, гръбът се придвижва, младият човек както преди това гледа Лена и кой знае защо — книгата, която тя държи.

Тя неволно навежда очите си към книгата.

И в същия миг забелязва, че младият човек държи в ръцете си същата книга, със същата обвивка и същото заглавие „Седем дни през май“.

Те се усмихват един на друг.

... Идвайки у дома си, тя хвърля поглед върху закачалката и изведнъж забелязва: нещо се е изменило в естествения ред на висящите тук дрехи.

— Мамо — извиква тя, закачайки шлифера си. — Къде е...

— Какво? — отзовава се майката. — А! Сложих я в гардероба. Няма защо да виси там, само се праша. Кога ще си вземе той тая дреха?

Лена повдига рамене.

— Ще обядваш ли? — пита майката.

— Да, да — казва Лена и се спира на вратата на стаята. — Мамо... Изобщо — отивам в отпуска. Сигурно от този понеделник.

— Така ли? Ами днес е шести октомври. Обърна ли внимание на това?

— Обърнах.

— Може би по-добре ще е да почакаш още малко и да вземеш отпуската си през зимата?

Лена постоява един миг, размисляйки.

— Не, нищо. Сигурно някъде на юг все още може да се догони едно късче лято.

Тясна ивица от плаж някъде между Адлер и Хахрами се е протегнала по дължината на каменната естакада, по която, притиснати към отвесните скали, минават влакове. Краят на октомври е, слънцето още свети и грее, морето неуморимо се търкала по крайбрежния чакъл, плажът е пуст. Лена неподвижно лежи по гръб, подложила под главата си надут гумен пояс и покрила очите си с картонена козирка. Володя се е настанил до нея, в ръката му шуми някакъв лист. Той чете някакво писмо, след това го оставя настрана и взема вестник. Лежащият по-нататък възрастен човек върти копчето на своя транзистор — чуват се музика, откъслечни думи, радиосмущения.

— Спиш ли? — пита Володя.

Тя отговаря, без да помръдне и без да отвори очи:

— Не.

След това пита:

— Какво пише той?

— Уви... В Москва е девет градуса над нулата. Вали дъжд.

— А със статията какво става?

— Май че всичко е нормално. Дали са я в набор.

— А неговият подпис също ли ще стои там?

— Не само подписът му, но и дълбоките му мисли и оригиналните му изводи. Изпраща ти поздрав. „Елате ни на гости с Леночка.“

— Благодаря. Поздрави го и ти.

Те замлъкват. Съседът с транзистора най-после намира музика. Лена продължава да лежи неподвижно, като че ли спи.

Тогава той казва:

— Трябва да разбереш, все пак аз не се готвя да завързвам сантиментален роман с него. Те постъпват с нас, както си искат, вземат всичко от нас и ние също трябва да вземаме от тях всичко, което може да се вземе...

— А Лева?

— Какво Лева?

— Как постъпват с такива хора като Лева?

Той се извързва:

— Аз все още не знам кой от нас ще спечели — аз или той...

— Шаповалов.

Той се разсмява.

— Това добре го каза!

След това той пита:

— Ще се къпем ли още?

— Мм... — промъква тя.

Морето се труди с еднообразен, приспиващ шум. Край брега стърчат риболовни съоръжения, които приличат на скелетите на странни морски животни. Мирише на сол, риба и водорасли.

— Има хора, които всички трябва да съжаляват — изведнъж започва да говори Володя. — Те строят живота си на това. На съжалението. Те са неудачници, на тях никога не им върви и по тази причина всички трябва да се отнасят внимателно към тях. А аз, ако искаш да знаеш, ненавиждам съжалението, не мога и не искам да съжалявам. И мен никой не ме е съжалявал. Тия хора са свикнали да живеят на чужда сметка. Те вземат от другите онова, което не им принадлежи:

— А ти нищо ли не вземаш от другите?

Той се повдига и сяда.

— Аз вземам своето. Това, което ми принадлежи.

Но Лена лежи неподвижно, без да помръдва, без да отваря очи.

— Не разбирам защо ти е нужно всичко това — проговаря тихо тя. — Четиристотин познати, песни с китара. Шаповалови, шишове, другар от Камбоджа... Всичко това е хоби... Хоби, хоби — повтаря тя, — нищо от това не е главното, необходимото — може да бъде, а може и да не бъде... четиристотин познати, никой никому за нищо не е длъжен...

