

киноизкуство





бр. 1, януари 1974

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ДНЕШНИЯТ ДЕН НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — ЗА ПЕРИОДИЗАЦИЯ-
ТА НА ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО**

АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ

АЛБЕРТ КОЕН — МАЛКО ГРАМАТИКА

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — „И ДОЙДЕ ДЕНЯТ“

**АТАНАС СВИЛЕНОВ — ЕКРАНИЗАЦИЯТА НА
„ИВАН КОНДАРЕВ“**

ИСКРА ДИМИТРОВА — „МОНОЛОГ“

**ЛЮБЕН СТАНЕВ — ПОГЛЕД ВЪРХУ 24 СЪВЕТ-
СКИ ФИЛМА**

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ВЯЧЕСЛАВ ТИХО-
НОВ**

СРЕЩА-РАЗГОВОР С КОЛЕГИ И ПРИЯТЕЛИ

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — ПАРИЖКИ ЕКРАН

**Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — ЕДИН ФЕСТИВАЛ
НА КРЪСТОПЪТ**

ХРОНИКА

**ЛЮБЕН СТАНЕВ — ИЗКУСТВЕНАТА ПАТИЦА
(СЦЕНАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки **месец**

главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч.

каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцена от филма

„Сватбите на Йоан Асен А. Карамитев и

Н. Коканова в сцена от филма. На втора стра-

ница съветският актьор Вячеслав Тихонов.

ДНЕШНИЯТ ДЕН НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

На XII фестивал на българския филм във Варна се проведе традиционната среща-разговор между създателите на филмите, представителите на печата и чуждестранните гости. По-долу поместваме в резюме част от изказванията.

Обсъждането на фестивалните филми се откри с встъпително слово на кинокритика **Григор Чернев**, който очерта в общи линии днешното състояние на българското кино, проектирайки го върху фона от предишните няколко години. Чернев подчерта повишеното внимание на нашите кинематографисти към съвременната тема, към проблемите на заобикалящата ни действителност, отбелязвайки появата на интересни произведения, в които се проявяват индивидуалният почерк на художника и неговата ясна гражданска позиция. В българското кино днес — каза Григор Чернев — работят няколко поколения филмови режисьори, които през призмата на своите лични възприятия, пристрастия и стилови предпочитания се стараят да водят откровен разговор за миналото и настоящето на своя народ. Особено показателни са филмите от антифашистката борба „Последната дума“ на режисьорката Бинка Желязкова, самата участничка в тези героични събития, и „И дойде денят“ на младия режисьор Георги Дюлгеров, роден в онези дни, за които разказва в своето произведение. Различни като мисловна нагласа, тези филми се включват в един общ разговор за смисъла на борбата, за жертвеността и героизма, за чувството на отговорност пред човечеството. И този разговор за миналото се проектира пряко или косвено върху нашето съвремие. Фестивалните филми с разнообразието си от жанрови и тематични насоки, с наличието на изявени творчески индивидуалности дава сериозна основа за един професионален и сериозен творчески разговор.

Първ се изказа зам.-главният редактор на сп. „Киноизкуство“, **д-р Александър Тихов**. Хвърляйки общ поглед към тазгодишната фестивална програма, д-р Тихов изтъкна един от най-важните моменти за развитието на социалистическото ни кино — неговата връзка с проблемите на съвременността. Преодолявайки някои тематични и жанрови увлечения от миналото — каза д-р Тихов, — нашето кино демонстрира категорично количествения превес на съвременната тема. Това е радостно обстоятелство, но то не може напълно да ни задоволява. Вярно е, че количеството е една от първите предпоставки за качеството на всяко филмово производство. Но ако внимателно се вгледаме във филмите на съвременна тема, ще видим, че те не ни носят пълно идейно-художествено удовлетворение. Те оgrabяват пьстротата на всекидневието, но не винаги релефно очертават процесите и проблемите, характерни за нашата действителност. Подминавайки същността, някои от нашите филми неволно изпадат в едностранчивост, което понякога води до излишно олекотяване на конфликтите, до разкрасяване, до своеобразна идиличност. Филмовата реализация на „Най-добрият човек, когото познавам“ и актьорската защита на Невена Коканова ни показаха, че нашите кинематографисти са в състояние да преодоляват или да запълват драматургическите празноти на сценарната основа, намирайки широк контакт със зрителската зала. Много радостно впечатление оставя филмът на Едуард Захариев и Георги Мишев „Преброяване на дивите зайци“ със своята почти документална достоверност, точност на детайлите и леката нотка на ирония.

Д-р Тихов се спря на „Последната дума“ на Бинка Желязкова и „И дойде денят“ на Васил Акьов и Георги Дюлгеров и подчерта своеобразния авторски поглед, през който се пречупва отразяваният жизнен материал. Той отбеляза също ярката защита на антифашистката тема във филма на Никола Корабов „Иван Кондарев“ — мащабно произведение за един от най-сложните периоди в духовното развитие на нацията. Въпреки известна непълноценност на някои от баталните сцени във втората серия — отбеляза д-р Тихов — „Иван Кондарев“ като цяло се домогва до психологическата плътност на героите, до широта на епическото повествование, до едни от най-големите върхове, които е достигнало нашето кино в сферата на филмовите екранизации.

От късометражните фестивални филми д-р Тихов отбеляза гражданската значимост и остра проблемност във филма на Христо Ковачев „Здравейте, мили деца“, един филм, който със своята художествена реализация вълнува и тревожи съзнанието на най-широката зрителска аудитория. Един филм, който говори за социалната значимост на българското документално кино.

Режисьорът от ДЕФА **Ото Вернер** се спря на два момента от варненския фестивал, които са му направили особено силно впечатление: на високото професионално майсторство, с което са осъществени българските филми, и на извънредно радушияния прием на фестивалните филми от страна на българската публика. Ото Вернер е за първи път в България, но от филмите, които той е имал възможността да види на XII национален фестивал, е добил представа за

душевността и светоусещането на българина. Особено много ми даде филмът „Преброяване на дивите зайци“ — подчерта Вернер —. Аз се срещнах с българския народ и се проникнах от симпатия към него. По принцип резервиран към филми на историческа тема, Вернер отбеляза невероятното въздействие на „И дойде денят“. Този филм ме потресе — каза той, — развълнува и впечатли, макар че темата му е много експлоатирана. В него е преодоляна скуката и е намерен нов подход към събитията. Споделяйки повечето оценки за българските филми, дадени от д-р Тихов, Ото Вернер говори за това, че сред немската делегация филмите са получили различна оценка, но подчерта интереса, който са предизвикали сред неговите колеги. И макар че имаше филми, в които проблемите се разрешаваха някакси много лесно — обобщил Вернер, — в които всичко беше много красиво, струваше си да дойдем в България, за да видим филмите на варненския фестивал.

Съветската кинокритичка **Людмила Погожева** започна своето изказване с оценка на филма „Здравейте, мили деца“, напълно солидаризирайки се с мнението на д-р Тихов. Но за нея този филм е показателен и в друго отношение — той открива нови пътища в развитието на документалното кино, което днес силно влияе върху игралното. Погожева се спря по-обстойно на филма „Преброяване на дивите зайци“, наричайки го филм в особен, условен жанр. В този филм се чувствуват особено силно документалната точност на камерата и дискретната режисура, дала възможност на актьора за пълна изява.

От филмите на антифашистка тема, в които ярко се изявява новият поглед на техните създатели, Погожева поставя на първо място „Последната дума“. Основните му достойнства — каза тя — се откриват в стремежа на режисьорката да разкрие не историята на героичния подвиг, а да се вникне в психологията на жената-антифашистка.

Хвърляйки поглед към останалите филми, Людмила Погожева подчерта, че българското кино е започнало сериозен поход за овладяване на трудната съвременна тема. Засега — отбеляза тя — нашите български другари са повече внимателни наблюдатели, отколкото изследователи, но всеки един от филмите говори за стремежа да се намери образът на човека, изразяващ духа на епохата. Във всички филми, дори и тези, които не са изцяло успешни, има отлични епизоди. А това е доказателство за възможностите на българското кино да направи и следващата крачка към овладяването на голямата съвременна тема. Остава да се пожелае повече острота на мисълта и по-силно изявена конфликтност на кинематографичните произведения.

Чехословашкият режисьор **Владимир Чех** след един период от три години е отново гост на варненския фестивал. Този фестивал — каза Чех — се смята за национален, но според мен тазгодишното представяне на българската кинематография във Варна е равно на интернационално. Чувствавам се като археолог, който открива нова култура, нови художествени ценности. За изминалите три години българското кино е направило невероятна крачка, един истински скок.

Разбира се, за филмите има различни мнения. Голяма роля в тяхната оценка играят и личните пристрастия. Но ако питате за моето мнение, аз без всякакво колебание бих предложил филма „Най-добрият човек, когото познавам“ за участие в следващия международен кинофестивал в Карлови вари, а „Преброяване на дивите зайци“, този много гоголевски филм, да се закупи за най-широко разпространение. Във вашите филми — продължи Владимир Чех — аз видях много големи артисти — от малкия изпълнител в „Деца играят във“ до Ицхак Финци в „Преброяване на дивите зайци“. Смисълът на нашето присъствие тук виждам и в това, че получаваме възможност за съвместна работа. Обединено, социалистическото кино е една от големите сили на света, с максимална техника и широки артистични възможности. Варненският фестивал даде още едно доказателство за това. Връщаме се — завърши изказването си Владимир Чех — с радостното чувство, че се е появил много силен партньор и съюзник в киното, един нов значителен филмов свят.

В стегнатото изложение на полската кинокритичка **Алиция Холман**, завеждащ катедра по киноизкуство в Краковския университет, бяха изказани някои, както самата тя подчерта, по-частни, субективни мнения. Според нея в българското кино най-големите постижения са по линията на реализма. Но като че ли на варненския фестивал те са представени по-слабо, отколкото филмите, които тя причислява към поетическия символизъм. И въпреки тяхното количествено малцинство тези обикновено направени филми са и дали най-много художествени и духовни ценности. Филмите „Преброяване на дивите зайци“, „Мъже без работа“ и „Най-добрият човек, когото познавам“ — продължи Хелман — ме поставиха в непосредствен контакт със съвременността без поза, без маниерност, без опит да се подражава на чужди постижения. Този вид кино трябва да бъде особено благодарно на актьорите. Българското кино е едно истинско актьорско кино. В никоя друга социалистическа кинематография не съм забелязала такъв добър подбор на изпълнителите.

Същевременно поетико-символичните филми — заяви Алиция Хелман — породиха у мен безпокойство. Не повярвах докрай нито на героите, нито на авторите. Това усещане според Хелман идва от избора на изразните средства, в които тя не открива продължение на националните културни традиции на българите, а известно влияние на някои чужди образци — унгарски или полски. Алиция Хелман има пред вид главно филмите „И дойде денят“ и „Последната дума“. Вторият филм според нея е осъществен със средствата на авангардното кино от преди 40 години. Не бих искала това мое отношение — каза Хелман — да се възприема като категорична атака срещу тези филми. На мен ми е ясно, че всяка кинематография трябва да мине през този етап. Киното не може да се развива, без да изживее различни увлечения. Те са необходими, за да се открият истинските, националните стойности. Полското кино постигна своите най-големи успехи едва тогава, когато успя да се пребори със световните „изми“. Искам да подчертая, че експериментите безспорно трябва да се ценят, но същевременно да не се губи основната цел на художествените търсения. Трябва да се утвърждава онова, което

автентично израства на собствена почва, което съдържа в себе си действителни и непреходни стойности.

Тазгодишният варненски фестивал — каза в изказването си главният редактор на творческия колектив „Хемус“ **Свобода Бъчварова** — е XII национален и II за творческите колективи. Не без гордост Бъчварова подчерта, че в програмата на фестивала са включени пет филма, произведени в техния творчески колектив. Както някои от изказванията, така и многото предварителни разговори, които се водят по време на снимачната работа, дават основание да се постави въпросът за съвременността на филмите. Нека не вулгаризираме понятието съвременен филм — подчерта Свобода Бъчварова. Съвременен филм ще рече филм с наличие на актуални идеи, на съвременно звучене на разглежданите проблеми. В този план на разсъждения ние ще бъдем прави, наричайки съвременни и „Преброяване на дивите зайци“, и „Последната дума“. Защото и двата филма са обърнати към съзнанието на нашия съвременник, към пресмисляне и размисъл за неговия днешен живот. Разнообразието на стиловете, на темите и изразните средства в програмата на варненския фестивал е в повечето случаи резултат на различно и в много случаи сложно мислене, което не дава възможност да се изведат конфликтите в тяхната проста логика. Асоциативната форма на някои от тези филми ни помага да удържим битката между положителното и отрицателното начало в този конфликт. И затова на българските кинематографисти е необходим повече кураж и повече разбиране от наша страна. В отговор на изказването на А. Хелман Бъчварова изрази убеждението, че по повод филмите „И дойде денят“ и „Последната дума“ може да се говори за творческо използване на изразни средства, а не за подражателство. Трябва да се прави разлика между епигонството и творческото усвояване на нови кинематографични похвати.

Народният артист на СССР **Сергей Герасимов** подчерта в изказването си плодотворността на провеждания всяка година през време на варненския фестивал разговор за българските филми. Поводите за такъв разговор са повече от достатъчно, още повече че през тази година телевизията е равнопоставен участник във фестивала. Аз разбирам изказването на Хелман — продължи Сергей Герасимов — като стремеж за ясност на позицията, но нейното мнение би могло да се оспори. Припомняйки си филмите, показани на фестивала, не могат да се отминат онези от тях, които говорят на обикновен, реалистичен в най-широкия смисъл на тази дума език със зрителната зала. Тези филми представляват за зрителите необходима ценност, откриват пред тях познатия им свят в най-простите естетически пропорции, акцентирайки доброто, внимателно докосвайки се до недостатъците. Но не би могло да се каже, че само тези филми определят или трябва да определят лицето на българското кино. Те посочват само един от възможните пътища на развитие, който вероятно винаги ще има място при една голяма кинематография. А българската кинематография е голяма кинематография, която има всичките права и задължения на големия културен процес със значение не само за своя вътрешен екран, но и за световния. Но също та-

ка е вярно, че най-големите художествени резултати в изкуството се постигат, когато се запазват родните корени.

Времето е необикновено динамично. С неговите промени се променя и езикът на изкуството, особено на киното, това мобилно и бързо развиващо се изкуство. Не мисля, че езиковата усложненост на някои от видените на фестивала филми са резултат от желанието да се шокира залата или да се излезе извън пределите на традиционното. Друг е въпросът доколко добрите намерения са получили адекватна художествена реализация. Да вземем филма на Бинка Желязкова. Готов съм да се съглася, че „Последната дума“ оставя двойствено впечатление. Струва ми се, че желанието на твореца да изкаже всичко, което не е успял да каже досега, понякога пречи на филма. В него много неща се развиват дълго в името на експресивния резултат. Правомерно ли е това в изкуството? Изкуството като че ли не трябва да прибегва към директни, силно действащи прийоми като раждането например, за да обясни своята нравствена и естетическа цел. Но Желязкова прави това неслучайно. Остава усмивката на майката, щастието от сътворяването на човека. В блестящото изпълнение на Цветана Манева е подчертана не само усмивката на мадоната, но и буйната, неудържимата воля за живот... Alegорията — подчерта Сергей Герасимов — е сполучлива, когато се поражда като естествен резултат от движението на живота, когато тя не е мъртъв знак. А тук присъства логиката на живота, изведена до равнището на алегорията, до символа.

Във филма на Георги Дюлгеров и Васил Акъов „И дойде денят“ — каза Герасимов — става дума не толкова за партизанската тема, а за избора на собствено място в този свят, за това, кое считаме за добро и кое за зло, кое е твое право и в какво нямаш право. Твърде много неща се решават в сцената на разстрела. В нея има жестокост, но това е такава суровост, която човек не може да не приеме, когато жестокостта и насилието в западното изкуство станала отдавна разменна монета. Във филма на Дюлгеров жестокостта има друг смисъл. Революцията е дело далеч небезкръвно, което за съжаление отново се потвърди от съвременната история на Чили.

Филмът на Едуард Захариев „Преброяване на дивите зайци“ Сергей Герасимов нарече поразителен. Тръгва се от анекдота, но всичко е сериозно като в документална хроника. В него присъства спонтанното поведение на човека, като че ли проследено със скрита камера. С това режисьорът е направил своята истинска голяма крачка в изкуството, като е дал възможност за изява на актьорите. За мен — подчерта Сергей Герасимов — Ицхак Финци бе най-съвършенното откритие, един актьор-чудо, който може да бъде сравнен само с четиригодишния Димитър Ганев от филма „Деца играят във“. Ето те двамата — професионалният актьор и детето, което живее свой собствен живот — стоят един до друг. Режисьорът е овладял най-голямото майсторство на режисурата — да освободи актьора от задължението да служи на киното и да го постави в положението на човек, който се наслаждава на частица от чуждия живот.

Сергей Герасимов изтъкна, че и на варненския фестивал има „белетристични филми“, но те не би трябвало да се смятат за не-

успех в общия мащаб на фестивала. Защото в тях има такива сцени, които „правят“ филмите.

Особено добро впечатление — каза Сергей Герасимов — оставя филмът „Иван Кондарев“. Екранизацията е винаги мъка и винаги към нея се предявяват много претенции. В този филм има известни пропуски — схематичност на баталните сцени например, но има най-главното: умението да се наблюдава животът, времето, начинът на мислене...

Герасимов се спря и на редица актьорски изяви, като отбеляза Георги Парцалев в „Сиромашко лято“, който „държи“ филма на високо актьорско равнище, Стефан Данаилов, който в „Иван Кондарев“ изгражда пълнокръвен образ, Невена Коканова, Катя Паскалева и Цветана Манева, появила се в няколко много различни роли. На миналогодишния варненски фестивал — подчерта в заключение Сергей Герасимов — ние с Тамара Макарова открихме българското кино в едно ново качество. А този фестивал затвърди нашето мнение. Но струва ми се, че няма нищо неочаквано в този качествен и количествен скок. Предишните години го подготвяха.

Италианският критик **Серджо Микели** изказа няколко по-обща становища върху техникo-методологическото пренасяне на сценарната основа във филм, отбелязвайки доброто ниво на режисьорската работа, а също така изтъквайки някои трудности, с които постановчиците е трябвало да се преборят. При едни случаи се оказва труден този преход от литературата към образния език на киното, при други — както е в „Опък човек“ — пълнотата от идеи, от сблъсъка между старото и новото не са се излели в стройно кинематографическо цяло.

Във филми като „Последната дума“, където Бинка Желязкова е и сценарист, няма разминаване между литературната основа и изобразителното лице на филма.

В българското кино Серджо Микели открива наличието на една линия, която според него го определя като цяло — сантиментализъм в най-добрия смисъл на думата и романтизъм. Тази сантиментално-романтична интонация в повечето случаи се извежда от цялостната сюжетна основа на филмите. И по този начин намира много пряк път към зрителите. Такъв е според Микели филмът „Най-добрият човек, когото познавам“. В същото време, подчерта той, българското кино е давало пример и за друг тип филми, които предлагат храна за мисълта на зрителя — като „Отклонение“, „Бялата стая“, „Козият рог“. В наличието на тези разновидности италианският кинокритик открива богатството на една национална кинематография. Защото за изкуството е от голямо значение не само какво ще се каже, но и как.

Грузинският режисьор **Отар Йоселиани** говори за майсторството в професията на кинематографиста и за нейната етика. Отбелязвайки високото ниво на актьорското изпълнение, Йоселиани забеляза, че нашите режисьори ангажират от филм във филм едни и същи актьорски лица. А зрителите не могат да се отърсат от предишната биография на създадените от тях филмови герои и това обстоятелство автоматично снима около 30% от проблемите, които ак-

търът трябва да носи. Дори един филм като „Преброяване на дивите зайци“, отбеляза Йоселиани, загубва уникалността на актьорските постижения от това, че същите актьори сме ги видели в други образи. Към общото много добро впечатление от българските филми — каза Йоселиани — се прибавя обаче неприятното усещане, че те са по-дълги, отколкото трябва. А тази особеност не винаги прераства в качество за даден филм, напротив, лишава го от нещо много важно, което той носи. В този план на разсъждения Йоселиани разглежда филма „Последната дума“, като изказа мнението, че някои от най-експресивните сцени, като раждането на детето или отрязването на косите, загубват нещо от внушението си именно защото, защото е прехвърлена дължината. Мисля — каза Йоселиани, — че филми като „Последната дума“ и „И дойде денят“ говорят за принципно важни и сериозни неща, които се отнасят до всички нас. Но все пак ми се струва, че за тези неща е по-добре да се говори просто и достъпно за всички. В най-добрите си класически образци игралното кино не е усложнено. В него има яснота на мисълта и изображението.

Йоселиани отбеляза наличието на такива кинематографични произведения, в които първостепенна роля за смисловото им разбиране играе словото, диалогът. Но ние имаме работа с изкуство — каза той, — което трябва да бъде понятно от самия мизансцен, от самото движение, от сблъсъка на различните елементи вътре в кадъра и между кадрите.

От късометражните филми грузинският режисьор отбеляза „Здравейте, мили деца“ и „Аквариум“. Веднага буди симпатия — каза той — обстоятелството, че режисьорът Хр. Ковачев се е заинтересувал от проблема за възрастните хора, за синовия дълг. И в същото време този филм ме постави над този проблем с усещането ми, че не съм виновен. Докосвайки се до една такава тема, филмът трябва не само да апелира към всеки един от нас за синовно отношение към своите родители, но и да анализира наличието на подобни случаи, да открие корена на неприятното явление. И тогава внушението на филма ще бъде насочено не само към нравствеността на всеки един човек, но и към неговата гражданска съвест. Бих искал да изкажа благодарността си — продължи Йоселиани — към създателите на анимационния филм „Аквариум“ за онези минути на духовна радост и съпреживяване, които те ми дариха. Това е наистина великолепен миниатюрен филм.

Обобщавайки казаното дотук, Отар Йоселиани изтъкна, че българските кинематографисти не се стремят да анализират тъмните страни на личността. И това е хубаво, защото колкото и да осъждаме човешката мерзост, показвайки я на екрана, ние ѝ даваме право на гражданственост. Във вашите филми хората са ясни и чисти в постъпките си. В тях винаги се улавя присъствието на един висок човешки идеал. Но това не би трябвало да означава снемане на конфликтите и проблемите. Това би довело до създаването на демобилизиращи филми. Да се правят филми „за нищото“, ще рече авторите да не са искрени към нас, към действителността, която ни заобикаля. А неискреността е въобще чужда на нашата професия.

Рут Садул, съпругата на известния историк на киното Жорж

Садул, направи уговорката, че нейното мнение е мнение на обикновения зрител. След Пула варненският фестивал е вторият национален фестивал, на който тя е имала възможност да присъства. И фестивалните филми са ѝ дали много минути на радост. Най-силно впечатление у нея са оставили „Преброяване на дивите зайци“, „И дойде денят“, „Мъже без работа“ и „Последната дума“. Аз много харесах „И дойде денят“ — каза Рут Садул, — въпреки че поради трудности в превода не можах напълно да проследя диалога. Филмът „Мъже без работа“ е много човечен, директно обърнат към зрителите, непосредствен в показването на един трудов колектив и на взаимоотношенията на неговите членове в работата и в живота.

Спирайки се на филма „Последната дума“, Садул изрази несъгласие с оценката на А. Хелман. Този филм — каза Садул — ме трогна и развълнува. Когато го гледах, аз не объртах внимание на неговата усложнена изразност. Едва след прожекцията се опитах да анализирам, да осмислям видяното. „Последната дума“ ми въздейства така, както навремето „Последният етап“ на Ванда Якубовска. Не е случайно обстоятелството, че две жени са създали тези два филма. За мен — изрично подчерта Рут Садул — филмите, които бяха показани на варненския кинофестивал, са дълбоко национални, дълбоко български, което обаче не им отнема правото да намират отзвук и вън от страната. Затова смятам, че значението на този фестивал е не само национално, но и международно.

В заключение Рут Садул сподели желанието си филмите „Преброяване на дивите зайци“ и „Последната дума“ да бъдат включени в програмата на Седмицата на кинокритиката, която се провежда по време на фестивала в Кан, а „Мъже без работа“ да бъде представен за наградата „Жорж Садул“.

Ръководителят на румънската делегация **Джордже Корня** изказа искреното си възхищение от актьорския състав във филмите на варненския фестивал, който е от световна величина. Казват — продължи той, — че децата са най-добрите актьори, защото не знаят какво правят. А във вашите филми, дори когато играят деца, се чувства ръката на режисьора, която обаче не лишава тяхното изпълнение от искреност. Прави впечатление необикновеното разнообразие на продукцията в тематично и жанрово отношение, което говори за високо живо на цялата кинематография. Вярно е, че повечето от филмите са, така да се каже, разговорни — изключение правят „Мъже без работа“ и „Преброяване на дивите зайци“, но те ни облягнаха с националния характер на българина. И това е тяхното най-голямо качество.

От филмите, които видях на тазгодишния варненски фестивал, отбеляза чехословашката кинокритичка **Галина Копанева** — си изградих убеждението, че българското кино е достигнало значителни успехи, че има по-интересни произведения, отколкото преди. В същото време се открива тенденцията всичко да се прави красиво. И това според нея е особено характерно за филмите, решени в поетичен план. Тези творби са изградени върху поетическия образ, върху художествената метафора, а това означава оригинално мислене, изява на субективно отношение към явленията — нещо, което е необхо-

димо на съвременното кино. Защото нашите потомци ще съдят за нас и за нашето време и от филмите, които правим. Те трябва да знаят не само с **какво**, но и **как** сме живели. А истинската поезия не е само в красивите думи. Тя е образ, ясен и точен. И затова не трябва да се злоупотребява с количеството и качеството на изобразителните средства. На Довженко не са му били необходими много и красиви изобразителни средства, за да бъдат филмите му действително поетични и до днес да ни вълнуват със своята поезия...

Говорейки за безспорно високото професионално ниво на българското кино, Копанева отбелязва голямата култура на режисурата, висотата на операторското майсторство, прекрасните актьори и в същото време — пренебрежението към професията на монтажиста. Несъвършенствата на монтажа в българските филми тя определи като козметични грешки върху едно красиво лице.

Присъстващият на фестивала във Варна президент на ФИПРЕСИИ **Лино Мичике** се възползува от разговора за българския филм не само за да изкаже някои свои оценки, но и да сподели плановете на Международната организация на кинокритиката. През следващата година се проектира колоквиум за българското национално киноизкуство. Двадесет и шест страни ще вземат участие в този колоквиум, който ще се проведе в България, и много филми ще се покажат на чуждестранните кинокритици. Понякога — каза Мичике — нашата кинокритика наново открива чуждите кинематографии. Българското кино сега се намира в такъв етап, че е крайно време за световната кинокритика да бъде на „ти“ с него. Фестивалните филми още веднъж закрепиха у мен убеждението, че кинокритиката трябва да види българското кино. За него могат да се изказват не само непосредствени впечатления, но и задълбочено да се навлиза в своеобразния му филмов свят.

Творческият разговор, който се проведе в рамките на варненския фестивал, със своя откровен тон още веднъж подкрепи мнението, че в българското кино е установена благоприятна атмосфера за истинско творчество. Това е онзи климат, без който е немислимо всякакво движение напред.

ЗА ПЕРИОДИЗАЦИЯТА НА ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Стремителното идейно-творческо израстване на нашето киноизкуство през последните години, неговото непрестанно възходящо развитие и насърчителните тенденции към самобитност на художественото мислене и изразните средства все по-често ще ни заставят да се връщаме назад в търсене на онези начални стойности, без които би било невъзможно да се проследи логиката на сложните творчески и производствени процеси, трасиращи пътя на българското киноизкуство. Естествен и закономерен, този за нас интерес към историческото развитие е продиктуван далеч не от носталгия по нещо безвъзвратно погубено в шеметния бяг на годините, а преди всичко от желание за вникване в дълбочината на творческите процеси, за точен и компетентен анализ на всички конкретни художествени факти и явления.

Защото всяко историческо изследване е винаги нещо повече от обикновена хроника на отшумели събития. Историческата наука търси дълбочините, скритите закономерности във всеки етап на развитие, обобщава ги в една динамична картина, която е освободена от прибързаността на злободневния отзив и неизбежната полемичност на критическия материал при оценка на фактите и явленията. Това дава възможност за точно и научно задълбочено навлизане в същината на творческото развитие, в неговата вътрешна диалектика, като се държи сметка за важните обществени, психологически и художествени функции на изкуството.

Историята на българското кино натрупа достатъчно факти, имена, успехи — любопитен и благодарен материал за изследване и анализ. В укор на младата ни наука за киното често пъти се поставя справедливата бележка, че все още няма сериозен труд, осветляващ разностранно историята на нашето кино. Няма съмнение, такъв труд, дело на отделен автор или на авторски колектив, ще се

появи — такава е логиката на процесите, които днес наблюдаваме в развитието на българското кинознание, оформило своята физиономия като самостоятелен клон от голямата наука за изкуството.

Пътят към създаване на фундаментална история на киното у нас не е лек. Той поставя редица сериозни проблеми, най-важният сред които е въпросът за периодизацията. Нещо повече, без научно обоснована и завършена периодизация всеки труд, засягащ непосредствено историческото развитие на българското кино, ще страда от съществени непълноти. Ето защо трябва да бъде повече от ясно, че правилното периодизиране на историята не е толкова въпрос на удобство и прегледност при изложение на конкретни фактически материал, колкото продиктувана необходимост за възможно най-задълбочено обхващане и компетентен анализ на естетическите и идеологическите процеси в движението и развитието на българското кино.

Но за да отговаря на тези изисквания, бъдещата периодизация на историята трябва да бъде съобразена с няколко важни методологични условия.

Преди всичко тя не може да се създава изолирано от вече изработената и утвърдена от практиката на историческата ни наука периодизация на гражданската история на България. Това е важен и задължителен принцип, чиято научна издържаност е безспорна. Още повече, че той отговаря на духа на марксистко-ленинската естетика, която разглежда развитието на изкуството, както и особеностите на всяко отделно произведение в неразривна връзка с цялостния социално-икономически, културен, политически и пр. живот на обществото. Ето защо главните исторически периоди в развитието на страната ни, които се определят от процеси с икономически, социален и политически характер, очертават в едри линии и контурите на развитие на нашето изкуство, в това число и киноизкуството.

Разбира се, механичното привнасяне на веднъж изработената периодизация на гражданската история в сферата на киното би довела до съществени деформации в правилното осветляване на някои специфични процеси и явления в изкуството. Нещо повече, ако не бъде разкрита във всичката ѝ диалектика връзката на изкуството с цялостния исторически процес както в отделния период, така и в общия път на обществото ни, рискуваме да изпаднем в схематизъм и догматизъм, да превърнем историята на киното в подлистник-илюстрация на всеобщата ни гражданска история.

Всичко това налага, периодизацията на историята на българското кино, съобразяваща се с вече установената периодизация на гражданската история, в отделни случаи наложени от специфичните особености в историческото развитие на киното, да разчупва рамките и да излиза извън границите на отделните периоди, фиксирани от историческата наука. По този начин правилно ще могат да бъдат обяснени редица моменти от историята на нашето кино, особено през годините на капитализма, и да се обхванат важни тенденции от целокупния кинематографичен живот.

Периодизацията трябва да бъде съобразена с вътрешните закономерности в еволюцията на киноизкуството, на изразните му

средства, на жанрово-тематичните предпочитания и пр. специфични особености. Това означава, че всеки период от историята на нашето кино притежава своя вътрешна логика и линия на развитие, че невинаги даден период задължително завършва на „висока“ нота, т. е. с произведение, което да увенчава идейно-художествените търсения с най-цялостни и завършени творчески резултати. Често пъти в периоди, бедни откъм ярки художествени факти, се извършват сложни вътрешни процеси на преоценка и преориентация, които до голяма степен „програмират“ бъдещото развитие на киното от следващите периоди.

От методологическа гледна точка особено важно е историческото развитие на киноизкуството да бъде изчерпано всестранно. Това означава, че вниманието ще се насочва и към такива сфери на кинематографично творчество, като документалното, научно-популярното и анимационното кино, които често пъти остават извън ползването на изследователите, увлечени в анализ на факти и явления от сферата на игралния филм. Вярно е, обаче, че именно игралното кино е „лицето“ на една кинематография, че благодарение на редица особености на своята идейна и художествена структура игралният филм се домогва до важни обобщения от нравствен, психологически и социологичен характер, обхваща ред особености в народното битие, осмислящи историческия опит на нацията. Т. е. достига такива висоти на идейно-художествени внушения, без които трудно може да се съди за истинското състояние на киноизкуството като част от духовното битие на обществото.

Това, разбира се, не освобождава историята на киното от дължението да навлиза в сферите на останалите видове кинематографично творчество, което отдавна е разширило художествените територии на киноизкуството. Освен това понякога тъкмо тези области на кинематографично творчество носят редица нови моменти в развитието на изразните средства, някои интересни и перспективни жанрово-тематични търсения, които по-късно изцяло се интегрират в системата на игралния филм. Ето защо периодизацията на историята на нашето кино трябва да взема под внимание и развитието на документалния, научно-популярния и анимационния филм, да се съобразява с логиката на това развитие и да търси общите им закономерности с игралния филм при определяне границите на отделните периоди.

Историята на киното не бива да се третира едностранчиво само като история на кинематографичното творчество: киното е понятие значително по-широко и обхваща както самия процес на филмопроизводството, така и редица страни от общественото битие на филмовата творба, сферите на критическо и теоретическо осмисляне на филма, различните форми на общуване със зрителя. Ето защо периодизацията непременно трябва да отчита и тези, да ги наречем „околокинематографични“ обстоятелства, изграждащи цялостната атмосфера, в която се развива кинематографичното творчество.

Това са основните методологически изисквания към бъдещата история на българското кино и неговата научна периодизация, без

спазването на които всеки опит за исторически анализ не би имал стойността на сериозно научно изследване.

Що се отнася конкретно до самата система на периодизация, то веднага се налага едно първоначално разделяне историческия развой на българското кино на два големи исторически дяла: българското кино в годините на капиталистическото развитие (до 1944 г.) и българско социалистическо кино. Този дележ е закономерен и отразява не само политическата граница между две форми на обществено-икономическо изграждане на нашата държава, но също така и качествената разлика в начините на филмопроизводство, диаметрално противоположните идеологически функции на киното, професионалното и художественото равнище на създадените филми.

*

Първият дял от историята на българското кино обхваща периода от началото на филморазпространението у нас (1897) непосредствено до победата на социалистическата революция. В този почти полувековен цикъл на развитие българското кино премина през няколко различни и вътрешно обособени етапа, всеки един от които може да бъде считан за завършен период от историята на нашето кино.

1897—1910. По същество този период е предистория на българското кино. Това са годините, когато у нас прониква седмото изкуство, до създаването на първия български филм. Първите публични прожекции предизвикват законното удивление пред странния свят на оживелите фотографии, няколко десетки бродещи из страната „синематографи“ разнасят очарованието на киното, печелят му все повече почитатели, главно из средата на градската и селската беднота. Интелигенцията с презрение се отнася към жалките опити на киното да се приобщи към семейството на другите изкуства, държавата стои настрана и не рискува да инвестира каквито и да било капитали в това предприятие с несигурна перспектива. В България се появяват и първите снимачни екипи на някои големи филмови къщи, които снимат български сюжети за своите програми; у нас постепенно се оформя мрежа от кинотеатри. Като изключим датата на първата официална кинопрожекция у нас (началото на февруари 1897 год. в град Русе¹), този период от развитието на българското кино е преди всичко период на динамични процеси, довели по-късно до същинското развитие на българското кино.

През тези десетина години все още няма каквито и да било прояви на самостоятелно кинематографично творчество. Нещо повече, в по-голямата си част техническият персонал, обслужващ кинотеатрите, са хора от други националности, т. е. у нас все още няма подготвени национални кадри в областта на киното. Ето защо историята на българското кино от този период е преди всичко история на филмовия репертоар.

¹ Подробности около първата публична прожекция на филм в България виж сп. „Кино и време“, С., БНФ, кн. 4, 1973, стр. 131.

Подобно обстоятелство крие интересни подробности за изследователите, защото едно е несъмнено: именно в тези години на първоначално проникване на киното се формират някои основни принципи на репертоарната политика у нас, господстващи до края на този първи основен дял от историята на българското кино. До голяма степен особеностите на първата самостоятелна филмова продукция на нашите кинематографисти могат да се тълкуват изцяло под знака на репертоара, който се формира в този период. Тъкмо тогава се изгражда вкусът на масовата публика към определен вид филмови зрелища, култивира се определено отношение на обществеността към киното, бъдещите пионери на българското кино жадно попиват опита на напредналите кинематографии, ориентират своите идейно-творчески предпочитания.

Макар че трудно можем да говорим за каквито и да било сериозни факти от кинематографичния живот през този период, той има своето важно място в осмислянето на цялостния исторически процес с латентната динамика и необичайна пъстрота на фактите, довели до появата на онова странно за националната ни култура явление, което мнозина изследователи наричат „донкихотство“, „пионерски неволи“ на българското киноизкуство.

Собствено пътят на българското киноизкуство започва през 1910 година, когато за пръв път българин снима български сюжети. Това е рождената дата на националното ни филмово производство.

1910—1930. Тези две десетилетия са наситени с извънредно бурни и интересни политически събития, оставили трайни следи в националната ни история и в голяма степен намерили отклик при формирането на националната душевност и съдба на българския народ. Но като отделен период от историята на нашето кино те носят друго съдържание: границите на периода се затварят от събития, имащи чисто кинематографичен характер. За начало можем да приемем годината, в която е създаден първият български филм, а за край — естественото отмиране на епохата на „нямото“ кино и появата на първите озвучени филми. Това до голяма степен се обяснява с обстоятелството, че в този ранен стадий на развитие българското кино все още се намира встрани от историческия живот на нацията и неговите творби не дишат климата на своето време.

Периодът вероятно ще се запомни с това, че всичко, което българското кино предприема, е винаги за пръв път: първият хроникален филм, първият игрален, първата драма, първата комедия, първият приключенски филм, първата екранизация... Хроникалните сюжети, заснети от оператора Жеков (1910), първите работи на Васил Гендов („Българин е галант“ — 1915, „Любовта е лудост“ — 1917); филмите на К. Куюмджиян, Н. Ларин, В. Грежов, В. Бакърджиев и др. очертават контурите на едно национално филмово производство, предприемано изключително на любителски начала, без каквато и да била финансова или морална поддръжка от страна на правителството. Една тъжна история, в която донкихотството на първооткривателите среща презрението и самодоволната насмешка на позабогатели българи, стената на отчуждение и ледено равнодушие,

което по-голямата част от нашата творческа интелигенция издига между себе си и киното.

Лесно е да си обясним позицията на първите: киното е несериозна работа, в която няма сигурност или що-годе приемливи гаранции за касов успех. Позицията на творческата интелигенция повдига цял комплекс от сложни и противоречиви проблеми. Преди всичко художествените прояви на киното (репертоарът от чужди филми, както и първите опити за създаване на български игрален филм) от този период говорят за краен примитивизъм в използването на изразните средства, за липсата на извисен естетически вкус, за бедните творчески амбиции на техните създатели.

Разбира се, историята познава и щастливи изключения, потвърждаващи общата картина на сивота и идейно-творческа безперспективност. Известният наш писател и общественик Стилиян Чилингиров публикува още през 1912 година интересната брошура „Кинематографът — частен или обществен?“, в която има нахвърляни редица важни за развитието на българското кино мисли. Авторът пледира за изземането на киното от ръцете на частните собственици и преминаването му изцяло в подчинение на просветителската дейност на народните читалища. Вече самото поставяне на проблемите на младото изкуство в плоскостта на специфично социологична насоченост свидетелствува за изостреното чувство на видния общественик за обществената функция на киното. Авторът привежда редица данни, взети предимно от статистически справочници и специална филмова литература (това са източници от немски, швейцарски и австро-унгарски произход), които убедително доказват правотата на собствената му теза. Уви, Стилиян Чилингиров е сам и неговият глас бързо потъва във водовъртежа на събитията...

Демократичното управление на правителството на Земеделския съюз в годините след Владайското войнишко въстание (1918) съживява за известно време кинематографичния живот у нас. Създава се филмовата къща „Луна—филм“, която провежда културната политика на Земеделското правителство — пропаганда на стопанската политика на управляващата партия, създаване на поредица от инструктивни филми в помощ на земеделското стопанство, на пропагандни документални филми, които се използват за онагледяване на политическите акции на правителството сред дипломатическите среди на европейските страни. Към „Луна—филм“ се образува и първото у нас училище за подготовка на творчески кадри за киното — актьори и режисьори. Тази школа се ръководи от руския емигрант Н. П. Ларин — рутиниран режисьор, бивш актьор от трупата на МХАТ. Със силите на актьори от школата под ръководството на Н. П. Ларин се предприемат опити за създаването на игрални филми, най-значителният сред които е „Под старото небе“ (1922) — екранизация по драма на Ц. Церковски, бележеща и връхната точка на идейно-творческа зрелост на българското кино в годините преди социалистическата революция.

През този период се залагат и основите на специализирания филмов печат у нас и на професионалната филмова критика. Първото кинематографично списание започва да излиза още през 1913

година („Киножурнал“), но първата сериозна филмова рецензия (анонимна!) се появява почти десет години по-късно — по повод филма „Под старото небе“¹.

Военно-фашисткия преврат от 9 юни 1923 година ликвидира буквално с един замах всичко, което българското кино е успяло да създаде в първото десетилетие на своето съществуване. Политическият климат в страната рязко се влошава, демократичните свободи съществуват единствено по страниците на потъпканата конституция. Една значителна част от кинематографистите, определящи облика на българското кино, емигрират в страните на Западна Европа, където години наред обикалят филмови студии и ателиета в надежда за работа. Производството на филми в България бива преустановено за няколко години.

По екраните излизат отново български филми едва през 1927 година. Неуморимият и упорит Васил Гендов поставя „Човекът, който забрави бога“. Следват филмите „Улични божества“ (1929) и „Буря на младостта“ (1930). Това е поредица, която продължава творческата линия на този режисьор, изявил определени предпочитания към мелодрамата с определен социално-критичен заряд. Дебютират и други творци: В. Бакърджиев, В. Пошев; Б. Грежов се завръща отново в страната.

Годишите на откритата фашистка диктатура в България бележат пълен застой във филмопроизводството. В същото време се наблюдава необичайна активност на кинопресата, нейното несъмнено професионално израстване, както и сравнително осезателното присъствие на прогресивни автори по страниците на филмовия печат. Особено активен орган на прогресивната киномисъл у нас се изгражда постепенно по страниците на сп. „Нашето кино“ (1924–1936), излизашо под постоянното редакторство на писателя Пантелей Матеев Карасимеонов. В това издание се появяват и първите сериозни критични материали по редица проблеми на киното и неговото място в живота на обществото. Наред със задължителните материали, осветляващи занимателни страни от света на киното, по страниците на списанието все по-често започват да се печатат статии за развитието на киноизкуството в СССР и другите напреднали кинематографични страни, излизат интересни материали по актуални кинематографични проблеми. Заедно с „Кино“ (главен редактор А. Маринович), в. „Филм и критика“ и сп. „Нашето кино“ се очертават като най-сериозните и авторитетни филмови списания от този период, последователно отстояващи прогресивни позиции.

1931—1944. Кинематографичният живот в България навлиза в нов етап на своето развитие, който се обуславя от няколко фактора. Преди всичко се наблюдава чувствително омекотяване на общественото-политическия климат в страната след идването на власт на буржоазно-демократичното правителство на Блока през 1931 година. Първите стъпки на новото правителство създават усещането за настъпването на истинска демокрация. Една голяма част от емигри-

¹ Вж. Д. Хитров, „Филмовият периодичен печат в България в периода на „нямото“ кино“, сп. „Кино и време“, БНФ, С, № 1, 1972, стр. 80—84.

ралата прогресивна художествено-творческа интелигенция се завръща в България, създават се предпоставки за развитие на художественото творчество. Но може би най-осезаемата победа на прогресивните сили у нас е настъпилото разведряване на дипломатическите отношения между Царство България и СССР. Това обстоятелство особено силно дава отражение върху кинематографичния живот у нас: по българските екрани започва триумфално шествие на съветските филми, които заедно със съветската литература си остават единственият канал, по който широките народни маси получават информация за живота на първата в света социалистическа държава.

Едновременно с тези обществено-политически фактори, пътят на българското кино е очертан и от друга важна особеност — това са годините, през които широко в практиката навлизат звукът и звучащото слово. С известно закъснение звукът си пробива път и у нас. Постепенно националното ни филмопроизводство изоставя немите филми и се нагажда към повишеното търсене на пазара на звукови филми. От друга страна, кинорежата сравнително бързо се преустройва и по екраните ни широко навлиза звуковият филм.

През този период забелязваме и известна стабилизация на филмопроизводството: бързо изникват редица студии и филмови къщи, които съживяват и активизират кинематографичния живот. Рязко се увеличава производството на български филми. Направени са първите опити в областта на рисуванния и научно-популярния филм, успешно се развива документалното кино. Тези факти говорят за качествено новите насоки и тенденции в развитието на киното през периода 1931—1944 г.

Появяват се и няколко безспорно интересни творби, сред които се откроява филмът на Б. Грежов „Безкръстни гробове“ (1931). Това е твърде смела за времето си творба, чийто сюжет е навеян непосредствено от спомена за кървавите септемврийски дни на 1923 година. Зад простикия разказ определено прозира позицията на авторите, които спонтанно отреагирват на жестоката атмосфера на преследвания и бял терор в годините след антифашисткото въстание. Същевременно „Безкръстни гробове“ е и първият звуков български филм.

Наред с този най-ярък за периода филм в панорамата от кинематографични произведения срещаме и няколко други творби, в които са осъществени сериозни опити за решаване на по-сложни постановъчни и идейно-художествени задачи — „Грамада“ на Ив. Вазов (1936), „Страхил войвода“ (1938) и др. Но като че ли и тези няколко интересни филма са удавени в общия поток на полузанаятчийски и художествено безпомощни произведения.

Прожектирането на съветски филми у нас (сред тях са редица от прославените шедеври на революционното кино от 20-те и 30-те години — „Буря над Азия“ на Вс. Пудовкин, „Чапаев“ на Братя Василеви, „Пътният лист на живота“ на Н. Ек и др.) активизира прогресивната интелигенция, променя нейните представи за киното и неговата важна роля в обществено-политическите процеси на съвременността. Около легалните издания на партията в тези години

се групира кръг от писатели и критици, които отстояват последователни класови позиции по редица проблеми на киноизкуството. Точни в разкриването на социологическите измерения на творбата, те не винаги успяват да намерят верния тон при оценка на художествените качества на филма, склонни са да заемат крайни и сектантски позиции по конкретни проблеми или филмови факти, които очевидно се нуждаят от сериозна и аргументирана подкрепа на левия и партийния печат. Най-типичен е случаят с обществената оценка на филма „Безкръстни гробове“, който е атакуван остро от дясно. заради прогресивната позиция на авторите, но който е отречен с не по-малка категоричност и от левия печат — обвиненията са, че авторите са в плен на своя буржоазен менталитет и не отразяват точно размаха на въстанието. Това говори за известна идейно-естетическа незрелост на нашата прогресивна филмова критика, за временната ѝ ориентация и симпатии към сектантско-догматични схващания за изкуството и неговите връзки с действителността.

Но независимо от този факт кинокритиката бележи видим професионален напредък. Връх на нейните обществени изяви е голямата международна анкета на в. РЛФ, посветена на съветското кино и неговото всемирно значение — проява, която сочи растящия международен авторитет на нашия печат и порасналата гражданска активност на най-добрите ни журналисти.

Краят на периода преминава изцяло под знака на конкретната политическа обстановка в страната. През 1940 година правителството скъсва дипломатическите си отношения със СССР, което дава отражение и върху културния живот у нас. От разпространение са иззети всички копия на съветски филми, спрян е преводът на съветска литература. Екраните са залети от немски и унгарски филми. Националното ни филмопроизводство се ориентира към шовинистично-пропагандна продукция, услужливо поставена в услуга на монархическата институция и нейната профашистка външна политика.

Започването на войната със СССР, както и участието на царска България на страната на хитлеристката коалиция, заставят съответните държавни органи да преразгледат основно своето официално становище по проблемите на националното филмопроизводство. Бързо се създава фондация „Българско дело“, чиято основна задача е произвеждането и разпространението на пропагандни филми. През тези години започва редовно да излиза седмичен кинопреглед, който дублира сферата на въздействие на фашисткия „Дойче вохеншау“. Игралното ни кино създава десетина филма, в които доминира шовинистичната екзалтация или абсолютната откъснатост на творците от реалния ход на историческите събития.

Кинопресата също почти изцяло минава в услуга на милитаристичния курс на режима. Повечето филмови издания изцяло преминават в ръцете на големите фирми-разпространители на филми, спрени са всички прогресивни или ориентирани либерално издания. Ширят се посредствеността и съмнителният вкус на булевардната преса с нейния болезнен интерес към сензацията и пикантните истории, с повърхностното ѝ отношение към изкуството.

Над българското кино трайно заляга пелената на идейно-худо-

жествената безпътница. Необходима е радикална обществено-политическа промяна в целокупния живот на нацията, която да изведе националната ни култура към нови класови и духовни задачи. Този важен процес на оздравяване настъпва с победата на социалистическата революция, разкрепостила духовната енергия на широките народни маси и извела постепенно изкуството и културата на малка България към несъмнен подем и разцвет, приобщила духовния гений на народа ни към културата и изкуството на европейските нации с вековни хуманистични и художествено-творчески традиции в тази област.

*

Вторият основен дял в историята на българското кино започва от паметното утро на 9 септември 1944, с първия ден на социалистическата революция у нас, с първите хроникални снимки, запечатили за поколенията пулсиращото сърце на всенародното опиянение. Всъщност това е основният дял от историята на нашето кино, защото в този период се формира и израства социалистическата ни кинематография, заела свое място в общата панорама на социалистическата ни култура и изкуство. В годините на народната власт нашето кино излезе от състоянието на полулюбителско съществуване, бързо създаде собствена модерна материална база, подготви собствени творчески и технически кадри. Резултатите не закъсняха: социалистическото киноизкуство на България излезе от херметизма на своето съществуване и уверено пое път по международните екрани.

Но да проследим отделните етапи по този труден път на идейно-творчески растеж.

1944—1956. Този период се характеризира преди всичко с интензивните процеси на структурно-организационни промени в кинематографията. Това е закономерно явление: социалистическото изкуство на младата работническо-селска държава тепърва се учи как да изгражда своите производствени структури, опитва различни форми на организация, търси своята специфична творческо-производствена физиономия. А това е труден и мъчителен процес, особено ако имаме пред вид тежкото наследство от преди социалистическата революция. Неговото бреме още няколко години ще задържа развитието и стабилизирането на кинематографията: съществуват редица частни филмопроизводствени организации, в чийто ръце изцяло се намира игралното кино, все още няма приток на нови творчески и технически кадри, сериозни са затрудненията по набавянето на необходимата техника. На помощ идват съветските кинематографисти.

За кратко време у нас пристигат изтъкнати специалисти от различните области на кинематографичното творчество, които се заемат да подготвят и обучат своите български колеги; внесена е необходимата на първо време снимачна и производствена киноапаратура; започват проучванията и проектирането на национален филмопроизводствен киноцентър; съветските висши учебни заведения приемат и първите групи български студенти по киноспециалностите. Не на последно място трябва да се споменат няколко съвместни постановки на хроникално-документални филми, които изиграват ролята на своеобразен киноуниверситет за българските кинематографисти.

Но това е период и на невиджано творческо опиянение, на пър-

вите несмели стъпки в областта на киноизкуството, период на постепенно овладяване професионалните тайни на киното. Българското социалистическо киноизкуство започна с хрониката — утрото на народната победа заварва на своя пост неколцина кинооператори, които запечатват за поколенията неповторимия лик на революцията, нейните главни действащи лица. От тези актуални материали се ражда и първият брой на социалистическия седмичен кинопреглед. Поставено е началото на социалистическото киноизкуство у нас.

Следващата крачка е направена със закона за национализацията на филмопроизводството, приет от Народното събрание на 5 април 1948 година. Това е събитие с историческо значение за националното ни киноизкуство, защото се слага край на едно съществуващо законно положение и се създават всички предпоставки — юридически, икономически и политически — за самостоятелното развитие на социалистическото киноизкуство.

До излизането на първия държавен игрален филм „Калин Орелът“ (1950) кинематографичният живот у нас е съсредоточен главно в плоскостта на хроникално-документалния филм, който постига и първите си сериозни идейно-творчески успехи. Редовно излиза седмичният кинопреглед, няколко документални филма получават международни отличия на кинофестивалите във Венеция, Марианске лазне и др. Успешно работи и единственото кинематографично списание „Кино и фото“, по-късно преименувано в „Киноизкуство“, което става трибуна по творческите въпроси на социалистическото ни кино, средите на активен теоретически и критически живот.

Няколкото интересни творби в областта на игралното и документалното кино за съжаление не могат да оформят цялостния облик на националната ни кинематография от този период, която с упорит труд преодолява мъките на първите крачки и се бори със собствената си незрелост и ниска степен на професионална подготовка. Но именно годините от първия период в развитието на социалистическото ни кино залагат стабилните икономически, професионални и творчески основи на една нова област в националната ни култура. Ако в миналото българското кино съществува затворено „в себе си“ и „за себе си“ в повечето свои творчески прояви встрани от магистралните пътища на съвременната му култура и изкуство, то социалистическата революция насочи по качествено нови пътища развитието на киното. Преди всичко то постепенно започна да придобива самочувствието на съществен елемент от общата културна политика на партията, на важен участък в идеологическата работа сред народните маси. В този смисъл днес можем само да се учудваме от поразителната увереност, с която младото социалистическо кино се насочва към важни жанрово-тематични ориентири, навлиза в същността на идейно-творческите проблеми и методологията на социалистическия реализъм, без да се раздира от вътрешни противоречия и провинциални комплекси за малоценност. При всичкото си несъвършенство, липса на професионален опит и незрелост на художественото мислене нашето киноизкуство се втурва в най-трудните жанрове, търси най-сложните в постановъчно отношение сюжети. И в тази трескава атмосфера на кипещ, на първооткривателство не е трудно да съзрем контурите на онези, вече осмислени от времето, опита и

творческото съзряване. произведения, с които нашето киноизкуство с право се гордее.

Но това са години, над които тегне бремето на един особен творчески климат, в който властвуват нормативните изисквания на естетиката на догматизма и опростителството. Конфликтната основа на повечето филми от този период се развива посредством външни средства, без навлизане в психологията на образите, героите не са нюансирани с богатството на своето човешко съдържание; езикът на киното ни, неговите стилови особености говорят за бедност и примитивизъм на художественото мислене, за скованост и шаблон в подхода към творческите задачи. Но тези, както и редица други слабости от различно естество се изкупват от искрената авторска позиция, от общия дух на оптимизъм и вяра в тържеството на комунистическия идеал, от верния класов поглед към действителността.

1956—1967. Границите на този период се чертаят от две забележителни събития в цялостния общественно-политически живот на страната. Априлският пленум от 1956 година и Десетият конгрес на БКП (декември 1966) отбелязаха онези етапни моменти в цялостната политика на партията, които насочиха по-нататъшното развитие на нашето общество и социалистическата ни култура.

Априлският пленум възстанови ленинските норми на партийен и обществен живот, издигна ги във водещ принцип на партийно и държавно ръководство. Отзвукът на партийните решения в областта на културното строителство и изкуството е изключителен. Априлският пленум отприщи духовните потенциали на творческата интелигенция, насочи нейните усилия към създаване на пълноценна високоиндустриална и високохудожествена социалистическа култура. Постепенно са изживени рецидивите на нормативизма и догматичното мислене, извършена е трезва и задълбочена преоценка на работата на редица културни институции, сериозно е поставен въпросът за художественото равнище на творбите, за майсторството. В изкуството на социалистическа България навлиза едно цяло поколение от млади творци, забелязва се процес на интересни търсения в областта на жанров-тематичното интерпретиране на художествения материал, в редица творби зазвучават нови мотиви, сюжети и теми.

Всеобщият процес на творчески подем засяга и киноизкуството, което постепенно започва да се освобождава от баласта на кухата риторика и плакатната еднолинейност на образите, от изкуствеността на конфликтите. Благоприятният климат на оживени творчески търсения, на активно взаимно проникване от съседни територии на изкуствата, допринасят извънредно много и за издигане равнището на художественото мислене, за създаване на собствена кинематографична поезика.

Наред с традиционната за нашето изкуство антифашистка тема сериозно си проправя път и съвременната тема. Нещо повече, тя непрестанно започва да звучи в редица творби, посветени на героичната борба срещу фашизма. Тази особеност определя и онзи ярък заряд от нравствено-етична проблематика, който пронизва най-значителните произведения, създадени през периода — „На малкия остров“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“, „Бедната улица“ и др. Дистанцията на времето, известната автобиографичност на повечето

творби с тематика от годините на антифашистката съпротива, както и етапът, на който в момента се намира българското кино, диктуват и някои общи стилови белези. Доминират авторските поетични структури, емоционалният ключ в подхода към разкриване образите и характеристиките на героите, необичайно разнообразна и силно индивидуализирана образност на кинематографичния език, силно изразена режисура, често пъти ставаща обект на самостоятелни творчески търсения.

Край на периода бележи спадане на тенденцията към поетикометафорично осмисляне на проблемите на революционната борба за сметка на едно по-умъдрено, рационализирано и психологически уплътнено вникване във вътрешните механизми на тази проблематика, фокусира на националната съдба на нашия народ. В най-зрелите си произведения от този период социалистическото ни киноизкуство достига до откровен философски патос на внушенията, в някои от които кристализира идеологическата позиция на днешния ден, съвременните схващания по редица основни въпроси на всекидневието. Забелязва се и вътрешно движение към сложни човешки характери, засилен интерес към изобразяване на деликатни емоционални и душевни състояния, дълбоко навлизане в интимния свят на личността, откриване в нейното сложно емоционално и психологическо битие контурите на времето и историята — „Крадецът на праскови“, „Цар и генерал“, „Рицар без броня“ и др.

Без да бъде водеща (както в количествено, така и в качествено отношение), съвременната тема постепенно влиза в темпото на творческите амбиции на българското киноизкуство, постепенно набира инерция, за да кристализира в няколко интересни творби — „Слънцето и сянката“, „Инспекторът и нощта“, „Рицар без броня“ и др. И тук не е трудно да се проследи еволюцията, вътрешната преориентация на нашето кино от един тип повествование към друг — от метафоричните построения в „Слънцето и сянката“, от неговата символична извисеност към едно по-уплътнено и детайлирано присъствие на реалността и нейните скрити конфликти, с наложителното откриване богатството и пълнотата на човешките характери, поезията на делниците — „Инспекторът и нощта“, „Рицар без броня“, „Горещо пладнѐ“, „Неспокоен дом“ и др.

Този период наложи категорично авторската изява на талантива фаланга режисьори и оператори, всеки един от които постепенно оформя свой личен почерк и стилови предпочитания, привързаност към „своя“ тема и проблематика. Това явление безспорно обогати социалистическото ни киноизкуство, издигна неговото идейно-художествено равнище, с което то, социалистическото ни кино, отвоюва своя територия в панорамата на социалистическата ни култура.

Специфичните особености в развитието на нашето кино от този период не бива да се идеализират и извеждат в еталон, с който да подхождаме в оценката си към други факти и явления на киноизкуството ни. Още повече, че именно своеобразието и стремежът към авторова оригиналност при използване на изразните средства доведе до редица негативни идейно-художествени резултати. Постикометафоричното направление създаде и своите епифони, които доведо-

ха до крайност стилистичните похвати на първообразите. Тенденцията за навлизане във философските измерения на времето и личността, на героя и историята в отделни произведения бе реализирана по най-примитивен начин: с приглушена авторска позиция, неясна проблематика, емоционална изсушеност и криво разбран интелектуализъм. Но като че ли най-сериозни трудности по пътя на своето развитие среща съвременната тема. Отделните сполучливи произведения не могат да прикрият сериозните дефекти на една голяма част от нашите филми, разработващи проблемите и образите на днешния ден. Съвременността като декор на действието, като външен атрибут на филмовото изображение, а не като изстрадана авторова позиция, като активно вмешателство в проблематиката на днешния ден, като художествено откриване образа на строителя на новото общество — това са основните недъзи в творческото усвояване на съвременността.

На фона на състоянието на игралния филм особено ярко изпъкват сериозните идейно-творчески успехи на документалния, научно-популярния и особено на анимационния филм. Редица интересни работи издигнаха равнището на нашето късометражно кино. Документалистиката успешно се насочи към поетико-философско осмисляне трудовите делници на страната, направи първите си опити в областта на кинопублицистиката и социологията. Научно-популярното кино излезе на международен екран и донесе признание за своите амбициозни автори. Анимационните ни филми демонстрират не само стремителния професионален ръст на творците от този жанр, но внасят и редица нови моменти в третирането на философските проблеми на нашето общество и време. Оформиха се редица жанрово-стилистични особености, които дадоха основание на специалистите да заговорят за съществуването на българска национална школа в областта на анимационния филм.

Периодът 1956—1967 година е богат на художествени факти и явления. В известен смисъл той е преломен в историята на нашето киноизкуство, което постепенно излиза от стадия на пионерски търсения и се домогва до някои ярки художествени внушения, разкрива своите потенциални възможности за навлизане в сложните дълбини на човешкия характер, прави първите си открития в сферата на националната характерология и психология. Явният подем на нашето кино от тези години е свързан неразривно с общия социално-икономически подем на обществото ни, устремило се по пътя към изграждане на социализма у нас.

1967—19... Всъщност периодът протича буквално пред очите ни, без още ясно да са оформени крайните му очертания. Ние сме свидетели на всички негови особености, внимателно следим развитието на киноизкуството ни, търсим логиката и закономерностите в това динамично развитие.

Неговото начало трябва да търсим в отзвук на две важни политически събития от нашата най-нова история. Деветият конгрес на БКП, който отчете успехите на страната в изграждането на социализма, набеляза редица конкретни мерки за още по-голямо издигане равнището на политическата, държавната и икономическата работа във всички сфери на обществения живот. С особена важност се

постави въпросът за състоянието на социалистическата ни култура с оглед нейните нови задачи в областта на идеологията и естетическото възпитание. Непосредствено след конгреса се проведе и Първият конгрес на българската социалистическа култура, на който бяха приети решения, целящи издигането на идейно-художественото равнище на нашето изкуство. Създадени бяха редица административно-структурни предпоставки за по-цялостна изява на творческите съюзи, за съществуването на по-творческа и принципна атмосфера, стимулираща новаторството и талантивите изяви на нашите творци.

В областта на киното тези политически събития събудиха нови токове сред творците на българския филм. Към кинематографичното творчество се насочи и една голяма група млади творци, възпитаници на филмовите школи в Москва, Прага, Будапеща, Лодз, Париж, които дебютираха ярко, с ново отношение към задачите на нашето кино. Количествените натрупвания от края на предишния период естествено и закономерно се трансформираха в качествено нови явления, определящи основната идейно-творческа доминанта на периода. Преди всичко трябва да се отбележи яркият възход на съвременната тема, сериозното и творчески плодосното отношение на творците към нея. Появиха се редица филмови произведения, в които съвременността е извор за интересни творчески инвенции, благодатен суров жизнен материал, подхранващ едно значително като мащаб и дълбочина творческо мислене. Все по-често във филмите срещаме образи и характери, проблеми и конфликти на нашето динамично всекидневие. Социалистическото ни киноизкуство сякаш започна да преоткрива истинските стойности на обществото и времето, в което живеем. „Отклонение“, „Бялата стая“, „Сбогом, приятели!“, „Обич“, „Преброяване на дивите зайци“, „Най-добрият човек, когото познавам“ и др. са вече добър атестат за една национална кинематография, която има свой параметър от проблеми и образи.

Еволюция може да се открие и в развитието на антифашистката тема. „Осмият“, „Черните ангели“, „Птици и хрътки“, „Последната дума“ и др. трасират основните направления на новите тенденции в интерпретирането на тази традиционна за нашето кино тема: смело навлизане във вътрешния свят на героите, актуализиране на проблематиката, стремеж към жив и непосредствен контакт със съвременника, с неговата духовна нагласа. Не на последно място трябва да се отбележи усложнената художествена структура на тези творби, която все по-често търси многослойното построение, разчитащо на по-нюансирано и многостранно прочитане на авторовата мисъл; склонността към индиректни образни внушения, засилен интерес към асоциативността в монтажното композиране, успешното използване на такива жанрови структури, които да са популярни сред масовия зрител.

Последните няколко години поднесоха и един друг тип филми, в които амбициите на авторите визират по-широкото трактуване на сюжети и теми, излизането от буквалното им прочитане в името на някои по-трайни и цялостни обобщения за особеностите на националния ни характер. Нещо повече, внимателното отношение към подробностите на бита, изследването на отношението между личност и ис-

тория, сложните психологически проекции и мащабността на поставената проблематика позволяват в отделни случаи да се нахвърлят съществени страни от менталитета на българина, да се потърсят корените на неговото национално самочувствие и самосъзнание. Така постепенно се натрупва богат художествен материал, пресъздаващ обобщения образ на българската нация, устояла на редица превратности на историята и уверено вървяща към своето оптимистично бъдеще. „Иконостасът“, „Шарен свят“, „Козият рог“ и редица други филмови произведения дават материал за анализи на това интересно и перспективно за развитието на социалистическото ни киноизкуство явление.

Продължи успешното развитие на научно-популярния, документалния и анимационния филм, които също донесоха международно признание на нашето кино, редица високи отличия на авторитетни кинофестивали. Широкото навлизане на телевизията в бита на народа доведе и до появата на телевизионни филми, които също така обогатиха творческата палитра на българското кино, разшириха неговия жанрово-тематичен отчет.

Днешната картина на състоянието на нашето кино е ведра. Редица позитивни тенденции вероятно ще се развиват и в бъдеще; работата на най-изявените ни кинематографисти дава основание за оптимистични прогнози. Трудно е да се предскажат пътищата, които ще поеме българското кино през следващите години на своето историческо развитие, но едно е несъмнено: то ще върви уверено в бъдещето, откривайки интересни човешки съдби и характери, повдигайки важни социални и нравствени конфликти и проблеми, търсейки своята художествена самобитност и оригиналност, винаги помнещо своите обществени и творчески задачи в условията на усилено социалистическо строителство.

В общи линии това са контурите на бъдещата история на българското кино. Предлагащата периодизация не претендира за абсолютна завършеност, тя не бива да се разглежда статично, а напротив, да бъде постоянно усъвършенствувана, уточнявана и детайлизирана. Впрочем един активен творчески разговор по повдигнатите въпроси би бил от полза за научната пълнота на бъдещата академична история на българското кино.

АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ

Всячки умират, но не всички завинаги...

Апостол не умира, той остана с нас!

За много от нас той стана плът и кръв в творческата ни биография. Нима мога да забравя моя дебют — филма „Любимец“ 13, нима мога да забравя тази творческа опора, която ми даде Чочо в началото на пътя ми в киното...

Всеотдаен, талантлив, дисциплиниран, етичен, обаятелен, той непрекъснато ни внушаваше увереност и вяра в общото дело. Убеден съм, че много театрални и филмови дейци са усетили неговото колегиално рамо, неговата юношеска запаленост и стремление към дълбока художествена истина. Да работиш и да твориш заедно с него беше истинско удоволствие.

Той изгоря в работата и остана да свети като ярка и вечна звезда на небосвода на българската култура!

Българската телевизия представи две комедии в чест на неговата 50-годишнина: „Специалист по всичко“ на режисьора Петър Василев и „Любимец 13“. Аз не знаех, че той е вече в болницата. На другата сутрин след излъчването на „Любимец 13“ иззвъня телефонът и аз чух един познат, но силно изменен глас.

— Володя Янчев? — запита той.

— Кой се обажда?

— Твой стар артист — каза той.

— Апостоле! Какво правиш, гледа ли снощи нашия стар филм?!

— Гледах и искам да те питам: защо така задълго се разделяхме...

— Съдба! — казах аз лекомислено, без да подозирам, че това е последният ни разговор...

Сърцата на милиони наши съвременници помнят с дълбоко уважение и любов народния артист Апостол Карамитев! Филмовите ленти на Българската кинематография пазят неговия незабравим образ! Още много и много хора, жадуващи за художествени, морални и обществени ценности, ще могат да се наслаждават на неговото великолепно изкуство!

Той беше бодър до самата си смърт. Един от тези българи, които са гордост на нацията ни! Със своите дела, със своя дух и човешкото обаяние!

Ние скърбим...

Ние няма да го забравим!

ВОЛОДЯ ЯНЧЕВ



Вечерно време седяхме под кестените. 'Още слънцето не беше съвсем залязло, сядяхме там и прекарвахме до късно през нощта. Защото, когато си в чужд град на снимки, хотелът и ресторантът (с умиление наричан „кръчмата“) са дом, развлечение, занимание... и още нещо, което е мъчно да се обясни.

Възбудата и преумората се уталожаваша бавно, изопнатите нерви щяха да се успокоят някъде към полунощ.

Тогава се появяваха новите герои. Героите на снимачния ден предаваха щафетата на други, които ставаха главни на масата, забавляваха, възбуждаха духовете и радваха с хумора си (ако имаха тази дарба).

Апостол предаваше щафетата винаги. Седеше обикновен с внимание от всички, но, общо взето, тих и мълчалив, не беше в лошо настроение никога, но никога не свиреше първа цигулка на масата. Някъде към късните часове, той седна до мене и най-неочаквано ми каза:

— Не ме обичаш!

Глупости от Апостол не съм чувал и не очаквах да чуя. Разбира се, аз се изсмях грубо; мъжният разговор изисква да се санкционират всички сантименталности.

— Ти не ме обичаш — пак каза той. — Язък за тези 22 години приятелство.

Разбрах, че работата е сериозна, и го попитах защо така мисли.

— Наблюдавах те как от един час слушаш К. и не го прекъсваш, търпеливо и безропотно. Какъвто си нервен, така можеш да слушаш само ако го обичаш. Мене ме режеш на втората дума, а може би говоря и по-умни неща от него...

— Та ако има да уважавам някого...

— Абе не ща уважение! — и той така чочовски ме перна по рамото, че ми изкриви ключицата. — Аз искам режисьорът да ме обича! Ето, К. е щастлив, има си режисьор, който го обича.

Дълго трябваше да го убеждавам, че напразно се огорчава. При това К., който седеше през трима души, бе чул всичко и на свой ред му се обиди. Апостол обаче никак не се смути и откровено избърбори всичко, каквото мислеше за него, за мене и за себе си. Без жал!

Въобще в последно време бе необикновено откровен. Като че бе дошло време за разчистване на сметките...

Започнах да го наблюдавам, доколкото това позволява трудният снимачен живот. Забелязах, че подобни думи разменяше и с други от колектива. Беше се появила у него някаква странна необходимост, някаква жажда да го обичат...

Това не беше бунт срещу лицемерието и сензационната популярност. С това той отдавна се бе преборил и никога, нито за момент не трепна, не направи нито един суетен жест. Това беше друго...

На огромната негова жажда за обич отговорих, като му подарих едно шише минерална вода. Повече не се досетих, не се осъзнах да направя. А го обичах. Много.

ВИЛИ ЦАНКОВ

Още с появата си на нашия екран той бе заобичан от милиони отведнаж и завинаги — заради веселата му усмивка и будния ум, заради искреността и чистотата, заради поривите му.

Той започна с първите и до последния си час остана пръв между тях. Той бе любимецът № 1.

Заедно с любовта, след него тръгна тихомълком и завистта. Но Апостол беше над нея и въпреки че го огорчаваше, не можа да го отчае, да го обърка — той я надви с културата си, с изключителното си трудолюбие, с любовта към изкуството, с огромния си талант. Той стигна върховете, победи!

Беше непосредствен и сърдечен с всички, с които е работил, уважаваше ги. Дори когато по-сетне бе удостоен с всевъзможни звания и отличия, той си остана Апостол!

Неговият талант покори три поколения: бащите и майките го обичаха за лиризма и меката сантименталност, връстниците — за любовта към живота и вярата в бъдещето, за своеобразния апостоловски динамизъм, а по-младите — за непримиримостта към пошлото, за критичността, скрита под една елегантна небрежност.

Въпреки че всяко човешко дело помръква от времето, Апостол ще се разбира и от следващите ни, защото той беше истински голям човек и артист. И те винаги ще пишат името му крупно: **АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ!**

А за мене той ще си остане мил, сърдечен, талантлив и както казваше в „Специалист по всичко“: „Просто Апостол“...

ПЕТЪР ВАСИЛЕВ

МАЛКО ГРАМАТИКА

АЛБЕРТ КОЕН

След като прие да разглежда киноизкуството като своеобразен език, сиреч като своеобразен начин на изказ и комуникация, кинотеорията доби свободата да борави доста нашироко с категориите на речта — на нейната морфология, синтаксис и граматика. Наистина тяхното приложение в анализите на такова самостоятелно и специфично художествено явление, каквото е филмът, носи във висша степен условен характер — тези категории се използват по-скоро в метафоричен и сравнителен смисъл. Но доколкото в изграждането на филма словото има и пряко участие — в литературния текст на сценария и на диалога — кинотеорията може понякога да приложи категориите на речта към обекта на своите разсъждения и почти в автентичния им смисъл.

Тъй или иначе, не ми се струва нито произволно, нито маниерно, нито кошунствено, ако съм решил да подведа под знака на граматическите категории някои свои мисли, навеяни ми от редица български филми, появили се на екрана през последните 1-2 години.

Първият въпрос, на който бих желал да се спра, е този за граматическото лице на филма. Наистина от какво се води филмовото повествование? Въпросът може да прозвучи риторично или спекулативно, но само при първо и повърхностно възприятие.