— Ти някак много сериозно говориш — забелязва Володя.

— Защо пък... Според мен основното наше занятие е да избягваме сериозните разговори...

Над плажа прогърмява вълк.

След това става тихо и отново зашумява морето.

— Няма ли да изгориш? — пита той. — На това слънце може да се изгори.

Тя се извързва на рамо. Сега той вижда очите ѝ.

— Ами аз? — пита тя. — Аз на кого принадлежа?

Той отговаря:

— На мен.

— Лично на теб?

Срещу тях, покрай брега, с лениво пръхтене пропълзва моторна лодка.

— Знам за какво мислиш. Искаш ли да ти кажа? — Той се приповдига на лакти. — Сериозно. Ние никога не сме говорили за това. За нас двамата. Аз даже не мога да разбера защо не сме говорили за това. Това те е засягало, аз знам.

— Не.

— Не е вярно. Това засяга всяка жена. Не си мисли, че аз не разбирам: трябва да дойдем до нещо определено, рано или късно трябва да решим нещо. Не мисли, че аз нищо не мога да реша. Да не би да си мислиш, че и аз не съм се измъчвал, не съм се наказвал за това...

— Разкъсвал си се.

— Чакай — казва той, — аз сериозно ти говоря. Гледам женените хора. Двама души трябва да си бъдат необходими един на друг. Не просто любов — и ти, и аз сме се любили, но трябва да има една жена, която да е необходима, това добре го разбрах. Накратко казано, ще се върнем и ще идем в същото онова учреждение, дето правят хората щастливи...

Лена вдига очите си към него.

— Предложение ли ми правиш?

— Да! При това напълно сериозно и дори тържествено.

Той потърсва с поглед дрехите си, намира ризата и я облича на голо. После бърка в чантата за термуса.

Той стои пред нея по риза, с голи крака и протяга чашка:

— Дръж!

Тя взема, отпива.

— А какво би станало, ако аз също пожелаея да запазя независимостта си?

Той се засмива.

— Не, наистина — казва тя. — Възможен е и такъв вариант, нали?

— Сигурно — казва той, повдигайки рамене.

Морето се удря в брега с невисоки, съдържани залпове, шумоленето на чакълата отговаря като ехо. Горے, извит в широка дъга, повтаряйки кривата на естакадата, се носи влак.

— Моята братовчедка ме питаше какъв си ти. Зъл, добър, пиеш ли или не... Аз и казах всичко така, както си е. Обективно. Всички твои достойнства. Казах ѝ, че ти не пиеш, не си скъперник, не си женкар, което също е важно. Че имаш лек характер и не си страхливец...

— Благодаря — усмихва се Володя.

— Но знаеш ли — Лена закрепва чашката между камъните, — аз сигурно никога няма да мога да ѝ обясня защо, независимо от всичките ти добри качества, няма да се омъжа за теб.

Той я гледа с опулени очи и изведнъж се размива.

— Аз се страхувам за теб, Володя — продължава тихо тя, гледайки как вълните се търкалят по брега. — Всичко, всичко се обърка — онова, което е за смях, и онова, което е сериозно, и на мен понякога ми е страшно, като че ли правим нещо нечестно, че живеем не както трябва, че нещо сме забравили... а животът си върви... Пак ли усложнявам?

— Нищо, карай.

Тя замълчава.

И отново морето се чува.

Тя се е извърнала, прикрила с длан лицето си от слънцето и Володя не вижда сълзата, която изпълзява по бузата ѝ.

— И какъв е изводът? — пита Володя.

Тя става, изгърсвайки полепилите се по тялото ѝ камъчета.

— Да вървим да обядваме — казва делнично тя.

— Но преди това да се изкъпем, а?

— Разбира се.

Тя слага гумена шапка, скривайки под нея косите си. След това тръгва към водата, внимателно стъпвайки с босите си крака по чакъла. Той върви след нея. Една секунда те стоят, потопили краката си във водата, после изведнъж влизат и започват да плуват заедно, размахвайки широко ръце.

За първи път днес тя облича палтото си. В коридора се натъква на Валка.