Беше време, когато в киното господствуваше принципът на страничното наблюдение, на обективното свидетелство, на епичната „безпристрастност“. Филмът говореше в трето лице — той, те. Разбира се, първото лице съществуваше в смисъл на авторство; но този автор (или автори) предпочиташе да се „законспирира“ дълбоко в гъстата тъкан на филмовия разказ, да заеме скромната поза на неутрален посредник между живота и зрителя, внушавайки

ни измамното усещане, че ние, зрителите, сами сме непосредствени свидетели на онези късове от живота, които преминават на екрана. Тенденцията към обективизъм отиваше дотам, че дори героите на филмовата творба бяха почти лишени от правото на интроспекция, самоизповед, мислене на глас — те трябваше да се разкриват чрез обективния смисъл на действията и спомогателно чрез диалога. В периода на нямото кино тази тенденция имаше донякъде и чисто технически основания.

По-късен етап от развитието на киното е неговата „субективизация“. Осъзнава се фактът, че филмът може да бъде също такова средство за самонизразяване, за личен изказ, каквото е едно произведение на литературата или на пластическите изкуства. Филмовият автор започва да изоставя ролята си на неутрален „посредник“, напуска задкулиското си прикритие, за да се покаже не само с професионалната си сръчност, но и със своето лично отношение към света и хората, със своите собствени възгледи, преценки и пристрастия и изобщо — с цялостното присъствие на своята гражданска и артистична личност. Привидната „обективност“ на филмовия разказ започва да отстъпва място на една по-заангажирана, страстна, дори изповедна интонация. Заедно с това (и поради това) се осъществява и едно по-дълбоко проникване в субективния свят на филмовия герой, в неговата душевност и мислене — отваря се пътът на вътрешния монолог, потока на съзнанието, прекия авторски коментар и други художествени прийоми. Наред с авторите и филмовите герои получиха правото да се саморазкриват, самоанализират, самооценяват. По този начин мисловните и изразните възможности на киното се доближиха плътно до литературата, утвърдена поради максималната смыслова обемност на словото, като най-пълноценна форма на художествено усвояване на действителността.

Филмът заговори в първо лице, без да произнася местоимението „аз“ и независимо от жизнения материал, с който борави. В някои случаи, както например в последните филми на Фелини, това „аз“ изгражда цялото произведение, озарява със светлината си и последното негово тъгълче. В руслото на една друга стилистика „Смърт във Венеция“ на Висконти е също така дълбоко лично, изповедно произведение, родило се от пълното вътрешно съгласие между италианския кинематографист и художествено-философските тези, съдържащи се във великолепната новела на немския класик Томас Ман. Към този тип филми принадлежат и повечето творби на Ингмар Бергман, и „Началото“ на Глеб Панфилов, и „Андрей Рубльов“ на Тарковски, и някои от филмите на унгареца Миклои Янчо, и... но нека не удължаваме списъка. За да се предотвратят всякакви недоразумения, ще уточня, че става дума за нещо много повече от характерния творчески почерк на режисьора и че само донякъде този тип филми могат да бъдат отъждествени с т. н. „авторски филм“ — едно понятие с по-сложна и по-строга характеристика. Нека добавя, че своеобразната характеристика на този тип филми често почива на едно двойно „аз“ — това на сценариста и това на режисьора, срещнали се на екрана като пълни съмишленици.

Несъмнено един от белезите на трудното, но неотклонно израстване на нашето, българското киноизкуство е появата и в него

на филми от първо лице. Най-пресният пример в тази насока е „Последната дума“ на Бинка Желязкова (да си припомним, че на нея заедно с Христо Ганев, ние дължим и „А бяхме млади“), а отидем ли малко по-назад, ще открием „Иконостаът“ на Тодор Динов и Христо Христов, „Отклонение“ на Блага Димитрова и режисьорите Тодор Стоянов и Гриша Островски, „Като песен“ на Славчо Дудов и режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков, „Сбогом, приятели!“ на Атанас Цанев и Борислав Шаралиев и др. Мисля, че във всички тези филми, независимо от степента на художествената сполука присъствува едно голямо лично възмущение, един страстен размисъл върху преживяното, изстраданото, прозряното. Филмът тук наистина се е превърнал в средство за цялостен личен изказ, чрез който художникът предизвиква зрителя към интензивен и съдържателен диалог по важни проблеми.

Разбира се, това не може да бъде нито единственото, нито главното направление в развитието на нашето киноизкуство. Но това е направление, което трябва да съществува и да се развива, ако искаме киното, подобно другите форми на изкуството и въпреки своя колективен и индустриален характер на производството, да бъде и една най-съкровена еманация на своите творци, средство за тяхното пълноценно самоизразяване. Нещо повече — нужно е и в другите направления и жанрове да се засилва моментът на лична, вътрешна ангажираност на филмовите творци по отношение на това, което създават, да се застъпва по-широко елементът на самоизразяване. Така ще се вдъхне на филмовите творби повече мисъл и страст, а оттам и по-голяма сила на въздействие върху зрителите.

Разсъжденията за филма от първо лице използваха дотук граматическата категория в преносен смисъл. Но както загатнах в началото, във филмовото творчество тази категория може да присъствува понякога и в своята пряка, автентична форма, поставяйки с това някои интересни проблеми пред филмовата реализация.

Имам предвид факта, че напоследък и в нашето кино се появяват сценарии, написани направо от първо лице или пък създадени върху литературни произведения, написано от първо лице. В едни случаи този, който разказва, е само наблюдател на действието и съответно ни го предава, осветлява, коментира. В други случаи разказвачът сам се намира в центъра на филмовото повествование, сам е негов герой. Във филмите обаче такива разкази често минават в категорично трето лице и този наглед формален преход не всякога се оказва сполучлив — по неговия тъй кратък път като че ли нещо съществено се загубва или пък се появява нещо ново, но звучащо донякъде като „ария от друга опера“. Всъщност може би не трябва да се изненадваме от този ефект. Защото какво е първото лице? Една гледна точка. Преминаването към трето лице следователно не може да представлява само някаква проста граматическа операция — то си е направо смяна на гледната точка, на ракурса и осветлението, на нитонацията и общото звучене на разказа.

Бих илюстрирал мисълта си с няколко примера.

Нека започнем с екранизацията на Николай Хайтовия разказ „Ибрям Али“, родила пълнометражния филм „Краят на песента“. Сценарият е написан от самия Хайтов, който очевидно по-добре от

всеки друг е чувствувал и съзнавал смисъла на разказа от първо лице. Впрочем всички творби в „Дивите разкази“ са написани от първо лице, но не това на героя, а на свидетеля на случката. По този начин първо и трето лице тук вървят едновременно, паралелно, създавайки неповторимата атмосфера на тези творби — атмосфера, родена не само от характера на събитията и героите, но и от онова своеобразно чувство, интонация и реч, с които се разказва за тях. Обектите на „Дивите разкази“ са видяни през очите на местния човек от народа (с когото авторът великолепно и справедливо се идентифицира) и са интерпретирани (обрисувани и оценени) от него — мисля, че това е една от най-характерните особености на поетиката на тези разкази. „Иблям Али“ е белязан със същата особеност. Незаменим е коментарът — ту открит, ту подразбиращ се, — с който разказвачът пронизва целия си разказ за този странен, толкова суров и толкова нежен родопски орел Иблям Али, неотразима е адмирацията, с която ни предава поестта за неговия живот. И всичко това, тъкмо защото е разказ на свидетел, е предадено с великолепен лаконизъм, насищаш всяка дума и всяко изречение със съдържание, за което иначе биха били нужни много повече редове; мисля, че и тук се крие едно от разковничетата на художественото своеобразие и обаяние на разказа. Как може да не изтърпне човек от последното изречение, което тъй съгъстено и ярко — като истинска поанта! — резюмира целия образ на героя и целия смисъл на разказа: „Силен, страшен, ала песента му надви“!..

Струва ми се, че транспониран изцяло в трето лице, разказът за Иблям Али, превръщайки се в „Краят на песента“, е позагубил нещо от своето очарование. Загубил е част от своята поезия, бих казал, от своята „песенност“, дължаща се в значителна степен на пластичния лаконизъм и личната интонация, с която разказвачът сякаш на един дъх ни изпява историята на мъжествения планински орел. Сценарият по необходимост (от 12 страници разказ е трябвало да се направи пълнометражен филм) е трябвало да тръгне и по линия на обстоятелствеността: понякога онова, което е изказано в книгата само с едно изречение, се превръща в сценария в цял епизод. Несъмнено това е свидетелство за вътрешната обемност и наситеност на Хайтовата проза, но нейното разгръщане във филма поразсейва съсредоточената сила на поетичния заряд, с който оригиналният литературен текст така завладяващо ни атакува. Разбира се, казаното дотук съвсем не означава, че „Краят на песента“ е слаб филм — напротив, той е една относителна сполука, както своеобразно беше посочено от критиката. Горните разсъждения трябва да бъдат възприети изключително в плоскостта на проблема, който е предмет на тази статия.

В същата плоскост можем да си обясним (наистина това е само една от причините, но според мен не съвсем маловажна) великолепната екранизация на „Козият рог“. Едноименният разказ е също тъй къс, но той е написан в откровенно-епична форма и в трето лице (както е известно, този разказ е от сборника „Шумки от габър“). Неговото транспониране на екрана е станало без сътресения и загуби, напротив, с едно несъмнено обогатяване и задълбочаване както на сюжета и образите, така и на идейно-философските значения.

Операцията „удължаване“ тук е преминала успешно, благоприятствувана от обективния характер на литературното повествование.

Подобен проблем поставят и екранизациите на някои от романите на Богмил Райнов. Те са написани от първо лице и изпъкват особено с коментара на разказвача (който всъщност е централният герой). Обективирането на филмовия разказ в трето лице и във връзка с това — жертвуването на целия „субективен“ коментар по принцип лишават филмите от най-интересното и характерно достойнство на съответните романи.

От първо лице написа Славчо Дудов своя сценарий „Като песен“. Сценарият подкупуваше със своята тиха и светла носталгия по годините на революционния устрем и опиянение, по чистотата на поривите, с които младежта се хвърли във вихъра на революцията. И заедно с това през четвъртвековното разстояние окоето на автора съзираше някои от увлеченията и илюзиите, които съпътстваха онези устреми, и им се усмихваше със добродушна самоирония. Произведението на Славчо Дудов бе нещо повече от възкресяване на един умиляващ спомен, то се стремеше към лична равностетка на миналото, направена в прозренията на натрупания опит и изстраданата мъдрост. Ирина Акташева и Христо Писков съумяха да пренесат на екрана тази интонация и тази атмосфера, поради което филмът получи топъл прием сред зрители и критика. Но когато гледах филма, на моменти ме спхождаше усещането, че изчезването на първото лице поизменя малко светлината, която се хвърля върху събитията и хората: самоиронията (по необходимост свързана с първото лице) тук-таме зазвучава като ирония, наистина пак мека и добродушна, но въпреки това с чертите на една оценка, идваща някак отвън и отстрани. Несъмнено изчезването на първото лице е било неизбежно, след като авторите в окончателния филмов вариант на сценария решават, че героят трябва да загине. Драматургически това е напълно правомерно, но то не ме освобождава от съжалението за загубването на субективната гледна точка, около която бе замислен филмът.

Не бих желал да продължа с привеждането на други примери, защото ми се струва, че станаха вече достатъчно ясни очертанията на проблема, който ни занимава тук. Няма и не може да има ограничения от какво лице да се напише сценарият, не бива обаче да се забравя, че граматическото лице в никакъв случай не е формален детайл, който екранната реализация може да преодолее по най-лесен, безболезнен и безнаказан начин. Няма и не може да има задължение за режисьора да реализира филма в същото лице, в което е написан сценарият. Той обаче е задължен, ако е решил да транспонира това лице, да намери съответните средства, за да предотврати съществените изменения и загуби, които биха могли да настъпят при тази трансформация (впрочем това се отнася и до сценариста, ако работи върху литературен първоизточник). Касае се за една своеобразна и капризна граматика, деликатните правила на която трябва да бъдат разгадавани и прилагани при всеки отделен случай.

Захванали се веднъж с граматически упражнения, нека се прехвърлим сега в сферата на глаголните времена. Тази граматическа категория, която на свой ред има двойно приложение към филма — преносно и пряко — ни дава възможност също да осветлим някои интересни проблеми.

Разсъждаваме ли най-общо, лесно ще видим, че определящото „глаголно време“ на филма е сегашното (както между впрочем е за всяко изкуство). То присъства в киното посредством авторите на творбите, които ги създават именно днес, като живи съвременници, посредством съвременното равнище на художественото мислене, кинематографичната изразност и кинематографската техника, с които са (или поне трябва да бъдат) реализирани филмите, най-сетне, посредством адресата на тези творби — днешните зрители. Годината на производство на филма не е и не може да бъде само негова хронологика и техникo-производствена сигнатура; тя е още и обозначение на неговата мисловна и естетическа кота, на неговата „огнева“ позиция. Сравнително бързото остаряване на филмите е едно от свидетелствата за най-тясната обвързаност на киното с днешния ден.

Но от позицията на сегашното време киното често има задачата да се вгледа в онова, което е останало назад — следователно да разкаже в минало време. От това своеобразно преплитане на две времена не може да не възникнат ред съществени трудности за творческия процес.

Защото ако сегашното време е едно, миналото бива няколко вида — отдавна минало, минало свършено, минало несвършено; към тези категории бих прибавил още две, които за граматиката не съществуват, но са валидни в изкуството, както за неговите творци, така и за неговите рецептори: минало живяно и минало неживяно.

Като че ли най-лесно се борави с отдавна миналото време — онова, което заключва в себе си по-далечната история. Събитията и личностите са на такава дистанция от днешния ден, че всички съвременници, независимо към кое поколение принадлежат, са в еднаква позиция спрямо тях и са обединени в представите и оценките си за тях. Добре е известно обаче, че простата реставрация на миналото и буквалното повтаряне на утвърдени истини може да роди един повече или по-малко зрелищен филм, не и едно голямо произведение на изкуството. А това, което ни интересува истински в историята, е нейното осмисляне от гледна точка на днешния ден, откриването в нея на онези дълбоки идейни, психологически и философски феномени, които имат решаваща стойност в историческото битие на нацията и ни позволяват по-добре да осъзнаем своя път в съвременността. От друга страна, съвременното осветление на миналото (като концепция и като художествена интерпретация) не може да не държи сметка за утвърдените представи, някои от които са придобили жиловатта и обсеповащата сила на митовете. В нашето киноизкуство показателен пример за наказуемостта на прекалената свобода, с която някои мислят, че могат да се огнасят към историята, е несполуката на телевизионната серия „Демонът на империята“. Опитът да се „вмести“ образът на Левски в някои модерни жанрови форми доведе до изместване на осветлението на образа, а това от своя стра-

на се сблъска с утвърдената народна представа за Левски, с пиетета на нацията към най-крупната, най-чистата и безкомпромисно цялостна фигура на нашата национално-освободителна революция.

Още по-сложни проблеми възникват, когато киното трябва да „спряга“ в другите минали времена. В рамките на това, което наричаме съвременност, живеят едно до друго няколко поколения: за едни от тях миналото, от което ни делят 30 или 40 години, е „несвършено“, доколкото е живяно и звучи още в паметта и сърцата; за по-младите генерации същото това време е „свършено“, защото е неживяно и неизстрадано. Тук различните поколения не са в една и съща позиция по отношение на историческата дистанция, възрастовите различия играят съществена роля. Съвсем естествено е по тази причина различните поколения творци да „спрягат“ в различни минали времена; в същата степен това се отнася и до различните генерации зрители. А от друга страна, при всички случаи трябва това време да бъде обхванато от гледната точка на днешния ден. Как да се намери пресечната точка на всички тези координати?

В развитието на българското кино вече съвсем определено се чувства влиянието на дистанцията, която ни отделя от близкото минало, особено в сферата на революционната тема. Когато по-зрялото поколение творци, преживяло по един или друг начин годините на нелегалните борби на партията и на антифашистката съпротива, се връща към тази тема (толкова неизчерпаема и бих казал, вечна), то не се задоволява с „преиздаване“ в малко поизменен вид на старите си произведения. Много лесно е да бъде установена разликата в подхода и интерпретацията на революционната тема между „А бяхме млади“ и „Последната дума“ на Бинка Желязкова, между „Бедната улица“ и „Като песен“ на Ирина Акташева и Христо Писков. Изминалите години преминаха не само в натрупване на професионален опит и усвояване на новите изразни средства на киното от страна на тези художници, но и в по-нататъшно осмисляне на темата. Днес те гледат на нея от една по-извисена точка, която им позволява да открият по-дълбоките и същностни измерения на революционното действие. Новите им филми се домогват до една по-висока степен на художествено-философско обобщение и с целия си нравствен патос се адресират към днешния ден и днешните млади поколения. За тези автори онова време наистина не е свършено, не само защото е живо в собствените им души, но и защото то трябва непрекъснато да се включва — със своя дух, добродетели и истини — в потока на съвременността, в битието на идващите поколения.

Въло Радев в „Черните ангели“ също потърси тази връзка между революционното минало и пътя на днешната младеж. Потърси я по линията на романтично-действено начало на борбата, в която горяха и изгаряха младите революционери, убеден, че именно то може най-силно да въздейства на днешните млади.

Правомерни ли са тези усилия към осъвременена интерпретация на революционната тема? Безспорно, да. И все пак има още много да се мисли върху тяхното точно пропорциониране и ефикасност. Трудно ми е да кажа в каква степен този подход хвърля необходимия мост към младото поколение зрители, доколко съумява да ги приобщи към духа, добродетелите и историческия смисъл на рево-

люцията. Убеден съм обаче, че той предизвиква някакво смущение у хората, извършили и преживели революцията, защото те спонтанно се стремят да я видят такава, каквата е била — възвишена, но в сурови земни очертания, опияняваща, но в адски трудности и несгоди, велика, но в мъчителен трагизъм. Такива зрители някак трудно приемат нашарената с пъстри весели рисунки килия на смъртните в „Последната дума“ и ред други поетико-философски условности и символи, чрез които Бинка Желязкова търси да изрази по-обобщено смисъла на нравствения подвиг на борците. Такива зрители се дразнят от търсената външна ефектност — на обстановка и хора — в „Черните ангели“. Разбудените спомени някак не успяват да се огледат в екрана, спират пред него малко смутени, уязвени, готови да се оттеглят назад.

Моего намерение не е да пледирам за оправдаността на такива реакции. По принцип, както вече посочих, аз съм на страната на създателите на филмите, стоя зад техните намерения и търсения. Но безспорно е, че понякога се изправяме пред някои нарушения на синхронна между тези намерения и нагласата на по-голяма или по-малка част от публиката, пред някакъв разнотон между „глаголните времена“, с които борава екранът и в които мисли зрителят. Така се потвърждава още веднъж колко сложни и различни измерения има едни и същ отрязък от време, когато се е превърнал в „лично време“, сиреч когато е акумулирал преживяното, премисленото, индивидуалния опит. И навярно няма нищо по-трудно за изкуството, в случая за киното, от това, да намери онзи подход, чрез който да обедини около сегашната гледна точка на автора разнообразния опит на различните поколения и категории зрители. Но налучкването на този подход, откриването на онази пропорция, която ще реализира в някаква по-задоволителна степен желаната връзка, трябва несъмнено да бъде сериозна грижа на твореца, който се обръща към близкото минало.

Велико преимущество на киното е огромната свобода, с която то се движи из времето. Тази свобода трябва да намери точната си организация и ефикасната си целенасоченост в естетическата система на художественото произведение. Проблемите, които условно нарекохме граматически, са всъщност естетически.

«И ДОЙДЕ ДЕНЯТ»

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

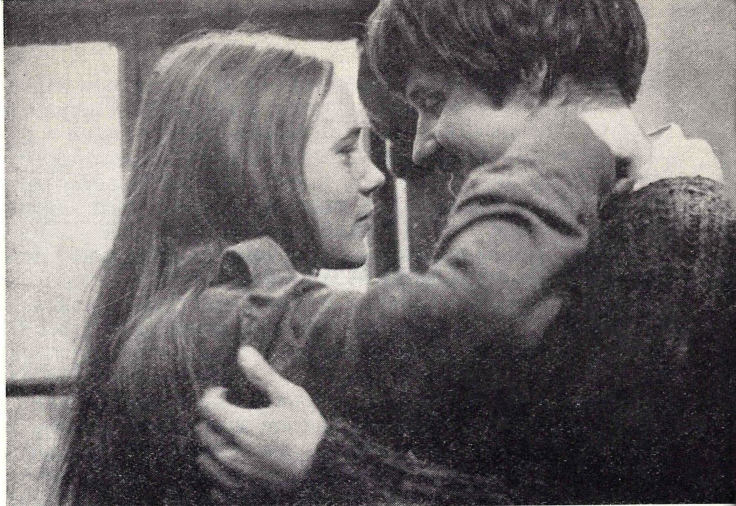
Вторият филм на Георги Дюлгеров, по сценарий на Васил Акъов, ни връща към нашата съпротива и първите дни след деветосептемврийската победа, т. е. връща ни към една от най-разработените теми на българското кино, с която са свързани много от по-сериозните му постижения. В този смисъл „И дойде денят“ е произведение, което много трудно може да се разглежда изолирано. Поради характера на своите търсения, а в голяма степен и на своя успех този филм изразява доста ярко някои общи процеси в нашето кино днес.

Филмът ни среща с познати герои и събития с една нова за нашето кино аналитична острота. Той съхранява поетичната възвисеност на революционните образи, което е в най-добрите традиции на нашето антифашистко кино, но същевременно се опитва да отиде по-далеч и провокира разговор за това, какво е изобщо една революция и какви са типове хора, а съответно и категориите на мислене, които тя може да формира или деформира.

И затова „И дойде денят“, както и „Последната дума“ на Бинка Желязкова, създадени почти по едно и също време, за мен очертават нов етап в самото развитие на една основна за българското кино тема. И ни помагат много по-ясно да осъзнаем диалектиката в това развитие.

Но когато казвам, че „И дойде денят“ не може да се разглежда изолирано, имам пред вид още нещо. Филмът е тясно свързан с един общ процес на вътрешно напрежение и раздвижване в нашето кино. Той носи общия съвременен стремеж към значително тематично обновяване, което пък води до по-смелото и разнообразно опериране с жанрови и структурни форми. Наистина тази тенденция се проявява по особен начин. Свидетели сме не толкова на свършено нови теми или герои на българския екран. Свидетели сме по-скоро — и последната годишна продук-

Елена Мирчовска и Пламен Масларов в сцена от филма



ция е характерна с това — на нови и принципно по-богати авторски гледни точки към познатите теми и герои!

Художественият свят, който Георги Дюлгеров предлага, е про-низан от импулсите на едно ново поколение творци. За тридесетго-дишния режисьор революцията не е исторически фон, не е и даде-ност, резултат. Тя е сложен и диалектичен процес, който той има и правото, и задължението да анализира от позициите на своето време, за да разбере по-добре своето и на своя съвременник място в него.

И все пак бихме опростили нещата, ако позициите на младия режисьор отдадем само на принадлежността му към едно ново по-коление кинематографисти. Наистина до него е и младият оператор Радослав Спасов, чийто вкус, художествена мярка и професионал-на находчивост са съществени за общите внушения на филма. Но зад тях стоят автентичните преживявания и много по-дълго труп-ните мисли и опит на сценариста Васил Акъов. И точката, в която сценарист и режисьор щастливо се срещат, е именно съзнанието, че революцията е един продължаващ исторически процес, в който ние всички участвуваме. Този процес ние носим в себе си и като по-стоянен диалог или въпроси за начина, или начините да останем верен на един революционен идеал.

Немият спор между Черния и Матей, който все по-властно завладява съзнанието на Мустафата, е по същество винаги актуал-ния спор за правата и границите на мисълта, която чрез анализа или съмнението може да оплоди, но може и да разяде едно рево-люционно действие. Коя е границата, до която съмнението е гра-дивният елемент в живота на една идея и в кой момент то може да я предаде? До кой момент Черният има историческата мисия, а следователно и оправданието да подтисне всяко колебание или човешка слабост в името на ефикасното революционно действие? И от кой момент той носи вече историческата вина за унищожаването на личности като Матей? Какви са закономерностите на едно тра-



Сцена от филма „И дойде денят“

гично историческо развитие, при което загиват най-светлите, най-умните и прозрелите определени истинни синове на нацията?

На всички тези въпроси авторите не дават еднозначен отговор. И в онзи напречен разрез на първите свободни деветосептемврийски дни, които рисуват, те не се боят да покажат и приспособенчеството, и угодничеството, и кариеризма, с които ще се сблъска младият герой.

До вчера всичко е било много по-трудно, но и много по-просто. Отреща е врагът — озверен, паталогичен. Лагерите са ясни, действието и мисълта -- също. Но ето че идва великият ден. Денят на победата! И изведнъж за младия герой всичко се оказва много по-сложно. Врагът е вече не насреща. Врагът е вътре в съзнанието на всеки с новите конфликти, които времето носи. Има ли право той, Мустафата, да седи заедно с фашиста и момчето, което някога го е увлякло в движението, но после не е издържало и е проговорило в полицията? Започва един друг и много по-мъчителен етап на борбата — борбата, която героят трябва да води в своето съзнание, за да си отговори на всички напирани въпроси, за да намери не само своето ново място, но и съзнателната си оценка за събития, факти, за вчерашни или днешни другари по оръжие.

И точно тук се явява онзи нов и принципно различен момент при трактовката на антифашистката тема, за който вече споменах.

Да се върнем за миг назад и си спомним нашите филми за съпротивата, създадени през 60-те години, с които се гордеем и върху чиято основа съществува изобщо цялото ни съвременно кино: „На малкия остров“, „Бедната улица“, „А бяхме млади“, „Първият урок“, „Звезди“, „Пленено ято“, „В тиха вечер“ и т. н. С тези филми се изяви едно цяло поколение български кинематографисти. В повечето случаи това бяха филми-мемоар, в които с изповедна задушевност се възстановяваха събития и герои. И много от тях — и като драматична ситуация, и като стилистично търсене — са построени върху една характерна антитеза. Срещу млади-

те, красиви и възвишени лица на героите се изправя тъпата, бездушна и жестока полицейска машина...

Същата антитеза след много години лежи в основата на „Птици и хрътки“. Но тук полицейският фашистки механизъм взе вече гротескови и абсурдни форми. По-страшен от конкретния исторически враг беше един начин на мислене, който заплашва самата човешка същност. Предмет на анализ станаха самите социално-психологически механизми, способни да породят фашизма.

„Като песен“ на Христо Писков и Ирина Акташева (1972), „Последната дума“ на Бинка Желязкова и „И дойде денят“ на Георги Дюлгеров (1973) отбелязват един нов етап в развитието на антифашистката тема. Авторският анализ се съсредоточава по-скоро около съзнанието на героя-революционер, този анализ следи по-подробно вече не само сблъсъка с врага и раждането на героичния акт, но и вътрешните морални конфликти у героя. Образите на революционерите са пак романтично извисени и красиви, но наред с това върви много по-релефното разчленяване в позициите — морални и житейски — на самите тези герои. А оттам и следва един много по-съвременен разговор за моралните категории на човешкото поведение, който тези филми търсят да провокират в нас.

Революцията е не само идеалът, в името на който умираха героите на „А бяхме млади“ или „Пленено ято“ с ясното и чисто съзнание за изпълнен исторически и човешки дълг. Революцията, в която участва Мустафата от „И дойде денят“, е всичко това. Но тя е още и една стихия, която размества дълбоко социалните пластове, стихия, която героят трябва да овладее не само външно, но и вътре в собственото си съзнание. (Да си спомним сцената, в която Мустафата слага за миг часовника, който подлежи на опис на ръката си, а после бързо и някак яростно го хвърля към другите чужди предмети).

И все пак в този принципно важен разговор за моралните категории на човешкото поведение, който чрез темата на антифашистката борба водят няколко наши последни филми, има съществени нюанси. И в ударния юмрук на Бинка Желязкова, и в аналитичния патос на Георги Дюлгеров присъствува съзнанието, че историята е не само привилегия, но и бреме за онзи, който я носи върху раменете си. И двата филма са пронизани от авторската воля да се изваят правдиво, но и в цялата им сложност и патетика образите на националните герои. Но от този момент нататък авторските позиции се различават.

Човекът е само или преди всичко в това, което върши. Определя го неговото действие — казва ни Бинка Желязкова.

Не, човекът е и в това, което той би могъл да бъде, да извърши, да стане — говори ни „И дойде денят“. Той се определя колкото от самото си действие, толкова и от размишлението за това действие. Съществен е не само резултатът от една постъпка, съществен е целият път, през който човек търси, колебае се или се съмнява в тази постъпка.

Възхищава ме страстта и целеустремеността, с която е защитена първата позиция. Но трябва да призная, че ме вълнува по-

силно втората позиция, позицията на твореца, който е по-близо до моето поколение.

Уважавам силно умението на Бинска Желязкова да изведе своя анализ до категориите на историческото време и анализира човека и съзнанието му в тези перспективи.

Историческото време интересува и Георги Дюлгеров. Но го интересува в оази най-деликатна точка, където то се пресича с индивидуално-екзистенционалното време на героя, спори или съвпада с него. И при срещата на тези две времена не винаги е възможно достатъчно бързо и ясно да се отговори кой си, къде си, за какво живееш.

Разбира се, стремежът и постановката на въпроса при Бинка Желязкова ни респектират. Те имат своето място и значение като силна художествено-интелектуална провокация. Но като основа за един по-спокоен и внимателен анализ аз лично предпочитам позицията на „И дойде денят“, която, без да загубва своето ниво на обобщения, се вглежда по-обстойно в различните страни на явленията и на тяхната много по-сложна историческа диалектика. За тази позиция е невъзможно онова почти директно противопоставяне между минало и настояще, към което, макар и по внушителен със своята художествена логика начин, ни води Бинка Желязкова.

Естествено далеч съм от намерението да противопоставям тези авторски позиции. Те не толкова спорят, а взаимно се допълват

Иван Кожухаров и Пламен Масларов



в контекста на най-новата ни продукция. Те са онези различни авторски гледни точки, които обогатяват тематично, а съответно и стилистично българския филм и същевременно очертават онзи нов етап на зрелост в трактовката на една ключова за нашето кино тема, както вече нееднократно споменах.

И заедно с това тези два филма, всеки от който по свой начин изследва сложната диалектика между човек и идея, не могат да бъдат разглеждани съвсем изолирано един от друг. Те са като две страни на едно явление: едно повишено морално безпокойство на творци от различни поколения, което, обърнато към днешния ден, търси аргументи, а и отговор на някои въпроси в миналото. И макар и да се различават по характера на своя анализ, и „Последната дума“, и „И дойде денят“ свидетелствуват за желанието да се изследва по-подробно националната психология, която естествено намира най-силната си изява в критичните исторически мигове. В този смисъл и груповият портрет на затворниците, и каруцата с героите от „И дойде денят“, която ги събира в своя смъртен галоп, носят есенцията на противоречив, но много силен национален характер.

Във всички тези редове дотук говорих много повече за значението на „И дойде денят“ и връзката им с една традиция или нейното оригинално продължение, а твърде малко — за онзи специфично образно-пластичен път, по който тези значения достигат до нас. Филмът твърде много предразполага към подобен тип анализ. И все пак би ми се искало накрая да се спра само на един момент. Доста последователно Георги Дюлгеров използва не само непознати досега актьори, а и непрофесионалисти. И по пътя на отделни точни типажни попадения достига до интересни внушения. Но има моменти — някои сцени с Черния или с Фантома, — когато отделни реакции в човешкото поведение остават по-еднозначни, отколкото предполага самото драматично действие. И точно тогава и диалогът ни прозвучава малко тежко или външно. Наистина професионалният актьор е много по-способен да придаде „естественост“ на един подчертано философски диалог на екрана (Асен Кисимов в ролята на Матей го доказва). Докато цялото малко по-монотонно присъствие на непрофесионалния актьор изисква и по-внимателно да се огледат връзките между него и неговото слово, което в някои моменти става „по-тежко“ от съответното му изображение на екрана.

ЕКРАНИЗАЦИЯТА НА «ИВАН КОНДАРЕВ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Преди малко повече от десет години Никола Корабов създаде екранизацията на романа „Тютюн“ от Димитър Димов. Все още млад тогава режисьор (с един единствен самостоятелен филм — „Малката“), той ни смая с дързостта си да „посегне“ към едно от най-популярните и най-значителните произведения на българската литература. Преди себе си той имаше само един подобен прецедент в практиката на младото национално кино — опита да бъде пренесен на екрана „Под игото“ на Иван Вазов. Но това бе по-скоро опит обезкуражаващ, отколкото насърчителен, макар че появата на екранизацията по екраните беше съпроводена от традиционната за ония времена на пионерски ентузиазъм доброжелателна атмосфера на „първи успешни крачки“. Но след като твърде бърже отшумя опиянението от това, че и ние можем да оживим в киното обичаните герои на литературната класика и след като дойде „утрото на трезвия разум“, видя се, че от книгата на народния поет са взети само най-горните пластове на нейното изумително като проникване в националното самосъзнание и националната народопсихология съдържание и че всъщност задачата за достойно екранно претворяване на „Под игото“ си остава открита...

И ето след десетина години дойде дръзкият жест на Корабов с „Тютюн“. Вярно е, че нашите кинематографисти вече бяха понатрупали някакъв опит в трактовката на класически творби от родното литературно наследство („Земя“, „Герациите“ и „Сиромашка радост“ по Елин Пелин, „В тиха вечер“ по Емилиян Станев и други), но със своите професионални достойнства това не бяха такива филми, че да създадат самочувствие. А и никои не бе отправял очи към широко и мащабно епично платно, пренаселено с десетки сюжетни линии, с десетки човешки съдби и проблеми. Усилията по правило бяха в областта на малките, на камерните форми.

И изведнъж — „Тютюн“.



Сцена от филма „Иван Кондарев“

Споровете и отрицанията се зародиха още докато филмът се снимаше. Изборът на актьорите за главните роли беше достатъчен повод, за да се налее масло в повсеместните дискусии. А когато филмът вече излезе на екраните — разгоря се истинска пуническа война между привържениците и отрицателите му. Аз лично не помня по-нажежена, по-заредена с електричество атмосфера в средите на кинодейците (а, смея да добавя, и на литераторите, и на други обществени кръгове) от атмосферата на ония дни. Екранизацията ни действуваше като шок. Ние се сблъскахме с ново явление в нашето кино — то ни предлагаше на екрана по-различни представи за литературните герои от онези, които ние носехме в съзнанието си. И ако десетилетие по-рано към „Под игото“ бе проявена търпимост, основанията за нея не бяха единствено в това, че човек е по-снизходителен и великодушен към нещата, които за пръв път се е наел да прави, а и в усещането, че филмът просто не може да бъде конкурент на романа. Ала случаят с екранизацията на Корабов беше вече по-друг: ние виждахме, че пред нас е респектираща с професионалните си качества филмова творба. Нейното внушение е силно и тъкмо поради това опасно, защото може да измести внушенията на литературния първоизточник. И тъкмо заради това реагирахме с такава болезнена острота, с такава страст, с такава непримиримост.

Изминали са нови десет години (забележете каква закономерна периодичност!) и пред нас е екранизацията на „Иван Кондарев“ от Емилиян Станев. Отново — една крупна, мащабна, значителна творба на българската литература. Отново — на екрана оживяват познати, обичани, ревностно скътани в съзнанието герои. Но нашите реакции са други, самото ни отношение към филма дори преди още да сме го видели е спокойно.

За да бъде така, една от причините е „Тютюн“. Приехме го наистина бурно, „на нож“, но сега, след като е изтекло време, виждаме значението му за промяна на психологическата ни нагласа при срещата с екранизации на литературни произведения. Колкото и иначе в теоретичен план да разсъждаваме, че киното е изкуство със

свой език, със свои специфични начини на израз, че екранизацията е самостоятелна творба, която се съобразява с тази специфика, друго е положението, когато тези абстрактни истини се проверяват в сблъсък с конкретната практика на родното киноизкуство. Трябва и психологически да съпребивееш нещата, за да повярваш в тях. Мисля, че именно на „Тютюн“ се падна ролята на първостепенен фактор в това отношение. Беше много трудна, мъчителна мисията да разбива ледовете на недоверието, на предубеждението, но той преобърна пластове на нашето съзнание. Това не бе мигновен, бърз процес. За него бе нужно време. Бяха нужни и други творби, които да „действуват“ в същото направление, за същата кауза, за да се настрои публиката на друга вълна. Не биваше, рисковно би било, ако Корабов бе избързал с екранизацията на „Иван Кондарев“. Но не само заради публиката. А и заради себе си — за да надмогне комплексите от посрещането на „Тютюн“, за да осъзнае и осмисли сполуките и грешките. И не на последно място — за да усъвършенствува, да обогати професионалното си майсторство.

Това израстване на Никола Корабов като художник, като творец е според мен най-открояващата се особеност на работата му в „Иван Кондарев“. Иначе сигурно ще има резерви по отношение на подхода му към епичното творение на Емиллиян Станев, ще има спорове и несъгласия с отделни моменти от трактовката на книгата, ще има и справедливи забележки за отстъпления от добрия вкус, от мярката, но когато като цяло се оценява този толкова сложен и тол-

Стефан Данаилов и Катя Паскалева в сцена от филма



кова отговорен филм, трябва да се признае категорично, че в него Никола Корабов се изявява като автор със силно дарование, с оригинален режисьорски почерк. Той с екипа си от помощници и съмишленици претворява така на екрана мъдрата и дълбока проза на Емилиян Станев, че новата творба е достойна за великолепия талант на нашия голям писател. А няма това се случва често в българското кино? Пък и само в българското ли?

Разбира се, достоен прочит не означава еквивалентност между екранизацията и първоизточника. Впрочем аз съм от категорията на ония скептици, които изобщо не вярват в подобна еквивалентност, но да оставим този въпрос настрана, за други разговори... Буквалното, пълно пренасяне на литературния текст на екрана цито е възможно, нито е нужно. Не в две дълги серии, а да бе проснат и като „На всеки километър“, пак този роман от 1012 големи страници (според двутомното издание от 1967 година) не би могъл изцяло да се превърне във филм. Та той е създаван като литература, а и децата вече знаят, че едно нещо е да ти разказват дадена история, друго — да ти я показват. Има тънкости, особености на словото, които са просто непреводими на езика на киното. Да не припомним пък такива елементарни истини, че ритъмът на книгата и динамиката на филмовото действие се подчиняват на съвсем противоположни закони и т. н. Мисля, че вече узряхме достатъчно, за да не предявяваме подобни изисквания за ненакърнима пълнота. И поради това с разбиране ще се отнесем към силните съкращения в сценария, макар че нейде подсъзнателно първичната ни читателска ревност ще се съпротивлява и ще иска по-пълно и по-многогранно да са показани взаимоотношенията във фамилията на Джупунови, ще иска философските и идейните диспути между Кондарев и Христатиев да не са само маркирани, а да се навлезе и в тънкостите, ще иска Анастаси Сиров не само да се мярка тук и там, а да е разкрита драмата му и т. н. и т. н.

Това обаче са подробности. Това са може би много необходими, много характерни подробности, но отминаването им от страна на сценаристите Никола Корабов и Никола Тихолов не е така фатално, че да хвърли сянка върху цялостния успех в екранното пресъздаване на екрана. Поставени пред неизбежността да избират, те включват във филмовото действие онова, което най-много носи в себе си силата на романа, което е ядрото му, което е източник на своеобразието му. Главното им постижение е, че плътни и вярно следват основния замисъл на писателя чрез разкриването на десетки индивидуални човешки съдби и драми. Като проследяват личния им път към истината, те показват движението на цял един народ, на България към социалната и духовната правда. Над страната е надвиснала вълната на революцията и в обстановката на сълбова кръстопътност всеки трябва да направи своя избор. Неангажирани, неутрални няма и не може да има — тази истина още веднъж влиза в действие, за да даде смисъл на постъпките на героите не само в исторически план, но и за да прозвучи с неувяхващата си актуалност като сигнал за размисъл и към днешните хора. Личното и обществено поведение на героите в последна сметка се сливат в ед-



Доротея Тончева и Антон Горчев

на житейска линия, над която решителната си присъда дава народът в зависимост от това, дали си бил с него или си се опълчил на нещата му.

Във филма е съхранена философската дълбочина на романа, макар че в претенциите ни за степента на присъствието ѝ на екрана се коренят най-решителните ни резерви. С чувството съм, че 30—40 процента от подводното богатство на прозата, от онова, което не само мотивира и доизяснява постъпките на героите, но което е провокация и към нашето мислене, се е загубило при преноса на екрана. Може би това е неизбежно, може би мъдростта е от такова естество, че единствено словото е в състояние да я внуши, но така или иначе има важни моменти в действието, които се поднасят обстоятелствено, оголено. Особено това се отнася за съдбовни мигове в поведението на Иван Кондарев. Както отбелязва навремето нашата литературна критика, главният герой на епопеята е един от по-малко сполучените образи на книгата. Пантелей Зарев например отбелязва: „Кондарев не е напълно подвластен на своя автор. Опази прозрачна точност и свобода, с която са обрисувани Костадин и догът му, тук отсъствуват. Сякаш самият автор се измъчва от търсене на вътрешната мащабност и сигурност на героя. Ръководен от принципа, че човекът е движение на противоречия, лош и добър едновременно — на основата на социалното ни битие, разбира се, — авторът е сполучил напълно при Костадин и не е осъществил напълно замисъла си при Иван.“ Съзнанието за тази по-уязвима страна в

кингата на Емилиян Станев е трябвало да увеличи вниманието на сценаристите към фигурата на Кондарев, нужно е било да се намерят средства на киното, които донейде да балансират известната тезисна сухота и неорганичност в образа му. А е станало дори обратното — и онова, което по автор присъствува като вътрешно измерение на героя, като сложен и мъчителен път за приобщаване към истината на света не само чрез идеите, но и чрез живото участие в съдбите на хората, чрез съпреживяване на техните болки и вълнения, се е загубило във филма. Всъщност отсъствува онова, с което този герой може да раздвижи мисленето на днешния човек, с което той носи в себе си актуална гражданска и нравствена проблематика. Сега наистина Кондарев ни въздействува със саможертвената си отдаденост на революцията, със своята мъжествена готовност да изгори за народното дело, но понеже не вникваме достатъчно навътре в духовните импулси на поведението му — той си остава за нас легенда и образ на миналото. Тук трябва да добавя, че за да се подсили това някак външно обрисуване на образа от значение е и трактовката на актьора Антон Горчев. Той носи с екранното си излъчване нещо, което действително го има и по автор — мъжественост и първична сила, духовно здраве, но отсъствува нещо много съществено: Кондарев е истински интелигент. И то интелигент от нов, непознат тип, макар да е наследник на определени възрожденски традиции — той се е формирал като характер и като мислител под въздействието на марксизма и на жестоките уроци на войната, на класовите битки. Той е не само силен в теорията, но, сравнен с тези социалисти, ги превъзхожда именно в усета си за реалните потребности на деня. Изправен пък срещу Христатиев в директни философско-идеологически диспути, той пак печели с тази реалистичност на своята мисъл. Но в изпълнението на Антон Горчев цялата тази съществена втора половина на образа се губи. Като интелектуалец, като мислител от голям разряд и от нов тип той изобщо не присъствува на екрана. А това вече не може да не се отрази и на степента на философското внушение на целия филм...

Но за щастие при другите централни герои на епопеята не забелязваме такова рязко слизание под равнището на писателските постижения. На екрана е съхранена както индивидуалната им неповторимост, уникалността им на човешки характери, така е запазено и онова, с което те ни ангажирват да участвуваме в разискването на главния проблем на произведението — за взаимопреплитането между лична и обществена истина, за пътя на всекиго от нас и за пътя на целия народ, на България, които не вървят разделени, а в един върховен час се срещат. Към тези вечни философски и човешки проблеми героите на Емилиян Станев пристъпват със своеобразието на националното си самосъзнание и това дълбоко българско присъствува и на екрана. Българин е Костадин Джупуна със своята всепоглъщаща и тъмна страст към земята; българин е в своята фашистка заслепеност и злъч Христатиев, този наследник на чорбаджийското ретроградие; българин е Кольо Рачика с възторженото си и наивно преклонение пред декаденството; българин е и Анастаси Сиров с анархистично-бунтарската си безпътица. Българин е

и Кондарев с трезвия реалистичен дух на своята философия. И в тъмното, и в светлото, и в злото, и в доброто Емилиян Станев търси неповторимостта на националния характер, на националното битие и в това се съдържа едно от големите достойнства на неговото писателско дело.

Впрочем няма страница от „Иван Кондарев“, която да не е просмукана от този национален дух, от тази уникална атмосфера. Големите и вечни пробелми на човешкото битие, на движението към истината, към избавлението чрез революция са проектирани на фона на малък и типичен български провинциален град, проектирани са на фона на нашите нрави и обичаи. И тази особеност на книгата, този неин чар е пресъздаден и на екрана. Целият пластически строй на филма е подчинен на това разбиране за особеността на епопеята. Намерено е равновесие между наката на духовните вълнения и търсения, между изостреността на класовата непримиримост и тихата, спокойна идиличност на някогашния бит, съхранил все още много от патриархалната си сладост и носталгичност. На този фон още по релефно изпъква безчовечие и жестокостта на буржоазията, нейната ненаситност за експлоатация. Изпъква с бруталността си фашизмът, открояват се със садистичното си озлобление неговите поддръжници. Но всичко ни показва, че те са чужди на същността на този народ, срещу когото безчинствуват, че не ще могат да просъществуват тук, в тази страна, където ценят труда, красотата, спокойствието.

Много от онова, което е било непреводимо от слово към екранно изображение по пряк път, е реализирано в пластичния строй на филма. По този път всъщност Корабов още в „Тютюн“ се опитваше да направи нещо, но там метафорите, пластичните символи правеха впечатление на маниерно търсени, на откъснати от общата структура (например фреските в дома на Морев и др.). Тук, в „Иван Кондарев“, подобни плакатни излитания, подобни самоцелни метафори отсъствуват, сега те са се „разтворили“ в единния изобразителен поток.

За да има такава първостепенна роля пластическото внушение, решаващ принос дават такива основни помощници и съмишленици на постановчика като оператора Емил Вагенщайн и художничката Мария Иванова. Малко е да се каже, че с голяма култура и висок професионализъм те са свършили работата си. По-важното е, че личи единен стил — такъв, какъвто би бил в хармония с духа на литературния първоизточник. Може би в желанието си да поднесат нещата пределно избистрени и стилно ясни в показването на някогашния аристократичен бит създателите на филма са се поувлекли и са го поразкрасили, показали са го такъв блестящ, ефектен, какъвто той не е бил.

Вече няколко пъти подчертах, че големите истини на времето и на националното ни самосъзнание достигат до нас в книгата (а и във филма) чрез богатите, сложни, неповторими образи, които е създал талантът на Емилиян Станев. Десетки човешки съдби, десетки драми — и всяка представена така, че не прилича на друга, че изпъква с нещо свое, унакално. Както може да се предполага, тези



Цветана Манева в сцена от филма

достойнства на прозата (а и на драматургията в основни линии) представляват възможности за открояващи се актьорски постижения. Именно актьорите също така са онзи първостепенен фактор във филма, от който зависи до голяма степен дали ще достигнат до публиката дълбоките и проникновени истини, заложили в „Иван Кондарев“. На тях, както се вижда, много е предоставено за изява, но и много се изисква. Поради това е оправдано подчертаното ни внимание към изпълнителския ансамбъл.

На първо място тук бих поставил постижението на Катя Паскалева в ролята на Христина. След Мария в „Козият рог“ тя отново ни убеждава в мащабността на своето драматично дарование. Ние имаме в нашето кино талантливи актриси от типа на Невена Коканова например, които присъствуват на екрана с една подкупваща непосредственост, които са лирично сбаятелни, тънки във внушенията, но мисля, че с Катя Паскалева се обогатяваме с талант, който от дълго време ни липсваше — тя е актриса с драматичен, бих казал дори, с трагическия заряд. Тя насища боите до пределна интензивност, като при това е истински кинематографична в средствата си — лаконична, стегната. Но само е един поглед, с изражението на лицето си тя ни внушава огромно богатство от чувства и страсти. На нейната Христина по понятни съображения са отнети в „Иван Кондарев“ много реплики и има сцени, където авторите на филма оставят актрисата, така да се каже, насаме със себе си, с тихото си, безмълвно присъствие на екрана, но тя не ги подвежда, оправдава напълно доверието им. Спомнете си първата ѝ среща с Костадин Джупуна, спомнете си сетне душевния смут, който я е обхванал при виждането ѝ с Кондарев, когото е обичала, спомнете си как тя посреща колата с тялото на убития Костадин, спомнете си разминаването по улицата с арестувания Кондарев. Все сцени, в които или е напълно безмълвна, или пък отронва само дума-две. Но какво богатство на внушението, каква сложна представа достига до нас.

В Костадин Джупуна виждаме Стефан Дананлов, един актьор,

който си спечели много млади почитатели, но чиито професионални достойнства често се поставят под съмнение от редица специалисти. За мен той е талантлив изпълнител, но много неравен. Поради голямата си ангажираност не е прецизен както в избора какво да играе, така и в това как да го играе. Ролите му в „Първият куриер“ и в „Черните ангели“, в които все пак има най-сериозни постижения, също не ме настрейваха да очаквам успех в „Иван Кондарев“. А Костадин Джупуна за мен без всякакво колебание е най-зрялата и най-ярка актьорска сполука на Стефан Данаилов. Той е задълбал в душата на героя, в неговата българска психика и е изваял на екрана образ, който с мъжествеността и заедно с това с чувствителността си покрива нашите представи от книгата на Емилиан Станев. Тук и с физическия портрет на образа, но преди всичко със задълбочаването към духовните му стойности Стефан Данаилов рязко се отделя от роли като Сергей и показва, че пред него има и други, непознати пътища.

Ролята на Кольо Рачика се изпълнява от младия Кристиан Фоков, който направи добро впечатление с участието си в един иначе слаб филм — „Кръгове на обичта“. Известно е, че в този образ е заложено и нещо автобиографично, по собствените признания на Емилиан Станев. Кр. Фоков заслужава добри думи за участието си в „Иван Кондарев“. Той е пресъздал както романтичния нивитет на чистия юноша, така и безобидно-смешното в неговата „голяма, единствена любов“. Но най-отличителното е, че героят му узрява на екрана, узрява заедно с паметните събития. Всъщност заедно с него узрява цяло едно поколение, за да скъса завинаги с безпътицата и да тръгне с народа в борбите му за свобода и правда.

Сигурно, с вещина извайва Иван Андонов образа на Христианкиев, но като че ли тоновете са прекалено пастелни, прекалено меки за този перфиден злодей. Струва ми се, че и подпоручик Балчев на Тодор Колев е поднасен с гротескова деформация, която го прави предимно смешен, а всъщност това е герой страшен, това е образ, който би трябвало да предизвика асоциации за злокобния Черен капитан. Но тези критични бележки, към които бих могъл да прибавя и неудовлетворението си от безличната игра на Васил Попилиев като Манол Джупуна (впрочем ролята е безмилостно ампутирана още по драматургия) не ми пречат да оценя като цяло високо постиженията на изпълнителския ансамбъл Именно ансамбъл, защото и епизодичните образи са пресъздадени с въдоушвление и сериозност от актьорите (бих споменал имената на Борис Арабов, Васил Димитров, Владимир Давчев, Мария Стефанова и много други).

След „Тютюн“ вече беше много по-лесно да се създаде екранизация на „Иван Кондарев“. А сега след „Иван Кондарев“ мисля, че вече няма да бъде необходимо цяло десетилетие, за да отпрати киното ни поглед към големи, значителни книги от родното литературно наследство. Изминат е такъв период на израстване, на зрелост, че и кинодейци, и зрители имат у себе си самочувствие, доверие. За това важен е приносът и на филма „Иван Кондарев“.

«МОНОЛОГ»

„Сценарият „Монолог“ е за мен нещо особено. Ако искате, това е моята представа за моя живот.“ Според собственото призвание на големия кинодраматург Евгени Габрилович очевидно тук се среща с неприкрита автобиографичност на произведението и е естествено този момент да ни послужи за отправен при тълкуването на проблемите и внушенията на филма „Монолог“, поставен от младия режисьор Иля Авербах.

Автобиографична творба. И то на творец с извънредно голям жизнен, писателски и кинематографичен опит. Какво следва да търсим в нея: опит да се напишат мемоари на екрана, съкровена авторска изповед или претворяването на собствената човешка съдба? Да отговорим веднага: конкретно нито едното, нито второто, нито третото. Но това не отрича автобиографичния характер на „Монолог“. Тук този характер има много сложна изява, която не се овежда до възстановяването на действителни събития, а се състои в особения род личностно отношение на автора към изградения от него художествен свят. Свят, разкрит чрез съдбата и погледа на главния герой професор Стретенски, който е натоварен с функцията да изрази това личностно отношение, и то от позицията на една житейска и творческа равностметка.

Сложният драматургически замисъл е предопределил особеностите на структурата на произведението, която от пръв поглед е малко странна. Разгърнатата експозиция и неизменното присъствие на Стретенски в събитийната канона ни настройват да възприемаме всичко на екрана предимно като аргумент за извеждането на основното внушение на неговия образ. А в същото време се оказва, че драматургичните линии и на дъщеря му Тася, и на внучката му Нина, и на младия научен ра-

ботник Котиков имат самостоятелна смислова натовареност, водят някакви свои теми. От своя страна и линията на професор Стретенски се характеризира със структурно-тематични особености. Едва в последната трета на филма пряко засягащото героя действие като че ли „набира скорост“ и някак си твърде набързо ни информира за коренната промяна в неговия живот с решението му да се откаже от всичко постигнато, за да се върне към смелите си научни търсения от времето на своята младост. Т. е. композиционното изграждане на образа опровергава най-приемливата от пръв поглед теза за идеята на филма — да ни разкрие високата степен на духовна енергия, която довежда до „втората младост“ на героя.

И само посоченият вече „ключ“ — своеобразният автобиографичен характер — ни позволява да възприемем съдържанието на творбата в неговата органичност.

Професор Стретенски, потомствен руски интелгент, е достигнал върховете на професионалната си кариера. Негово достойние са научната слава и авторитет, всеобщата почит и уважение. Камерата постепенно ни потопява в атмосферата на неговия дом, с който той в течение на годините сякаш се е сраснал. Един дом, колкото самотен като неговия обитател, толкова и съхранил живостта на спомена за бащи и деди, за изтеклото време на миналото. И у нас се поражда — с нотката на благоговейното отношение към възрастта на мъдростта — интерес към този човек с вече понабраздено лице, с умен и печален поглед, в който като че ли можем да прочетем много видяното и много изживяното. Още повече, че лицето му излъчва някаква впечатляваща нравствена устойчивост и искреност. Светската суета, славата и всич-

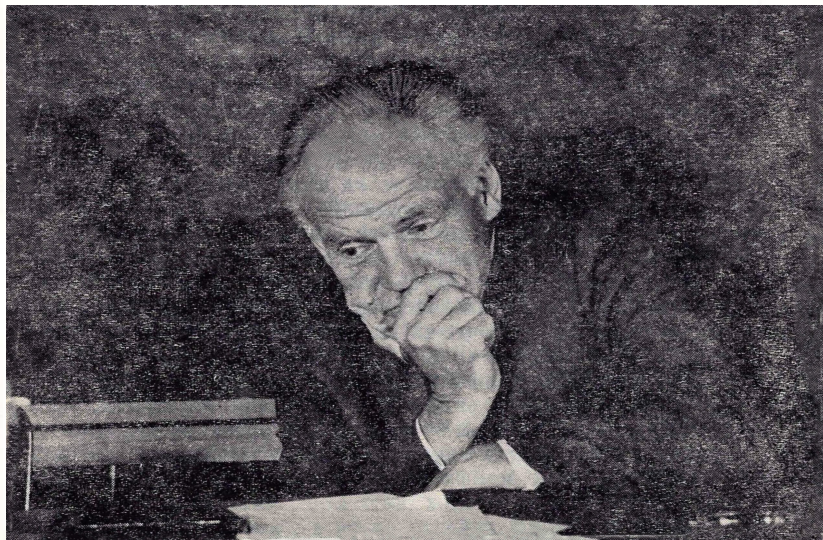
ко онова, което съпровожда заемания от него висок пост, изглежда, никога не са получавали правото да прекратят прага на тази стара ленинградска квартира — тя прилича на убежище, напомня за онези спокойни жизнени пристанища от приказките, които определен тип хора държат да отвоюват за себе си от света. Така в начина, по който ни запознават със своя герой, създателите на филма не скриват по-особения характер на своя интерес. Те ни съобщават, че главен обект на тяхното внимание ще бъде интимната, човешка страна от съществуването на героя и неговото отношение към света. Тази гледна точка тук е вътрешно необходима на съзнателно търсеното от Габрилович автобиографично начало — като подходяща форма за реализиране на потребността от жизнена равностетка.

Тази равностетка и за Сретенски, и за Габрилович има преди всичко нравствен характер с моменти на философско прозрение за жизнените стойности. Истините, които ни казва филмът, са пределно прости. Но докато човек, а още повече творецът стигне до тях трябва много неща да са видели очите му, на много неща да е открил сми-

съла умът му и много неща да са разтърсвали чувствата му. И те са: хората са си хора, с хубавото и лошото, с възвишеното и убогото в тях; истинска мъдрост и душевно величие се постига, когато хората и животът се възприемат, разбират и оценяват като неизбежно противоречиви. Стига да запазваш нравствената си устойчивост... Духовна самота скрито измъчва Сретенски, като поддържа чувството му на глад за пълноценен човешки контакт. Затова и особено противоречива е башинската му обич. Той едновременно не може да намери общ език с далеч по-чествършенната нравствено негова Тася, но не може и да не я обича всеотдайно, жертвоготовно, всеопрощаващо. Затова е и така трагично безпомощна или неудържима в радостта си любовта му към Нина. И именно тук, в темата за самотата, откриваме вътрешния метафоричен смисъл на хобито на героя: сякаш авторът е искал да пробуди у нас спомена и поуката от Андерсеновия храбър оловен войник...

И така звеното, което обединява твърде различните тематични линии на двата женски образа, е именно отношението на Сретенски към тяхното поведение, проблеми, драма. Докато Тася

Михаил Глузки в ролята на Стренски



е образ, натоварен със значения от проблема за ограниченото егоистично-еснафско съществуване, който в развитието си стига до драматична вътрешна безизходица, този на Нина пък очертава конфликта между онези малко идеализирани представи за живота, в които се възпитава младото поколение, и самата действителност, с която то неизбежно се сблъсква. Разнопосочно интерпретираните героини обаче органично се вплитат във философската тъкан на творбата, тъй като открояват тъжните, но мъдри прозрения за живота на техния баща и дядо и съответно откровенията на автора. Едновременно с това те въвеждат и темата за любовта и страстта. Една тема очевидно много съществена за Габрилович, чрез която той изразява пристрастията си към чувствено-духовния свят на човека, даващ пълнота на битието му.

За съжаление режисурата във филма е под нивото на драматургията. На

екрана се чувствава неумението на младия режисьор да претвори, ако мога така да се изразя, „свои думи“ текста на Габрилович. Получило се е разминаване между литературното богатство на мисълта и образите в драматургията (чувстващо се на екрана като подводно течение) и сравнително по-елементарното им, опростено поднасяне с езика на киното.

Но затова пък не можем да не признаем актьорските постижения в този филм, на които в голяма степен се дължи постигането, ако не на всичко сътворено от драматурга, то на съществена част от него. Михаил Глузски — Сретенски, Маргарита Терехова — Тася и Марина Неелова — Нина тук не са само умели изпълнители, а и интересни интерпретатори на художественото мислене на Габрилович.

Искра Димитрова

ПОГЛЕД ВЪРХУ 24 СЪВЕТСКИ ФИЛМА

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Трудно е въз основа на двацет и четири филма да се правят генерални изводи за една кинематография, чиято годишна продукция възлиза на 125—130 заглавия. И все пак две дузини кинотворби, поднесени в съгъстените срокове на един прокатен преглед, дават достатъчна възможност да се забележат общите тенденции, да се посочат тематичните, жанровите и стиловите предпочитания, да се открият, макар и с приблизителна точност, перспективите.

Става дума за показаните в края на 1973 от „Советспортфилм“ най-нови съветски филми, голяма част от които нашият зрител ще може да види още през 1974 година. Какво беше характерно за тези филми?

Сред тях нямаше крупни историко-политически платна от рода на „Освобождение“, нито дълбоко проблемни съвременни творби като „Белоруската гара“, „Укротяване на огъня“ или „Монолог“, възбуждали доскоро милиони любители на седмото изкуство. Октомврийската жетва на съветското игрално кино бе по-скромна и непретенциозна (такова впечатление може да се получи при всяко разделно запознаване с една обемиста продукция), но затова пък тази поредица носеше безспорно разнообразие в национално, тематично и жанрово отношение.

Искам най-напред да подчертая, че показаните двацет и четири филма бяха произведени в осем различни киностудии; или практически на прегледа бяха представени почти всички националности, притежаващи собствена киноиндустрия. Но не само количественият аспект на този факт заслужава внимание. Мисля, че едни от най-интересните филми, които покупателните комисии видяха, бяха дело на кинотворци от извънстолични студии. Имам най-вече пред вид някои творби на Ленфилм, като например „Здравей и прощавай“, „За тези, които помня и обичам“, „Лошият добър човек“, а също отделни филми на естон-

ската, литовската, грузинската и молдавската кинематографии, които респектираха било със сериозните си професионални качества („Аферата Цеплис“ и „Херкус Мантас“), било със свежестта и оригиналността на виждането си („Фиданки“), било с чистосърдечното си жизнелюбие („Дом за Серафима“).

Общото за повечето филми на републиканските студии бе изобилието и разнообразието на актьорски таланти, създаващи богата галерия от сложни, национално обогатени, но и с универсално звучене характерни: — Людмила Зайцева във филма „Здравей и прощавай!“, Рамаз Чхиквадзе във „Фиданки“, Едуард Павлус в ролята на Цеплис от „Аферата Цеплис“, Аатанас Шурка в образа на литовския национален герой Херкус Мантас от едноименния двусериен филм-епоса.

Друга особеност на избраните за прегледа произведения беше тяхното тематично разнообразие. Наред с историческите филми от далечното минало („Херкус Мантас“) и с цяла серия творби, посветени на годините на гражданската война („Безстрашият атаман“, „И на тихия океан“, „Петерс“, „Веселите босяци“ и „Черният капитан“) се срещаха и филми за съветски разузнавачи („Човек в цивилно облекло“), сериозни опити за осветяване по нов начин на героичните страници от Великата отечествена война („За тези, които помня и обичам“ и донякъде „Търся човека“, макар че неговото действие се развива в наши дни), както и съвременни кинотворби, разкриващи различни страни от съветската действителност („Здравей и прощавай“, „Капка в морето“, „Иван Василевич променя професията си“, „Черният принц“, „Шах на кралицата на брилянтите“).

В жанрово отношение картината не бе по-малко пестра. Многопоплавните киноромани („Херкус Мантас“ и „Аферата Цеплис“) съседствуваха с приключенско-криминалните творби, лиричната музикална комедия („Веселият роман“) — със стилизираната приказка („Най-силният“), непретенциозният филмов разказ за първите стъпки на едно съвременно дете в училище („Капка в морето“) — със сериозните екранизации на класически произведения („Таланти и поклонници“ на Островски и „Лошият добър човек“, изграден върху Чеховата повест „Дуел“).

Не можеше да не направи впечатление в показаната поредица и безспорният стремеж да се създадът зрелищни филми, да се търси широката детска и младежка аудитория. Освен криминално-приключенските творби в тесния смисъл на думата („Черният принц“, „Шах на кралицата на брилянтите“ и „Човек в цивилно облекло“) на сериозен успех сред зрителите положително ще могат да разчитат и такива филми като, общо взето, сполучливите адаптации на Марк Твеновия „Хък Фин“ — „Съвсем пропаднал“ и на романа на Жюл Верн „Счупената подкова“, а също и „Безстрашият атаман“ — продължение на нашумялата и любима на децата серия за „Неуловимите отмъстител“, както и остроумната, умело осъвременена фантастична комедия „Иван Василевич променя професията си“, създадена по пиесата на големия съветски писател Михаил Булгаков.

Разбира се, касовият успех в никакъв случай не е бил един-



Людмила Зайцева във филма „Здравей и прощай“

ственият мотив в работата на съветските кинематографисти над техните последни филми. В това ни уверяват най-добрите от показаните произведения, по-голямата част от които благодарение на своите високи идейно-художествени качества несъмнено ще достигнат не по-слаби зрителски резултати, отколкото явно зрелищните филми.

Въпреки че е рискувано и малко условно на основата на една четвърт от годишната продукция да се правят сравнения и да се дават оценки, все пак ми се струва, че измежду предложените на прегледа кинотворби имаше няколко, които сигурно ще се наредят сред най-доброто, създадено от съветското кино през 1973 година.

Бих посочил поне три такива филма, а те може би са и повече. На първо място по дълбокото му човечно звучене и по силата на емоционалното му въздействие бих поставил филма на сценаристката Агния Барто и на режисьора Михаил Могин „Търся човека“. Струва ми се, че отдавна съветската кинематография не ни е поднасяла такова покъртващо с хуманизма си произведение. Изграден върху автентичен материал, третиращ все още болния за съветските хора проблем за издирването на деца, родители и близки, разпилени от вихъра на войната, филмът „Търся човека“ доказва по блестящ начин възможността да се създаде правдива и силно възбуждаща творба без всякакви формалистични трикоакчества, дори без робуването на строги сюжетно-фабулни канони. Дълбоко изстрада-на мъдрост и велико благородство лъха от всеки кадър на филма, като се почне от епизодите с незаменимия Олег Жаков и се свърши със кратката сцена-етюд на младата и напълно непозната актриса



Михаил Пуговкин и Наталия Селезнева във филма „Иван Василевич сменя професията си“

Н. Журавел, която със своето чудесно дарование е направо находка за съветското кино.

На второ място и пак главно поради хуманизма и новото осмисляне на войната, а и заради завидните професионални достойнства, водещи началото си от добрия сценарий на Будимир Металников, бих поставил филма „За тези, които помня и обичам“. Този филм, чието реално действие също започва от наши дни, представлява лирично оцветен разказ за героизма и простото величие на подвига. За разлика от повечето военни произведения обаче тук героини са взвод съветски девойки, чиято задача е била да обезвреждат вражеските мини и така да проправят пътя на своите към победната цел. Авторите на филма са нарисували не само запомнящ се групов портрет на обикновените съветски момичета, посветили младостта и живота си на една от най-страшните военновременни професии. Те са се добрали до точна и интересна индивидуализация, разкрили са същностни черти на социалистическия човек, показали са сурово, правдиво и сложно трагичната безсмислица на войната.

Редом с тези ярки, пронизани от дълбока обич към хората творби, би могъл да се нареди и филмът „Здравей и прощавай“ — една съвременна драма, изградена върху различията в разбирането за любовта и дълга, които героинята — обикновена съветска птицегледачка — отстоява и изстрадва на собствения си гръб.

В този филм, чийто сюжет се развива на село, проблемите са чисто човешки. Продължена е онази нова плодотворна линия в съветското кино, която се характеризира с една приятна комбинация

между жизнената достоверност, мекотата на изображението и свежия хумор. За тази атмосфера на топлинота и правдоподобност, на човеколюбие и искреност неизмерим принос внасят със своите актьорски присъствия Людмила Зайцева и Олег Ефремов.

Разбира се, нашият зрител се е срещнал и с много по-крупни мащабни и проблемни съветски филми, посветени на днешния ден. Работата обаче е там, че с незначителни изключения сред творците на показаните филми не се срещаха онези имена, от които съветското киноизкуство с право очаква големите си и трайни произведения. Част от тези изтъкнати режисьори и сценаристи работеха над новите си филми или се готвеха да ги започнат. И когато човек се запознае, макар и бегло, с творческите планове на такива кинематографисти като Таланкин, който заедно с писателя Данил Гранин ще снима филм за академик Курчатов, като Тарковски и Мита, които работят над съвременни любовни филми, или А. Смирнов, който се е заел със съветско-японска копродукция, поставяща вълнуващите проблеми за любовта между младите хора от различни страни и за последствията от атомната бомба над Хирошима; когато узнае, че през 1974 година ще се реализира филм по романа на Чаковски „Блокада“, а също и два крупни двусерийни филма за откриването на запаси от нефт и газ в Сибир и за една съвременна жена-депутат, не може да не се изпълни с увереност в интересната и още по-разнообразна и съдържателна утрешна жетва на съветското игрално кино.

Прегледът, макар и да не изтъкна шедеври, със своята, общо взето, реалистична и хуманна насоченост, с проявените кинематографични таланти във всички области на изкуството и с порасналото професионално майсторство на по-голямата част от творците, доказва недвусмислено, че тази увереност е напълно основателна.

ВЯЧЕСЛАВ ТИХОНОВ



В съдбата на един киноартист външните данни играят немалка роля — вратите на успеха по-лесно се отварят за онези, които ги притежават, по-лесно е да се получи една или друга желана роля; най-после популярността сред зрителите, така важна за актьора в това масово изкуство, се печели много по-безболезнено. Разбира се, „добрите данни“ са нещо много хубаво, но и опасно. Защото много лесно се стига до повтарянето на познати образци, на един и същ шаблон. Актьорите, щедро надарени от природата, често биват два типа: едните са вечни „красавци“, от филм във филм пренасят ослепителната си усмивка или мъжествените си черти, пленяват женските сърца и живеят, честно казано, експлоатирайки своята популярност; другите са актьори, чиито творчески път далеч не е лесен — те търсят и не се задоволяват с постигнатото, тях не ги задоволява работата върху образи, за които е достатъчна силата на очарованието...

Вячеслав Тихонов е сред втория тип актьори, макар че с неговите артистични данни е лесно да станеш „звезда“. Обликът на актьора ни припомня не един и два образци, свързани в съзнанието ни с понятието драматичен герой: силните волеви черти на лицето, умните очи, особеното обаяние на мъжката красота, които вероятно не оставят равнодушна по-голямата част от женската половина в киносалоните. Но именно тези първични данни са определили неговата артистична съдба да не е от най-безоблачните. А нещата започват като че ли добре, ако не слагаме в сметката факта, че бъдещият актьор не е издържал приемните изпити в актьорския клас на ВГИК. Щастие го се усмивва на Вячеслав Тихонов и той въпреки това е приет в класа на Бибииков и Пижова — преподавателите са се доверили на своята интуиция. И

Тихонов в ролята на Щирлиц

още като студент от втори курс Тихонов, макар и в малка роля, взема участие във филма на Сергей Герасимов „Млада Гвардия“ — филм, дал старта на такива артисти като Сергей Бондарчук или Нона Мордюкова. Нещо повече, Вячеслав Тихонов завършва института с отличие и това му позволява през 1950 година да бъде зачислен в творческия състав на Театъра на киноактьорите в Москва, където той работи в течение на шест години. Факт, далеч не маловажен, ако се има пред вид времето, в което Тихонов поема пътя в голямото кино. Тогава, както е добре известно, в Съветския съюз се снимат твърде малко филми и за утвърдения дори творец е трудно да намери своето място. Редица режисьори с години изчакват своя дебют, младите актьори така и не дочакват първите си роли, а Тихонов до 1957 година вече има зад гърба си няколко филма. Нещо повече, превърнал се е в популярен и обичан от зрителите киноактьор.

Наистина това са роли повече или по-малко еднообразни; роли съобразени именно с външните данни на актьора. Един морски офицер от филма „В мирни дни“, и още един морски офицер, този път от историческия „Максима“... Млади герои, симпатични, темпераментни, но изградени без особени трудности. Тихонов е изправен пред опасността, за която става дума по-горе: посредствените режисьори му предлагат роли, съответстващи на вече изградения стереотип, роли увличащи във водовъртежа на лесния успех, а сериозните творци на екрана не го включват в сметките си, поради факта, че е твърде познат и еднообразен. За Тихонов обаче този период от неговата артистична кариера не отминава напразно: той се учи, експериментира, овладява конкретните тънкости на занаята, готви се за бъдещите интересни и значителни роли.

Достатъчно е да върнем в паметта си тези полузабравени филми от началото на 50-те години, да погледнем още веднъж фотосите от онова време, лицето на младия Тихонов, живите, весели очи и буйната коса, за да си припомним един друг актьор, изправен пред подобен проблем, но вече в нашето кино — един актьор с прекрасни данни, започнал като романтичен герой и сам спрял пред заплашващата граница на еднообразието и безкрилото повторение. Не е трудно за читателя да се досети, че става дума за народния артист Апостол Карамитев, който сам си наложи

творческо veto и след продължителна пауза се яви неочакван, нов, с изразни средства съответстващи на съвременния етап на киноизкуството. Карамитев бе принуден да изчака до средата на 60-те години, на Вячеслав Тихонов още през 1957 година бе предложена възможността да реализира един нов и интересен характер. За мен е важна логиката на развитие на твореца, сам спрял инерцията в своя живот и потърсил нови изразни възможности, нови средства за изследване на душевността на своите герои на екрана...



Отказал няколко роли, Вячеслав Тихонов приема поканата на Станислав Ростоки да изиграе ролята на Матвей във филма „Това се случи в Пенково“. По това време се подготвяше и всъщност вече се реализираше новият подем в съветското кино — не само рязко се бе повишило количеството на произвежданите филми, но все по-задълбочено се изследваше съвременността, характерите на обикновените хора.

Тихонов си е извоювал името „интелектуален“ актьор. В неговото поведение на екрана често има нещо от онова, което наричаме „резонорство“, в положителния смисъл на тази дума — така, както са я разбирали Дидро или театралите от началото на XIX век. В повечето образи, създадени от Тихонов, наистина преобладава рационалното. И в неговото творчество особено място заема онова селско момче, неудовлетворено от рамките на заобикалящата го свят и търсещо „интересното“. Неговите опити често остават неразбрани от околните, но този неспокоен и търсещ дух е основата в характера на героя, създаден от Вячеслав Тихонов в една от най-сполучливите му роли. Роля, която накара да се заговори за него не само като за удачен типаж, но и като за сериозен творец.

И все пак този образ е едно изключение в общата практика на актьора. Вячеслав Тихонов не е актьор на превъплъщението. Той сам признава: „Навярно съм стеснителен по природа, но за мен е била винаги мъчителна необходимостта да пусна в душата си напълно чужд човек. Каквото и да е той — моят герой, — благороден, заблуждаващ се, нелеп, обаятелен — това не съм аз. Но нали известно време той трябва да бъде в мен.“ Тихонов сравнява началото на работата върху бъдещия образ с очакване пред вратата на квартира, където ти предстои изключително важен разговор: дълго време ти трябва, за да се решиш да прекрачиш прага, а и след това още дълго чувствуваш неудобството на своето положение. Разбира се, за актьора идват и онези моменти, когато в даден миг той се засмива на някоя дума или бележка и чувствуваче, че това е ситуацията, в която той сам никога не би се измислял, че тази постъпка е в характера на героя. Те идват по пътя на логиката на поведение на героя, а в същото време във всяко екранно творчество на актьора ще открием и самия Тихонов. Той е преодолял несъвместимостта между двата организма. Но ни-

кога не допуска тяхното аморфно сливане. Тихонов често предпочита двойната игра — както във филма „Извънредно произшествие“, където играе ролята на искрения патриот в маската на предател... Като актьор Тихонов не е в състояние да предизвика шеметен порив, да въодушеви зрителите за момент. Впечатлението от неговите образи се налага постепенно с наслаждаването от всички обертонове на екранното му съществуване.

Тихонов е наистина рационален актьор, пестелив и лаконичен в изразните си средства, за някои той може би изглежда дори хладен. Сякаш за да опровергае подобни мисли, а може би за да провери себе си, Вячеслав Тихонов изигра през 1963 година образ със съвършено друга „температура“: Алексей във филма на С. Самсонов „Оптимистична трагедия“. Алексей е характер стихнен, мятан се между водача на анархистите и убедеността на комисарката, характер самостоятелен и силен. За Тихонов това бе начин да докаже широтата на артистичната си натура. Тук Тихонов играе широко, експресивно, без да се страхува от театралност — всъщност театралността присъствува в самия филм на Самсонов. И темпераментът му е заразителен. Не съм сред почитателите на този образ на артиста, макар той наистина да прибавя нови багри в портрета му. Във филма на Самсонов особената експресивна театралност на пиесата на Всеволод Вишневски не намери своя еквивалент и тази неустановеност на самото произведение се бе отразила и на Вячеслав Тихонов.

Следващата роля на Тихонов бе образ, за чието възплъщение на екрана мечтаят немалко актьори. Княз Андрей Болконски от „Война и мир“ е изключително сложна задача: да се достигнат дълбините на философското мислене на Лев Толстой, да се проследи сложната амплитуда на образа. Физическият облик на Вячеслав Тихонов не покрива изцяло външните черти на образа, създаден от Толстой, но следвайки трактовката на Бондарчук, артистът се стреми към максимална близост до литературния оригинал. На места артист и режисьор са на ръба на илюстрацията, но именно тук Тихонов проявява най-силните страни на своето дарование: някога Вахтангов бе казал, че истинският актьор трябва да бъде и режисьор, режисьор на своя образ и Тихонов особено грижливо строи перспективата на своята роля, подготвя он-

зи гигантски трус, който преживява неговият герой. Да се пресъздаде на екрана огромната вътрешна промяна у героя е необикновено трудно. Успехите и несполуките на Тихонов в тази роля са обект на друго внимателно и педантично изследване, за мене в случая е важно друго, забелязано вече от изследователите — Вячеслав Тихонов съумя да постигне най-трудното, неговият княз Андрей наистина гледа с други очи небето над Аустерлиц, падението на своя кумир, света около себе си...

Княз Болконски и един обикновен учител по история — тази амплитуда може да постави на изпитание и най-опитния артист. Вячеслав Тихонов издържа с чест изпитанието, на което бе подложен. Във филма на Станислав Ростоки „Ще доживеем до понеделник“ той регистрира може би най-големия си успех.

Обикновен учител. В няколко дни от своя живот. Дни, приличащи си като всяко ежедневие и същевременно наситени с напрежение. Външно спокойният и малко монотонен живот, сведен до преживяванията в училище, спокойното връщане у дома, концентриран в навиците, натрупани през годините. Времето минава и в училището идват да преподават бившите ученици... И все пак зад поведението на този външно спокоен човек се чувствава нещо скрито, нещо, което ще се появи в един жест, в една усмивка — любовта към хората, вярата в честността и принципността, неспособността към лъжа и неискреност. Един човек, който не може да преподава на своите ученици, ако не вярва в думите, които следва да произнесе пред тях. Човек мъдър и силен...

Рисунъкът на Тихонов и тук е пестелив и спокоен. Той не търси особеното състояние, в неговото поведение изблиците са по-скоро изключение. И в този рисунък пред очите ни заживява един човешки характер, една биография — пълноценна и истинска, реална, достоверна.

Последната работа на Вячеслав Тихонов е вероятно омази, която ще му донесе най-голяма популярност. Причината за това се крие както в приключенския жанр, така и в особените връзки, които установява със зрителите една телевизионна серия. В „17 мига от пролетта“ Тихонов е Щирлиц — полковник Исаев. Не зная дали сценарият е съобразяван с неговия творчески натюрел, не зная какви са били съображенията на Т. Лиознова, когато е подбирала изпълнителя за централната

роля в своите серии, зная само, че Тихонов идва в тях с целия натрупан професионален опит, идва не само за да се включи в общата атмосфера на произведението, но и сам до голяма степен да определи тази атмосфера. За „17 мига от пролетта“ е характерен стремежът към съчетаване на документално-хроникалното начало с интригата на едно криминално-приключенско повествование. Общият тон се създава както от присъствието на документалните кадри, на реалните неизмислени исторически персонажи, така и до голяма степен от изпълнението на Вячеслав Тихонов. Той живее в тези 12 серии. Не нему принадлежи откритието на подобен образ: Донатас Банионис вече бе създал своя Ладейников, човекът на трудната, жестока, изморителна професия, изпълнена с умора, отчаяние, очакване, с ежедневно напрежение, движещо се на ръба на човешките възможности. Но Вячеслав Тихонов разви и обогати постигнатото. — Неговият Щирлиц — Исаев живее във всеки кадър. Той изпитва особено удоволствие към дребните подробности — запалването на една камина, колата, която управлява; вещи заживяват около него, той е потопен в тях. Тази особена актьорска достоверност се оказва от особено значение за общото звучене на филма. Защото е неимоверно трудно да се убеди зрителят в обединяването на реалните исторически персонажи с измисления на авторите. И Тихонов съумява да преодолее тази преграда.

Пред нас не е познатият разузнавач от телевизионните серии — силен преди всичко в ръкопашната схватка и прелива двубой. Двубой се води и то не лек, но това е двубой на интелекта, на мисълта и тази задача особено приляга на Вячеслав Тихонов. Пестеливостта и сдържаността на изпълнението му тук придобиват нови измерения, отговарят с топла човечност и правят образа особено богат. Изпълнението на Вячеслав Тихонов излиза извън рамките на познатото в приключенската продукция — това е творение невъзможно без княз Андрей, без образите в „Това се случи в Пенково“ или „Ще доживеем до понеделник“ — то достига силата на внушението на един богат психологизъм, на истинско познаване на човешкия характер, на голям артистичен талант, развивал се и обогатявал се в течение на лве десетилетия и достигнал своя връх.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

СРЕЩА—РАЗГОВОР С КОЛЕГИ И ПРИЯТЕЛИ

Неотдавна се състоя среща между унгарски и български кинодокументалисти. След взаимно запознаване с филми на двете страни се състоя разговор, по време на който бяха обсъдени някои актуални проблеми на документалното кино. Тук поместваме в резюме част от изказванията.

Мария Гонди, редактор в унгарския „Седмичен преглед“, изрази опасение, че при новата структура на Студия за хроникални и документални филми в София телевизионният филм би могъл да окаже много силно въздействие върху документалния филм за големия екран — върху неговата художествена същност. Когато е гледала българската програма, у нея са се прокраднали именно такива нотки на съмнение — че филмите, излъчвани по телевизията, и тези, прожектирани в кината, все повече „ще носят характер на еднаквост в изразните си средства“.

В отговор на тези мисли **Донка Акьова**, главен редактор на Студията за документални филми, подчерта, че вътрешният процес на интеграция на едните и другите филми е „валиден за всички страни и едва ли зависи от формалните изменения в структурата на дадена студия.“ Производството и на студии, които в други страни останаха самостоятелни — а това се вижда и от показаните унгарски филми, — носи „по същия начин чертите на интеграцията на телевизионното и документалното кино, без да са обединени. Това са обективни процеси, на които не можем да се противопоставим.“ Всъщност тази интеграция е само от полза, тя внася нови перспективи в творчеството на режисьорите документалисти.

В миналото документалният филм се отпечатваше в 7—8 копия, които потъваха в кинорежата, и творбата не получаваше никаква популярност — отбеляза **Христо Ковачев**, режисьор, художествен ръководител на документалната студия. — При новата структура документалните филми минават първоначално по екраните на кината, а след това се излъчват по телевизията. Сега в ТВ се подготвя нова рубрика: „30 г. документално кино“. Всяка седмица във върхови вечерни часове малкият екран ще поднася предаване за документалното кино — с прожекция,

с изложение на критик върху проблемите на конкретното произведение, с разговор с авторите. Така благодарение на телевизията между документалното кино и широката аудитория ще се създаде контакт, какъвто досега не е съществувал. От друга страна, Хр. Ковачев изрази твърдото си убеждение, че „документалното кино никога няма да се заличи като жанр“; той не споделя твърдението на мнозина свои колеги, че не съществува разлика между телевизията и документалното кино.

По-нататък Хр. Ковачев отбелязва, че от филмите на гостите най-много му е харесал филмът „Нещо друго“; „авторите са навлезли в духовния мир и психологическото състояние на момичетата. За мен такива постижения са по-големи от тези в игралното кино“. Накрая Христо Ковачев подчерта „изключителното операторско майсторство във филма „Почит към старите жени“. За мен всеки кадър беше отделна картина на художник“.

Ищван Лазар, писател и критик, посочи три момента в сближението, което ни свързва: географската близост, историческото минало и общите стремежи в строителството на социализма. Общи са и проблемите, които ни вълнуват. За кратко време например на темата за изоставените старци са създадени доста филми — и полски, и съветски, и унгарски, и български. Но „това в никакъв случай не означава, че ние бихме могли един другото да се заместим“. Нашето развитие, продължи И. Лазар, се движи „в посоката на паралелност, като в различните сектори фазите на развитие са различни — било в посока на избързване, било в посока на изоставане... Ако ние тук разгледаме един агропромишлен комплекс, това ще ни покаже, че ние би трябвало да се поучим как трябва да решим някои неща в областта на нашето селско стопанство“.

След това И. Лазар сподели убеждението си, че нашите минали представи за новия човек рязко се отличават от състоянието днес. „Много илюзии бяха разрушени и просто трябваше да се разделим с тях.“ Той говори по-нататък за създаване на филми, „в които би съществувал моментът на пожеланието“. Филмът „Към града“ се занимава с проблема за опустяването на селата и в същото време — какво ще бъде новото село.

Режисьорът **Янош Еделени** отдели в своето изказване специално внимание на продукцията на експерименталната студия „Бела Балаш“. Вместо общите проблеми (например за алкохолизма, за опустяването на селата, за децата, които изоставят родителите си, за огромните перспективи в развитието на селското стопанство и т. н.) творците в тази студия „се стараят да хванат такъв проблем, който в повечето случаи носи някакви нотки на критичност към моменти на изостаналост на нашето общество. Те са откриватели-критици, работещи върху проблеми, които могат да бъдат нетипични, могат да бъдат съвсем локални, обаче на фона на общото развитие имат своето голямо значение“.

На документалния телевизионен филм се спря **Габриела Мегьери**, главен режисьор на документалния отдел на унгарската телевизия. За телевизията годишно се създават около 90 документални филма; някои от тях се произвеждат в ателиетата на документална-

та студия, а други — с 16 мм техника на самата телевизия. Голяма част от филмовите документалисти работи в ТВ или ѝ сътрудничи. По-нататък Г. Мегиери се спря на показания на настоящата среща унгарски телевизионен филм, който всъщност представлява само епизод от цяла серия филми, обхванати в 6 двадесетминутни телевизионни предавания. Тези предавания са посветени на актуални проблеми: за материалното възнаграждение на работниците в едно предприятие, за средното материално възнаграждение в Унгария, за времетраенето на обучението в училищата, за т. н. „семеен бюджет“ и др. Г. Мегиери е на мнение, че във филма „Здравейте, мили деца!“ много смело е поставен въпросът за диалога между родители и деца. Унгарските документалисти са по-предпазливи в отношението си към този не по-малко актуален и за Унгария проблем.

С показаните на срещата български филми, обясни **Донка Акьова**, не е търсена някаква представителна програма — „просто бяха подбрани филми от последните пет години, с различни проблеми, с различни постижения, филми за много от които ние самите нямаме добра оценка... Още повече, че преценките, направени през последните месеци, според мен много обективни, са, че българското документално кино изостава от нивото на световното документално кино, особено що се отнася до проблемите му... Искаме да ви покажем всъщност фактическото състояние на нашия документален филм“.

Д. Акьова се спря на актуалния въпрос за проблемността в документалното кино, който понякога се смесва и отъждествява с отрицанието. „Много важно е, че и вашите, и нашите филми, разбира се, в различна художествена степен — се стремят да разискват проблемите на човека.“ Според нея представените унгарски филми „много разностранно разкриват вътрешното състояние на съвременния човек, разискват аналитично проблемите, свързани с неговия бит, с неговия живот, с неговото мислене“. Д. Акьова е останала с много добри впечатления от унгарските филми „Чифлик 12“, „Процесът“, „Почит към старите жени“, „Балът на Ана“ и „Нещо друго“ — филм, реализиран на високо художествено ниво.

След това тя отбеляза и високото качество на операторската работа в унгарските филми. „Вижда се, че е постигната пълна синхронизация в мисленето и разбиранията на режисьора и на оператора... Една от глемите беди в нашето документално кино е разминаването на тези два полюса.“ По повод отделни творби Д. Акьова изложи някои свои възражения. Според нея в интересния филм „Хуонг“ документалният материал е използван еkleктично. От друга страна, „има някакво объркване при изтъкване на двата образа — на Хуонг и приятелката ѝ... Момичето не е достатъчно използвано, за да влезе в тъканта на филма. Филмът „Хора зад средното равнище“ е изпълнен с много обстоятелственост, която не рисува съдби и характери, а по-скоро става повод за разискване на един проблем. И това вече наричам по-скоро телевизионно предаване, което, вместо да стане в студио, става около тези сонди.“ Материалът не е достатъчно добре организиран, за да се получи проблемен филм за хората, обезпечени материално „зад средното равнище“.

Според **Весела Зарева**, режисьор, унгарското документално кино е всецяло обърнато към съвременността, разбираана не в нейната материална форма, а пречупена през душевността на хората. На първо място от унгарските филми тя поставя този за петте момичета, които напускат селото — един много завладяващ филм. Не е успяла обаче да разбере финала — дали е оставен умишлено отворен изход за зрителите или просто краят е неизчистен. Авторите не казват кое е добре — дали тези момичета да си останат на село или да отидат в града. По-нататък **В. Зарева** се спря на филма „Малка Коледа, голяма Коледа“ — „един много точно, много добре направен филм, засягащ важен проблем“. С добри впечатления е останала от показания кинопреглед — без дикторски текст, засягащ определена тема (фестивала в Берлин), без да набляга върху унгарското участие. Накрая Зарева отбелязва „изключителната пластичност на виждането на операторите... Може би тази пластичност има своите корени в общата културна традиция на Унгария, не само на киното“.

Срещата с унгарските документалисти ни дава възможност да се запознаем с мисленето, с проблемите на колеги, на „хора, които имат твоята съдба“ — подчерта режисьорката **Невена Тошева**. „Човек може да сравни и да види къде се намира той самият в своите насоки и търсения, а в крайна сметка това може да даде тласъци за нова работа.“ Според нея филмът „Нещо друго“ доказва големите възможности на документалното кино „да разкрива съдбите на хората, да прониква в тяхната психология и да поставя остро нерешените проблеми на нашето общество“. „Процесът“ е композиционно много добре построен; зрителят остава почти до края на филма с впечатлението, че става въпрос за нещо много голямо, въпрос на живот и смърт, а се оказва, че се касае за... пет сантиметра. Авторите отричат дребнавостта у съвременния човек. Въпреки че във филма „Почит към старите жени“ „всичко е на място“, това произведение ѝ е останало чуждо като стилистика.

Сабо Арпад, оператор, заслужил артист, посочи, че документалното кино се прави не само за съвременното поколение, „то е кино, което ще служи и на бъдещето“. Това трябва да се има предвид при създаването на един филм. Той отбелязва по-нататък, че творците в експерименталната студия „Бела Балаш“ се занимават с проблеми, които са им най-близки и „в много случаи могат да бъдат даже локални“. **С. Арпад** се спря на пластическите достойнства на филма „Високо напрежение“, „Всеки ден, всеки час“ и „Дръзновение“. Намира обаче, че нещо не достига на филмите „Човекът и съдът“, „Към града“ и „Кръвта навсякъде е червена“ — „тук липсват някои по-конкретни кадри... Повече във финалните кадри намерих това, което ме вълнуваше“.

Мария Гонди изложи критични бележки за някои от показаните български филми. Според нея „не особено добре е реализирана“ темата за съда. Камерите „трябваше много по-щателно, по-задълбочено да се вгледат в лицата на обвиняемите, за да почувствуват тяхното вътрешно състояние“. Не е доловено и състоянието на самите свидетели. **М. Гонди** е харесала филма „Високо напрежение“,

но е очаквала „по-нататък да се задълбочи този филм... Мен би ме заинтересувало в случая кои са тези хора, които са избрали такава професия, контактите между тези хора. Може би в този обсеб биха могли да се кажат и повече неща“. Гонди изрази задоволството си от филма „От 1 до 8“, посветен на алкохолизма. „На тази тема са създадени изключително силни филми. Имала съм възможността да видя най-различни варианти. Въпреки всичко този филм ме поразил.“

На филма „Почит към старите жени“ се спря операторът **Стоян Енев**. „В този филм беше дадена възможност на зрителя сам да възприема филма, без да му се набива нищо в главата... Всичко това беше подпомогнато от идеалния монтаж, от съвсем спокойната камера, която просто не се чувствуваше и която даваше възможност на зрителя да вникне в проблема... Тук липсата на текст никак не попречи филмът да бъде разбран“.

След като подчерта голямата роля на творческите срещи-разговори между унгарски и български документалисти, **Илона Колонич**, режисьор, кандидат на изкуствоведческите науки, се спря на значението на някои филми, в които се дава „повече предимство на пластиката, на монтажа и т. н.... С това целим да привлечем повече вниманието на зрителя. Много пъти един кратък филм от няколко минути, без всякакъв текст, може да разкаже много повече със своята пластика, със своя динамичен монтаж за нещо много важно и основно. В телевизията може да си позволяят и цял час да дискутират по даден проблем и това може да бъде много интересно, а на кого то не му е интересно, може да затвори телевизора. — В киното обаче е неприятно, когато зрителите започнат да напускат залата“. По-нататък **И. Колонич** се спря на българската програма, сред която намира „изключително добре направени филми“. Тя изрази задоволството си от филмите, посветени на загинали млади борци комунисти.

Според **Веселина Геринска**, режисьор, два отличителни белега характеризират унгарското документално кино: „първо — подчертаният стремеж към психологизъм и разработване на съвременни социални проблеми; и второ — стремеж към лаконичен кинематографичен език и точно подбрани съвременни изразни средства“. За най-завършено и пълноценно произведение тя счита филма „Нещо друго“. Авторите са имали смелостта да разработят крайно деликатна и сложна тема. „Филмът ни спечели с дълбоката и точна психологическа и социологическа проникновеност“. На второ място **Геринска** поставя „Почит към старите жени“ — един чисто авторски филм, „не само защото режисьорът е автор на сценария, а защото той е успял да сподели нещо по свой собствен начин“. Известна сянка върху този много добър филм хвърля „недвусмислената интонация на обреченост, на съдбовност, на предопределение“. В заслужаващия сериозно внимание филм „Процесът“ режисьорът прави своеобразно философско есе върху темата за опошляването и оеснафяването на хората. „Темата е значителна и сложна и затова ме изненада и очарова съвършената простота в изразните средства и композицията на филма.“

ПАРИЖКИ ЕКРАН

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ

Кинорекламата в Париж е нахална. Разноцветна, агресивна, атакуваща от всички страни, гигантска в размерите и пошлотата си. Еднакво цветни са и петметровият Клинт Ествуд, насочил колата си към беззащитния минувач, и картеницата на колонизаторите, обещаващи „милитарни атракциони“ в съвсем не атракционния „Р. А. С.“ на Клод Боасе. Няма разлика в похватите и приёмите, всички са добри, когато изпълняват единствената им поставена цел: да привлекат на всяка цена зрителя в киното. За дистрибуторите и собствениците на кината и порнографските бездарни еднородезки като „От Кентърбъри до Декамерон“ и „Механичните банани“ (единствено внимание могат да обрнат заглавията им, експлоатиращи търговския успех на Пазолини и Кубрик), и сериозните художествени произведения като „Плашилото“ (тазгодишният носител на Златната палма в Кан), и „Андрей Рубльов“ са едно и също — стока. Стока, от която трябва да се спечели колкото се може повече.

Може още да се отбележат две особености на парижкия „кинопазар“: рязката диференциация между първокласните салони и тези от по-долните категории и окончателната гибел на кината „гиганти“. Най-голямото кино на Париж — „Гомон“, с около шест хиляди места, — е ликвидирано и на мястото на бързо разчистваните му развалини се строи комплекс от четири малки кина — всяко от тях с не по-

вече от 300—400 места. Направените проучвания и безмилостната статистика доказват тяхната значително по-голяма рентабилност, разбира се, при съответните инвестиции за високото качество на прожекцията, стереофоничния звук, климатизацията и идеалната услуга на клиента. Резултатите през първото полугодие на текущата година са обнадеждаващи. Освен по-високите печалби, идващи на първо място за сметка на покачващите се постоянни цени на билетите, се отбелязва — за първи път от години! — увеличаване броят на зрителите.

Но да оставим проблемите на кино-разпространението във Франция. Бих искал да споделя впечатленията си от общата картина на репертоара, на духовната храна, която може да получи любителят на седмото изкуство от екраните на града, гордеещ се със своите исторически културни традиции и претендиращ за ранга на център на художественото творчество на Запад. Естествено е, че няхах възможността за десетина дни да видя много от сто и петдесетте филма, прожектирани в парижките кина. Но тези единадесет, които видях, както и внимателният преглед на програмите и рецензиите в ежедневния печат ми позволяват да се опитам да направя тези бележки.

Най-напред — премиерите:

„Добрата година“ на Клод Люлуш; „Човекът от високите платата“ на Клинт Ествуд; „Пътят на Улзана“ на Робърт Олдрич; „Р. А. С.“ на Клод



Филип Ноаре и Уго Тоняци във филма „Голямото плюскане“

Боасе; „През 110-то авеню“ на Робърт Шарф... Естественото за западния екран количествено преимущество на американски филми — три от пет. По реда на изброяването.

Десета или вече дванадесета „вариация“ на „Един мъж и една жена“, този път в криминално-приключенски сос, демонстрираща безпогрешния Лино Вентура. Лъолуш продължава да дава интервюта, че следващият му филм ще бъде най-после „неговото истинско произведение“... Актьорът, открит на времето от Серджо Леоне, опитва силите си в режисурата с изненадващо добро професионално постижение. Но търсената метафора на съвременна Америка, на нейните проблеми и язви се губи в демонстрациите на патологична жестокост и търсенето на всяка цена на филмови ефекти... Още един уестърн — но този път ветеранът на Холивуд, някогашният автор на обществено ангажирани и психологически филми Олдрич сякаш иска да ни демонстрира, че нищо не се е променило в жанра, че няма ново творческо мислене и преоценка на моралните стойности, които американското ки-

но търси на Далечния запад. Диви индианци, потоци от червена боя, безупречни бели кавалеристи. Старо и навивно — ако не се чувствуваше мракобесническият подтекст на „произведението“... Произведението на Боасе е безкрайно далече от това равнище. Но за съжаление гражданската честност и моралната чистота на филма му не са намерили убедителната художествена форма и за това филмът не се издига над равнището на една вече позната художествена публицистика... Между тези филми (а и всред всички останали, които видях) най-силно впечатление прави „През 110-то авеню“. Един филм, който във формата на „полицейско-гангстерска история“ показва жестоките расови противоречия на Съединените щати. силата на организираната престъпност, полицейския произвол, духовните опустошения в душите на младежта, нанесени от вьетнамската война. Блестяща филмова реализация, където се сплитат в неразривна естетическо-идейна цялост актьорското майсторство на Антони Куин и цяла плеяда млади, неизвестни негърски актьори, великолепната камера на Джон

Пристли и феноменалният динамичен монтаж. Филм, който оставя дълбоки и трайни впечатления, който мъчно може да се забрави.

Това не може да се каже за болшинството филми от ежедневиия репертоар. Тук преобладават порнофилмите и продукцията на Хонг Конг, която успешно измества американските „конски опери“ и гангстерско-полицейски престрелки, и техните италиански имитации. В болшинството кина се повтарят заглавия като: „Това, което бихте искали да знаете за секса“, „Новият Декамерон“, „Истинският Декамерон“, „От Кентърбъри до Декамерон“, „Декамерон в Копенхаген“, „Върнете ни нашата любов“ и пр. и пр. Или: „Копието на Златния тигър“, „Девойката карате“, „Копието на залеза“, „Тигри в пламъци“ и т. н. и т. н. Тук въобще не може и да става дума нито за изкуство, нито за кино, нито дори за най-обикновено прилично развлечение.

Третата група, характеризираща кинореPERTOара, са „бестселърите“; филмите, издържачи на първи екран десетки седмици експлоатация или постоянно възобновявани в различни кина.

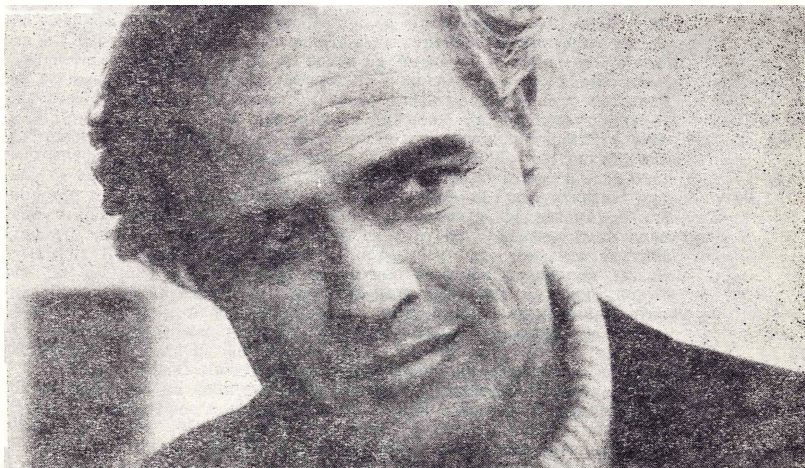
„Сладък живот“ и „Рома бене“, „Механичният портокал“ и „Последното танго в Париж“, „Плашилото“ и „Аферата Томас Краун“, много филми на Бурвил и Луи де Фюнес, „Имало

едно време един полицай“ и класическата серия от уестърни на Джон Форд...

Разнообразието от заглавия е импониращо. Но не по-малко внушителни са и дистанциите, делещи отделните филми от този списък. Без да правя опит да анализирам, а още по-малко да оценявам тези произведения, искам само за момент да се спра на някои от тях — по-малко познати на нашия зритель и читател.

На първо място по успех застават два филма, които оставят далеч зад себе си финансовите постижения на останалите си съперници. Това са „Голямото плюскали“ на Марко Ферари и „Последното танго в Париж“ на Бернардо Бертолучи. И ако последния въпреки епатирането със сексуалните моменти и общия тон на нихилистично отчаяние се чувства искрена болка на художника, осъждащ своя свят, лишен от всякакви човешки чувства и нравствени перспективи, ако актьорите ни респектират със съвършенството на своето професионално майсторство, филмът на създателя на незабравимата „Количка“ само ни подтиска с физиологичната си разюзданост, с нарочно търсения просташки хумор. Става ни обидно за големите актьори Ноаре, Матрояни, Пикколи, Тоняци и великолепната Андреа Ферол, за таланта на самия Ферери. Колкото до неговите изявиления, подхванати охотно от мно-

Марлон Брандо — „Последното танго в Париж“



то критици, че филмът му критикува същността на „капиталистическото общество на консумацията“, това е обикновено кокетирание с модните лезичарски лозунги. Филмът е на равнището на стария търговско-модернистичен лозунг „Да епатираме буржоата“, а клоунатата — както е добре известно — не е най-сигурното оръжие за критика.

„Плашилото“ бе лично за мен едно малко разочарование въпреки неоспоримите си качества и на първо място великолепната игра на Джин Хекман и Ал Пачино. Филмът на Щатсбергер с нищо не се издига над „Среднощен коубой“ на Шлезингер, отстъпвайки му не само първооткривателството в социалния анализ и филмовите средства, но дори повтаряйки доста явно сюжетната му схема. „Аферата Томас Краун“ на Норман Джевисън със Стив Мак Куин и Фай Дънъуей и снимки на най-добрия оператор на САЩ Хаскел Уекслър е само виртуозно напярвен филм-развлечение. Като не-

гов плюс могат да се посочат чисто формалните търсения в областта на цвета и разбиването на традиционния екран. Останалите филми са били неведнъж споменавани и анализирани от нашия печат, някои от тях прожектирани и пред нашите зрители.

Може ли тези по силата на нещата лаконични бележки да бъдат завършени с някакви задължаващи и задълбочени изводи? Естествено, че не. Много по-скромната ми цел бе да дам един макар и бегъл поглед върху ежедневието на парижкия екран през един месец на седемдесет и трета. Толкова показателен, колкото и всеки друг от месеците на годината, за актуалните търсения на съвременното западно кино, за неговите трудни пътища и безпътницата на търговците на „заснета лента“. Показателен и с надеждите, които винаги са вдъхвали и ще вдъхват срещите с истинското, вярно на своето време и вярно на хората изкуство.

ЕДИН ФЕСТИВАЛ НА КРЪСТОПЪТ

(МАНХАЙМ — 1973 г.)

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Започнал преди 22 години като обикновена културна проява от съвсем местно значение, кинофестивалът в Манхайм набра през изтеклите години все по-големи обороти и се превърна в един от мего-давините международни кинофоруми в Западна Европа. Дълго време, докато на власт в ГФР бяха християндемократите, този фестивал бе квалифициран като „казионен“ и бе противопоставян на фестивала в Оберхаузен, който с откровения си стремеж за контакти със социалистическото кино не бе по вкуса на Аденауер и Кизингер. Мисля, че всичко това е било плод повече на политически комбинации, лежащи вън от сферата на киното. Когато човек се запознае с фестивала в Манхайм, ще види, че при цялата си може би дипломатическа не-сръчност в изграждане на отношенията със социалистическите кинематографии в този фестивал няма нищо „казионно“. Вероятно всичко се свежда до това, че от 1961 година насам художественото ръководство на фестивала се поема от Валтер Талмон-Грос, изтъкнат критик и публицист, президент на Международната федерация на студийните кина (CICAЕ). С голямата си култура и енергия този човек нанстина допринесъ съществено за нарастване престижа на фестивала, но не може да се отрече, че именно неговата концепция за „балансирано“ съжителство във фестивалната програма на чист „подмо-лен“ формализъм и авангардизъм с ангажирана социална критика е давала твърде неопределен отпечатък върху характера и идейно-естетическите цели на фестивала.

Тази година, малко преди откриването на фестивала, в разгара на работата на селекционната комисия под негово председателство Валтер Талмон-Грос почина внезапно. Както говореха в Манхайм, фестивалът е бил „обезглавен“. Предстои да бъде намерен заместник. Но има и нещо по-важно. Дори при почти подготвен фестивал липсва-тата на дългогодишния художествен ръководител даде своето отра-

жение — програмата бе повече от еkleктична. Оказва се, че е било може би само по силите на Талмон-Грос да лавира успешно при избраната от него концепция. Така фестивалът в Манхайм изведнъж се изправи на кръстопът, накъде по-нататък? Очевидно отговорът на този въпрос може да бъде само един — към изработване на нова концепция, при която чисто формално кинематографичните предпочитания не би следвало да засенчват и замъгляват политическите цели на фестивала. Следователно основният въпрос пред Манхайм в близко бъдеще остава въпросът за критерия.

За сегашния критерий говорят красноречиво някои от наградите, преди всичко може би двете най-важни награди — „голямата“ и наградата на кмета на гр. Манхайм. Големата награда в Манхайм се дава само за дебютни игрални филми (това е единственият фестивал със специален профил за първи режисьорски опити в игралното кино). Тази година с нея бе удостоен японският филм „Водата бе чиста“ на режисьора Йонич Такабаяши. В него се разказва за конфликта между страст и резигнация, от който е раздиран един будистки монах, в чиято къща живее млада девойка. Тя се люби с един младеж и монахът има възможност многократно да наблюдава съвсем отблизо тяхната любов. В никакъв случай това не е бездарно направен филм. Преди всичко с висока професионална култура е защитена стилистиката на филма — той е без диалог и е изграден от оригинални шумове и дълги, спокойни кадри. Но именно тази претенциозна, впрочем съвсем не оригинална форма, е първият показател, по който филмът бе изваден напред в състезанието. Вторият и може би по-решаващ показател е баналната вече концепция към определените тенденции в капиталистическото кино — секс и епатиране. Прекалено любопитно се вглежда камерата в сплетените в страстна любовна прегръдка млади тела и прекалено подробно ни показва мастурбиращия, към която прибягва монахът в своята „резигнация“. А когато при настъпващата еякулация е изпърскано обилно лицето на Буда, блящ над домашния му олтар, всичко се превръща в някаква гадост, която наистина епатира със своята отвратителност, с невероятното грубиянство натурализмът на този твърде своеобразен „протест“ срещу сковаващите догми на религията... Съвсем очевидно е, че при симпатии към подобен род филми нашият „Обич“, включен в конкурса, не можеше да разчита на успех. Със своята чистота и хуманно светоусещане той просто се размина с журито и с изпълващите залата млади, братати всеняковичи, изпаднали в захлас пред японския филм. За сметка на това нашият филм получи в печата няколко добри оценки, които обективно изтъкнаха достойнствата му, посочвайки преди всичко липсата от всякакви клишета защита на вярата в човека чрез сполучливия образ на младото момиче, което търси път към себе си и към заобикалящия го свят.

Наградата на кмета на гр. Манхайм или „специалната за социално-политически ангажиран филм“ тази година бе дадена на филма „Когато народът се пробужда“. Този документален филм е създаден от един нийоркски колектив между септември 1972 и май 1973 година и разказва за динамичните политически процеси в Чили от началото на 1973 година. Въобще в Манхайм бяха показани няколко филма, посветени на Чили, и не може да се отрече, че революционният патос и оптимизъм, които лъхаха от тях, се възприемаха по особено трагичен начин след преврата на хунтата. Награждаването на американския филм за Чили говори безспорно за гражданската отзивчивост на фестивала, за определени позиции спрямо събитията в Чили. Но и тук всичко е по-диференцирано, когато съпоставим този филм например с филма на чилиеца Патрицио Гузман „Първата година“. И в двата филма подходът и материалът е почти един и същ: и тук, и там предимно интервюта, и тук, и там демонстрации за и против правителството на Аленде. Но при американския филм позицията е определено обективистична, той прилича повече на социологическо изследване и гражданският оптимизъм е налице дотолкова, доколкото е засъщпен от отделни представители на работниците и главно на селяните. При филма на Гузман, над който е работил допълнително и изтъкнатият прогресивен френски документалист, Крис Маркер, всичко е по-сурово, по-директно и най-вече открито партийно. Не напразно Гузман гние днес в затворите на хунтата. Първият филм е съдържан, хладнокръвен анализ на една киняща обществена реалност, вторият е призивно-страстен документ за революцията. И сигурно не случайно първият бе предпочетен от официалното жури, а вторият — от журито на ФИПРЕССИ...

За съвсем определени нюанси в критерия на фестивала говори може би и награждаването на полския филм „Изцяло“ на Г. Кроликиевич с наградата, предвидена по статута за най-своеобразен филм. Това е мрачна, кафкианска история



за съпрузи, които извършват в Краков редица убийства и биват осъдени на смърт. Патосът на филма — впрочем с много усложнена формална структура с пълната алиенация на едно общество, в което истински човешко измерение има единствено смъртта. Филмът звучи невероятно песимистично, чисто паталогичен е напътът престъпниците да реализират човешкото си достойнство, разрушавайки обществото. Човек започва вече да недоумява коя реалност е могла да вдъхнови младия полски дебютант към подобно произведение, когато най-сетне към края на филма се появява календарна справка — всичко се отнася за 1933 година, когато световната икономическа криза тласка бедните хора към престъпления... Но е вече късно. Човек неволно е съотнесъл това непонятно и странно за един съвременен млад човек светоусещане към действителността в днешна Полша, а едва ли това е било субективното намерение на автора при цялата му неудържимост към метафорите.

Статистиката показва, че за 6 дни по екрана на Манхайм преминаха около 60 филма от 24 страни. От тях 16 бяха дебютни игрални филми. Както виждаме, на този фестивал се състезават на равни начала документални и игрални филми. Според статута, единственото условие, на което те трябва да отговорят, е да бъдат „новаторски по съдържание и форма“. Можем веднага да си представим колко е еластичен такъв критерий и колко опасност от субективизъм крие той. И може би именно за това по екрана на Манхайм преминава една чудна смесица от наивни и амбициозни, умопомрачителни във формалистичните се халюцинации, и други, създадени в реалистичен ключ филми, обвърнати с лице към важни социални проблеми. Изясняването на концепцията за естетическите и политическите цели на фестивала е очевидно от решаващо значение за бъдещето на този все още реномиран международен кинофорум.



Апостол Карамитев в своя последен филм „Сватбите на Иван Асен II“, режисьор Венелин Цанков.

СССР

Сергей Бондарчук е започнал реализацията на филм по романа „Те се сражаваха за родината“ на Михаил Шолохов, един проект, който режисьорът е носил

в себе си още от своя режисьорски дебют „Съдбата на човека“, също по Шолохов. В статия, публикувана във в. „Известия“, Бондарчук пише: „Романът „Те се сражаваха за родината“ е епически образ на целия съ-

Сцена от двусериен филм „Зарево над Драва“, снет по сценария на П. Вежинов и Р. Игнатов. Постановка Зако Хеския.



ветски народ в борбата му с фашизма. Първите части Шолохов е публикувал в 1943—44 г. Над целия роман той е работил още дълго, книгата се е появила едва в 1966 г. В интервю за сп. „Изкуство кино“ Бондарчук отбелязва: „Шолохов е създавал неповторими образи на герои — Хзгинцев, Лопехин, Стрелцов... Ще се опитам само да ги покажа на екрана, да намеря стил за филм, отговарящ на прозата на Шолохов, да потърся артисти, които да съумеят да претворят образите на екрана. Киното по мое мнение показва правдиви характери чрез правдиви действия и реч. Видът на артиста, нюансите на неговия глас още повече увеличават степента на тази реалност. Ражда се ново качество, възможно само на екрана... Работейки над сценария, почувствувах необходимост да направя избор от литературния материал. От свършването на войната са се изминали 30 години, книгата е писана трескаво, войната е сложна върху нея своя отпечатък. Необходимо е известна корекция, която времето налага. Смятам, че с това ще се съгласи авторът на романа, на чиято помощ много разчитам...“

*

Неотдавна Григорий Львович Рошал, народен артист на СССР, лауреат на държавни награди е навършил 74 години.

Той е поставял пиеси, писал статии, излизал с доклади, ръководил, организирал. Това е било в зрята на неговата младост — двадесетте години

Той е бил сътрудник на Наркомпроса, председател на Съвета по художествено възпитание, с Н. К. Крупская завеждал Седмата опитно показна станция за художествено възпитание, ръководил педагогическия театър... и сам се учил в Лъбжавните висши режисьорски курсове, ръководени от В. Е. Майерхолд. От театралната работа в Педагогическия театър се е родил неговият първи филм „Господа Скотинини“. Последвали: „Негово превзходительство“, „Семейство Оленхайм“, „Петербургска нощ“, „Делото Артамонов“, „Вълчицата“, трилогията „Ходене по мъките“, филми за академик Павлов, за великите композитори Мусоргски и Римски-Корсаков,



Доротея Тончева в телевизионната серия „Ф—103“ от поредицата „Нощите на инспектора“.

За основателя на научния комунизъм Карл Маркс и много др.

Популярността и признанието на зрителите Г. Рошал е получил заслужено.

Както вече съобщихме, Мосфилм в сътрудничество с италиански кинематографисти снима комедията „Италианци в Русия“. Списание „Советски екран“ съобщава нови подробности за тази филмова комедия, чийто режисьор е познатият от много съветски комедии у нас Елдар Рязанов.

Преди чуждите гости да попаднат в Русия, зрителят ще се намери в Италия, където в голяма бедност умира една всъщност богатата руска дама. Тя отдавна и набързо е напуснала родината си, оставяйки там на скрито място в една кутия фамилни скъпоценности. Преди смъртта си старата графиня споделя със своята внучка тайната за скъпоценностите. Тайната достига до ушите и на някои странични свидетели, които тръгват да търсят богатството на графинята в Русия.

Италианските кинематографисти, които сътрудничат на своите съветски колеги, са девет: операторът Габриеле Погани, дубльорите, изпълнители на опасни трюкове — Мазони, Вартиери, Ричи и известните италиански артисти Нинето Даволи, Агнеро Носкезе, Тако Чимароза, Луиджи Балиста и артистката Антони Сантили.

От съветска страна съкровището „ще търсят“ Евгени Евстигнеев в ролята на италианец с прозвището Хромия, и Андрей Миронов



Режисьорът Владимир Янчев снима по свой сценарий филмовата комедия „Последният ерген“. Горѐ Тодор Колев и Цветана Манева в сцена от филма.

в ролята на капитан от милицията, който на свой ред изпълнява (за търсачите на брилянтите) ролята на гостоприемник и необходим гид. В хода на действието той се влюбва в италианката Олга, което още повече заплита и без това заплетения път на героите към целта.

В едно интервю режисьорът Е. Рязанов е заявил, че този филм е малко неочакван за него. Чиста ексцентрика той досега още не е поставял. Винаги е предпо-

Сцена от филма „Пазачът на крепостта“, сценарист Ст. Стратиев, режисьор Милен Николов





Малкият изпълнител Димитър Ганев във филма „Изпити по никое време“, сниман по сценария на братя Мормарев, режисьор Иванка Гръбчева

читал комедия на положението пред комедия на характери. Ексцентричните положения в неговите филми са предизвикани от ексцентричните характери. Сега той се опитва да постави комедия с друг край.

„В нашия сценарий има много нетипични ситуации, поврати, необикновени об-

Из съветския игрален филм „Аферата Цеплис“, сценарист Виктор Лоренц, режисьор Роланд Калкин.



стоятелства, в които са включени напълно типични, даже стереотипни персонажи. Смисълът на всичко това е „да са съживи“ характерът и да се открие в него макар и съвсем малко човечност. Задача сама по себе си интересна.“

Филмът „Анискин и Фантомас“ по сценарий на В. Липатов се поставя от народния артист на СССР Михаил Жаров и режисьора В. Рапопорт. Ролята на милиционера Анискин, известен от филма „Селският детектив“, отново се изпълнява от М. Жаров. В другите роли — Л. Смирнова, Т. Пелтцер, Р. Ткачук.

Един епизод от Отечествената война е влязъл в основата на филма „Да се запази завинаги“. Режисьор Л. Дананлович, оператор Н. Салаввов. Това е разказ за подвига на героя на Съветския съюз майор Кузма Гнедаш и радистката Клара Давидюк. Групата, която събирала ценни сведения за съветските войски с командир Гнедаш, била обкръжена от немците, а командирът бил ранен. Неговата заповед гласяла: Всички да се изтеглят. Но радистката Клара Давидюк, излагайки се на явна смърт, останала с ранения.

Първият дългометражен филм на младия режисьор В. Шадури носи названието „Анушка“. Главните роли се изпълняват от Лариса Кадочникова и Лео Марзина. Л. Кадочникова играе едновременно две роли — на киноартистката Надя и на героинята от гражданската война Анушка. Краткият и прекрасен живот на Анушка отдавна е станал легенда. Надя пресъздава на екрана нейния образ.

Филмът „Километри на мъжеството“ е втората част на филма „Дума за Ковпак“, за героичното партизанско движение в Украйна през годините на Отечествената война. Както и в първия филм, главен герой е партизанският командир С. А. Ковпак. Филмът се поставя в Киевската студия „Довженко“ от режисьора К. Левчук. Автори на сценария И. Болгарин и В. Смирнов.

Режисьорът Игор Гостев поставя в Мосфилм двусериен филм „Фронт без

флагове“, за подвига на съветски хора, сражавали се с немците в тила на врага. Сценарият е написан от С. Днепров по едноименната книга на С. Цвигун.

Сергей Герасимов ще снима в студията „Максим Горки“ филма „Дъщери и майки“ на морално-етична тема. Сценарият на А. Володин разказва за съдбата на една девойка, израснала в детски дом.

Премата „От Ганг до Кремъл“ на Мирзо Тургут-Заде се екранизира от режисьора Л. Файзиев в Таджикфилм. Това ще бъде поетичен разказ за индица Раджи Чандра, чийто живот е озарен от светлината на Октомврийската революция.

Иля Авербах („Монолог“) поставя по сценарий на Г. Гранин филма „Полярната



Сцена от съветския игрален филм „Дом за Серафима“, сценарист Вячеслав Игорев, режисьор Якоб Буртид.

звезда“. Главни герои са директорът на един голям завод и млад способен работник. Всеки от тях на своя пост помага за осъществяването на важни технически проекти.

По мотиви на доджийските разкази на Остап Вишня се снима в Киевската студия филмовата комедия „На sluка“. Сатиричното острие е отправено срещу равнодушието и потребителското отношение към природата. Режисьор В. Иванов. В главните роли участвуват



Марина Неелова в ролята на Лейда от съветския филм „Счупената подкова“, режисьор С. Аронович.

Из филма „Таланти и поклонници“ по едноименната пиеса на А. Островски, сценарист и режисьор Исидор Аненский.



Н. Гринко, К. Сорокин, Н. Илияна.

В Грузия филм режисьорът Резо Чхендзе ще снима по сценарий на С. Жгенти „Секретарят на райкома“ — история за един селски партийен работник, който възпитава у своите съселани чувството на висока отговорност към поетите задължения.

Забележителният артист Инокенти Смоктуновски отново ще играе в комедия. Тя се нарича „Изпълнение на мечтите“. Действието се развива в първите години след революцията. Смоктуновски изпълнява ролята на архивар, който изживява трагикомични перипетии при търсенето на важни документи. Филмът ще се поставя от Светлана Дружинина.

Централната студия за детски и юношески филми „Максим Горки“ ще се заеме с реализирането на цикъла „Животът на забележителни хора“. В цикъла ще влязат филми за революционер Иван Бабушкин, ученик Фридрих Сандер и Юрий Шокальский, популярния изследовател Седов, педагога Василий Сухомлински, дрьсора Владимир Дуров

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новият филм на Карел Какния „Горещата зима“ е вече завършен. Действието се развива през време на словашкото въстание срещу хитлеристките окупатори. Но той не е баталистичен филм. Авторът на костюмния филм „Тайната на Александър Дюма“ и на лиричния филм „Отново прескачам локвите“ е решил този път да представи войната чрез дискусията между двама мъже. Затворени в една селска хижа сред снеговете, двамата партизани Карел и майор Вишин разговарят.

„Бойните акции в този филм са само фон — обяснява режисьорът. — Драматичният сюжет е предизвикан от съпоставяне на образите. Човек среща понякога в живота си опонент, с който спори, дискутира, полемизира. Само по този начин той може да утвърди своите възгледи или да ги коригира, да направи равностетка, а понякога даже да се откаже от цялата си досегашна



Джан-Мария Волонте във филма на Франческо Рози „Лъки Лучиано“

дейност. Карел се е срещал с Вишини още преди окупацията, сега се намират в еднакво положение, макар и да имат различна цел. Филмът не разказва нито за страхливци, нито за герои от училищните читанки. Всички тези, които са взели участие във въстанието, които са рискували и издържали, са били в действителност герои. „Главните роли са били поверени на Петер Ханчинец и Иван Прохарж.

РУМЪНИЯ

Действието на филма „Мъгла“ на Владимир Попescu Дореану се развива в 1941-42 г., когато на власт е фашистката група на Антонеску. Комунистите, работещи по това време нелегално, се подготвят за въстание. Филмът започва с арестуването и осъжда-

Роми Шнайдер и Жан-Луи Трентинян във френския игрален филм „Влакът“, режисьор Пиер Граниер-Дефер.



нето на смърт на петима членове на партията, хванати при тайнствени обстоятелства. Всичко показва, че я редовите на партията се е промъкнал провокатор. Кой е той и при какви обстоятелства се е свързал с врага зрителят научава в края на филма.

Филмът „Последният куршум“ на режисьора Серджиу Никулеску и „Далеч от Типерари“ на режисьора Маноле Маркус засягат периода веднага след освобождението. Дезорганизация на живота, слабости на властта, терор и бандитизъм, остра борба на комунистите с буржоазните партии за правилна насока на развитието на страната е обществено-политическият фон, на който се развива действието на двата филма. Главен герой и в двата филма е инспекторът Роман, появил се вече преди години в „Чисти ръце“ на Никулеску и „Внушението“ на Маркус.

Филмът „Любовта започва в петък“ на Вергил Колетеску е със съвременна тематика. Сценарият е преработка на едноименния роман на писателя Франциск Мунтеану. Това е разказ за измамена в любовта девойка, която след неуспешни опити да влезе в университета иска „да се потопи“ в големия град. Филмът по мнение на критиката съдържа много сполучливи наблюдения и констатации от социологично гледище на тема условията и трудностите, с които се сблъсква в живота младоото поколение.

ИТАЛИЯ

Стотици милиони зрители в целия свят завинаги са запомнили гордото и тъжно лице на Ана Маняни в забележителния филм на Роберт Роселини „Рим — открит град“. Стотици милиони хора из целия свят с тъга посрещнаха вестта за смъртта на големата италианска артистка.

Ана Маняни — това е цяла епоха в италианското и световното кино. Създадените от нея образи на обикновени италианки поразяват с големата си достоверност, със силата на характера. Не случайно народът в Италия ласкаво я нарича „Напарела“ (Анущка).

Ана Маняни е родена на 7 март 1908 г. Учила се е в школата по декламация при академията Санта Чичиния в Рим. Първите и проя-

ви на сцената се отнасят към 1929—1932 г. За пръв път на екрана Ана Маняни се появява в 1934 г. във филма „Сляпата от Соренто“. Но популярност на артистката донася филмът „Тереза Венеради“ (1941 г.) Свързана от самото начало с неореализма, Ана Маняни създава забележителни образи в „Рим — открит град“ (1945), „Бандитът“ на Алберто Латuada (1946), „Депутатката Анжелика“ на Луиджи Дзампа (1947), „Мечти по пътищата“ на Марио Камерини (1948). През 1955 г. получава американската награда Оскар за изпълнение на ро-



Леон Немчик в полския игрален филм „Венера от Иле“, режисьор Януш Майевски

ля във филма „Татуираната роза“ на режисьора Даниел Ман. През 1962 г. тя играе във филма „Мама Рома“ на Пазолини, в който славата на артистката като че ли се слива със славата на „вечния град“. След това за известно време Ана Маняни напуска киното. От нейните последни филми заслужава да се споменат „Направено в Италия“ на Нани Лой (1965), „Тайната на Санта Витория“ на Стефани Крамер (1968).

ЛЮБЕН СТАНЕВ

ИЗКУСТВЕНАТА ПАТИЦА

По широкия тъмен булевард бавно се движи лека кола. Ние не виждаме нито номера ѝ, нито човека зад волана, не успяваме да разпознаем и марката ѝ.

Късна нощ е. Отдясно тъмнее черната стена на някакъв парк, а отляво, отвъд трамвайните линии, се издигат жилищни сгради с нарядко светещи прозорци.

Не се мяркат никакви хора в този късен час. И може би затова в тишината изведнъж съвсем отчетливо долита звукът на припряно почуващи върху плочките женски токчета. Скоро съзираме недалеч пред нас самотна фигура на жена, която крачи по алеята край парка.

Колата бавно и почти безшумно я настига, изравнява се с нея и я подминава. Жената не я забелязва, очевидно вадена в своите мисли, и продължава пътя си по пустата алея.

На стотина крачки пред нея колата спира. Ние пак не виждаме номера и марката ѝ. Виждаме само две ръце — ръцете на шофьора, които бавно свалят елегантните си кожени ръкавици. После едната ръка се протяга, отваря шкафчето вдясно и взема отвътре широка макара с някакъв специален скок. Човекът слиза от колата (ние проследяваме това само по краката му) и бързо хлътва между дърветата.

Няколко секунди е тихо, после отново до слуха ни достигат почукващите токчета. Те се приближават все повече към мястото, където изчезна мъжът, и когато жената се изравнява с това място, иззад най-близкото дърво се протяга една ръка и познатият ни скок светкавично се лепва върху устата на нищо неподозиращата жертва. Миг след това жената бива издърпана навътре в градината, мъжът вдига един тежък камък и го стоварва върху главата ѝ.

След като пребърква чантата ѝ и прибира съдържанието ѝ в джобовете си, той захвърля чантата настрана, излиза бавно на алеята и се упътва към колата. Прей цялото време ние така и не съумяваме да видим лицето му. Дори и фигурата му не се показва изцяло — пред очите ни са главно неговите ръце и крака, но това е напълно достатъчно, за да добием най-точна представа за действията, които той извършва.

Едно такси спира пред аристократичния будапещенски хотел „Риц“. Задната вратичка се отваря и на тротоара стъпва строен женски крак. В погледа ни попада бинтованото под тънкия чорап коляно.

Жената се измъква от колата и се озърта. Тя е съвсем млада, почти момиче, с дълга права коса и силно гримирано лице. Над дясната ѝ вежда се вижда лепната малка мушамичка, под окото ѝ тъмнее йодно петънце.

Пълен, достолепен хоп се насочва към таксито, оглеждайки с опитен поглед пристигналата. Шофьорът изважда от багажника два куфара и една ръчна чанта. От колата слиза млад мъж, който плаща на шофьора и подхваща внимателно жената под ръка.

По това време на деня на рецепцията е сравнително спокойно. Мъжът поздравява възрастния благообразен човек зад гишето и казва на не съвсем правилен немски език:

— Преди малко се обадихме от българската легация. Дамата е българката, която е претърпяла катастрофа с кола... Съпругът ѝ е настанен в болница... Спомняте си, нали?

Две-три жени, работещи на близките гишета, извършват любопитно главни към новодошлата. Хопът ѝ се усмихва съчувствено.

Младата жена се обляга на гишето и запалва цигара. Като се изключи лекото потреперване на пръстите ѝ, тя изглежда спокойна, красивото ѝ лице дори излъчва някакво безразличие. Тя оглежда бегло фоайето насреща, спирайки за по-дълго поглед на неколцината мъже с чуждестранна външност, разположили се във фотойлите пред чашка уиски, папки с книжа или тлъсти илюстрирани списания.

— Дайте си паспорта! — сепва я на български гласът на нейния придружител.

Без да се обръща към него, жената бръква с два пръста в чантата си, изважда паспорта си и му го подава.

Сто и трета стая! — казва човекът от рецепцията. — Фери, заведи госпожата!

Пред асансьора българинът се спира и ѝ подава ръка.

— Е, довиждане засега ... Ако има нещо ...

След малко младата жена стои на прага на огромна, старомодно мебелирана стая — от ония разточително просторни стаи, характерни за хотелите на Средна Европа от началото на века.

Всичко тук е тежко и внушително — и граматното легло с табли и крака от тъмно полирано дърво, и гардеробът, и фотьойлите, та дори и ключът с голямата колкото длан металическа плоча, върху която е гравирен номерът на стаята.

Жената се оглежда любопитно, после отмества плюшената завеса и тюленото перде и отваря високия масивен прозорец. Стаята гледа към булеварда и отвън внезапно нахлуват грохотът на уличното движение, звънът на трамваите, съвсем близкото съскане на тролейбусна либела по жиците. Отсрещните сгради са също такива тежки и тъмни като хотела и навярно от това, а и защото нейната стая е на първия етаж, наоколо е сенчесто и малко сумрачно, макар че слънцето се усеща някъде зад плътните грамади на къщите.

Жената се заглежда в чуждите неразбираеми надписи на фирмите, вслушва се в непонятния човешки говор и във виковете на продавачите, после потръпва някак зморничаво с тесните си рамене и се дръпва навътре. Пердетата и дебелите стени в миг ѝ отделят от шума на булеварда. Тя щраква нощната лампа, отваря един куфар. Той е пълен с мъжки вещи. Жената изважда два костюма, взема пръчиците от гардероба и ги закачва. Нарезжда ризите и чорапите по рафтовете и чекмеджетата, след това се заема със своя куфар. Изважда рокли и костюми, пеньоар и нощница, обувки и пантофи. По едно време се сеца, че не се е събула, изува и мата обувките си сред стаята, нахлузвайки чехли. И изведнъж, когато понечва да смъкне ципа на роклята си, жената трепва и се ослушва.

Някъде съвсем наблизо, току зад стената, се чува шум от внимателно изщракване на ключ, нещо изскърца и тя неволно издава слаб вик. Една тапицирана врата, която досега не сме забелязали в междинната стена, се отваря и на прага застава млад мъж с цигара в уста.

— Здравейте! — казва той, спирайки поглед върху ръката ѝ, която тъкмо се готви да смъкне ципа на роклята.

Жената забелязва това и вдига ципа. Недоволна бръчка се връзва на челото ѝ.

— Здравейте! — отвръща тя сухо, преодоляла някак неочаквано бързо уплахата.

— Как пътувахте? — продължава мъжът, озъртайки се любопитно наоколо.

— Горедолу! ... Вие ... в тази стая ли ще бъдете?

— Да, добре, че се намериха две съседни стаи с междунна врата. Ще можем да се виждаме всяка вечер.

Тя вдига рамене, край устните ѝ трепва едва доловима подигравка. Без да се засегне ни най-малко, мъжът поглежда часовника си.

— Мисля да поръчате вече разговора! — казва той.

Жената отива послушно до телефона и посяга към слушалката.

— Ако обичате, повторете още веднъж, как ще направите поръчката!

Тя въздъхва с едва потискана неприязън, после произнася бавно и отчетливо на малко грубичък, но правилен немски език:

— Бих желала да говоря с Виена ... Номерът е 246-408.

— Добре! Можете да позвъните — казва мъжът.

Тя вдига слушалката и след миг повтаря същите думи, но вече на телефонистката на хотела. После, навярно в отговор на някакъв зададен ѝ въпрос, отвръща малко несигурно:

— Да, ще говоря аз ... госпожа Волинска ... Благодаря.

Мъжът кимва отсечено — добре е минало, — после става от фотьойла и изважда от задния джоб портфейла си.

— Ето ви хиляда форинта! — казва той, подавайки ѝ тънка пачка винено-червени банкноти. — Вярвам, че ще ви стигнат на първо време за храна и такси.

— Колко време смятате, че ще остана тук? — пита тя, оставяйки парите на нощното шкафче.

— Знаете, че това не зависи от мен, а до голяма степен от човека, с когото ще говорите след малко. Но колкото и да се наложи да останете, не трябва да забравяте, че сте в чужда страна и имате тежко ранен мъж ...

— И какво ще правя по цял ден?

— Ще ви кажа... Сутрин слизате долу да закусите, после помолвате да ви извикат такси и отивате в болницата „Сент Ишван“. Ще гледате да бъдете там между единайсет и дванайсет часа. Ще търсите доктор Лошонци — знаете вече кой е и къде ще можете да го намирате... След болницата се връщате в хотела, обядвате в ресторанта и се прибирате в стаята си, където прекарвате до вечерта. Най-добре ще бъде да не влизате в контакт с никакви хора...

— Естествено вие сте ми напълно достатъчен! — подхвърля тя.

И този път младият мъж не обръща внимание на нейната ирония.

— А сега повторете, ако обичате, онова, за което ще говорите с Мюленберг! — казва той.

Жената мълчи. На лицето ѝ се е изписал израз на умора и несигурност. Едва сега виждаме, че всъщност тя е още момиче — крехко и слабичко, с тесни рамене. Пак сега, сякаш за пръв път откриваме и друго — че зад привидната маска на безразличие и насмешливост, у младата жена прозира нещо безпомощно и беззащитно.

И може би защото това е достигнало до нас с необикновена осезаемост, когато телефонът продължително иззвънява и тя вдига механично слушалката, ние искрено се изненадваме от бързината на превключването ѝ, от блестящото самообладание, с което започва явно нелекия разговор.

— Ало, Хайнц, чуваш ли ме? — казва жената на немски. — Ало!... Сега е по-добре... Тук е Жана... Да, Жана от София... Обаждат ти се от Будапеща. Слушай, Хайнц, случи се голямо нещастие... Катастрофирахме... Да, тази сутрин, след Кечкемет... На мен нищо, но Тадеуш е много тежко... Счупване на крака и на... как се казва... на кръста... Да, в безсъзнание е... В болницата „Сент Ишван“... Аз ли? В хотел „Риц“, сто и трета стая... Да, благодаря, Хайнц! Просто исках да ти съобща, да не ни чакаш утре... Колата ли?... Не много... Закараха я в един сервиз... Моля?... Не, не мога да го оставя, Хайнц, трябва да стоя тук... Но ако ти би могъл да прескочиш за ден-два, много ще ти бъда благодарна... Чувствувам се толкова безпомощна... Как?... От началото. Надяват се до два-три дни да дойде в съзнание... Добре, Хайнц, утре по същото време... Поздрави Рита!... Дочуване.

Тя затваря телефона и бързо посяга към цигарите. След миг се звъни, телефонистката пита, свършен ли е разговорът, и Жана отвръща учтиво:

— Да, свършихме, благодаря!

През цялото време младият мъж не е свалял очи от нея. Все още загледан в лицето ѝ, той щраква запалката; тя обхваща ръката му с тънките си потрепващи пръсти и жадно всмуква дима. После се отпуска на дивана и няколко секунди пуши мълчаливо.

— Добре мина! — сепва я гласът на мъжа. — Как ви се стори реакцията му?

— Нормална! — отвръща тя.

Той я поглежда с внезапно събуден искрен интерес.

— Не очаквах, че ще се справите толкова добре с езика. Всъщност къде сте учила немски?

Тя го поглежда хладно.

— В гимназията.

— Обикновено това не е достатъчно.

— Вземах и частни уроци. Баща ми имаше амбицията да ме направи стюардеса.

— Трябва да му бъдете признателна.

Тя не отговаря. След малко казва, извърнала глава встрани:

— Бихте ли ме оставили сама?

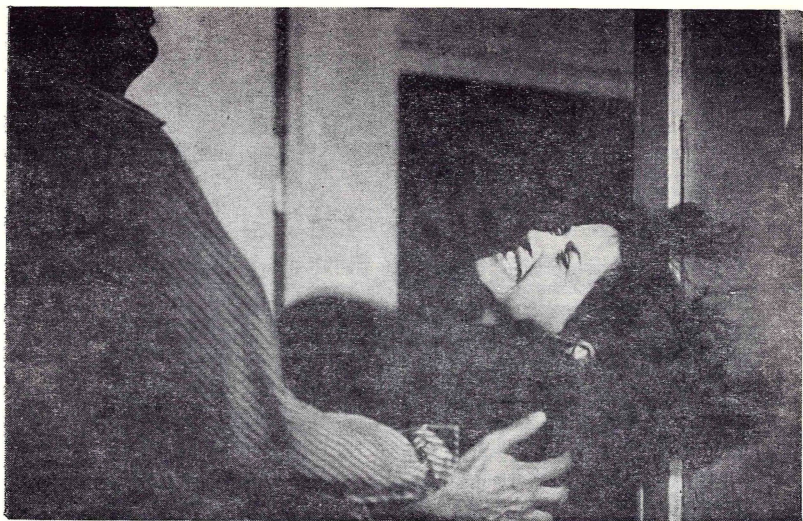
— Разбира се... Лека нощ! — кимва той и миг след това се чува шум от отваряне и затваряне на врата.

Жана стои сред стаята, загледана пред себе си. Зад стената долита предпазливо изскачане на ключ и отново настъпва тишина.

Лицето на Жана е спокойно и безстрастно, но много, много уморено...

— — — — —

И отново лицето ѝ е пред нас, но сега е ден и тя пътува с такси из оживените будапещенски улици. Пъстрото шумно движение край нея не е в състояние да изтрие от чертите ѝ познатия вече израз на умора и апатия.



От време на време тя извива глава към младия човек на волана, той също я поглежда, стрелва за миг с очи мушамичката върху челото ѝ и бинтоланото ѝ коляно и съчувствено поклаща глава.

И ето най-после спират пред широкия вход на голяма, стара болница. Жана слиза от таксито и с ръце и мимики обяснява на шофьора да я чака. Момъкът кимва в знак, че я е разбрал, и дори посочва мястото, където ще паркира.

Жана влиза във входа, прекосява калдъръмения двор, изкачва три-четири стъпала и се озовава пред двукрила стъклена врата с табелка: „Втора хирургия“. Тя позвънява. Появява се възрастна милосърдна сестра и Жана я пита с малко смутен глас:

— Доктор Лошонци?

— Да, сега ще го извикам! — отвърща на унгарски сестрата и се отда-
лечава.

Навън шофьорът търпеливо чака, пушейки облегнат на торпедото на так-
сито...

Вратата с № 2 се отваря, отвътре излизат Жана и един млад, дребничък
лекар. Той изпраща посетителката до стъклената врата, подава ѝ учтиво ръка.

Жана прекосява двора и излиза на улицата. След малко тя отново седи
до шофьора, пушейки цигара. Стъклото на прозореца е спуснато до долу и вя-
търът приятно гали лицето ѝ.

Когато таксито наближава хотела, тя изведнъж побутва момъка по рамото
и прави с ръка едно кръгово движение. Като вижда, че шофьорът не я е разбрал,
Жана му показва часовника си и отново повтаря кръговото движение. Младият
мъж кимва малко припряно, засилва скоростта и подминава хотел „Риц“...

И ето ги двамата на хълма Гелерт, облеgnати на железните перила, загле-
дани надолу към красивия град. Шофьорчето ѝ говори нещо на унгарски, сочейки
ту надясно, ту наляво, а Жана кима разсеяно...

И отново е вечер. В стаята светят всички лампи, Жана се е свила на ди-
вана и пуши.

И също както миналия ден, до слуха ѝ внезапно долита близък шум от изпъкване на ключ. Тя влива очи в тапицираната врата насреща. Бравата бавно се спуска надолу, чува се изскърване и след миг на прага застава Георгиев.

— Добър вечер! — казва той, пристъпвайки в стаята. — Заклучила ли сте?

— Можете да проверите! — подхвърля тя не особено любезно.

Той отива до външната врата и като вижда, че е заключена, се връща. Лицето му е намръщено и недоволено.

— Мисля, че вчера се разбрахме за вашата програма! — казва той. — Доколкото си спомням, в нея не се предвиждаха разходки до хълма Гелерт!

Жана трепва и го поглежда слисана.

— Днешното своеволие повече да не се повтаря! — добавя Георгиев сухо и поглежда часовника си. — Имаме още малко време да повторите въпросите и отговорите...

Все още под впечатление на първите му думи, тя мълчи, после обзета от внезапна, макар и безсилна злоба, изкривява скептично устни.

— Толкова ли сте сигурен, че непременно ще се обади?

— Сигурен съм. Вие му носите десет хиляди долара.

Тя го поглежда недоверчиво.

— Това Тадеуш ли ви го каза?

— Да.

— А Буков потвърди ли го?

— Потвърди го... В този пункт между двамата няма противоречие.

Жана помълчава миг-два, после запитва тихо с едва доловима предпазливост:

— Защо, в други... пунктове има ли?

— Има!... Буков например и досега заявява, че не знаел нищо за ролята на Мюленберг в техните сделки, а според вашия съпруг австриецът е шефът, той финансира предприятието и прибира лъвския пай от печалбите.

Жана се замисля.

— И защо... Буков прави това?

— Положително не от желание да бъде оригинален... Но този въпрос сега не е от особено значение. Много по-важно е да докараме Мюленберг тук.

Тя се усмихва иронично.

— Разбира се, и вас да ви повишат...

— Мисля, че и вие сте заинтересована от това. Ако Мюленберг действително се окаже инициатор и главен организатор на бандата, вашият съпруг ще отърве поне две години от наказанието.

Тя не отговаря, но го поглежда с нескрит интерес.

— Няма ли да се радвате, ако го видите по-скоро свободен? — пита след малко Георгиев.

Жана се навъсва.

— Както забелязвам, разпитът, започнат в София, продължава при нови, значително по-комфортни условия.

— Все за нещо трябва да говорим, докато чакаме — отвръща той. — Не искам да ви тревожа, но в близките дни това ще бъде основното ни занимание...

Телефонът рязко иззвънява. Жана и Георгиев се спогледат, той ѝ кимва окуражително.

Тя вдига слушалката.

— Ало?... Да, сто и трета... Виена ли?... Чакам...

— Още е в безсъзнание. Колата е в сервиз, не са почнали да я поправят... — пришепва ѝ бързо Георгиев. — И няма да повтаряте поканата за идването му тук...

— Ало, Хайнц? — подема изведнъж Жана на немски. — Да, аз съм. Добър вечер!... Все така. Още не е дошъл в съзнание, но лекарите смятат, че животът му е вън от опасност... Направиха му кръвопреливане... Да, бях тази сутрин... Как?... Колата си стои така — нямам сили да се разправам с нея... Не разбрах?... А-а, много си зает и не ти е възможно... Ё, щом не можеш... Жалко! Не се притеснявай... (Тук тя поглежда многозначително Георгиев). А, утре ще знаеш окончателно?... Кога? По същото време?... Добре, Хайнц, благодаря ти... Разбира се, че ще си бъда в стаята... Поздрави Рита!... Дочуване, Хайнц!

Тя затваря телефона и отново хвърля леко предизвикателен поглед към младия мъж.



— Май, че няма да дойде!

Георгиев поглежда часовника си, който показва единайсет и тридесет.

— Не съм и очаквал друго — казва той. — Мюленберг не е вчерашен. Преди да направи най-щателна проверка на всяка ваша дума, не би се хванал.

Той отива до радиото и завъртва копчето. Чува се луда джазова музика. Жана го поглежда малко учудено, очаквайки всеки момент да премести станцията или да затвори радиото. Но Георгиев изчиства звука и се отпуска в близкия фотьойл.

Няколко секунди седи така, притворил очи, отдавайки се с видимо удоволствие на буйния ритъм. Жана го наблюдава скептично.

— Не бихте ли го намалили малко? ... Все пак приближава дванайсет! — казва тя най-после.

Георгиев протяга ръка и завъртва копчето.

— Нищо не се чува. Стените са по половин метра дебели.

Жана се усмива язвително.

— Както подобава на един истински затвор ...

— Доколкото ви познавам, да живеете в подобни хотели е една от най-съкровения ви мечти! — подхвърля той.

— Тогава защо ми се доверихте?

Той се вглежда изпитателно в нея.

— Ако искате да узнаете личното ми мнение ...

— Изгарям от нетърпение!

— Въпреки всичко, което ми надрънкахте от двайсет дни насам, имам чувството, че се преструвате на по-зла и пропаднала, отколкото сте в действителност.

Жана помълчава миг-два.

— Всеки се преструва на нещо, което не е! — казва тя.

— Така ли? Интересно!

— Вие например се мъчите да се представите за модерен социалистически следовател от нов тип ... Ако ми кажете и името на състава, който току-що слушахме, този образ ще се закръгли напълно!

Георгиев прави няколко крачки из стаята, после се спира до тапицираната врата. Лицето му е леко усмихнато.

— Защо пък не, щом вие можете да се представяте за студентка по ... външна търговия!

Жана трепва.

— Откъде знаете... това?

— Волински ми го каза. И искрено се изненада, когато разбра, че не сте никаква студентка... Аз пък, напротив, съвсем не се изненадах, когато узнах, че той не е никакъв представител на туристическа агенция.

Жана свива устни, явно жегната от неговите думи.

Георгиев поглежда часовника си и посяга към бравата.

— Кolkото до състава, мога да ви го кажа, ако много настоявате. Беше групата на Дийп Пърпл — любимият състав на вашата покойна приятелка Сия Първанова... Лека нощ!

И той изчезва зад вратата.

Жана стои няколко секунди, загледана след него, после отива до радиото и рязко го затваря.

Когато се обръща, пред очите ѝ изведнъж се появява един прясно разлепен некролог. Приближавам се към малката снимчица, на която личи образът на млада мургавя жена. По-долу, сред текста, се откроява една фраза, отпечатана с по-едър шрифт: „От злодейска ръка...“ Жана се дръпва от некролога (чак сега виждаме, че той е залепен на стената до входа на някакво туристическо бюро), прокарва ръка по лицето си и дълбоко потресена, се извърща встрани...

— Името? — долита малко строгият глас на Георгиев.

— Жана Петрова Гюмюшева — чува се съвсем отблизо отговорът и ние вече не сме в просторната хотелска стая, а в обикновена, стандартно обзаведена канцелария.

Зад малко бюро седи Георгиев, а срещу него се е свила на края на стола Жана — сега в съвсем семпла рокля, със скромна прическа и почти без грим.

— На колко сте години?

— На двайсет и две.

— Какво работите?

Тя мълчи.

— Или може би сте студентка?

— Не... Кандидатствувах, но...

— А-ха... И какво искате да следвате?

— Външна търговия.

— Защо не ви приеха? Балът ли не достигна?

Тя го поглежда с внезапна враждебност и вирва малко предизвикателно глава.

— Връзките и привилегиите на баща ми не достигнаха... Просто ги нямахме.

— Хм... А сега работите ли?

— Не.

— А кой ви издържа?

— Родителите ми.

— Те нали са разведени?

— Разведени са, но и двамата ме обичат.

— При кого живеете?

— При мама, ходя и при татко... различно.

— Така значи? Ту при майка си, ту при баща си! На майка си казвате, че сте спали при баща си и обратно... Удобно е, няма какво да се каже.

— Не е нужно да правя това, те ми вярват.

Той я поглежда навъсен.

— В момента е много по-важно аз да ви вярвам.

— Това ми е напълно безразлично! — отвърща Жана веднага.

— Не би трябвало! Напоследък сте дружили с хора, замесени в тежки валутни престъпления. За един от тях дори сте се омъжили...

— Тадеуш е невинен! — извиква тя тихо, но изведнъж се сепва и слага ръка на устата си.

Георгиев мълчи, загледач внимателно в нея. После посяга към връзката си и разхлабва възела...

И ние изведнъж се пренасяме в хотелската му стая, което по нищо не се различава от Жанината. Георгиев свалия вратовръзката си, става от бюрото и все още замислен тръгва към леглото...

Седнала на дивана в стаята си, Жана бавно развива бинтованото си коляно. Тя е по нощница, свалила е грима от лицето си и сега има уморен и унил вид.

Най-после бинтът се свършва и отдолу се показва коляното ѝ. То е абсолютно здраво, без никакви следи от нараняване или контузии. Жана разтърва с пръсти кожата си, после се заема с навиването на дългия бинт.

Изведнъж тя наостря уши. Иззад тапицираната врата се чува шум на стъпки.

Лицето на Жана едва забележимо се оживява, тя спира да навива бинта и оправя с кокетен жест косата си.

Но стъпките скоро заглъхват, чува се късо изскърцване на креват, шраква копче и отвъд стената настъпва тишина.

Жана седи няколко секунди, едва-едва наведена към тапицираната врата, сякаш очаква всеки миг тя да се отвори, младият мъж да влезе в стаята ѝ и да започне съвсем различен от днешния разговор. А когато това не става, тя вдига озадачена вежди, после тръсва глава и отново посяга към бинта.

И пак е ден и пак се повтаря същата процедура от миналата сутрин. Жана излиза от хотела, упътва се към спрялото наблизо такси, влиза вътре и казва бавно и натъртено:

— Сент Ишван корхас!¹

Този път шофьорът е възрастен човек. Той кимва с мимолетно оживление и подкачва колата.

В мига, в който таксито се отдалечава, един „Вартбург“, спрял до отсрещния тротоар, прави обратен завой по широкия булевард и потегля след първата кола.

И отново пътуваме по познатия от вчерашния ден маршрут. Разликата сега е, че зад таксито неотстъпно се движи „Вартбургът“. Той дори дотолкова открито и смело следва таксито, че по едно време Жана го съзира в огледалцето и малко неспокойно свива вежди...

Най-после колата спира до широкия вход на болницата, Жана слиза и се отправя към вратата.

Вартбургът също е спрял на близкия ъгъл. Собственикът му се е изправил на будката за цигари и ние виждаме само част от фигурата му, без лицето...

Когато Жана се връща при своето такси и то потегля, Вартбургът отново тръгва след него. Жана ясно го забелязва. Тя поглежда за миг невъзмутимия шофьор и бързо посяга към цигарите си...

Късна вечер. При Жана отново е дошъл Георгиев. Той се разхожда напред-назад из просторната стая, докато тя седи на обичайното си място на дивана и пуши. По едно време Георгиев се спира пред нея и поглежда часовника си.

— Забави се тази вечер! — казва той.

Тя вдига нехайно рамене, но в погледа ѝ пробягва мигновено тържествуване. Георгиев съзира това издайническо пламъче и сяда в близкия фотьойл.

— Нищо, ще чакаме... Не съм ви питал харесва ли ви Будапеща.

Тя го поглежда искрено възмутена и отвърща с леко потрепващ глас:

— Много! А на вас?

— И на мене. По цял ден скитам из улиците и не мога да се наситя.

— Мислех, че стоите долу да ме пазите!

— Да ви пазя?... Не-е!... И все пак знаете ли, чувствавам се малко потиснат. Колкото по-голям и красив е един град, толкова повече те смачква, не сте ли забелязала?

¹ Болницата „Сент Ишван“ — (унг.).

Тя вдига рамене, поглеждайки го хладно:

— Сигурно не сте софиянец?

— А, софиянец съм — от Красна поляна... Чувала ли сте за Красна поляна?

— Горе-долу.

— Едно време там е имало само ливади и хлапетата по цял ден ритали топка... Красна поляна е люлката на българския футбол.

— Така ли?... Вие да не сте запалянковец?

— Страшен!...

Настъпва дълго, тягостно мълчание. Отнякъде долита приглушена музика, после проечат два бавни и тържествени удара на далечен часовник. Георгиев поглежда своя часовник:

— Единайсет и половина! — казва той.

Жана става от дивана.

— Щом досега не позвъни, няма да се обади! — забелязва тя.

Георгиев разперва ръце.

— Какво да се прави! Нужно е търпение... — той се усмихва и изведнъж подема с оживен, приятелски тон: — Все пак имаме вече един малък успех. Днес някой е звънил в болницата и е питал за Волински.

Жана вдига заинтригувано вежди, после внезапно се заглежда встрани.

— Сериозно?... И откъде се е обадил?

— За съжалние от уличен автомат — отвърща Георгиев, наблюдавайки я внимателно... — Но нищо, и това стига! Значи, проверките започват.

Тя се извързва към него, поема си дъх, сякаш още секунда и ще му довери нещо, ще сподели може би откритието си с Вартбурга. Но това трае съвсем кратко, после Жана се обляга назад и лицето ѝ става затворено и недружелюбно.

Доловил състоянието ѝ, Георгиев мълчи известно време, след това прави няколко крачки и се спира пред нея.

— Знаете ли, днес пак си мислех за снощния ни разговор? — казва той тихо. — Всъщност в показанията ви има и други различия.

Жана го гледа с непредразполагаща студенина.

— Да вземем например първата ви вечер с Волински. Самият той оспорва твърдението на Буков, че сте били само трима в бар „София“.

— Така ли? — раздвижва се Жана. — А колко сме били според него?

— Той казва, че с вас е била и приятелката на Буков, вашата бивша съ-участничка Сия Първанова, и че всъщност тя ви е запознала.

— Не е вярно! Тадеуш сам ми се представи.

— Къде стана това?

— В днешния бар на хотел „Балкан“...

И ето ни, внезапно прескочили разстоянието, в сееглото помещение на бара... Още е рано, няма посетители. До прозореца на малка маса седи Жана, пуши, отпива бавно от цитронадата си и често поглежда към високите колони в дъното.

Изведнъж тя се надига на стола си и махва с ръка на едно младо момиче: в униформа на служителка от Балкантурист, което се появява между колоната и оглежда масите.

— Та, как точно се запознахте с поляка Тадеуш Волински? — долита зад кадъра гласът на Георгиев.

Момичето от Балкантурист е вече при масата на Жана, двете се ръкуват и прегръщат леко, после девойката сяда срещу своята приятелка.

— Ами... — отвърща зад кадъра Жана, — барът беше препълнен, аз седях сама на една маса и той попита може ли да седне при мен... Съгласих се и така се... запознахме.

Още незаглъхнал гласът ѝ и до нас достига оживеният шепот на девойката от Балкантурист:

— Приятел е на моя приятел... Симпатичен е, ще ти хареса.

— Поляк ли, казваш?

— Поляк, ама пътува из цяла Европа. Бил представител на някаква туристическа агенция... Ето ги!

Откъм входа на бара се задават двама мъже. Единият е към 40-годишен, добре облечен, с нещо солидно във външността си — от ония мъже, които вед-



нага вдъхват спект. Другият е по-млад, висок, рус и некрасив, но оезспорно симпатичен. Стигнали до масата на двете момичета, те ги поздравяват, като русият целува галантно ръцете им...

— Още същата вечер — долита отново гласът на Жана — Тадеуш ме покани да излезем заедно и аз се съгласих, защото ми вдъхна доверие и ми се видя интересен.

— Къде отидохте?

— В бар „София“.

— Само двама ли бяхте?

— Не, по-късно дойде и Буков.

Бар „София“. Около една маса седят облечени във вечерни дрехи Волински, Жана, Буков и девойката от Балкантурист.

— Можете ли да си спомните за какво приказвахте през онази вечер? — чува се гласът на Георгиев.

— За какво може да се приказва в бар? — отвърща Жана. — Шегувахме се, пихме, Буков се хвалеше с четиримата си сина... Моля?... Не, не си спомням да са приказвали по служебни въпроси...

Постепенно гласът ѝ заглъхва, сливайки се с шума на нощното заведение — приглушена музика, лек звън на чаши, човешки говор. Най-после се отделя гласът на Буков, който обяснява на поляка:

— Всъщност аз съм информатор по обмяната на валута, но помолих да ми разрешат да работя и на обменителните пунктове, за да изкарвам преминални... Те имат преминални, докато ние, информаторите...

— Правилно! — кимва Тадеуш.

— Аз пък мислех, че заради Сия сте поискали да работите на гишето! — обажда се Жана.

— Жана, моля ти се! — промълвя смутено Сия.

— Това беше втората причина — казва Буков.

— А първата бяха... гарджетата, нали? — поглежда го с нескрит интерес Жана.

— Откъде знаете? — обръща се Буков учуден. — А, Сия, ви е казала... Искате ли да ги видите? — И без да чака отговор, той изважда от портфейла си

снимка на четири момчета — между три и десет годишни, приличащи си не само поразително едно на друго, но приличащи много и на самия Буков. — Синовете ми! — казва той с нескрита гордост, подавайки снимката на поляка.

Жана се навежда към своя кавалер и като докосва бузата му с дългата си коса, тихо прошепва:

— Нали са много сладки?

Тадеуш кимва, после вдига очи от снимката.

— Вие сте щастлив човек, пане Буков!...

И отново се чува иззад кадъра гласът на Жана:

— Разбира се, по-голямата част от времето премина в танци...

Двете двойки са на дансинга.

— Не съм срещал жена с такава кожа на лицето! — прошепва Волински, доближавайки ръката на Жана към устните си.

— А аз не съм срещала поляк, който да не умее да прави комплименти — отвърща тя.

— Това не е комплимент, Жана. Вие ми харесвате.

— Да говорим за друго...

...Танците продължават и на фона на дансинга долита гласът на Жана:

— Танцувахме много, до сутринта, и той ставаше все по-нежен и мил.

Най-страшното беше, че за пръв път от дълго време и на мен ми беше приятно. Комплиментите и галовните думки не ме дразнеха и не ми се виждаха глупави, както обикновено, а ми доставяха отдавна неизпитано удоволствие... С една дума, мисля, че се влюбих...

— Смятате ли, че Жана наистина беше влюбена във вас? — чува се гласът на Георгиев, но ние не сме вече в бара, а в хотелската стая на младия мъж.

Късна нощ е, свети само лампата върху шкафчето. Георгиев лежи в леглото, отметнал завивката и пуши. Погледът му е взрян насреща, към полутъмния ъгъл на грамадната стая... И ето там изведнъж изплува лицето на Волински. Той се приближава до кревата, спира се на две крачки. Облечен е в сив халат на последствен.

— Да, мисля, че ме обичаше — казва Волински тихо.

— А вие обичахте ли я? — пита извън кадъра Георгиев.

— В началото смятах да я използвам само като алиби за честите си идвания в София, но скоро разбрах, че не е от ония момичета, които в Европа наричат „момичета от големите хотели“. Имаше в нея някаква гордост и желание да покаже, че може да постигне всяка цел, която си постави. Така постепенно аз се влюбих в нея и ѝ предложих да се оженим.

— Знаеше ли Жана за вашите сделки?

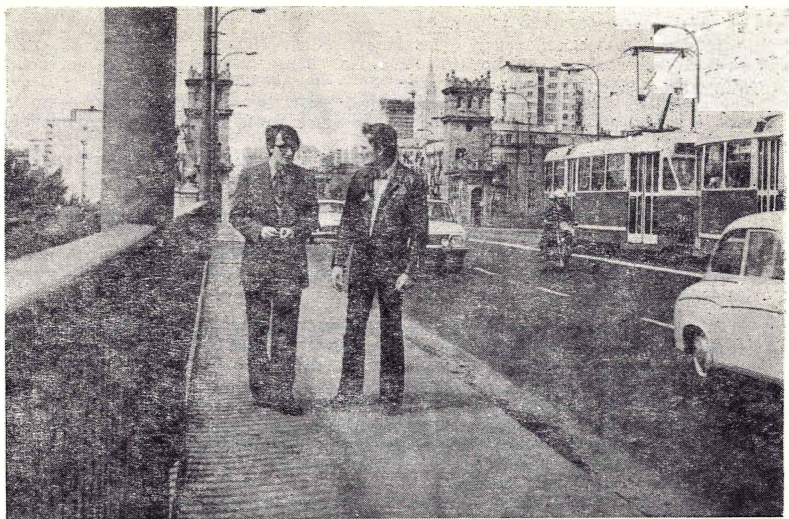
— Не, тя нямаше никакво понятие какво вършим. Бях помолил Буков да я държим настрана...

Настъпва кратка тишина, лицето на Волински бавно отстъпва в полудрача.

— Кажете, Буков, кога се запознахте с Волински и как започнахте валутните афери? — чува се гласът на Георгиев.

И ето на мястото на Волински се появява, също в сив халат, Буков, който казва:

— С Тадеуш Волински се запознах в края на февруари. Още щом ми направи предложението да работим заедно, аз се съгласих. Вече имах идея как мога да се снабдявам с големи количества долари... Вие знаете, че при всяко обменение на чужда валута се издава бордеро в три екземпляра. Първият се дава на обменения валутата, а с втория и третия става отчитането. От дълъг служебен опит бях сткрил, че обикновено чужденците не вземат бордерата и те най-често остават в обменителите. Тогава измислих един много прост способ за осигуряване на неограничено количество западна валута. В кочана поставях предварително индигата между втория и третия екземпляр едно срещу друго, така че написаното върху първия екземпляр да не излиза върху другите два. По-късно — но щем в къщи — попълвах тия втори и трети екземпляри, като нанасях в тях далеч по-малки суми долари и западна валута, отколкото бях получил в действителност през деня. По този начин се явяваше и постоянният ми излишък, с който услужвах на Волински, естествено по черен курс.



Лицето на Буков се стопява и отново се явява лицето на Волински:

— Във Виена на валутния пазар — пояснява той — сто злоти могат да се купят за 32 австрийски шилинга. Срещу тия сто злоти аз получавах от Буков един долар и седемдесет цента. За тях във Виена вземах 49 шилинга, с които купувахме вече не сто, а 153 злоти.

Лицето на Буков:

— Чиста печалба в размер на повече от петдесет процента.

Лицето на Волински:

— За четири месеца съм идвал в България около 13 пъти. Официалният претекс беше, че проучвам условията за водене на туристически групи през лятото... Носех средно по 120 до 160 хиляди злоти, така че общо съм обменил близо два милиона злоти, срещу които съм получил от Буков около 55 хиляди валутни лева.

Лицето на Буков:

— Моята лична печалба е около двайсет хиляди лева... Моля? ...Да, Волински ми казваше, че с тия суми го снабдявал негов приятел, търговец във Виена, но не ми е споменавал името му.

Лицето на Волински:

— Това не е вярно. Когато Мюленберг пристигна в София и аз го представих на Буков, той вече знаеше много добре кой е този човек.

Лицето на Буков:

— Повтарям, на мене това име не ми беше известно. В края на краищата човек може да има във Виена не само един приятел, нали?

Лицето на Волински:

— Но ние говорихме за последната сделка.

Лицето на Буков:

— С Мюленберг не съм говорил за никакви сделки.

Лицето на Буков изчезва, в тъмнината остават само светещите очи на Георгиев, припламва огънчето на цигарата му.

Той става от леглото и отива до прозореца. Отваря го, поглежда навън, към съвършено пустия булевард. Миг преди да се дръпне, извъръща глава наляво и вижда, че съседният прозорец също свети. Жана стои на него и пуши. Когато го забелязва, тя хвърля угарката си на тротоара и се скрива.

Георгиев остава замислен, уловил се с две ръце за перваза...

Неголям лекарски кабинет в болницата „Сент Ицзан“. В стаята са само Георгиев и дребничкият доктор Лошонци. По сините мозаечни плочки на пода играят отвесни слънчеви лъчи.

— Кажете, докторе — подема Георгиев, разглеждайки стъкления рафт с лекарства и ампули, — колко дни най-много може човек да бъде в безсъзнание, преди да умре?

— Зависи от редица фактори... Възраст и проче. В случай като нашия крайният срок не би могъл да бъде по-дълъг от 72 часа.

Георгиев се замисля.

— Тоест до тази вечер! Значи, най-късно утре сутринта Волински би трябвало или да дойде в съзнание, или...

— Точно така! — кимва докторът. — Това се налага между другото и поради непреставашите проверки... Ето днес донесоха и подарък за него — кутия с шоколадени бонбони.

— Така ли? Кой ги донесе?

— Един мъж на средна възраст. Каза, че научил от някакви поляци за нещастieto и много се разтревожил.

— Как го отпратихте?

— Наложил се да го заведе до прага на втора стая, за да види с очите си бинтования като пашкул и лежащ в безсъзнание... свой приятел.

— Добре! Това е навярно същият човек, който непрекъснато се натрапва напоследък с колата си. Явно Мюленберг прави сериозни проверки... Охраната в стаята е непрекъсната, нали?

— Разбира се, бъдете спокоен!

— И така, утре Тадеуш Волински ще дойде в съзнание!... А, исках да ви питам с Жана всичко наред ли е?

— Абсолютно! — кимва докторът. — Идва навреме, стои колкото е нужно и си тръгва... Тази сутрин беше вече тук.

— Благодаря ви, докторе, .. Довиждане!

Жана плаща на шофьора на таксито и бавно се отправя към входа на хотела.

Денят е чудесен, наоколо се разхождат добре облечени, весели и безгрижни хора и тя ги оглежда с болка и завист в късите мигове, докато прекосява широката тротоар пред хотела.

Влязла във фойето, тя кимва на учтивия хоп, който я поздравява почтително, кланейки ѝ се малко смешно. Жана пристъпва към рецепцията. Човекът зад гишето вече я познава, защото веднага се обръща назад, взима ключа ѝ и ѝ го подава със служебна усмивка.

Жана се упутва към стълбището, но пред асансьора момчето с галантен жест отваря пред нея вратичката и я подканя да се качи в лифта. Тя се поколебава, после поклаща глава и тръгва пеш по стълбите.

Стигнала на първия етаж, Жана поема по широкия полутъмен коридор. Точно на завоя среща една едра, не млада камарьерка с боне и дълга синя рокля. Жената бута пред себе си висока количка, накамарена с тумбести вързопи увити в бели чаршафи.

— Йонапоткиванок! — казва тя бодро, но някак автоматично, а Жана само ѝ кимва и продължава нататък.

Коридорът е сякаш безкраен, двукрилите врати мълчат затворени, дрезгаво светят апликите по стените, облепени с тъмни тапети. Ето я и нейната стая! Без да бърза, Жана отключва. Вътрешната врата е оставена отворена и веднага се вижда, че стаята е изрядно подредена, плюшената завеса е спусната.

Тя отива до нея, дръпва я и отваря прозореца. Отвън гъхлува обедният шум на булеварда. Жана се отпуска на дивана, посяга към сложено на масичката списание. До списанието стои голяма неразтворена бутилка минерална вода. Жана я взема, разглежда етикета, неволно прочита полугласно: „Ашванвис“². Ус-

¹ Добър ден — (унг.)

² Минирална вода — (унг.)

михва се горчиво, разлиства списанието. Шумът като че чак сега достига до съзанието ѝ, тя става и затваря прозореца...

Голям сервиз за поправка на леки коли.

Георгиев излиза от приемната, воден от един млад мъж в небесносива къса престилка. Мъжът посочва към група автомобили, паркирани край някаква телена ограда, Георгиев кимва и тръгва нататък.

Скоро пред очите му се разкрива редица от най-разнообразни коли с най-различни — по-големи или по-малки повреди. Той върви край тях, докато погледът му не попадне на един доста елегантен опел, със силно смачкана преднища. Номерът на колата е варшавски, вижда се и малката табелка с буквите „PL“, увиснала само на едното си винтче.

Георгиев стои няколко секунди пред катастрофиралата кола, после се обръща и тръгва към изхода.

Грамадният ресторант е празен. Само две-три маси са заети и това като че ли прави тържествената изискана обстановка още по-тягостна и скована. Жана седи на една маса, от двете ѝ страни стърчат двама келнери — елегантни и някак недостъпни със своите черни сака и бели нагръдници. Тя поръчва, почти без да гледа листа, а после трябва да каже на келнерката по напитките — една красива, сочна унгарка с високи обувки без пети — какво ще пие, жената ѝ кимва някак съчувствително и безшумно изчезва зад кадифената завеса.

Тихо е, слънчевата светлина прониква като прецедена през дантелените пердета на широките прозорци.

Жана се храни без желание. Смотатата, тишината и благоприличието на къпия ресторант я разстройват, доубиват и последните остатъци от апетита ѝ. Пред нея стоят неназначените ордьоври, недокоснатите чинии с котлети и салати, недопитата чаша с вино...

И ето ни на един от красивите будапещенски мостове. Георгиев крачи бавно редом до някакъв млад мъж с приятна и благообразна външност. Известно време двамата мълчат, после неусетно се спират и се облягат на перилото, заглеждат се в лениво движещите се под тях води. И изведижд усмихвайки се, Георгиев казва на руски:

— Тези води вчера са мили виенските брегове!

Другият го поглежда учуден, но бързо се досеща и кимва сериозно.

— Да, очевидно имаме работа с много опитен престъпник! — казва той също на правилан руски език, но с характерния за унгарците малко твърд акцент. — Знаете ли, от няколко дни местните му валутни агенти са преустановили всякаква дейност.

— Това е напълно обяснимо — забелязва Георгиев. — Той ги е предупредил да се пазят, докато всичко не се изясни... Днес някой се е обаждал и в сервиза и е питал кога ще почва ремонтът на колата.

Унгарецът поглежда Георгиев видимо заинтересуван.

Няколко секунди мълчат, отпразнили очи към реката, после Георгиев казва:

— Ако довечера Мюленберг се обади, нека не го свързват. Да му кажат, че дамата не е в стаята си... Нали?

— Разбрано! — кимва унгарецът и след къса пауза запитва с малко несигурен глас: — Още ли сте убеден, че тя не подозира истината за смъртта на приятелката си?

— Бих желал да е така! — отвръща замислен Георгиев.

— Но тогава може би не е трябвало да рискувате.

Георгиев вдига леко рамене.

— Жана е единственият човек, който познава австриеца и е в състояние да го докара тук. А в нашата работа, както знаете, без рискове не може!...

Бие далечният стенен часовник. Часът е три и пред Жана лежи дългият убийствено скучен следобед.

Тя стои сред огромната кънтаяща от тишина стая, отива до прозореца, гледа известно време навън, после се спира пред огледалото, разглежда лицето си.

В полезрението ѝ попада тапицираната врата, нещо като че ли ѝ хрумва, обръща се, пристъпва към вратата, поколебава се, после почуква по рамката. От другата страна не идва никакъв отговор.

Жана почаква още секунда-две, посяга към бравата, натиска я надолу. Вратата е, разбира се, заключена. Тя понечва да удари с длан по кожената тапицериия, но изведижд се отказва, отпуска уморено ръце, довлича се до дивана и се тършва върху него...

И отново е вечер и Георгиев е отново в стаята ѝ. Този път той е донесъл някакви напитки, но чашата на Жана си стои пълна и недокосната. Георгиев отпива малка глътка от своята чашка и казва:

— Извинете ме, че непрекъснато се връщам към тези неща, но искам да си изясня... Не мога и досега да разбера каква е била ролята на Сия Първанова в цялата работа, свързана ли е била тя със сделките на Буков и Волински, или пък...

— Могли сте да питате тях! — пресича го недружелюбно Жана.

Георгиев не се засяга.

— Питал съм ги! И двамата отричат, но докато Волински не е напълно категоричен, Буков държи просто фанатично да запази името ѝ чисто.

— Сигурно е прав! — вдига рамене Жана.

— Не е съвсем логично. Вече ви споменах за две обменителки, които той е изнудил да му доставят западна валута по неговата система с индигата. На чуждите се е доверил, а на най-близкия си човек — Георгиев замълчава за миг, вглеждайки се внимателно в Жана. — Впрочем смятате ли, че Буков наистина много я обичаше? Вие сте били приятелки и Сия сигурно е споделяла интимните си работи...

Жана извърща бързо глава встрани и в същия миг вижда пред себе си Сия, облечена в униформата на Балкантурист и седнала зад гишето за обмяна на валута. Самата Жана се е настанила срещу нея, кръстосала силно разголените си крака. Тя е в модна поличка и ефективна блузка, косата ѝ лъщи, разкошно подредена. Сия, напротив, има уморен и повехнал вид.

— Мисля, че не ме обича вече! — долита още в началото на ретроспекта нейният унил глас. — Съвсем е изстиннал, не ме търси напоследък и като... — тя изведижд се прекъсва, очите ѝ се вперват, широко отворени в една точка.

Жана се обръща и вижда, че тъкмо в този момент в файето на хотела е влязъл Буков, изискано облечен и достолепен, както винаги, с чанта в ръка. Изражнявайки се с гишето, той съзира Жана и се приближава. Сия се преструва, че е заета с някакви документи, но Буков не ѝ обръща внимание. Погледът му е привлечен от бедрата на Жана, които той най-нахално опипва с очи. Жана вижда това и леко се смущава. Сия също вдига внезапно очи от книгата и проследява погледа на Буков. Тогава Жана бавно сваля крака си и придръпва края на поличката си...

... — Не знам. напоследък не се виждахме често — чува се сега гласът ѝ и ние сме отново в хотелската ѝ стая.

— И все пак не може да нямате впечатление — казва Георгиев.

— Разликата в годините им беше много голяма.

— В любовта това не играе роля! — отвръща Георгиев. — Важно е да си готов да се разладеш изцяло за любимия.

Жана подсмърква иронично

— Ще си запиша тази сентенция. Тя не блисти с особена оригиналност, но, изглежда, че е вярно... Когато баща ми се влюби във втората си жена, започна такова... раздаване, че ние с мама за малко не изпукахме от глад.

— Затова ли не успяхте да влезете в университета?

Тя трепва.

— Вече ви казах... Много ви се иска да е затова, нали?

— Защо мислите така?

— Защото тогава всичко шеше да бъде от ясно по-ясно. — Бащата се увлякъл по друга жена и — разбира се — дъщерята пропаднала! Точно както се пише в писмата до редакциите на вестниците.

— Мисля, че и в живота има такива случаи — подмята той.

Жана се усмихва.

— Знаете ли, като ви слушам как разсъждавате, ми се струва, че говори някой ученик... Всъщност на колко сте години?

— На двайсет и шест.

— Сериозно? Смятах ви за по-възрастен.

— Току-що казахте тъкмо обратното.

— Външно изглеждате над трийсет.

— А-ха, благодаря.

— Излиза, че разликата ни е само четири години.

— Лошо ли е?

— Би трябвало да не е — отвърща тя с тиха въздишка, — ако не се намирахме в такива специални отношения.

— Вярно, вие сте под малко по-особен режим, но това се налага по необходимост.

Тя се намръщва.

— Знам. И вие не ме разпитвате, а просто водим дружеска беседа... — И като тръсва глава, тя неочаквано избухва: — Ах, защо е нужно да се лицемери? Нещата си имат истински имена, а ние винаги се мъчим да ги украсяваме. Това е, което ме въбсява най-много от всичко... За вас аз съм фактически последствена, но понеже трябва да ви свърша някаква работа, опитвате се да ме убедите, че съм напълно свободна и едва ли не равна с вас...

— Вие наистина сте свободна! — казва той.

Тя го поглежда недоверчиво.

— Никой не ви обвинява в нищо! — продължава Георгиев. — Ние знаем, че сте стояла настрана от валутните сделки на Буков и Волински...

Жана мълчи.

— Или може би грешим? — добавя той предпазливо. — Може би се чувствувате виновна за нещо?

— Представете си — не! — подмята тя и му обръща гръб.

Георгиев хвърля поглед към часовника си и тръгва към междинната врата.

Вече прекрачил отгатык, той забелязва с нехаен и незлобив тон:

— А на мен пък ми се струва, че не сте съвсем искрена и че напоследък често сте се виждали със Сия Първанова... Лека нощ!

И тапишираната врата почти безшумно се затваря, настъпва миг тишина, после, ключът изскаква и става още по-тихо...

— — — — —

И отново, както и преди две вечери, пред широко отворените очи на Жана внезапно изплува и бързо се приближава пряко разлепеният некролог със снимчицата на Сия и с натрапващата с едро отпечатана фраза „от злодейска ръка“...

Жана закрива очите си, стои така миг-два и когато се обръща, лицето ѝ е бледо и разстроено. Тя се озърта, вижда пълната чаша с вино, отива до нея, взема я и я изпива на един дъх. След това се отпуска на дивана и хваща главата си с две ръце...

И изведнъж в съзнанието ѝ се събуждат разпокъсани и несвързани картини от една сцена, която явно я измъчва напоследък и която поради натрапчивите разговори с Георгиев непрекъснато възкръсва пред вътрешния ѝ поглед. Тя е в някаква мансарда, срещу нея е застанал Буков само по горна риза.

— Той ме бича! — извиква Жана. — И всичко ще ми прости...

Буков се усмихва крогко и загадъчно, после я хваща под мишница и я повежда към леглото.

— Ела, успокой се! Трябва да ти обясня някои неща...

— Не, не! — прави тя плах опит да се изтръгне от ръцете му. — Какво искаш от мен? Затова ли ме покани?...

И изведнъж се връщаме малко назад и виждаме как Жана пристъпва прага на същата тази мансарда, съзъртайки се любопитно наоколо. Буков, още по-сакоя, я посреща любезно, целува ръката ѝ, помага ѝ да си свали жакета. Върху ниската масичка са сложени напитки и плодове.

Жана се оглежда. По стените висят картини и снимки на жени.

— Значи, тук свалях мадамите на София? — врътва тя глава.

Буков я гледа със затаена усмивка.

— Няма такова нещо. Знаеш, че съм верен на Сия и на... жена си.

— Кой знае! — поклаща Жана глава. — Сия ми се оплакваше.

— Да не говорим сега за нея... Поканих те, за да ти кажа нещо важно, свързано с твоето бъдеще...

И отново прескачаме часовете, за да сварим Жана свита в тъгъла на леглото и Буков, вече с разкопчана риза — наведен над нея. Не можем да разберем примиря ли се е тя с шантажа или се готви да окаже съпротива. Виждаме само ръката на Буков, пълзяща бавно по бедрото ѝ и разплаканото лице на Жана, извърнато някак отчаяно и отвратено настрана.

И пак минава време, за да долетят изведнъж като изстрели бързо приближаващи се откън съпки, да изсрака секретна брава, да блесне светлина и на прага да застане запъхтяна и разярена Сия.

— Хванах ли ви, мръсници гадни?!

— Буков скача, а Жана се дръпва към стената, прехапвайки до болка устната си...

— Кога приблизително е настъпила смъртта? — пита Георгиев. Той е в някаква лаборатория и срещу него стои възрастен човек в бяла престилка.

— Между 22 и 23 часа.

— Как да си обясним, че никой не е чул шум от удари или викове, въпреки че по това време наоколо едва ли е било съвсем безлюдно?

— Има две обяснения. Или е била убита другате и после докарана тук, или секунда преди да ѝ бъде нанесен ударът с камък, е била упоена с някаква мигновено действаща, но не оставаща следи упойка.

— Коя от двете хипотези ви се струва по-вероятна?

— Втората.

— Защо?

— Защото по трупа няма никакви следи от насилие. Намерени са само непознати отпечатъци на пръсти върху камъка и по чантата, която бе захвърлена празна наблизо.

— Благодаря ви, докторе...

Отново сме в познатия, скромно обзаведен кабинет.

Георгиев седи зад бюрото, а срещу него е седнал Буков, в оиз халат.

— За смъртта на Сия научих на следващата сутрин в службата — чува се тихият му и убит глас. — Бях потресен... Да, обичах я, гражданино следовател... За последен път я видях... момент, да си спомня... да, предния ден, в пет часа следобед. Тя дойде в хотела за съвет. Бяхме взели този ден заплати и Сия искаше да купи на брат си някакъв подарък и да му го прати в провинцията. Даже излязохме заедно, ходихме в един-два магазина, но беше претъпкано и тя се оказа... Разделихме се пред ЦУМ, после аз се върнах в хотела... След това вече не я видях. Вечерта бях до късно в бара с Тадеуш, а на сутринта... Просто не знам, гражданино следовател, в никого не мога да се усъмня... Моля?... Не, Жана не знаеше нищо за нашите сделки. Бяхме се уговорили да крием от нея. Тадеуш я доведе една вечер... Бях я виждал в хотела и знаех само, че е съученичка на Сия. Волински ми каза, че се запознали случайно. По-късно се сблизиха и той реши да се ожени за нея...

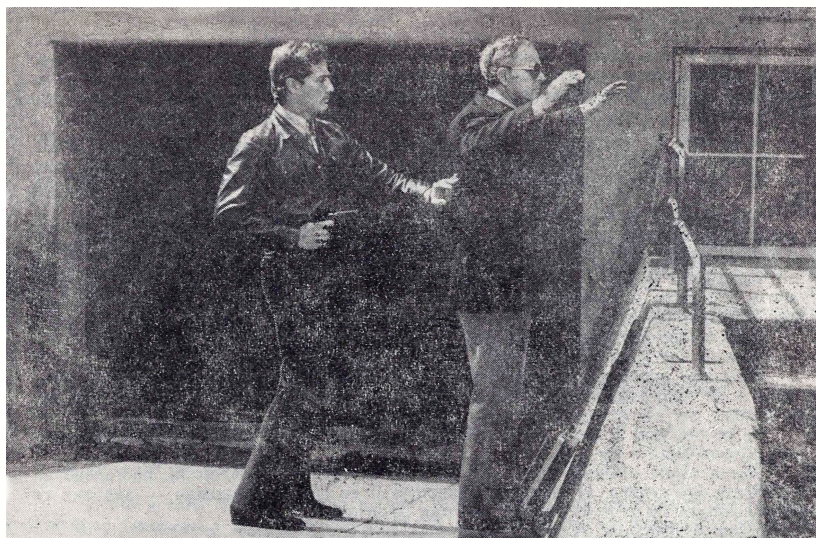
Георгиев запалва цигара, но вече не сме в служебния му кабинет, а в хотелската стая. Той лежи по гръб в кревата си и пуши, загледан съсредоточено в полуздрача...

На сутринта свежо обръснат и облякъл чиста риза, той отключва междинната врата и преди да надикне при Жана, дискретно почуква.

— Да! — чува се отвътре тих глас.

Георгиев влиза. Жана седи на дивана по нощница, очите ѝ са сухи и широко отворени.

— Добро утро! — поздравява той. — Много рано сте се събудили... Прошавайте, но снощи забравих да ви кажа днес да отидете в болницата с букет цве-



тя — той е дошъл вече в съзнание... Можете да ги купите тук, до хотела...
Хайде, още малко усилие и... Е, това е... До довечера!

И Георгиев побърза да се измъкне, леко смутен от голотата ѝ и от безжизнения ѝ, сякаш мъртъв поглед.

Жана поседява още миг-два на дивана, после става и тръгва неохотно към банята. Насред път се спира, сякаш спомнила си нещо, и се заглежда втрещено пред себе си.

— — — — —

И ето я с голям букет цветя как пристъпва към пресния гроб на Сия.

Всичко е свършило, ковчегът е потънал под едрите буци пръст, няколко жени отвеждат настрана сломената майка.

Бледа, постърнала, без грим на лицето си, Жана сенавежда и слага букета върху струпаните вече на гроба цветя. Когато се изправя, тя усеща до себе си някой. Обръща се и вижда Буков.

— Трябва да ти кажа нещо! — прошепва той. — Тръгни бавно по ознаи алея!

След малко двамата крачат сами между паметниците.

— Не си виждала Сия от три дни! — казва той тихо, но натъртено. — Не си се срещала и с мен... Изобщо нямаш интерес да разправяш какво стана на тавана... Заради Тадеуш... Нали си годеница?

Тя мълчи, навела глава.

— Хайде, хайде, не се разстройвай!... Съвпадение и нищо повече! Разбрали са, че този ден е взела заплатата и...

Жана се спира, поглежда го с тревога, после бавно отминава...

— — — — —

Седнала в таксито, сложила в скута си букет гладиOLI, Жана пъгуза из града. Погледът ѝ шари разсеяно по оживените булеварди.

Стига до болницата, тя слиза, прекосява двора и изкачва стъпалата към Втора хирургия.

Този път се забавя малко повече в отделениято, защото шофьорът на таксито няколко пъти нетърпеливо поглежда часовника си.

Най-после тя се появява на широкия вход — вече без цветя — и след миг отново потегля по познатите улици и кръстовища към своята луксозна тъмница...

И пак е още рано за обяд и тя пак се качва пеш по стълбите към първия етаж и отново среща на коридора камариерката с бялото боне, бутаща високата количка, и отново чува автоматичното „Попапоткивански!“, след което отключва и влиза в стаята...

И всичко се повтаря със същата убийствена точност и неотменимост, както и в изминалите дни. — Очакване на обед, празния ресторант, повторното изкачване на стълбите до първия етаж, огромната кърпача от следобедна тишина стая...

Жана крачи безцелно между стените, отива до прозореца, заглежда се навън, после се връща, взема празната бутилка с минерална вода, разклаща я, влиза в банята, налива си чаша вода, изпива я на един дъх.

Когато се връща в стаята, отвън започва да бие стенният часовник. Тя брои ударите и когато отзвучава и последният и настъпва още по-глуха, сякаш подземна тишина, не издържа повече и отваря енергично гардероба...

След малко застава в рецепцията, предава ключа си и излиза.

Вижда такси, качва се в него и казва нещо на шофьора.

Известно време следи неподвижно, с отметната назад глава, после се раздвижва и се заглежда навън. Минават по красив мост на Дунава. Срещу тях, на другия бряг, тъмнее отворът на голям тунел.

Те се вмъкват в него, блъсва ги ритмичен подземен тътен, зеленикаво осветление облива лицата им.

Жана сваля сенника пред себе си и се оглежда в огледалото, поставено на вътрешната му страна. И изведнъж веждите ѝ се свиват тревожно — зад тях се движат познатият ѝ вече от предишните дни „Вартбург“.

Щом излизат от тунела, тя накарва шофьора да свие налясно и след няколко пресечки му подава предпазливо пригответните пари, помолва го да спре и скача от колата.

Спуска се бързо надолу по някаква стръмна, тясна уличка, но скоро неволно се спира. Зад гърба ѝ се хлопва автомобилна вратичка. Тя не смее да се обърне, ала чува бавни стъпки, които тръгват след нея.

Затичва се надолу и не след дълго се влива в потока от хора, изпълнили един от оживените булеварди на квартал „Буда“...

Жана крачи сред множеството, но сегиз-тогиз се обръща и макар че не открива познато лице в тълпата, продължава да се прокрадва страховито покрай стените, мушка се във входовете на сградите, стои дълго пред витрините. Всичко това не ѝ носи радост. Тя не може да се освободи от чувството, че я преследват — ту съзира някъде встрани мъжко лице, което ѝ се вижда познато, ту ѝ се струва, че край нея пылят такси, от което я гледат две зорки и неумолими очи.

По едно време решава да се качи в трамвая, успява да скочи в последния момент в тръгващата моториса и за няколко минути се успокоява, смятайки, че се е отървала от преследвача си.

Действително, когато слиза на една пуста спирка, не вижда нито вартбурга, нито никакви подозрителни хора наоколо. И все пак спокойствието не идва. Тя върви из непознатите улици, гледа чуждите лица на минавачите, вслушва се във виковете на продавачите на ония тънки, препечени гевречета, които унгарците наричат „перешек“, спира се пред луксозните витрини, но през цялото време не може да се освободи от натрапчивото усещане, че някой върви след нея, че някакви тягостни спомени се влачат неотстъпно подире ѝ и не ѝ дават мира.

Най-после, изморена и изтерзана, тя съзира не голямо заведение и се вмква вътре. Известно време чака да чуе зад гърба си стъпки, но никой не влиза след нея и тя тръгва към бара.

Експресото е почти пълно. На пианото свири млад мъж, дансингът между масите е огрян от мека, убита светлина.

Жана се качва на високото столче и тихо поръчва:

— Барацка!

Барманът вдига заинтригуван вежди, но не проявява излишно любопитство, а напълва една чашка с кехлибарена течност и ѝ я подава.

Жана отпива жадно.

Минало е време. Сега Жана е седнала на малка масичка, пред нея стои пълна чаша с ракия. Насреща, върху дансинга, танцуват пет-шест двойки.

И ето едно дребно, но наперено момче се приближава към масичката и се покланя малко смешно пред Жана. Тя се усмихва, видимо колебаеща се, дали да приеме поканата.

И изведнъж, както се усива мечтателно, тя се стряска, втрещва очи в една точка и бавно залочва да се отдръпва назад. До входа е застанал Георгиев и я гледа мрачно. Той пристъпва спокойно до нея и произнася без гняв или закана:

— Плашаш тихо и незабелязано си тръгваш! Вън те чака едно такси.

Жана не отговаря, само очите ѝ блясват от нескрита омраза, която той съвсем ясно долавя.

След малко тя се появява на вратата на заведението и се озърта. От Георгиев няма и следа, но затова пък точно срещу нея е спряло до тротоара такси с полуотворена врата. Когато се вмква в него и поглежда към шофьора, Жана изведнъж се намръщва. Това е същото младо момче, което първия ден тя накара да я заведе на хълма Гелерт.

— Йо-на-пот-киванок! — подмята тя след кратка пауза, разтягайки с подчертана ирония сричките.

Момъкът се обръща към нея и сдържано се усмихва.

— Кези чоколом!¹ — отвърща той. — Ход ван?²

И преди да дочака отговора ѝ, подкарва колата, без да я попита за посоката.

Жана се обляга назад, стиснала злобно устни.

И ето я след малко в нейната стая. Все още наежена, тя стои права до прозореца, а Георгиев я гледа мрачно и мълчи. Най-после той се раздвижва и казва: — Знаеш ли какво заслужаваш, — да те напљаска човек хубаво по голо!

Жана бързо се извърща към него.

— Моля! Предпочитам го, отколкото да се отнасяте към мен като към... изкуствена патица за подмамване на дивеч!

Нещо в тези думи и особено в гласа ѝ — неочаквано трезв и горестен — кара Георгиев да я погледне с искрен интерес. Чак сега той открива, че всъщност тя не е вече пияна.

— Защо напусна хотела, забрави ли какво говорихме само преди два дни?

— А ти поне веднъж запити ли се как прекарвам дните и нощите тук, какво правя в тази чужда страна, където и „мама“ се казва другояче?... Или си мислиш, че умирам от кеф, дето сте ми дали възможност да живея в луксозен хотел и да помагам на народната милиция.

— Не, мисля, че умираш от страх! — подхвърля той. — Затова се чудиш какви глупости да измислиш.

Тя го поглежда с недоумение, но след миг се изсмива.

— Така ли? И от какво толкова се страхува?

— От себе си.

Жана издава късо възклицание, но не казва нищо. Георгиев запалва цигара и като се вглежда в нея, тихо произнася:

— Всъщност това не е толкова лошо — да се страхува човек от себе си. Значи, че не всичко е още загубено.

Очите на Жана светват със същата злоба, както и в експресото.

— О-о, я престани! До гуша ми дойде от твоите поучения и от цялата тази игра на спасяване. Никой не те е натоварвал да ме измъкваш от калта, чуваш ли? Гледай си службата и не се занимавай повече с мен! — И тя му обръща разко гръб.

Георгиев се намръщва. Някое време се двоуми как да реагира, явно опитвайки се да обуздае кипналия в гърдите му яд. После изгасява цигарата си в пепелника и подхвърля:

— Добре, щом настояваш, мога и да почна да си гледам само службата!

И без да ѝ каже нищо повече, той отива до външната врата на стаята ѝ, залочва я и прибира ключа с тежката плочка в джеба си. След това, все така в пълно мълчание, си влиза в стаята и превърта с подчертана разкост ключа.

¹ Целувам ви ръка — (унг.)

² Как сте? — (унг.)

Жана го гледа слисана, като че още не може да повярва на очите си. После негодуванито изведнъж се надига в гърдите ѝ, задавя я. Тя се втурва към тапицираната врата и започва да блъска по рамката и по дебелията кожен подплата. От гърлото ѝ не излизат думи, а само ядни, нечленоразделни ругатни.

Когато се уморява да удря и не получава никакъв отговор, тя застава сред стаята, отпуснала безпомощно ръце. Някое време стои така, после тръгва из стаята, прехапала устни, стискаща юмруци от безсилна съпана омраза.

Най-сетне се спира пред прозореца. И изведнъж, както гледа навън с невиджашки очи, тя неволно се привежда над перваза. Точно в този момент Георгиев прекосява широкия булевард, минава на отсрещния тротоар и скоро се изгубва сред множеството.

В първия миг Жана като че е готова да изпадне в нов пристъп на гняв и яростно възмущение, но само след секунда на лицето ѝ изплува внезапен израз на тържествуваща отмъстителност.

Тя се обръща и влива очи в телефона. Без да сваля погледа си от апарата, Жана бавно пристъпва към шкафчето, отмята дългата си коса и вдига слушалката.

— Ало, тук е сто и трета стая — казва тя на немски и гласът ѝ е странно спокоен и нетрепкещ. — Бих желала да говоря с Виена... да, 246—408... Волинска... Моля? Може и бърз. Благодаря, ще почакам.

Слага слушалката върху вилката и възбудена се озърта. Отива до дивана, взема кутията с цигари и с треперещи пръсти изважда цигара и запалва. Всмуква жадно дима, после тръгва нервно из стаята. Крачи от единия край до другия, спира се пред прозореца и отново тръгва...

Сепват я бавните звуци на невидимия стенов часовник. И още докато кнътят неговите тържествени удари, долита и острият звън на телефона.

Жана подскача и гравва слушалката.

— Имате Виена, говорете! — чува се съвсем ясно гласът на телефонистката.

Две-три секунди е тихо, после до слуха ѝ достига някакво пръщане и неочаквано прозвучава близък и отчетлив, гласът на Мюленберг:

— Ало?... Жана?...

— Хайнц, ти ли си? — навежда се Жана над слушалката. — Слушай, не идвай, всичко беше блъф... Не сме катастрофирали, Тадуш е арестуван... Разкрити сте, Хайнц, ще ви съдят...

И без да дочака отговора му, тя затваря телефона, стои няколко секунди, натиснала слушалката с двете си ръце, после се отдалечава от шкафчето, все още заглеждана в апарата и се отпуска, внезапно омаломощена, на дивана.

И пак изшраква ключът в тапицираната врата и в стаята влиза Георгиев.

Минала е още една нощ, настъпил е онзи час на късните следобеди, когато слънцето залязва някъде зад тежките грамади на зданията и в стаята достигат само далечни бледи отражения.

Полулегнала на дивана, Жана разлиства някакво списание. Появяването на Георгиев по това необичайно време я изненадва, но тя не се издава, дори не вдига глава от списанието. И все пак едно смъртно доловимо външение преминава по лицето ѝ, накарава я да свие вежди и да се вгледа още по-втръчено в цветните фотографии.

Георгиев поздравява тихо и сяда в близкия фотьойл. След като помълчава миг-два, той се поизкашля и поема с леко гузни нотки в гласа:

— Знаеш ли, доста мислих върху вчерашната ти постъпка... Нанстина попрекалехме с твоя режим... А и аз лично може би не се държах по най-добрия начин. Моля да ме извиниш и да не ми отказваш една разходка из града.

Жана се извързва поривисто и го поглежда изумено.

— Сега?

— Да, имаме достатъчно време до довечера. Ще се поразходим, ще вечеряме навън и после ще се върнем да чакаме обаждането на Мюленберг.

Тя измества бързо очи, мъчни известно време, объркана и обезоръжена, след това казва, правейки неумел опит да бъде язвителна:

— А няма ли да ти дърпат ушите, дето нарушаваш програмата?

— Едва ли! — отвръща той спокойно. — Мисля, че вече няма защо да се пазим толкова. Мюленберг е направил проверка в болницата, убедил се е, че то-

ва, което си му съобщила е вярно, и сега можем да го чакаме всеки момент... Е, съгласна ли си?

Жана се сепва, все още под впечатление на последните му думи, озърта се малко безпомощно и като вдига с прекалено безразличие рамене, се изправя:

— Щом настояваш...

— Ще те чакам във фойето — казва Георгиев и излиза.

Тя стои миг-два замислена пред гардероба, после бавно отваря вратичката му.

— — — — —

И ето ги двамата, крачещи сред навалината по широкия, засенчен с гъсти дървета булевард. Вървят на известно разстояние един от друг, почти без да се гледат и помежду им лежи някаква неловкост и смут от тази първа разходка. Георгиев е по-естествен и непристорен, от време на време понечва да я заговори, Жана отвърща с едносрични думи и отново се заглежда пред себе си.

Пред едно кино неволно се спират.

— Да влезем ли? — пита Георгиев.

Тя се заглежда във фотосите.

— Нищо няма да разбера... Какъв е филмът?

— Струва ми се, че е английски. Ще ти превеждам.

Тя го поглежда с внезапен интерес.

— И английски ли знаеш?

— Малко нещо... Искаш ли да влезем?

— Все ми е едно!

— — — — —

Те са вече в тъмния салон. Филмът е с дете — „Посредникът“ — и на екрана често се явява приятното лице на малкия талантлив актьор.

Жана и Георгиев седят един до друг. От време на време той се навежда към нея и ѝ пришепва превода на някоя реплика. Тя гледа право пред себе си, отдръпнала се малко встрани, някак скована и неспокойна.

При едно по-продължително шушукане, зад гърба им някой изшътква, долига сърдит глас. Жана се обръща към Георгиев:

— Не ми превеждай!... Пречим.

И те продължават да гледат към екрана, но сега тя е сложила ръката си на страничната облегалка и едва забележимо се е доближила до него...

— — — — —

Отново са на улицата.

— Много мило момченце! — казва Жана.

— Да, добре играеше.

— В болницата има едно... още по-малко. Баща му и майка му са загинали при катастрофа... истинска, не като нашата! — Тя се изсмихва тихо, но веднага става сериозна, дори някак потисната.

— Е, и какво му е на това дете? — пита Георгиев след дълга пауза.

— На кое?

— На онова, в болницата.

— А... едното му краче е отрязано.

Той я поглежда внимателно.

— Изглежда, че обичаш децата.

— Обичам ги... докато не пораснат и не станат мръсници!...

Вече се е стъмнило и те са стигнали до брега на реката.

Насреща им свети широкият вход на един ресторант, разположен върху палубата на кораб, който леко се поклаща във водата.

— Ела, ще вечеряме тук! — казва той, подхващайки я леко под ръка.

Влизат в салона и водени от елегантен млад мъж в черен смокинг, се отправят към една маса в дъното. През стъклата се вижда отсрещният бряг, изпъстрен с гирляндите на уличните лампи. На масата до стената е поставена лампа с оранжев абажур, хвърлящ мека, приятна светлина.

Идва келнерът и Георгиев поръчва аперитив и вечеря. Когато донасят напитките, той вдига чашата си с барацка и леко ѝ кимва...

Минало е време. Жана се усмихва горчиво.

— Разправяли са ми за един американски филм. Полицай и негър вървят заедно, вързани с обща верига... Нещо подобно е и с нас.

— Гледал съм този филм — казва Георгиев. — На края и двамата се промениха.

— В нашия случай такава опасност не съществува.

— Нанстина ли няма да си вземеш никаква поука от това, което се случи? Така ли ще продължаваш да живееш?

Тя се навъсва, понечва да каже нещо, но само грабва пакета от масата и измъква една цигара.

— Ти не си глупаво момиче — продължава той, — а се блъскаш като спяла в някаква мрежа...

— О, грижете и вниманието ти са трогателни! — прекъсва го тя хладно. — Оставаше да бъдат и безкористни...

— Защо смяташ, че са користни?

— Защото на никого не вярвам, гражданино следовател! Писнало ми е от красиви думи, зад които се крият най-хитри сметки. Ако ти кажа колко хора са ме лъгали!

Георгиев помълчава малко, после подема:

— Да, може би си права. Все пак искала си да влезеш в университета, да станеш висшестика. Е, не ти е провървяло... И ето тука мисля, че си сбъркала. Не си намерила сили и търпение да чакаш. Първите малки несполуки са те озлобили, изградили са удобничката ти философия за мръсниците... Но не е само това. Понее си горда и честолобива, поставила си си за цел да постигнеш на всяка цена някакъв друг, зашеметяващ успех... да речем, в областта на брака! И така, без да искаш, си попаднала на най-големия си неуспех... Виждаш ли, една погрешна стъпка най-често води до цяла поредица от грешки и провали. И тогава единственото спасение си остава във... философията.

Жана отмята нервно косата си.

— Ако някои неща от живота ми ти бяха известни, нямаше да разсъждаваш толкова елементарно.

— Може би имаш предвид неща, свързани със... семейството ти?

Тя трепва и го поглежда изпитателно.

— Още на втория ден разбрах, че не си ми казала истината за родителите си! — пояснява той. — Разбрах, че те отдавна са престанали да се интересуват от теб и че ти фактически нямаш дом.

Жана навежда глава. За пръв път тя като че няма какво повече да каже.

— Искам да се прибирам! — раздвижва се тя след малко.

— Уморена ли си? — пита той, но щом поглежда часовника си, кимва. — Впрочем време е нанстина, Мюленберг може вече да се обади.

Жана премълчава, лицето ѝ още повече помрачнява.

— — — — —

Отново са в нейната стая. Вече е късно. Жана се е свила на дивана, той стои прав срещу нея. По едно време Георгиев поглежда часовника си.

— Ще те моля да повториш още веднъж какво си говорил, ако той се обади.

Жана не се помръдва, вторачила очи пред себе си. Той почаква малко, после сяда до нея.

— Трябва да бъдеш напълно спокойна — добавя той. — Днешният разговор е може би най-важният и само от тебе зависи дали операцията, заради която сме дошли, ще завърши успешно.

Жана продължава да мълчи.

— И досега не ми е съвсем ясно, защо толкова много държите да го докарате в България? — казва тя най-после, извърнала глава встрани. — Хайнц е чужд поданик, ще можете ли да го съдите по нашите закони?

— Има престъпления, които във всички страни се наказват по един начин — отвръща спокойно Георгиев. — Например... убийството!

Тя се извърща изненадана към него.

— Какво... убийство?

Георгиев сяда до нея и без да сваля очи от лицето ѝ, тихо произнася:
— Съществуват много сериозни улики, че Мюленберг е физическият убиец на Сия Първанова.

Устните на Жана се разтреперват.

— Не... — промълвя тя. — Това е невъзможно.

— За съжаление — напълно възможно и почти сигурно!

— Но той си беше заминал когато...

— Канел се е да заминава — поправя я Георгиев. — Буков му се е обадил по телефона, че има опасност да бъдат издадени от Сия. Малко по-късно Мюленберг напуснал хотела, свършил си работата и после продължил за границата.

Жана го гледа слисана и потресена.

— Но защо? Какво му е направила? ... Как може така?

— Както виждаш — може! За тях един човешки живот не струва нищо, особено когато застрашава интересите им. А по всичко личи, че Сия сериозно ги е застрашила... Впрочем пълен отговор на всичко ще получим, когато го докараме в София. Тогава и Буков няма да може повече да кръшка и ще трябва да обясни къде е бил преди десет часа, защо се е скарал със Сия и какво точно е знаела тя.

Жана извързва глава, впила очи в телефона и изведнъж избухва:

— Защо не ми го каза досега, защо? ... Ти си го знаел... Откога го знаеше, кажи! Още в София, нали?

Георгиев мълчи. Тя си поема дъх и продължава:

— Не сте ми го казали, защото сте нямали доверие в мен... Ето, виждаш ли? А ме използвате... Виждаш ли колко долно и лицемерно е това!

Гласът ѝ се скъсва и тя покрива лицето си с ръце.

Георгиев я докосва леко по ръката.

— Не, Жана, не ти го казахме, за да бъдеш спокойна, когато говориш с него. Ако знаеше предварително, че е убил приятелката ти, можеше да се издадеш.

Тя го гледа с неразбиращ поглед.

— Но това не е толкова важно — добавя Георгиев. — Аз съм уверен, че Мюленберг ще се обади. Все пак тук го чакат пари, а не забравяй, че той трябва да мисли и за запазването на канала...

Жана го наблюдава с нарастваща омраза и изведнъж става от дивана.

— Излез!

Той се поколебава миг-два, после се обръща и влиза в своята стая. Напразно Жана чака да чуе изшракването на ключа. Георгиев оставя вратата отключена.

Тя гледа, сякаш невярваща, в кожената тапицерия, очите ѝ все повече се разширяват и в тях се появява ужасът от някакъв омразен, дълбоко потулван в съзнанието ѝ спомен...

В мансардата Буков е скочил от кревата и се е нахвърлил върху Сия.

— Вън! — извиква той тихо, но властно.

Сия вдига инстинктивно чантата си да се предпази или може би да го удари и ръката на Буков я първа, чантата пада на пода, отваря се и някои дребни неща заедно с връзка ключове се търкулват под масичката.

— А така ли? — избухва с нова сила Сия. — И още посягаш!... Подлец си ти, най-долен мръсник и... аферист — ето какъв си!

— Млъкни! — стисва Буков силно ръката ѝ.

— Уплаши се, нали? — опитва се Сия да се измъкне от хватката му. — И има защо! Мислиш, че не знам какви далавери правите с... нейния годеник?... Ама и тя ще го види вече, когато си види ушите... Приятелка!... Всичко знам, мълчала съм, защото... И за благодарност... Ще видите вие сега откъде изгрява слънцето!

И като се навежда и грабва чантата си от пода, тя се връзва, блъсва вратата и изхвърква навън.

Буков стои миг-два все още като вцепенен от последните ѝ думи, след това изтичва подире ѝ.

Чак тогава Жана се смъква от ниското легло, облича се набързо и тъкмо когато се наканва да напусне мансардата, забелязва връзката ключове на Сия паднали под масичката.

Жана се подвоумява, после се навежда и взема ключовете...

Късна нощ. По широкия безлюден булевард върви, олюлявайки се, Сия и токчетата ѝ неравномерно почукват в тишината.

Стигнала до един тъмен вход, тя влиза вътре. В същия миг една кола със загасени фарове се задава бавно отъм ъгъла.

В къщата, на зле осветената стълбишна площадка, Сия напразно търси ключовете от квартирата си, ровейки нервно в чантата си. Когато се уверява, че ги е загубила, тя постоява няколко секунди в недоумение, после бавно тръгва надолу по стъбите.

И ето я отново на тротоара. Колата е спряла наблизо. Сия не я забелязва, а тръгва по платното на улицата. Колата изчаква миг-два и потегля след нея. Разстоянието все повече се скъсява и миг преди автомобилът да блъсне Сия, се чува вик...

Извикала е Жана в леглото си в хотелската стая. Обляна в пот, тя седи, облегната на стената, лицето ѝ е разстроено и сковано от ужас. И изведнъж някъде отстрани долита весел и безгрижен мъжки смях. Жана се сепва и извърща глава.

Дворът на ресторант „Тракийски конник“, недалеч от Пловдив. В сянката на широката стряха, край една масичка седят Жана и Тадеуш и обядват. Тадеуш, тъкмо е разказал нещо весело и смехът му постепенно заглъхва. Най-послед той се заглежда в Жана и подмята някак нехайно, като че между другото:

— Забравих, вчера ме разпитвах за Сия... Откога я познавам, излизали ли сме заедно с нея и Буков...

Жана го поглежда с внезапна тревога.

— Защо не ми каза досега?

Той се пресяга и стиска ръката ѝ.

— Не се плаши, любима! Няма нищо страшно. Просто искат да се доберат до някакви следи за убийците ѝ.

— Какво им отговори?

— Истината. Казах, че я познавам като твоя приятелка и съученичка и че сме ходили един-два пъти заедно в заведения.

— Друго?

— Нищо!

Жана мълчи, вторачила поглед пред себе си.

— Не трябваше да ти го казвам! — поклаща с искрено съжаление в гласа Тадеуш. — Но аз не искам да имаме никакви тайни!

Жана е отворила чантата си да вземе цигарите и погледът ѝ се е спрял на ключовете на Сия.

— И наистина ли нямаме? — пита тя с леко разсеян глас.

— Разбира се, любима, съмняваш ли се?

Тя вдига глава от чантата... И изведнъж околните шумове изчезват и в тишината се чува изтънченият с мрачна закана глас на Сия: „Мислиш, че не знам ли какви далавери правите с нейния годеник? ...“

След това настъпва отново тишина и отнякъде долита гласът на Буков: „Не си я виждала от три дни насам. Нямах интерес да разправам какво е станало на тавана ...“

После пак се връщат реалните шумове и Жана продължава да наблюдава със странен поглед своя годеник.

Най-сетне тя става, взема чантата си и бързо се отправя към тоалетната... След малко я виждаме в една от кабините. Отваря чантата, изважда връзката с ключове и ги пуска в клозетната чиния. После натиска автомата за водата и дълго държи пръста си върху лъскавото копче...

Отново сме в стаята и в хотел „Рид“. Облегнала гръб на стената, Жана продължава да седи неподвижна, но сега лицето ѝ е някак успокоено, по страни-те ѝ се спускат сълзи. Това са първите ѝ сълзи от началото на нашия разказ.

И ето най-после тя бавно става от леглото и както е по нощница и боса, отива до вратата с кожената тапицерия. Постоява пред нея един кратък миг и натиска дръжката. Вратата е отключена. Жана влиза в стаята на Георгиев и се спира на прага.

Той седи на бюрото и пише нещо. До него свети нощна лампа. Когато чува шума, Георгиев се обръща и въпросително я поглежда.

Жана навежда глава, помълчава няколко секунди и тихо, но ясно и спо-койно произнася:

— Искам всичко да ти кажа... Аз съм причина Сия да умре... Бях в квартирата на Буков.

Той я гледа по-скоро развълнуван, отколкото разтревожен или възмутен. После става и тръгва към нея.

— И Сия ви завари, нали?

— Ти си знаел? — сепва се тя.

— Да, знаех и защо си била там... Буков всичко си призна.

Жана бързо извързва лице, поразена от това. Тя чака той да каже още не-що, но Георгиев се връща до бюрото си, отпуска се на стола. Настъпва къса пау-за, след това Жана пристъпва към бюрото.

— Снощи предупредих Мюленберг да не идва — казва тя глухо.

Без да каже нищо, Георгиев запалва цигара, пресяга се и изважда от шкаф-чето малко магнитофонче, което отваря и пуска. Чува се пръщене, после изведнъж долита гласът на телефонистката:

„— Имате Виена... Говорете!“

— Ало, Жана? — чува се гласът на Мюленберг.

— Хайнц, ти ли си? — прекъсва го бързо гласът на Жана. — Слушай, не идвай, всичко беше блъф. Не сме катастрофирали, Тадеуш е арестуван... Разкри-ти сте, Хайнц, ще ви съдят...

Тя го гледа потресена, невярваща на ушите си. После изведнъж се обръща и понечва да избяга. Георгиев я хваща за ръката.

— Чакай! Ти никога не си говорила с него. Това не е гласът на Мюлен-берг... Предвиждах, че можеш да не издържиш и се бях подготвил...

— И въпреки това ме изведе? — прошепва тя, обърната с гръб към него. — Нали вече знаеше, че...

— Знаех, но ти вярвах... Трудно е да се обясни...

Тя навежда глава.

И пак е вечер — последната, решителната. Жана довършва телефонен раз-говор с Мюленберг. Георгиев стои до нея и внимателно слуша.

— Да, от вчера е в съзнание — казва Жана на немски. — Слава богу!... Знаеш ли, първата му дума беше за колата. После попита за теб. Помоли ме да ти се обадя и да ти предам да дойдеш веднага. Било много важно, ти си щял да се сетнеш... Моля?... Така каза — само той знае... Нещо около колата... Как?... А, така ли? Трябва да летиш за Лондон?... Е, съжалявам, Хайнц... Ше му кажа... Добре... Дочуване, Хайнц.

Тя затваря телефона и поглежда разтревожена Георгиев. Той мълчи, очевидно разбрал главното. По едно време поглежда часовника си и се усмихва малко преси-лено.

— Да спим! И утре е ден... Хайде! Ти имаш нужда от почивка... Много ти се събра.

Тя се усмихва с признателност.

— Лека нощ.

След миг Георгиев влиза в стаята си и се спира до бюрото, смръщил недоволно вежди. И ето изведнъж той бързо се отправя към вратата.

Минава по пустия коридор, спуска се по стълбите, свива край рецепцията и през една странична врата се озовава в малко помещение с телефонни и звукозаписни апаратури.

В стаята има само една млада жена с очила. Георгиев я поздравява приятелски и добавя тихо на руски:

— Бихте ли ми пуснали току-що проведеня разговор?

Жената кимва. След миг от един малък магнетофон долита гласът на Жана. Георгиев изслушва целия разговор, после помолва жената да върне оттам, където Миленберг заявява, че на другата сутрин трябва да лети за Лондон. Няколко пъти опитните пръсти на младата жена връщат записа на това място и лицето на Георгиев става все по-напрегнато и съсредоточено. Най-после той се обръща към жената:

— Свържете ме, моля, с управлението!

След малко Георгиев казва в телефонната слушалка:

— Не съм съвсем положителен, но силно се съмнявам. Ето защо бих желал да ми се съобщават имената и номерата на колите на всички австрийци, които ще влязат тази нощ в Унгария. Да, ще бъда на този телефон цялата нощ...

И ето минали са часове. Пред Георгиев лежи тетрадка с къс списък от имена и номера на автомобили. Плъзгаме поглед по тях, но в списъка липсва името Миленберг. Встрани от тетрадката се вижда малко тефтерче, в което е записан някакъв номер, обграден с червен молив. И този номер не се среща сред номерата, нанесени в тетрадката.

Телефонът извънвява. Жената с очилата му подава слушалката и Георгиев взема стилото си.

— Да, слушам... Хелмут Хектор... W 663548... Благодаря!

Той записва новите данни. След това отново се обръща към жената с очилата:

— И пак управлението, ако обичате!

След миг, когато го свързват, Георгиев тихо подема:

— Моля да се издирят в близост до хотел „Риц“ и до болницата и да се поставят под наблюдение следните коли: W 5240071,...

— — — — —
Една камериерка с табла в ръка пристъпва към масата в Жанината стая и остава там чаша с кафе и закуска.

Жана е още в леглото и я гледа усмихната.

— Късоносом сейпен! — казва тя весело, произнасяйки с удоволствие трудните думи.

Камериерката кимва и излиза.

Минава малко време. Жана е седнала пред тоалетката и разглежда лицето си. И изведнъж се чува слаб шум, тя трепва и се обръща.

Вратата към антрето бавно се открехва и в процепа се показва лицето на млад мъж с гладко причесана коса и ниско чело.

Жана скача, смаяна и изумена.

— Хайнц!

Той влиза в стаята, оглежда се.

— Добро утро. Извинявай, че нахълтвам по този начин. Опитях се да звъня, но не успях...

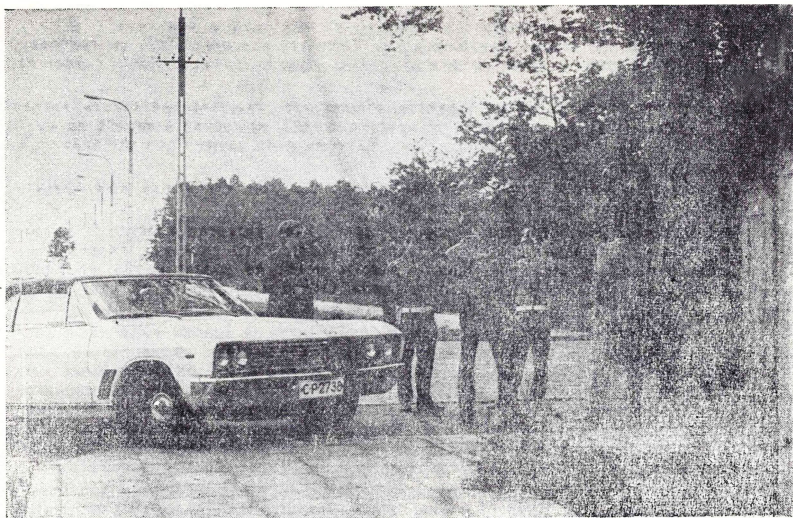
— Нали щеше да пътуваш за Лондон?

— Нашите работи са такива, мила. В последния момент се променят... Какво ти е, да не си болна?

Тя преглъща мъчително и отправя неволен поглед към тапицираната врата. Миленберг веднага улавя погледа ѝ.

— Радвам се, че всичко се оправя... — казва той. — Кога ще отидем при Тадеуш?

¹ Много благодаря — (унг.)



— Когато искаш, Хайнц — промълвя тя и без да иска, отново поглежда към междинната врата.

Сега лицето на Мюленберг рязко се променя. Той отива до вратата и посяга към бравата, без да сваля очи от Жана. Вратата е отключена и се отваря. Мюленберг се дръпва едва забележимо назад и в същото време подхвърля саркастично:

— О-хо, виждам, че никак не си скучала... Не е било красиво от твоя страна, но...

— Какво искаш да кажеш? — обръква се Жана. — Един мой близък дойде от София, когато се случи това... да не съм сама...

Мюленберг наднича внимателно в стаята и когато се уверява, че тя е празна, пристъпва по-смело вътре. Ужасена, Жана разбира, че Георгиев го няма и безпомощно се оглежда.

Мюленберг обхваща с опитен поглед обстановката и изведнъж вижда в огледалото над тоалетката, че в своята стая Жана посяга към телефона. Той изважда пистолет с дълго дуло и с два скока се озовава при нея и я стисва силно за ръката.

Усмивката му е ледено студена.

— Не прави глупости!... Сега ще се облечеш и ще тръгнеш с мен... Ако ми се случи нещо, миг преди това ще загинеш и ти!... Разбра ли?

— Убиец! — прошепва Жана, отстъпвайки назад.

Той насочва пистолета към нея.

— Още една дума и... Безшумен е!... Почвай да се обличаш!

И ето след минута двамата крачат по пустия, слабо осветен коридор като най-обикновена двойка пасажери — тя — малко по-напред, той — на половин метър встрани и отзад, мушнал ръката си в джоба.

Когато стигат до главното стълбище, Мюленберг леко побутва Жана, давайки ѝ знак, че трябва да продължи. След малко австриецът се озърта и отваря една врата, зад която се вижда обикновена каменна стълба.

Двамата се спускат надолу, минават през някакъв празен салон и покрай една металическа врата, зад която се чуват женски гласове и хлопане на съдове, излизат на малка странична уличка.

Озовала се на въздух, макар и по такъв мистериозен начин, Жана едва забележимо си отдъхва. Мюленберг се оглежда предпазливо и все така с ръка в джоба, се отправя със своята заложица към близката пресечка. Там, до тротоара, между гъсто паркираните коли, се вижда и едно прашно сивкаво БМВ с вненски номер.

Без да остава Жана да се отдалечи, Мюленберг отключва вратичката и преди да се вмъкне вътре, за да отвори от другата страна, прошепва в лицето на младата жена някаква едва чута, но съвсем недвусмислена закана, поглеждайки я строго и предупредително.

Жана го наблюдава мрачно, но не казва нищо. Той я повежда към другата врата, отваря и галантно я поканва да влезе.

Зад близката витрина стоят Георгиев и неговият унгарски колега. Те са видели цялата сцена, доловили са смъртната опасност, която виси над главата на Жана, и са видимо поразени. Унгарецът дори понечва да излезе навън, но Георгиев го хваща за ръката и мълчаливо го спира. Очите му са впити в Жана, която е влязла вече в колата.

Мюленберг също се е вмъкнал зад волана и като се озърта краденком наоколо, завърта ключа на стартера. Не се чува никакъв звук, стартерът не дава контакт. Мюленберг опитва още няколко пъти, после отваря отвътре капака на мотора и преди да слезе от колата, отново се обръща с недвусмислена заплаха към Жана. Тя извърща рязко глава. И тогава отсреща, зад стъклото, ѝ се мярва познатото лице. Жана едва успява да прикрие вълнението си, стисвайки силно устни, сякаш за да не извика от радост. С крайчеца на очите си тя забелязва как Мюленберг минава пред торпедото, вдига капака и се навежда над мотора.

В същия миг от няколко близки входове се показват млади, спокойни мъже и се отправят бавно към БМВ-то с ръце в джобовете. Сред тях са и Георгиев, и унгарският му колега. Когато Мюленберг усеща хората край себе си, вече е късно. Ръката му с пистолета е хваната и ловко извита назад.

Жана вижда всичко това през стъклото, не смеейки да се помръдне от мястото си и сякаш все още не вярваща на очите си. Докато вратичката до нея не се отвори и в процепта не надникне лицето на Георгиев — усмихнато, ведро и признателно.

Те не си казват нищо, тя само се усмихва с бледа, измъчена усмивка и затваря облекчено очи.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „КЪЩИ БЕЗ ОГРАДИ“
(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

ОЧАКВАЙТЕ СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ТАЗИ СЛАДКА ДУМА СВОБОДА“ (СЦЕНА ОТ
ФИЛМА НА IV СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА)

oil