— Здравей — казва той. — Как е там, при вас, на юг?

— При нас е добре. А при вас? Непрекъснато дъждец, а?

— Дъждец... Ти още ли си в отпуска?

— Не, вече съм на работа.

— Тогава защо си у дома?

— Аз съм втора смяна.

— Тогава защо излизаш толкова рано?

— Гледай го какъв е. Просто отивам да се поразходя. Отдавна не съм била в Москва, домъчняло ми е. — Тя го гледа внимателно и с учудване. — Слушай, ти много си пораснал! Кога успя да направиш това?

— Успях — казва Валка. — Под дъждя. — И също се вглежда внимателно в нея. — Искаш ли ябълка?

— Много.

Валка влиза в стаята и веднага излиза огорчен.

— Напразно се похвалих. Изяли са ги. Жалко, чудесни ябълки бяха.

— Нищо — успокоява го Лена. — Благодаря ти.

— Няма защо — вдига рамене Валка.

— Как няма защо? Чудак такъв — ами че за вниманието!

Дъждът е преминал, слънцето поглежда и изсушава асфалта. Пети ноември е — навечерието на празника. По цялата ширина на улицата окачат лозунги. По средата на платното е спрял камион с куличка, върху нея са се струпали хора, които се занимават с тролейбусния кабел.

Тя върви спокойно сред множеството, заобикаляйки машинално хората, които стоят на тротоара, и пропускайки бързащите. Не бърза.

Тя върви, спирайки пред афишите, разглеждайки витрините и отново продължавайки пътя си.

Спира пред сергия с ябълки.

— Вземи си ябълчици — казва ѝ продавачката. — Погледни — всичките еднакви, направо за изложба. Вземи, вземи повече.

Лена дълго избира с поглед, накрая избира една едра и красива ябълка.

— Ето тая — и я слага на теглилката.

— Двайсет и две копейки — казва продавачката.

И после добавя:

— Ровят, ровят, па изберат триста грама!

Тя е в градинката пред Большой театър и може би изведнъж би я пресекла, ако не е това странно струпване на народ, което я заставя да забави крачките си, да спре и да се огледа наоколо.

Хората се държат някак необикновено. Те стоят или седят на групи, отиват от една на друга група, срещат се като стари познати, събират се на тълпи ту тук, ту там. До Лена се прегръщат двама възрастни мъже; те се потупват един друг по рамената, по гърбовете, обменят си кратки възклицания, смисълът на които е трудно да се разбере.

— Момчета! — вика към тях възрастна жена и се хвърля на вратовете и на двамата. Сега те стават трима и всички застиват в една прегръдка, и Лена вижда сълзи по очите на жената.

— Наблизо стоят прегърнати още двама мъже и една жена във военна униформа, с пагони на майор. Един пълен човек търси някого сред тълпата. Старче с тъмно пардесю и шапка с изтрита периферия се премества в прегръдките на високо полковник. Някой повиква Лена. Тя се обръща и не изведнъж вижда мъж с мушам и с фотоапарат през рамото. Направил рупор с ръцете си, той вика високо:

— Лена, Лена!

Побеляла пълна жена с жакет, с орденски знаци на гърдите си забързва срещу него. Очевидно, именно това е и Лена.

Сега вече може да се разбере, че това са ветерани от някаква дивизия или може би цял фронт, или участници в някаква забележителна военна операция, които са си определили ден и място за среща. Различни по вид и по дрехи, тук всички те са равни и не се стесняват нито от прегръдките, нито от сълзите си. Няколко вече не млади хора, мъже и жени, прегърнати, пеят песен — това е старата, почти забравена „Дай да запустим“ и те пеят смело, високо и увлечено, както в ония времена...

Неочаквано сред тази пееща група се мярва познато лице. Лена спира. Тя вижда Алик.

Няколко пъти различни гърбове го заслоняват, след това той отново се вижда — с разкопчано палто, без шапка. Той препръща някакъв възрастен човек и пее заедно с всички: „Топъл вятър духа, пътища разкалва и на фронта южен идва пролетта...“

В един момент на Лена ѝ се струва, че Алик я е познал, но пеещите хора се придвижват някъде, заслоняват ги групи.

— „Снегът топи се в Ростов, топи се в Таганрог... Някога тези дни ще си припомним ний...“

Лена продължава бавно да върви по улицата, все още чувайки песните. В ръката си държи ябълката, разглежда я, усмихва ѝ се, подхвърля я и отново я разглежда.

Тя отключва вратата и влиза тихо. Постоява известно време в коридора, подхвърляйки ябълката и сякаш размисляйки дали да влезе в стаята. Чука пишеща машина, през откритата врата се вижда как Володя удря по клавишите. Володя работи.

Той повдига глава:

— Ти ли си, Лена?

Когато тя влиза, той се усмихва.

— Сваляй си палтото! Аз свършвам.

Лена стои, разкопчава едно копче. Присядна на края на дивана до самата врата. С едната си ръка развързва и сваля от главата си кърпата, отново подхвърля ябълката, без да откъсва погледа си от Володя.

Чука машината. Володя поглежда черновката, после Лена и както това е прието между тях — усмихва ѝ се, притваряйки очи. Тя отвърща по същия начин.

Той отново се навежда над машината и не вижда как усмивката си отива от лицето ѝ. Тя бръква в джоба на палтото си, изважда ключа от входната врата и го поставя до себе си.

Лена седи мълчаливо, подхвърля от време на време ябълката, гледа го със спокоен поглед, като понякога внезапно леко се мръщи. Той не знае, че през това време тя вече се прощава с него — мълчаливо, решително и без съжаление.

— Е, добре. Аз си тръгвам — тихо казва тя и става.

— Къде отиваш? — учудва се Володя. И също става.

— Време е вече — казва тя. — Не ме изпращай. — Тя спира на вратата. — Дръж! — с широк жест му хвърля ябълката. — Подарявам ти я!

И затваря вратата след себе си.

Вали сняг. Гъст, на големи парцали. Той се върти около уличните лампи, лети по улицата, догонвайки минувачите. Хората бързат, те се срещат по станциите на метрото, по площадите, в магазините. Те са отрупани с пакети, мъкнат в ръцете си натъпкани чанти, спират таксите. Те се смеят, спорят, закъсняват, вълнуват се. Вратите на магазините непрестанно поглъщат и изхвърлят на улицата заедно с кълба от пара нови тълпи от хора. Това е последната вечер на годината, вечерта на тридесет и първи декември и хората енергично бързат срещу празника.

Часовниците на пресечките отчитат времето.

Хората по улиците намаляват. Това става изведнъж и все по-ясно забележимо — улиците се изпразват с всяка минута. Някъде все още бързат, гмуркат се в метрото, хвърлят се от двете страни да пресекат пътя на случайно такси. Но това са вече последните хора.

И само в будките на телефонните автомати все още говорят.

Над опустелия, притихнал град плуват телефонни сигнали, сплитат се гласове.

„Ало, кой е там? Поздравявам те с настъпващата Нова година!“ „Оля, Оля, ти ли си?“ „Вече я изпратихме, сега ще започнем да посрещаме...“ „Мамо, това съм аз, Костя. Поздравявам ви с настъпващата Нова година!“ „Къде сте, брат-лета? Всички вече се събраха!“ „Ало, може ли да се обади Лена?“ „Павел Александрович, обаждам ви се от автомата. Желая ви всичко най-хубаво...“ „Може ли да се обади Лена?“ „Да, аз съм. Слушам! Кой е там?“ — „Обажда се Жения.“ — „Ало, ало, нищо не се чува.“ — „Пет, тридесет и седем не отговаря.“ — „Ами сега?“ — „Сега чувам. Здравейте, Жения, как се радвам, че ми се обаждате. Откъде звъните, какво правите?“ — „Аз съм тук, с другари. На Волоколамското. Минахме и видяхме обявление: има свободни маси...“ — „Не, къде сте вие въобще, какво правите?“ — „Въобще? Размислям.“ — „Какво, какво?“ — „Размислям“ ...

Над града се преплитат гласове. Настъпва Новата година.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„СЕДЕМ ЗАГУБЕНИ ДНИ“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ
ФИЛМА)

И ЮГОСЛАВСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ПРОМЕТЕЙ ОТ ВИШЕВИЦЕ“ (СЦЕНА ОТ
ФИЛМА НА 4-ТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА)