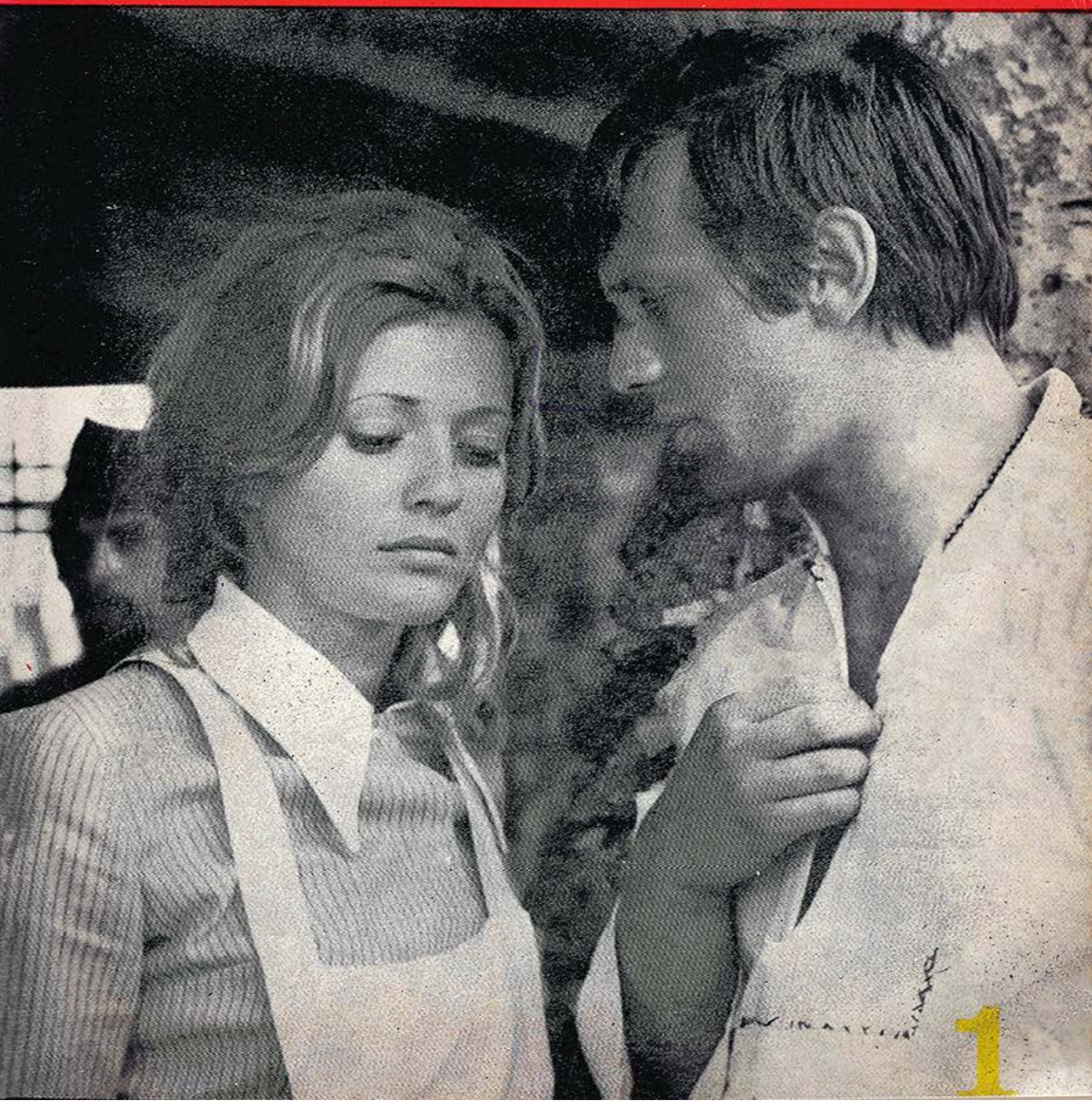
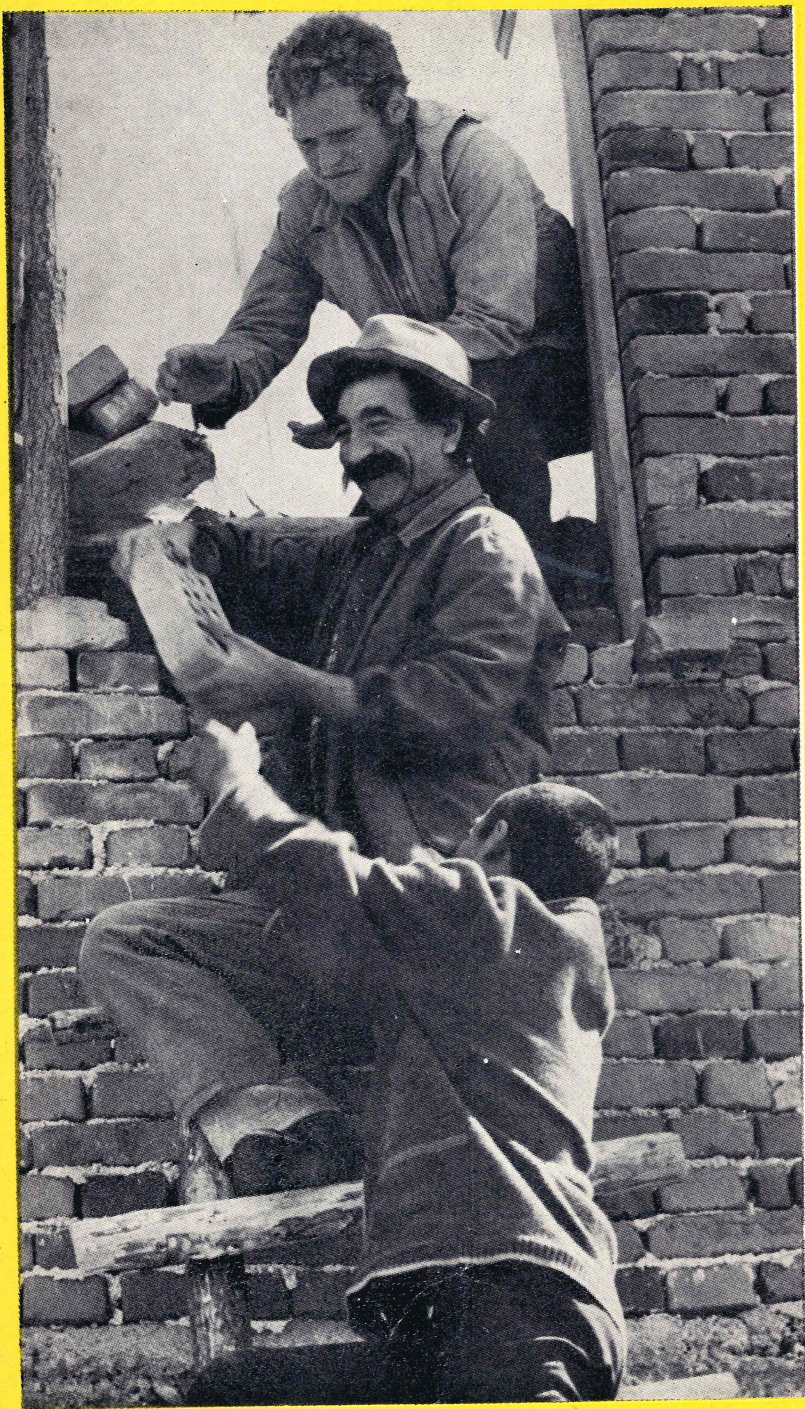


киноизкуство







**кино
изку
ство**

30
г о д и н а

бр. 1, януари 1975

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

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРОСТО-
ТАТА

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — БЪЛГАРСКИЯТ ТЕ-
ЛЕВИЗИОНЕН СЕРИЕН ФИЛМ

ОРЛИН ВАСИЛЕВ НА 70 ГОДИНИ

ЕМИЛ ПАВЛОВ — ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ
В ИСТОРИКО-МОНТАЖНИЯ ФИЛМ

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ — „ТВ ФИЛМ“ ИЛИ
„ТВ ДРАМАТИЧЕСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ“?

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „МАГИСТРАЛА“

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ФРАНСОА ТРЮФО И
„451° ПО ФАРЕНХАЙТ“

ВАЛЕРИЙ ФОМИН — БУЛАТ МАНСУРОВ: НЕГО-
ВО ВЕЛИЧЕСТВО ТЪРСЕНЕТО

ХРОНИКА

ХРИСТО ГАНЕВ — БАСЕЙНЪТ (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)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

каса — 88-00-31

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 Ян Енглерт и
Едит Солай в кадър от филма „Осъдени души“.
На втора страница Цветана Манева.

паралели на актьорското изкуство в днешното българско кино

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРОСТОТАТА

ВЕРА НАЙДЕНОВА

В общото течение на промените, които се извършват в нашето кино през последните години, влиза и еволюцията, обновлението в актьорското изкуство. Би могло дори да се каже, че то е между явленията, заемащи челно място при характеризиране на тематичните и художествени насоки, в които се развива целият филмов процес. Защото персонафицираният от актьора герой е средоточие на мирогледното, социално-нравственото и емоционалното съдържание на филма, кулминацията на всички човешки и индустриални усилия на кинематографията. Погледнато буквално, актьорът е единственият „видим човек“ сред огромната армия от хора, създаващи филми, „посланик“, с когото зрителят общува и се „разплаща“ и за хубаво, и за лошо.

Най-често в делничната практика на творчеството, постиженията и слабостите в актьорската игра се разглеждат в зависимост от драматургията — от нейната значимост или незначителност, изостаналост или актуалност, от съвременните ѝ или демодирани структури. Разбира се, че драматургията е определящ фактор за качеството на актьорската роля. Известно е обаче, че в нашето кино има изпълнители и те не са малко на брой със сили да се противопоставят на слабия сценарий, да засилят съдържанието на литературния материал.

По-малко проучена е детерминираността на актьорското творчество от режисурата. У нас почти липсват систематизирани наблюдения върху лабораторната работа на режисьора с изпълнителите, както и изповеди на самите режисьори за техните теоретични възгледи и практически похвати в тази област. Това помага все още да се шири непрофесионално по естеството си самонадценяване или подценяване между режисьори и актьори, извоювали в съвместна работа успех или претърпели неуспех. Но дори ако приемем, че зад по-лесно уловимото от око на зрителя

или критика актьорско постижение нерядко стоят подпорите на солидна режисьорска методология, внушените от режисьора смислови психо-физически и интонационни решения, пак не ще отречем факта, че твърде често актьорите по своя самотна инициатива обогатяват външните ефекти на камерата с вътрешен смисъл, налагат убедителното си присъствие.

Сравнително по-често в критическите статии, а и в съжденията на зрителите се квалифицират просто белезите на добрата, или както още се казва, „съвременната“ игра: естественост, съдържаност на чувствата, подтекст и тем подобни. Тази система от понятия е не само стилово бедна и стереотипна, но и едностранчива, далеч недостатъчна да обхваща самото понятие за съвременност на актьорското творчество, в което няма една доминираща концепция за игра. Аналогично на световното, и в нашето кино през последното десетилетие се разви и утвърди широко, динамично многообразие от актьорски методи, стилове и техники. В отделни филми, в различни роли актьорите участвуват по различни начини, не само поради различията на поставените от драматургията и режисурата задачи, но и поради личната си нагласа, най-често култивирана в театъра, и личния си стремеж към индивидуални изразни средства, всяко от които, в зависимост от степента на таланта, еднакво законно се включва в системата на изкуството за съвременно отразяване на действителността, за универсално интерпретиране на живота. Достатъчно е да споменем имената на Братанов и Коканова — взети, така да се каже, от натура, Карамитев и Георги Георгиев—Гец — с богатия си опит на драматични актьори, „естествената театралност“ на Кондов и Черкезов, нагодила се така безболезнено към екранните изисквания за простота на поведението, и редом с тях атрактивната, стигаща до ексцентризъм сценичност на Наум Шопов, Ицхак Финци, Константин Коцев...

Да, многообразието на принципите и проявите в съвременното киноактьорско творчество не може да се подведе към една единна формула, към някакъв общ знаменател. И колкото и богата да е скалата от определения за разликите в маниера на игра при отделните актьори, тя може да доведе по-скоро до декретиране, до предписание на похвати, отколкото до анализ на качествените изменения в актьорското творчество, в структурата на актьорското изразяване. Портретите-обобщения за професионалния път на големите наши актьори, колкото проблемно-аналитични и проникателни да са, не могат чак толкова да надхвърлят пределите на индивидуалната характеристика, да насочат изводите към по-общи, валидни за цялото ни кино явления. Отделните полета, посветени на отношенията герой—актьор в рецензиите за филмите, дори понякога и да са талантиливи и пространни, също нямат предназначение да извеждат координатите на общите процеси.

През последните години у нас изникна и едно особено явление, станало впрочем отдавна класическо за световното кино — филмовата звезда. Става дума за онези примери, когато в лицето на един актьор се открива не просто най-подходящият изпълнител за определен вид роля, в човешки тип, съзвучен с новите, обединяващи широки



Иван Кондов в „Игрек 17“

слоеве от хора веяния във вкуса към героя, във физиогномията изобщо. Удивително е, че ние ги отминаваме както без изкуствоведчески, така и без още по-съответния за случая социологически анализ и като мълчаливо ги отнасяме към „низвергнатите“ опасности на „масовата култура“, пропускаме да изтръгнем от тях рационалното зърно, свързано с установената в киното и доста често плодотворна практика на „устойчивата роля“ и с традициите на отдавна известния в изкуството строеж на типологични образи.

Но дори ако всички тези празноти се запълнят, пак не ще стигнем до съждения за най-съществените изменения на изпълнителското изкуство в киното, ако не потърсим по-дълбоките му, онтологически връзки с реалната действителност, с характера на обществения идеал, с изменящата се природа на зрителското възприятие, т. е. със съществените слагаеми на системата „живот—кино“. Основните тенденции на актьорското изкуство трябва да се съпоставят с тенденциите в развитието на самия живот, пък тогава ще стигнем до изводи защо днес актьорите играят не както преди десет-петнадесет години, защо правдивостта, естествеността и простотата — всичко онова, което до неотдавна беше желаната цел за киното, в наши дни може да бъде само мярка за професионална пригодност; защо все още има цяла армия от актьори, които играят по всички, би могло да се каже, виртуозни правила на актьорската техника и след като

имат в биографията си по над двадесет роли, не могат да заемат своя самостоятелна територия в киното, не се превръщат в „изразители на времето“, не господствуват върху зрителната зала. С една дума, ще се помъчим да уточним какъв е днес критерият за гражданската и творческата активност на актьора, за новаторската му енергия в отразяването на новите истини от живота; за високия професионализъм; за успеха сред зрителите.

Изменения в „социалната формула на героя“, които се отразяват и върху актьорската роля

Едно по-пространно изследване на съвременната актьорска игра би трябвало да обхване филмите, независимо от по-близкото и по-далечно историческо време на действието им („Сватбите на Йоан Асен“, „Козият рог“, „Иван Кондарев“ и др.). Защото дори когато филмовата тъкан е аранжирана според пластиката на далечната епоха, моделът на човешкото поведение запазва относително най-голяма универсалност и актьорското изпълнение най-малко може да се затвори в черупките на стилизацията. То винаги отразява нашите днешни представи за човека, съдържа в себе си последните, сегашни начини на чувствуване и мислене. Но, без да се поставят строги граници, тук, за улеснение и за „лабораторна чистота“ на наблюденията, ще започнем и ще се съсредоточим преди всичко в отделни образи и персонажни ансамбли, родени от съвременността.

Накъде, към какви сфери от живота, към какви човешки съдби и характери се насочват българските кинематографисти през последно време? Ако трябва накратко да се отговори: те проявяват внимание към все по-широк кръг от хора, по-точно ще е да се каже, към различни човешки кръгове, със стремеж да открият там жизнено съдържание, важен нравствен проблем, човешка значимост, да направят *всеки човек обект на изображение и на анализ*. Едва ли е необходимо обстойно да се доказва, че това е тенденция, която има тесни връзки с явления, ставащи в нашата обществена среда, а и с духовния климат на съвремението ни изобщо. Интересът към всеки човек винаги е бил присъщ на прогресивното изкуство, но за социалистическото изкуство днес той се превръща в доминанта, в ръководна тенденция. Защото нито едно общество, нито един човешки колектив не е давал толкова много на отделната си единица, но и никога не е изисквало толкова много от човека в социално и духовно отношение. Би могло да се каже, че истините на нашия сегашен, вътрешен, мирен делничен живот са главни нравствени истини, като, разбира се, не се забравя, че нравственото е винаги социално. Въпросът е, какъв е човекът — загрижен стопанин-съзидател или консуматор-надничар, неспокоен защитник на справедливостта или рутиниран карьерист, сърдечно щедър приятел или трезв егоист. За да изследват тези общозначими показатели, моралните и душевни ресурси на обществото ни, създателите на художествени творби трябва да се взират във всички кътчета на всекидневието, да наблюдават живота и на външно най-незабележимия труженик, в общия поток на общественополезната трудова дейност и на „порядъчното битие“ да изтъкват примера, нормата, еталона на човешко съществуване. Естествено е, че такъв ши-



Невена Коканова и Филип Трифонов във филма „Момчето си отива“

рок периметър на наблюдение носи на изкуството и в частност на киното изключително разнообразие от „социални роли“.

... Из провинциалните улици на един редови български град преживява своите абитуриентски дни момчето Ран („Момчето си отива“); едно обезпечено с всичко двадесетгодишно момиче се мятва в душевна драма сред обитателите на скучен профсъюзен почивен дом („Обич“); в делничния ритъм на живота, по секретните пътища на борбата с външни и вътрешни вредители на икономиката ни срещаме героя на „Игрек 17“; в мозайка от прости житейски обстоятелства се оформя портретът на една социална микрогрупа — моряците от далекоплаващ риболовен кораб („Очакване“); филмът „Мъже без работа“ ни представя също групов портрет на съвременни хора с още по-обикновено, лишено от какъвто и да е блясък занятие; сред изпълнените с умора и закъсняло ученическо старание стаи на едно вечерно училище се събират героите на „Най-добрият човек, когото познавам“; във всекидневни заседания, по кални строителни пътища, през дребни и едри контакти с хора ръководи могъщата координационна мрежа на гигантски индустриален обект героят на „Магистралата“ и т. н. и т. н. Дори ако пропуснем заглавията на още цяла редица филми, пак не ще се заличи впечатлението за широта на обхвата, за биографичните — социални, териториално-географски, възрастови, професионални и прочие разлики на централните персонажи, които респективно многостранно се умножават при обкръжаващите ги второстепенни действащи лица. Вижда се, че ръководната нишка за избора на героя в тези и в други произведения, за които по-нататък ще стане дума, не е следването на йерархичното разположение на човека в обществено-организационното устройство, а стремежът в разнородни социално-психологически сфери, дейностни полета и житейски функции да се открояват и дискутират животът, характерът, миогледът на съвременния българин.

От една страна, тази широта на погледа се ражда от естественото за художественото познание влечение към анализ, към разчле-

няване и фиксиране на диференциациите в текущите явления. От друга — тя съдържа енергията на синтеза, поради присъщата на всяко явление на изкуството метонимичност: част от цялото, отделният обикновен човек, който минава през филтрите на художествената обработка, се персонифицира, увеличава своята вместимост, своята общовалидност. Но тази широта е възможна по силата на една, много съществена обективна предпоставка, която, мисля, може да се определи така: през последните десетилетия животът на всички слоеве в нашето общество изключително се интензифицира, както във връзка със социологизацията на битието, дошла от фундаменталните обществено-политически промени, така и от ускореното нахлуване във всекидневието на народа ни на общи за цивилизацията научно-технически завоевания. Засиленото обществено самосъзнание се съчетава с всекидневните изисквания и възможност за придобиване на информация и знания, за новаторство в професията, в занаята, а това вече разширява самата представа за бита, за всекидневието. И, разбира се, за проявленията на отделната личност, които стават все по-широки и по-разнообразни. Отделният човек е резултат на все по-сложни наслоения, на много по-тънки сцепления. И макар че измененията в основните черти на човешките типове не се улавят с просто око, към тях се прилепва нещо съвсем ново, родено от днешния живот, психологическият свят изменя своята физиономия. Говори се например, че съвременният човек по-субективно реагира на детерминантите на средата, но в тези негови специфични реакции, в неповторимо окрасените мигове на неговото „аз“ най-често могат да се съзрат съществени белези на обществените процеси. Поради всичко това вече и в най-обикновената ситуация и биография могат с по-голяма художествена резултатност да се откриват колкото специфично индивидуални, толкова и общозначими черти на човешкия характер, които дават основания за изводи с по-широко и трайно значение. „В света няма неинтересни хора“ — писа неотдавна един известен съветски поет. Тази поетическа парола най-добре обобщава социалния и психологически климат, в който се ражда и героят на нашите съвременни филми. Тя не отменя задължението на изкуството да търси и откроява мащабни, епични характери — квинтесенция на собствената си среда, концентриращи в себе си обществения и морален пример, а само подсилва вниманието на твореца, че тези характери се умножават, държи го нащрек за единичността и неповторимостта на човешкия индивидуален вид. Всичко това има най-пряка връзка с концепцията за личността, присъща на нашата днешна социална и културна атмосфера, с програмата за духовно развитие на обществото ни — като антитеза, като дискусия с действителните, но и доста често хиперболизирани от западните мислители признаци на унифициране на човешката индивидуалност, на „обезчовечаване“. Сега, във века на общите, масови идеи, на общите координационни, технически и обществени процеси, във века на масовите комуникации, човекът все още притежава способност сам, по своему, индивидуално да формулира идеите, чувства, възприятията и представите си, съхранява своята личностна суверенност — не само към констатиране на тази истина, но и към нейното утвърждаване и развитие в бъдеще се стреми нашето общество



Николай Бинев
в кадър от филма „Обич“

и изкуството е пръв „жрец“ на неговата нелека мисия. То има за задача да изтръгва непосредствено от живота наблюдения за нови, сегашни житейски истини и едновременно с това по своите вътрешни художествени пътища на познанието активно да изгражда техния образ, да ги връща в социалното съзнание в качеството на естетически факти, да ги издига до ранга и висстата на изкуството. Сред прозата на живота да отстоява поезията на личността. А иначе казано: да учи личността да не се покорява на прозата.

Оттук се ражда и импулсът у киното ни през последните години към адмирация на духовно интересната, чувствителна и артистична личност, която влиза в своеобразен, по-тих или по-

остър конфликт с тенденциите на нашето време към деловата трезвост, и още по-нататък — със злокачествените симптоми на еснафството, на потребителските страсти („Момчето си отива, „Обич“, „Дърво без корен“, „Дневна светлина“ и др.). В нашите сложни делници, когато мисловните центрове на човека са почти винаги в състояние на възбуда, когато информационният поток прелива, когато

анализи́змът, техници́змът и деловият подход към явленията се извикват от съображения на практическа необходимост и в стремителността на делниците често гледаме на живота и хората през очилата на статистиките и на социологическите изследвания — може би като реакция срещу всичко това възниква тъгата по простото и вечното като въздух, като хляб живо човешко същество; възражда се и доста позанемареният интерес на нашето кино към любовното чувство, тази „най-солиптична“ изява на личността, в която винаги, макар и по неуловимо деликатен начин, се сплитат стойности от нравствено-емоционално естество с по-широкото социално битие на човека („Трудна любов“, „Селянинът с колелото“).

Дотук, както се разбира, все още не става дума за качественото осъществяване, а само за заложените нови елементи от живота, за тенденцията на нашето кино към намиране на играемите характери сред хората, които ни обкръжават навсякъде в делничната среда; и към отразяване на нравственото, на вътрешното състояние на човека, към скритата поезия на човешките ценности или към това, да речем, как и от какво те са накърнени, защо са деформирани. Това естествено внася изменения в цялостния строеж, в стилистиката на филмите. Почти за всички произведения, които бяха споменати, би могло да се каже, че се стремят към възстановяване на „неуловимата безпорядъчност на делника“. Идеалът на създателите им е максималното приближаване на художествения образ на филма към всекидневния ритъм, към автентизма на живота. Но това не е импресивното, спонтанно, емпирично фиксиране на външния „покрив“ на битието, което би било достатъчно за натуралистите или например за сторонниците на „синема верите“. Защото създателите на нашите филми, повече или по-малко осъзнато, имат за цел да изтъкнат не просто „интересността на неинтересния материал“, а да открият в него, в състояние на хармония или на дисхармония, духовното съдържание, което, както се знае, не се изчерпва с видимото поведение, а трябва да се търси вътрешно, в дълбочина; да изследват човека, без романтична идеологизация, но и без принизяване. Следователно критерият за техния резултат е органичната сплав, единството на документалната фактура на средата и художественото повествование, на външната буквална истинност на видимия свят и вътрешната диалектическа сложност на социалния, психически и емоционален живот. Това не изключва разнообразието в моделите на сюжетостроенето, на конфликтността и фабулирането, на жанровете, но над всичко доминира човешкият характер, изявяващ се в „земните дела“, в „ба-налностите на делника“, в своя всекидневен ритъм, но с цялата си многостранност, дълбочина и феноменална обособеност. Драматургията, общо взето, не разчита на атрактивността, на бурните сблъсъци, на завоите и шоките, изображението се изгражда с по-малко „кинематографични чудеса“, а това ще рече, че всеки детайл, всяка сцена и епизод, които на пръв поглед са непосредствени късове от живота, трябва да съдържат „информация с висока дефиниция“, както биха се изразили социолозите. Не подлежи на съмнение, че оттук идват и изменения в актьорската технология, в качеството на играта; външно проста, тя трябва да бъде максимално многозначна, изразителна.



Пламен Масларов в сцена от филма „И дойде денят“

Едва ли някой си представя, че такава амалгама, такава органично проникната от истинност плът на естествен екранен живот се постига лесно. Съотношението истина—простота—сложност е един от най-трудните философски проблеми за изкуството. Няколко неловки движения — и заедно с „изкуствеността“ може да се изхвърли и изкуството, вместо простотата, да се всели опростенчеството, вместо естествеността — вялото безтрастие, вместо спонтанния живот — повърхностното жизнеподобие, вместо личността — безликия сив човек. В определен смисъл през цялото си досегашно развитие киното се е стремило към естетическо сродяване на „естественото“ и „изящното“. Този стремеж неизменно произтича от самата му природа, защото като никое друго изкуство то може да показва „предмета“ конкретен, осезаем, материален и заедно с това, особено при ускореното развитие на изразните му средства през последните десетилетия, да изследва вътрешните пластове, невидимите сплитания на живота. И новият му порив в тази посока, продиктуван от потребностите на нашата епоха и нашето общество, е също така и поредно постъпателно завъртване на собствения му вътрешен мотор за развитие. Но по пътя към постигане на кинематографична „проста истинност“ са възниквали много мимолетни, а и по-трайни заблуждения и най-често срещаното е свързано с постигането на човешкия образ, т. е. с актьорското изкуство. Тези заблуждения имат своите разновидности, своите естетически и философски варианти при „животът изневиделица“, „неореализъм“, „синема верите“ и пр., но в основата им откриваме повторението на едно и също противоречие. Откриваме го и в нашата нова практика. Нека да го наречем

И така при изграждане на екранната среда авторите на днешните ни филми за съвременността се стремят към документализъм. Ето и неспециално избирани признания на някои от тях, потвърждаващи това. Разгръщаме например брой 5 на сп. „Български филми“, 1974 г. и на случайно отворената пета страница четем: „Стилистиката на филма навярно ще се доближава до документализма“ — говорят в интервю създателите на „Виза за океана“. Дебютиращият като режисьор кинокритик Тодор Андрейков заявява: „Ние се стремим да постигнем достоверност и в обстановката, и в образите“. „Какво ще кажете за стилистиката на „Дърво без корен“ — питат Хр. Христов. Отговор: „Иска ни се да е колкото може по-документална. Когато актьорите са на улицата, камерата, която следи тях, следи и случайно минаващите хора.“ Могат да се намерят още редица аналогични изявления. Подразбира се, че авторите на филмите взимат много неща наготово от живота, осъществяват, така да се каже, извънстилови контакти с действителността. Оттук следва и другото им желание, а и задължение, да търсят и натуралността на човешкия тип, на човешката пластика, на поведението. Изпълнителят ще бъде поставен в реална среда, следователно той не бива да се отдели, а да е приспособи към фона, върху който се движи, да създава еднородна цялост с обкръжението, т. е. необходимо е да се постигне двойна взаимовръзка: от една страна, филмовият свят да доказва автентичността на образа, а от друга — образът да свидетелствува за автентичността на средата, сред която се намира. И зрителят трябва да забележи не играта на интерпретатора, а истинността на човека. (Изключително рядко, при филми или отделни персонажи с подчертана сатирична насоченост, като например главният герой от „Преброяване на дивите зайци“, пресъздаден от И. Финци, или — според мен с известно отклонение от верния тон — при изпълненията на Георги Русинов във филмите „Селянинът с колелото“, „Този хубав живот“ и др. — се прибегва към видима стилистична обработка, но и тези персонажи се включват в автентичната среда). Затова на пръв поглед основателно идва опасението на режисьорите от много известните актьори, от „селекционирания тип“; популярните лица извикват устойчивост у зрителските представи към предишни роли, а много школуваната техника може да доведе поведението до някаква закръгленост, която да прозвучи претенциозно сред делничната спонтанност на обкръжението.

Наистина, щом киното се стреми към естественост „като в живота“, то първото му задължение е да търси естествеността на човешката пластика, на човешкото действие, на гласа... Разбира се, че има значение фактурата на типажа, неговата физиогномична изразителност. Не само всяка териториална групировка, всяка епоха, но и всяка социална групировка си има свой, ако може така да се каже, „пантомимичен“ портрет. И започват да се дирят изпълнители, като че в живота подготвени, за да бъдат на екрана онова, което авторите искат, пристъпва се към ангажиране на малко играли или дебютиращи в киното театрални актьори, към изпълнители на епизодични

роли, към хора със съседни на актьорската специалности (най-често режисьори) и дори към такива, които са далечни на изкуството въобще, намерени, така да се каже, в етнографска среда селяни и работници или откъснали се по за един-два месеца от професията си лекари, инженери, художници, моряци... С такива примери изобилствуват филмите „Очакване“, „Дърво без корен“, „Дневна светлина“, „Преброяване на дивите зайци“, „Пазачът на крепостта“, „Неделни мачове“ и др.; ще прибавим като много характерен случай и „И дойде денят“, макар и отразяващ по-отдавнашна действителност и граден в по-друга стилистика.

Тук, както се разбира, ни интересуват вътрешно-художествените мотиви за търсене на нови интерпретатори, а не онзи, общо взето, прогресивен, но и доста често непрофесионално повърхностен повик „за нови лица в киното“. Обогащаването и подновяването на нашия екран с нови лица, с повече и с непознати изпълнители се диктува както от количествено-производствени и от творчески, така и от чисто биологични причини и към този въпрос ще се върнем по-нататък. Но във всеки случай досадното усещане за честото участие, за повторението на едни и същи актьори е, струва ми се, факт от качествен, а не от количествен порядък. Свежестта, дълбочината, обаянието и главно новото съдържание и конкретната, а това значи нова форма на изпълнението, прогонват това усещане. Поне аз не съм нито чула, нито чела някой някога да е казвал „Е, стига с този Жерар Филип, Жан Габен, Марлон Брандо. Инокентий Смоктуновски, Нона Мордюкова...“.

И така режисьорите тръгват да търсят нови „лицедеи“ или натуршчици, водени от осъзнати и целенасочени художествени подбуди, които са различни в зависимост от съдържателните и стиловите задачи. Най-често „натуралният курс“ в избирането на актьорите се поема за нуждите на „средата“ или още по-конкретно за масовите сцени. Тогава към услугите на непрофесионалните изпълнители се прибегва заради външната им характерност, за типажна изразителност и като се изключат редките случаи, в които се възлага изричането на минимални текстове, обикновено ги използват както вещите, пейзажите и пр. Макар и в съвременните филми да е сведено до най-ограничени функции, такова участие съответствува до голяма степен на понятието „типажен“ от двадесетте години, узаконено във филми, чийто строеж се осъществява предимно с кинематографични фрази, а човекът и съответно актьорът е бил до голяма степен не субект, а обект на режисьорското творчество.

Въвеждането на нови и конкретни за всеки отделен случай натурални лица съпътствува нашето кино още от началото на развитието му, но до неотдавна „мълчаливите роли“ и епизодите се поверяваха основно на постоянни актьори-фигуранти, пренесли щампите от неуспялата си театрална кариера или усвоили ги в неосмисленото декоративно присъствие пред камерата. Сега тяхното банално участие все по-често и по-успешно се заменя от натурални лица. Би могло да се посочат примери от редица филми — „Очакване“, „Момчето си отива“, „Преброяване на дивите зайци“, „Дърво без корен“ и др. И все пак би било прибрзано да се говори, че режисьорите ни по-

стигат вече безупречна органичност на масовките, както по отношение на пластичната, така и на физиономичната изразителност. Все още твърде често ще забележиш напрегнати в някакво псевдотеатрално състояние познати лица на не най-добри актьори или случайно попаднали, недостатъчно щателно избирани безизразни фигури на сами предложили се статисти.

Вторият типичен случай, който може да бъде съотнесен пък с класическия опит на неореалистите, е, когато на непрофесионален актьор се възлага роля, в която той, така да се каже, дублира себе си или поне е много близо до себе си. В чистия си вид (тук обикновено се цитира филмът „Крадци на велосипеди“) този опит означава не само откриване на изпълнителя в натурална обстановка, а и натурален сюжет, т. е. не „история, която прилича на действителност, а действителност, разказана като история“. Мисля, че при всички различия, които могат да се изтъкнат при едно по-прецизно разглеждане на филма и при цялата скромност на неговия опит, режисьорският дебют на Тодор Андрейков „Неделни мачове“ изхожда от тази стилистика. Наистина биографиите на неговите изпълнители не се покриват напълно с тези на героите, но те все пак се намират в привычна за себе си социална и културна среда и проявяват присъщите си морални и физически свойства. Това определено важи за изпълнителя на главната роля в първата новела. И той, както и редица от останалите изпълнители, избрани от Андрейков в географската област, където се развива действието, са убедителни в смисъл на социална типичност, притежават в съответна степен изискваната за случая „фотогеничност“ и все пак във филма се вселява пластична неловкост и, бих казала, дори инфантилност, причината за която би трябвало да се търси не само в недостатъчните усилия и неумението на режисьора при ръководенето на изпълнителите (а те в подобни случаи трябва да са стократно по-големи), но и в една по-обща, но фатална трудност, която пречи на „естествения човек“ да бъде естествен пред камерата.

Тя би могла да се обясни така: операторът фиксира живия поток на живота и там човекът е непринуден, свободен, „инертен“ в своето обикновено поведение. Но отделиш ли го и му възложиш дори и най-близка до природата и битието му роля, той се обърква, сковава се в напрежение и нарочност. В поведението му се включват някакви допълнителни центрове на контрол. Решиш ли да ги изключиш и обезвредиш, настъпва още по-безизразна отпуснатост и вялост (това до известна степен пък важи за главния изпълнител във втората новела). Цялостна, изразителна в своята естественост линия на ролята се получава само ако владееш психо-физическия си апарат. Това се среща и при неактьори. В книгата си „Моят живот в изкуството“ Станиславски разказва за срещите си с талантиливи натуршчици, съчетаващи изразителна автентична външност с изразителна спонтанна актьорска игра, пригодна дори за по-условните закони на театралната сцена. Много по-естествени и по-съответни са подобни находки за киното и твърде голям процент от неговите знаменитости са започнали без школа, само с апарата на своята природна „фотогеничност“ и с актьорската си интуиция. Нашето кино също си има

убедителни, добри, а и някои блестящи примери в това отношение, които могат да бъдат подробно класифицирани — като се започне от трънналите с натуралната си психо-физика и развили се като значителни, „чисто филмови“ актьори Братанов и Коканова, като се мине през единично или само два-три пъти използвани изпълнители — в „Първият урок“, „А бяхме млади“, „Слънцето и сянката“ — и се стигне до най-новите ни открития в това отношение — Елена Димитрова от новелата „Откъде се знаем“ и „Този истински мъж“, Пламен Масларов от „И дойде денят“, Евгения Баракова от „Дневна светлина“ и пр. Резултатите, както се разбира, зависят от голямата изборителна работа на режисьора, от „щастливия случай“ и от смисловата и психологическа структура на ролята. При цялата си съзнателно търсена непосредственост и „организирана неорганизираност“ на изображението филмът „Неделни мачове“ също се стреми към известна индиректност и философско-психологическа многозначност, която нескрито се заявява във финала на първата новела. Макар и режисьорът да върви към постигането ѝ предимно по конструктивен път, то и актьорската игра трябва да бъде засегната и съподичнена от условността на внушенията, а не да се крепи само върху едноплановото изобразяване на непосредственото поведение, както това е във филма.

Но... тук вече се приближаваме към третия, най-труден принцип, когато на непрофесионалисти или на актьори с малък опит в театъра и киното се възлагат значителни, психологически обемни роли. Разбира се, и този „модел“ е познат на филмовото творчество от най-ранните му времена, но принципът се откроява с особена яснота при сложност, когато се прилага за изграждане на цели ансамбли, както беше напоследък във филма „Дневна светлина“, където сред централните изпълнители само един има висок професионален ранг, а най-голямата част са хора с противоположни на актьорската професии. При строенето на този филм режисьорът Маргарит Николов също разчита на „реалното изразяване на човека“ в натуралното за него пространство, но според замисъла на сценария, а особено според насоките на режисьорските внушения, той иска при „дневна светлина“ да види неправилното в обикновеното, душевното изкривяване в неща, които на пръв поглед са нормални, делнични, вездесъщи. Затова му е нужна колкото индивидуализация, толкова и типологизация, нужно му е съчетаване на обобщената истина с илюзията за „протоколна действителност“, т. е. известна сатирична концентрация, която вече оцветява отделните елементи, от които се гради образът, с особена, макар и в минимална степен, цветност. Вярно е, че филмът разчита много и на силната си изобразителност, която играе определена драматургическа роля, но това намалява участието на актьора в количествено отношение, а не и трудното същество на ролята му. Нещо повече — ярките зрителни места сякаш още повече заглушават психологическите етюди на „външно типичните“ изпълнители и това се оказва особено фатално за главния герой, който е, определено може да се каже, герой от така наречената „изповедна проза“ — видима проекция на субективното, лиричното „аз“ на авторите, през филтъра на чиято чувствителност минава целият околн свят. (Тук могат да се направят аналогии и с героя от филма „Пазачът на крепостта“,

Такава структура на героя изисква няколко десетки „единици“ по-наситена психологичност на играта при външно подчинена и туширана, делнична простота на поведението, толкова повече, че става дума за скритост и дълбочина, за скромност на характера като една от доминиращите черти в днешния етичен идеал за младия човек. А това предполага повече невидими елементи и полутонове в играта, предполага подтекст, които са едни от най-високите, най-изящните белези на актьорското изкуство. Само съзнателно ръководената координация на сценична активност и вътрешна съсредоточеност са способни да предадат дълбочинния живот на героите и секундните подробности от повишената вътрешна рефлексивност на съвременния мислещ и вълнуващ се млад човек, мигновените дискретни отенъци на неговите постъпки и преживявания. А за изричане на „обикновения“, малко разчиташ на самостоятелната си словесна краснота текст е нужна висока култура на екранната реч, каквато неопитният актьор само по някакво чудо, т. е. по чудото на таланта, се случва да притежава. Впрочем на това в нашето кино като че се гледа като на най-лесно преодолим актьорски „недостатък“. Озвучаването на актьори у нас в последно време се шири масово. Този въпрос е напълно зрял за сериозно теоретично обсъждане, но тук го споменавам само за да се напомни, че речевата култура винаги е в синхрон с физическата подготовка, с умелото действие. Непохватният, неорганичен жест може да провали и свършено произнесената от анонимния актьор-озвучител интонация. Нужно е изострено чувство за ритъм, ясна координация, учение за владение на тялото, на външните актьорски средства. Тук могат да се припомнят думите на Пастернак, казани за поезията: „Образът в поезията никога не е само зрителен, а представлява смес от жизнеподобие, в чийто състав влизат свидетелства на всички наши чувства и всички страни на нашето съзнание!“. А именно това координирано богатство от жизнени елементи липсва на редица от младите, а и не само млади изпълнители, които иначе освежават екрана ни с новото си или просто младо присъствие. А когато става дума за психология, се предполагат едри планове, в които да се чете преживяване и мисъл, съгъстено състояние на духа. От неорганичния, неверен ритъм на поведение се раждат маниерният псевдоинтелектуализъм и вкаменелите пози на мнимо вглъбяване при главните герои и на „Дневна светлина“, както и на „Пазачът на крепостта“.

Стига се до илюстраторство, анулира се субективният момент, а оттам и личностното начало, което в тези роли е обект на внимание, независимо от това, дали е в състояние на подем или на депресия.

Първата квалификация, която ни идва на ум, когато съдим подобни изпълнения, е, че те не са „естествени“. Но в случая „не са естествени“ е само разговорен синоним на думи с терминологично значение като „не са професионални“ и още по-нататък — „не са правдиви“. Т. е. не са направени по законите на изящното. Нека пак да се подчертае: понякога наистина се случва индивидуалността на изпълнителя да се окаже сама по себе си по-значителна в смисъл на социална типичност, да съдържа онези черти, които представляват основата на образа — не само външното съвпадение, но и

някои от неговите основни свойства. Възможно е под ръководството на добрия режисьор природно талантливият човек да разкрие тези свойства свободно и естествено. Но естествеността още не е изкуство, както не е изкуство и всяко жизнено действие и постъпка, всяко „копие“ на чувството и преживяването.

По същото време, в края на осемнадесетия век, когато Дени Дидро пише своя „Парадокс за актьора“, друг френски естетик, Давид Юм, пише за „антиномията естественост—изисканост в естетиката“. „Ако чувствата са само естествени и нищо повече — пише той — те, въздействайки върху разума, не предизвикват удоволствие и не представляват за нас интерес. Шегите на лодкаря, наблюденията на селския жител, псувните на хамалина или файтонджията — всичко това е естествено, но не доставя удоволствие.“ „Простотата е скучна, ако не се придружи с изисканост и правдивост.“ (Д. Юм. — „Антиномията естественост — изисканост в изкуството“, сп. ЛИК, бр. 13, 1967 г.). Така и достоверността на актьорската фактура, социалната еднородност с действащото лице и спонтанният живот на натуралния човек не са способни да се окажат сами по себе си явления от художествен порядък. Актьорското творчество съдържа в себе си едновременно органичен психологически и емоционален живот и хладен самоконтрол върху този живот, преживяване и самоуправление паралелно. А това най-добре го умеят професионалните, школувани, преминали през театъра или дори само през трайния опит на киното талантливи актьори. Някой остроумно беше казал: „Играеха натуршчици, но дойде Ана Маняни и показа какво е истински неореализъм.“ С други думи — неореализмът беше победен със същия критерий за истинност, но оплоден от конструирана форма, от „поетическата система“ на актьорската игра.

Наистина стремежът към автентизъм на живота в игралното кино се нуждае и от това, актьорът да носи печата на несъмнената принадлежност към определен социален кръг. Ние имаме немалък брой актьори, надарени с истинност на външната и на душевната си фактура. Като най-висок пример в това отношение може да се посочи Григор Вачков, защото във веригата от образи на български селянин, които той създаде досега в киното, овенчани от най-значимия и като житейска съдба, и като изява на таланта Иван Ефрейторов от филма „Последно лято“, се съдържа именно идеалното за екранното изкуство диалектическо единство на „натуралното“ и „изящното“. Вачков се е родил и е израснал сред полето, с майчиното си мляко и с първите си детски възприятия е попил живота на селянина, особеностите на неговия характер и поведение. Когато го гледаме с каква вродена сръчност оре и жъне на екрана, си мислим, че светът на плодовитото поле за него е по-реален и по-адекватен от софийските улици, по които го срещаме всеки ден. Неговите филмови селяни са белязани с онази мярка на простодушие и непосредственост, която не може да се постигне с „игра“, която трябва да се притежава. Той изпълва портретите им с подробностите на битието, с простите неща, които именно създават „чудото“ на правдата в изкуството. И все пак магията на запомнящата се яркост, цялостта на човешките образи, които той създава, не би могла да се получи само от непосредственото

изразяване на „натуралното“. Школата на театъра, амбициозният му труд, работата с талантиливи режисьори придвижиха филмовата му дейност от основата на „наивния реализъм“ към високите сфери на организираното и изкустно творчество, в което винаги присъствува и някаква доза условност. На екрана той не просто пресъздава, той опоектизира с нескрито пристрастие на лирик своите „прости герои“, извършва земните им дела „една педя над земята“. Има мащаб, има размах в неговите герои, те надхвърлят конкретното значение на скромните си действия и придобиват очертания на съвкупен психологически и философски портрет на българския характер. Без да подценяваме значимото, основополагащо дело на Иван Братанов в пресъздаване на селския човек, би могло да се каже, че той играеше по-близо до натурата, повече разчиташе на реквизита на „етнографския тип“. Вачков издигна техния автентичен портрет в по-високи сфери. Разбира се, на основата на по-богата и по-сложно разработена драматургия.

Много примери могат да се дадат за потвърждение на това, че в своето развитие нашето кино се придвижваше от натуралната актьорска органичност към простотата, която се ражда от тънко артистично изразяване на невидимото, която минава през филтъра на мисълта и има стойност на стил. Би могло например да се каже, че Иван Кондов и Георги Черкелов винаги са играли просто, съдържано, без външен нерв, но и без мъртви пози на мнимо психологическо вглъбяване. Но само с голямата си практика, с интересните и все по-значими роли те превърнаха самодисциплината пред камерата във виртуозна лекота на човешкото поведение, каквито откриваме в изпълненията им в „Игрек 17“, „Магистрала“, „Трудна любов“. Руският художник Федотов е казвал: „За да стане просто, трябва да се направят сто пъти.“

Киното потърси навремето Невена Коканова заради спонтанната ѝ лирична същност, заради физическата ѝ индивидуалност, заради това, че играеше без хитрости. Сред общата приповдигнатост на играта тогава това бяха все свидетелства за вродена интуиция към филмово изпълнение. Но нейната естественост дълго се разливаше в някаква безформеност, а непосредствеността ѝ бавно и трудно се придвижваше към прозрачната яснота на кинематографичния ѝ артистизъм, която откриваме в почти мълчаливите ѝ роли от филмите „Момчето си отива“ и „Обич“, усетени от актрисата сякаш „с връхчетата на пръстите ѝ“, по изрече на Станиславски.

Когато гледаме образи, създадени от такива актьори, можем да твърдим, че така е било, че такъв именно човешки характер има, че живее такъв човек на земята. Тук не личат шевовете на професията, образите са достоверни като самия живот. Вярно е, че в съвременното кино и техниката дава възможност на актьора да забрави, че играе, него все по-често го поместват в реална среда, операторите вече му създават условия за свободна, нетравмирана от прожекторите и от фартовете на камерата пластика. И все пак над всичко стои съзидателната сила на таланта, способността да организираш и възплътиш в едно цяло импровизационната способност да се държиш „като в живота“ с „конструиращия разум“, силата на интуицията —

с умението. Само така се постига онази простота, която според древната сентенция е „свидетелство за истината“. Сложната, интензивна простота, наситена с житейски детайли, с понякога едва забележими, но съществени за човешките взаимоотношения реакции.

Такива изпълнения култивират възприятията на човека, който гледа кино, изтънчват неговия вкус към филмова истинност и простота. От друга страна, съвременните психолози говорят за повишена интензивност на зрителското възприятие, за това, че днешният културен човек разбира най-сложните и тънки отенъци на мисълта и чувството по една изменяща се черта на лицето, по лекото движение на устните, по живата игра на очите, по ритъма на тялото, на цялото същество. Нужно е да се изтъкне това, защото знае се, че прогресът в изкуството, в това число и в актьорското, е преди всичко прогрес във възприемането на неговите творения и този прогрес позволява на изкуството да се придвижва към нови степени. Повишаващият се интерес на българските кинозрителители към съвременните филми, всеобщото признание, което получават за последните си изпълнения в тях Кондов, Черкелов, Георги Георгиев—Гец, Григор Вачков, Коканова и др., говори за нарастващ интерес към героя на делника, на днешния живот, към неговите проблеми, занимания, грижи и радости. Може би е време вече да се откажем от убеждението, че така нареченият „широк зрител“ се увлича най-вече от филми, в които героите проявяват смелост 24 часа в денонощие или битуват в нирваната на сантиментално-романтичното. Но за да се постигне магнетизъм в образите, родени от обкръжаващия ни живот, са нужни повече талант и умение. Н. В. Гогол казва, че „колкото предметът е по-обикновен, толкова повече е нужно да си голям поет, за да извлечеш от него необикновеното и това необикновено да е междувпрочем свързана истина.“

Действително повишеното внимание към реалността по своему подчинява актьорската игра, ограничава ролята с онова място сред персонажа и обкръжаващата го среда, които го обкръжават и по сюжет. Но дори ако филмът е строен като монологична конструкция и в центъра на действията и изображението е един основен герой („Дневна светлина“, „Пазачът на крепостта“, „Селянинът с колелото“, „Магистрала“ и др.), пак се спазват пропорциите на онези връзки със средата, които произтичат от неговия характер. И тук всяко изпъчване на себе си, така да се каже „игровият момент“, е също толкова нетърпимо, колкото и сивотата, безличието на натурщика. Изменя се актьорската технология, ролята най-често се изгражда от външно овладени и съподчинени в житейска амалгама „детайли с висока дефиниция“, които плътно се сливат в характер, в съдба. Към всичко това обаче българските актьори естествено прибавят и повече „единици“ от емоционалния темперамент на южняка, по-голяма импулсивност, способност да се улови всеки дразнител от заобикалящия живот и да му се реагира. А при актьори с буйна природа като Георги Георгиев—Гец и при образи, които трябва да изтъкнат и утвърдят положителния пример на душевно богатия, емоционално щедър човек, както е при Йордан, „селянинът с колелото“, националният темперамент закипява в драматична експресия. В интерпретацията на нашите

социалистически делници имат място и високата страст, силното чувство, патосът, но също ненарочно в съгъствявани пропорции, а в адекватната на живота диаграма. Решенията, както се разбира, зависят от биографията на образа, от онтологичната му сложност. Но във всеки случай това не трябва да бъдат „прости“ в смисъл на лесни и еднопланови решения, произтичащи от бедност на въображението. В сегашно време вярата в простота на природата и особено на човешката природа, изглежда все по-наивна. Семплата, неинтересна, вътрешно и външно безлична характеристика може да се приложи само ако субстрактът на героя е елементарен. Иначе се опростява сложният свят, както до известна степен се получи при образа на Гатьо от „Дърво без корен“ въпреки звучното натурално присъствие на актьора Никола Дадов и талантливото ръководство на режисьора Христо Христов. Тъкмо където беше необходимо като доминанта, като тенденциозен пример за обществото ни да се разкрие горещият артистичен вътрешен живот на героя — антитеза на симптомите към охлаждане на човешките връзки — вътрешната бедност на драматургията, а и ограничената емоционално-психологическа палитра на актьора оказаха фатално действие и през филма премина без процесуално психологическо развитие, без разчленени акценти в ритъма на състоянията и поведението, монументален, подкупващ и респектиращ с външността си, но душевно равен, статичен човек.

Впрочем дотук съзнателно не се обсъждаха качествата на драматургията, които предопределят очертанията и съдържателната енергия на образа, с намерение да се откроява онази степен, която актьорът доизгражда върху заложеното. Разбира се, че за да се разкаже за героя, за неговата индивидуалност, е нужна дълбочина на материала и когато добрият актьор попадне в беден откъм човешка характерология сценарий (а това все още е по-често срещаното равнище в нашата кинодраматургия), той също губи гъвкавостта и подвижността си, помръкват интонациите му. Но и обратно — актьорът трябва да внесе своя самостоятелна енергия, свое човешко съдържание в образа. Какво би бил филмът „Момчето си отива“ без пленителната индивидуалност на Филип Трифонов и без изкусната безискусност в играта на Коканова, как би изглеждало риторичното многословие, задавящо сценария на „Магистрала“ без очовечаващата пластика и говор на Кондов или лишения от колорита на житейските подробности партнен секретар в „Трудна любов“ без „оловното присъствие“ на Черкелов? До голяма степен Цветана Манева сама оплоди с драматизъм, с целенасочена страст образа на героинята си в „Трудна любов“ и спечели, така да се каже, индивидуална победа. Какво би останало от тънката чувствителна материя на филма „Обич“ без търсената от режисьора и постигната именно от добрите актьори фиксация на сложно човешко поведение в сцени, а и цели роли, траещи само по няколко минути. Ако отделни роли, а и повече персонажи във филми като „Пазачът на крепостта“, „Дневна светлина“, пък дори и „Дърво без корен“ бяха поверени на по-съответни за търсените смислови и стилистични значения актьори, филмите щяха да постигнат по-пълно собствената си дълбочина.

Но добрите, големите, завършените актьори у нас не са без-

крайно много, не можеш да ги разпределиш върху цялата площ на увеличаващото се филмово производство. И поради това освен поради естетическите съображения, за които по-горе ставаше дума, през последно време режисьорите така настойчиво поемат курс към привличане на непрофесионални изпълнители. Иначе остава третият вариант — да използват участието на актьори, притежаващи просто добра техника, рутинирани в дългите си всекидневни маршрути между киното, телевизията, радиото . . . Тук има място не само за ирония, но и за гняв, защото еднакво квазиестествена е непохватността на неопитния натурщик и тривиалната, пласирана навсякъде с еднакъв успех сръчност на хладния занаятчия. Съветският режисьор Андрей Кончаловски писа в едно свое интервю: „Има актьори технически и професионално толкова виртуозни, че изглежда като че ли могат да играят всичко. Но режисьорът ще предпочете актьор, макар и с по-малко широк диапазон, но умеещ да „преживее предложената му роля“ . . . Техникът предварително знае резултата, той предварително всичко е построил, на него не са му познати откровенията на духа . . .“

Особено тягостно е, когато безстрастното занаятчийство се всели във филми, чиито смисъл по идея не се изразява в остри колизии, а в мозайка от човешки съдби, поведения, позиции. (Един от най-красноречивите примери в това отношение е филмът „Очакване“). Нужна е искра, емоционален ток, който да освети и да проясни външно с нищо ненатрапващия се човек, иначе става неинтересно, студено, сиво.

Този стил на реално изразяване на човека в пространството не само документира живота, който ни обкръжава, но оценява и самия художник, неговата способност да разбере и разкрие дълбоко духовното през „материалния покров“ на битието. Дори когато се стреми към максимален автентизъм, художественият образ носи информация не само за предмета, а и за отношението на човека към предмета. Само съчетанието на вдъхновението с творческия разум и майсторството на формата е способно да предаде диалектическото богатство на личността, което е гордост и тревога, предмет и цел на нашето общество. Смисълът, явният и по-скрит смисъл на съвременните ни филми най-общо, но и приблизително най-точно може да се определи така: във всеки човек да се открива индивидуалност, личност, формулирана от времето и сама формираща времето ни. Затова и в актьорското изкуство е важна ярката индивидуалност, личността на изпълнителя!

БЪЛГАРСКИЯТ ТЕЛЕВИЗИОНЕН СЕРИЕН ФИЛМ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Убеден съм, че преди да проследя развитието на българския телевизионен сериен филм и анализирам най-новите му изяви, е необходимо да започна с някои предварителни теоретични бележки, с някои наблюдения от общ характер, които заедно с историческия преглед се налагат дори от факта, че такова цялостно оглеждане на телевизионния филм се провежда у нас за първи път.

Защо е необходимо да се занимаваме така сериозно и подробно с явлениято телевизионен сериен филм?

Отговорът е повече от очевиден — преди всичко поради мащабите на самото явление, поради възможностите, които се разкриват пред телевизионната серия за масово въздействие върху огромна зрителска аудитория, възможности нямащи досега прецедент в историята на изкуствата, превръщащи телевизионния филм и особено телевизионната поредица от частно естетическо в социално явление, имащо огромни последици.

Бих искал само да напомня онова, което всички знаем: в почти всички социологически проучвания телевизионните серии се нареждат на едно от първите места сред предпочитаните от зрителите предавания. Социологическата справка например сочи, че филмовата поредица „На всеки километър“ е гледана от 99,6% от телевизионната аудитория в страната ни. Но не само това, около 80% от анкетираните твърдят, че в дните, когато са се излъчвали отделните филми на поредицата, те са приемали у дома си гости, дошли специално, за да гледат поредния филм! Така в нашата страна поредицата „На всеки километър“, твърдят социолозите, е гледана от около 4 000 000 души!

Неотдавна се състоя творчески разговор по проблемите на телевизионния игрален филм. Тук помещаваме доклада за серийните филми. Доклада за останалите телевизионни филми и резюме на изказванията ще публикуваме в следващия брой.

Нека приемем, че изключителната популярност на тази поредица се крие в ефекта на новото, на непознатото. Но как тогава ще обясним такива факти, взети отново от социологическите проучвания: в една страна като Швеция, където телевизионната поредица не е новост, полският сериен филм „Залог, по-голям от живота“ е гледан от повече зрители, отколкото предаванията от Олимпийските игри в Мексико... Американската телевизионна серия „В семеен кръг“ през 1973 година е гледана от 22 и половина милиона зрители и според пресмятанията на специалистите през настоящата 1974 година трябва да обхване 50% от телевизионната аудитория на страната.

В различни страни, с различен брой телевизори, с различен обществен живот, при различни условия цифрите от социологическите изследвания показват удивително постоянство. В една от анкетите на НИИКТР отново около 50% от зрителите признават, че обичат да гледат телевизионни сери.

Удивително е въздействието на телевизионните сери върху масовия зрител, за него можем да съдим дори само по една от характерните черти на процеса — от изключителната адаптация на героите от телевизионните поредици, адаптация, каквато няма да срещнете никъде другаде и в такива размери в зрелищните изкуства. Когато в една от американските сери уловили главната героиня, телевизионната компания била засипана с писма, предлагащи работа на измисления персонаж. Когато в една от сериите на съветската телевизия ранили героя, отново са получили писма и телеграми, сред които имало такива текстове: „Направете всичко възможно за спасяването на живота на майор Томин“ или „Ако убиете Шурик, ще си продадем телевизора“!

Разбира се, в тези прояви има нещо курнозно, нещо необичайно, но като социално явление те биха могли да бъдат обект на специализиран анализ, защото тъкмо в крайностите е възможно да се открият параметрите на явлениято като цяло. Мен тук ме интересува друго — способността на телевизионния сериен филм да постигне необикновено силно въздействие върху масовия зрител, каквото не познава нито едно друго изкуство...

А това прави особено актуално изследването на телевизионния сериен филм, определянето на неговата същност и проучването на перспективите за неговото развитие...

Нека тогава си зададем въпроса: а защо именно серия?

Нали при цялата популярност на телевизионната серия, при факта, че телевизията така добре се ползва от нейните възможности, сериата не е изобретение на телевизията? И не е толкова трудно да намерим прародителите на телевизионната серия в останалите изкуства.

Мая Туровска справедливо пише, че например Немирович—Данченко е „велик предтеча на телевизията“, и счита, не без основания, 12 октомври 1910 година за един от рождениите дни на съвременното средство за масова комуникация. На този ден се състояла премиерата на спектакъла на Московския художествен театър „Братя Карамазови“, поставен от Немирович—Данченко. Спектакълът се играел две вечери подред, билетите се купували наведнаж. (Църковната цензура не допуснала на сцената старецът Зосима, в противен случай спектакълът щял да продължава три поредни вечери!)

Немирович—Данченко е убеден, че е открил нови неограничени възможности пред сценичното изкуство, че отгук нататък театърът е способен да обхване и представи със специфичните си изразни възможности всяко литературно произведение. Във възторга си Данченко споменава дори Библията като възможен обект на инсценировка!

Разбира се, театърът може да даде още много примери на серийност в своята многовековна история: от своеобразните „сери“ на античните театрални представления, разработващи един цял мит в три представени една след друга трагедии на един драматург, до серийността на средновековните представления; пред зрителите за един или няколко дена преминавала цяла поредица от сюжети, започваща обикновено със сътворението на света...

Наистина сериата не е телевизионно откритие. Нито е театрален монопол. По времето, когато Немирович—Данченко е правел своите експерименти, другото зрелищно изкуство — кинематографът още в първите години от своето съществуване осъзнава възможностите, криещи се във филмовата поредица. Да споменем само някои популярни сери: поредицата, посветена на детектива Ник Картър, поредицата с главен герой престъпника Фантомас, сериите на Джо Май в Германия... Но и те имат очевидно вторичен характер. Те са своеобразно продъл-

жение върху филмовия екран на литературните серии — на вестникарските подлистници, на масовите серийни издания. В началото на века поредицата на Пиер Сувест и Марсел Алан „Фантомас“, по която Луи Фьойад реализира своята знаменита поредица, е издадена в 32 тома от по 250 страници всеки в тираж от 600 000 екземпляра всеки том...

Серийността в изкуството съществува, тя не е от днес, нито от вчера. Тя е реалност и преди да се появят способите на тиражиране, преди потоците от типографските издания да залят света, преди да се появи масовото печатене на филмови копия. Какво, ако не своеобразен предвестник и заместител на днешните телевизионни или вестникарски „серии“ са били, да кажем, книжките на Чарлз Дикенс в евтините си издания — онези сини книжки, които се появявали в Англия на миналия век ежесечно, грабени от ръка на ръка, препрочитани, докато на следващия месец се появи продължението на приключенията на любимите Дикенсови герои?

Някои изследователи убедено намират серийност още в... Илиадата и в Одисеята. А какво ще кажем за великолепия пример, за мечтата на всяка телевизия: огромната, продължила хиляда и една нощ серия на Шехеразада!

Всичко това е интересно, всичко това е любопитно. Но нека не забравяме, че наистина серийността е присъща на всички изкуства, под една или друга форма, тя съществува от векове... Ще я открием и в литературата, и в театъра, и в кинематографа, дори в живописа (да си спомним само своеобразните серии на Хогарт), но все едно никъде серийността не е придобила такова важно значение, както в телевизията, никъде не е намерила такава добра почва за развитие. Все пак, ако мога да направя такова сравнение, разказите на Шехеразада са продължили така дълго поради личните индивидуални предпочитания на цар Шахрияр към възшебното повествование, отколкото поради спецификата на жанра. Изкуствата по принцип познават серийността, но в кръвта си те нямат бащица на серията. Както точно се изразява Мая Туровска, „телевизионният жанр се е зародил много по-рано, но идеално се е въплътил в телевизията!“

Това е вярно, серийността не е телевизионно откритие, но телевизията прие серията като родно дете... И в това няма нищо чудно — серията е в кръвта ѝ. Защото нещата с времето са се променили; ако в средновековните градове зрителите бързали на площада, за да не пропуснат представлението, сега телевизионната серия сама идва при зрителя, и то не само в един дом, или в един град... Новата Шехеразада сама идва при всеки от нас и ни превръща в многобройни, многомилיוнни Шахрияровци, замечтано заслушани в нейните телевизионни хиляда и едно чудеса...

Тази нова роля на съвременната Шехеразада крие предразположението на телевизията към серията, то идва от нейната същност като средство за масова комуникация... Телевизията, както вече се е изтъквало, притежава един отличаващ я основен белег, отделящ я от всички останали зрелищни и незрелищни изкуства: масовото пренасяне на звук и изображение на разстояние създава непрекъснатия телевизионен програмен поток, онази непрекъсната прекъсваемост, която ежесечно, ежедневно, непрестанно залива домовете и съзнанието ни...

Тази особеност на телевизията определя какго повишената зрителска благосклонност при възприемането именно на серийните филми, така и благосклонността на самата телевизия към тях. Програмата на телевизията, и това вече е отбелязано, има сериен характер. Отделните ѝ рубрики са своеобразни серии — от ежесъботната „Панорама“ до ежедневните новини или „Лека нощ, деца“...

Разбира се, наличието на серийност в телевизионния програмен поток не може да направи отделно взетия филм по-добър или по-лош, нито да обясни изцяло неговия успех или провал... Тук става дума за определено естетическо явление, което съвпада със специфичните характеристики на телевизията като масово средство за комуникация и информация. Това съвпадение предопределя добрите условия за развитие на телевизионната филмова серия. А когато пристъпим към конкретните явления, към анализа на единичните художествени явления, помейки съображенията от най-общ характер, трябва и наложително е да използваме инструменти, които ни приближават до практиката, до единичния случай, до емпириката. Някои от тях имат определено временен характер, да кажем, размерите на екрана, черно-бялото изображение, което у нас все още преобладава, и т. н.

Не бива да изпускаме и други със сравнително по-общ характер положения: когато споменах за откритието, напарвено от Непирович—Данченко в нача-



Стефан Данаилов и Григор Вачков в поредицата „На всеки километър“

лото на века, стана дума и за убедеността на режисьора в големите възможности, разкриващи се пред театралната сцена — да се овладее всяко, в това число и най-неподаващо се на пръв поглед на сценична обработка литературно-белетристично произведение. Немирович—Данченко е грешал в едно: театърът все пак има своите предли. Той е способен да реализира подобни намерения, единствено напускателно рамките на привычното театрално зрелище, докато телевизията, и то предимно посредством филмовата серия, се оказва способна да ги осъществи. Филмовата серия се оказва способна да твори с мащабите на романа-епопея, нещо повече — да използва неговите методи, да води многопластово повествование, което да не бъде ограничено нито във времето, нито в пространството, нито в рамките на „спектакъла“, нито в задълбочаване анализа на човека.

Още с раждането си телевизионната серия притежава литературни „заложи“, способността да разказва своите истории, обединявайки литературата и киното. Тази литературна особеност на телевизионната серия е особено важна, тя крие едно от централните преимущества на този вид телевизионно творчество.

Преди да завърша този раздел, нека направя едно чисто терминологично уточнение: в изложението си ще използвам две понятия — телевизионна серия и телевизионна поредица. Под първото ще разбирам онази група от филми, които са обединени от едно плавно, продължаващо от филм във филм действие. Под телевизионна поредица ще разбирам онази група от филми, които при общо заглавие, герои и други свързващи белези представляват всеки един отделно и завършено в себе си действие. Така например „Сага за Форсайтови“ или „На живот и смърт“ са телевизионни серии, а „На всеки километър“ и или „Произшествие на спящата улица“ — телевизионни поредици.

Ако приемем въпросите дотук за повече или по-малко изяснени, нека приемем към развитието на българския телевизионен сериен филм — задача не от леките, тъй като за кратко време Българска телевизия успя да произведе твърде внушително количество серийни филми.

Лично аз не мога да приема мнението, според което за начало на българската телевизионна серия се считат двата филма на сценариста Никола Русев и режисьора Неделчо Чернев „Русият и Гугутката“ и „Грамофон и маслини за моите приятели“. Те могат да се причислят към серийните филми само по вън-

шен белег — става дума за две части, обединени от общ герой; но всъщност по своите качества, по своята насоченост това е по-скоро двучастна телевизионна театрална постановка, отколкото филмова поредица.

Все пак началото бе поставено, мисля си, със сериата от пет филма „С пагоните на дявола“.

Когато говорим за тази филмова серия на сценаристите Константин Кюлюмов и Евгени Константинов и режисьора Неделчо Чернев, трябва преди всичко да не забравяме времето, в което бе създадена тя. Телевизията бе все още в младенческата си възраст. Все още се търсеха очертанията на „истински“ телевизионното, театралните постановки се излъчваха „на живо“ и се спореше дали заснетите на филмова лента отделни епизоди в тях не разрушават специфичното „единство“ на телевизионния спектакъл...

Самото начинание за времето си изглеждаше внушително по размери. Но липсваше опит и създателите на сериата се спряха на онова, което съществуваше, на опита на кинематографа. Нека не забравяме, че „С пагоните на дявола“ без особени загуби бе превърнат в „нормален“ филм и проектиран и по кината. А когато след време същият опит бе повторен и с някои от филмите на поредицата „На всеки километър“, оказа се, че въздухът на киносалоните не им понесе...

Не искам да правя закъсняла рецензия на този първи сериен филм. Той ме интересува с друго: в тази серия бе заложено основното направление, което и досега преобладава в българския сериен телевизионен филм. Бе определена онази тематика и онова жанрово решение, което е господствувало и досега в нашия сериен филм.

Показателно е, че нашето кино вече бе създавало „Инспекторът и нощта“ на Рангел Вълчанов, вече се създаваше „Цар и генерал“, да не говорим за образците на психологическия приключенски филм в световното кино, но създателите на телевизионния български сериен филм сякаш не подозираха за тяхното съществуване. В сериата „С пагоните на дявола“ се прояви стремежът към атрактивност, към авантюрист в решението на сюжета и характеристиките, към онова излизане извън рамките на ежедневието и обикновеното в посока на романтично приповдигнатата атмосфера на Голямото Приключение, който в последствие разцъфтя с такава сила в поредицата „На всеки километър“ и който дава и досега отражение върху съдбата на нашия сериен филм.

В сериата „С пагоните на дявола“ бе открита една от формулите на успеха при обръщането към масовия зритель, при масовото възприемане. И без да се превърне в значително културно събитие, сериата предизвика голям интерес сред зрителите, бе гледана от много хора, въпреки че се опитваше да представи сградата на Двореца на пионерите в София за квартирата на Гестапо във Виена или известния на всички българи площад Народно събрание за някакво място от австрийската столица...

Причините ще открием в особеностите на интерпретирането на жизнения материал; ето ги сформулирани в най-общ вид:

- придаване на особена авантюрно-приключенска атмосфера на документалния жизнен материал;

- придаване на черти на изключителност на главния герой, от особеностите на предекранната му биография до способността да се справя сам с многочислен, но особено развит в умствено отношение противник, предшественик на бъдещите Вайсовци от „На всеки километър“;

- удивителната лекота в боравенето с географията на повествованието, придаващо особен екзотичен отенък на филмовото произведение;

- особената специфична изолираност от действителните исторически събития, които се превръщат само във фон на вечната борба на удари и контраудари в Голямото Приключение;

- общата романтична приповдигнатост и на събитията, и на характеристиките, и на авторското отношение към тях...

Тези основни белези в един или друг вид ще открием в следващите филмови поредици и серии. Така бе поставено началото.

А след това дойде „На всеки километър“... Едва ли е необходимо да припомням успеха на тази телевизионна поредица. Тя наистина се превърна в небивало по размерите си явление.

Днес ни е ясно, че на отделните филми не им достигат чисто естетически достойнства, а в тях твърде често се греша и спрямо логиката, и спрямо добрия вкус, и спрямо правилата или просто особеностите на драматургията... Но как

тогава се появи изключителният зрителски успех на тази поредица и какво бе неговото значение за развитието на българския телевизионен сериен филм?

Първата причина без съмнение бе пределната достъпност на поредицата: тя се лесно възприема и от децата, удовлетворява и най-разнообразни изисквания. Но все пак как тези най-разнообразни зрителски изисквания преглътнаха стотиците унищожени първостепенни и второстепенни герои и статисти, пропътуваните стотици и хиляди километри, действието, което се прехвърляше от София до Виена, от Родопите до Близкия Изток, от Мадрид до Москва и Париж?

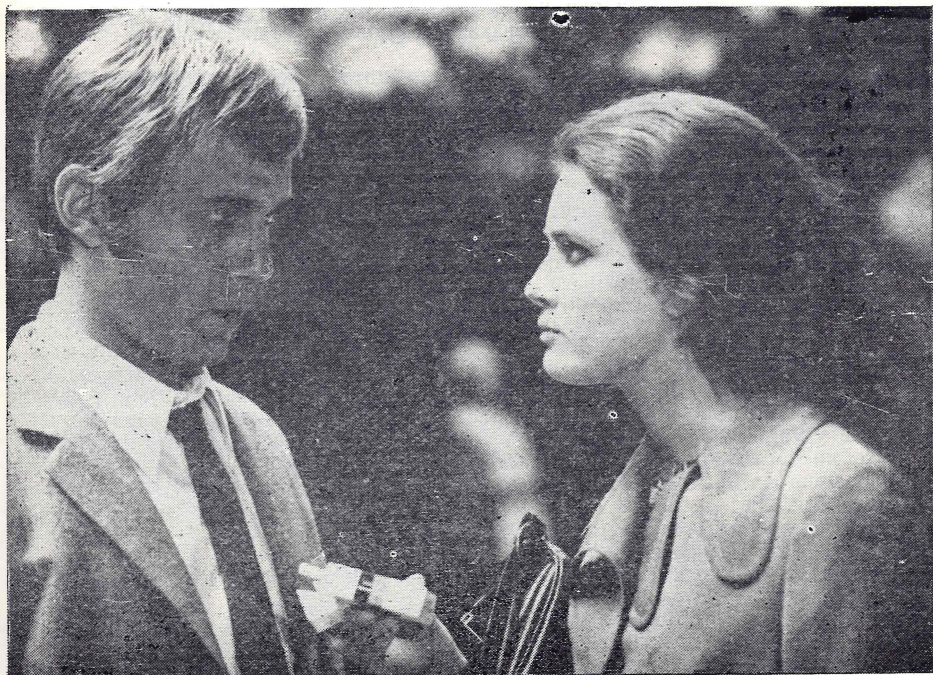
За героите на поредицата няма прегради под формата на разстояния, граници и дори митници. Не могат да ги спрат и такива дребни подробности като езиковата бариера. Не зная дали сте забелязали, но в „На всеки километър“ героите еднакво добре се разбират и с приятели, и с противници, на какъвто и език да говорят те, без да положат за това минимални усилия...

Тези герои действуват в един условен, до известна степен инфантилен свят, съставен от удари и контраудари, съблазнителки и предатели, изменници и приятели, коварни интриги и контраинтриги, в него героите нямат време да се занимават с обикновени земни неща — например да си купят нещо за ядене от магазина или да се обзавеждат със семейство. Майор Деянов сред четирите стени на собственото си жилище, обграден от любеща жена и деца, е немислим, там той би се чувствувал толкова неуютно, колкото му е уютно и добре на площадите на Париж, изпълнени с въоръжени до зъби противници.

Някога Конан Дойл, характеризирайки своя знаменит герой, бе писал, че „достойни за неговото внимание“ са само „произшествията в престъпния свят“. Нищо друго, съобщенията във вестниците за „революции, за възможни войни и предстояща смяна на правителството“ остават извън неговата сфера на внимание.

Деянов, разбира се, е най-живо заинтересуван от „революциите, възможните войни и т. н.“, противно на своя социално незаангажиран предшественик, той е увлечен именно в социалното преустройство на света, но и в неговия свят има сериозни непълноти — той просто няма частен живот. Авторите са си осигурили

Владимир Смирнов и Виолета Гиндева в „Последна проверка“



алиби; още от първата серия научаваме, че той е сирак. Така възможните интимни връзки със света са пресечени. Оттук нататък героят ще живее единствено в света на приключенията.

В конструираните от тях условен свят авторите са успели да разположат съответни, условни до голяма степен герои. Но те живеят в пълна хармония с този свят. Това съответствие бе другата решаваща причина за успешно масово възприятие на поредицата. В друга драматургична тъкан тези герси биха били непълноценни хора, чувстващи се неловко, тук те се намираха в пълна хармония със скроената по техен калъп обстановка.

Така бяха намерени съответстващите на известно стъпало връзки на масовото средство за комуникация с масовото зрителско възприятие. На това стъпало авантюрно-приключенското начало се оказа особено подходящо и осигуряващо успех. Но в същото време то посочи и своята едностранчивост, своята не-универсалност, опасностите, които се крият, както и това, че съществуват и други възможни стъпала, други възможни жанрови и тематични решения. Очевидно бе, че повторението на успешния модел няма да доведе до адекватни резултати.

Тези мисли потвърдиха напълно следващите телевизионни филмови поредици: „Демонът на империята“ и „Последна проверка“. Бих искал да се върна към шумния неуспех на „Демонът на империята“. По време на излъчването на поредицата страстите бяха така разгорещени, отрицанието така тотално, че бяха подминати и добрите ѝ страни: изключително добрата работа на художника, режисьорският професионализъм, артистичността на изображението.

„На всеки километър“ и „Демонът на империята“ бяха кръвни роднини, при това с една кръвна група, но една поредица бе възприета благосклонно, докато другата тотално отредена. На какво се дължеше това? Причините бяха в някои недостатъци на авторската работа, съществуващи в замисъла на творбата. В „На всеки километър“ всичко бе сравнително хармонично подчинено на романтично-приповдигнатата интонация; и фабулата, и характерите, и диалогът дори. А в „Демонът на империята“ съществуваше противоречие. Авторите се бяха опитали да съчетаят несъединимото: общата интонация на поредицата бе авантюрната, а централният образ в съзнанието на зрителите се създаваше от три несъвместими пласта: представите, натрупани в съзнанието на всеки българин за Апостола, някои негови известни постъпки и мисли, и една фигура от света на Голямото Приключение. Тези три пласта подобно на орела, рака и щуката дърпаха всеки в своята посока и разкъсваха и персонажа, и цялостността на поредицата...

Бе невъзможно да се възприемат сред общата атмосфера някои реално известни постъпки на Левски, за които сме чели още от читанките в плесницата на предателя например. Или истинските мисли, написани някога от ръката на Дякона, сложени в устата на героя, който в останалото време говори едни други думи, са подчинени на противоположна естетическа концепция. Те влизаха в яростно противоречие и се пораждаше непреодолимият конфликт между особената „достоверност“ на авантурата и реалната достоверност на документа. Създателите на съветската серия „Седемнадесет мига от пролетта“ при противоположни обстоятелства — „внедрявайки“ въображаем персонаж сред реално съществували исторически лица — бяха преодолели до голяма степен това несъответствие с цената на огромни усилия, на задълбочена подготовка и напълно съзнателно използвани художествени средства...

„Демонът на империята“ би се радвал на успех сред зрителите, ако централната фигура в него бе не Васил Левски, а някой хайдутин от четата, да кажем, на Филип Тотю или просто неизвестен хъш. Тогава биха простили и нелепиците на фабулата, и непрестанния дванадесетсерийен маскарад. И едва ли някой би се учудил как главният герой си достига костюмите за него... А да си спомняте майор Деянов да си е купил някога костюм или да сте го видели на екрана с мъка да краде костюм от чужд гардероб или още по-лошо, той да не му седи добре? Не, но такива са правилата на играта — той просто винаги идва при нас вече преоблечен... Същото правеше и Левски в „Демонът на империята“, но той не бе абстрактен като Деянов, той не бе престанал да бъде за зрителите и Апостолът на свободата, не бе станал участник в играта на Голямото Приключение...

Адаптацията бе невъзможна, ефектът на достоверността изключен...

Оказа се, че само наличието на „серия“, само наличието на „приключение“ не са достатъчни за успеха и сред масовия зрител. Рецептата, колкото и да из-

глежда сигурна, изведнъж се оказва коварна, когато не се спазят и други, нови, непознати за творците в практиката досега изисквания. Това доказва, макар и по друг повод, и при други ситуации „Последна проверка“...

Тя се появи след „На всеки километър“ и бе естествено да мине под сянката на предшественика, имал такъв необичаен успех. Зрителите на „Последна проверка“ бяха с 15% по-малко. Причините за това по-хладно отношение се крият не само в изгубения интерес към „повторението“ на жанра, — те са преди всичко в намеренията на авторите и тяхната реализация...

Намеренията бяха похвални — да се избегне еталонът, наложен от „На всеки километър“, да се избегне неговата стилистика, да се поднесат по друг начин взаимоотношенията събитие — герой — обстановка. За съжаление тези намерения останаха неизпълнени докрай — и резултатите бяха половинчати.

Нека огледаме нещата в „Последна проверка“. Централният персонаж също има изключителна биография — „възкръсналият мъртвец“ не е само екстравагантен израз, той е реалност в живота на героя. Но очакванията, че фабулата ще продължи в този дух, не се оправдават. Героят е поизгубил лекотата на незамислящия се персонаж от „На всеки километър“. Трябва да признаем, че за Деянов ситуацията, в която бе поставен героят от „Последна проверка“, е немислима: да бъде принуден, макар и против волята си, макар и несъзнателно под влиянието на някакво неизвестно за обикновения зрител медицинско средство да разкрие името си, да издаде секретни данни. В „На всеки километър“ дори не бяха си позволили лукса да ни занимават с героя, изпаднал в такова положение, стига това да не е поредната му уловка в играта с противника. А в „Последна проверка“ на това е посветена почти цяла серия. Героят наистина е изгубил ореола на непобедимостта, наистина е по-земен, но не е компенсирал тази загуба с друго — не е получил психологическа задълбоченост.

Без съмнение бе демонстрирано положително в основата си намерение, търсене на повишена достоверност, без да се доведат докрай търсенията и без да се подплатят те със задължителната в случая богата психологическа мотивировка.

Така бе завършен един цял етап в развитието на телевизионния ни сериен филм — етап, в който всички телевизионни поредици бяха произведения на при-

Асен Миланов, Невена Коканова и Стефан Данаилов в сцена от филма „На живот и смърт“



ключенския жанр. Успехите в него дойдоха по линията на повече или по-малко сполучливото овладяване на някои от моделите на масовото възприятие. Бяха очертани основните насоки на развитие, бяха изчерпани някои жанрови възможности и бе очевидно, че е необходимо разширяване на жанровата и тематичната територия, бе очертано движението към заземяване на произведенията, на напускане на първоначалната атмосфера на романтична приповдигнатост, свойствена на приключенския стил...

Но инерцията бе все още силна. Българска телевизия потърси да разреши новите задачи отново с произведения от приключенското кино — с две в същността си криминални поредици.

Бяха създадени две напълно противоположни по своя характер телевизионни поредици: „Произшествия на сляпата улица“ и „Синята лампа“. Между тях съществува забележима и с невъоръжено око разлика. Става дума дори не за разликите в режисьорския професионализъм или за достойнствата на драматургията, които са в полза на първата поредица, става дума за разликата в подхода, за развитие или не на вече създаденото от българския сериен телевизионен филм. Бих искал само да отбележа, че Людмил Кирков и Владислав Икономов ни демонстрират в „Произшествия на сляпата улица“ досега най-стабилната в професионално отношение режисьорска защита на замисъла сред създаденото в областта на телевизионната поредица у нас.

Но не за това става дума, нямам за задача да доказвам тук възможностите на Людмил Кирков или Владислав Икономов, интересуват ме други наблюдения, други мисли, които възникват при съпоставянето както на двете поредици една с друга, така и с общото развитие на серийния ни филм досега.

„Произшествия на сляпата улица“ се характеризира с едно приземяване, търсено и в литературната основа, и в работата на режисьорите, и в актьорското присъствие, особено на двамата централни изпълнители Наум Шопов и Светослав Пеев — приземяване и на събитията, и на героите. Става дума за акцентирание върху обикновеното и човешкото в света на необикновеното, какъвто е все пак светът на престъплението. За първи път в нашия телевизионен сериен филм се търси не атрактивното в работата на работниците от криминалния отдел. Дори престъпленията, които те разследват, имат твърде обикновено обяснение, разрешаването на поставените загадки идва не след необикновени проявявания на гениялния ум на криминалиста, не с необикновена сръчност и ловкост, не в схватка с превъзхождащия по брой и въоръжение противник, а в една работа тежка, делова, не твърде привлекателна за търсещия лекото човек работа, в която има и поражение, и победи, и тежести, и умора...

Първото запознанство с главния герой Милев става в момента, когато този „непобедим“ в другите серии герой е сразен от... грипа и хремата! Представете си майор Деянов хремав и ще разберете колко важна е тази дребна на пръв поглед подробност. Не зная дали това е било предвидено от авторите или е случайно съвпадение, но дори да е така, все едно болестта на героя звучи като реплика към един отминал етап в серийния ни телевизионен филм. Настиналният Деянов е нонсенс, болният Милев е нещо нормално, доколкото самият Милев с нищо не се отличава от всеки друг нормален човек, отличава го единствено особеният характер на професията му. Но малко ли особени професии има на света. И най-често техните притежатели са обикновени хора като всички нас...

В един от филмите на поредицата има твърде знаменателен диалог. Милев изучава френски, учителката пита своя „ученик“:

— Чели ли сте Сименон?

— Почти всичко — гласи отговорът.

— А помага ли ви Мегре в работата?

— На мен ми помага лейтенант Ралчев...

Това съзнателно принижаване на персонажите, това демонстративно отстраняване от знаменитите класически прототипове не е празна игра на думи, това е отчетлива авторова програма...

Отделните произведения в „Произшествия на сляпата улица“ се занимават с разкриване на емоционалните, рационални или социални мотиви на престъплението, изследват се не неговата изключителност, не ефектното му разкриване, а закономерностите му, ако мога така да се изразя, неговата реалност, неговата същност. Търси се атмосферата на деянието в нейната сложност...

Във филма „Ф—103“ престъплението е в семейния кръг — обръща се внимание на семейните дразни, на дребните, неприятни неща от живота в човешките



Светослав Пеев и Наум Шопов в сцена от поредицата „Произшествие на сляпата улица“

взаимоотношения, за да се очертае как се е породило ненормалното, отклонението от нормата. В „Прилепите летят нощем“ и донякъде в „Самопризнание“ сянката на миналото оказва своето влияние върху битието на персонажите, тъмните петна в миналото се превръщат в реална сила, която днес убива или предизвиква престъпления.

А в така експонираните ситуации двамата главни герои са човечни и земни, те са способни да грешат, да тръгнат по неверни пътища, да се поправят, да се съмняват, да нервничат и търсят.

„Един човек не бива да лежи в затвора, защото ние не сме си свършили работата“ — тази реплика, произнесена от Милев-Наум Шопов е твърде важна. Малко герои в произведения на този жанр са способни да направят такава самооценка, без да се страхуват да навредят на репутацията си на безпогрешни детективи пред зрителите.

Разбира се, би било пресилено да се твърди, че всичко в тези интересни филмови произведения е удачно или намерено точно, или пък изведено докрай. Просто мисля, че трябва да ги съдим, съобразявайки се с общата картина и със задачите, които са си поставяли техните автори — да създадат филми на добро професионално ниво, без да претендират за изключителни открития, без да се изразяват желания в рамките на криминалният жанр да се разрешат проблемите на света около нас, без произведенията от жанра да се нагърбват с несвойствени задачи. В тези филми има интересни наблюдения, добре решени характери, сполучливо актьорско присъствие и няма прескачане в чужди тематични и жанрови територии. Има добро съзнаване на поставените задачи, авторска добросъвестност, внимателно професионално отношение, има резултат, който утвърждава едно добро ниво като общ фон за бъдещите постижения.

И все пак при цялата си отдаденост на жизнената достоверност създателите на „Произшествия на сляпата улица“ не са останали освободени от наследството на поредицата „На всеки километър“. Като не изключвам отделни елементи в другите части, мисля, че най-ярко това наследство се проявява в рязко отделищата се последна част „Кутия за емфие“.

В атмосферата на поредицата неочаквано и неоправдано се вмъква космо-политичното начало, проявило се в някои от филмите на „На всеки километър“, особено във втората част от поредицата. Героите, които така добре се чувстваха в Перник и околните села, сред улиците и квартирите на големия град, изведнъж трябва да се отправят по парижките булеварди. И в драматургията веднага заробва механизъмът на условността, на добре подредените съвпадения, свойствен на авантюрната атрактивност.

Недостатъците в литературата привличат след себе си олекотяване на режисьорската наместа. Париж идва на екрана с познатите от илюстрираните картички и туристическите проспекти обекти — Нотр Дам, Айфеловата кула. Изгубва се, изчезва, разпръснат с лека ръка така трудно добитият дух на достоверност, спечелен с мъка от двамата герои-труженици, станали ни симпатични с лутанията си, търсенията, неуспехите, с ежедневието на една трудна и често неблагоприятна професия.

И не че Войцех Пшоняк не играе добре, той играе чудесно, и не че майсторството на Наум Шопов или Светослав Пеев е намаляло — намаляло е тяхното лично обаяние. Пътят от Перник до Париж, струва ми се, бе извървян напълно излизно....

А може би и не излизно, защото ни бе напоменено, че пътищата, по които се развива плодотворно приключенският ни телевизионен сериен филм водят, ако мога така да се изразя, по-скоро към Перник и близките села, отколкото до Париж... И това е пътят на задълбочено изследване на човешките характери, на психологията на човека, на неговите социални функции, път в който отсъствуват указателните знаци на авантюрата и романтичната приповдигнатост, път на професионално стабилизиране, на точно определяне на функциите и задачите на приключенско-криминалните поредици, на надеждите, които се възлагат на тях, и на резултатите, които се очакват. Път на едно трезво и рационално отношение, при което криминалните и приключенски серии престават да бъдат център на програмата и производствения интерес, заемат подобаващото им се място, създават се от сериозни и професионално стабилни творци — пример за което с добрите си страни е „Произшествия на спящата улица“.

Дори да не се бе състояло пътуването до Париж в „Произшествия на спящата улица“ разговорът за него все едно би следвало да се проведе. Причината за това се крие в особеностите на подхода на авторите на другата поредица „Синята лампа“, от която сме видели само една част. Разговорът е задължителен, защото те ни връщат отново и изцяло в условия свят, където преобладава драматургията на случайността и съвпаденията, където фабулата властва над човешките характери, в онзи свят, който е скроен по мерките на героите, а не обрнатото, героите да се пасират в един реален свят с неговите истински проблеми, трудности и сложности. Обръщам особено внимание върху тази особеност, защото според мен жизненият материал, с който боравят авторите на „Синята лампа“, предполага разрешение в съвсем друга посока.

Наистина бих могъл да бъда обвинен, че и аз изкуствено конструирам нещата в своя доклад, че подвеждам всички български телевизионни поредици в една посока — наличие на авантюрист и нейното отсъствие, че преувеличавам отражението на естетиката на „На всеки километър“ върху следващите телевизионни поредици. На пръв поглед може да се стори, че това е вярно. Но ако видим отражението на тази основна стилистика във всяка една от телевизионните ни поредици, ако зад тези външни белези видим стремежа към приближаване до живота и обратно — отдалечаване от достоверността и документалността, така важни именно за телевизията, ще се убедим, че разглеждането на тези характеристики на телепоредиците далеч не е случайно. Това не означава, че друг изследовател не може да намери друг ъгъл на зрение.

Едва ли бих сравнявал излизно две поредици като „На всеки километър“ и „Синята лампа“, то се налага. Налага се дори поради това, че в последния брой на вестник „Народна култура“ се появи рецензия от Величко Нешков, посветена на новата телевизионна поредица. Не бих искал да обсъждам общия положителен тон на рецензията, това е в последна сметка лично право на автора на рецензията и на телевизионния отдел на вестника, макар да съм убеден, че с подобни избронтелно положителни рецензии вместо задълбочени и аналитични изследвания няма да бъдем особено полезни на телевизионните творци. Но това е друг въпрос, повтарям, това е лично дело на всеки автор и на всеки вестник.

Посочената рецензия ме заинтригува с аргументацията си в полза на „Си-

нята лампа“. „Едно ст предимствата на „Синята лампа“ — пише Величко Нешков — е, че не поставя героите в изключителни ситуации.“ Ако е така, това би било чудесно. Но тъкмо в това ще си позволя да се усмия. Вечерите, прекарани пред малкия екран, ме убедиха, че на екипажа на „Стрела 10“ не му дават мира лаврите на Деянов и Бомбов...

А нанстина би било чудесно и би било централно достойнство на поредицата, ако героите не бяха поставени в изключителни обстоятелства. Избраният материал, мисля, сам налага задължително заземяване в най-хубавия смисъл на тази дума. И не само защото в центъра на вниманието тук не са легендарни герои, разузнавачи, а членовете на екипажа на една патраулна милиционерска кола, а защото става дума за хора, които срещаме всеки ден, защото работата на тези хора, включени в нашето общо ежедневие, налагат друг градус на поведението, друга интонация, чужди на всяка атрактивност, защото разкриването на характерите на тези хора би могло да се превърне в спокоен, мъдър и човечен разказ не само за тях, но и за живота ни, за нашите всекидневни грижи и вълнения. И това би било най-добрият път към сърцата на хората.

Бих искал във връзка с това да приведа като пример за подобно отношение режисьорския дебют на известния съветски киноактьор Михаил Улянов „Последният ден“ по сценарий на Борис Василиев, където за работата на милиционера е разказано точно така топло, човешки и дори там, където се появяват изключителни ситуации, те са решени човешки и просто. И в това се крие силата на този филм — и преди всичко защото в него имаше много жизнени наблюдения, много любов към хората, изучаване и вглеждане в бита им.

А в „Синята лампа“? Ще приведа само два примера. В „Синият папагал“ героите задържат неочаквано и за самите себе си опасен престъпник, при това търсен от Интерпол. Задържането става така: престъпникът предизвиква подозрението на пазителите на реда с това, че си поръчва бифтек тартар при това точно във вечерта, когато търсят сексуален маниак, чиято отличителна черта е пристрастието към това необичайно ядене. Следователно, ако нашият опасен престъпник си бе поръчал не тартар бифтек, а скромна мешана скара или дори турнедо „Сара Бернар“, той би останал просто незабелязан. А в „Барьерата“ героите преследват престъпниците из цяла България — от София до Бургаското летище, откъсвайки се твърде дълго и далече от своя служебен параметър.

Именно затова откъсване, за това изключване от обикновеното става дума. Дали то ще се прояви в управляването на моторна лодка, услужливо оставена за тази цел на подходящо място, или в нещо друго, няма значение. Важното е, че героите излизат тъкмо извън обикновените ситуации, дори извън пределите на преките си задължения — в „Краят на филма“, иначе добре конструирано и премислено произведение, главният герой, лейтенантът, се захваща с работата на следователя, за да може да участва пълноценно в централното събитие, което се развива покрай и извън екипажа на „Стрела 10“...

Говоря това, защото съм убеден, че преследването с моторна лодка не внася нови черти в психологическата обрисовка на героя. И после, майор Деянов би го направил по-добре и би било по съответстващо на неговия характер. И преследването с коли има своите образци в световното кино. Героите на „Синята лампа“, които по принцип не са героите на приключението, се пласират в една несвойствена им среда и това им носи само загуби, загуби, породени преди всичко от изключителността на събитията.

Така е изпусната една възможност да се разкаже за живота на тези обикновени хора и техните обикновени дела, да се поведе един човечен разговор за нашето време, пълен с размисъл, с топло отношение, с любов и внимание...

За мен обръщането към филмовата серия „На живот и смърт“ на сценариста Анжел Вагенщайн и режисьора Неделчо Чернев е от особено важно значение, защото тя реализира онези скрити засаги за нашата телевизионна поредица възможности на сложното литературно повествование, равносходно или поне доближаващо се до обхвата на романия разказ; защото тя е първи опит в тази област у нас и защото начева едно направление, за което нашата телевизия има в бъдеще сериозни намерения и което скоро ще бъде основно и водещо. Бих казал дори, че следващото обсъждане на състоянието на телевизионния сериен филм ще бъде посветено предимно на този род филми. Увереност за това ми дават и перспективният план на Българска телевизия, където има заглавия като „Записки по българските въстания“, „Лютюн“, „Под игото“ и т. н., и обективните закономерности на развитието на телевизионния филм...

Ако се замислим как е разказвал досега нашият сериозен телевизионен филм, трябва да признаем, че е използвал малка част от коефициента си на полезно действие. И не само защото в отделните филмови поредици разгръщането на сюжета се е ограничавало в рамките на отделния филм с изчерпването на фабулната нишка в отделния спектакъл... Но дори там, където на героите е съдено да изживеят в продължение на няколко части сравнително продължителен период от своя живот („На всеки километър“, „Последна проверка“), в общата съвкупност на телевизионната поредица отделните части са завършени, затворени в себе си и изчерпващи се в своето битие. Пределен пример е „Демонът на империята“, където отделните части при цялото си външно различие са всъщност копия една на друга. Където и да се развива действието, в Русчук или в Цариград, се повтаря все една и съща схема на схватката между двамата главни противници: Левски и Митхад паша. Подобна е ситуацията и в „На всеки километър“, и в другите поредици, т. е. нашата телевизия все още не е използвала докрай възможностите, заложили в телевизионната серия: да се проследи един отрязък от живота на човека или на обществото, на цял народ в продължителен период от време, да се проследи в цялата му сложност и многостранност.

Често говорих за взаимоотношенията между героите и средата, в която те са поставени. Почти навсякъде говорих за повече или по-малко удачно пласиране на героите в драматургичната обстановка. Бих искал да подчертая, че тук не става дума за елементарна техническа сръчност на авторите-драматурзи, а за основни мирогледни особености на произведенията им. При преобладаването на фабулната страна, на външната динамика героите изглеждат зависими от средата, в която е пласиран, твърде често той изкуствено се приспособява към нея, защото атмосферата на подчертаната атрактивност и авантюристичност има своите закони, различни от законите, господстващи в другите видове повествование. В него остава малко място за проучване личностните позиции на героите, за проникване в психологията им, за изследване на сложните връзки на човешкото съзнание с другите човешки съзнания и съотношението му със света, в който живее човекът. Тази задача е по силите на телевизионната серия.

И това доказва с добрите си страни „На живот и смърт“.

Това е първият цялостен опит у нас да се разкаже със средствата, достъпни на телевизионната серия, едно повествование, близко до романното с неговата многопластовост и многостранност. Естествено е този първи опит да бъде екранизация на литературно произведение, но това не означава, че за бъдеще не е възможно появяването на оригинални, създадени тъкмо за телевизията многосерийни произведения, които да притежават тези особености на повествованието.

Преимуществото на телевизионната серия се състои не в това да прехвърля действието от обект на обект — това умеят и театърът, и киното — нито в това да проследява паралелно събития и характери в различни социални слоеве — това също умее киното, да си спомним още „Нетърпимост“ на Дейвид Уорк Грифит — и не в това, че може да се обхване животът на един герой от ранно детство до смъртта му. Тук става дума за разширяване възможностите на театъра и киното в посока на романа, на епоса — да се гради едно полифонично повествование със сложна вътрешна архитектура, в която нишките на взаимоотношенията да се преплитат и сплитат в сложните възли на историческите промени, да се създава сложна „оркестрова“ творба, позволяваща да се надникне в същността на човека и на неговите взаимоотношения с мирозданието, да се обхванат и проследят тези взаимоотношения в техните промени цялостно, философски, многостранно.

Разглеждайки телевизионната серия „На живот и смърт“ като пръв наш опит в тази посока, трябва да я определим като успешен опит.

Преди всичко следва да говорим за позицията на авторите, за стремежа им да създадат образец именно на такова полифонично мислене, да изградят едно повествование, което да не е чуждно на литературния първоизточник, но и да има своите специфични телевизионни очертания, да изградят облика на една историческа епоха, като по този начин пресъздадат атмосферата и лицето на важната за нашия народ преломна част от историята му. Тези намерения и реализацията им заслужават адмирация.

Не мога да пропусна да отбележа и сполучливото актьорско присъствие на тримата централни изпълнители Стефан Данайлов, Катя Паскалева и Стефан Гецов, които са успели да обединят в едно твърде различните си актьорски дарования, за да постигнат внушително емоционално въздействие върху зрителя.

Задължен съм да отбележа и онези пропуски в работата на създателите на серията, които засягат централни, важни проблеми, които ще бъдат от значение и за бъдещите опити в тази област. Защото ако „На живот и смърт“ е пионерско произведение в една област, то следва да поеме върху плещите си един твърде висок критерий, съобразен и с бъдещите начинания, и с успехите на следващите го творби...

Задължително е при многопластовото повествование, каквото съществува в „На живот и смърт“, сигурното овладяване на режисьорските изразни средства. Режисьорът, който след сценариста идва, за да „оркестрира“ отделните партии в телевизионната серия, е длъжен да достигне художествено единство в конструкцията на произведението. Тук са най-големите пропуски в „На живот и смърт“ и този въпрос трябва да бъде изяснен.

В стремежа си да разширят историческия фон на своето произведение, да обхванат един широк кръг от проблеми и въпроси и да говорят със зрителя не само за единичния случай, а и за историческата съдба на един народ, вплътени в отделните фигури на повествованието, авторите на „На живот и смърт“ са използвали документални кадри, фотоси, фиксирали са точно историческото време. Този замисъл сам по себе си не е лош и би могъл да доведе до сериозни положителни резултати именно в рамките на романното телевизионно повествование, където отстъплението, от една страна, и вмъкването на реалността на документа сред постройката на авторовата фантазия — от друга, са особено плодотворни.

Телевизията сама по себе си като средство за масова информация и комуникация предлага на зрителя в своя общо програмен поток непрестанно редуване на произведения с различна степен на условност — от пълната натурност на директните спортни предавания и заснетите политически събития до крайната художествена условност на балетните спектакли и театралните постановки. Този особено „полижанровост“ на телевизионния програмен поток позволява на зрителя лесно да възприема и сложно съчетание на разни нива на тази „условност“ в организма на едно произведение. Но все едно има предели на достъпност в зрителското възприятие и тук е необходим особено внимателна режисьорска намеса, едно съзнателно търсене на взаимното проникване на плодовете на художествената фантазия с реалността на документите... Ще се опитам да се аргументирам с конкретни примери от „На живот и смърт“: там често документалните кадри съжителствуват с едно откровено театрално, дори бутафорно начало. Да вземем само сцените в клуба, където редица изтъкнати наши актьори се представят твърде незадоволително и където общата атмосфера е решена режисьорски и операторски театрално, да не говорим за визионите при раняването на Росица или финалния визион с преминаването на загиналите по празничните улици на победата, където условността на режисьорското решение граничи с лошия вкус. И поставени в близост до тези откъси от повествованието, документалните кадри или губят своята сила на въздействие, или напротив, рязко контрастират и доказват недостатъците на предхождащото ги изображение.

А подобно съжителство е напълно възможно и то има най-добра почва тъкмо в телевизията поради нейните специфични особености. Това, което с мъка може да си позволи кинематографът, телевизията го притежава в кръта си. Доказва го и „На живот и смърт“, един от силно построението в емоционално отношение епизоди — разстрелът — се прелива в емоционално не по-слабо въздействащи документални свидетелства за зверствата и от това общото внушение на авторовата мисъл се засилва, художествената реалност и документалната се сливат, за да заработят в едно общо направление. И в същото време кадрите от гражданската война в Испания, появили се непосредствено след един пределно бутафорен ръкопашен бой, действуват разрушаващо, като чуждо тяло в общата филмова тъкан на произведението.

Примерите могат да се удвоят и утроят, но не това е моята цел, бих искал само да подсказва, че в сложната работа по изграждането на произведение, свързано с романия принцип на повествование, особено важна е режисьорската, авторска прецизност в подбора на отделните изразни средства, в постигането на художественото единство на филмовата серия. В посоките на това търсене „На живот и смърт“ и с добрите си страни, и с недостатъците си е едно стъпало напред, един интересен опит, чиито резултати без съмнение ще окажат своето влияние върху бъдещото развитие на нашия телевизионен сериен филм.

Бих искал да кажа няколко думи в заключение: развитието на нашия сериен телевизионен филм може да се разграничи в три основни етапа:

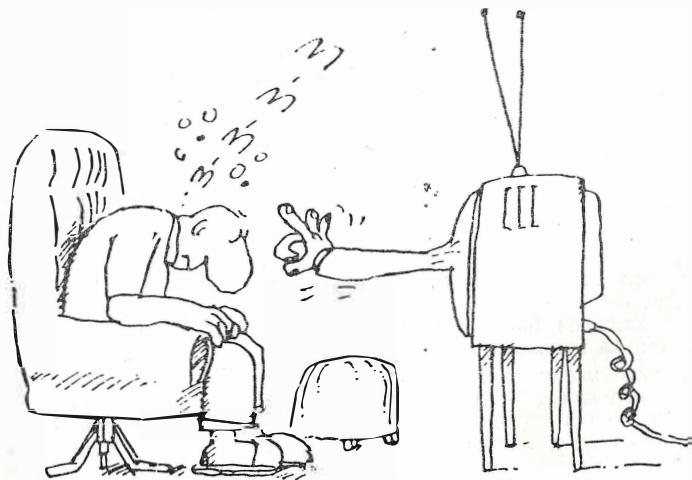
— период на неговото зараждане;

— период на господстващото приключенско начало, период, който изчерпа известни възможности в тази насока, укрепи авторитета на телевизионната поредица сред нашите зрители, доказа необходимостта от диференциация вътре в телевизионния сериен филм и от търсене на нови възможности в областта на повествованието;

— новият, все още продължаващ период демонстрира ориентиране към телевизионната серия, към литературния, романен стил на повествованието. Такова очевидно ще бъде и преобладаващото производство на българските телевизионни серийни филми в следващите няколко години.

Очевидно е, че приключението и занимателността засега изиграха своята положителна роля, постигнаха твърде много за укрепване авторитета и позициите на серийния филм, но заедно с това доказаха необходимостта от развитие в посока напред към усложняване и обогатяване формите на телевизионното серийно кино.

Каква обща оценка бихме могли да дадем на телевизионния ни сериен филм в досегашното му съществуване? Без съмнение — положителна, както в установяването на контакти с масовия зритель, така и в търсенето на спецификата, на разработването на истинските пътища на серийния филм. И да му пожелаем нови успехи в бъдещата работа, завоюването на все по-голяма аудитория в нашата страна, а и в чужбина.





до другаря
орлин василев
народен деятел на
изкуството и культу-
рата, лауреат на
димитровска награда
тук

Уважаеми другарю Орлин Василев,
Бюрото на Управителния съвет на Съюза на българските филмови дейци Ви изпраща най-сърдечните си поздравления по случай Вашата седемдесетгодишнина.

Вашата лична човешка съдба и Вашият творчески път са свързани с едно голямо събитие в историята на народа и страната ни — Септемврийското въстание 1923 година. С впечатления от неговия кървав погром и с неугасима вяра, че справедливостта ще възтържествува, са изпълнени както първите Ви художествени произведения, така и много страници от следващите Ваши книги. Това съдбовно събитие Ви научи да разпознавате безпогрешно враговете и приятелите на народа, да изберете своята гражданска и художническа позиция от революционната страна на класовата борба. И на тези принципи Вие останяхте верен в целия си дълъг, сложен и плодотворен писателски път. Те са извора на революционната романтика и на страстната публицистичност, на неподправения драматизъм в различните по жанр Ваши творби — от романа и разказа до драмата и сето.

Силата и своеобразието на таланта Ви се прояви и във Вашата дейност като сценарист. Още в трудните за нашето кино години, в тежките условия на пионерския ентузиазъм и на мракобесническата цензура Вие написате сценария за филма „Страхил войвода“, с който изразихте клокоческия в дълбините на народната душа справедлив гняв към изедниците. С Вашето име е свързано и раждането на първата творба на новата ни социалистическа кинематография — филма „Калин Орелът“ (1950 г.). А „Тревога“, на чиято драматургия също сте автор, донесе първите ни международни успехи и признания, укрепи самочувствието ни, вярата ни в бъдещите завоевания. Появилите се по-късно филми „Хайдушка клетва“ и „В навечерието“ по Тургенев, реализирани отново по Ваши сценарии, също имат свое значение за професионалното израстване и жанрово-тематичното обогатяване на българското кино.

Желаем Ви от сърце, другарю Орлин Василев, здраве и бодрост, за да дарите на нашата литература, на нашето социалистическо изкуство нови високохудожествени произведения.

ПРЕДСЕДАТЕЛ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ: *з. а. Хр. Христов*

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ В ИСТОРИКО-МОНТАЖНИЯ ФИЛМ

ЕМИЛ ПАВЛОВ

Съвременното документално кино, в това число и телевизионното, притежава неизчерпаем източник за създаване на нови филми на основата на вече заснет и организиран кинематографичен материал. В кинознанието подобни произведения, изградени по пътя на творческото преосмисляне на архивен документален материал, са познати като монтажни филми или още по-точно, като историко-монтажни филми. Практиката на световното кино доказва живителната сила на историко-монтажния филм, широките му възможности, значително разширяващи сферите на документалистиката. Специално се спирам на монтажния филм, тъй като в последно време той преживя истински разцвет и заема съществено място не само на големия, но и на малкия, телевизионния екран. Кинематографичната практика поставя на дневен ред многобройни въпроси, които чакат своето разрешение и теоретическо осмисляне. Настоящата статия има за цел да изследва някои от особеностите при изграждането на художествения образ в историко-монтажния филм, неговите отличия от обикновения документален филм, специфичните му характерни черти.

При осъществяването на обикновен документален филм режисьорът още в първоначалния стадий на замисъла търси максимална художествена изразителност на всеки епизод. Съобразно своите творчески задачи документалистът търси в идентичността на кадъра не само обикновената достоверност, но и възможностите за създаване на художествен образ, за изразяване на определени човешки състояния, настройка на разума и чувствата, директно съобщение към зрителите. След време именно този веднъж заснет и художествено организиран документален материал става основа за историко-монтажния филм. Изниква въпросът за изразителността на първоначалния материал и

за намиране на онези критерии, които определят тази изразителност. Ще отбележа няколко възможни признака.

Уникалност

Под уникалност на хроникалния материал трябва да се разбира откриването на такива материали, които със силата на документа разкриват събитията от историята на човечеството и могат да ни направят техни свидетели. Така например дълго време се смяташе, че няма киноматериали за първите дни на Отечествената война, че схватките на съветските хора с фашистите в трудните за съветската страна юнски дни не са запечатани на кинолента. Създателите на филма „Великата отечествена“ откриват нацистката хроника, в която са документирани първите бомбардировки над съветските градове, села и летища, в която е запечатан свежо насипан бурстеев, а до него — двама с картеница. Превръзката на единия от бойците е набъбнала с кръв. Това са съветски войни, защитаващи западната граница. И още кадри: оръдие с трима бойци, останали да прикриват оттеглянето на своята част, или набързо изровен окоп, в който никой от войниците не е останал жив. И в същото време — гордо преминаващи войници на Вермахта през опожарено белоруско село и усмихвач се млад нацист на фона на догарящи украински селски къщи. По думите на Б. Медведов суровата правда от първите дни на войната, видяна през обектива на документалната камера, „хваща за сърцето“.

Точност във фиксирането на вътрешното състояние на човека.

По думите на Ром тази точност при фиксирането на вътрешното състояние на заснетия човек е „обещанието за изкуство“, което предлага архивният материал. Ето един пример от филма „Обикновен фашизъм“. В Освненцим сними затворниците пред смъртта им. Фотографът, стоящ далеч от изкуството, притежавал добросъвестна немска акуратност и запазвал снимките. Те са запечатали хиляда лица, хиляди очи, зад които откриваме интелигентност, ум, човешко достойнство и велика печал. Заслугата на кинематографистите е, че заставиха зрителя да обърне внимание на тяхната изразителност, обединявайки ги в отделен епизод, който условно бихме могли да наречем „Очите на Освненцим“. Отделният факт придобива образна изразителност и прераства в явление на изкуството в момента, когато е видян през погледа на художника.

Тенденциозна образност на първоначалния материал. Колкото и обективно да е омото на документалната камера, то изразява в крайна сметка определена авторска позиция, онази позиция, от която е тръгнал кинематографистът, избирайки събитието и зрителния ъгъл, през който то е показано. Тази тенденциозна образност на документалния материал е своеобразна идеологическа характеристика на епохата. Например камерата на нацисткия оператор никога не се смесва с тълпата, тя хвърчи над нея. Всяка снимка е от птичи поглед. Авторите на историко-монтажния филм използват тази особеност на нацистката хроника, за да създават художествен образ, да изразяват една мисъл. Възниква образът на хората песъчинки, безлики части на цялото, чийто живот в нацистката държава няма отделна стойност. В „Обикновен фашизъм“ е използвана нацистката хроника, запечатала Хитлер, пътуващ в открит автомобил, който като че ли „плува“ по вълните на огромно човешко море. Отного тенденциозната образност на първоначалния материал става изходна точка за създаване на художествен образ, който разкрива същността на отношението на немската маса към нейния фюрер. При движението от факта към образа изразителността на отделния факт се уплътнява във времето.

„Монтажният облик на събитието — пише Сергей Дробашенко — е винаги по-различен от истинския. Това създава решаваща предпоставка за неговата оценка от художника, за изграждане на образ, а не на копие на действителността“.¹

Съпоставянето на отделните факти и отчитането на вътрешния конфликт като двигател на сюжета води до тяхната нова организация, характерна за структурата на художественото произведение. Не копие на действителността, а проникване до истината за действителността, създаване на истински облик на събитията чрез художествения образ. Монтажът не унищожава документалността. Фактът не се отрича, не се оспорва. Той се осмисля. Не напразно Юрий Ханютин, разглеждайки различните етапи при създаването на документалния филм, още в заглавието на своята статия обозначава последователността на процеса — „факт — мисъл — образ“.

¹С. Дробашенко, *Екран и жизнь*, М., изд. „Искусство“ 1962; с. 163.

„Посредством монтажа на различни кадри — пише Ханюгин — чрез контрапункта на словото и изображението, музиката и зрителния ред, сътъкновенията на два или няколко различни пласта авторите търсят третия, неочакван и точен образ“¹.

Така в процеса на възприемане се ражда образната мисъл „пред очите“ на зрителя, възникваща като резултат от действително мислене и неподправения подем на гражданските чувства на авторите. Особено интересен в тоя отношение е филмът на Хари Стойчев и Сава Кулиш „Последните писма“ (1965).

Размисълът на авторите на филма за войната е базиран върху писмата на немските войници, обкръжени край Сталинград. Тога са писма, рекъзирани по заповед на Хитлер от последния самолет, отървал се от сталинградския котел. По замисъла на нацистката пропаганда те трябвало да бъдат използвани като свидетелство за несъкрушимостта на моралния дух на хитлеристкия войник, за увереността в бъдещата победа, в тържеството на националсоциалистическите идеи. Писмата обаче не потвърдили мита за моралната твърдост на немския войник и задълго били погребвани в архивите. И ето тези уникални писма, точно фиксиращи вътрешното състояние на своите автори, стагат обект на историко-монтажния филм „Последните писма“. В съпоставяне на тяхното съдържание с реалността и псевдореалността, която се опитвали да представят за действителност фашистките главатарни, режисьорите откриват зърното на конфликта между мита за превъзходството на хитлеристкия войник и жестоката правда, осмислена от немските войници и офицери.

Този конфликт предопределя подхода на авторите на филма към хроникалния материал. Те се опитват да погледнат официалната фашистка хроника с очите на онези, които са се оказали в „котела“ и които под напора на жестоки обстоятелства прагят разносметка на своя живот. Ярката индивидуалност на писмата помага на авторите да създават обобщения образ на немския войник, победен от железната преса на Сталинград, за първи път усъмнил се в правдивостта на хитлеристката пропаганда и в смисъла на войната. Осмислянето на старата нацистка хроника довежда до нов художествен образ, до нова мисъл — хиляди хора със загубени възможности и глаенният гинник за тази загуба е фашизмът. Документалността на задкадровия текст, изцяло изграден върху писмата на немските войници и офицери — сами по себе си документ на историята, — до ежда до взаимноосмисляне на текст и изображение. Подложеният под текста на писмата изобразителен материал не толкова потвърждава казаното, колкото по пътя на различни асоциации позволява да се постигне твърде висока концентрация на материала и като следствие — концентрация на мисълта, на плътността на образа. Ето характерен пример. Редовете от писмото, в което пианистът съобщава на своята любима най-страшното — „аз нямам ръце“ — попадат върху кадри на войници, посрещачи фюрера с ръце, вдигнати за фашистко приветствие. Паралелно с нацистките паради се монтира изготвянето на различни по големина и цвят кукли:

Колони от знаменосци и каски преминават по площада

Диктор: писмо на пианиста: ти си длъжна да избегнеш тога из глътата си. Маргарита. И трябва да го напратиш незабавно. Аз разбрах, че ти искаш да видиш до себе си...

Работилницата, в която се работят пластмасови кукли.

...не само мъжа и любимия, но и пианиста.

Жена шовдига кутията с детайлите на кукли, избирайки нужния. Колони войници в каски преминават през двореца.

Маргарита!
Ти си длъжна да знаеш истината: аз нямам ръце още от началото на декември.
На лявата...

¹ Ю. Ханюгин, Факт-мысль, образ. Вопросы киноискусство, М., изд. „Наука“, 1970, с. 68.

Колоната гойници преминава по широк площад пред група офицери.

липсва малкият пръст. Но още по-лошо е, че на дясната ми отрязаха трите средни пръсти. Аз мога да държа чаша само с показалеца и малкия пръст. Останах ужасно безпомощен.

Жена в работилницата избира пластмасови ръце от подвижна кутия.

И само когато нямаш пръсти...

Колоната гойници с каски преминават пред изтеглия ръка Хитлер и офицерите с разкошни мундири.

... разбираш колко са ти нужни дреболиите. Единствено, което още мога да прага...

Жена прикрива ръцете на пластмасова кукла. На същата постаейт ръцете

... това е, че стрелям с малкия пръст. Изгубих си ръцете. Не мога аз цял живот само да стрелям.

Барабанчик начело на вървящия по улицата оркестър. На куклата рисуват устни.

... до мен лежи земяк от Мюнхен, който няма нос. Той ми каза...

Военен оркестър марширува по улицата. Главата на куклата без коси.

... че не са ми нужни носни кърпички. Когато го попитах какво ще прави...

Военен оркестър марширува на фона на Триумфална арка.

... ако му се поиска да плаче...

В редицата са поставени кукли с причесани коси.

... той ми отговори, че всички тук, в това число и аз, не ще успеят да плачат повече. Скоро за нас ще плачат други.

Военен оркестър марширува на фона на Триумфалната арка. Върви ожигена група момичета

Чувстваеш ли се сега по-добре, когато знаеш цялата истина?¹

Звукозримият образ ражда мисълта, че пианистът, подобно на милиони други като него, добродолно са отгали ръцете си на Хитлер, една кукла, разкривана и възвеличена от масите. Документалният материал става основа за създаването на символичен образ. Издигнатите за пригетствие ръце и пластмасовите кукли се натоварват с допълнителен смисъл. Това не са просто ръце и просто кукли. Чрез тях е показан механизмът за създаване на фалшиви идеали. Те се претръщат в художествен образ, разкриващ чрез частното и конкретното една обща мисъл — драмата на една нация. Изображение, дикторски текст и музика встъпват в сложен контекст, взаимно обогатявайки се и допълвайки се. От екрана звучи не парадната музика на фашистките маршове, не специално написан за филма съпроод, а класическата мелодия на Албини.

¹ „Последние письма“, монтажная запись фильма, изд. „Рекламфилм“, 1966, стр. 32—34.

„От светлата, като че ли плаваща музика на Албиниони — споделя впечатлението си Борис Медведев — знаменитата пруска патешка стъпка изведнъж изгубва своята материалност. Ние виждаме в какъв такт се отпускат ботушите по паважа, как се издига прахът и се полепва по кителите, а в същото време целият този свят на паради, пруски стъпки и безпрекословно подчинение губи своята неоспоримост и става призрачен, беззвучен и умиращ“.¹

И отново се ражда метафоричният образ. Музиката, олицетворение на вечната хуманна сила на изкуството, е противопоставена на фашизма. Но ръцете на пианиста вече не принадлежат на изкуството. Те са отдадени на онези, които са го изпрагнали да разрушава.

Така от сложно построения епизод и преплетените асоциации на звукозримия ред възниква кинематографичният образ, който не може да се преразкаже словесно, да се сведе до определено понятие, който извън своята екранна форма и живот е опростен и обеднен.

Реалистичният художествен образ, базирайки се на конкретната реалност, в същото време се подчинява на особени закони, допускащи отклонения от елементарната житейска правда. По думите на Ленин изкуството не претендира да бъде възприемано за самата действителност. Възниква въпросът, доколко и до каква степен документалният киноматериал дава възможност на създателите на историко-монтажния филм да боравят свободно с него. И допустима ли е подобна волност в използването на този хроникален материал.

В пределно документалния филм „Последните писма“ един епизод е построен от кадри, снети в различно време и по различен повод. Спортните състезания на бившите войници, а сега инвалиди (без ръце, без крака, с чукани на ампутираните си крайници) авторите са монтирали в кадри от фашисткия документален филм „Олимпия“, където седящите на трибуната Хитлер и Гьоринг със страстно увлечение на запаленковци следят хода на състезанието. В този монтажен ред от документални кадри, нямащи пряко отношение един към друг, се ражда нова мисъл, един художествен образ. Хитлер и Гьоринг следят за възторг не спортно състезание, а смразяващите със своята противоестественост спортни упражнения на осакатени хора, които те са изпратили на клане. Тук има явно нарушение на елементарната житейска правда. Но за сметка на това режисьорите на филма достигат до истината, до същността на явлениято фашизъм. Репин в своята знаменита картина „Иван Грозни убива сина си“ е показал много повече кръв, отколкото би могло да изтече от раната на царевича. Но тръгвайки против истината (от гледна точка на физиологията), Репин разкрива голямата историческа правда, създавайки образа на монарха, напълно опетнил себе си с кръв. Това не е само кръвта на царевича, но и на цяла Русия.

В режисьорската „измислица“ на Кулиш и Стойчев, отбелязва Рошал, „има много повече истина, отколкото в цялата документална фашистка хроника, заснела огромни манифестации и факелни шествия, тежката помпозност на които трябвало да символизира вечната твърдост и непокатимост на Райха. Именно тази истинска документална хроника се оказва лъжа. А от „направения“, „изигран“ и „измислен“ епизод с Хитлер, наблюдаващ съренованието на осакатените от войната хора, израства действителната истина за фашизма, тъй като тя съвпада с главните тенденции в развитието на историята“.²

Тази безспорна правомерност на използвания в „Последните писма“ кинематографичен монтажен похват за създаване на художествен образ всъщност е оспорван твърде отдавна. Така например по повод на известните монтажни филми на Капра „Защо воюваме“ Андре Базен още през 1946 г. изказва сериозни възражения срещу техния главен принцип, който по неговите думи е „във висша степен опасен за бъдещето на човешкия разум и представлява важно звено в историята на насилието над масите“³, защото те, апелирани към логиката, към разума, в действителност са сновани на сериозно разместване на ценностите, на злоупотреба с психическите закони на убеждението и възприятието.⁴

¹ Б. Медведев, Свидетеля обвинения. М., изд. „Искусство“, 1971 г. с. 88.

² Л. Рошал, Мир и игра. В сб. „Современный документальный фильм“, изд. „Искусство“, М., 1970, с. 185.

³ Андре Базен, Что такое кино, М., „Искусство“, 1972, с. 57.

⁴ Пак там, с. 58.

Всъщност Базен апелира към обективността на историко-монтажния филм, отричайки му правото да осмисля, да обобщава, да прониква зад фактите до същността на явленията. Главният патос на неговите възражения се свежда до това, че „по този начин може да се убедят зрителите, че виждат събития, които в действителност са измислени и слепени от каквото и да е.“¹ Старата му неприязън към монтажа като средство за създаване на художествен образ намира простор за излия по повод на историко-монтажния документален филм, в който според него трябва да говорят фактите и само фактите. В същото време във връзка с филма „Боят на бикове“ той се възтрогва от монтажното умение на Мириам Борсуцкая, която с „такова дяволско майсторство“ е монтирала филма, „че само при особено напрежение на вниманието се удава да забележим, че бикът, втурнал се отляво, не бинаги е същият бик, който току-що е изчезнал от дясната страна на кадъра“². Но Базен приема подобна „фалшификация“, защото става дума за нещо съвсем различно от „преобладаването на монтажа над разкадровката — в този вид, който е характерен за ранното съветско кино“.³ Става дума не за „установяване на абстрактните и символичните отношения между кадрите“, а за създаване на „физически реализъм“, при който „материалът е монтиран не по принципа на яснотата и необходимостта“.⁴

Това отклонение към разсъздението на Базен не бе необходимо, за да подчертаем изключителната роля на монтажа при създаването на художествения образ в историко-монтажния филм. Във „Последните писма“, върху който се спряхме по-подробно, се очертава пътят, по който вървят създателите от факта към разкриване на неговата философия и от философията към изразяване на авторската позиция с художествени средства. Структурата на филма, сложна и многопластова, се базира върху асоциативни връзки, където частното е изразено чрез общото и общото — чрез частното. Авторите създават свой модел за виждане на света, чието възприемане е възможно чрез възприятието на цялото драматургически-монтажно построение. Във формата тук е заключена непреводимата на друг език естетическа информация. А в нея — откровената авторска позиция и нивото на мисълта. Това е един нов свят, по-сполучливото определение на Йежи Босак, изподобяващ пластически колаж.

От една страна, монтажният строй на историко-монтажния документален филм е въпрос технически. От друга, което е по-съществено, той е отражение на нивото на мислене, на широтата на ерудицията, на богатството на асоциативните връзки на художника, на неговата способност и възможност за изразяване.⁵

Именно затова зад богатството на използвания документален материал, зад модерния монтажен строй не винаги откриваме ясната мисъл на авторите, не винаги стигаме до художествения образ. В същото време ограниченият материал, използван от художника, не винаги е спирачка за неговата образно-мисловна дейност. Доказателства и за едно, и за другото са повече от достатъчни. Откриваме ги както в световната практика на киното, така и в нашата. Но и при единия, и при другия случай причината за неуспеха или успеха на произведението е в това, успели ли са създателите да накарат зрителите да стигнат до желания извод при непосредственото възприемане на художествения образ и този извод — резултат от видяното на екрана — да бъде единствено възможният.

Юрий Арнаудов с „На добър път, България“ сполучливо разрешава този въпрос. Филмът е изграден върху „България“, вдъхновен от перото на Иля Еренбург и камерата на режисьора Кацман, и „Пролет моя“ на Христо Ковачев. И съвсем естествено този филм е разделен на две части, два образа на България — „суровата“ и „нежна“ страна по думите на Иля Еренбург: „примитивният труд на село, нищетата, но ведно с това и вечното желание на българина да учи“. „Аз видях боси деца — пише Еренбург, — но те учат в селска гимназия. Тази сурова страна една от първите се вдига срещу фашизма. Не сломиха нейната нежност нито разрушенията на „символичната война“, нито терорът.“ Старият филм на Кацман се редува с хрониката и филмовата равностетка на Ковачев. Въпросите на диктора: „Може би този народ няма минало? Може би тази страна се е появила едва вчера?“ — намират своя отговор в архивните кадри, в откъсите от филма

¹ Пак там, с. 58.

² Пак там, с. 60.

³ Пак там, с. 60.

⁴ Пак там, с. 61.

⁵ Виж Ю. Ханютин, Факт, мисъл, образ, Вопросы киноискусства, с. 7.

„България“ и „Пролет моя“. Това е един филм, изграден върху сравненията и контрастите, върху паралелите, чието въздействие е безспорно.

Още в „Освободена Франция“ Сергей Юткевич подчерта значимостта и художествената изразителност на паралелния монтаж в историко-монтажния филм. Той разполага с кадри, изобразяващи прозаически строежите на френските партизани, в които преобладават общите планове. Режисьорът решава в художествената организация на тези кадри да разкрие мислите на партизаните, да покаже онези образи, които са гъзникнали пред техния поглед. И няколкото крупни плана, с които е разполагал Юткевич, се изпълват с документални кадри от живота на страната: отчаящите надписи по магазините, в които се съобщава, че няма хляб, месо, мляко, бутилка шампанско и угощаващи се немски войници, сладкарница и немски войници, разбиващи врата на една къща, полева поща и пристигащи колет, елаките, натопарени с въглища, спускащи се скиори... През очите на зрителя се извършва художествено обосноваване гнева на партизаните, показват се източниците на тяхната ненавист към окупаторите. Атакующите партизани с реещият се край тях френски флаг се възприемат като закономерност, като следствие на онази ненавист, която са събирали в себе си очите на партизаните.

Някои от споменатите филми са обединени тематически със своята насоченост срещу фашизма. Но базирайки се върху архивните документални кадри, те са жанрово различни. Ние сме виждали и филми-напомняния, филми-беседи, филми-предупреждения. Естествено е, че не документалният материал сам по себе си предопределя жанрът на бъдещия монтажен филм. Той както и художествената цялост и образната завършеност на филма се определят от личното отношение на автора към изследвания проблем, определяйки конфликтите, намирайки най-точните и образителни начини за монтажни съпоставки. Уникалността на документалния материал, точната фиксация на вътрешното състояние на човека, тенденциозната образност на първоначалния материал са само съграените точки за създаването на художествения образ в историко-монтажния филм. Защото отгук нататък идея осмисляването на документа, възстановяване на една реалност, която е вече опосредствувана. Андре Базен е против именно този процес на опосредствуване. Всъщност специфичната особеност на историко-документалния филм се заключава именно в тази възможност на опосредствано възсъздаване на действителността. Художественият образ в историко-документалния филм е творческото изтъкуване на действителността, нейното осмисляне, възможна преоценка на стойностите и тенденциите на една отминала епоха. „Функцията на изтъкуването — подчертава Джон Лоусън — се изразява в способността на човекото въображение да организира идияното, да го подчини на определен план, придавайки му форма, смисъл и страстност“.¹

Организацията на материала е форма, напълнена със смисъл и съдържание, определяща художествения образ на монтажния филм.

Под форма разбираме преди всичко монтажните построения, звукозрителни, контрапункти и общата композиция на филма. Смисълът — това е историческото осъзнаване на авторската интерпретация, поднасяне на извършващите се на екрана действия. А страстността се заключава в гражданската убеденост на автора, с която той заразява зрителя.

Авторското мислене, формата, смисълът и страстността се сливат в художествения образ на историко-монтажния филм.

¹ Джон Говард Лоусън — Филм — творческият процес, М., Искусство“, 1965, с. 341.

«ТВ ФИЛМ» ИЛИ «ТВ ДРАМАТИЧЕСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ»?

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Искам да споделя някои мисли за телевизионния филм по повод на международния телевизионен фестивал в Прага. Този най-голям телевизионен форум в системата на Интервизия се провежда всяка година (през 1974 г. се състоя за единадесети път) и събира представители на ТВ организации от почти всички краища на света. Достатъчно е да спомена, че в чехословашката столица участваха 30 страни от 4 континента — Европа, Азия, Африка и Америка, — а акредитираните журналисти и критици бяха повече от 200 души, за да имаме представа за авторитета и размерите на това крупно телевизионно събитие. Подчертавам мащабите на фестивала, който е популярен у нас, ако ли не и направо непознат.

Всъщност това, което ме заинтригува и на което държа да обърна внимание, е заложено още в статута на фестивала. Конкурсният преглед се извършва в две категории — за телевизионни драматически произведения и за телевизионни музикални произведения и програми с музикална тематика — и минава под девиза „Телевизионният екран служи на делото за опознаване и взаиморазбиране между народите.“

По статут в категорията за телевизионни драматически произведения се допускат за участие: „Оригинални телевизионни постановки и телевизионни филми, телевизионни екранизации на литературни и драматически произведения, които отразяват проблемите на съвременния човек, утвърждават човешките ценности и се борят за социален прогрес“. Изглежда, чрез този малко компромисно формулиран текст организаторите на фестивала преди години са се застраховали срещу непрекъснатия спор — едно или друго телевизионно произведение театър ли е или кино, или оригинална ТВ творба, т. е. те допускат на равни начала да се състезават помежду си телевизи-

Редакцията е готова да помести и други мнения

онни театрални постановки и телевизионни филми, стига съдържанието им да има драматически характер. Едно хитроумно разрешение, което все още не можем да намерим за нашия Международен фестивал на телевизионните театри в София и винаги се тормозим, че повече от половината чуждестранни телевизии се представят с чисти филми, а не с театрални постановки. И увлечени в дискусии, редовно забравяме, че става дума за едно ново явление — „телевизионен театър“, а не само за театър или само за кино... Но както и да е, думата ми беше за предложената на пражкия фестивал категория „ТВ драматически произведения“, която изведнъж се оказва, че има покритие в гледаните конкурсни програми и явно не е самоопит да се избегне конфликтът в телевизионната продукция между театъра и киното.

Така статутът по принцип разрешава „мирното съвместно съществуване“ в състезанието на телевизионни постановки и телевизионни филми. Но от това, което видях, трудно бих могъл да определя към кои от двата художествени телевизионни жанра принадлежат показаните творби. От основната маса участващи произведения, както и от най-добрите отличени творби („Рафан“ на чехословашката телевизия, „Двама на път“ на съветската телевизия, „Шест седмици от живота на братя Г.“ на телевизията от Западен Берлин и др.), добиващ усещането, че като художествено дело те са някъде по средата между театъра и киното. Макар да става въпрос за качествено нов продукт, какъвто е телевизията, и сравненията с театъра и киното да са рискувани, все пак не мога да не охарактеризирам видяното в преобладаващата си част като „леко театрализирано кино“. Не знам дали това идва от утвърдили се вече профил на фестивала (нормално е всяка страна, за да разчита на награда, да изпрати творба, която да влиза в установените рамки) или профилът е следствие от едно постоянно самостоятелно развитие в световната практика, но за мене, като сторонник за по-тясното свързване на телевизията с театъра, ми допада подобна тенденция. Тя върви към отделияне на телевизията от театъра и киното и създаване на свои произведения, засега по-близки до някои театрални изисквания.

Мисля, че и телевизионният филм, така както го разбираме и обсъждаме у нас (в по-голямата част не намираме разлика между него и обикновения филм), отива по пътя, очертан от фестивала в Прага. По-точно, изглежда, скоро ще се простим с термина „телевизионно кино“, който все повече не отговаря на това, което масово се произвежда. Впрочем не случайно фестивали за „чисти“ телевизионни филми не се провеждат или поне на мене не ми е известно да има такъв международен преглед. Защо да не приемем тогава термина „телевизионни драматически произведения“, който по всичко личи по-добре отговаря на действителността, отколкото „телевизионен игрален филм“ или „телевизионен театър“. И въпросът не е формален за терминологията, както изглежда на пръв поглед, а ми се струва, че е по същество — за това, което се крие зад същата тая терминология. Една такава постановка за разрешаване на дълговременния спор между телевизионния филм и телевизионния театър несъмнено би облекчила работата и на теоретици, и на прак-

тици. Защото се касае не само за частния случай от телевизионната програма, какъвто е ТВ филм, но и за същността на цялото телевизионно изкуство. А то на практика все по-малко се люшка между киното и театъра и все повече намира своя собствен път.

Не подхвърлям тези мои разсъждения дотук с убедеността, че съм направил откритие в телевизионната естетика, а просто като лично впечатление на човек, изкушен вече доста време от телевизионните проблеми, като тема за размишление и разговор. По една случайност в процеса на отсяването на още пресните спомени от форума в Прага попаднах на интервю на Витаутас Жалакявичус в сп. „Киноизкуство“ (кн. 7 от 1974 г., стр. 81), което прозвучава наистина като продължение на започнатия разговор. Жалакявичус снима сега филма „Авария“ по едноименната повест на Фридрих Дюренмат и по този повод споделя следното: „Отдавна имах желание да поставя на сцената спектакъл или да направя „актьорски филм“. В киното ние отдаваме твърде много време на зрителната страна и твърде малко общуваме с артистите, твърде малко репетираме. А спецификата на театралното мислене на Дюренмат ми предостави такава възможност. Ако би трябвало да снимам „Авария“ за киното, бих се отказал, но за телевизията, където най-главното е все пак не изображението, а словото, където главното е не режисьорът, а артистът, където може да се намери разумен компромис между това, което зрителят вижда и чува, театралността на Дюренмат може да се окаже негово главно достойнство.“

Дали бъдещето води към сливане на игралния телевизионен филм и телевизионния театър с превес за театъра в примерно казаната категория „ТВ драматически произведения“, или това е вече въпрос на настоящето, е спорен момент. Фактите обаче поне засега все повече насочват именно към такъв процес на развитие у двата най-известни телевизионни художествени жанра.

«МАГИСТРАЛА»

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Винаги ни затруднява оня филм, който разделя мненията на критиците. Много по-лесно се оценява кинотворба, която обединява авторите, въпреки всички възможни нюанси в техните позиции. Дали ще „одялкаш“ по-внимателно, по-учтиво или по-рязко едно несполучливо произведение или дори ще го „посечеш“ отведнъж, без уговорки — все едно, в крайна сметка посоката на преценките е една. Един критик може да утвърди по-спокойно, потрезво, по-сдържано положителното явление, друг може да притури малко елей, трети ще изпадне в захлас — и сега не е толкова страшно, все пак успехът е успех, общият тон на мненията е верен...

Виж, не е лесно с филмите, които ни разделят и противопоставят. Не се наемам да обяснявам тази сложна и смущаваща ситуация в кинокритиката. Навярно различните критици, съобразно своята нагласа и чувствителност, „отделят“ и осмислят само някои страни на творбата, пренебрегвайки други, не по-малко съществени... Но каквито и причини да се изтъкват, несъмнено е, че една от двете спорещи страни гречи в крайната си оценка. Защото — и слава богу! — самият филм не може да бъде едновременно и крачка в развитието на киното, и категоричен провал. Или — ако тези позиции са твърде крайни — един филм не може да бъде като цяло и успешен, и неуспешен... Тук не помага самочувствието, че погрешни са тъкмо разсъжденията на твоите опоненти, тук не спасява приблизителната оценка — повече от всякога е нужна самопроверка, категоричност, дълбока вътрешна убеденост.

Филмът „Магистрала“ ни раздели още във Варна, на фестивалните ни срещи, разговори, спорове. Докато едни колеги заставаха твърдо зад филма или го приемаха с едни или други уговорки, други се отнасяха, общо взето,

отрицателно към произведението или дори го зачерква като художествен факт. Без да се прехласвам, напротив, запазвайки някои съществени резерви, аз приемам и утвърждавам филма.

Никак не е трудно да се установи мозаечният характер на драматургията на творбата. Наистина разгледани сами за себе си, отделните сцени и диалози увисват някак оголени, схематични, етюдни, точно така, както отделното парченце печена глина или цветно камъче или плочка — извън общата структура на художествено-декоративното произведение — си остава обикновен отломък без естетическата стойност, която може да получи единствено в цялото. Убеден съм, че на Атанас Цонев, който има определен, траен вкус към този нелек за овладяване тип драматургия, на Кольо Севов и Михаил Кирков, както и на режисьора Стефан Димитров се е удало именно най-трудното: в техния филм сцените и епизодите се взаимно обогатяват и оплодяват, в контекста на цялата творба отделните елементи придобиват нови значения. Пълномощникът е оная обединяваща фигура, която във всеки следващ епизод доразкрива и уплътнява не само себе си, но влияе и върху останалите персонажи, преодолява тяхната фрагментарност и незавършеност, придава им нови стойности, споява ги към общата художествена тъкан. Капитанът на дълбачката при цялата драматургическа лаконичност, с която е представен сам по себе си, намира своето точно място в общата структура — един от ония „детайли“, без които е немислим филмът „Магистрала“. По същия начин се интегрира и инженер Колчев, за да уплътни и себе си, и творбата като цяло. Съпругата на пълно-

Иван Кондов и Коста Цонев в сцена от филма





Антон Горчев и Иван Кондов

мощника ще се мерне само два-три пъти, и то за няколко секунди, но нейното присъствие прибавя нови щрихи към духовния портрет на героя, нови интонации към общото звучене на произведението.

Отбелязвайки всичко това, същевременно си давам сметка, че нещо не достига на филма — като градивен материал, като събития, факти, дела, които да доуплътнят творбата. Нужни са били още един-два „фрагмента“, за да получи „мозайката“ по-голяма завършеност.

Малко по-горе не случайно споменах името на режисьора; когато говоря за драматургията, имам пред вид не само заявената сценарна основа, а реализираната драматургия, тази на осъществения филм, т. е. от работата на авторите не отделям творчеството на Стефан Димитров. Един сценарий, разбира се, може да бъде обект на самостоятелен анализ, но в случая мен ме интересува оная драматургия, която се е родила окончателно в творческото съдружие на режисьора със сценаристите, в работата му с актьорите, във взаимодействието му с оператора, художника...

„Магистрала“ не е първият ни филм за строителството, но е една от малкото ни творби, в които скелите и заводските корпуси не са само фон на разказваната от екрана история: в значителна степен те са неделими от биографията на героя, от целия идеен патос на филма. Разбира се, предлаганият жизнен материал, свързан с най-крупното строителство в страната ни през последните години, е твърде благодарен за постигане на органично единство между героите и социалната среда, сред която живеят и работят, но това единство не възниква по тази причина автоматически, по право. В



Иван Кондов и Ан. Петровска

„Магистрала“ тази връзка не е подсигурана просто и само от характера на самия сюжет, тя е вътрешна, тя е в делата и мислите на хората.

Актуалната и значима тема „вътрешният заряд на произведението лесно са мамели към външна патетика и героични пози. За щастие създателите на филма са имали пред вид тази инерция от миналото, те са заземили патоса на своя филм, потърсили за човешките, както често се изразяваме, сбикновените измерения на необикновеното. Диалогът е очистен от надутите мъдри слова, от претенциозните реплики, произнасяни риторично в не един наш филм дори от последните години.

Често в разговори за „Магистрала“ са ми възразявали: филмът се прави от големия актьор. Без Иван Кондов филмът е нищо... Но нали за тази роля актьорът е бил избран тъкмо от режисьора Стефан Димитров! Бих искал по този повод да се позова на мисълта на Василий Шукшин, споделена в едно от последните му интервюта. Цитирам по памет: точният избор на актьора вече означава режисьорски прочетен сценарий, вече означава взети решения... И после, с Иван Кондов, с Антон Горчев — много точен и убедителен в неголямата си роля, с Коста Цонев — защищаващ и в тази кинотворба високата си класа, е работел не друг, а тъкмо режисьорът.

Кондов притежава наистина изумителната способност да разкрива най-сложни състояния (от остро-драматичните до най-деликатните, меките) изключително съвръжано, пестеливо, с една спокойна, уравновесена и все пак нетърпяща възражение властност и сила

на внушението. Кондов се вглежда в партньора си или в окото на камерата и ей така, без жестове, без слово, с едно всеизчерпващо мълчание ни споделя всичко онова, което авторите и режисьорът са очаквали, искали и дори не са поискали от него. Неговият герой е съвсем обикновен, съвсем негероичен, той и ще повиши неуместно тон, и ще напсува (ние сме далеч и виждаме само артикулацията на устата) невнимателния шофьор-новак, който го облива с кал, и ще сгрещи в подхода си към трудоваците. Необикновеното, голямото, обаятелното у този наш съвременник идва от вътре, то се „прощежда“ през обикновената, ако щете, банална външност и поведение.

Ако в постановката на „Баща ми бояджията“ се чувствуваше несигурност, недостатъчна овладяност на жанра, разминаване със сценарния материал, а понякога се прокрадваха и влияния от познати образци, тук работата на Стефан Димитров е изненадващо професионална, зряла. „Магистрала“ е снет много изразително, поставен с вкус, модерно, съобразно оня тип драматургия, за който вече стана дума. При всичките си несъвършенства това е съвременен филм — и като проблематика, и като художествено мислене, адресиран към съвременна аудитория, на чиято чувствителност и интелигентност режисьорът явно различа и провокира.

Споменах за несъвършенствата. Освен казаното вече за недостиг на още градивен драматургичен материал, към филма имам три резерви:

Първата е свързана с образа на девойката, за чието нравствено усъвършенствуване пълномощникът е поел ангажимент пред своя приятел. Според мен този образ е изграден по неписаните правила на една нова, модерна схема. В стремежа си да се разграничат от традиционните решения, от познатото в тази област, наши кинематографисти, пък и не само кинематографисти започнаха да строят отношенията „бащи—деца“ по един вече многократно повтарян образец: по правило младите се разминават със своите родители, явно обременени от огромните заслуги на татковците в миналото и днес, бунтуват се срещу обезпечавания ги във всичко живот, отстояват своята самостоятелност и независимост. И всичко това е поръсено с голяма доза ирония и превъзходство към заобикалящия ги свят, преминаващи в поза. Ето как оригиналният подход се изразжда и преминава в своята противоположност — схемата, досадна и изсушаваща като всяка схема, макар и да носи днешна дата.

Втората резерва се отнася до епизода с импровизираната пресконференция, която главният герой води на самата строителна площадка. Сам по себе си този епизод е интересен, зареден с мисъл, въздействащ. Само че при съществуващата най-обща вътрешна прилика на „Магистрала“ със съветския филм „Твой съвременник“ (става дума за най-общо духовно родство, за прилика в мислите на мислене на главните герои, без да се търсят тук каквито и да са паралели в съдържателните и естетическите стойности на двете творби) не е било нужно на авторите да прибегват допълнително и до сюжетни аналогии. Пресконференцията в „Магистрала“ като сюжетен ход и художествени намерения преповтаря прес-



Елена Мирчовска и Иван Кондов

конференцията на Губанов-младши с чуждестранните журналисти във филма на Юлий Райзман.

Третата резерва насочва към музикалната партитура. По всяка вероятност лирическият мотив, минаващ като червена нишка през целия филм, е търсен като особен контрапункт на строгата гражданска тема. В този подход, разбира се, по принцип няма нищо осъдително. Само че същият този мотив много упорито се асоциира в съзнанието ни с един прекалено известен музикален бестселър, чието наименование считам за излишно да припомням.

Не искам да тегля чертата и да правя равносметката; достатъчно недвусмислено изразих положителното си отношение към филма. В заключение ще подчертая основното, което „Магистрала“ внася в българското кино: един нелек, но твърде плодотворен подход към съвременната тема, един нетрадиционен поглед към най-актуална и нужна на зрителя проблематика — откровен, без фалш и поза. На екрана оживява един обаятелен образ на наш съвременник, при това образ на „главната фигура“ — на комунист, слял личната си съдба с общия интерес, воюващ, творещ на най-трудния, решаващ участък в нашия живот.

И каквито и уговорки да правим, едно е несъмнено: направена е още една сериозна крачка в художественото усвояване на социалистическата ни действителност — тази трудна и задължаваща област, в която категоричният, всеизчерпващият успех като че ли винаги стои пред нас...

ФРАНСОА ТРЮФО И «451 ГРАДУСА ПО ФАРЕНХАЙТ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Когато се каже „научно-фантастичен филм“, или пък се употреби получилият разпространение в средите на киноспециалистите термин „сайънс фикшън“, зрителите очакват да видят на екрана истинско избухване на творческото въображение, очакват да бъдат пренесени в непознати, смайващи, необикновени светове.

Много често това се случва. Не са един и два филмите, които ни поразяват с постановъчния си размах, с отприщената буйна фантазия на своите автори, с великолелието на цветовете. Характерна с импозантността си в този смисъл е например кинопостановката на Стенли Кубрик „2001: космическа одисея“, създадена по популярната едноименна книга на писателя и учения Артър Кларк.

Но в този род кино има и други произведения, така както и в научно-фантастичната литература наред със смелите пътувания в миналото, в далечното бъдеще или в необятните космически пространства в стил „а ла Жул Верн“, наред с прогнозиране на необикновеното, което ни очаква или е вероятно някога да се случи, съществуват и книги, които не поразяват нашето въображение с нищо особено ефектно в тоя дух.

Те действително ни пренасят в друга реалност, но това е само в един твърде условен смисъл, защото доста скоро започваме да проумяваме, че макар уж повествованието да се отнася примерно за сто или двеста години напред (или ни потапя в древни епохи) — всъщност проблемите, които са център на внимание в него, важат преди всичко за днешния ден, за съвременния свят.

Особено типични с това си актуално звучене са творбите на големия и добре познат на нашите читатели американски писател-фантаст Рей Бредбъри.

Той направо признава в едно интервю, че научно-фантастичният сюжет за него не е нищо повече от предоставена му по-голяма, по-просторна възможност да изложи открито и честно тревогите си за съвременната цивилизация, за днешните несвършени човешки нрави, социални взаимоотношения и закони (писателят естествено има предвид западния свят, буржоазното общество, което познава и което е моделът за художествените му конструкции и търсения). В един условен, в значителна степен свободно построен свят, както заявява Бредбъри, той може да задълбочи до крайност нещата, да изостри конфликтите, да

акцентира до такава степен някои драматични ситуации, да хиперболизира някои явления, дори частни случаи, че и онова, което днес отминаваме със спокойствие или безразличие, да ни стресне. Симптомът така може да се превърне в развито се боленостно състояние и тогава вече е трудно да държим съвестта си приспана, да сме с неангажирана позиция.

Погестта на Рей Бредбъри „451° по Фаренхайт“, добре позната у нас от няколко години, внушително илюстрира тия схващания на писателя. Българските читатели оцениха в неговата книга тревогата на хуманиста, оцениха изобличителната сила, с която се говори за язвите на западното потребителско общество, за страха у това общество от културата, от нейната сила, за ненавистта му към поддържниците и поклонниците ѝ, за чудовишните тенденции към обезличаване на човешките индивидуалности и превръщане на хората в послушни изпълнители на волята на един псевдоелит, добрал се до политическата, икономическата и духовната власт. Настъпило е време, когато отчуждението е придобило гигантски размери и когато потокът на информацията засипва до такава степен съзнанието с подработени внушения, че сивата пепел на безличие е застала повърхността на сеета. И само тук-там припламват пламъчетата на будната и самостоятелна мисъл, жив е стремежът хората да се разбират помежду си, да си помагат и взаимно да се обогатяват духовно, да се обичат чисто и всеотдайно. Но към огънчетата на неунищожената човешка индивидуалност се отправят със зловещо виещи сирени пожарникарските коли. И унищожават не само книгите, този символ на културната приемственост и на духовното стремление, но и всеки, който не се примирява със стандартното безличие, със сивата безропотност и послушание...

Ето по тази повест на Рей Бредбъри френският режисьор Франсоа Трюфо създаде през 1966 година филм със същото заглавие, дошъл сега със закъснение, но все пак слава богу дошъл до нашите екрани. Сценарият е на самия Франсоа Трюфо в сътрудничество с Жан-Луи Ришар, оператор е Никълс Роу, композитор — Бернард Херман. Участвуват актьорите Джули Кристи, Оскар Вернер, Сирил Кусак, Бил Дафъл и др. Производството на филма е дело на френско-английско сътрудничество.

Който познава по-отблизо и по-детайлно творческия път на четиридесет и

Ф. Дорлеак и Ф. Трюфо на снимачната площадка



две годишният Франсоа Трюф (роден е на 6. II. 1932 г. в Париж), няма да се изненада от избора му да екранизира книгата на Рей Бредбъри. Той по начало има влечение към създаването на филми по литературни произведения — ще припомним, че екранизации представяват „Стреляйте в пианиста“, „Жул и Жим“, „Невестата беше в черно“, „Сиренага на Мисисипи“, „Дивото дете“, „Двете англичанки и Континентът“. Темата за книгите, очевидно заемащи заедно с киното съдбовно място в собствения му живот, му е допаднала и това той сподели в един разговор с журналисти: там подчерта значението им, силата им, щастието, което даряват на хората. Тази тема, в един малко по-различен вариант, разкриващ изобщо значението на знанията, на културата за формирането на човешката личност, Трюфо защити и в познатия на нашата публика свой филм „Дивото дете“ (1969 г.).

В повестта на Рей Бредбъри го е привлякла и хуманната позиция на писателя, болката му за съдбата на малкия, обикновен, загубен в лабиринтите на делничните грижи и неразрешими проблеми човек, осъден на вечен конфликт с обкръжаващата го среда в буржоазния свят.

Това е всъщност една модификация на неговия постоянен филмов герой, който в повечето случаи се нарича Антоан Доанел, който има и автобиографични черти (в един по-обобщен духовен смисъл, а не като заимствуване на епизоди от частния живот на твореца) и който се превъплъщава на екрана от актьори без блестяща физическа външност и — както отбелязва справедливо това полският критик Януш Сквара — със сходство във външната портретна характеристика (в този аспект Оскар Фернер — пожарникарят Монтег в „451^о“ по Фаренхайт, а ние го помним и от „Жул и Жим“, напомним за Жан-Пьер Лес, най-често използваният актьор от Франсоа Трюфо, и за Шарл Азнавур от „Стреляйте в пианиста“).

В повестта на Рей Бредбъри Франсоа Трюфо е оценил несъмнено също така и нейната вътрешна кондензираност, нейната философска дълбочина, скрити инак зад едно привидно скромно, чуждо на евтини сюжетни поврати, действие. Тази простота, откривена безизкуственост, тази класически обикновена и строго разгърната интрига са стилистически близки на неговия режисьорски натюрел, изявил се ясно още в дебютната му постановка „Четиристотинте удара“ (у нас филмът е известен със заглавието „Никой не ме обича“) и непронесен съществено до последната известна нам негова творба „Американската нощ“.

Сред представителите на така наречената френска нова вълна, с която той встъпи преди петнайсетина години и се наложи в киното, Франсоа Трюфо остана последователен в стремежа си да избяга атракциите, комерческата зрелищност, остана последователен в упоритостта си да възстановява и модернизира похватите на майсторите на нямото кино, на големи творци, които той сочеше за свои учители като Жан Реноар, Орсън Уелс, Роберто Роселини и други. На тях неслучайно той посвети и специални критически статии, монографични изследвания и пр. Трюфо не само теоретизира, че в наше време киното е в състояние да се изтръгне от зависимостта си от продуцентите-търгаши, да излезе вън от орбитата на индустриалната зависимост, тъй като сега техниката разрешава много по-лесно и по-евтино сам човек или група съидейници да реализират един филм, но той иска и с практиката си да потвърди тези схващания. Наистина спорна е тезата му, че е дошло времето на кинолюбителите, че всеки може с камера в ръка да защити собственост си виждане и осмисляне на света, а и в собствената си дейност той все пак е зависим повече или по-малко от продуцентските фирми, от волята и капризите на работодателя, но също така е неоспорим факт, че той за разлика от Луи Мал или Клод Шаброл не се увлече по модата на зрелищното, пищно-спектакловото кино, а си остана верен на скромността и простотата, като доказа, че и по този път може да се създава сериозно изкуство. Тази съдържателност на похвати и аскетичност на мизансцени, това странене от всякакви ефекти наистина напомним за естетиката на нямото кино и може би щяхме да имаме усещането за музейна старомодност, за овехтял вкус, ако не беше не само умението, с което Трюфо отстранява клишето от все още действения език на жестовите и мимиките, но и тънкото му чувство с вътрешна ирония да пародира принадлежащото на вчерашния ден, да го иронизира без жлъч, а със симпатичното самосъзнание, че и тя, която днес се смята за най-авангардните, за най-модерните, утре все едно пак ще са остарели в бесния шемет на развитието. Осмислеността на тази позиция особено внушително се разкрива, изяснява се пряко в последния му филм „Американската нощ“, в който впрочем неслучайно сам Трюфо играе ролята на режисьора на снимащата се продукция. Тук ние сме омаяни, от една страна, от магията на киното, от неповторимата сладост на неговите илюзии, но, от друга страна, е показана и суетността,

която го съпътства неизменно, а също така и зависимостта му от капризите на техниката, на модата на деня, на преходността на вкусовете. Тук Трюфо ни изповяда, че обича киното, че не може — както героите от филма — без него, че то е смисъл и съдба на живота му, но също така ни доверява, че прекрасно съзнава и неговите слабости, неговата обреченост на злостъпването, неговата мимолетност.

Не знаем дали стилистиката на Трюфо би могла да установи вътрешна хармония с някоя друга научно-фантастична литературна творба, дали не би била в остър конфликт с органичната потребност от зрелищност, от пластическа мащабност, но в срещата с Рей Бредбъри конфликт няма. Действително нещо от белетристичния текст е опаднало, нещо е променено, но това е в реда на нещата, тъй като всяка екранизация предполага подобни операции. Но духът на първоизточника е съхранен, индивидуалността на Рей Бредбъри присъства, макар иначе същевременно филмът да е толкова характерен тъкмо за стилистиката на Трюфо. Очевидно е, че се касае за духовно родство и естетическа близост между двамата големи творци. То вероятно не е с допирни точки по всички линии, но ето че тук двете платформи са се доближили максимално една до друга. И затова резултатът е радващ.

Ще дам и един пример за потвърждение на това духовно и естетическо родство.

И още докато се снимаше филмът, а и после това се видя от публиката, когато „451^о по Фаренхайт“ излезе на екраните, се говореше (и продължава да се говори от критиците), че той е решен в стила на една наивистична творба, на една приказка, в която злото и доброто са полярно разграничени, в която няма претрупване на обстоятелства, а съсредоточаване върху най-главното. Нещата са проектирани на един до голяма степен условен фон и е даден простор не на камерите, а на въображението на зрителите. Всичко, което наблюдават на екрана, им е близко, познато, но това не е пречка за мисълта им да допусне и какви страшни неща могат да се случат в тая иначе така позната и обикновена среда. По този начин историята не се възприема като небивалица, като приключение, а като реална драма. Това е една жестока и напълно възможна приказка — към такъв извод ни води последователно и упорито Трюфо.

От появяването на филма изминаха повече от седем години. Но колко приятна беше изненадата ми да прочета съвсем наскоро в едно интервю на Рей Бредбъри негови разсъждения, които напълно оправдават подхода на Франсоа Трюфо в екранизацията на „451^о по Фаренхайт“, които показват колко вярно режисьорът е разтълкувал творческия свят на големия писател. Ето какво доверява Рей Бредбъри: „... трябва да призная, че бих предпочел да ме наричат просто разказвач на приказки — подобно на всички разказвачи на приказки от древността, подобно на старците по улиците на Багдад, които събират децата около себе си и им разправят какви ли не истории... Най-същественият белег на античната поезия, на гръцката и римската митология, на легендите за викингите е уметелното използване на метафората. Убеден съм, че дарбата да я търсиш и намираш е най-важната. На нея залагам и аз, създавайки своите, бих ги нарекъл, технологически митове, своите „вълшебни приказки“. (Среща на Тома Томов с Рей Бредбъри, „ЛИК“, 9. XI. 1974 г.).

Задава се често въпросът защо Трюфо е сред тях от „новата вълна“, които устояха на капризите на модата, които се съхраниха като творци, а и запазиха обичта и уважението на публиката към своите произведения. Мисля, че отговорът тук не на последно място се съдържа и във вниманието, което той проявява към вълненията и преживяванията на обикновената личност, на така наречения „среден гражданин“. Тази личност е така упорито пренебрегвана от западното комерческо кино (а и от цялото френско кино в последните няколко години) за сметка на първостепенното обаяние на гангстерите и детективите, супермените и психопатите...

И тъкмо заради тази своя хуманна позиция, заради любовта си към обикновените изтерзани хора, заради защитата, която поема над тях, и заради надеждата, че те ще бъдат ония, които ще бранят благородните принципи, Франсоа Трюфо надживя модните увлечения, надживя временните хипнози от рода на тая, която обкръжаваше името на колежата и връстника му Жан-Люк Годар (а и на някои други „фаворити“ на критиката) и днес той е от най-достойните представители на сериозното френско киноизкуство.



БУЛАТ МАНСУРОВ: НЕГОВО ВЕЛИЧЕСТВО ТЪРСЕНЕТО

В големия многогласов хор на съвременната съветска режисура гласът на Булат Мансуров не може да се сбърка с никой друг.

Неговите филми се познават веднага.

Познават се не по някакви характерни за всеки режисьор особености на стила или пристрастие към една определена тема, а преди всичко по онази пределна страстност, по невероятната нагласа на емоциите и по постоянната привързаност към най-отчаян експеримент, отбелязващи и най-хубавите и не толкова успешните негови работи.

Мансуров изменя стила, начина на повествованието, прибегва ту към откровена поетична условност, ту се обръща към езика на сухата документална проза. От филм във филм се изменят — и се изменят поразително — епохите, проблемите и персонажа, за които той разказва. Неизменно остава само едно — стремежът към пределно страстен и пределно честен разговор със зрителя.

В неговите филми — независимо дали е „Състезание“, „Утоляване на жаждата“, „Робиня“ или „Смърт няма, момчета“ — не могат да се намерят и следи от лирична мекушавост, любоване на природната красота, хармония в човешките отношения. Светът в Мансуровите филми е винаги страшен и суров — това е сеят, откъснал се от своята ос, свят, трагично разделен от стена от вражди и непримирими убеждения.

Мансуров не признава меките полутонове, безгрижните цветове на дъгата, успокояващите композиции. Това са чужди краски за неговата режисьорска палитра, защото киното, което той обича и създава, е киното на откритата страст, киното на пределно нагорещените чувства и темпераментно изказаните мисли.

Булат Мансуров принадлежи към онова поколение режисьори, които стартираха в съветското кино в началото на шестдесетте години. Именно тогава дебютираха със своите първи филми Андрей Тарковски, Отар Иоселиани, Василий Шукшин, Емил Лотяну, Андрей Кончаловски, Али Хамраев, Александър Мита, Георгий Шенгелая, Елем Климов, Лариса Шепитко, Юрий Илюенко и много други млади режисьори.

ри, произведенията на които днес определят лицето и нивото на съвременното съветско кино.

Съдбите на режисьорите от това вече четвърто поред поколение съветски режисьори се формираха различно. При едни успешно, при други по-трудно и драматично. Но в редицата на тези твърде различни съдби кинематографичната биография на Булат Мансуров е може би най-неравномерната, най-загадъчната.

Неговите филми ту излитат на гребена на вълната на невероятно високия успех, ту изведнаж се оказват някъде в сянка. Да се приписва това изцяло на злата съдба, на игра на случая, на липса на щастие и така нататък не трябва. И наистина Мансуров съвсем не би могъл да се нарече галеник на съдбата, на него действително твърде много не му е вървяло, животът много често го е подлагал на най-жестоки изпитания и като че ли нарочно е натрупал по неговия път сякаш непреодолими бариери и въпреки това той винаги е оставал господар на положението, провирайки се мъжествено и търпеливо през тръните, така щедро подарявани му от съдбата.

Същността на мансуровските триумфи и падения се крие другаде — твърде неистов и безкомпромисен е този режисьор в своите търсения.

И наистина — в съветското кино от шестдесетте и началото на седемдесетте години едва ли имаше някой друг, който да експериментира така отчаяно, така разнообразно, основно променяйки посоките на търсенията, както това правеше Булат Мансуров.

Той е направил пет филма. Всички са съвсем различни. Мансуров не обича да се повтаря, не се стреми да пренесе придобитият опит от единия филм в другия, за да затвърди постигнатия успех и по този начин да заеме по-сигурно и по-надеждно място в живота и в киното. От гледна точка на обикновения здрав смисъл той постъпва, разбира се, неправително — всеки негов филм — успешен или по-малко успешен — винаги е имал своите драгоценни находки и интересни открития. Като се опира на тях, за него би било по-разумно да продължи търсенията в онова направление, където се е определил успехът, но всеки път Мансуров напълно съзнателно пропуска подобен шанс, предпочитайки пред утъпканите пътечки пътя в неизвестността.

Безгранично влюбен в изкуството на екрана, Мансуров смята, че истинските възможности на киното са изследвани засега само в една нищожна степен и затова постановката на всеки пореден филм за него представлява не толкова крайна цел, колкото възможност да се надникне в неизвестността, да се почерпи нещо ново от онази художествена съкровищница, където скритите със загадъчна загесатини очакват своя щастлив час на още неразкритите възможности на киното. Ето защо снимачната площадка на Мансуров задължително всеки път се превръща в своеобразна изследователска лаборатория, където гече по чисто експериментален път се потвърждава или развенчава истинската ценност на една или друга нова художествена идея. И затова режисьорът боготвори не Негово Величество филмът — т. е. онова, за което обикновено се получават постановъчни, награди, фестивални лаври, сигурно положение в живота. Боготвори се Негово Величество Търсенето.

Метаморфози

Тази склонност към търсене в най-различни, понякога взаимно изключващи се направления, към постоянната смяна на проблематиката, стила, на своето режисьорско „амплуа“ се проявяваше още в студентските работи на Булат Мансуров. На сцената на ВГИК той поставяше най-различни неща, обръщайки се ту към Чехов, ту към Стендал или Салтиков — Шchedрин и често съвършено обезкуражаваше със своите „мятания“ учителите си Сергей Герасимов и Тамара Макарова.

Негов дебют на екрана беше пълнометражният филм „Авария“ по Дюренмат. Това беше само курсова работа на Мансуров, но тези, които успяха да видят филма (той не е запазен), в един глас твърдят, че по умение да управлява актьорски ансамбъл, да достига пределна изразителност изключително за сметка на актьорското изпълнение „Авария“ не би отстъпила много на такива признати образци на „актьорското кино“ като „Дванадесет разгневени мъже“ или „Мари—Октомври“.

След „Авария“ по Дюренмат и няколко театрални инсценировки, осъществени на институтска сцена, Мансуров здраво загвърди репутацията си на „актьорски режисьор“. В това нямаше нищо чудно — негов учител беше Сергей Герасимов — признат майстор в работата с актьорите.

Учителите на Мансуров и неговите съкурсници смятаха, че Булат ще тръгне и по-нататък по стъпките на своя учител, като умножава своите успехи и върви по така успешния за него път на „актьорското кино“. Но още в своя дипломен филм „Състезание“ Мансуров направи остър завой и създаде филм, който беше твърде далек от онези естетични идеали, които се боготвореха в Герасимовската работилница.

... Непримирима вековна вражда разделя с глухата стена на злобата и недоверието двата древни народа на Туран и Техеран. Неведнъж техните многочислени армии са се срещали на бойното поле, не веднъж кръвта се е ляла като река и вдовичите са оплаквали убитите, но сабятата така и не могла да прокара пътя на справедливостта и мира. И ето поредният взрив от вражда и отново единият народ отива на война срещу своите съседи. Тогава младият музикант Шукур-бахши решава да отиде във вражеския лагер, за да може не с езика на сабятата, а чрез езика на своето изкуство да предотврати войната. Той участва в състезанието на дутаристите и със своето изкуство покорява народа на чуждата страна, убеждава всички, че само мирът може да открие на хората пътя към щастлив и справедлив живот. Шукур-бахши спечелва състезанието и с това предотвратява поредното кръвопролитие...

Естетиката на „Състезание“ е парадоксална. Тя е построена върху хармоничното съчетание на стихии, които сякаш нарочно са несъвместими.

„Състезание“ разказва за далечното минало, но всъщност говори за настоящето и е обрнат към бъдещето. „Това беше скоро и винаги“ — така парадоксално се представя в пролога временният диапазон на филма.

По своя сюжет, характери, фактура и жизнена реалност „Състезание“ като че ли е насочен към земята, към прозаичната точност и конкретност. И в същото време филмът неудържимо се стреми към поетичните висини — към пределни обобщения, към сложна философска символика, към възвишена образност. Пред нас е и истинска случка, напълно убедителна жизнена история за дуела между двама народни музиканти и в същото време пред нас е един филм-легенда, филм-песен за това, как изкуството отива на рискуван дуел със самия живот.

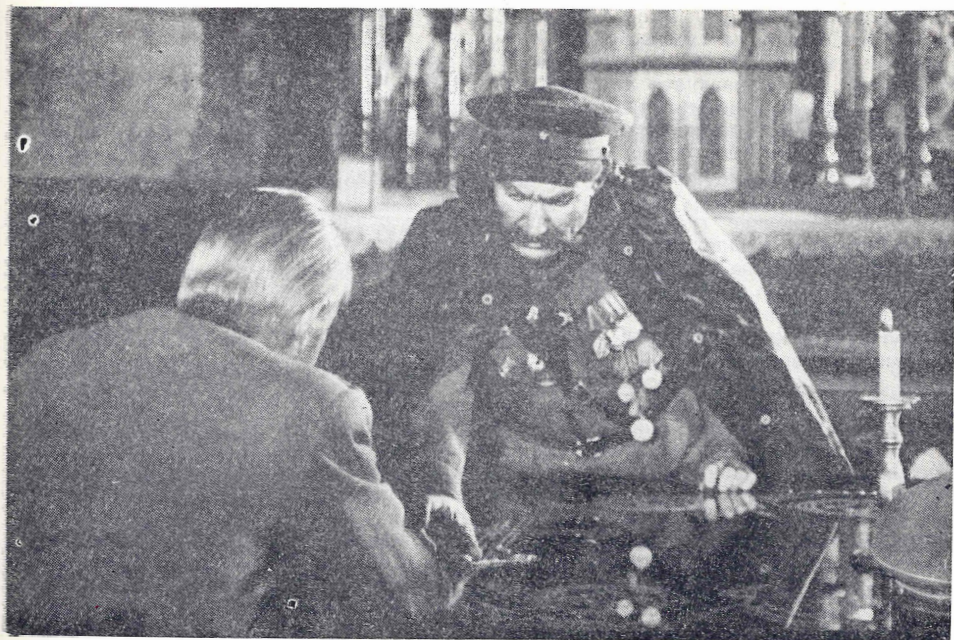
„Състезание“ е филм на режисьор, овладял езика на съвременното кино, добре запознат с работите на Фелини, Бергман, Рене, Курасава. И същевременно това е филм на режисьор, осъществил пробив в най-дълбоките слоеве на националната култура, набелязал най-плодотворния път на сливането на традициите на източната музика, живопис и поезия с последните постижения на съвременната кинематографична култура.

Успехът на „Състезание“ беше шумен, замайващ. Филмът не само завоюва първата награда на кинофестивала на републиките от Средна Азия, но и с триумф премина на фестивала в Кан. За пръв път киното на Съветския Изток се представи на такъв значителен кинофорум и се представи твърде успешно — „Състезание“ беше отличен с награда като най-хубав филм извън конкурсната програма.

Искам да напомня, че в момента на появяването на „Състезание“ (това беше през 1964 година), младото поколение режисьори, дошли в шестдесетте години в киностудията на Ташкент, Фрунзе, Ашхабад, Алма-Ата, работите на които днес определят лицето и нивото на средноазиатското кино, тогава още никак не се проявяваше, Али Хамраев, Шухрат Абасов, Равил Батиров правеха първите си крачки в режисурата, а Толомуш Океев и Елмор Ишмухамедов не бяха получили още режисьорските си дипломи. „Състезание“ беше първото сериозно представяне на това поколение, неговият пръв манифест и това веднага постави Булат Мансуров в трудната роля на лидер на младите режисьори.

Успехът на „Състезание“ будеше мисли и надежди, че Мансуров ще се възползва от придобития опит и ще продължи търсенията, така успешно започнати в този филм. Но той отново учуди всички, като неочаквано започна екранизация на романа на Юрий Трифонов „Утоляване на жаждата“, проблематиката и естетиката, на който се оказаха извънредно далек от всичко онова, което интересуваше младият режисьор в неговата предишна работа.

В „Утоляване на жаждата“ Мансуров не само се обърна към съвършено нов материал и кръг от проблеми, прекрачвайки от света на образите на древната история върху съвременните строителни площадки на големия Каракумски канал, — той всъщност диаметрално измени и самото направление на своите художествени търсения.



„Смърт няма, момчета“

„Състезание“ беше празник на поезията, утвърждаване на киното чрез възвишено-романтична образност.

„Утоляване на жаждата“ стана празник на екранната проза. Романтичната стилистика отстъпи място на езика на суровите, неукрасени факти. Простотата и стройността на поетичния сюжет на „Състезание“ се оказа заменена с грандиозна панорама на характери, съдби и актуални проблеми.

Повечето от епизодите на двусерийния филм „Утоляване на жаждата“ са заснети от натура. А натурата в дадения случай не са райските шатри по черноморското крайбрежие, нито волните простори на донските степи, не са дори дебрите на глухата сибирска тайга. Това е пустиня. Групата на Мансуров отиваше в най-глухите, най-отдалечените райони на Карахумската пустиня. Снимаха в немислима горещина, където даже на сянка живачният стълб на термометъра не слизаше по-долу от петдесетградусовото деление. Не достигаше вода, не достигаше храна. Участниците в снимките бяха болни, болестта жестоко преследваше и самия режисьор. И все пак той не отстъпи и продължи да работи в тези невероятни, наистина адски условия.

Ще попитате за какво?

За правдата.

Мансуров направи филм точен и безпощаден като документ. Той искаше точно, без каквито и да са кинематографични „хватки“ да покаже онези реални условия, при които се е извършвало строителството на канала, искаше документално да запечата атмосферата на строежа, сложността и драматизма на събитията, които се разиграват там.

По степен на приближаване към главните проблеми на съвременния живот, по остротата на постановката на тези проблеми Мансуров смята „Утоляване на жаждата“ за своя най-добър филм. И това е справедливо. По времето когато се снимаше филмът, строителството на канала още не беше завършено. В процеса на провеждане на строителните работи бяха допуснати немалко грешки, а при това и непокорната природа не желаше да отстъпи пред хората и не веднаж поднесе своите жестоки сюрпризи, безпощадно зачерквайки най-точните и безпогрешни планове на проектантите. Около проблема на строежа кипяха страсти, сблъскаха се про-

тивоположни гледни точки и филма на Мансуров се втурна в самия център на тези спорове. Подобно на своя герой Шукур-бахши от „Състезание“ младият режисьор направи дързък опит да се намеси със средствата на своето изкуство в хода на събитията на най-реалната действителност. Само че тук не звучеше легендарният дутар — говореше камерата. Сред персонажа на „Утоляване на жаждата“ под измислени фамилии действаха реални участници в строителството на канала — обикновени строители, видни учени, ръководещи работници и партийни дейци. Мансуров не скрива отношението си към всеки от тях — той открито обича и открито ненавижда.

За съжаление гражданската активност на режисьора и неговото тълкуване на събитията, очевиден на които е станал, се приеха далеч не в най-добра светлина. Във филма не бяха показани редица остри епизоди и изобщо по пътя си към екрана той загуби повече от хиляда метра.

И въпреки това дори в такъв вид „Утоляване на жаждата“ остана в съветското кино от шестдесетте години едва ли не най-острият и най-дълбок филм за нашата съвременност.

По-късно ще бъдат създадени „Твой съвременник“, „Край езерото“, „Да обичаш човека“, „Укротяване на огъня“, „Посещение на вежливост“ и редица други филми от подобен род, които образуват в съветското кино особено и самостоятелно разклонение — проблемно-публицистичното кино. В редицата на тези титуловани, оградени с внимание и награди филми, „Утоляване на жаждата“ на Булат Мансуров изглежда днес един доста скромнен филм. Ако сравним например филма на Мансуров (а аналогията тук сама се натрапва) с филма на Герасимов „Край езерото“, където също става дума за сблъскването на девствената природна стихия с индустриалната цивилизация, при това сравняване „Утоляване на жаждата“ ще загуби по много линии.

Филмът на Герасимов, учителя на Мансуров, е акуратен, солиден, равномерно изпълнен във всички свои пластове.

Филмът на ученика е неравен, в него има великолеппи епизоди и слабички, несполучливи сценки.

Във филма на учителя всички актьорски работи са постижения.

Във филма на ученика също има блестящи актьорски постижения — Мансуров върна на екрана след дълго отсъствие Пьотър Мартинович Алейников. „Да виждаш на екрана този актьор е щастие“ — възкликна в прилив не възторг един от критиците на „Утоляване на жаждата“. И същия този критик трезво и безжалостно отбеляза, че в този филм наред с великолеппните изпълнители има и слаби, неудачни актьорски изяви.

Сложният по композиция филм на учителя е премислен и построен внимателно от първия до последния кадър.

Филмът на ученика се задъхва, обръква се в изложението на бурния поток от събитията. Неговата композиция е накъсана, нестройна, раздърпана.

Накъсо казано, „Утоляване на жаждата“ е „некрасив филм“, както беше написано в една от рецензиите за този филм. Но в същото време този „некрасив“ твърде неравен филм е изпълнен с такава страстна искреност и неудържимо желание не само да покаже, но и да разплете кълбото от остри социални, научни и нравствени проблеми, че с това си качество много превъзхожда и днес зрялата, уравновесена работа на режисьора Герасимов във филма „Край езерото“.

За да се убедим в това, е достатъчно да сравним само сюжетния рисунък на двата филма. Във филма на Герасимов са набелязани много проблеми, сложни жизнени колизии, твърде остри конфликти. Но драматургията на филма е построена така, че едва дошъл моментът, когато в някоя сюжетна линия започне да се натрупва зарядът на конфликтите, в същия миг тази линия в незавършен вид, така и не достигнала до кулминацията, изчезва от екрана, отстъпвайки място на друга линия, на друг проблем. По този начин е направен целият филм — филм на заснетите, ампутирани кулминации, един филм програмно умерен и съдържан в постановката на достатъчно остри проблеми на днешния жиеот.

А ето „Утоляване на жаждата“ е един програмно неумерен и програмно несъдържан филм. Тук, обратно, има много подробности и звена в развитието на сюжетните линии, а от потока на събитията последователно се улавят само най-острите и най-драматичните от тях. Филмът като че ли се състои само от кулминации и събитийни взривове, които като ураганен смерч се стоварват върху зрителите още от първите кадри.

На Всесъюзният кинофестивал в Ленинград и на кинофестивала на републиките от Средна Азия Мансуров получава за „Утоляване на жаждата“ поредните лаври. Пресата ръкопляска на филма.

Успех.

Но Мансуров отново не бърза да затвърди този успех и в своя следващ филм отново променя направлението на своите търсения. Той поставя „Робиня“ по поестта на Андрей Платонов „Такир“.

„Робиня“ е толкова необикновен филм, че дори и най-опитните и проникателни съветски критици, опитвайки се да го разтълкуват, така и не се решиха да дадат откровена оценка на новата работа на Мансуров.

„Робиня“ е може би по много линии неудачен, но несъмнено талантлив филм. Нещо повече, „Робиня“ е сложно, трудно, бих казал, загадъчно явление.“ — писа М. Блейман в своята рецензия под доста симптоматичното заглавие „Загадките на филма“.

По същия начин и Б. Рунин в рецензията си, изцяло състояща се само от недоумяващи въпроси, объркано и с изумление разперва ръце: „Какъв странен филм. Колко е трудно да се приспособиш към неговата капризна поетика, за да можеш внимателно да проследиш своенравната плетеница на смисъла. Защо неговото съдържание се развива в такива борби, сякаш непрекъснато преодолява себе си? ... Пред очите ни авторът се мята от една страна на друга, втурва се от битовата натуралност към ефемерната условност, от кървавата притча към добрата приказка, двоуми се между туркменската пустиня като обикновена натура и „Червената пустиня“ като съблазнителен образец?“

Искам да отбележа, че сега, след като са минали няколко години „странен“ и „загадъчен“ може да ни се стори не толкова самият филм „Робиня“, колкото критиките, написани за него. И наистина какво странно намери критиката в това,

„Състезания“



че в рамките на един филм „битовата натуралност“ е редом с „ефемерната условност“? Какво загадъчно има в съседството между „кървавата притча“ и „добрата приказка“?

Да не забравяме, че годината на създаването на „Робиня“ е 1968. А това значи, че Глеб Панфилов още не е заснел „Началото“, където мелодрамата от съвременния живот без всякакво стеснение е поместена в декорацията на историческата легенда за героичния подвиг на Жана Д'Арк. Няма го още „Бялата птица с черния белег“ на Юрий Иллиенко — филм, в който социалната драма на разрухата на едно селско семейство в кървавия водовъртеж на историческите събития тясно се преплита с древната народна легенда, филм, в който реалността се обляга на условния сюжет на притчата, а съвременните методи на кинематографичния разказ търсят поддръжка в дълбоките традиции на народното изкуство. Няма го още „Бумбараш“ на Николай Рашеев, в който в чертите на героя-червеноармеец отчетливо се виждат контурите на условия приказан персонаж от руските приказки, многоуважаемия Иван глупака и където трагичната реалност на събитията от Гражданската война превръща условно-приказното повествование в жестока, макар и весела, антиприказка. И още е съвсем далеч от филма на Тенгиз Абуладзе „Огърлица за моята любима“, където действието от съвсем натуралното отделение на милицията в наши дни, свободно преминава в някакво доста отдалечено, легендарно минало, а после също така свободно се връща в наши дни. Днес, с такова прякостълковение на притчата, приказката или народната легенда с реалността, няма да учудиш никого. „Двуезичността“ на филма, неговата едновременно ориентация към прозаичния и поетичен метод на повествование се определят в наши дни почти като норма и правило в кодекса на съвременната режисура. Но тогава — през 1968 година, когато беше направен „Робиня“ — опитът да се съедини езикът на прозата с условния език на поезията, полетът на живописната фантазия с жестоката прозаичност на сюжета — се предприемаше от Мансуров едва ли не за пръв път и затова рецензентите на неговия филм имаха от какво да изпаднат в пълно недоумение.

Също така парадоксално и „непоследователно“ се формира киногографията на Булат Мансуров и по-нататък. След бароково-живописната „Робиня“, станал интересен експеримент в областта на цветовото решение на филма, той снима строгият и пределно аскетичен по стил филм „Смърт няма, момчета“, разказващ за последните дни на Великата отечествена война, а след това отново се отправя към миналото и прави филм за трагичната съдба на народния казахстански поет от края на XIX век Ахан—Сере.

Мансуров е постоянен в своето вечно непостоянство, в своето безпокойно пристрастие към търсенето, към непрекъснатата смяна на бите в своята режисьорска палитра.

Къде е същността на тези метаморфози?

Какво търси и утвърждава режисьорът?

Изкуството на откритата страст

„Всички те са погълнати от идеи, които са по-скъпи за тях, отколкото самият живот.

И само такива идеи.

Само лудостта на такива идеи.

Само саморазтварянето и самоапалването в служба на тези идеи е способно да роди патос. Само на такъв градус на нажежаване на лудостта е възможен екстаз, изменящ се непрекъснато чрез изразните средства на художника, обзет от идеята като от пламък; изригващ образи като лава; хранещ своите творения с кръвта на сърцето си...“

С. М. Айзенщайн, „Патос“

При цялото поразително несходство във филмите, направени от Мансуров, у тях все пак има един общ знаменател, някаква много характерна особеност, присъща на работите точно на този режисьор.

Името на тази особеност е страстност. А ако се говори по-високопарно — патос.

Михаил Ром обичаше да повтаря пред своите ученици следния афоризъм:



„Робиня“

„Изкуството трябва да бъде студено или горещо. Топла може да бъде само помията.“

Девизът на Булат Мансуров е горещо изкуство. Киното, което той създава, е кино пределно активно и напълнено. Мансуров не се смущава от това, че неговият филм може да не се хареса, да предизвика раздражение, дори да озлоби. Той се страхува най-много да не би зрителят да си отиде от залата равнодушен, лично незасегнат. Оттук идва и неговата честна и откровена тактика — тактика на настъплението, тактика на яростна и откровена атака срещу зрителя, която може да доведе или до безусловно признание или до също така безусловно отблъскване.

Оттук води началото си и естетиката на неговите филми — естетика на максимална експресивност, естетика на пределно патетични художествени решения.

Думата „патос“ днес почти е излязла от мода. Термините „патетика“ и „патетичен“ рядко се мяркат по страниците на рецензиите, а дори и да се появяват, то е най-често в ироничен контекст. Вероятно една от причините за това е нашествието на естетиката на документалната форма, от която така силно се повлия екранът от шестдесетте години. Залагането на „свободния“, „освободен от окови“ сюжет, ориентацията към непрофесионални актьори, стремежът на режисурата да придаде на екранното зрелище формата на документален протокол, всичко това в известна степен неизбежно доведе дотам, че киното основателно изгуби културата на страстно, емоционално изразяване.

Мансуров не се поддаде на това общо увлечение в това отношение, в съветското кино от шестдесетте години той остана един от малкото режисьори, които напук на модата и всеобщите увлечения запазиха пристрастието към патетичното, екзалтирано-развълнувано изкуство.

Към числото на тези режисьори могат да се отнесат Юрий Илленко и Андрей Тарковски — яростни и експресивни художници, по силата на своя природен темперамент стремящи се към възбуждащо-екзалтиран начин на повествование. Но ако драматичният патос на поетичните притчи на Юрий Илленко до голяма степен се разпилява в натрупването на чисто декоративни ефекти и твърде красиви пластични решения, ако Тарковски в търсене на максимална експресия понякога отиваше до

интонация, близка до истеричната („Иваново детство“) или, обратно, опасявайки се от това, изкустено обуздаваше своя темперамент („Соларис“), опитът на Булат Мансуров е поучителен и интересен днес именно с начина, по който този режисьор упорито търси и намира възможност да придаде патос на всеки материал и да говори от екрана с пълната сила на своя глас.

Патетичната интонация е сложна и коварна работа. „Форсираната“ стилистика, крайната острота на художествените решения понякога се обръщат в псевдопатетика, възвишеност, глуповато-възторжена риторика, лишена от големия вътрешен смисъл. „Вулкан, изригващ памук“ — така нарече Айзенщайн един режисьор, който давайки воля на своя свръхпламенен темперамент, с невероятен патос се стремеше да утвърди празни, банални мисли.

Екстатичната „възбудимост“ на формите при Мансуров, нейната крайна „напрегнатост“, са винаги вътрешно оправдани. Преди всичко сюжетно оправдани.

Към каквато и да е жизнена колизия да се обърне този режисьор, тя имаше правото да попадне в неговия филм само при едно условие — това задължително трябва да бъде някаква **пределна**, кризисна ситуация, разгледана не в процеса на своето развитие и нарастване, а в момента на кулминационния взрив, в момента на преминаването в някакво ново качество.

Сюжетите на филмите на Мансуров са винаги сюжети-дуели, сюжети на трагичните неравни двубои, когато не бее по простата логика на сюжетните обстоятелства, а по самата логика на нравствените убеждения героите се сблъскват на тясното сюжетно пространство и не могат да отстъпят настрана, ако не изрекат и докажат оная истина, на която се покланят. Всички тези сюжети представляват един съят в момент на катастрофални сблъсквания, всички без изключение са обрнати към онези особено драматични мигове, когато лъжата се сблъсква лице с лице с истината, когато благородството и справедливостта или тържествуват, или безмилостно се затпкват в калта.

Ако би било възможно да се взимат от филмите кадри и да се използват като епиграфи, по начина, по който използват например редове от произведения на прозата или поезията, за такъв кадър-епиграф към всички сюжети на филмите на Мансуров аз бих поставил кадъра, с който започва филмът „Утоляване на жаждата“: желязна решетка, в която неустово клокочи бурен поток вода, неудържимо стремящ се да разкъса сковаващото го стоманено корито.

Стихията, окована в решетка, стихията на свободолубието, неудържимо пробиваща решетката на властта, решетката на политическите, нравствени или религиозни догми — ето основната смислова формула на всички сюжети на Мансуров. А заедно с това и началната, основна клетка на конфликта, която предоставя на режисьора възможност за органично въвеждане във филма на висока патетична интонация. Такъв сюжетен вулкан никога не би могъл да изригва памук.

Но основата на патетичното решение при Мансуров не е само в пределното нажежаване на конфликта. Такива пределни сюжети изискват към себе си и съвършено особени герои. И Мансуров ги намира.

... Бремето на непосилна, почти безумна задача стоварва върху плещите си младият музикант Шукур-Бахши от филма „Състезание“, който се отправя не с кинжал, а с дутар в ръце в лагера на враговете на своя народ. Един против всички.

Фантастичната, почти нереална идея да превърнат мъртвите пясъци в цветущ оазис предизвиква на отчаян двубой с жестоката пустиня отрядите строители от филма „Утоляване на жаждата“...

И със същото безпределно мъжество се хвърля в смъртен бой с цяла фашистка дивизия шепата съветски войници във филма „Смърт няма, момчета“...

От филм във филм Мансуров внимателно пренася една и съща ситуация — разиграваша се в различни епохи, в различни народи — историята на трагично неравния двубой, в който героите се състезават сякаш със самата съдба. И също така внимателно и последователно той пренася от филм във филм любимия си тип герой — безгранично мъжествен, непреклонен човек, не прекланящ глава пред никакви изпитания, който утвърждава своите идеали при всички обстоятелства, разпъван от враговете на кръста на своята вяра.

Героите на Мансуров са трагично несдържани в търсенето на истината и справедливостта и по това те приличат на река, течаща в знойна пустиня, която при пролетното пълноводие щедро дарява цялата си влага на нажежените пясъци, като не се грижи и не мисли за това, че утре те безпощадно ще я пресушат. Именно от този неудържим порив на героите се ражда високият трагичен патос на филмите

на Булат Мансуров, тяхната крайна екзалтираност и пределна емоционална на-
калка.

Но емоционалната възбудимост на сюжета и „афектираната“ форма на пове-
ствоването все още не са последните етажи на патоса. Във филмите на Мансуров
също така „напрегната“ е и самата мисъл на героите.

„Главната стратегична цел на режисьора — казва Мансуров — е емоцио-
налното разтърсване на зрителя. Но целият ефект от въздействието на филма не
трябва да се свежда само до това. Емоцията трябва да се опира на мисълта и съ-
щевременно активно да я развива. Съотношението между емоционалното, информа-
ционното и интелектуалното във филма може да бъде каквото и да е. Важното е
тяхното съчетание да е хармонично, а не да бъде механичен резултат от чисто арит-
метично събиране. Емоцията трябва да бъде наситена от мисъл, защото, умирайки,
мисълта прави емоцията съзлива, празна, без съдържание.“

Това свое кредо режисьорът последователно провежда на практика. Не слу-
чайно при него най-кулминационните точки на сюжета не са pistolетни или саблени
дуели, ръкопашни схватки или ефектни преследвания. Кулминационните моменти
режисьорът възлага винаги на „разговорните“ сцени. При това високото драматич-
но напрежение, достигнато в „действените сцени“, не само не пада, но и нараства
още повече, защото Мансуров умее да превръща неблагоприятните в кинематогра-
фично отношение „разговорни епизоди“ в истински дуели, в епизоди-диспути, къде-
то героите, както в остър фехтовален двубой, си разменят мисли-удари, поразя-
ващи много по-дълбоко, отколкото самото оръжие.

Така героите от „Състезание“ се съревновават не само в изкуството за гла-
деене на музикалния инструмент, а през целия филм, нараствайки от сцена в сцена,
върви безкомпромисен спор между две противоположни философии, спор на музи-
канта от народа Шукур-бахши със стария придворен песнопоец Гулан. Пред очи-
те ни се разгаря страстен диспут за това, какво е народ, какво е власт, за какво съ-
ществува изкуството.

Яростни спорове кипят и във филма „Утоляване на жаждата“. Спорят не
само за това, как по-добре да построят канала, спорят и за живота, и за справед-
ливостта.

И дори във филма „Смърт няма, момчета“, посветен на трагичните събития
от последните дни на Великата Отечествена война, Мансуров така построява дей-
ствието, че в неговия център отново се оказва много остър словесен двубой, който
се води между сержантът от Съветската армия, простият овчар от Туркмения, и
немският интелектуалец в мундир — генерала от хитлеровата армия.

Всички тези сцени-диспути са извънредно важни за Мансуров. Защото, ако
неговите герои-правдолюбци често търпят поражение в стълкновенията си с свои-
те противници, в откритите философски двубои с тях те винаги излизат побе-
дители и спечелват нравствена и идейна победа.

По-горе аз вече говорих за любовта на Мансуров към експериментите. Сега
трябва да се прибави, че тези художествени търсения, които той провежда в най-
различни направления, не са самоцелни.

Обръщайки се към нов жизнен материал, към нов жанр, усвоявайки някакво
още неизпробвано от него средство за художествена изразителност, той всеки път
си поставя една и съща задача — да намери пределно експресивен начин за под-
насяне на всякакъв материал, да разшири арсенала от средства на кинопатетиката.

Така например в „Състезание“ той търси формулата на патетичния сюжет,
и, построявайки целия филм върху музика, се стреми да определи „тавана“ на емо-
ционалната звукова заразителност на филма.

Така в „Утоляване на жаждата“, сблъсквайки се с документалната стили-
стика, той упорито търси възможност да приладе на факта патетично звучане с
помощта на чисто композиционното „разравяне“ на материала.

И точно така сблъскал се веднаж с цвета, той се впуска в безкрайни тър-
сения на такова цетово решение на филма, което да му позголи още по-силно да
„позостри“ сюжетното повествование, да го повдигне до пределните висини на пате-
тичния екстаз.

Цветът на трагедията

За пръв път Мансуров се обръща към цвета още в черно-белия филм „Уто-
ляване на жаждата“, където сне епизода „Празникът на строителите“ в помпозно-
тържествената стилистика на цветните филми от времето, когато се снимаха мал-
ко филми.

Цветът на епизода носеше патетика и едновременно я разрушаваше. Неговата неочаквана поява някъде по средата на филма в разгара на тържествения митинг по случай завършване на строителството на поредния участък от канала подслаждаше епизода, подчертавайки празничната атмосфера на митинга и в същото време носеше в себе си горчивата нота на трагичната ирония: взривът на колективното ликуване на строителите, празнуващи своята победа, се прекъсва на най-високата нота от водопад от най-драматични събития — водата излиза от канала, помитайки всичко по пътя си и зачерквайки с един замах дългогодишния труд на строителите, водата залива огромни територии, безмилостно унищожавайки и без това редките огнища на живота, които дотогава са съществували в пустинята....

Замисълът с въвеждането на цвета в един от епизодите на черно-белия филм беше интересен, но това беше първата и още не съвсем сериозна проба с цвета. Истински Мансуров „се запали“ от цвета в „Робиня“. Ако за този режисьор всеки филм е един експеримент, този път експерименталната програма на филма беше изцяло посветена именно на цвета.

Усвоявайки цвета, Мансуров както и преди работеше с пределно увлечение, без да се страхува от риск, и затова първите изводи от неговите търсения в тази област могат да ни се сторят спорни, противоречиви. Но когато тези изводи се оценяват, трябва все пак да се помни, че режисьорът не се е стремил да открие някакви универсални закони за цветовата изразителност на филма и да ги утвърди в качеството на идеален образец. Той търсеше преди всичко своя „мансуровия“ цвят, своята цветова естетика, която би дала органичен изход на неговия темперамент и би съответствувал на неговите общи художествени идеали.

Къде е същността на тази естетика? Как самият режисьор оценява резултатите от своята работа с цвета?

Думата има Булат Мансуров:

— Преди всичко аз съм убеден, че в киното цветът е също така важен, както и другите елементи на изразителността. И все пак това е по-скоро подчинен, а не самоизразяващ компонент.

Второ: като подчинен компонент цветът може да изиграе в киното и положителна, и отрицателна роля в зависимост от това, как ще се отнасят с него. Изразната сила на цвета е коварна. Цветът може да изостри ефекта на въздействието на филма, а може и да го разруши.

В киното цветът се използва различно. Понякога към него прибегват като към услугите на твърде работолепен лакей, който е готов да се заеме с изпълнението на каквато и да е поръчка на своя господар, без да я изпълни.

Но цветът може да се използва и по-целенасочено. Цветовата естетика, ориентираща се само към естествената, битово-достоверна окраска на предметите, неизбежно довежда до унил натурализъм и пъстрота. И ако в комедийните филми или в битови драми от всякакъв род тази естетика все още не довежда до страшни резултати, във филми с трагичен план тя просто убива. Цветната пъстрота засипва, „изстудява“ емоционалната нагласа на такива произведения и внася в тях съвършено чужда атмосфера.

Смята се, че цветът на трагедията или, да кажем, на филма с трагичен план, е черният. Мисля, че това съвсем не е така. При нас на Изток цветът на скръбта и мъката е белият и светлосиният. Цветът на трагедията може да бъде всякакъв — бял, зелен, жълт, червен. Дори нежният люляков цвят, влачещ след себе си неизбежния шлейф от чисто лирични асоциации, може да стане изразител на трагичното, ако например зрителят види, че героинята на филма е убита на люляков фон и ако режисьорът с помощта на повторението успее да закрепим в зрителската памет тази емоционална следа от първото появяване на люляковия цвят.

Още във ВГИК диво ме озлобяваха филми, които имаха ярко, ефектно цветово решение, а в същото време вътрешно бяха съвършено празни и не казваха нищо нито на ума, нито на сърцето. Още тогава у мене се зароди желание да направя филм, в който цветът ще бъде така необходим и незаменим, както хубавата музика на хубавия филм. Цветът трябва да носи някакво настроение, за да може да идва и да си отива органично, по вътрешна необходимост, когато не ти достига някакъв определен глас или, обратно, той е излишен.

Първият ми опит да направя такъв филм беше „Робиня“.

Преди всичко ми се искаше да се отдалеча колкото мога от установените вече концепции за цветен филм. Същността на тези господстващи сега концепции се състои в това, че драматургията на цвета във филма се разбира като твърдо и по-



„Утоляване на жаждата“

следователно проведена система от лайтмотиви, за всеки от които здраво е закрепена някаква определена тема. Например в знаменития епизод „Танцът на опричниците“ във филма на Айзенщайн „Иван Грозни“ всеки цвят води своята определена тема, жълтият — цвета на златото, богатството; синият — това е царственост, власт; червеният — цветът на кръвта.

Струва ми се, че тази доста твърда и рационална система, много прогресивна за своето време, вече е надминала себе си. До голяма степен тя беше породена от чисто производствената сложност в работата с цвета в първите етапи от неговото усвояване в киното. Опасявайки се от хаос и пъстрота на екрана, Айзенщайн и неговите последователи са се стремели да внесат строг порядък в трудноуправляемата стихия на цветния филм. Въобще в началото, когато работата в тази област даже в чисто технически и производствен план е била страшно тежка и несвършена, тази рационално програмирана драматургия на цвета във филма е била навярно единствено възможна.

Но ние живеем вече в друга кинематографична ера. И макар нашата техника да е още далече от съвършенството, тя все пак е несравнимо по-удобна, податлива, позволява ни да отидем много по-далеч, отколкото са могли да си позволят първите пионери на цветния филм. Аз съм убеден, че днес Сергей Михайлович Айзенщайн пръв би се отдалечил от цветовата естетика на „Иван Грозни“ и би работил съвсем иначе.

Като изхождах от тези предпоставки, в „Робиня“ се опитах да се отдалеча от системата на цветовите лайтмотиви, когато всеки цвят от първия до последния кадър носи една и съща определена тема. На цвета се възлагаше друга задача: с негова помощ се опитах да постигна пределно остро емоционално звучене във всеки отделен епизод и даже кадър. Не исках в два съседни кадъра или в два съседни епизода червеният цвят да означава едно и също. Важно беше и тук, и там червеният цвят да „стреля“ максимално ефективно, разтърсвайки зрителя преди всичко емоционално. Усилването и отслабването на цвета аз исках да използвам като своеобразна диригентска палка, с помощта на която би могло да се дирижира и управляват емоциите на зрителната зала.

Тук имаше и още една особеност. Аз обичам изкуството страстно, горещо и затова приспособявайки цвета към себе си, се стремях не към акварелността и меката приглушеност на цвета, а към неговата локалност и интензивност. Стремях се да съкратя цветовата гама на кадъра до два-три цвята, но същевременно да „нажежа“ всеки от тях до максимален предел, да ги направя твърди, почти крещящи.

Как да се постигне това?

Решихме да прибегнем към метода на цветната трансформация на натурата или, по-просто казано, към нейното условно-живописно оцветяване. По-късно вече узнах, че едновременно с мене към такава цветна косметика на природата е прибегнал и Юрий Илюенко във филма „Нощта срещу Еньов ден“.

Ние боядисвахме земята, предметите на реквизита, актьорите, животните. Тогава още не бях намерил чисто технически средства, с помощта на които може да се локализира цветовата гама, да се трансформира в нужното направление, като се отстранят пъстротата и ненужните оттенъци. На някои места този твърде несъвършен, а главно много нерентабелен метод така и не оправда себе си, а на други се получиха много добри резултати.

Най-успешно смятам цветовото решение на един от началните епизоди в „Робиня“, в който беше показано нападението на туркменските разбойници срещу иранския аул. Ние боядисахме конете с червен цвят, облякохме всички конници в червени дрехи. И цветовата партитура на епизода се стрееше на сблъскването на два контрастни цвята: лавината от конници като кървав водопад стремително се стоварваше върху белият аул и жените, изцяло облечени в бяло.

Понякога някои епизоди при проектирането на работния материал почти не могат да се гледат без звук и без диалог. А този епизод се гледаше отлично, защото тук, вече в самата пластика, в сблъскването на кървавочервения цвят, който сякаш опръсква бялото пространство, се предаваше усещането за ужаса на клането. Цветът водеше след себе си епизода, предаваше емоционалната нагласа на събитията, техния смисъл. Когато към изображението прибавихме и звука — тропота на препускащите коне, страстните възгласи на кониците, дивите викове на изплашените жени, епизодът започна да произвежда такава силно емоционално впечатление, че се наложи даже специално да го „успокояваме“.

Но някои неща не станаха. Например в „Робиня“ има епизод, в който колят малки агънца. Дъщерята на робинята не издържа това жестоко зрелище, сграбчва едно от агънцата и избягва в полето. Цялото поле е покрито с алени макове. Девойката пуща агънцето. И тук се появява стадо овце. Прах, шум, глъчка. И когато стадото отминава и вдигнатия от него прах се разсейва, вече няма никакви макове — овцете са изляли всички. Но вечерта, когато жените започват да доят овцете от това стадо, във ведрата текат струи кървавочервено мляко. Тук чрез метаморфозата на цвета трябва да се изрази сложната поетична мисъл за вечния кръговрат на живота, за това, че всичко на този свят умира и се възражда отново.

Но, уви, на екрана това не се получи. Аз се престарях: прекалих с цветовата косметика. Освен че в кадъра се появяваше червеното мляко, аз боядисах още земята, колибата, някакви предмети от реквизита. Появи се пъстрота, която засипа основната мисъл. Превръщането на кръвта в червени макове, а оттам в червено мляко тук просто остана непрочетено. Получи се не хармония, а какафония от ярки цветни петна.

След „Робиня“ исках да направя филма „Бейбарс“ за великия вожд Бейбарс — бежанец от казахския народ, който в тринадесетия век спасил арабската цивилизация от монголци и кръстоносци. Това е удивителна съдба. Арабите от средните векове са писали за този велик пълководец романи, а в родината на Бейбарс, в голямата казахска степ и до днес още са живи преданията за това, как отвлеченото в робство момче е станало султан на Египет. И за бялата горчива трева емшан, миризмата на която този човек не могъл да забрави и който изоставил и трон, и великата си слава в чужбина, за да се върне в родината малко преди смъртта си.

В „Бейбарс“ исках да продължа още по-интензивно търсенията в областта на цвета, започнати в „Робиня“. Цветовата програма на „Бейбарс“ в предисловието към сценария бях формулирал така:

„Зрението на човека е трицветно. Многообразието на цветния свят се възприема в различни комбинации от три основни цвята. Тези комбинации са различни в зависимост от това, към какво е насочено вниманието. Обикновено, когато вни-

манието на човека е безгрижно, за зрението са достъпни три основни цвята: червен, син и жълт. Затова всички „междинни“, експозиционни епизоди и кадри трябва да бъдат заснети в трите основни цветни тона: червен, син и жълт.

За да се насочи вниманието на зрителя към конкретна мисъл, кадрите и епизодите със смислово значение трябва да бъдат решени вече по пътя на различните комбинации на три основни цвята. Основно цветът ще бъде подчинен на задачата за емоционалното въздействие на един или друг кадър върху зрителя.

В „Бейбарс“ не трябваше да има диалози. Предполагаше се, че тяхното отсъствие трябва да се компенсира от цвета.

„Бейбарс“ аз така и не снях. Не успях. И към работата с цвета се върнах едва след три години — вече в „Калугер“.

Този път реших да щурмувам цвета с други средства. В основата на естетическия експеримент с цвета беше решено да се постави чисто технически експеримент. Ние избрахме така наречения метод за „разлагане на цвета“. Същността на този метод се състои в това, че с помощта на чисто технически приспособления може да се раздели цветният спектър на кадъра на неговите съставни и да се изберат само нужните тонове, като се оставят в кадъра един или два цвята. Това, което исках да постигна в „Робиня“ с помощта на дооцветяване на натурата, сега можеше да се осъществи по чисто технически път при обработка на лентата. Това освобождаваше от непредвидени загуби, позволяваше да се работи много по-бързо и главно по-свободно.

В естетически план експериментът с цвета се замисляше още по-дръзко. Решихме да изпробваме неща, които по-рано ни се струаха немислими. Например: един и същ кадър повтаряхме няколко пъти, но всеки път оцветен различно. Сблъскахме кадри, решени реалистично, със съвършено условни по живописно решение кадри и правехме това в рамките на един епизод. Сблъскахме съседни кадри, които сякаш съвършено не си подхождаха по цветна тоналност. Всичко това можеше да се стори на някои страшна еkleктика, разрушаване на стила, но в тази свобода на боравенето с цвета се определяше стилът на филма. С тези взривове на цвета, с неговата нахъсана линия ние искахме да предадем трагичния живот на поета, вихъра на неговите чувства, ударите на съдбата.

Аз знаех, че мога да се проваля като вървя по този рискован път и по този начин да разгяля този много скъп за мене по своите мисли и материал филм. И въпреки това рискувах, като знаех, че шансовете да се проваля са много повече, отколкото шансовете за победа.

Сега, когато филмът е завършен, трябва да призная, че много от това, което бях замислил, все пак не ми се удаде. Както впрочем и в „Робиня“. Но ако при цетовите пропуски в „Робиня“ мога да обвинявам само себе си, в „Кулагер“ има много грешки, които не са мои. Експериментът отчасти не се удаде по чисто технически причини. Техниката, която използвах, ни поднесе твърде много сюрпризи и най-често много горчиви.

И въпреки всичко не възнамерявам да се предавам и да се отказвам и от по-нататъшни експерименти с цвета. Сигурно още много ще греша, ще развалям, ще блуждая в тъмнина, но ще достигна до края.

И макар че някои вече готвят, че по линия на цвета са направени извънредно много интересни филми, че основните закони на цетовата изразителност са открити и се усояват успешно, лично аз смятам, че това не е съвсем така. До истинския цвят е още далеч. Още много не е намерено. И затова предстои още много да се търси, да се пробва, да се експериментира. Нека това да е неблагодарно занимание, нека да е изпълнено с най-жестоки поражения, все пак трябва да се търси и да се търси.

Бъдещето на киното е в цвета. И ние трябва да приближим това бъдеще.

Накъде ще тръгне киното?

Мансуров създава яростни, атакуващи филми. Всичките си сили, целия свой талант и вдъхновение той подчинява на една единствена задача — да постигне максимална изразителност, да постигне максимално въздействие на своите филми върху зрителската аудитория.

Но суровият парадокс на съдбата на този режисьор се състои именно в това, че неговите филми не събират големи аудиторни. Мансуров е най-„непрокатния“ режисьор дори в кръга на такива хронични неудачници в проката като Хуциев, Тарковски, Йоселиани.

Голяма част от вината за такъв обрат на нещата пада върху самия прокат, който пуща мансуровите филми наистина в скъпернически тираж и ги лишава от каквато и да е реклама. Но, изглежда, работата не е само в това.

Има режисьори, които съзнателно се стремят да съединят в едно произведение своя собствен оригинален език с езика на кинематографичната шампа. Така се появяват филми „за всички“, нещо като многопластова торта, в която единият пласт е предназначен за „избраната публика“, а другият — за „непосветените“ зрители, обожавачи детективските филми, мелодрамите, долнопробните комедии и т. н. Мансуров не приема такава позиция. Той не се кляня пред зрителя, не му се подмазва и решително се отказва от всички съблазнителни пътища, водещи към **лекия и бърз успех** пред зрителя. Ето защо проблемът „кино и зрители“, този **проблем** на проблемите, вълнуващ едва ли не всички днешни работещи режисьори, стои пред Булат Мансуров особено остро.

Между другото, тази острота не се заключава само в това, че самият режисьор не е съвсем удовлетворен от нивото на своя контакт със зрителя, че отдавайки толкова сили и енергия в търсене на нови възможности на изкуството на екрана, той не винаги е правилно разбран и оценен от зрителната зала. Мансуров се безпокои преди всичко от обстоятелството, че опасният разрыв между „сериозното“, „авангардно“ кино и широката зрителска аудитория застрашава не само зрителя, но и самото кино, като задържа и спъва темповете на неговото развитие. И затова тревогата на режисьора не е само лична, но и за бъдещето на самото кино.

— Струва ми се — казва Булат Мансуров, — че **ефектът** на въздействието на много сериозни, новаторски филми до голяма степен се оказва незначителен дори само за това, че зрителят е заставен да гледа невероятно количество най-разнообразен глазиран боклук. И бедата не е само в това, че целият този грандиозен поток от киномакулатура, наводняващ екрана, заличава или изобщо неутрализира резултатите от истински сериозните, проблемни филми. Най-страшното се състои в това, че наводнението от баналности, халтури и всякакви други евтини панаирни изделия много бързо развърщават зрителя, който свиква да гледа на кино като на евтин панир. В неговите очи киноизкуството се превръща в жалко кинце.

Честно казано, днес вече го няма онова отношение към киното, което съществуваше по-рано, например в тридесетте или четиридесетте години. По-рано зрителят ходеше на кино почти като на празник, като в театър (спомнете си масовите походи за „Чапаев“ със знамена и лозунги в ръце). А сега в киното ходят най-често само за да се поразвлекат или просто защото нямат какво да правят.

Подобно отношение към киното като към чист вид развлечение се получава от това, че кинорепертоарът е наситен свръх обилно с безсмислени, развлекателни филми, при това далеч не от най-високо качество. Разглезеният от такива филми зрител понякога просто не желае да вижда на екрана нищо друго. Ето например пристига такъв зритель в киното, за да прекара два часа леко, приятно, без да мисли за нищо, и изведнаж му показват „Андрей Рубльов“ или „Листопад“. Той е слисан, объркан, обиден и се чувства просто излъган. И е добре, ако той само промърмори нещо под носа си, защото такъв зритель би могъл и да свирка, може да стане по средата на проекцията, да хлопне със стола и тропайки към изхода, да ругае киното, режисьора, актьорите, филма.

Но си представете, че същият този зритель, който ругае „Рубльов“, е дошъл, (нека дори съвсем случайно) в театъра на Таганка или в „Съвременник“. Нима тук той ще си позволи нещо подобно? Никога. А защо? Защото в театъра царува съвършено особена атмосфера. Това е храм на изкуството. И даже и най-дивите невежи, случайно попаднали тук, смирено ще се спотайват в театралната ложа и няма да си позволяят да свирят или да тропат с крака, когато нещо не им се харесва или не разбират, онова, което става на сцената. А в киното такива хора идват като на долнопробен панаир и тук спокойно могат да оплюват всичко, което не им харесва или не е по техен вкус.

Ние сами сме си виновни за това.

И ако работата върви така и по-нататък, скоро всички наши горди и хрипсави разсъждения за това, че киното е силно и мощно изкуство, ще се окажат сапунени мехури.

Разбира се, печалбата е важно нещо. Но ще оправдаят ли чувалите, натъпкани с пари, онази колосална вреда, която нанасят тези чужди или наши евтини, недоброкачествени филми? В каква валута ще се изчисли вредата, нанесена от тях?

Как да се изброи количеството хора, душата на които ще бъдат осакатени от тази макулатура? И как да се измери „ефектът“ от нейното въздействие върху милиони хора, у които глобалният поток на развлекателните фалшификации притъпява вкуса към киното като към сериозно и истинско изкуство?

Нямам нищо против развлекателните филми. Но все пак трябва да има някаква разумна дозировка. Е, нека да бъдат три развлекателни филма на пет сериозни. Или един на един. Но в никакъв случай не десет към един, както това се прави сега. С това не трябва да се примиряваме — по този начин ние сами си копаем гроба.

Понижаването на вкуса на зрителите неизбежно задържа и развитието на самото кино. И това е най-печалното. Нали художникът не прави филми само за себе си и за десетина свои приятели. Той ги прави за хората. Но ако зрителят не приема редица пъти сериозния разговор на непривичен за него език, режисьорът по неволя ще бъде принуден изкуствено да задържа и ограничава себе си като художник, страхувайки се да не се откъсне от нивото на зрителя.

Вземете филмите на Стенли Крамер. За да води със зрителите достъпен разговор на сериозни теми, този талантлив режисьор е принуден да работи в много тесни художествени рамки и по този начин да ограбва себе си като художник. Този пример е много показателен и тъжен. Той говори за това, че с времето творците, разработващи нови форми на киноезика, ще стават все по-малко и по-малко. И ако това положение не бъде радикално изменено, киното просто ще престане да бъде изкуство. В днешната ситуация развитието на изразните средства на киното твърде много зависи от нивото на възприятие на зрителя и от неговите консервативни вкусове. И затова сперед мене киното се развива много по-бавно, отколкото би могло.

Ако развитието на музиката например в същата степен се определяше от нивото на културата на слушателите и от техните вкусове, както това става в киното, аз се страхувам, че музиката не би отишла твърде далече от музикалните идеали на XV век и сега ние нямаше да познаваме не само Скрябин и Стравински, но и Бетховен и Чайковски. За щастие музиката се развивала по-свободно и по-независимо от вкусовете на нейните „потребители“. В киното е по-сложно.

В момента киното се намира в много сложна фаза на развитие. Насъбран е вече достатъчно сериозен и разнообразен опит, в киното работят както никога много талантливи и много различни творци. Всичко това, взето заедно, като че ли дава възможност рязко да се повиши общият уровень на кинематографичната култура, да се премести киното от ученическия чин на студентската скамейка. Това, от една страна. От друга, има една огромна аудитория зрители, не съвсем подготвена за идването на нови форми, за качествено ново кино.

Какво да се прави в такава ситуация? Да се чака зрителят да „дорасте“? Или може би трябва да се направят някакви компромиси, да се опита да се съедини горното със затвърдили се и общоприети правила за построяване на филма?

Мене лично не ме устройва нито едното, нито другото. Аз не мога да чакам и не мога да правя компромиси. Компромисът си е компромис. Това винаги означава непълноценно решение, отказване от някакви важни за тебе неща. Остава само един път — трябва да се снима и да се работи така, както на тебе ти се струва необходимо. Трябва да се взривява, каквото и да струва това.

Моята програма по отношение на зрителя се състои от две заповеди. Първо, аз трябва да казвам на зрителя истината и само истината, обръщайки се към проблемите, които вълнуват силно преди всичко мене самия. Това трябва да бъде такъв разговор, който да не позволява на зрителя да остане равнодушен. Зрителят трябва или да ме приеме и разбере, или да ме отхвърли и намрази. Златната среда тук не ми е нужна.

Второ, аз не искам да угаждам на зрителя, да съм снизходителен към ниските вкусове и да се ползвам от долнопробни начини за емоционално заразяване. Евтино кокетство със зрителя, залъгването му с всевъзможни прелести или наплавшването му, подобно на наплавшване на дете, заведено в тъмна стая, ескалацията на секса и други подобни „неотразими“ начини за въздействие върху психиката на зрителната зала — всичко това е недостойно за изкуството, дори само за това, че те загрубят емоционалното възприятие на зрителя, правят това възприятие еднопланово, а не тънко и еластично, каквото е у хора, които и в грубия звук на паракходната сирена могат да чуят нотата „ла“.

Ние често се оплакваме, че техническите средства на киното — лента, обо-

рудване, организация на труда — са още твърде несъвършени. Но на мен ми се струва, че бедата съвсем не е в това. Даже и при сегашното равнище на техниката в киното могат да се създават фантастично интересни неща. И пречката е в нас самите, в нашите отношения със зрителите. Ето понякога се появяват привлекателни, интересни идеи, но предварително те наляга мъка само при мисълта, че няма да бъдеш разбран. И неволно започваш да протестуаш, правиш си творчески „аборт“ само за да се избавиш от насмешки и неразбиране. А за да можеш, макар и малко, да заглушиш глада на щеславието и самолюбието, се стараеш до последни сили да изразиш оригиналното в неоригинални форми, във форми, които са общоприети и допустими.

Мисля, че не само аз изпитвам подобни терзания, а и много мои колеги по режисура. У много от тях в душата напират неочаквани, оригинални идеи, невъзможно интересни замисли, осъществяването на които би могло да осъществи истинска революция в киното, да го направи голямо и силно изкуство.

Не, трябва да преодоляваш себе си. Ако ние сме се издигнали над нивото на киното на Люмиер и Мелиес, то е било само защото в киното е имало творци, които не са се страхували да осъществяват своите замисли, които за своето време са били дивни и фантастични.

Защо в съветското кино към края на 50-те и началото на 60-те години всичко така бурно закипя и се ожиги? В киното дойдоха смели, дръзки хора. Дойдоха художници, които не се страхуваха от това, че не приличат на никого. — Хуциев, Алов и Наумов, Шукшин, Тарковски, Йоселиани, Лотяну, Океев, Абуладзе. Всеки от тях тръгна по съвършено особен път, всеки донесе със себе си на екрана нещо свое, нещо съвършено ново, неповторимо — изстрадани идеи, свой език, свои интонации.

Но аз се опасявам, че мъжеството на тези хора може да не бъде безкрайно — твърде трудни и скъпи са опитите им да правят „свое“ кино. Много се тревожа за тяхната съдба, както и за съдбата на онези нови талантиливи творци, които идват и ще идват в киното. И ми е болно при мисълта, че въпреки усилията на тези хора да придвижат напред нашето изкуство, то се развива много по-бавно, отколкото би могло да се развива. Твърде често на киното се налага да поевтинява истинските новаторски идеи и да ги свежда до пълен, приемлив за зрителя примитивизъм.

Аз вярвам, че киното в своето развитие няма да се спре и ще продължи напред. Жалко е само, че се губят много сили. Жалко е, че крачиш не така, както ти се иска. Например аз имам отдавна желание да направя филм в духа на „Антракт“ на Клер. На някого може да се стори, че този странен филм е никому не нужен, но аз съм убеден, че „безполезният“ „Антракт“ допринесе за киното много повече, отколкото стотици други силно нашумели на времето си филми. Отдавна мечтая да направя подобен филм. Да го направя, като не разчитам на успех и незабавно одобрение. И дори и да не успея, все пак ще бъде поставена нова задача.

Имам и друг „безумен“ замисъл, който може би ще ми се удаде някога да осъществя. Веднаж, по време на работата си над сценария на филма „Смърт няма, момчета“, ми се наложи да прегледам една книга с източни пословици и поговорки. Тази книга така ме увлече, че аз забравих първоначалната чисто прагматична цел, поради която я бях взел в ръцете си. Пред мен изведнаж се разкри, че пословиците носят в себе си нещо много повече, отколкото просто събрани, интересно формулирани мисли. Зад тези мъдри афоризми се виждаха съдбите на хората, които са ги създали, съдбите на много поколения. Зад тях се изправяха редица исторически събития, конфликти, грандиозни катаклизми от историята. И на мен изведнаж страшно ми се прииска да направя въз основа на тези пословици и поговорки голям филм. Цветен. С персонаж. Поисках да проследя биографиите на пословиците от момента на тяхното зараждане, да проследя сложното развитие на мисълта, заложена в тях, до онзи момент, когато са се оформили в мъдри, изгладени до блясък формули на афористичното мислене. Поиска ми се да разбере от какви жизнени колизии е възникнала пословицата, защо е съчинена така, а не иначе. Какъв е ароматът на пословицата? Какви съдби на живи хора и на цели народи стоят зад нея? Извънредно интересен замисъл. Навярно в него се крият възможности за търсене на съвършено нови форми на драматургията, цвета, композицията. Вероятно при реализацията на този замисъл формите не биха могли да бъдат открити и изследвани докрай — за това аз дори не мечтая, — но е интересно да се намерят

поне стъпалата към тях. Стъпала, по които може би някой ще рискува да тръгне още по-нататък.

Айзенщайн мечтаеше за такова силно и мощно кино, за което практически няма да има значение нивото на подготовката на зрителя. Неговата сила на въздействие трябва да бъде такава, че зрителят да седи като омагьосан от първия до последния кадър. Айзенщайн сравняваше такова въздействие с футболно зрелище на огромен стадион, когато стотици хиляди зрители, завлечени от хода на страстния двубой, едновременно скачат от местата си в израз на възторг.

Може би ние ще намерим някога такава форма, на която действително ще бъде безразлично нивото на подготовката на зрителя и която ще позволи на всеки да се чувства поканен в киното.

А засега ние, изглежда, правим твърде малко, за да приближим времето за идването на такова кино. Каменните чукове и брадви вече сме овладели, а към посъвършени оръдия много не се стремим. Когато самият живот ни поставя пред необходимостта да усвоим нещо ново, ние взимаме най-простото решение — пушаме ръка в джоба на съседните и по-развити изкуства — литература, театър, музика, — и взимаме оттам всичко необходимо. А за да не бъдем уличени в кражба и за да не оскърбим своето достойнство на представители на киното, прикачваме към краденото етикета на прословутата кинематографична достоверност.

А между другото ние си имаме своите златоносни Аляски, може би дори по-богати, отколкото на писателите, музикантите, живописците. Но от липса на самочувствие ние все още продължаваме да се ровим в находницата на другите изкуства.

И все пак аз оптимистично гледам на бъдещето на киното. Вярвам, че ще настъпят други времена. Предстоят да бъдат открити основните тайни на киното, неговите нови възможности. Изкуството на екрана ще извоюва своята пълна независимост, ще стане абсолютно самостоятелно изкуство. Изкуство страшно, но чисто.

Това не е утопия. Рано или късно времето на евтините панаяри ще свърши. Ще се открият подстъпите към новото кино. Към истинското кино.

Беседата води и коментира Валерий Фомин



Режисьорката Иванка Гръбчева и операторът Яцек Тодоров по време на снимането на филма „При никого“. Сценарист Георги Данаилов.

довски, А. Южина. Това е моят първи документално-публицистичен филм. Работата над него бе за мен необикновено трудна и интересна.

Режисьорът Евгений Хрипук и операторът Николай Кулинички снимат в Киевската студия „А. П. Довженко“ филма „Ана и командора“. „Нашият филм „Ана и командора“ — разказва режисьорът — е филм за голям учен, човек с героичен и безкомпромисен характер, който загива при един от своите експерименти. Но преди всичко това е филм за големи чувства...“ В ролята на Ана зрителите ще видят Алиса Фрейндлих, в ролята на командора — Василий Лановой. Във филма има още един главен герой — кинодраматург, който пресъздава историята на Ана и командора по спомени на Ана, по свои собствени спомени и срещи с учени. По такъв начин скръното време на филма има два пласта: настоящ и минало. Ролята на кинодраматурга изпълнява актьорът Смоктуновски.

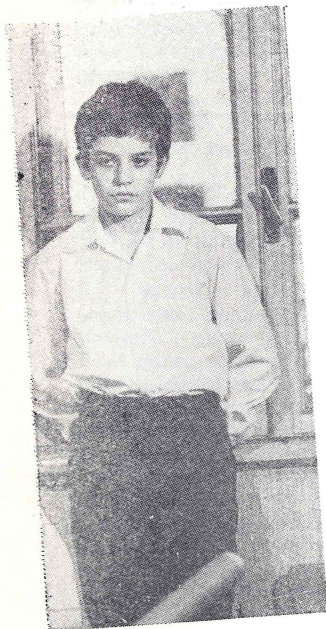
СССР

На 150-годишния юбилей на московския Малий театър е посветен филмът, който сега снима режисьорът В. Моргенщерн по сценарий на Г. Мдивани. „Ние решихме да създадем филм за обществената значимост на Малий театър, за неговата роля в развитие на прогресивната мисъл в дореволюционна Русия, за неговото значение за възпитанието на съветския човек — е заявил Г. Мдивани. — Внимателно избрахме от документите из историята на театъра само тези, които осветляват обществената роля на Малий театър. Белински, Гончаров, Добролюбов, Херцен, Островски виждаха в него символ на борбата за обществен прогрес. Между материалите намерихме и малко известни сведения като изказванията на Толстой за спектакъла „Доходно място“ или забележките на Тургенев за постановката на „Храненик“. Ще използваме и редки кинокадри от хроники, като например празничното шествие в чест на 100-годишнината на Малий театър. Между участващите са и С. Станиславски. Вл. Немирович — Данченко, А. Луначарски, епизоди с участие на П. Са-

„Девойката от Берзовск“ е новият филм на режисьора В. Титов. На въпроса: „В какво виждате основният драматичен възел на филма?“, зададен му от кореспондент на сп. „Съветски екран“ режисьорът е отговорил: „В драмата на Моцарт и Салиери. Бих искал, както в моя предвиден филм „Всеки ден на



Режисьорът Вили Цанков завърши снимачно по свой сценарий новия игрален филм „Буна“.



Малкият актьор Алеко Кочев изпълнява една от главните роли във филма „При никого“.



Цветана Манева в ролята на Учителката от филма „Буна“.

доктор Калиникова“, да говоря за срещените права на таланта и за бремето, което трябва да носи човек, шедро пададен от природата. Защо този път избрах спорта? Защото тук особено ярко проличава много от това, което в другите области на живота е завоалирано, скрито от страничния поглед... Най-трудното за нас ще бъде съчетанието на документалния фонд на действие с игралния сюжет.“

Както вече съобщихме, видният съветски режисьор С. Юткевич възнамерява да реализира филма „Феерична комедия“ по песната на Маяковски „Дървеница“. Сега този замисъл е претърпял съществени изменения.

„В началото филмът бе замислен като мюзикъл — разказва С. Юткевич в едно интервю. — Струваше ми се, че именно тази форма ще може да изрази цялата острота и своеобразие на съдържанието на сагиичната или както сам изтъква е наричал, феерична комедия „Дървеница“. Когато започнахме да търсим тези изразни средства

на съвременния кинематограф, които биха могли да направят „Дървеница“ активен и злободневен политически филм, стигнахме до извода, че е нужно да се приложи методът на „колажа“ — съчетанието на разнообразни кинематографически фактури: куклена и рисувана мултипликация, фотомонтаж, документални кадри и игра на живи артисти...

Пнесите на Маяковски с цяло основание се наричат юватерски. Палитрата на техните изразни сред-

ства е била необикновено широка. Във филма по мотиви на „Дървеница“ бихме искали да използваме цялото разнообразие на изразните средства, с които разполага киното. Така възникна нов вариант на оценария, развиващ мислите, заложени в основата на „Феерична комедия“...

Целият филм ние си представяме като процес на неговото създаване: в снимачния павилион, в монтажното, в тонателното, където се срещат режисьори и артисти, поставящи филма по



Иван Терзиев поставя „Силна вода“. Автор на сценария Боян Папазов, оператор Пламен Вагенщайн.



Иван Григоров и Мариана Димитрова в сцена от филма „Силна вода“.



По сценария на Александър Попов режисьорът Родион Нахапетов снима новия съветски игрален филм „С теб и без теб“. В главната роля актриса та Марина Нейолова.



Гирт Яковлев и Астрида Кайриша във филма на рижската киностудия „Поем, ветре!“ Режисьор Гунар Пиесис.

пиесата на Маяковски „Дървеница“. По такъв начин филмът се показва като че ли в процес на неговото създаване с общи усилия. Това ни дава свобода в използването на кинематографическия материал, а също и на допълнителни възможности. Избраната от нас форма ни позволява по-подробно да тълкуваме някои епизоди на пиесата...

В Беларусфилм режисьорът Борис Степанов снима

филма „Вълча стая“ (сценарий В. Биков по неговата едноименна повест). Действието се развива в блатата и горите на Белорусия, където партизански отряд е обкръжен от немците. И там един от партизаните успява да се измъкне, носейки в пазвата си новороден младенец. Героят на Биков — партизанинът Левчук, не мисли за войната като политическо явление. За него целта е да спаси този току-що родил се живот. А за да направи това, той трябва да се промъкне през „вълчата стая“, където хората често загубват своя човешки об-
раз.

На подвига на фронтови- те оператори е посветен пълнометражният докумен- тален филм „Редом с вой- ниците“, над който сега ра- ботят сценаристът К. Сла- вин, режисьорът И. Гелейн и операторът О. Войнов. Във филма ще влязат кад- ри от кинолетописи на во- енните години, спомени на участници във войната, а също и епизоди, снеги в наши дни.

Студията Ленфилм съ- ществува от 1918 г. Нейна- та годишна продукция е 16 игрални и 10 телеви- зионни филма. В нея ра- ботят 54 режисьори и 82 артисти. За да може да се задоволяват все по-нараста- щите нужди на студията, скоро ще започне построя- ването на нова студия Лен- филм на 25 км от Ленин- град.

Режисьорът Глеб Пан- филов („В сгъня брод ня- ма“, „Началото“) снима новия си филм „Моля за думата“. Отново главната роля ще изпълнява Ина Чурикова. Действието се развива в един малък град под името Златоград. Ге- ронията Лиза Увароза е председателка на градския народен съвет, забележител- на спортистка, майстор по стрелба. Нейният мъж е футбол-ен треньор. Имат две деца. Но 14-годишният син загива случайно от куршума на откраднат и захвърлен от негови връст- ници пистолет. Смъртта и погребението на сина пред- ставлява началото на фил- ма. Останалото е ретроспек- тива. Показва се животът на тази жена, нейните се- мейни и професионални тре- тости.



Ролята на Ани в съвет- ския филм „Юнга от се- верния флот“ изпълня- ва младата актриса Ма- рина Самойлова. Поста- новка Владимир Рого- вой.



Два кадра от съветския игрален филм „Аз слу- жа на границата“, снет по сценария на А.Розен и В.Менишов. Режисьор Наум Бирман.

ПОЛША

Режисьорът Януш Несфе- тер е зает с постановката на филма „Време на ге- рои“. Действието започва

на 7 септември 1939 година, денят, когато в отговор на апела на полковник Умявстовски хиляди мъже, годни да носят оръжие, са се отправили към Висла. Между тях е и 17-годишният ученик Марек. Сюжетът на филма обхваща неговото пътуване и срещата му с по-младата от него Елжбета, също загубена през трагичните септемврийски събития. Сценарият на тази психологическа драма е написан от Тереса и Януш Несфетер. В главните роли играят Пьотр Лисак и Гражина Михалска. Оператор е Витолд Собочински.



Именитият френски актьор Жан Габен навърши 70 години.

Под работното название „Грешката на Антони Груда“ режисьорът Йежи Штгетня снима своя първи игрален филм. Сценарият, написан от него съвместно с Витолд Ададек, е по роман на Хенрик Ворцел. Героят Антони Груда е заселник в западните покрайнини на Полша. Изпълнила се е неговата мечта за собствена земя. Сега той притежава десетки хиляди хектари. Земята Груда стоианисва сам с жена си. И за да устои на трудностите, той трябва да заплати цената на много лишения и огромен труд. Филмът се поставя в колектива „Илюзион“. Оператор Витолд Ададек. Главните роли са поверени на Ф. Пичека, Е. Кенпинска и З. Маклакевич.

Режисьорът Антони Краузе продължава снимките на филма „Страх“. Сцена-

рия е написан от Збигнев Сафян по неговия криминален роман. Действието протича в малък град, където пристига търсейки работа млад човек, неотдавна освободен от затвора. Попада на следствие по убийството на инженер от близкия строеж. В него е замесена годеницата на убития. Тази роля изпълнява Йоана Жулковска. В останалите роли — Хенрик Бонк, Лещек Кубанек.

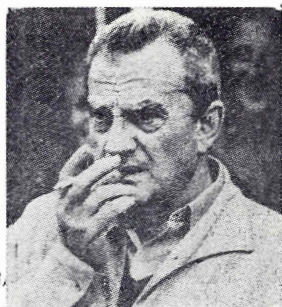
Във филмовия колектив „Призма“ режисьорът Януш Моргенщерн е завършил работа над серииния филм „СОС“. Неговият герой е журналист, който води радиопрограмата „СОС“ и разследва случая по самоубийството на една красива девойка. Открива, че всъщност е извършено престъпление. В ролята на журналиста играе Владислав Ковалски, артистката Мая Коморовска изпълнява ролята на негова жена. „СОС“ е първият полски игрален филм, снег изцяло на 16 мм лента.

Необикновената биография на норвежката Дагни Юел, първата жена на известния полски писател Станислав Пшибишевски, свързана благодарение на него с много известни артисти, работещи в Осло, Берлин, Краков, ще бъде тема на филм, който сега се работи съвместно от полски и норвежки кинематографи. Шчнбор-Рилски, режисьор сценарист норвежецът Хаакон Сандои. Филмът ще обхваща осем години от живота на Дагни от 1893, когато се запознава с Пшибишевски, до нейната трагична смърт в 1901 г., където в Тбилиси нейният любовник я застрелва и после се самоубива.

На Международния фестивал в Сан Себастиан полският филм „Врата в стената“ на режисьора Станислав Ружевич е получил втората Сребърна раковина. „Големата златна раковина“ е била присъдена на американския филм „Бадлендс“ на режисьора Терънс Малек.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Карел Качиня е зает сега с постановката на филма „Дваде-



Лукино Висконти екранизира „Вълшебната планина“ на Томас Ман.

сет и девета“. Ето какво говори режисьорът за своя нов филм:

„Днес в света се създават много политически филми. Нашият филм също е политически. Както се вижда от неговото название, действието се развива в 1929 г. Това е моментът, когато Клемент Готвалд става ръководител на работническата класа в Чехословакия и политически деен от международен мащаб. Действието започва в 1928 г. в Москва на заседание на VI конгрес на Коминтерна и завършва в Прага с първите речи на Готвалд в Парламента след V конгрес на ЧКП, който се е състоял през февруари 1929 г. и е ознаменувал окончателната победа на болшевиизма. На въпроса, зададен му от репортьор на списание „Съвет-



Лио Вентура се снима в главната роля на филма „За моя приятел“. Режисьор Едуардо Молинаро



Марчело Мастрояни във филма на Дино Ризи „Удари и бягай!“

ски екран“ какво е накара-
ло режисьора, който досе-
га е снимал филми главно
за младежта и нейните про-
блеми, да се заеме с такава
тема. К. Кахиня, е отгово-
рил: „Аз съм член на партията
от 1939 г., а сега по мое
мнение борбата за ясна и
принципиална партийна
линия е особено остра,
насъщна и актуална. Тази
борба ми е близка и ме
вълнува като комунист. Събрах
материал от края на 20-те
години, за да може върху
неговата основа ясно да се
осветлят днешните проблеми.“

В следващите планове на
К. Кахиня е включен филм
за последните години на
Ярослав Хашек, когато той
като комисар в Червената
армия е минал пътя от
Москва до Иркутск, а след
това се е върнал в Чехослов-
акия. Тогава започва да
пише романа за Швейк,
който така и остава неза-
вършен поради смъртта на
писателя. Както е заявил
режисьорът, филмът ще се
нарича „Как с роди Швейк
и умря Хашек...“

Словакият режисьор
Шефан Ухер снима песн-
ческата трагедия „Велика-
та нощ, великият ден“,
който обхваща събитията
през дните на словашкото
въстание. В този филм се
разказва за човек, изменил
на своя нарсд, застанал на
страната на поробителите и
накрая понесъл заслужено
наказание.

РУМЪНИЯ

Войната и първите след-
военни години е тема, на
която румънските кинемато-
графисти са посветили мно-
го от своите филми по слу-
чай 30-годишния юбилей на
Румънската народна репуб-
лика. Преди всичко това е
новият филм на Серджу
Николаеску. „Комисарят об-
винява“. Филмът се основа-
ва върху автентични факти
и разказва за трагичната
съдба на комисаря Молдо-
ван, който в първите годи-
ни на свободата е трябвало
да работи заедно с хора,
саботиращи народната власт.
Той бива заплеген в мръс-
ната история по убийството
на няколко десетки затвор-
ници демократи и коммуни-
сти в един букурещки зат-
вор. След разкриване на
истинските убийци Молдо-
ван настоява те да бъдат
привлечени под отговорност.
Но веднага бива уволнен
от служба. Тогава се опит-
ва сам, до момента на своя-
та трагична смърт, да търси
справедливо наказание за
виновните.

Към всенното минало се
върща и филмът „Операция
дъб“ на режисьора Дину
Коча. Неговият сюжет тре-
тира важни събития, ста-
нали в Букурещ през август
1944 г. На същото бурно и
неспокойно време е посве-
тен и филмът „Промениният
баща“. В него се прослед-
ява съдбата на едно сел-
ско семейство, тежко засег-
нато от войната.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Джулиано
Монталдо („Сако и Ванче-
ти“, „Джо Хил“), ще снима
филм за популярния артист
от нямото кино Рудолф Ва-
лентино. Валентино е еми-
грирал в Щатите през 1913 г.
Работел е най-различни про-
фесии, докато накрая ста-
ва „големият любовник“ на
Холивуд. „Щатите през
20-те години са страна на
насилие — разказва Монтал-
до. „Ако Валентино бе слаб
и неустойчив, той би про-
паднал в Америка. Неговият
частен и артистичен живот
няма нищо общо с образа
на артиста, създаден от ки-
ното.“ Още не е известно
кой ще изпълнява ролята
на Валентино.

Бени Монтресор, известен
сценограф от Верона, дебю-
тира като режисьор с фил-

ма „Златната меса“. Как-
то режисьорът е заявил, то-
ва е разказ за „непоспокой-
ството на жените и умората
на мъжете в нашия съвре-
менен свят“. Филмът се
очаква с повишен интерес
поради участието на Лучия
Бозе, някога една от най-
популярните артистки на
италианския неореализъм,
която вече от години не се
появявала на екрана. Неин
партньор е Морис Роне. Ед-
на от важните функции на
диалога ще изпълнява му-
зиката на Брамс.

ФРАНЦИЯ

Режисьорът Коста-Гаврас
е започнал снимането на
филм под названието „Спе-
циална секция“. Действието
се развива през време на
войната. Париж, 1941 г. М-
етрото бива убит хитлер-
ски офицер. Окупационните
власти настояват виновни-
ците да бъдат намерени и из-
правени пред съд. Министър-
ът на вътрешните работи
посочва няколко комунисти
и еси. Организира се фик-
тивен процес. „Моята цел не
е историческа реконструк-
ция — казва Коста Гав-
рас. — Фактите за мен не
са най-важният пункт за
еден разговор за спра-
ведливост, която е била
унищожена вчера, а може
би и утре също ще бъде
унищожена, ако властта е
зависима.“

Жерар Блен, популярен
френски артист, който от
известно време работи и ка-
то режисьор, поставя новия
си филм „Черната овца“. И
в този филм той отново
засяга проблема: родите-
ли—деца. Героят си спомня
своето детство от годините
1937—44. Роден е в едно па-
рижко предградие в бедно
семейство. Родителите са
разведени. Момчето се учи
да живее, оставено само на
себе си. „Бих искал, казва
режисьорът, да покажа раз-
падането на семейството,
загубване престижа на ро-
дителите и самотата на де-
тето, търсещо чувството, от
което е лишено в къщи“.

Известният френски ре-
жисьор Марсел Карне сн-
ма в Италия научно-фанта-
стичния филм „Спасените от
четирихилядната година“. Събитията стават в 4 000 го-
дина, когато вече няма бо-
лести, войни, престъпления,
а хората са хармонично раз-

вити личности. Но те са принудени да живеят под земята, защото на повърхността на нашата планета поради отслабналата дейност на слънцето е замрял всякакъв живот. Замисълът на този филм е възникнал у Карне още през време на хитлеристката окупация във Франция, но нацистката цензура не му е позволила да снима филма. В главните роли са заети Дърк Богард, Ролан Лезафр, Мишел Мегал.

Мишел Морган (54 годишна), една от най-популярните френски артистки, вече от няколко години е скъсала с артистичната си кариера и както тя сама е заявила, завинаги. Сега Мишел Морган отново ще се появи на екрана във филма „Силни души“, който ще се поставя от Жан Деланоа.

Новият си филм „Чуваши лай на кучета?“ режисьорът Франсоа Райшенбах е снел в Мексико. Един мъж с болно дете на ръце върви по пътя към града. Пътуването продължава цял ден. Болното дете задава на баща си много въпроси, а вечерта, когато най-после достигат до лекаря, то умира. „Исках да направя филм против модата, без жестокост, казва Райшенбах — Във филма изразих своето лично безпокойство и надежда, каквито чувствавах през време на моето неотдавнашно боледуване.“

Режисьорът Клод Соте навърши 50 години. Последният му филм „Венсан, Франсоа, Пол и другите“ бе наречен шедьовър на френското кино.

Венсан, Франсоа и Пол са трима приятели — собственик на малко търговско предприятие, лекар и журналист. Наближават 50 години, време когато се прави баланс на живота. В един празничен ден приятелите се събират във вилата на Пол. Те държат много на приятелството си. То им позволява, когато са заедно, макар и изкуствено, да поддържат ентусиазма, искреността и чистосърдечията на младежките си години, защото в живота от порвите на младостта не е останало почти нищо. Пол (Серж Режиани) е искал да стане писател, а работи лениво



София Лорен изпълнява централната роля в последния филм на Виторио де Сика „Пътуването“.

върху книга, която никога няма да завърши. Франсоа (Мишел Пиколи) е наистина търсен лекар, но това не отговаря на неговите минали амбиции. Напуснала го е и жена му. И накрая Венсан, жизнен и изпълнен с енергия, внезапно претърпява крах в личния си и професионален живот. „В моя филм има смешни сцени, но преобладава меланхолия, характерна за възрастта на героите. Не смятам, че съм романтик, нито документалист в стила на нео-реализма. Исках само просто и непретенциозно да представя моите герои — обикновени хора...“ казва в едно интервю Соте.

САЩ

В числото на най-големите артисти на съвременното американско кино името на Джорд Скот неизменно се намира в първата

„десетка“. Той дебютира в киното още в 1946 г., участва в много филми, но до немного отдавна в кино-справочниците името на Скот или изобщо не е фигурирало, или е имало само няколко думи за него. Висок, силен, с резки волеви черти, Скот идеално е подходил за роли на „типични американци“, които рядко се затрудняват да мислят, но затова пък бързо и безпогрешно умеят да стрелят, първи да нанасят удар, енергично да се разправят с противника.

За да разкрие възможностите си, този талантлив артист е сменил своето амплуа. Това става много късно, едва когато под въздействие на социално-икономически процеси, независимите режисьори разширяват тематиката на филмите си и се появява необходимостта не от традиционните „звезди“, а от действително талантливи

артисти. През 1967 г. Скот е поканен от режисьора С. Кубрик да изпълнява главната роля във филма „Доктор Стрейнджлав“, анти-военна сатира. Тогава за пръв път критиката сериозно заговарва за него. През 1973 г. Скот дебютира като режисьор с филма „Ярост“, основан върху действителен факт — случай на отравяне на животни и хора близо до една от секретните военни лаборатории в САЩ. Самият Скот изпълнява и главната роля на фермера Дън Логан.

*

Филмът „Акция присъда“ не е предизвикал в Щатите голям интерес. Може би защото на американската общественост тази тема вече е омръзнала — минали са 11 години от убийството на президента Кенеди в Далас. Пиятели са се вече десетки ренортажни и книги, в които недвусмислено се говори, че не всичко е било така, както е съобщено в официалните рапорти на комисията Уорън.

Далтон Тръмбо, известен американски сценарист, и режисьорът Дейвид Милър са създали филма „Акция присъда“ по книгата на Марк Лиан и Доналд Фрийд, в която аргументирано се посочва, че Кенеди не е жертва на убиеца Освалд, а на заговор, организиран от крупните нефто-

ви магнати. Главните роли във филма играят Бърт Ланкастър, Роберт Райън и Уил Грийр.

Името на Френсиз Форд Копола получи голяма известност след появяването по екраните на неговия филм „Кръстникът“. Днес той е един от най-популярните и търсени режисьори в Щатите. Голям интерес е предизвикало съобщението, че Копола е приел предложението на оперния театър в Сан-Франциско да постави „Посещението на старата дама“, опера, написана от австрийския композитор Готфрид фон Айнем, либрето по едноименната пиеса на Фридрих Дюренмат.

Трудностите започнали още от първите репетиции. Много иден на режисьора трудно се съчетавали със спецификата на оперната сцена. Над постановката надвиснала голяма опасност, още повече, че на режисьора били дадени само 3 седмици, когато Виенската опера е осъществила постановката на същото произведение за три месеца. На помощ на кинорежисьора се притекли оперните режисьори Г. Хагер и М. Чауджс. Спектакълът бил приготвен в срок и постигнал голям успех. Критиката обаче отбелязва, че успехът се дължи главно на добрите певци. „Решаването на от-

делни сцени от Копола, макар и не особено блестящо, е разумно и адекватно на произведението — пише един от критиците, — но неговата театрална концепция свидетелства за неумение да се отдели същественото, да се разбере различието между драма и музикално произведение.“

След премиерата на „Посещението на старата дама“ Копола е заявил, че въпреки всички мъки, които е трябвало да изживее, той възнамерява в скоро време да се заеме с постановката на операта „Турандот“, надявайки се, че зрелищността, мащабността и музикалната драматургия на произведението на Пучини в съчетание с придобития вече опит ще му помогнат по-добре да разкрие своя талант.

Шърли Темпъл, детето-чудо на американското кино през 30-те години, завоюва световна популярност. Напоследък американският печат отново помества снимки и информации, но този път не за детето Шърли Темпъл, а за госпожа Шърли Темпъл-Блейк която вече от доста години усилено се занимава с политическа дейност. След заемане на президентския пост от Джералд Форд Шърли Темпъл-Блейк е била назначена за посланик в Гана.

ХРИСТО ГАНЕВ

БАСЕЙНЪТ

Другарю режисьор,

Вместо да ти предложа сценария си, както е прието да стават тези работи, реших да ти напиша това дълго писмо. Причината е много проста — изобщо нямам намерение да пиша сценарий. Уморен съм от безкрайните безплодни дискусии около литературната и художествена самостоятелност на киносценария, оспорвана и защищавана от еднакво необуздани хора. Досаден спор, игра на една врата — литературната — между бранители и нападатели, докато другата врата — кинематографичната — стои широко отворена и неохранявана. Аз искам да играя на тази врата. На нея вместо мрежа е опънато бяло платно, върху което се мерзавят сенките на играчи и публика. Искан ми се да ловя тези сенки, да ги доближавам до себе си, да ги държа на фокус и да ги движа по свое желание. Дори белият лист пред мен не е лист хартия, а малък екран на работна монтажна маса, върху който нанасям движението на моите видения с уловни буквени знаци само заради теб — режисьорът, който единствено може правилно да ги прочете, разгадае и пренесе на големия екран пред зрителите. Ако бих могъл да ти предам това, което виждам по някакъв друг начин, по телепатия например, никога не бих посегнал към молива.

Ето защо ти пиша това писмо. Търся твое участие, твоята отзивчивост и внимание, умението ти да уловиш моите трептения и усиления от твое вълнение, да ги разпръснеш сред зрителите. Чуждите чувства да станат твои чувства, за да разчувствуваши зрителите — такава е според мен благородната специфика на режисьорския талант. За човешкото сърце болката на страданието не е по-малка от болката на състраданието. Нали за това се вайкат хората и в народната песен „...болна ли си лежала или си болен гледала...“

Дано вече съм успял да обясня защо предпочетох да ти напиша писмо, вместо да ти предложа сценарий на някаква добре изградена история. Към всичко казано дотук, ще прибавя само, че историите се разказват за всички, а писмо се пише до един човек. Обърни внимание на това!

Започвам... И, както си му е редът, от заглавието. Измислянето на заглавие е една от най-трудните работи и за това сега за сега нека наречем нашия бъдещ филм

СВАТБА

Заглавието на филма „Сватба“ трябва да се появи последно, след всички други надписи, за да се свърже с лицето на момичето, което веднага запълва целия екран. Може би то ще се появи рязко, изведнъж, с удар, а може и постепенно да изплува от безфокусна мъгла. Важното е веднага да почувствуваме, че за това лице, глава, тяло — които последователно откриваме — са направени специални усилия, за да изглежда тържествено и празнично, както трябва да изглежда едно момиче в деня на своята сватба. Гримът, фризура, роклята трябва да бъдат съобразени с една малка цел — да заблудим зрителя, че момичето е булка.

Моля те, още в този първи кадър да отделиш особено внимание и на несъответствието между лицето и празничното оформление на момичето. Това е важно, защото с неговото лице и по-нататък ще си имаме грижи. В смешен контраст с цялата празничност на облеклото, лицето на момичето е тъжно, унило, дори отчаяно, а на всичко отгоре и грозничко... Постигнали сме точния ефект, ако публиката веднага се размее.

Нарочно говоря само за грозничко лице, защото по-късно, когато видим момичето по бански костюм, ще открием, че то има чудесно стройно и хармонично тяло. Има такъв тип момичета, така наречения „спортен тип“, които бледнеят и изчезват в най-скъпите и ефектни рокли, а заблестяват само в един прогъркан панталон и избелял пуловер. Но всичко това ще открием после. Сега се натрапва само тъжното, грозничко лице на високото момиче, което стои изправено сред стаята и чака... То стои изправено и вдървено, защото обувките, които е обула, обува за първи път; роклята, която е облякла, облича за първи път... Тежат му и го сковават ръкавиците, колието, диадемата и дори сребърният лак върху косата,

които слага за първи път. Роклята не трябва да се измачка, ръкавиците не трябва да се изцапат, фризура не трябва да се развали — какво може да прави тогава момичето, което чака, освен да стърчи нелепо наред стаята, в която като че ли няма никой... И все пак то си е намерило някакво занимание за убиване на времето — надува балончета.

Балончето расте пред грозничкото лице, докато го закрие и замести цялата глава. Момичето се обръща към стенното огледало, оглежда се, харесва се с новото лице и започва да го съживява — подпира брадата му с длан, притиска бузите му две ръце, бръчка го, гали го, моделира го в различни форми, докато го спуска... Момичето остава пред собствения си образ в огледалото и приема с горчиво съзнание неговото несъвършенство.

Шумното пукване на балона ще открие, че освен момичето в стаята има още една жена. Тя се сепва от неочаквания гръм, но успява навреме да преглътне упрека си — навреме, за да не го каже, но малко късно, за да забележи момичето.

- Какво казваш, мамо?
- Нищо не съм казала.
- Искаше да кажеш...

Всичко друго трябва да дозреекът погледите им, докато новото балонче закрие лицето на момичето.

Вече ти е ясно, че двете жени са майка и дъщеря. Майката е телевизионната редакторка Дора Белчева, чието лице се появява често в рубриките на вътрешна редакция. Заварваме я пред телевизора — в момента излъчват неин репортаж на видеозапис и интересът ѝ към предаването е обясним. И все пак тя не седи, а стои пред телевизора и пуши — изпитва неудобство пред дъщеря си, защото тази вечер трябва да принадлежи само на нея.

За бащата, както виждаш, сега за сега не става дума, а после ще видим... За него можем само да предположим, че не е от най-красивите, защото дъщеря му вероятно се е метнала на него, тъй като между нея и майка ѝ няма никаква прилика. Всеки мъж, ако трябва да избира между дъщерята и майката, би дал предпочитанията си на майката, въпреки нейните четиридесет и няколко години. Дора е все още красавица и този факт може би внася допълнителна нервност в отношенията ѝ с Бела.

Когато решава проблемите около Дора, не трябва да изпускаш нито за миг от вниманието си нейния екран образ. Той е втората страна на нейната същност и затова трябва да бъде също така плътен и жив. Двата образа на Дора често участвуват едновременно в действието, присъствуват заедно дори в отделни кадри и трябва да се тълкуват като две различни героини с едно и също лице. Докато на „живата“ Дора са позволени всякакви колебания в настроението и са присъщи всички земни чувства и страсти, образът на „излъчваната“ Дора е постоянна величина — винаги приветлив, свеж, преднамерено интимен — образ на съвременна общественичка, извисена над дребните житейски грижи, безполова и безстрашна, готова винаги да даде с усмивка безкористен съвет и приятелска поддръжка на отделния човек и на цялото човечество.

След всичко казано дотук, трябва да считаш, че в стаята има трима души — Бела, майка ѝ Дора и телевизионната редакторка Дора Белчева, която говори от малкия екран:

„...за безсънните нощи, когато пръстите на вкоченясалите ръце залепваха по хапещото желязо, когато целият колектив беше изправен пред дилемата: кой ще издържи в тази неравна борба — стоманата или човекът? За нас отговорът вече е ясен и нека отпратим с благодарност миналото, за да поговорим сега от душа, простищо и по човешки за един, бих казала, рядък гост върху тези сурови, обветрени лица, набраздени от грижите на ежедневието. Нека поговорим за усмивката... За тази усмивка, която озарява по детски нежно и непринудено мъжествените лица на монтажниците от бригадата на Спас Кираджиев след всеки нов трудов успех. Усмивката, този отворен прозорец към човешката душа, ще ни донесе полъха на едно ново светуосещане...“

През това време Бела е доближила майка си и очите ѝ над издутото балонче поглеждат към телевизора. Предизвикана от текста, тя започва да мачка гумата и дразнещото скърцане заглушава гласа на Дора Белчева.

Отново Дора се съдържа — не казва нищо, но протяга цигарата си и пуква балончето... В настъпилата тишина особено остро се налага гласът ѝ от телеви-

зора „... всеки нов трудов успех. Усмивката, този отворен прозорец към човешката душа, ще ни донесе полъха на едно ново светоусещане...“

Входният звънец попречва на Бела да реагира. Тя хуква през антрето, отваря вратата и — край! Не е този звънът, не е и раздавачът на телеграми човекът, когото момичето така нетърпеливо чака.

— Бела Белчева?

— Аз съм.

— Честито! Имате голяма радост...

— Един момент... Мамо!

Бела и Дора се разминават в антрето.

— Почерпи нещо човека — пошепва Бела, влиза в стаята и се тръшва на дивана пред телевизора, без да помисли за празничната рокля.

„... Другарю Кираджиев, на нашите зрители ще бъде интересно да узнаят лично от вас нещо повече за целия сложен, но интересен път, който вашата бригада измина, докато се наложи като бригада-първенец.

Дора Белчева пъха микрофона пред лицето на бригадира.

— Да, да... пътят, който изминахме..., трудности имаше много...

— Но ги преодоляхте — подсказва му усмихнатата Дора.

— Да, преодоляхме ги... Някои от момчетата се поуплашиха...

— Млади, неопитни... Затова пък вне, закаленият строител, им подадохте ръка...

— Да, аз им подадох ръка... Отначало мислехме, че тая работа няма да стане...

— Всяко начало е трудно, нали? — усмихва се Дора. — Но както се казва, всичко е добре, когато завършва добре...

Бела държи телеграмата върху коленете си, забила поглед в екрана, но вероятно нито гледа, нито слуша, защото се сепва, когато майка ѝ я запитва:

— От баща ти ли е?

— Да... „Мила Бела, целувам те и те поздравявам с този най-радостен и тържествен ден. Пожелавам ти весел абитуриентски бал и дълъг щастлив път в живота! Татко.“

Сега му е времето Бела да заплаче, но тя естествено няма да направи тази глупост — тя е мъжко момиче.

„... до следващата сряда, когато ни предстоят нови интересни срещи с наши съвременници — герои на редовната ни рубрика „Профили от утрешния ден“.

Интервюто взе редакторката Дора Белчева. Довиждане до...“

Дора изключва телевизора и отива към телефона.

— Семейство Пееви?... Извинете, обажда се пак майката на Бела... Бела Белчева, съученичката на Мишо... Тя... да, да... Бела, какво правиш!

Бела сваля едната си ръкавица, отлепя дългите изкуствени мигли на клепачите си, събува новите обувци и разресва празничните булки на косата...

Наблюдаваме ѝ и слушаме телефонния разговор на майка ѝ.

— Още го няма... Вече минава час...

— Час и четиридесет и осем минути — вмква Бела с подчертано безразлично в гласа, но успяла да преброи минутите.

— Час и нещо... Близо два часа... Мишо ѝ обеща да я вземе... Тя чака... Какво недоразумение?... Тревожим се, все пак кола е, всичко може да се случи... Така ли?... Кога?... А ето, звъни се!... Моля, почакайте..., Може...

„Може да е Мишо“ — иска да каже Дора, но Бела е затиснала вилката на телефона. Отиването ѝ до входната врата не е така трескаво и вихрено като първия път. Дори е много бавно, защото се звъни още веднъж дълго и нетърпеливо.

Мишо си е приготвил някаква смешка, с която да омилостиви Бела, да я разсмее, да се оневини — някоя от наивните младежки смешки, които не са нито много смешни, нито много умни. Да речем, че като отвори вратата, Бела ще го завари коленичил и с ръце притиснати за прошка; или пък запъхтян и припадащ върху нея от умора; или ще е скрит и по-късно ще подаде само главата си неестествено ниско или високо през рамката на вратата.

Каквато и да бъде смешката, тя ще умре още в своя зародиш, защото видът на Бела е безкомпромисен. Мишо веднага усеща, че няма друг начин да измоли прошката ѝ освен откровеното самопризнание.

— Не знам... Просто не мога да повярвам, че се случи... Само че още

никак не е късно... Още всички са на оранжада и Моцарт...

Осветлението по стълбата прекъсва и това е едно добре дошла пуза за Мишо, докато натисне бутона.

— Какво друго да ти кажа... Нали знаеш — родители, ролнини, глупости!... Притесних се, записях се и... забравих!

Бела е изумена.

— Какво?

— Ужасно е глупаво!... Забравих... Взех Анелия, взех Пепа, Маргарита и забравих, че трябваше да взема и тебе...

— Браво бе! На всичко отгоре си бил и честен! Най-честният и откровен глупак на тази грешна земя!... Ами да взема да те разцелувам тогава...

— Бела!

— А Анелия не забрави, нали? Как ще забравиш Анелия! Такъв задник забравя ли се?... Или Пепа с облещените очи!... Как така ще ме забравиш, бе?... Да не съм чадър... или ръкавица! Адресът ми помниш, телефонният номер помниш, а мене си забравил... И това не бях чувала — да се забрави цял човек!

Последните ѝ думи са вече зад затворената врата, която почти веднага се отваря наново

— Изпарявай се!

И тръшва вратата.

Мишо натиска звънеца с цяла длан и стои облегнат върху него, докато нему отворят. Но отваря майката.

— Извинете! — смъква младежът и хуква по стълбата.

Бела кръстосва стаята в трескаво и безсмислено суетене — грабва мантото и шапката си; нахлузва едната обувка и куцука дълго да търси чантата си; пъхва крака си в другата обувка, взима свалената ръкавица и хвърля бърз поглед в огледалото, когато минава край него...

Дора едва се решава да попита:

— Излизаш ли?

Бела премества погледа си от огледалото върху нея.

— Навлизам... в живота!

*

Джазов химн — ще блесне слънце и едно красиво голо тяло ще прелети във въздуха с разперени ръце. Полетът трябва да бъде дълъг, плавен, спокоен — не падане, а именно полет на човек-птица, който с еднаква лекота се спуска надолу и излита нагоре — една неосъществена човешка мечта, радостна трепка от детските ни сънища.

После ще разберем, че това са скачачи от кулата на басейна, но първоначално фазата трябва да се изгради без подсказване на обстановката, в безплътна среда, за да се наложи само красотата от летенето на младите тела.

Когато прецениш, че зрителят вече е почувствувал това, прекъсни неколкостранно тази фраза с други тела, стари и безформени, които изпълняват някакви като че ли ритуални движения. След малко ще разберем, че това са старци от спортната група за здраве и дълголетие, но сега техните износени тела само ще се врежат драстично във фразата на полета. Постепенно трябва да се получи едно монтажно преливане от младите тела към старите и когато цялата старческа група запълни кадъра, ще разкрием и реалната обстановка в един плувен комплекс като „Диана“ например, където има състезателен басейн с олимпийски размери, по-малък, дълбок басейн с десетметрова кула и трамплини за скокове, плитък детски басейн с пързалки и пясъчен плаж за слънчеви бани.

Ранна сутрин е и плувният комплекс още не е открит за широката публика. Сега са часовете за тренировка на състезателите и физкултурните занимания с разни малобройни, привилегировани групи.

Без да отделяме много внимание на масовката, ще се задържим по-дълго само пред групата на страците и техния треньор. Преди да влязат в басейна, те трябва да окръшат втвърдените си стави. Треньорът — 30—35 годишен културист, е налупал свирка, вързана с цветна ланделка за шията му, с която обявява началото и края на упражнението. Дори когато трябва да каже нещо — да обясни упражнението или да поправи стойката на някого — не вади свирката от устата си и между думите му се чува леко подсвирване.

— Хайде сега — фут! — още веднъж — фут! — същото упражнение —

фют, фют! — само че по енергично!... Како Маро, не го жали тоя кръст, де — фют — а така, още по-ниско!... Едно — фют! — две — фют — три, четири!... Така... Бай Дечко, ще клякаш като кавалерист, с изправен гръб и докато седнеш на петите си — фют!... Хайде, още веднъж!...

И така нататък...

Упражненията на старците се накъсват с два-три скока от трамплините на кулата, вече в реална обстановка. След един такъв скок се прехвърляме в плувния басейн.

Състезателите, няколко съвсем млади момчета и момичета, усъвършенствуват някои елементи на обръщането. Те остават фон за нашите двама герои, които плуват в два съседни коридора и почти едновременно се хващат за брега — единият, уморен и неловък, се вкопчва в циментения ръб като спасение, а другият само се допира с ръка, колкото да отбележи края на дистанцията. Двамата мъже не са състезатели — те са тук по параграфа „изключение“ от Правилника за вътрешния ред. Тромавият по буква „а“ от параграфа — „важни“, а уверения — по буква „б“ — „приятели“. И двамата са малко под или над петдесетте години, но веднага си личи, че „важният“ твърде късно е повярвал в козметичните свойства на водата, докато „приятелят“ я чувства като своя естествена среда. Това му дава самочувствието да изгледа съседа си с подчертано превъзходство.

Обърни внимание на тези първи разменени погледи между двамата — те трябва да имат значение и яркост на експозиция към техните по-нататъшни взаимоотношения, трябва веднага да заинтригуват, да бъдат мълчалив диалог на двама опоненти.

Погледът на „Приятелят“ казва: „Пъшкай, пъшкай, ама за 15 минути няма да стопиш сланината, дето си я трупал 30 години“, а погледът на „Важният“ отвърща: „Какво ми се перчиш с перките си, не те ли знам колко пари струваш!“

И все пак „Важният“ чувствава, че тук не е в изгодна позиция, и тръгва обратно към другия бряг на басейна. Плува брус — бавно, грозно, с неимоверни усилия. „Приятелят“ се хлъзва след него, настига го и се обръща по гръб. Плува малко по-напред, за да го гледа непрекъснато, да го смущава и да чува безпомощното му пъшкане. „Важният“ съвсем се обърква. Неговото плуване се превръща в безразборно пляскане, ритане и даване — само срамът от другия го спира да посегне към въжетата. Постигнал своето, другият дръпва напред в елегантен стил...

На отсрещния бряг той дочаква съперника си, седнал на стартовото блокче с такъв вид, сякаш седи тук от незапомнени времена.

Сега е моментът да довърши жертвата си — да го види грохнал от умора, с отворена уста и мътен поглед, как се опитва да изпъззи на брега; как меките му мускули не издържат тежестта на пухкавото му тяло; как цопва обратно в басейна, как нагълтва вода и как кашляйки, се дотърпя от вѐже на вѐже до стъпалата...

Това е всичко. Сега вече „Приятелят“ може да стане и да видим тялото му на петдесетгодишен мъж, но такова тяло, за което вместо да ти го описвам, ще кажа съвсем накратко — това беше роля за Апостол Карамитев, единственият артист в България, който достигна петдесетте години с тяло на лекоатлет и походка на студент. Но Апостол Карамитев умря, за да даде право — както често се случва — на онези артисти, които нямат право, да мъкнат преялите си меки и бели тела от театъра до кръчмата и да остроумничат: „За какво му беше на Апостол този режим, тази суета, това вечно бързане! Смъртта не прощава на никого... Хайде, на здраве!“

А сега ти, режисьорът, нека си блъскаш главата кой ще играе тази роля!... Аз пък ще си позволя отсега нататък да наричам този герой Апостол, пък във филма го наречи както намериш за добре...

Апостол минава край треньора на старците, които вече плахо навлизат във водата, и го тупва по кафявия гръб така, че свирката изохква и пада от устата му. Треньорът намига съзаклятнически — скрита самоирония към заниманията му със старците — и Апостол влиза в служебната кабина, където се събличат допуснатите по буква „б“ от параграфа.

Старците плуват... Тези, които някога са плували, напредват спокойно метър по метър, но другите, дето още плуват със стиснати очи и уста, шляпат самотовержено, подтиквани от лъжливото усещане, че развиват страховтна скорост, докато капнат от умора и хванати за въжетата, отворят очи, за да осъзнаят с горчивина скромните си успехи...

Състезателите, момчета и момичета, почиват по брега на басейна и наблюдават бавното, комично и тъжно шествие на борещата се старост. Не се смеят, не се подиграват, не се усмихват дори... Може би си спомнят своя мъчен и изтощителен път към съвършенството, а може би си мислят за бъдещето — кой знае, но загорелите, простовати лица на младежите са невероятно сериозни...

Апостол излиза от кабината с някакъв голям скицист в ръка, навлякъл само един пуловер, и тръгва към кулата за скачане. Изкачва се бавно. Минава гриметровите трамплини, площадката на петте метра и спира — долу край басейна вижда съседа си по плуване, който сресва грижливо мократа си коса, одухва гребена, оправя връзката си и тръгва към изхода.

Апостол пък тръгва към върха на кулата. Тук, на малката бетонена площадка, увиснала във въздуха на десет метра от земята, ще срещнем Бела — забравеното момиче — и Апостол.

Бела лежи по корем, подпряла брада върху скръстените си ръце, и всичко щеше да е напълно естествено за едно момиче, което иска на спокойствие и отвисоко да позяпа и се попече на сутрешното слънце, ако не беше облечена в бална абитуриентска рокля и не носеше дълги бели ръкавици... При това положение няма защо да ти обяснявам изненадата и любопитството, с които Апостол посреща откриването на Бела. Пазачът на басейна или някой друг възрастен мъж на негово място веднага би отрупал момичето с един куп упреци заплахи и поучения, но изненадата на Апостол бързо преминава в усмивка.

— Ще скачат ли? — запитва той, когато Бела лениво и безучастно размърдва главата си и го поглежда през рамо, колкото да покаже, че е усетила присъствието му. — Ще ви глобят. Влизането с дрехи в басейна е забранено!

— Ако скоча, няма да скоча в басейна...

Равнодушието, с което Бела изрича тези думи, изпълва Апостол с предпазливост. Той присяда на последното стъпало и запитва, балансирайки между шегата и съчувствието:

— Толкова ли е безизходно положението?

Естествено никакъв отговор.

— За хора, които не обичат да отговарят, знам една много интересна игра — казва Апостол след малко. — Игралите разговарят само с въпроси. Искате ли да опитаме?

— Сега ли я измислихте?

— За пръв път ли чувате за такава игра?

— Това да не е вашият метод за запознаване?

— Стар ли е?... Има ли нещо по-ново?

— И да има, ще го приемете ли?

— Толкова извехтял ли ви изглеждам?

— Ами защо не скачите тогава в басейна и ме оставите на мира?

— С пуловера ли?

— За един пуловер ли сте? Да не е от камилска вълна?

— Няма ли да бъде неучтиво от моя страна?

— Към пуловера ли?

— Към вас — как мога да напусна едно момиче посред играта?

— Пак ли почвате с тая игра?

— Свършвам, не усещате ли?

— За флуиди ли ще ми говорите?

— Не, за играта! Не усещате ли, че от един час си говорим само с въпроси?

Едва сега се установява някакъв контакт между двамата и Бела се изправя, облегната на една ръка.

— А мислехте, че не е интересно — добавя Апостол с весело превъзходство.

Бела се вглежда в усмихнатото му лице, но преди да отговори нещо, отново се захлупва по очи и скришом наднича от кулата. Заедно с нея виждаме група абитуриенти — младежи и девойки. Тъмните костюми и балните рокли са измачкани, китарата е преметната през рамо, новите обувки с неудобни токове отдавна са преминали от краката в ръцете на момичетата, а гримът, фризуриите, връзките и украшенията, събрани и натъкмени снощи с толкова много ядове и външения, сега са измити, размазани, разбъркани и отнесени от танците, прегръдките, целувките и лудориите на тази единствена, но отминала нощ.

Нас нищо не ни задържа на кулата и слизаме долу при младежите, когато заловени едни след друг за раменете, подскочат ритмично и скандират:

— Привет на старата гвардия! Привет на старата гвардия! Ура-а-а-а!
Старците, към които е отправено това шеговито приветствие, в близост с тези облечени млади хора, изпитват смущение от своята грозна голота. Те тъкмо излизат от басейна и бързат свенливо да се прикрийт с кърпи и халати или пък тези, които още не са излезли навън, се потапят до шии във водата. Чуват се тук-там и възмутени гласове:

- Кой ги е пуснал тия облечени?
- Ами пуснал ги! Промъкнали са се...
- Другарю трениор, какво става тук?
- Абитуриенти! Днес всичко им е позволено!
- То пък на младите кога ли им е забранено нещо!
- Ех, млади! Кой не е бил млад, ама си опичахме акъла...

Само един от старците — нека още сега го наречем Павлов, защото и по-късно той ще се отделя от другите, приема гордо приветствията, пъчи пилешките си гърди, ръкопляска и дори отвърща със сияещо лице:

— Път на младостта! Ура! Да живее нашата бодра смяна!

Младите отминават... Остава сияещото лице на Павлов!... Обърни внимание на това!

Един от младежите — Мишо, момчето, което забрави Бела — както си е облечен, застана под един затворен душ и имитира движенията и гримасите при къпане. Всъщност това е една пантомима, посрещната с всеобщ смях от приятелите му... Едно момиче — може би е Пепа „с облещените очи“ — се промъква зад гърба на Мишо, отвъртва крана на душа и превръща имитацията в действителност. За миг Мишо замръзва от изненада на мястото си, но бързо се овладява — продължава номера си, като че ли не усеща водата върху себе си.

Смехът на младежите избухва с нова сила, а Пепа е трогната и възхитена — тя пристъпя към Мишо, пхва се до него под текущия душ и свежда глава на рамото му.

Младежката смешка в този миг трябва да прелее в нежност... Може би трябва да настане тишина и неочаквана сериозност да облагороди лицата на младежите... Да се чува само шумът от падащата вода... А после, все така тихо, с пластично меки движения, едно от момчетата ще вземе сгъваемото чадърче на приятелката си, ще го разтвори и ще го простре над душа... А водата под чадъра ще тече върху лицата и празничните дрехи на Мишо и Пепа, притиснати мълчаливо един до друг...

Дано съм успял да ти предам желанието си, финалът на тази сцена да се изолира от реалната обстановка. Такива „откачания“ — кратки, за да не се разкъсва разказът — нещо като сърдечна аритмия, емоционални смущения, синкопи, — ще има пръснати из целия филм.

Мишо и Пепа, прегърнати под водата, и безполезният чадър над душа — всичко това ще види от върха на кулата и Бела, а Апостол ще забележи промяната в настроението ѝ.

— Моля ви, спрете го! Измислете нещо или ще го хвърля от кулата... Или ще скоча!

Сто хищника ръмжат в гласа на Бела, но погледът ѝ е по-скоро умоляващ, когато добавя: „Или ще скоча!“

Апостол поглежда надолу, Мишо се изкачва по стълбата на кулата, а приятелите му го навиват:

— От върха, от върха!... И със салто!

Колко му струва на Мишо, прогизнал и възбуден, да скочи с дрехите в басейна — мокър от дъжд се не бои, а днешният ден е единствен в живота — всичко му е позволено!

Апостол написва на лист от скичника с едри печатни букви:

10 метра — само за състезатели!

Огражда го в каре с дебелия си флумастер и слиза от площадката. Някъде по-долу, на подходящо място върху стълбата той закрепва надписа и се връща при Бела.

— Не се тревожете, всичко е наред! Младите у нас са съзнателни пешеходци — спазват знаците, надписите и правилника за уличното движение...

И наистина Мишо спира пред надписа, поглежда нагоре, поглежда надолу и започва да слиза, освиркан и одююкан от компанията си на земята.

— Какво става бе, Мишо, втресе ли те?

— Надолу, надолу, надолу, в студените бездни слезни — глези се Пепа. Мишо маха с ръка и вика:

— А бе нямам номер на фанелката. Там било само за майстори на спорта. И повече няма да се занимаваме с младежката група. Ще ни се мерне набързо и отвисоко само още веднъж, преди да излезе навън от плажа.

Оставаме на кулата с Бела и Апостол.

— Ако един човек тича по улицата — започва Апостол — и хората, които го гонят, викат: „Дръжте го! Дръжте го!“, ще го хванете ли?

— Играта на въпроси ли почвате?

— Все някак трябва да почнем... Вече нещо ни свързва — една малка или голяма тайна, малко или голямо съучастничество... Представете си, че този, който бяга, минава близо край вас — достатъчно е само да протегнете крак, да го спънете и ще го хванат. Ще го спънете ли? Може да е убиец, а може и да е преследван от убийци?... Как ще решите само в един миг на чия страна да се намесите? На кого ще повярвате — на беглеца или на преследвачите?

— Досещам се какво ви измъчва? Винаги ли се изтезавате толкова по най-дребни поводи?

— Защо да се изтезвам? Аз мисля, разсъждавам... Защо например спрях Мишо...

На това място разговорът ще се прекъсне от някакъв млад плувец, който ще ги изгледа изненадано и подозрително, но без да каже нещо, ще прекрати проснатите крака на Апостол и ще скочи от кулата.

— ...Винаги ме е занимавал много въпросът за вярата, за довернето в хората... Каква е тази магия, която, без да знаеш защо, те кара да повярваш на един човек, а да не вярваш в друг... Защо повярвах на вас, а не на Мишо? Направих нещо, без да съм убеден, че трябваше да го направя, без да зная кой е крив и кой е прав... Защо спрях Мишо? Може да съм застанал на пътя на нещо лошо, а може и да съм попречил на нещо хубаво — едно приятелство, на пример или... една любов.

— Изглежда, че кандидатствувате за ролята на душеприкачик?

— Истинската игра на въпроси, моето момиче, е нещо като пасианс — игра за сам човек, който пита себе си и не чака отговор от никого... Освен от съдбата...

„Освен от съдбата“ Апостол го прибавя след пауза с шеговита многозначителност и се изправя. Понечва да слиза, но преди това отваря скициника си, изписва нещо върху един лист, откъсва го и го слага до Бела.

— Бъдете щастлива!

Бела дълго гледа след него, а след това прочита върху листа:

Скачането с дрехи в басейна е забранено!

Бела не скача — тя просто се търкулва в басейна. Както седи загледана в листа с надписа, отпуска се по гръб, зажумява — от слънцето или за кураж — и се търкулва леко и безшумно от кулата...

Апостол може да види от стълбата падането на Бела, може да извика: „Хари!“ и Хари, треньорът на старците, да се извърне стреснато, да чуе плюсоването на Бела, да скочи веднага в басейна... А може и да не се показва всичко това — ти ще си решиш.

*

Няколко думи за „търкулването“.

Може на някого (дано не и на тебе — режисьора) да се стори, че търкулването е пресилено или дори неправдоподобно. Ако е така, значи, че този човек или тези хора никога през живота си не са правили нито една крачка, без да се запитат правилно ли е да си преместят крака или не е правилно.

Бела не е такъв човек — тя, първо, отреагирва на емоционалния си импулс, а след това си дава сметка правилно ли е постъпила или не. Познавам такава хора и те са по-интересната част от човечеството.

Бела се търкулва, провокирана от надписа на Апостол — за да опровергае мнението му за младите и за да се отдели от Мишо. Това е мое обяснение, но при нея реакцията е мигновена — емоционално избухване, което само може да подсказва, че Апостол е оставил някаква следва в нея, и тя започва своя диалог с него по начин, присъщ на характера ѝ.

Хари, треньорът на дълголетниците, простира върху гимнастическия дост мократа рокля и ръкавиците на Бела. Интересът към събитието е затихнал и около Хари се въртят само старци от неговата група. Неколцина младежи на-дават ухи по-отдалеч, защото треньорът вече им е казал „да се чупят“.

— Това или е лудо, или е пияно... Нормален човек няма да се хвърли току-така от десетте метра.

— Пияно е бе! Не ги ли видя одева тия под душа! Те на земята едва се крепяха, та на кулата!

— Това е друго... То не е от тях.

— Може да не от тях, ама е същото — я му виж роклята.

— Много ги разглезиха вече тия абитуриенти — коли, тоалети, балове!

— Майка му го пременила по журнал, а то буф във водата...

— Не, не е! Тая работа не е нарочно!... Заспало е горе и се е търкулнало!

— Е добре де, що ще горе? Кой нормален човек ще се покатери да спи на кулата.

— Ако е заспало, сега Хари нямаше да му простира роклята, ами щеше да го завива във вестника. Нарочно е скочило. Иначе как ще цопне баш с краката надолу... Що са гяволи тия младите!

— А бе тя тая работа си е за милицията! Такива случаи милицията ги за-регистрира! Може пък да не му е за първи път.

— Нали се размина, няма какво да му се лепи петно на момичето... Да-но само не е получило вътрешен кръвоизлив. Вътрешният кръвоизлив е най-ковар-ното нещо — нищо ти няма, станеш да си тръгнеш и край!

— Има ли опасност от вътрешен кръвоизлив — никакво мърдане. Един ко-лега на моя син от Главпроект ударил фолксвагена си в едно дърво, сплескал му бронята и калника, а на него нищо му нямало. Избутал фолксвагена на пътя, карал 20—30 километра и както карал, така си умрял на кормилото... При ау-топсията се установило, че имал вътрешен кръвоизлив.

— А фолксвагена?

— Фолксвагена го очукали, боядисали го и сега нищо му няма.

— Вътрешният кръвоизлив е подла работа! Човек е така устроен, че всич-ките му слаби органи са вътре в него — уж да са по-запазени, пък то...

— Най-опасен е черният дроб. Без един бъбрек може, без жлъчка може, а черният дроб разкъса ли се — край!

— Черният дроб ни се реже, ни се кърпи!

— Да, ама жлъчката по-боли!

— По-боли, само че жлъчката можеш да я махнеш...

— И да я махнеш пак си боли... Мене от десет години ме карат да я резна, пълна е с камъни, ама какъв смисъл има, щом пак ще ме боли.

— Щом е пълна с камъни, значи не функционира и ще те хване жълтеница.

— Жълтеница се хваща и от черния дроб...

Започнал около проснатата рокля на Бела, този разговор завършва съв-сем на друго място около басейна. Паралелно с изместването на темата и отда-лечаването ѝ от конкретния повод старците неусетно се отдалечават и от мястото на събитието.

Някъде по средата на разговора Хари ще свърши с простирането на рок-лята и ще влезе в служебната си кабинна. С влизане и излизане от кабинната раз-говорът трябва да се накъса, да се удължи по време, за да се почувствува, че старците са потънали в любимата си тема. Разговорът не трябва да се третира като фон на действието — подхвърляне на недомлъвки от масовката, — а да се разработи детайлно и да придобие собствено значение.

В това време действието протича и през служебната треньорска кабинна — малка стайчка, претърпана със спортен инвентар. Втръ са Бела, увита в хавлия, Апостол и старецът Павлов, който е лекар. Хари влиза и излиза по разни поводи и чрез него осъществяваме контакта между двете линии.

Трябва ли да ти описвам вида и състоянието на Бела? Да ти призная, не съм виждал как изглежда момиче, което току-що е цопнало с дрехите в басейн от десетметрова кула и е събрало около себе си тълпа от хора, но си спомням как изглеждах аз, когато се давах в морето и ме измъкнаха на брега пред очите на целия плаж. Навярно така се чувствува сега и Бела.

— Кажй „както си с татко си, пак носи кактуси“... Хайде де, кажй бавно и високо — както си с татко си, пак носи кактуси.

Павлов опипва пулса на Бела и въпреки че я гледа приятелски, тя подозира някаква гавра и мълчи.

— Чудни хора са пациентите — казва Павлов на Апостол. — сто пъти ги накарай да викат след тебе „трийсет и три“, ще викат като папагали до падне, ама кажи им да повторят нещо друго, дето не го знаят, мълчат и мълчат... Е добре, хайде кажи „трийсет и три“!

Докторът отмята края на хавлията, открива Бела по сух бански костюм и я опипва внимателно — и той дебне за вътрешен кръвоизлив.

— Кажи „трийсет и три“!

— Както си с татко си, пак носи кактуси — казва Бела бавно и високо.

— Е, браво!... То било от обратните момичета. Олекна ли ти?

— Какво?

— Така... Размина ли ти се? Тези думи са магически — сам си ги измислих. Страх ли ме е, криво ли ми е нещо, кажа си на глас „както си с татко си, пак носи кактуси“ и веднага ми се разминава... Някои си броят до сто, други пък псуват... В отряда имахме един млад партизанин — добър, тих, възпитан — като видеше стражарите, че като почнеш да псува, мале майчице, откъде му идваха тия думи в устата! Разправяше, че така плашел стражарите, ама май че псуваше за кураж!

Влиза Хари и подава на Бела бутилка с коняк. Той е ядосан и затова мълчи. Бела отказва.

— Не пия.

— И не скачаш, ама скочи. Пий!

Хари не я глези и бутилката трепери в ръката му. Бела поглежда към доктора.

— Пий, пий, ще те сгрее, пък и кураж дава. Всеки човек трябва да си изработи система за самокуражаване — без кураж наникъде... Нали, обратно момиче?... Как се казваш?

— Бела.

— Белла с две „л“ значи „хубава“ на италиански.

— Аз съм с едно „л“.

— И нафукана — вмъква Хари и излиза.

— Аха! — Докторът взима бутилката от Бела, отпива и я подава на Апостол. — Значи с две „л“ — хубава, с едно „л“ — грозна. Нали?

Бела мълчи.

— Виж какво, Бела с едно „л“, в отряда имахме две партизанки — едната беше хубава, хубава; другата беше грозна — и двете ги убиха...

Старецът плясва Бела по бузата, почти я погальва и казва на Апостол:

— Нищо няма! Юнак момиче! Само трябва да изсъхне.

Преди да излезе, Бела го спира с въпроса си:

— Докторе, вие всичко ли знаете?

Докторът се замисля — изненадан е, но приема ироничния въпрос сериозно.

— Кажи-речи... Виждал съм герои да умират от страх, добряци да убиват, честни хора да вършат подлости... Виждал съм приятели-врагове и... врагове-приятели! Какво повече?...

Докторът си отива тъжен.

Мълчалива тъга изпълва и цялата тясна, разхвърляна, неприветлива дървена стаячка.

Бела е гузна и подтисната.

— Както си с татко си, пак носи кактуси... Искам да си вървя.

— Докторът каза да изсъхнете — и вие, и роклята... Напразно го осжърбихте. Пийте!

Бела се цупи.

— Алкохолът е враг на човека.

— Човек има много врагове. За да не се бори срещу тях, му внушават, че алкохолът е най-страшният... Една глътка!

Бела отпива, но въпреки това потреперва.

— Не сгрява — Връща му бутилката, измъква се от хавлията, отваря вратата на кабината и подлага лицето си на слънцето. В светлата рамка виждаме очертанията на тънкото ѝ тяло.

— Вие тука работите ли или се къпете?

— Спасител съм... Помагам на Хари. Той спасява голите, аз — облечените...

— И после им натяквате...
— После ги откарвам с колата си у дома... — Апостол сбърква неволно, но Бела го пронизва с погледа си. — Исках да кажа у дома им, у тях... Или поне до първата гладачница.

*

Веднага виждаме, че Бела наистина има нужда от ютия. Представи си я облечена в недосъхналата, смачкана и провиснала рокля, с пакет от вестник под мишница, в който е мокротото ѝ бельо, с бели обувки и лъскава чанта от ситни мъниста в ръцете — видът ѝ не би могъл да се оправдае с никакви капризи на модата.

— Къде?... В гладачница или у вас?

— У дома.

Апостол и Бела се вмъкват в стария и очукан „Москвич“, паркиран пред входа на басейна, и потеглят по пътя между гората.

— Къде живеете?

— В центъра... Около площад „Славейков“.

— Какво ще кажем на баща ви? Може да измислим някакъв вариант.

— Живея с майка си... Не, не съм сираче, нито пък са разведени... Баща ми е на работа в Мароко.

— Тя ще припадне.

— Едва ли... Майка ми е съвременна жена.

— Какво значи това? Безчувствена ли?

— Искам да кажа, че се разбираме...

— В смисъл че не се интересувате много-много една от друга... Това ли е идеалът на съвременно семейство?

— Това е вашият вариант за нашето семейство. Изглежда, че сте специалист по вариантите... А пък аз ще ви кажа, колкото и да се мислите за прозорлив и умен, че няма по-добър вариант от истинския.

— Тогава застанете в този вид пред майка си и извикайте още от вратата: „Мамо, аз скочих от кулата на басейна!“

— Може да не е още от вратата и няма да извикам, но ще кажа: „Мамо, скочих от кулата на басейна...“ Внимавайте!

Загледан в Бела, Апостол едва успява да закове москвича пред мъжа, застанал на пътя му.

— Страшен си! — извиква мъжът и потупва ласкаво нагърчения покрив на стария автомобил. — Спирачките му свирят като на истинска кола. Накъде сте?

Той надниква през прозорчето и неприкрита изненада се изписва върху усмихнатото му добродушно лице. Мълчаливо и многозначително поглежда ту Бела, ту Апостол.

— Хайде, глезльо, качвай се! — казва Апостол и форсира мотора.

— Момент, да викна катеричката.

Апостол и Бела гледат от колата как мъжът отива до момичето, застанало встрани от пътя, и наgrabва от земята спортен сак, магнитофон и микрофон с огромен шумопредпазител.

— Този е Боян — казва Апостол, — естраден артист, буфосинхронист, затова му викат Буфо. И той така си вика... Нали знаете, от тия, дето само си отварят устата, пък се чува гласът на Армстронг... Много добро момче!

— Та вървя си аз през гората и записвам славейчета — говори Буфо, докато двамата с „катеричката“ се наместват в колата. За миг само пуска магнитофона и синхронизира със свети устни запис на птиче свирукане. — По едно време гледам под едно дърво — катеричка. Добро утро, катеричко, казвам аз. Приятно ми е, Мариана! — отвърща катеричката. Е, викам, щом ти е приятно, хайде да подскачаме заедно. И скок-подскок, от клонче на клонче, ето ни тук... За по-големи подробности около личността ѝ, Мариана сама ще отговори на въпросите.

„Катеричката“ дъвче дъвка и се представя само с кимване на глава.

— Това е Бела — казва Апостол на свой ред и натиска газта.

— Буфо! — представя се и артистът. Той всъщност по възраст е по-близо до Бела, отколкото до приятеля си Апостол.

— Буфо и Бела — не звучи лошо! Луд съм по кратките имена, а жената, за която почти щях да се ожения, се казваше Станислава Добромирова Карасимеонова... Докато кметницата изрече името ѝ, аз се разколебах... Мариана, ще ти викам Мери.

— Мери е просташко — казва Мариана, и остър неприятен смях изпраща думите ѝ. Буфо е измъкнал от сака си една „торбичка със смях“ и я размахва пред лицето на катеричката.

— Апостоле, измислих номер на световно ниво — разказва Буфо, забравил изведнъж за момичетата. — Трябва ми само един манекен — от тия голите, розовите, дето ги слагат на витрините...

На това място от разказа Бела трябва да погледне Буфо.

— Представи си витрина на магазин за мъжка мода и в нея един такъв манекен по долно бельо. В магазина е подгонен крадец и той, за да се скрие от милиционера, съблича дрехите си и застава до манекена в същата поза...

— Браво! — прекъсва го Апостол. — Нивото ти наистина е световно... Най-малко хиляда души по целия свят са използвали тази ситуация.

— Няма значение, всички класици са използвали стари сюжети. Откритието ми сега започва... Разказвам на късо... За да разбере кой от двамата е крадецът, милиционерът започва да ги гъделичка, щипе и рита, удря им плесници, мушка ги с нож и най-накрая стреля в тях... Не забравяй, че това е буфосинхронизация, всичко трябва да се изрази само със звукови ефекти: И в това е целият ми номер — живият крадец мълчи като пън, а манекенът се смее, олка, писка, плаче, кряска и накрая се сгромолясва с трясък на земята... Милиционерът си отива, а крадецът плаче над трупа на невинния манекен... е?

— Не е лошо, само че как си представяш един наш милиционер да щипе, бие, рита, мушка и стреля невинни хора, пък макар и манекени?

— Прав си... Няма значение! Ще прехвърля действието преди войната... Този, дето се крие, няма да е крадец, а партизанин, подгонен от жандармерията. Жандармеристите са били страшни зверове!

— Горките партизани! Научихме ги да убиват и целуват като гангстери, да танцуват на палци, да пеят в съпровод на симфоничен и джазов оркестър... Остана само да ги буфосинхронизираме.

— Прав си... По-добре е да се прехвърля в Америка — гангстер и полисмен...

— Тука слизам — обажда се Мариана, с лениво привлечен глас.

Буфо побутва Апостол по рамото.

— Спри, разтоварваме!

Мариана се измъква от колата.

— Чао!

— 66-43-87! — вика Буфо от колата и набира с пръст цифрите във въздуха. — Това е идея... Гангстер и полисмен с бяла каска и палка...

— В Америка гангстерите и полицаите са свои хора — подхвърля с усмивка Апостол, но Буфо не забелязва това.

— Гангстерът ще бъде негър... дори негърът може да не е гангстер. Полицаят го гони и убива само защото е негър. В Америка стават такива работи. О кей!... Но най-напред трябва да намеря един хубав манекен по мойта мярка, да сме като близнаци.

— И черен.

— Няма значение — ще го боядисам, а на главата си ще нахлуя черен чорап.

— Аз мога да ви намеря манекен — обажда се неочаквано Бела.

— Не може да бъде! Да се надявам ли?

— 66-43-87, запомних телефона ви. Като уредя, ще ви се обадя.

Буфо е трогнат.

— Бела, винаги съм вярвал в момичетата с къси имена... Спри веднага, виждам катеричка... Екатерина!

Буфо вика от прозореца, маха с ръка и изскача от спрялата кола заедно с целия си багаж.

Оставяме Буфо на тротоара на оживената улица да се занася с новата „катеричка“, а старият „Москвич“ с Апостол и Бела изчезва в потока от коли.

*

До влизането на Бела и Апостол Дора се облича, закусва и прави утринната си гимнастика, като всичко това върши едновременно, припряно, с непрекъснато минаване от стая в стая. Всъщност ходенето ѝ из апартамента е нейната своеобразна гимнастика — не ходи, а подскача, кляка, куцука, пълзи на четири крака... И всичко това все заради фаталните коремни мускули на критичната възраст.

В някоя от тези смешни гимнастически пози — например ходенето на четири крака, но вече облечена и готова за излизане — я сварва Бела.

— Мамо ... — Това не е нито упрек, нито насмешка, а само предупреждение, че не е сама. Апостол нищо не е видял, защото влиза чак когато Бела го покани:

— Заповядайте, влезте ... Това е майка ми.

Дора е смутена.

— Белчева ... Какво се е случило? Мишо се върнал мокър ...

— Аз се връщам суха.

— Заедно ли бяхте? — Дора подразбира с Мишо.

— Заедно — отвръща Бела, но посочва себе си и Апостол. — Седнете за малко, сега ще се преоблека.

Бела влиза в съседната стая и неудобството между Дора и Апостол, подсилено от неясните майчини съмнения, нараства още повече ...

— Вече бях почнала да се безпокоя ... Снощи Бела излезе малко възбудена ... Каза ли ви какво ѝ се е случило?

— Извинете, но вас познавам много по-отдавна и по-добре, отколкото дъщеря ви.

Дора е изненадана. Все пак възрастта на Апостол може да крие някакво старо, забравено познание.

— Не си спомням.

— Естествено, аз съм от другата страна на малкия екран.

Дора е отегчена.

— Остава да кажете, че много вечери сме прекарвали заедно на четири очи ... Тази смешка чувам всеки ден.

— Няма да казвам дори че сме се запознали. Съжалявам, ако съм развалил настроението ви. Мислех, че това е невъзможно.

— Така ли? ... Всъщност вие сте прав. Доброто настроение за мен е служебен дълг, точка от Кодекса на труда, но всеки има нужда от почивка, нали?

Бела влиза, облечена в панталон и пуловер, които знаем, че ѝ стоят много добре, и увива във вестник банския костюм.

— Бела, аз тръгвам на работа. Няма ли да ми кажеш какво се е случило или ако нищо не се е случило, поне къде беше и как прекара.

— Скочих от кулата на басейна.

— Глупости, ти не можеш да плуваш.

— Не мога, но скачам.

— Пияна ли беше?

— Знаеш, че не пия.

— Зная, но миришеш на коняк.

— Коняка изпих после за лекарство, да се сгрея.

— Виж какво, аз бързам за работа. Виждам, че не ти се говори. Кажете ми само едно — как си? Да се тревожа ли или да не се тревожа?

— Не се тревожи, мамо.

— Добре, радвам се. Аз тръгвам, имам запис ... Извинете — подава ръка на Апостол. — Закъснявам ... Благодаря ви! Не знам за какво, но подразбрах, че нещо сте помогнали на дъщеря ми ... Бела, почерпи другаря!

Дора излиза. Апостол и Бела стърчат прави напред стаята.

— Така! — казва след малко Бела през въздишка. — Майка ми каза да ви почерпя. Трябва да изтърпите, аз съм послушна дъщеря ...

И отива в кухнята.

Останал сам, Апостол оглежда хола така, както прави всеки, който попада не за пръв път в чужда къща. Едно запознаване с мебелите, картините и дреболиите в дома, което всъщност е запознаване с неговите обитатели. Обходил стени, Апостол спира до прозореца и поглежда навън ...

Как ще реагира актьорът, ще се споразумеете двамата, а аз само ще ти обясня настъпилия смут в усещанията на Апостол, породеното съмнение и усилено му да възстанови в паметта си нещо много далечно и отминало.

Работата е в това, че пейзажът, който се открива от прозореца пред погледа на Апостол, изведнъж го изпълва с чувството за нещо много познато. Има някакъв елемент в този пейзаж, много характерен, който се е отпечатал силно в паметта му, и сега след много години отново изплува на повърхността. Може би това е някакъв близък калкан, фасада, двор — ще намериш нещо подходящо, — но Апостол се изпълва с усещането, че някога той е стоял до същия този про-

зорец и е гледал този пейзаж.

Апостол оглежда отново, но вече с други очи апартамента. търси опорни точки и задържа погледа си на двукрилата остъклена врата между хола и едната стая. Три от стъклата са матови, а четвъртото, също непрозрачно, е грапаво и на фигури — някакви стилизирани листа. Апостол кляка до стъклото и го опипва за най-голямо учудване на Бела, която влиза с бутилка и чаши в ръка.

— Такива стъкла вече не правят. Техниката напредва, а старата работа си личи.... Тази къща е стара, нали?

— Отпреди войната... Интересно как щеше да ви оцени майка ми. Според гостите тя черпи ракия, водка или уиски.

— Като раздавач на телеграми — една малка ракия на крак. А вие?

Бела показва бутилката — стар френски коняк — и Апостол приема жестта ѝ с изненада, като незаслужен комплимент. Тя обаче бързо смъква оценката.

— Знам, че пиящите не обичат да сменят. Майка ми ще припадне, вчера ѝ го подариха.

— Аз пияч ли съм?

— А какъв сте наистина? Не мога да си представя един...

Бела се колебае да каже „възрастен мъж“, но Апостол сам довършва фразата ѝ:

— Възрастен мъж да си пилее времето за нищо и никакво с едно непознатото момиче...

— Ужас! — възкликва Бела. — Прочетохте ми мисълта.

— Тази мисъл идва веднага на всеки, щом се запознае с мене... Наздраве! Да считаме вече, че се познаваме...

— Наздраве! Аз ще пия кафе. Знаете ли какво... Струва ми се, че ако видя да ви гонят и викат след вас „дръжте го, дръжте го!“ и минете съвсем близо край мен, няма да си протегна крака да ви спъна...

Апостол се вглежда сериозно в лицето на момичето и то издържа погледа му.

— Ще донеса кафето.

Преминаването на Бела през хола отново раздухва спомена на мъжа. Затова е добре може би да не показваш лицето, а само фигурата ѝ — така тя ще се деперсонифицира и ще насочи паметта на Апостол по други пътеки.

Той става от креслото, отива пак до прозореца, полежда навън, връща се в средата на хола и сяда на дивана точно срещу креслото, където седеше досега. Озърта се и като че ли всички образи в паметта му се избистрят и заемат своето място. Той се отпуска на едната си страна, почти ляга на дивана и затваря очи.

Близкият план на лицето му трябва да бъде необичайно дълъг — да свърши малко преди да почнат подсвиркванията в салона.

— Лошо ли ви е?

Апостол скача. Пред него е Бела с кафето.

— Замислих се нещо. — И след като отпива кафето: — Угасихте ли лампата в кухнята?

— Защото съм разляла кафето ли? — смее се Бела: — Угасих я с лавет... — но изведнъж съобразява и извиква: — Защо ме питате? Откъде знаете, че в кухнята светим и през деня?

— Как няма да светите, когато прозорецът на кухнята ви гледа в една шахта и винаги е тъмно. Така ли е?

— Така е — отвръща Бела изумена.

— Може ли да погледна?

— Заповядайте.

Бела е малко дори уплашена и това отново я отдалечава от Апостол. Двата отиват в кухнята, запалват електричеството и виждаме прозореца — висок, тесен, сякаш към тъмната шахта.

— Откога живеете в този апартамент? — запитва Апостол, когато се връщат през антрето в хола.

— Много отдавна, тук съм се родила.

— Улица „Павел баня“, номер 19, нали?

— Улица „Малчика“, номерът е същият.

— И улицата е същата... Странно нещо, когато идвахме, не обърнах никакво внимание на улицата, на номера, на къщата, на стълбите... Дори този хол нищо не ми подсказа — друга наредба, други мебели, телевизор... И изведнъж

почувствах — аз съм бил в този апартамент... Някога... Аз съм живял тук, в този апартамент, преди много години...

— Невъзможно е! Този апартамент е бил на едни арменци. Дядо ми го е купил веднага след войната, когато се изселвали за Съветския съюз... Освен ако не вярвате в прераждането — някога наистина много-много отдавна...

— Много отдавна, в друга ера... И прераждане има!... Тогава Малчикът не беше улица, а весел студент и мой приятел...

— Може би в тази къща, но в друг апартамент — разположението е същото на всички етажи. И кухнята са същите.

Мисълта на Бела е логична и Апостол се разколебава. Отива пак до прозореца, гледа дълго навън и се извързва към Бела с прояснено лице.

— В тази стая — той посочва не остъклената врата, а другата срещу нея — на стената вляво има вградена касичка... Толкова... — и показва размера ѝ с ръце.

Отново вземите наклонят на негова страна. Бела отваря вратата и двамата се изпирят пред касичката в съседната стая.

— Татко казваше, че в тази каса арменецът си заключвал златото, а ние си държим кръщелните свидетелства, дипломите и един орден „Кирил и Методи“ втора степен.

Апостол се усмихва, посяга към лицето на момичето и за най-голямо негово учудване взема фибата от косата му. И това не е всичко — след малко касичката е отворена.

— И ние си мислехме, че има злато, диаманти и долари, пресмятахме ги в левове, превръщахме ги в пушки и шмайзери, а намерихме само няколко стари любовни писма... Нуша искаше да крием тук позивите. Наивно беше, разбира се... Полицията най-напред щеше да надзърне в касичката. И тогава... жалко, че сте залепили мокет...

Апостол отива в единия ъгъл на стаята, кляка на колене, отмерва по няколко педи от двете страни и потупва с длан засеченото място на пода.

— Седем педи от тази стена и пет от тази... На това място две дъски от паркета се махат. В дупката под тях криехме материалите си...

Апостол отново потупва с длан мокета и това потупване, проследено от погледа на Бела, е нежно като милувка...

— Аз не знаех на кого беше този апартамент — разказва Апостол, докато се премества отново в хола. — За тези арменци чувам сега... Едно момче, казваше се Гелето, а ние му викахме Ангел Хранител, имаше ключове от няколко апартамента на евакуирани, да ги наглежда, да ги пази от крадци и дори да им полива саксиите. Гелето беше бедно момче, ремсис, препечелваше така по някой лев, а пък ключовете от апартаментите даваше на **разни нелегални и конспиратори**... Аз бях закъсал, закъсал! При една бомбардировка беше разрушена къщата, в която се криех, и спях, където ме свари нощта... Тогава срещнах Нуша.

Апостол вече седи на дивана в хола.

— На това място и тогава имаше такъв диван... само че много по-широк и някак си много по-люксовен ми се видя... Сигурно така ми се е сторило тогава, след бараките и миндерите... Нуша имаше ключа от Гелето и ми предложи да спя тук...

Забрави за малко Бела, така както я забравя и Апостол! Изолирай го върху дивана, за да остане сам със спомена си.

— ...С нея не се познавахме добре. Веднъж бяха ни свързали само в някаква акция, да хвърляме заедно позиви, знахме, че сме ремсисти, и това беше всичко... Тя спеше в стаята с касичката, аз спях тук...

— Толкова грозна ли беше?

Тази фраза, откъсната прибързано от устата на Бела, плюсва между тях с цялата си нелепост и динизъм. Преди още Апостол да я осъзнае, Бела вече крещи, иска да затрупа изпуснатата глупост с други думи, да докаже на себе си и на него, че не е толкова празна и лекомислена.

— Не ви вярвам! Не ви вярвам!... И на вас, и на другите... На никого не вярвам... Мислите ни за глупаци, а себе си представяте като ангели... Единият — ангел хранител, другите двама — херувимчета! А деца са се раждали, нали? И в затвора, и в балкана, и в полицията! И са се женили, преди да ги разстрелят... Само че разстреляните мълчат, а живите се преструват на разстреляни, като че ли не са били хора. Не ви вярвам, че сте се прегръщали само за

конспирация, когато хвърляте позиви... Искало ви се е, искало ви се е и не сте се престрували на влюбени двойки, ами сте били влюбени, само че ви е било срам и още ви е срам, защото не са ви учили да бъдете искрени...

Застрашена от елиминиране с първата си лекомислена фраза, този дълъг монолог, казан на един дъх, убедено и разпалено, отново издига Бела като равностоеен партньор.

— Не се преструваме на разстреляни, нито пък си въобразяваме, че не сме били хора, но бяхме хора, които всеки миг можеха да бъдат разстреляни — казва Апостол с изненадващо спокойствие. — Една нощ, спомням си, като че ли става сега, още преди да отворя очите си, усетих, че не съм сам, и видях през миглите си Нуша, изправена над мене... Стана ми неловко и продължих да се преструвам на заспал, да я гледам през спуснатите си клепаки и тогава видях, че очите ѝ ме гледат така, както никой дотогава не ме е гледал... Не знам дали разбра, че я видях изправена над мене, но на сутринта ми каза: „Знаеш ли, че сплех като зайците — с отворени очи...“ Още същия ден напуснах тази квартира — мислете, както искате...

Апостол става и обхожда целия хол.

— Оттогава минаха трийсет години — вие не сте била родена... И всичко като че ли е било, и не било.

— Знаете ли, като разказвахте, представих си Нуша млада и тъничка — ниска или висока, руса или черна, — но непременно млада и тъничка, а вас тогава не можах да си представя... Виждам Нуша млада, а вас такъв, какъвто сте сега... И всичко става малко странно!

— И смешно, и грозно сигурно — казва Апостол през смях и подава ръка.

— Напротив... — Бела задържа погледа си върху Апостол и дори ръката си в неговата. — Само малко странно...

Отиването им до изхода е бавно и мълчаливо.

— Довиждане!... Благодаря ви!... — казано с неохота и от двамата.

Връщането на Бела през хола в стаята трябва да бъде едно връщане към разказа на Апостол, към атмосферата, с която той насити този апартамент, едно връщане към миналото, което да завърши пред отворената касичка на стената.

Бела взима фибата-шперц, оставена от Апостол, и дълго безуспешно се мъчи да заключи касата. Накрая оставаме на лицето ѝ — неподвижно и замислено; едната ръка прибира косата ѝ, а другата взима фибата, стисната между устните.

*

Лицето на Апостол ще видим през стъклото на стария „Москвич“ — има трудности със запалването, но все пак колата тръгва... Ще се мерне из няколко познати улици на София и ще спре на един широк булевард. Оттук, макар и отдалеч, се вижда целият нов строеж отсреща — всъщност вижда се много малко, защото още копаят основите, но все пак движението на камionите, стрелите на двата крана, дългата ограда, жълтите каски на работниците и шумът, който идва оттам, показват, че обектът е голям и са хвърлени много сили. По-нататък, когато разберем защо Апостол е спрял на това място, ще си изясним и поведението му. Засега ще ти кажа само, че привидното безразличие, с което Апостол наблюдава строежа, се нарушава, когато група от четирима-петима мъже излиза на тротоара — сгъват планове, разтварят и затварят чанти, говорят, ръкомахат...

Апостол, който не е угасил мотора, включва на скорост, прави широк завои на булеварда и бавно се приближава към волгата пред строежа, в момента, когато двамата мъже от групата тръгват към нея.

Един от двамата е съперникът на Апостол от басейна, само че сега в този изискан костюм, с тези енергични движения, делова походка и самоуверено лице неговото меко, подпухнало тяло е дълбоко законспирирано. Сега той е архитект Климент Панайотов — автор на проекта на този строеж.

Погледите им се срещат и отблъскват, но когато архитектът сяда зад волана на волгата, вижда в обратното огледало, че москвичът зад него тръгва и се изравнява с колата му. Шофьорският навик застава архитекта да погледне към него... москвичът пълзи и този път мигът на гледането е дълъг, докато Апостол изведнъж прищипори уморените си 48 коня.

*

Една млада жена плаче — хлипа, стене, хленчи, дави се в сълзи, ридает: изкачва се и слиза по цялата гама на човешкото страдание, което може да се

изрази с плач. Още малко и ще ѝ повярваме, но микрофонът влиза в кадъра. Буфо прави магнитофонни записи у дома си. После, когато тук дойде Бела, ще ти опиша по-подробно стаята — сега не е толкова необходимо.

Буфо с мимика и ръце дирижира и режисира плачлата, докато най-последно извиква доволен:

— Край, женски плач, втори запис! — и спира магнитофона. — Цена немаш. Цяло погребение не струва, колкото тебе... Хайде сега, смехът!... Женски смях, първи запис, начало!

— Не мога.

— Какво не можеш? Не можеш да се смееш?

— Не мога.

— Хайде, Лидия, не ме разочаровай! Слушай!

Буфо натиска торбичката и стаята се изпълва с познатия дрезгав, механичен смях.

— Виж колко е просто.

— Чудесен е, запиши него!

— Трябва ми истински смях, човешки и при това женски. Хайде, не се глези!

— Ама никога не съм се смяла на глас. Зъбите ми не са хубави, знам си, затова...

— Аз не снимам, записвам! Хайде, моля ти се, какво искаш, да те гъделичкам ли?

Това е идея и Буфо пристъпва към действие.

— Да те гъделичкам ли искаш? Да те гъделичкам ли?... Женски смях, първи запис, начало!

Буфо гони из стаята момичето, гъделичка го, то се извива, дърпа се, скимти със затворени уста, докато най-накрая падат върху кушетката... Лидия вече е обхваната от лудостта на гъдела и вълните на звънливия ѝ кикот заливат стаята. Тя е обгърнала с две ръце шията на Буфо и отблизо може да се види, че зъбите ѝ наистина не са блестящи.

— Край! — извиква Буфо и се освобождава от прегръдката. — Женски смях, първи запис!... Идеално!

Той изключва магнитофона, оправя се, но Лидия все още лежи върху кушетката.

— Само това ли? — запитва „катеричката“.

— А какво още?

— Какво още ли?

Погледът ѝ казва какво още.

— А не, не, моето момиче, аз като работя — работя... Всяко нещо с времето си.

Лидия неохотно и лениво се изправя от кушетката. Въпреки обидата след малко запитва с нова надежда:

— Няма ли да пийнем нещо?

— Мила Лидия, аз те предупредих, че идваме на работа. Довечера в барчето... Отказвал ли съм някога да почерпя?

„Катеричката“ няма голямо самочувствие и бързо се предава. Събирането на дрешките, чантата, найлоновият плик с рекламен надпис „Кент“ събужда съчувствие и тъга.

Все пак преди да излезе, тя спира до вратата и казва:

— Аз те предупредих, че имам лоши зъби.

Буфо е гузен и недоволен от себе си. Тръшва се на кушетката, напипва магнитофона, слага го на гърдите си и отнякъде долита гласът на Ела Фитцджералд...

И телефонният звън не го разведрява.

— Да-а-а.

Бела се колебае, хапе устни.

— 66-43-87?

— Буфо е на телефона.

— Аз съм Бела. Обещах да ви намеря манекен... Намерих.

Буфо е изненадан дотолкова, че не се сеща за какъв манекен става дума.

— Манекен ли? Адриана, ти ли си?

Бела почти е готова да сложи слушалката, но не го прави.

— Аз съм Бела, спомняте ли си?... Буфо и Бела — кратките имена...

— Ах да, ама разбира се, много ми е приятно! — Буфо се сеща и от това изненадата му само нараства и го оживява. — Намерихте ли манекен?

— Намерих. Можете да го вземете.

— Кога?

— Когато искате. Може и сега, ако нямате работа... Или гости...

— Нямам нито едно, нито другото... Имам сплин!

Бела мълчи — думата ѝ е непозната и мисли как да се измъкне.

— А какво правите?

— Нищо... Ела пее на корема ми — но веднага извиква, — Ела Фитцджералд искам да кажа... Радиото!

Бела се усмихва:

— Ще дойдете ли?

— Ако ми кажете къде?

— Големият спортен магазин на „Леге“, знаете ли? Там ще ме намерите — във витрината.

— Къде, къде?

— Във витрината.

— Вас или манекена?

— Мене. Чакам ви.

Буфо стои като треснат... Слушалката пука, писука, а той не се сеща да я сложи върху вилката.

*

Витрината на спортния магазин, аранжирана под мотото „Лято — 1974“ предлага чрез манекените си най-новите модели бански костюми и морски спортни съоръжния.

Облегнат до едно дърво на тротоара, Буфо наблюдава със скръстени ръце момичето във витрината и чака то първо да го забележи. Но Бела, обърната с гръб към улицата, клекнала в краката на манекените, доизпипва детайли от украсата на витрината. Силно почукване по стъклото я принуждава да погледне навън.

Лицето на Буфо изведнъж се изпречва пред нейното така близо, че може да се каже, само стъклото ги дели. Буфо също е клекнал отвън, на тротоара. Вместо поздрав, той почуква леко стъклото пред лицето ѝ и Бела му отвръща по същия начин... Неочаквана нежност, прекрачила етапите на запознаването и мъчителните учтиви разговори... Бела му кимва с глава да влезе в магазина.

— Само с дизайнерка не се познавах и ми излезе късметът. Мислех, че си абитуриентка.

Буфо не е свикнал да говори с момичетата на „вие“ и това улеснява работата. Бела приема тази по-естествена форма.

— Полуабитуриентка от полувисш техникум. Стажувах тука — помагам им... Сега ще го донеса.

Тя влиза в някаква врата и след малко изнася оттам един гол манекен със строшена ръка, сплескан нос и тук-таме олющена боя.

— Бракуван е, но ръката може да се залепи, а тия работи... нали ще го боядисваш черен?

— Ще стане като нов. И баща му няма да го познае.

Буфо потупва манекена по гърба:

— Нали, Жорж?

Бела се засмива.

— Ами как ще го носиш?

— Мислех, че ходи... Ще взема такси. Нали ще дойдеш с нас? Витрината е бомба.

— Витрината е готова, само че...

— Какво „само че“? Ти си като майка на Жорж и трябва да знаеш при какви условия ще живее... Жорж, Жорж, това са съвременните майки — подхвърлят ни и изчезват! Отивам за такси... Чакай ме!

Буфо грабва манекена под мишница и излиза на улицата. Поставя го на тротоара, като го крепи през раменете. Буфо не съзнава каква гледка представяват двамата с Жорж, погледнати отстрани, но скоро около тях се струпват няколко циганчета — обикалят ги, смеят се, блъскат се, побутват Жорж и се кълчат около него.

— Леле, що е важен!

— Като Фантомас!

— Абе, чичо, много е скапан, бе!

— Къш, къш! — пъди ги Буфо и вдига ръка на такситата, които не спират. Идва Бела с две големи кутии под мишница.

— Не спират. Трябва да го нося до пиацата.

Буфо наgrabва манекена и тримата тръгват, за радост и смях на минувачите.

— Ако бях понесъл тебе, по-малко щяха да ни зяпат — мърмори Буфо и има право.

На всичко отгоре срещу тях идва и един милиционер — козирува, поставя се.

— Старшина Гецов. Моля, паспорта!

— Е, браво, само това оставаше — удря се по челото Буфо. — За какво, бе другарю старшина?

— Не се чукай, не се чукай! — казва наставнически милиционерът и се удря по челото. — Няма да правим циркаджилъци!

— Добре, добре, няма да се чукам, ама за какво?

— Що питаш мене? ... Тях питай, дето се смеят ... Питай ги, де, редно ли е? Аз и да ти простим, те нема да ти простят ...

Между тълпата, която се смее, ще зърнем и няколко мрачни лица, които наистина няма да му „простят“. Тъкмо те трябва да възбудят смях у кинозрителите. Ако не постигнеш този ефект, значи, че си провалил сцената.

— Какво си я прегърнал тая голотия наред улицата? Това културно ли е?

— Това не е тая, това е мъж ... Казва се Жорж.

— Ами айде тогава сите мъже да се съблечем и да тръгнем голи. Тоя град на какво ще заприлича? Жените с камъни ще ни изтрепят!

Бела през цялото време на разговора само се смее. Буфо изведнъж съблича якето си и замята манекена.

— Така добре ли е?

Милиционерът оглежда Жорж и преценява:

— Може! Хайде, загърни го малко там долу и бегай! ... И да не те срещна втори път!

— Ясно, старши! ... Дръж малко! — извиква Буфо на Бела, пуска манекена и изтичва да спре една линейка.

Натоварена с кутиите, Бела не успява да хване Жорж и милиционерът едва го задържа да не падне.

Милиционерът, прегърнал Жорж, и Бела гледат как Буфо обяснява нещо на шофьора на линейката — какво му е говорил, какво го е убеждавал не знаем, но след малко Буфо дотичва, grabва манекена, извиква: „Благодаря, старшина Гецов“, хваща Бела за ръка и я повлича към линейката. Най-напред напъхват Жорж напред с главата като болен, а след това и те скачат вътре.

Който не е виждал милиционер да се кръсти, сега ще види. Но при „амин“ пръстите му попадат върху джоба на якето и той се осъзнава — изважда бележника и записва номера на линейката.

*

Дървена къща, тип „бунгало“, малко по-голяма от познатите пчелни кошери по курортите и по-стара от тях, почти невидима от зеленината на храстите и дърветата в двора — такава е къщата на Буфо някъде из вилната зона на Бояна. Виждаме я отдалеч и приближаваме към нея, когато Буфо, Бела и Жорж спират пред вратата ѝ

Буфо подскача и измъква под покрива ключа от входната врата.

— **Надяваме се**, че оценяваш това доверие — казва той многозначително, докато отключва. — И да ме няма, домъчнее ли ти за Жорж, идваш и си отключваш ... Ето ни у дома-а-а.

Влизат в познатата ни стая. Освен нея къщата има още едно помещение, отделено със завеса, където двама души трудно се разминават и което би трябвало да изпълнява ролята на кухня, но сега за сега там има само умивалник, етажерка, много бутилки и какви ли не вехтории. Стаята въпреки безпорядъка има свой уют.

Буфо закрепва манекена до едната стена.

— Така, срещу огледалото. Жорж е суетен.

— От огледалото е останала само рамката — усмихва се Бела и опипва празната рамка на отсрещната стена.

— Като ѝ сложа шум от счушено стъкло, става като истинско... Какво да се почерпим? Всяка добра сделка се полива! — И на въпросителния поглед на Бела пояснява: — Магазинът ви се отърва от един строшен манекен, аз пък го получавам безплатно и всички сме доволни.

Буфо влиза в кухнята да търси между многото празни бутилки някоя пълна, а Бела през това време оглежда стаята — китара, барабани, дайрета, тромпет, саксофон и дори пиано. Бела дръпва струните на китарата — всичко е истинско, а струните са от канап.

— Тази китара е фалшива — вика тя изненадана, като че ли Буфо не знае.

— Като ѝ пусна звук от истинска китара и тя става истинска — вика той от кухнята и трака бутилките.

Барабаните са с опънато платно, тромпетът и саксофонът от мукава — съвсем като истински, но не издават звук. Интересът на Бела расте — и пианото ли е фалшиво? Тя поставя върху него кутините, които носи, и удря по клавишите — нито тон.

Буфо излиза от кухнята разочарован с бутилка от водка, на чието дъно се плиска съвсем малко течност.

— Толкова бутилки и нито една пълна.

— Като налееш в празната бутилка водка и тя ще стане истинска пълна бутилка — казва Бела и продължава да удря немите клавиши. — И пианото фалшиво... всичко е фалшиво! И ти ли си такъв?

Бела извърща лице към Буфо и той разперва безпомощно ръце.

— Всяко животно има защитен цвят, аз си имам защитна теория — в тази стая всичко е фалшиво освен мене, за разлика от другите къщи... Нещо да ми отговорим?

Сега позата на Буфо е преднамерено нафукана, което омаловажава помпозната реплика.

— Възност фалшът е само на повърхността, а истината я държи тук — Буфо включва магнитофона и търси нещо по рокката. — Пускам я само когато искам и когато ми трябва.

Бела слага глава на рамото на манекена.

— Леле, Жорж, хайде да си вървим — той бил фашист.

— Влизането и излизането по време на спектакъла е забранено — казва Буфо и сяда до пианото.

Номерът — една истинска буфоклоунада — трябва да демонстрира пред Бела предназначението на фалшивите инструменти. Музикалните откъси са отрупани и нахъсани с шумови ефекти — шаржирани и деформирани, — които съпровождат преднамереното грубо и жестоко до комичност отношение към инструментите... Изтезаването им завършва със сгромолясане на Буфо върху пианото, което се разпада...

При падането върху пианото Буфо събаря кутините на Бела — капакът на една отхвърква и от нея се изсипват много ненадути балончета. Двамата пълзят на колене и ги събират.

— Браво! Ти наистина си бил артист!... Мислех, че се преструваш...

— Моля ти се, имам диплома! Леле, колко радост за децата! Какво ще ги правиш?

— Спомен от абитуриентския бал, кичихме залата и тия останаха. Ще ми свършат работа за някоя витрина.

Бела надува едно балонче, а след нея и Буфо.

— Весело ли беше?

— Безумно!... Аз не ходих...

— Защо?

Бела отклонява въпроса.

— Искаш ли да се състезаваме? Който надуе по-голям балон, печели.

— Какво?

— По желание.

Двамата са Kleknali един срещу друг и надуват леко, внимателно, приели играта. При поемане на въздух, разговорът продължава с паузи.

— Защо не ходи на бала?

— Грозна съм. Не ме искаха.

— Всички или един?

— Един... за всички.

— Много са претенциозни вашите.

— Няма как — техникум за художествени занаяти.

Балончето на Буфо се пуква.

— Губиш! — извиква по детски радостно Бела и на свой ред спуква балончето си в главата на Буфо. Той не е свикнал да отминава такава интимност — момичето веднага попада в обятията му и едва избягва целувката.

— Извинявай, но аз спечелих — казва Бела и се отдалечава.

— Стори ми се, че това е твоето желание, катеричке.

— Бела! — поправя го тя. — Моето желание се състои от две желания — да не ме наричаш катеричка и да не ме считаш за катеричка.

— Я гледай! Грозните били много нафукани!

Буфо се изправя гузен и за да избегне погледа на Бела, удря по клавишите на пианото, които естествено не издават звук.

— Аз поне не се мисля за красива, а ти се преструваш на артист. Другите пеят, говорят, плачат, смеят се вместо теб, а ти само си мърдаш устните и правиш гримаси... Ти дори нямаш име, а само един телефонен номер, дето го знаят всички катерички — 66-43-87! Истинският артист трябва да има име — Чаплин, Черкасов. Жан Габен... Буфо! — тя като че ли изплюва прозвището му.

Буфо е оскърбен и безпомощен, но след като премине възбудата ѝ, Бела не се чувства по-добре. Вижда телефонния апарат и избира номера на „таксита“.

— Искам да си вървя.

Никакъв отговор.

— Искам да си вървя.

Но вече без много да иска. Приятна е тишината в къщата, изпълнена след свадата с повече искреност. Набирането на телефонния номер е колебливо. И пак никакъв сигнал.

— Повреден ли е? Искам да извикам такси.

— Рейсът е на две крачки.

Бела не обръща внимание на съвета и върти телефона.

— Не дава сигнал... Дуплекс ли е?

Буфо избухва, грабва нескачения никъде телефон и обикаля стаята.

— Добре де, добре де, чух — не е дуплекс, не дава сигнал, не писука, не бръмчи, не пищи... Какво искаш? Да ти кажа, че не е истински, че е бутафорен, реквизитен, фалшив! Да се гавриш пак!... Допотопно чудовище! Ето ти там истинския телефон — звъни на такситата, на гарата, на летището, само се махни оттук! Аз те извиках за радост, да ни е весело... Ключът от къщата си дадох, а то... Хайде, звъни! Викай такси, махай се и си носи гордо девствения пояс...

В разкадровката на тази кавга не трябва да забравяш и Жорж. Неговото тактично вмъкване в мизансцена ще разрежда атмосферата.

— Не си ме викал ти, аз те потърсих!

— Още по-добре! Ти си по-кофти и от катеричките! Те като търсят някого, знаят за какво го търсят.

Откровеността на Бела има за цел по-скоро да уязви Буфо:

— Аз не търсех теб. Търсех приятеля ти... Само че той не си раздава наляво и надясно телефонния номер...

Ефектът е в две посоки — Буфо е стреснат от това, което чува, а Бела от това, което казва. Едва след това думите ѝ придобиват истинско значение.

— Апостол? — запита Буфо и нищо повече.

В дългата пауза нещата се разместват — мислите му се отклоняват по следите на разни мълчаливи догадки и предположения. От тях ще посоча само едно, което най-лесно обяснява промяната в отношението му към Бела — гузността, че е изгазил в територия на приятеля си.

— Апостол няма телефон... Живее на улица „Червена вода“ 11... Сега ще извикам такси.

Двата телефона — истинският и фалшивият — са в различен цвят. Буфо търси такситата по истинския.

— Не искам такси. Ще взема рейса.

— Да те изпратя ли?

— Ще се разхожда сама.

Ръкуването е изпълнено с безкрайно разкаяние и от двамата — като че ли — сега ще се хвърлят в обятията си, но грешните крачки са направени и те се разделят.

Буфо се върти безцелно из стаята. Натъква се на забравените кутии с балончетата, минава му през ума да настигне Бела и да ѝ ги даде, но бързо се от-

казва... Попада му под ръка фалшивият телефон и се тръшва с него върху кушетката. Тъжно и тягостно му е. Набира някакви числа и говори в слушалката на фалшивия телефон тихо, като че ли ще събуди някого:

— Ало... Кой?... Жорж?... Жорж, ти ли си?... Нищо ми няма... Имам сплин!... Лоши новини, Жорж! Не сме в модната линия... Младите вече не се търсят... Честна дума! Каза ми го една приятелка от Центъра за нови стоки и мода... Да, от тия, дето ходят в кафене „Бразилия“... Дизайнерка!... Сега се търсели старите тела... На бабунки... Меки и бели... Със сини вени! Чуваш ли, Жорж!...

Шепотът на Буфо прераства във вик.

*

От таванския етаж на улица „Червена вода“ 11 ще видим само ателието на Апостол — вратите към другата стая и кухнята няма да се отворят нито сега, нито по-късно и затова тези помещения не ни интересуват.

Ателието с дълбока ниша в едната стена наподобява буквата „Г“, чиято по-дълга страна — обилно остъклена — гледа към съседните покриви. В нишата — матрак, а в работната част — маса под наклон, чертожна дъска, грамофон, рула паусна хартия, макети, разчертани планове, списания — разхвърляни навсякъде, изрезки на разни фотографии, набодени по стените наред с няколко картини... Трябва ли да ти опишвам какво представлява едно ателие на архитект?

Апостол седи до масата и първото впечатление трябва да бъде, че си играе. По масата са разпръснати кубчета, конусчета, цилиндри и призми на най-обикновен, ефтин, пластмасов „конструктор“, който подаряваме на децата, когато не знаем какво да им подарим. Чак после, когато надникнем по-отблизо в съсредоточеното лице на Апостол, когато той стане да се поразтъпче, да напълни машинката за кафе и отново се върне към своя строеж върху масата, ще разберем, че не си играе, а работи...

*

През това време Бела изкачва стълбата към таванския етаж. На последната площадка вдясно е входът за таванските помещения, а вляво — за апартамента на Апостол. Личи си веднага по направата на вратите — на Апостол е по-масивна.

Бела приближава колебливо до металната табелка:

Арх. Апостол Панчев

Вече се кани да звъни, когато забелязва бележката, втъкната под табелката — набързо откъснато парче хартия, на която с дебел флумастер е написано:

Няма никакъв смисъл да звъни и сяда на последното стъпало да чака.

На аптеката съм.
Скоро ще се върна.

Отдолу по стълбата първо се чува шляпане на чехли и глухо охкане, а след това се показва дребна бабичка, натоварена не по силите ѝ с голям леген, пълен с прано бельо.

Бела скача да ѝ помогне, но бабичката стиска легена.

— Не ми тежи. Вземи ключа и ми отвори вратата, че не мога да се навеждам.

На кутрето ѝ виси ключа за тавана и Бела го взема.

— На тежко съм свикнала, ама кръстът... Ох, докато се наведе, докато се изправя... Архитектът ли чакаш?

— Архитектът — отвръща Бела и отключва вратата.

Таванът е обширно помещение, предназначено за сушене на пране. Бабичката, която трудно се навежда и изправя, използва присъствието на Бела да ѝ поддържа легена, докато простне дрехите. Пък и да побъбри с непознат човек.

— Ще ми поддържиш ли легена?

— Ще ти поддържа.

От време на време Бела поглежда навън.

— Щом ще го чакаш, значи не бързаш. А пък нашите не искам да ми по-

магат — много са заети, как да ги накараш... Той — архитектът, може и да не се върне скоро.

— Пише, че скоро ще се върне. Отишъл до аптеката.

— А, ще се върне! — Бабата се прекръства. — Звъни ли?

— Няма смисъл.

— Че той може и да си е в къщи. Тая бележка стои кажи-речи година, откъато си отиде жена му, бог да я прости... Той е малко особен. Ти май не си му близка?

— Не съм.

— Страшна работа!... Ела!

Бабичката отвежда Бела пред бележката на вратата.

— Това е почеркът на жена му. Тръгнала за аптеката и не се върна... Паднала под някакъв камион — било страшна гледка! Не ходих да гледам, не издържам такива работи...

Връщат се в сушилнята и бабата продължава да боцка щипките.

— И архитектът не ходил, и на погребението не беше... Погребяхме я на обществени начала, така да се каже... Много народ имаше, ама той не дойде... Не искал да я види мъртва.

Бела и бабата са вече навътре в помещението между проснатото пране.

— То аслъ един човек като не го видиш умрял, като че ли е заминал някъде. Я на Сотирови момчето — изчезна преди двайсетина години. Запиля се някъде, все едно, че е мъртво. Ни го виждат, ни го чуват. Добре, ама от време на време колети праща, някой и друг долар... Знак дава — жив съм! Все си е по-друго!... А Нуша...

— Как се казваше жена му?

— Точно не знам. Викаше ѝ Нуша. — Бабата се навежда към Бела и ѝ шепне. Тя е проснала прането и вече са излезли на стълбата. Страх я е Апостол да не чуе. — Дори им се смеехме, възрастна жена пък Нуша. Не върви никак... Заключи ли хубаво? Много ти благодаря.

Бабата тръгва да слиза, но след две-три стъпала спира.

— Ти как се казваш?

— Бела.

— Млада си, пък не си като днешните...

Бела натиска продължително звънеца.

Апостол отваря изведнъж с широк жест и готова усмивка на лицето, която веднага угасва в смущението му пред Бела.

— Извинете, мислех, че е Буфо. Само той малтретира звънеца по този начин. Влезте, влезте, ще изстине кафето.

— Съжалявам, разочаровах ви... Той ми даде само адреса.

— Буфо ли?... Буфо и Бела! — съобразява Апостол и се усмихва. — Моят приятел чупи собствените си рекорди.

— Лъжете се, сама го потърсих. Намерих му манекен за негъра.

Посещението ѝ е неочаквано и двамата не могат да преодолеят неловките паузи. Докато Апостол излива кафето в чашите, Бела оглежда ателието.

— Коя предпочитате — Дайна Рос или Лили Иванова — пита той, като рови из грамофонните си плочи.

— Нещо по-тихо.

— Имам и по-тихо — и слага някакво изпълнение на джазов квартет.

— Няма ли да ме попитате защо съм дошла?

— Чакам сама да кажете.

— Да ви върна банския костюм. — Бела развива пакета, който носи. — Чист, изпран... Това е достатъчен повод, нали?

Тя слага банския костюм върху масата, отрупана с фигурките на детския конструктор, и Апостол извиква:

— Внимавайте!

Успява да вземе костюма от ръката ѝ, преди да е разбъркала строежа му.

— А всъщност не е вярно... Банският костюм можех да занеса и в басейна. Исках да вила къде живеете... сега — казва след малко Бела, като разглежда фигурките върху масата.

— Това игра ли е?

— Докато ми доставя удоволствие е игра, после става работа. Това са тухли или панели, или цели стаи. Редя ги, размествам ги — нещо като букви, с които записвам образа на сградата, която се мярка пред очите ми... Забавлявам се!

Но това „забавлявам се“ Апостол го казва почти тъжно.

Бела в запознаването си с ателието спира пред един макет, поставен с явно предпочитание пред другите, на по-видно място.

— Това цирк ли е?

Въпросът ѝ най-неочаквано предизвиква радостното избухване на Апостол.

— Браво, Бела! Поздравявам ви! Вие сте готова за член на жури!

Бела почервенява и се обръква.

— Това голямото в средата ми прилича на цирк — с тези куполи, а цялото... нещо като парк... може би спортен комплекс или панаирни павилиони...

— Не се смущавайте! Аз искрено се зарадвах... Това е болница!

— Болница ли? ... Извинете, аз не разбирам. Още повече в макет... Не искаха да ви обидя!

— Напротив, напротив, даже не подзирате какво удоволствие ми доставихте. Членовете на журито мислеха, че ще ме обидят, когато казах: „Това е цирк — точно така казах и те, — това е цирк, а не болница!“... Пък аз си умирах от удоволствие. Точно това търсех, значи съм го постигнал — болница с образа на цирк, на панаир, на увеселителен парк, на виенска въртележка, ако щеш — само не с познатия вид на болница...

— Подигравате ме — казва обидено Бела и отпива от кафето.

— Глупости! — изтръгва се неволно от устата на Апостол. — Извинете! Толкова ли е абсурдно това, което говоря, че изглежда като подигравка? Опитайте се да не мислите шаблонно, зданията са като хората... Елате, елате, не се цупете!

Той подава ръка на Бела и я отвежда пред чертожната дъска. С дебелакреда нахвърля върху белия лист няколко еднакви разграфени правоъгълника, които наподобяват новите жилищни блокове.

— Обикновените хора — работници, чиновници, лекари, инженери — приличат на жилищните сгради: обикновени, ежедневни, приятни или неприятни, горедолу си приличат, с тая само разлика, че когато човек е по-голям, живее в по-ниска къща, а когато е по-малък — в по-висока.

Думите си Апостол подкрепя със схеми и рисунки, нахвърляни набързо върху големия лист като при концертно рисуване.

— Театрите, спортните комплекси, хотелите и другите богоугодни заведения носят характера на обитателите си — безгрижни, поне на вид, интересни, лекомислени, пъсгри, предизвикателни, Дразнят хората от първата група и вбесяват тия от третата... Проблемът, който ме интересува, е в третата група — там са банките, съдебните палати, болниците, разни тежки административни сгради. Те приличат на хора в тъмни костюми, с вечно бели ризи и връзки, бавна походка, ниска усмивка, отегчена гримаса; слушат, а не чуят... И към елните, и към другите пристъпваме със страхопочитание... Постепенно, разбира се, почитанието отпада, но страхът остава... Тъкмо този проблем исках да разреша в проекта за болницата — да премахна страха... Това не е конструктивен проблем, а психологически — да се преодолее шаблонната, подтискаща представа за болница. Всеки от нас е травмиран от самата дума — болница! и шаблонният архитектурен образ на болничните сгради само подсилва тази травма. А съм збелязал, че същите тези важни и мрачни хора, като си хвърлят официалните костюми — на плажа или в банята например — не плашат никого. Хората се раждат голи и равни... Е, добре, аз реших да съблека мрачните дрехи на болничната. които плашат... Да я облека необичайно, екстравагантно, интригуващо. Хората да влизат в нея с интерес, а не със сраха... Горедолу това е!... Измъчих ли ви? Исках да разберете, че не ви подигравам, че това е мой възглед, мое убеждение...

С начина, по който Апостол произнася тази тирада, не трябва да се остави никакво съмнение, че този проблем наистина дълбоко го гълтува.

— И все пак... като влезе в този цирк болният, пак ще го нагрябят сестрите със спринцовките и хирургите с ножовете. Това не е ли измама?

— Болните не се страхуват от ножовете — те знаят, че е за тяхно добро. Те са повече подтиснати, отколкото уплашени... Новият образ на болницата ще се отрази на самите отношения в нея — по-естествени, по-загрижени, по-човешки... Пък може и да бъркам... Журито поне мисли така.

— Отхвърлиха ли го? — пита плахо Бела.

— Всички гласуваха против... Освен един. Той беше мой приятел, най-добрият ми приятел... Гласува за проекта ми, понеже знаеше, че другите ще го отхвърлят...

Апостол отива до малкия шкаф-хладилник, измъкна бутилка с коняк и си напълва една чашка.

— Не ви паливам, суха сте! — усмихва се той и на Бела ѝ става по-тъжно, отколкото на него.

— Няма ли да се строи болницата — пита пак тя, защото не знае какво друго да каже.

— Как няма да се строи! Копаят ѝ вече основите... По проекта на моя най-добър приятел. Солидна болница, представителна, респектираща болница в черен костюм, с бяла риза и връзка...

Апостол е до масата. Събаря с една ръка построената сграда от елементите на детския конструктор и разбърква кубчетата, призмите и конусите...

— А пък аз се забавлявам... С трупове!... Забранени игри!... Имаше един такъв френски филм преди години... Децата си бяха направили собствени гробища и погребваха там своите бръмбари и мишки... Нещо такова е и тая стая — гробище на проекти и макети!

— Почвам да разбирам Доктора — казва замислено Бела. — Виждал съм приятели-врагове и врагове-приятели... Спомняте ли си?

Дора Белчева, полулегнала в леглото си, отрупано с вестници, снимки, бележници и хартия, работи в светлия кръг, очертан от нощната лампа.

Така я заварва Бела, която само откrexва остъклената врата и прошепва:

— Здравей, мамо, спиш ли?

— Закъсах го! Утре рано снимаме, а още съм наникъде.

— Класата или трудовото селячество?

— Този път нещо по-различно.

— Цирк?

— Още по-интересно... Яла ли си? Оставила съм ти на масата.

— Не се тревожи... Лека работа!

— Лека нощ!

Бела се прибира в своята стая — стаята с касичката, но преди това спира наред хола и я виждаме сама сред мебелите, и я чувстваме сама в целия този свят... Но канাপето в хола, касичката в стаята и по-късно спеният прозорец в кухнята изграждат около нея един друг свят, дразнят въображението ѝ, правят осезаемо присъствието на Апостол и Нуша.

Когато Бела се съблича наред стаята; и когато нахлузва полата си през главата; и когато задържа лицето си в нея, скрито натъмно — трябва да почувствуваме, че сега тя е Нуша, а Апостол е вън, в хола.

В кухнята Бела отива, за да вечеря, но когато махне салфетката над яденето и вземе ножа за хляб, трябва да усетим, че през цялото време други мисли занимават съзнанието ѝ.

Без да докосне приготвената вечеря, тя се връща в стаята си с ножа в ръка... Когато минава бавно през хола, ще отвори вратата на майчината си стая и ще поиска да я запита нещо, но деловият вид на майка ѝ няма да я предразположи.

В стаята си Бела отмерва седем педи от едната стена и пет педи от другата, както направи Апостол, слага ръка върху мястото и без дълго колебание отрязва един квадрат от заленения мокет. Очуква с дръжката на ножа оголения паркет и с острието надига една от дъските, която кънти глухо. После маха втората дъска и под паркета се отваря тъмна дупка. Сега вече Бела трябва да превъзмogne женския си страх, преди да пхне ръката си...

От дупката тя изважда сгънат, прогнил вестник, но когато го разгръща, разбира, че той е само опаковката на нещо друго — стара лична карта на някакво момиче, което все още личи на малкото портретче.

*

Лицата на Бела и Апостол едно до друго, загледи в портретчето на старата лична карта, запълват целия екран и гледат колкото момичето, толкова и зрителите. Всъщност те лежат на своето място — на десетметровата площадка на кулата за скокове, но това ще разберем малко по-късно.

— Виолета Михайлова Дорчева... Не я познавам — казва Апостол. — Нито името, нито лицето. Пък и не се знае дали това име има това лице. Ако картата е истинска, Виолета може би сега тича по градинките след внучето си, без да подозира, че красивата ѝ мутричка е пролежала трийсет години под вапния паркет. А ако картата е фалшива, никога няма да разберем как е изглеждала Виолета Михайлова Дорчева и как се е казвало това хубаво момиче от снимката.

— Обърках се — признава си Бела.

— Много е просто... Виолета не е участвувала в съпротивата, иначе не биха използвали нейната лична карта. Тя може дори да е била фашистка, а може и нищо да не е била... Ако картата е истинска, значи че това момиче с хубавото лице е било фашистката Виолета или нищото Виолета. Но ако картата е фалшива, момичето от портретчето е ремсистка, преследвано от полицията и затова е трябвало да се скрие под чуждо име.

— Това не е Виолета! Това красиво момиче не може да е било фашистка.

— Имаше и красиви фашистки. Те дори бяха повече... Красивите момичета не обичат да рискуват.

— Всъщност от едно истинско име и едно истинско лице се е родило едно фалшиво момиче...

— Неродена мома—почти като в приказките!

Апостол казва това на шега, но няма да се почувствува много, защото думите му ще се чуят върху портретчето. А след това, като се оттеглим назад и нагоре, ще открием голите гърбове на Бела и Апостол, легнали по корем върху площадката и под тях — басейна.

Басейнът тази сутрин има необичаен вид. Не е нужно тъкмо на теб, кино-режисьора, да описвам как изглежда един басейн, в който е нахлула снимачна група, пък макар и телевизионна. И по-нататък е излишно да ти подсказвам действията на колектива по време на снимките, защото нищо ново няма да чуеш. Ще се огранича само в най-необходимото.

Започваме със снимки на групата на дълголетниците — снимаме едновременно с телевизионния екип на Дора Белчева. Това е предаването, за което тя жаза на Бела, че е по-интересно от цирк. Старците изпълняват под ръководството на Хари упражненията за загряване, но те са само втори план — пред тях е Дора, която говори в микрофона:

— ... В това ранно утро, свежо и чисто като усмивката на току-що събудил се малък палавник, нашата камера ще ви запознае с тези, които превърнаха девиза „Плувай за здраве“ в свое радостно ежедневие. Плувай за здраве и дълголетие — ще допълним ние, изправени пред ветраните от групата на треньора Хари Дюкмеджиев, пред техните бодри, обгорели лица, пред техните, нека ми бъде позволено да кажа, по младежки гъвкави и енергични тела. Преди да се гмурнат в мамещите хладни води на басейна, дълголетниците започват своята спортна сутрин с лека, ободрителна гимнастика...

— Стоп! — вика режисьорът, изправен до камерата. — Достатъчно! Започваме интервюта.

Насколко са се натрупали зяпачи — младежи и девойки, спортисти и служители — поради снимките всяка друга работа и тренировките са спрели. Отдели особено внимание на една група строителни работници — поправят нещо в комплекса — едри, здрави, голи до кръста, в сини дочени панталони и с шапки от вестник. Те ще ти потреляват и по-късно.

— Имай предвид — прошепва Дора на режисьора — като ги подгони склерозата, ще махна с ръка зад гърба си — спирай камерата!

Край Хари минава Буфо с насмешлива гримаса, на която треньорът отвръща с намигане.

— Усмивки от старите ленти!

— Няма как.

— Да си виждал Апостол?

— Горе е.

Тъкмо Буфо си тръгва, идва Дора с микрофон в ръка.

— Другарю Дюкмеджиев, какво ще споделите с нашите зрители за работата си с групата на ветераните? Удовлетворява ли ви, какви са резултатите?

— Тренировките с групата на ветераните за мен не са работа, а удоволствие. Това е най-дисциплинираната група и всичките ми усилия са възнаградени многократно, като виждам как пред очите ми моите възпитаници укрепват, подмладяват и както се казва, бодро крачат в строя на нашия трудов народ.

— Благодаря ви, другарю Дюкмеджиев! Сега да чуем какво ще ни каже най-старата физкултурничка баба Мара. Бабо Маро...

— Стоп! — вика режисьорът. — Тя е суха! Интервюто ми трябва след плуването.

Буфо се е изкачил на кулата и се тръшва запъхтян в краката на Апостол.

— Ау, размина ми се! Дора Усмивката за малко щеше да ме интервюира... Видяхте ли?

Погледи, погледи, погледи... и Буфо е объркан.

— Какво става? Преча ли?

Въпросът е многозначителен.

— Моля, моля! Научих псевдонима на майка ми — казва Бела и забожда глава надолу.

— Ами какво съм виновен, че хората имат прочути родители... Ако баша ти беше футболист, щеше да чуеш и по други думи.

— Защо я мокрят? Защо не се потопи? — пита Бела Апостол, за да покаже, че дори не чува какво ѝ говори Буфо, но той надниква надолу и отвърща вместо приятеля си:

— Специфика!

Асистент-режисьорът плисва една кофа вода върху баба Мара и Дора поднася микрофона си.

— Бабо Маро, на колко години си?

— На седемдесет и две.

— Внучета имаш ли?

— Имам... Внук!

— Четеш ли му приказки? Харесва ли му нашето предаване „Лека нощ, деца“?

— А, какви приказки! Той е инженер в завода за електронно-изчислителни машини. Какво чете и какво гледа — не му разбирам...

Дора маха с ръка зад гърба си и режисьорът прошепва на оператора „стоп“.

Строителните работници пушат и се смеят.

— Снимки в басейна и интервю с плувачи! — разпорежда се режисьорът и започва преместването на апаратурата.

Хари предлага цигара на Дора и около тях се струпват старците с най-банални въпроси.

— Другарко Белчева, кога ще се видим на екрана?

— В следващото предаване на рубриката „Профили от утрешния ден“.

— Не го бавете, че нямаме много време за чакане.

— И каква е целта на предаването? Защо не покажете някои младички, ами нас дъртофелите — кой ще ни гледа?

— Младите ги гледат голи всеки ден по улицата. Хората са зажаднали за старо — казва Павлов и се обръща към Дора. — Наистина какво искате да кажете с това предаване?

— Защо ние? — отвърща Дора. — Това е репортаж, документална снимка от ежедневието. Каквото има да се каже, трябва вие да го кажете.

Смехът от торбата ни прехвърля на кулата. Оттам само се вижда какво става долу, но не се чува... Торбата със смях, наред със спортния сак, в който е магнитофонът, е вечна спътница на Буфо и той си играе с нея най-вече когато е смутен, но този път Бела схваща смеха като намек.

— Буфо! — отвърща му тя с познатата презрителна интонация. — Наистина ли сте приятели?

Въпросът е към Апостол и той развеселен слага ръка върху рамото на Буфо.

— Само за да дразним другите — все чакат да се скараме.

— Завиждат ни! — допълва тържествено Буфо и поглежда към момичето с вид на победител.

— И за какво?

— Тъкмо за това — че сме приятели, без да има за какво. Хората ненавиждат необяснимите приятелства... Апостоле, кажи ѝ, че не съм толкова кофти човек, бе Апостоле!

Апостол само се усмихва.

— Кофти си! — настоява Бела. — Ако не си кофти, ще хвърлиш този гаден, фалшив смях от джоба си.

— Мога и да го изхвърля.

— Не можеш! Ами катеричките? Все едно да изхвърлиш чара си!

— Ау, уби ме!... Тя не знае моя девиз — очаквай неочакваното!... Сбогом, смях!

И Буфо хвърля торбичката. Смехът, включен предварително, постепенно заглъхва, докато падне и потъне в басейна.

Старците вече плуват... Дора върви по брега и когато се изравни с Павлов,

въ басейна, кляка до него.

— Другарю Павлов, извинете, че прекъсвам тренировката... От вашите колеги научих, че сте лекар и бивш партизанин, много пъти животът ви е висял на косъм... Така да се каже и по професия, и по жизнен опит знаете цената на живота. Има ли това някаква връзка с вашето увлечение в спорта?

— Разбира се, съвсем пряка връзка... Като не успях да умра красиво, поне да умра красиво!... А пък ако си говорим сериозно, аз като атеист ще ви кажа, че Господ е виновен за всичко... Създал този свят красив, красив, а човешки — егонист...

Дора вече маха с ръка зад гърба си, режисьорът пошепва „стоп“ на оператора, а Павлов продължава:

— ...и не му се мре на човека: и плува, и бяга, и диета пазя, и билки пие — само и само да удължи престоя си на този хубав свят, да обърка хармонията в природата и да създава грижи на футуролозите.

Апостол, Буфо и Бела слизат по стълбата на кулата.

Бела се крие зад мъжете.

— Още малко — телевизията вече се изнася.

— Леле, Апостоле, тя се срамува от нас. Страх я е майка ѝ да не я види.

— Защо да я тревожа? Майките не вярват в необяснимите приятелства.

Телевизията събира камерите, блендите, кабелите си... Някъде зад работниците и зяпачите, които се разпръскват, виждаме, но не чуваме Дора и Хари — говорят, смеят се, сбогуват се... Макар и на втори план, те привличат нашето внимание.

Покрай тримата приятели зад кулата минава доктор Павлов, загърнат в халат и замислен в нещо така, че дори не ги забелязва.

— Както си с татко си, пак носи кактуси! — казва Бела и старецът спира изненадан.

— А, обратното момиче! Бела — помня, помня!

Радостта е обща и той прегръща Бела през раменете. Едно до друго — неговото лице става още по-старо, а нейното още по-младо.

— Как е, докторе? — пита Апостол. — Изказа ли се?

— Старост, какво да правиш! Старците обичаме да говорим мъдрости като в приказките... — Тук Бела и Апостол се споглеждат и се усмихват: Апостол също каза „като в приказките“. — Идете през девет страни в десета, там живее един белобрад старец, дето всичко знае, него питайте... И какво ме питат? За цената на живота...

Предлагам ти отсега нататък да не мърдаш камерата от лицето на Павлов. Ако чак толкова почувствуваши необходимост от промяна, иди само до лицето на Бела и пак се върни — Павлов в този момент трябва да наподобява наистина някакъв библиейски мъдрец.

— А пък има ли по-обидно от това, човек да знае цената на живота си? ... Слизам на Девети от балкана и се връщам в село — селски доктор бях тогава. Връщам се аз, а всички ме гледат като треснати. „А бе, докторе, викат, що се връщаш? Нали ти отрезаа главата? Ти се връщаш, дето ти отрезаа главата, а тия дето не им ги отрезаа, не се връщат...“ Пък тя каква била работата. Началникът на околийското отрязал главата на един друг партизанин — Митю Тенев, занесъл я на площада и рекъл: „Ето главата на Доктора!“ И никой не я познал... Кой ще ти гледа отрязана глава. А началникът рекъл така, защото искал да вземе повече пари — главата на Митю Тенев била оценена за 50 000 лева, а моята — за 100 000... Да-а-а-а!... И си мисля за децата на Митю Тенев — те когато са плакали, за колко са плакали... За 50 или да 100 хиляди!

*

Апостол зад волана, Бела до него и Буфо на задната седалка в стария „Москвич“ пътуват по познатия път от басейна към града. Мълчат дълго — мълчание, като ехо на настроението, внесено от Доктора. Мълчание, непосилно за нрава на Буфо, и той пръв го нарушава:

— Ако мълчанието е злато, този „Москвич“ е цяло Панагюрско съкровище... Внимание! Това е идея!

Буфо изважда от сака си микрофона и анонсира:

— Мълчание на двама мъже и една жена в лека кола „Москвич“...

Начало!

Без да изважда магнитофона от сака, той манипулира слепешката с бутоните му.

— Край!... Панагюрското съкровище е в торбата ми! Ето една ценна колекция — мълчание на сам човек в тиха стая, мълчание на двама души в лунна нощ сред окосена ливада, мълчание на група чуждестранни туристи пред древната красота на Рилския манастир... Мълчание на френски, немски и испански... Това е уникално! Никой досега не се е сетил да запише видове мълчание... Мълчание на служител пред началник, мълчание на началник през по-голям началник, мълчание на по-голям началник пред най-голям началник... Мълчание на шофьор пред милиционер, мълчание на сам милиционер пред трима хулигани, на член-кореспондент от Академията на науките пред продавачка от „Плод-зеленчук“ на булевард „Витоша“ 27... Мълчание на булевард „Витоша“ пред кмета на град София, мълчание на кмета на град София пред изсечените дървета от Парка на свободата...

И така нататък, и така нататък... Ако ти харесва тази идея на Буфо, може да измислим още и по-интересни видове мълчание според дължината, която отпусках за епизода. Освен това в тяхното измисляне могат да се включат постепенно Апостол и Бела — да стане надпреварване и наддумване, една весела игра, която да завърши с афоризма на Апостол:

— Мълчание пред самото мълчание!

И млъкват.

— Мълчанието не е злато, мълчанието е безсилие — довършва мисълта си Апостол.

— Момент! — извиква Буфо и включва магнитофона: — И така... какво е мълчанието?

— Безсилие, палячо! — повтаря Апостол пред микрофона.

— Благодаря ви!... Какво е мълчанието?

Микрофонът е пред Бела.

— Мълчанието е доверие — казва тя.

— И така... — Буфо тупва Апостол по рамото — спри за малко и чакай!... Какво е мълчанието?

Той изскача на улицата с магнитофон в ръка и въпросът му отзвучава към първия срещнат минувач. Отвътре в колата гледаме как Буфо се отдалечава по тротоара, като спира от човек на човек и поднася микрофона си пред изумените им лица...

— Често ли го бият? — запитва Бела.

— Разминава му се — има чар!... Не ви ли харесва?

Бела не отговаря.

— Мълчание на младо неискрено момиче пред неудобен въпрос — казва Апостол.

— Харесва ми... когато е с вас!

Сега пък мълчи Апостол.

— Мълчание на смутен възрастен мъж пред младо нахално момиче — усмихва се Бела.

Буфо сред тълпата поднася микрофона на едно момиче.

— Мога ли да изпея нещо?

— Микрофонът е ваш.

— „Замълчи, замълчи“...

Момичето пее много фалшиво и когато притвори очи при подходящия текст от песента, Буфо леко се измъква... и се отзовава лице срещу лице със старшина Гецов. В техните мъмърливи погледи всичко е пределно ясно... Буфо бързо се изгубва между минувачите и го виждаме чак когато се вмъква в колата.

Той връща ролката за прослушване на записа.

— Българинът благоговее пред средствата за масова информация. Пък ние му микрофона пред носа и гледай какво става — никой няма да те попита кой си и какъв си... Внимание!

Оттук нататък върви магнитофонният запис на събраните отговори. Колата отново е поела пътя си. Бела гледа през прозорчето минувачите по тротоара и слуша техните отговори за колекцията на Буфо — гласове на мъже и жени, смутени и дръзки, иронични и убедени, развълнувани и равнодушни...

— Моля ви, кажете, какво според вас е мълчанието?... Мълчанието е знак на съгласие... Благодаря ви! А за вас?... Мълчанието ли?... Мълчанието си е мълчание... Вие? Защо мълчите?... Говорът е дар божий — значи мълчанието е наказание!... Мълчанието е щастие!... Мълчанието е страх!... Благодаря ви! Мълчанието е скръб!... За вас, другарю? Какво е мълчанието?... Пантомима...

Чарли Чаплин!... А вие, какво ще ми кажете за мълчанието?... Не искате да говорите? Ваша си работа... Другарко, какво е за вас мълчанието?... Почивка, другарю, почивка, аз съм телефонистка. Извинете! А за вас?... Я си гледай работата!... Тъкмо това правя — няма ли да кажете?... Ням съм като паметник... А вие? Мълчанието е почит... Мълчанието е смущение... На какво?... Кажете, легойче... Може ли да изпея нещо?... Микрофонът е ваш... „Замълчи, замълчи...“

Този текст трябва да бъде обогатен с много други отговори, резултат на импровизация, взети от случайни хора, неподготвени и непредупредени, с по-непосредствени и неочаквани реакции...

Колата пътува. Бела гледа през прозорчето, а по тротоара вървят хората — мъже и жени, стари и млади, хубави и грозни...

Вмъкваме се в потока от хора. По-късно ще ни се мернат между тях лицата на Бела, Апостол и Буфо. Ще се появяват и изчезват по улиците на София. Ще ги видим заедно и поотделно на различни места, в различни настроения, потънали в навалищата, суетенето, гъмжилото, безличието и шума на големия град.

Кратък епизод от това ходене из града трябва да бъде и отбиването на Бела в рекламната служба на вестник „Вечерни новини“.

— Това трябва да се съкрати! Всяка дума се плаща — казва чиновничката. — За три публикации по четиридесет стотинки, за всяка следваща по шейсет... Намерена лична карта на името на Виолета Михайлова Дорчева... Каква е тази лична карта? Или е паспорт, или е членска карта!

— Лична карта — настоява Бела.

Чиновничката отговаря само с гримаса и продължава да чете:

— ...лична карта на името на Виолета Михайлова Дорчева... Защо „на името на“?... Лична карта на Виолета Михайлова Дорчева...

Сега пък Бела се съгласява неохотно с подвиване на врат.

— Да я потърси на улица „Малчика“ 19 — бивша „Павел баня“... Това пък „бивша“ защо е?

— Трябва.

— ...при Бела Белчева... Вие ли сте Бела Белчева?

Бела потвърждава.

— Тя си е изгубила картата, вие ще плащате... Девет и шейсет!

Бела плаща, излиза и отново потъва в уличното движение. На няколко пъти ще се мерне случайно в тъпната, когато някакъв младеж ще я сепне с вика си: „Търси се!“... Търсят се билети за кино, за мач и купони за храна пред кино „Славейков“, пред стадиона, пред студентските столове... „Търси се“...

Позната мелодия от детските школи по пиано, свирена от Бела с една ръка. Тя вече е показала на Апостол откритото скривалище и нещо са си говорили, което е предизвикало паузата и тишината в стаята. Ще чуем разговора им оттук нататък.

— Имате ли охо? — запитва Апостол.

— Какво?

— Лепило.

Без да каже нещо, Бела излиза, а Апостол подрежда паркета върху дупката на скривалището.

— Чувствувам се виновен. Майка ви знае ли?

— Тя не е дребнава — казва Бела, като му подава тубата с лепило.

Апостол намазва отрязаното парче мокет, залепя го на мястото му и старателно заличава ръбовете.

— Почти както си е било.

— Почти... Преди беше скривалище, а сега е само дупка — казва Бела с тъжна ирония.

— Защо трябваше да разваляте стаята?

— Това вече не е стая... А нещо като тракийска могила. Като пътувате нанякъде и видите сред полето могила, не ви ли се иска да я разкопаете, да надникнете в нея.

— Дядо ви навярно е бил иманяр.

— Дядо ми е бил овчар и по могилите си пасъл овцете... Но вие наистина сте виновен. Да знам, че в стаята ми има скривалище, и да не го намеря, то е все едно в това шише да има скрит дух и да не го отворя.

— Бутилката е отворена, духът е изскочил и остана само празната дупка.
— Духът е тук, в стаята, в хола, в кухнята. Сега се крие, но като остана сама почва да наднича отвсякъде...

— Като малък сънувах подобен сън — спомня си с усмивка Апостол. — Гониха ме, преследваха ме и едва успях да се скрия в една голяма празна стая. Дори стените на стаята бяха голи — само на една от тях висеше портретът на отец Пансий. Бях сам, съвсем сам в стаята, но имах чувството, че някой ме следи... И изведнъж се вгледах в портрета. Загръзнах от страх — очите на отец Пансий бяха изрязани и през дупките ме наблюдаваха две живи очи...

— Аз не сънувам. Само си мисля — виждам Гелето, Нуша, Виолета... вас; как ходите из същата тази стая, копаете скривалището, печатате позиви, говорите някакви много тайни и много важни неща, чистите си пистолетите, подправяте лични карти... И никак не е страшно! Напротив, хубаво е!... Вас страх ли ви е било?

— Беше и страшно, но хубавото наистина беше повече... Бела, знаеш ли, че Докторът е прав — ти наистина си обратно момиче.

— Аз ли?

— Ти... Нали мога да ти казвам така? Все пак възрастта си е възраст.

— Можете... И какво ми е обратното?

— Започваш отзад напред. Хората завършват живота си със спомени, а ти го започваш.

— С твоите спомени... Нали мога да ти говоря така? Аз вече съм на толкова години, на колкото си и ти...

Бела е отишла до прозореца и гледа навън.

— Когато се връщам в тази стая, като че ли се връщам и назад, във вашето минало. Пред това тя беше празна — голяма и празна стая като тази, която си сънувал... Разбираш ли ме? Една стая и само стая, както този креват е само креват, това пиано — само пиано, мокетът — само мокет и нищо под тях, над тях, около тях... А сега вашите очи ме гледат отвсякъде...

Паузата е дълга — всяка дума на Апостол би прозвучала грубо и безтактно.

Бела гледа през прозореца към звездното небе.

— Мислили ли си си какво ще стане с луната, когато някой космонавт остане там завинаги... Как ще я гледат хората? Сега тя е само луна, а тогава ще стане гроб...

— Нещо като тракийска могила, търкулната по небето.

Апостол се е приближил до Бела и двамата гледат луната.

— Не се смей! Представи си, че този космонавт е твой син или мой баща... как ще го гледаме всяка нощ да изгрява и залязва?

Когато търсиш правдоподобната последователност в сближенето между Бела и Апостол, в преодоляването на разликата във възрастта, не отминавай този момент. Тук Бела „остарява“ и в очите на Апостол.

— Скучна ли съм ти?

— Странна... Като кентавър. От две половини — момиче, което мисли. Почти митологичен образ!

Апостол отделя с ръка главата от тялото.

— Мисленето е най-достъпното удоволствие — безплатно е, можеш да си го доставиш по всяко време и на всяко място и най-важното — сам.

— И безопасно — емква Апостол — за разлика от говоренето.

— Много ли говориш? Може би защото в тази къща говоря за първи път. Искам да кажа, говоря за първи път това, което ми се говори, това, което мисля... Добър вечер, добър ден, как си, добре съм, яде ли, имаш ли нужда от нещо, бдиш спокойна, да се тревожа ли, всичко е наред... Само думи — като ме бели и нищо зад тях, под тях, около тях... Никаква тревога, никакъв страх, а е имало! Имало е, нали, в същата тази стая и страх, и глад, и паника... Радост и омраза... Само че преди мен, когато ти си бил тук... И когато си сега тук.

„И когато си сега тук“ е добавено в съвсем друга гама.

— Бела, помогни ми, чувствавам се като стар глупак. Не зная как да се държа, какво да кажа...

— Нищо. Бях нападната от призрази. Исках да те видя пак тук, да се уверя, че всичко е било, че е истина...

Смушението обхваща и двамата. Паузите са вече много и по-дълги от думите. Истината прозира в паузите.

— Не съм влюбена! — да се каже в упор, очи в очи, дръзко. — Просто

винаги съм искала да имам един приятел като баща ми, но да не ми е баща, да мога да му разказвам всичко, да бъда пред него умна и глупава, смела и страхлива, силна и слаба — такава, каквато съм и каквато не съм... Как каза Буфо? Необяснимо приятелство — колкото да се дразнят другите!

*

Лицето на Буфо изпълва целия екран. Гледа в публиката и шепне.

— Хората не вярват в нашето приятелство. Ако той беше куче, нямаше никак да се чудят, защото от памтивека им е втъпнено, че кучето е най-добрият приятел на човека. А моят приятел не е куче. Той не се умилка около мене, не ми лиже ръката... Какъв приятел може да ми бъде тогава? — Тук Буфо намига. — Така си мислят хората... Но нека си мислят, каквото щат, нека не ми вярват, аз слагам ръка на сърцето си и ви представям моя най-добър приятел — Жорж!

Чинели, барабани, туш! Театрален прожектор осветява познатия ни манекен... Монологът на Буфо е началото на неговия естраден номер, който той изпълнява пред публика...

Буфо е извън въображаемата стая, в която стои Жорж. Отключването на вратата, влизането и затръшването ѝ с крак трае дълго, защото ръцете на Буфо са заети — натоварен е с бутилки и продукти за гуляя, който ще се устрои по-нататък. Натиска електрическият ключ и сцената се изпълва със светлина. Освен Буфо и Жорж в нея има един-единствен стол. Всички други предмети, с които си служи Буфо, са въображаеми и присъствуват само с шумовете, които издават при синхронните манипулации с тях.

— Здравей, Жорж! Слагам бас, че не се сещаш какъв ден е днес. Стърчиш тук наред стаята, чакаш ме и дори не подозираш какъв празник е за нас днешният ден.

Буфо слага бутилките и пакетите върху въображаемата маса до стола. После сваля връзката си и я закача на шията на манекена, съблича платото си и го намята върху раменете му. Изчетква го грижливо с въображаема четка и оправя връзката.

— Така... Днес трябва да сме елегантни, красиви и весели. Дай усмивка, Жорж! Ден като днешният е тържество на човешкото у човека, химн на братството между хората, удар срещу егоизма и алиенацията... Сещаш ли се, Жорж, една седмица откакто се запознахме! Една седмица ненарушимо приятелство — това е юбилей! По-добър повод от този за едно хубаво пийване, здраве му кажи! Нали, Жорж? Надявам се, че както е редно между добри приятели, нямаш нищо против да се повеселим... А? За твое здраве, Жорж, и за нашето приятелство... Каквото и да си мислят хората!

През това време Буфо подрежда масата. Няма да ти изброявам всички възможности за шумово изобразяване на това подреждане — отваряне на шкафове, чекмеджета и хладилник; пускане на чешмата и плакнене на мръсни съдове; неколкратно счупване на чинии и чаши, придружено с възклицание „Здраве да е!“, което прекъсва монолога; отваряне на бутилка и наливане на чаши и така нататък. Предполагам, че на теб като режисьор ще ти хрумнат много по-интересни битови детайли.

Когато Буфо най-сетне сяда на стола до въображаемата маса и почва да си пие, ще се обърне отново към публиката:

— Преди да се запозная с Жорж, имах един друг приятел, неразделен приятел, страшен приятел, приятел до гроб — всички ни завиждаха. И какво му беше доброто на този приятел? ... Е, вярно, пиехме дружно, сладко пиехме, който ни видеше как си пиехме, веднага му се допиваше. Само че пиехме двама, а пък плащах аз — той се правеше на разсеян... Като Жорж! Наругаеше ли ме някой, обиди ли ме — той си мълчи... Като Жорж! Нахвърлят се да ме бият — той пръста си не мърда... Като Жорж! Жорж поне никога няма да ми вземе момичето, както направи тоя мой идеален приятел, за който хората ми завиждаха... Нали, Жорж?

Буфо е вече пиян. Напиването става постепенно, по време на горния пасаж от монолога и ще стигне до ядене на чашата. Хрускането на стъклото ще отекне остро в тишината и сам Буфо ще се вслуша в дразнещия шум, ще хвърли чашата и ще извика:

— Музика! Защо няма музика? На днешния ден трябва да свири музика. Дотъртя се до грамофона, слага плоча с един от ония бързи рокове, които

започват с „уан, ту, три...“, опитва се да танцува, но се сгромолясва върху грамофона (нез абравяй — въображаемия) и в тишината напипва падналата грамофонна плоча — захруска я така, както хрускаше чашата... После усеща краката на Жорж до себе си, прегръща ги и почва да пълзи нагоре по тялото му.

— Жорж! Жорж?... Ти ли си, Жорж?... Ти си най-добрият ми приятел! По-добри приятели от нас няма, нали Жорж? Кажй, нали аз съм твоя най-най-най-добър приятел?... Защо мълчиш, не ме ядосвай! Не е ли така? Кажй де! Кой друг ти е по-добър приятел от мене? Никой! Нека хората си мислят каквото искат — ти си моя най-добър приятел! И аз съм твоят най-добър приятел... Това е истината, нали това е истината?... Кажй де, чучуло жалко, кажй: „Ти си ми най-най-най-добрият приятел!“ Чуваш ли, кажй или... Не ме въбесявай! Не ме карай да излизам от кожата си!... Хайде, повтори след мене... Ти си ми най-най-най... Ще полудея, Жорж!... Кажй или ще те убия!... Хайде, моля те за последен път!... Кажй: „Ти си ми най-най-най...“

С преминаването от молбите към заплахата ласките на Буфо се превръщат в изтезание и малтретиране на манекена — удря го, блъска го, извива и счупва ръката му, докато най-накрая го удуши... Строполени един до друг на пода, той проплаква над трупа на приятеля си, като целува и гали счупената му ръка:

— Жорж, ти си ми най-добрият приятел... каквото и да си мислят хората! Мрак.

В общи линии така трябва да се развие номерът на Буфо. Разбира се, той ще се прекъсва с кадри от концертната публика, ще се създаде обстановка и атмосфера на театрален номер. Между публиката няколко пъти, но без особено акцентирание ще видим Бела. Ще се спрем на нея по-дълго само накрая, ако изобщо трябва да се покаже ръкопляскаща публика, за да видим, че Бела не ръкопляска...

*

Старият „Москвич“ на Апостол из улиците на София. Ще го открием с изтегляне от легналия манекен, вързан върху багажника на покрива. На волана е Буфо — Апостол само му е услужил да пренесе реквизита си.

Пред едно панаирджийско фургонче, където продават захарен памук, Буфо спира колата и се нарежда на опашката — у кого не се пробуждат от време на време детските желания за захарно петленце, пуканки, жълта лимонада и памук шекер!

Тъкмо Буфо получава своята къделя и едно малко момченце, едва проходило и едва проговорило, го дърпа за пуловера.

— Чичко, искаш ли да станем приятели?

Лицето на Буфо засиява:

— Готово! Дай си ръката!

Малчуганът не си подава ръката, а казва:

— Тогава купи ми памук!

— Дадено — засмива се Буфо и поръчва: — Още един!

— Чичко, и на мен!... И на мен, чичко!... И аз искам да бъдем приятели... И аз... И аз... Аз искам червен!

Изневиделица изскачат рояк дечица, струпват се около Буфо и го гледат с лакомни очи. Той се хваща за главата:

— Леле, ще ми изядете ушите!... Едно, две, три, четири, пет, шест! Дай още шест памука! Единият — червен...

— И аз искам червен!... И аз, чичко!... И на мен червен!

— Тихо! — вика Буфо. — Шест червени!

Изведнъж усеща, че някой го гледа — Бела стои встрани и се смее. Буфо ѝ маха с ръка и пита:

— Зелен, жълт, розов?

— Пембен! — вика тя и приближава.

— И още един — поръчва Буфо и с това прелива известната чаша на търпението, която всеки мрачен гражданин носи със себе си.

— Ало, какво става! Докога ще чакаме? — подвиква мрачният гражданин, който е нареден в опашката.

— Спокойно, всичко е наред! — отвърща Буфо, все още в добро настроение, без да подозира какво ще се случи.

— Кое му е наред бе, кое му е наред? Че нарушаваш реда, това ли му е наред?

Мрачният гражданин започва да се самозарежда.

— Аз съм наред, ами ти как си? — отвърща Буфо пренебрежително и смехът на опашката озлобява още повече Мрачния. Той пристъпва напред.

— Ей, дънгалак, ти така на баща си ще отговаряш! От половин час ти гледаме маймунджулуците. Какво си се разкикерчил тука! Наред бил! И тия копелтин ли са наред!

— Е де, е де! — обажда се някой от опашката.

— Какво е де, е де? Аз нямам ли деца?

Отзад в опашката изоставеното и уплашено дете на Мрачния мъж проплаква, но той не го чува.

— Ами тая? И тая ли беше наред? ... Коскоджамити кобила и тя...

Бела, както е до него, протяга мълчаливо ръка и залепя захарния памук върху лицето му. Това е толкова неочаквано, че изведнъж настъпва тишина...

Тишината трае само миг. Мрачният обърсва бузата си и с все сила удря Буфо по лицето с опакото на ръката си. На свой ред нашият герой се хвърля срещу мъжа, но опашката се сгрупва върху тях и ги разделя... Малчуганите с памуците ще завършат епизода, заляпани в двете настръхнали групи, с уплашени и недоумяващи очи.

*

В бунгалото на Буфо.

Бела лежи и се полюшва в стария стол-люлка, а Буфо се е проснал върху кушетката, надува едно от забравените балончета и си играе с него. Сякаш гизнатата съвест на цялото човечество е изпълнила тясната, тиха стая.

— Искам да съм малко пухкаво бебе в кошница — казва Бела — и когато някъде някакви хора се скарат, да ме слагат между тях.

— Например между гърците и турците в Кипър, между католиците и протестантите в Ирландия, между Сирия и Израел — иронизира Буфо. — И ако не се трогнат, ще им лепиш захарен памук по каските.

— А ще стрелям в теб — усмихва се тя.

Гърмежи! Буфо пука едно след друго балончетата около себе си и това разсейва донякъде подтиснатото настроение.

— Идеологът на приятелството — добавя Бела, което озадачава Буфо и трябва да поясни: — Бях на концерта, видях номера ти.

— А къде са цветята и целувките?

— Жорж беше чудесен!

— Внимавай, ще ми създадеш комплекс за малоценност — за артиста това е гибел!

— Човек се ражда с комплекси — или ги има, или ги няма.

— Не я вярно! Правил съм опити. Цяла седмица ходих с две сурови яйца в джобовите и когато се бутах по трамваите и улиците между хората, треперех от страх да не ги счупят. След това махнах яйцата, но страхът си остана — винаги съм нашрек и се пазя.

— И като го хване човек страхът, колко го държи?

— Някои дори си умират от страх.

— Значи случаят е безнадежден и ти ще си умреш като Буфо.

Буфо се мъчи да разгадае намека ѝ, но гримасата и жестът му издават, че не разбира.

— От страх да станеш истински артист, ще си останеш...

— Палячо, меко казано — довършва Буфо и влиза в кухничката. — Като почна разговор за изкуството и ми се допива.

Познатото дрънчане на празните бутилки бързо се увенчава с успех и той излиза с една кутия портокалов сок за Бела и бутилка водка за него.

— Пътят към изкуството, както се знае, е трънлив и минава най-напред през провинцията, а след това, ако улучиш завоя, може да те върне и в София.

— Ау, че банално! — възкликва искрено и затова възмутено Бела. — Каква гнила позиция! Ти не си бил естраден артист, ами естраден герой на най-пошла интермедия.

— Знам, че е неправилно — предпочетох богатата, пред мечтата! Знам! Какво да се прави! Такава е моята мисия в живота — да живея неправилно, за да знаят другите, че е неправилно да се живее така. Ясен ли съм?

Той сипва няколко глътки водка в сока на Бела. Тя чувствава, че думите ѝ не са го докоснали, че той импровизира разни игрословици, за да я ядосва, и мълква. Мълчанието ѝ го подтиска. Постепенно го овладява онова състояние на

недоволство от себе си, което той нарича „сплин“...

— Говоря глупости! Отговарям така на тия паяци, дето питат само за да запитат нещо... Как си? — Добре съм! — Бачкаш ли? — Бачкам! — Вадиш ли? — Вадя!... И ме уважават — сега са на мода бачкаторите. Никой досега не ми е казал, че е банално.

— А Апостол?

Въпросът е пряк до грубост и Буфо отговаря също така остро:

— С Апостол не се питаме — с него се разбираме...

И след малко:

— Бела, искаш ли да ти кажа истината? На никого не съм я казвал, даже на този телефон... Само съм я осъзнал, но още не съм я изрекъл, дори пред себе си...

— Недей тогава!

— Биха ме заради тебе, защото пък и сам да не си ударя няколко шамара! Само че не е лесно да се каже. Всеки вика: „Нямам щастие, нямам време, нямам шанс“, но никой не казва: „Нямам талант!“... Срамуват се от бездарията си като от венерическа болест... Пък то е божа работа! Това е истината, Бела.

— Не е вярно! — Бела е искрена. — Аз те гледах и затова се чудя защо си губиш времето в дреболии. И публиката се смя, ръкопляскаха.

— Това е техника. И на Жорж, ако му завинтят няколко лампички и схеми, ще почне да разсмява публиката. Талантът е нещо друго — той не разсмява и не разликва. Талантът облагородява.

Буфо и Жорж са един до друг в кадъра.

— Преди да посегне към монолога на Хамлет „Да бъдеш или да не бъдеш“, актьорът трябва сам да си зададе въпроса „ще го бъде ли, или няма да го бъде“. Аз си го зададох — за съжаление вече бях завършил академията... с отличие!

— Ужас! Ти си звяр! Себе си ядеш, а мене плашиш! Накъде съм тръгнала тогава аз — боса по витрините? Това ли е моят път?

— Ако имам твоето тяло и твоята походка, щях да тръгна по бикини из улиците да радвам хората.

— За съжаление България има континентален климат. А другите шест месеца? На хубавите момичета животът им е лесен през цялата година.

— Ще преживеем някак... Дай си ръката!

Буфо се е отърсил от мрачното настроение. Изобщо той лесно преминава от едно състояние в друго.

Бела поема ръката му и двамата се гледат дълго усмихнати, дори щастливи...

— Да живее съюзът на грозните и бездарните! Ние сме велика сила! Пикасо е един, Айнщайн е един, Мерилин Монро е една, а ние сме милиони!

Буфо влиза в обичайната си форма.

— Момент! — Той се хвърля върху кушетката и грабва фалшивия телефон: — Ало, бонжур, мадамazel! Свържете ме, моля, с господич Пикасо. Как кой Пикасо? Пабло Пикасо!

— Той умря — шепне Бела.

— Няма значение! Всичко, което не мога да кажа по другия телефон, го казвам на този. Той не е свързан никъде и затова ме свързва с всички... Ало, Мерилин! Здравей, Мерилин! Не може да бъде!... И защо се отрови? Какво ти е омръзнало — Буфо запущва слушалката с ръка и шепне на Бела: „Омръзнало ми да бъде красива, богата и прочута“ — Слушай, Мерилин! Знаеш ли колко хора са готови да убият баща си, да продадат детето си само за да бъдат като теб... Е, да права си, тяхна си работа!... Лесно ли ти беше да се откажеш от всичко Мерилин? ... Ало, ало... Ах, тия американски телефони! Уетъргейт съвсем ги обърка... Ало, Ричи, чуваш ли ме? ... Знам, че подслушваш...

— Кой е тоя Ричи?

— Ричард Никсън... Ало, Ричи!... Моля, не прекъсвайте! Как така? Кога? ... Ами сега? Кой Джералд? Форд? А-а-а, кралят на автомобилите — дето започна с един долар? ... Не е ли? — към Бела: „Не бил той. Той не го познавам“. — Да, ало, Джери! Знам, че ти е трудно... Ще търпиш, всяка майка президент не ражда! Слушай, Джери, сложи ръката си на сърцето и ми кажи има ли значение дали жена ти ти изневерява, за да натиснеш копчетата? Как кои копчета? Ония за ракетите с атомни главички...

— Жена му е стара, бе! — смее се Бела.

— Слава богу! Спасихме мира... Сега?

— Сега—господ! — разперва ръце Бела.

Буфо се прекръства.

— Слушай бе, Исусе Христе, сине майчин, тая работа с плесницата, дето като те ударят от едната страна, да си обърнеш и другата, ти ли я измисли или Юда ти я подшушна?... Моля?... Откъде накъде Бела?... Ау, не го е срам — измъква се! Казва, че ти си била специалистка по шамарите... Ало, Бела... чуваш ли ме?

Бела, която след ръкуването е дошла до телефона, за да участва в играта, се тършва отново в люлеещата се стол и оттам слуша телефонния разговор.

Буфо се настанява удобно върху кушетката и говори, загледан в тавана, сякаш Бела не е в стаята.

— Ало, Бела... Бела, ти ли си?... Познай! Един приятел на Жорж... Да, най-добрият приятел! Идеологът на приятелството! Приятелството е моето призвание, моят талант!... Какъв Буфо? Не съм никакъв Буфо!... Аа, спомням си, един бездарен палачо! Не присилвам... Защо да го мразя? Ти го мразиш! Не отричай, Бела, Жорж е свидетел... Жорж ли?... Не е добре — има сплин! Плаче и вика: „Мамо, ела си!“... Затова ти се обаждам. Има нужда от родителски грижи... Да, да — много плаче. Иска да го сложим в кошница и да го разнасяме по фронтовете... Още ли не си познала?... Боян, с многото „б“-та. Боян Боянов Боянов от бунгалото в Бояна. Да, цяла колекция. Липсва ми само още едно „б“ — най-ценното... Не, България не ми липсва, не съм емигрант... Не се ли сещаш, Бела? „Б“ като Бургас, „Б“ като Боровец, „Б“ като бооо... же, колко си недосетлива, как ще се оправяш в този свят?... Какво казваш? Каза ли нещо? Какви катерички?... Ало, кой се намесва, тук не е зоологическа градина — никакви катерички?... Бела... това е първото поискване на ръка по телефон... Какво? Мога и да гледам на ръка... Да, по телефона... Пада ти се голямо щастие с рус човек... Името му започва с „Б“... Добре звучи, нали? Боян и Бела! Обичам кратките имена... Какво казваш?... Буфо и Бела ли беше? А, значи още помниш... Да, в колата на Апостол...

И изведнъж Буфо хлопва слушалката върху апарата.

— Леле, забравих, че трябва да откарам колата на Апостол! — Но това е само претекст, който не заличава смущението му. — Така си говоря глупости по този телефон... Откакто минахме на петдневна работна седмица, чудя се какво да правя свободното си време.

Буфо става и си напълва чашата.

— Нещо сбърках ли?

— Нали е на шега?

— От теб зависи. — Казва го между другото и отпива голяма глътка водка. Нервен е. Изведнъж грабва манекена, напъхва го грубо в кухнята и дръпва за вешата. — Стърчи тука и ме дразни! Като че не сме сами...

Бела го разбира. В очите ѝ блести шеговито съчувствие.

— Сега сами ли сме?

— Аз съм сам... Ти трябва да кажеш...

Бела го казва, но след дълга пауза.

— Не мога да го кажа с обикновени думи. Ще звучи фалшиво и ще ми се смееш, но си прав — не сме сами! И ти не си сам... Мислех, че само с мене е така, но виждам, че и ти не си свободен от него... Дори когато го няма. Така ли е?

— Ние сме приятели.

— И ние... Само приятели. Не може ли да има само приятелство между мъж и жена, както има само любов, без приятелство? Случи се така, че той дойде у дома, когато всички ми говореха непрекъснато за бъдещето. На всички абитурienti само това им говорят... А той изведнъж ме върна към миналото и животът ми стана много прост и хубав, и богат... Това са големите думи, които исках да кажа.

И пак, както пред Апостол, добавя с една убеденост, която буди съмнение:

— Не съм влюбена! Той е изцяло в миналото — и когато плува, и когато работи, и когато си губи времето с нас, и когато кара очукания си „Москвич“ и когато подтичва със свлечените си дънки... Все чака нещо, което няма да дойде!

Сякаш Апостол минава пред очите на Бела и Буфо забелязва това.

— Апостол не е в миналото, а миналото е в него — казва той. — Има раз-

лика... И затова си ходи със свлечени дънки и кара очукания си „Москвич“... А пък ти си влюбена, влюбена — и в него, и в очукания му „Москвич“, и в свлечените му дънки.

Буфо се усмихва меко и тъжно, намира приятелски на Бела и я погалва по косата.

Отвън се чува предупредителният клаксон на москвича и след малко в отворената врата застава Апостол. Не отдава нужното внимание на ситуацията, защото целият е изпълнен с тъжната новина, която носи.

— Дойдох за колата. Докторът получил инфаркт в басейна. Извадили го мъртъв... Може би нещо трябва да се помогне на семейството...

*

Ръцете на Павлов, скръстени върху тъмното сако. По-нагоре, върху гърдите му са сложени ордените, медалите, партизанската значка... След това — лицето, обкръжено с цветя...

Апостол и Буфо стоят пред ковчега, сложен върху висока разтегателна маса, а Бела покрива краката на мъртвеца с червени рози. Тя подрежда цветята бавно и старателно, би могло да се каже, с професионалната сръчност на аранжьорка и от време на време попибва носа и очите си с опъкото на дланта си.

Апостол и Буфо се оттеглят в дъното на тесния хол, където между разтворените врати на стайте безшумно се суетят роднините на Павлов: вдовицата, сина и снахата, внучетата и още няколко бабички, мъже и жени — обикновено българско семейство в обикновен двустаен апартамент от типа на блоковите жилища в квартал „Мотопистата“, подреден със стандартните мебели от конфекцията на магазин „Явор“.

Наблюдаваме отдалеч — през Бела: ръкуват се, поемат малките чашки с коняк, отпиват, говорят нещо, но чуваме само проплакванията на бабичката, когато Апостол притиска главата ѝ до гърдите си.

Бела стои сама, сама пред смъртта, и малкото момиченце с кутия шоколадени бонбони трябва да я побутне за ръката...

— Както си с татко си, пак носи кактуси! — прошепва Бела, преди да лалне бонбона, вперила просъзените си очи в безжизненото лице на Доктора. Нещо като „бог да прости“ или „лека пръст“. Ще го прошепне, но още по-добре ще бъде, ако само се разбере по мърдането на устните ѝ — без шепот.

И пак — лицето на Доктора, обкръжено с цветя.

* * *

Баби и старци от групата „плувай за здраве“ стоят на брега на басейна като пред гроб — уплашени и безмълвни, загледани в синкавата вода, която хвърля слънчеви отблясъци.

Басейнът е полуразен — водата сега се изтича. Неколцина от сутрешните посетители, облечени и разочаровани, стърчат около него, преди да си тръгнат.

Обикаля басейна и архитект Панайотов. Направи няколко бавни крачки, поспре, погледне водата и пак тръгне, докато приближи до Хари. Дори и тренингът днес е облечен в костюм.

— Какво става, Хари? Скоро я сменяхте.

— Малка авария, другарю Панайотов. — Един от моите се удави вчера. По-право не се удави, ами сърцето му се пръсна. Увисна във водата така...

Хари се прегърба, провесва ръце надолу и показва как докторът е увиснал във водата.

— Измъкнах го моментално, дори вода не успя да нагълта, ама край — на място.

— Млад? Стар?

— Като самарското знаме.

— Случва се! Имаш ли неприятности?

— Никакви! Веднага извиках „Бърза помощ“, съставиха смъртен акт, всичко е „О, кей“.

— И защо го изправяте?

— Моите не искат да влязат в тая вода. Страх ги е. Като че ли смъртта е заразна.

Архитектът се усмихва учтиво, колкото да покаже, че е съгласен с Хари. поглежда към старците и пак забива поглед във водата.

— Е, добре — махва той с ръка. — Значи до утре!

— До други ден, другарю Панайотов, ще използваме случая да позакърпим малко дъното.

Но архитектът не си тръгва... Хари го изглежда учудено, подвива врат и се отдалечава, а Панайотов остава загледан в мъртвата вода.

Когато вдигне глава, ще видим на отсрещния бряг на басейна, точно срещу него, Апостол. Стои и го гледа. Въпреки нервната тръпка, която минава през лицето му, Панайотов няма воля да отмести погледа си. Чак когато Апостол отстъпи няколко крачки назад и се излегне в шезлонга зад него, той тръгва.

Апостол лежи в удобния стол, пече се на слънцето и дори когато сянката на Панайотов падне върху лицето му, не отваря очи.

— Искам само да ти кажа, че е много глупаво!

Апостол мълчи.

— Не искам да употребявам силни думи, но е някаква нелепост!

Апостол мълчи.

— Мислиш се за дързък, а си жалък!

Апостол отваря очи:

— Знам!

— А всъщност мислиш, че не си!... Че аз съм жалкият и гузният, че твоите погледи ме мачкат и се чудя къде да се дяна от тях, нали?

Апостол мълчи.

— И какво очакваш от твоята психическа атака?

— Нищо, забавлявам се! Цял живот само се забавлявам.

— Въобразяваш си, че ме дразниш! Не чувствуваш ли колко е дребнаво?

— Безсилните са дребнави. Ако бях силен като тебе, щях да работя с други мащаби.

Панайотов вече е седнал встрани от Апостол и двамата разговарят, без да се поглеждат.

— Разбрах намека и го очаквах... А защо например аз да съм по-силен от тебе?

— Ами затова например защото само силният човек си позволява да прави компромиси... между другото, докато чака да удари неговият час.

— Надценяваш ме с това обобщение. Мисля, че поводът за огорчението ти е много по-конкретен — болницата!

Апостол мълчи.

— Не е удобно сам да ти го кажа, но единственият от журито, който защити твоя проект, бях аз.

— Знам... Защото си бил единствен и защото си знаел, че някой ще ми го каже.

— Умопостроение в резултат на твоята болезнена мнителност.

— Но протокола подписа, нали?

— Беше без значение — всички бяха против.

— Казваш — да, подписваш — не. И това няма никакво значение за тебе?... Знаеш ли какво, отвикнал съм от сериозни разговори — казва Апостол отегчен, но след малко сам подновява разговора: — А има ли значение, че тъкмо на теб възложиха след това проектирането на болницата?

— Все някой трябваше да го направи.

— Някой — да, но защо ти — моят приятел, който припадале от възторг пред проекта ми.

— Аз и сега го харесвам, но аз не решавам.

И пак — дълга пауза.

— Харесваш моя проект, а правиш принципно друг! Не се ли досещаш защо избрах теб за тая работа?

— Надявам се, че все с нещо съм заслужил доверие — казва предизвикателно Панайотов.

— Абсолютно вярно!... Защото умееш да правиш не това, което харесваш, а което ще се хареса.

Панайотов става. Обида и съжаление гърчат лицето му.

— Мислех, че си само огорчен, но озлоблението ти е по-силно! Глупавият излязох аз, че дойдох... Но уверявам те, за последен път! А ако нямаш друг начин за забавление, продължавай да ме гледаш...

Апостол кимва с глава, с което иска да каже „ще продължавам“. Панайотов го поглежда почти съчувствено.

— И докога?

— Докато почнеш да ме сънуваш! Докато ме видиш през очите на отец Пансий!

Тези думи естествено са пълна бзмислица за Панайотов, той ги приема като подигравка и веднага си тръгва... Но след малко въпреки волята си извърща глава през рамо и среща погледа на Апостол, отправен към него...

Панайотов си отива.

Апостол се изляга отново в платнения стол и слънцето блесва в очите му. Лежи така, със спуснати клепачи и търка с длан челото си. След малко става, отива до душовете край басейна и подлага главата си под студената вода.

*

Бела ще я видим пред огледалото в нейната стая, почти такава, каквато я видяхме за първи път. В същата рокля, празнична и тържествена като за сватба. Кое момиче не го обхваща от време на време желанието да се преоблича във всичко, което има в гардероба — негово и на майка му — да гради от себе си различни образи, да се преструва на такава жена, каквато би могло да бъде и каквато няма да бъде никога... Точно това прави в момента и Бела.

След като ни покажеш реалната обстановка, с разтворения гардероб и разхвърляните по леглото рокли, не е нужно след това да се съобразяваш с реалното време. Преобличането, преправянето на прическата, сменянето на перуките и шагките трябва да става зад кадъра. Различните образи на Бела ще влизат и излизат в огледалото, на което се е спряла камерата. Пред огледалото Бела ще търси позите и характеристиката на образите, пред него ще изразява и своите оценки на трансформациите си — ще се харесва и няма да се харесва по някаква нейна многобазна система от гримаси.

Влизането на Дора е нахълтване в интимния свят на Бела.

— Бела! — Дора иска да каже: „Не чуваш ли звънеца, търсят те“, но преди това вмъква „Какво правиш?“, неприятно изненадана от безпорядъка в стаята: — Давала ли си някакво обявление във вестника?

Бела, огрупана с въпросите на майка си, не проумява веднага какво ѝ се казва.

— Нещо грешите — казва Дора, обърната към човека в хола, когото не виждаме.

И тогава Бела се спуска навън и застава до вратата така, както е заварена в някоя от роклите на майка си.

Срещу нея в хола стои стара жена с малко четири-петгодишно момиченце, навярно нейно внуче.

Бела не може да скрие вълнението си, нито разочарованието си.

— Вие ли сте Виолета?

— Аз съм майка ѝ.

На Бела ѝ олеква:

— Много се радвам. Влезте в стаята, ще ни бъде по-удобно.

— Бела, къде в тоя хаос? Останете в хола.

— Нищо, мамо, жени сме.

Бела се усмихва и когато старата жена с детето влязат в стаята, Дора остава сама в хола, объркана и изненадана. „Жени сме“ — кога е порасчала толкова Бела?

В стаята майката на Виолета се вира в личната карта, а Бела нетърпеливо следи израза на лицето ѝ.

— Не е Виолета... Подписът е нейният, снимката е друга... Къде я намерихте?

— В тази стая. Някога тук са живели нелегални, имали са скривалище под паркета. Някои са били със смъртни присъди... Може би и това момиче...

Бела посочва снимката.

— Виолета не беше от тях. Ние с политика не се занимавахме. Ветке, не пилай!

Жената дръпва към себе си малкото момиченце, което сякаш е попаднало в замък на вълшебна фея — толкова много рокли, шапки, перуки! Детето се рови между тях, нахлупва шапките и перуките, гледа се в огледалото — една малка Бела.

— Нищо, нека си играе!

— Кръстихме я на леля ѝ. На сина ми е, позакъсня малко — и отново

скок в миналото — Ветка беше много весела... журове, танци! Не обичаше да се замисля. Не че беше глупава, по характер си беше такава.

— Говорите като че ли я няма... Не е ли жива?

— Не знам. — Казва майката след дълго мълчаливо виждане в картата. — И тази тук е хубавица, но Ветка беше красавица — трудно се опазва толкова момиче... Замина с един германски офицер, много солиден човек беше... И сякаш потъна.

Не ѝ се разкава на жената, думите сякаш с мъка се отронват от устата ѝ.

— Не я ли търсихте?

— Търсихме я. Къде ли не писахме! Война! И след войната я търсихме в разни комитети, в Юнеско... Нищо!

— Може пък...

Жената поклаща отрицателно глава.

— Не са година-две... Пък и... какво да ви кажа, чудо да стане и да се появи сега отнякъде... няма да е моята Ветка... Нишката е скъсана — само името ѝ ще бъде същото... Преболя ни вече...

Майката не се просълзява, дори не е и много тъжна — само замислена, с отпуснат поглед върху картата.

— Може ли да я взема.

— Вземете я.

— Хайде, Ветке, дай ръка.

На изходната врата ще се спре за малко и ще погледне Бела.

— Защо ви трябваше да се занимавате с тая работа?

Когато Бела се връща в стаята си, Дора прибира роклите в гардероба и двете, майка и дъщеря, дълго и мълчаливо възстановяват порядъка в стаята...

— Мамо, какво ще кажеш, ако се ожена за чужденец и замина нанякъде...

В Аржентина!

Дора е сърдита и дори не се обръща към нея.

— А, мамо?... Не, наистина, кажи — ако замина и не се обадя вече, ще ме търсиш ли много? Ако никога не се обадя, ще ме търсиш ли винаги?

Чак сега се вглежда в майка си.

— Сърдита ли си?... Заради роклите и перуките, заради тия парцали?

Бела съблича майчината си рокля.

— Вендъж поне да си бяхме казали две думи за нещо, дето не може да се пише, да не се яде, пък ако ще и глупост да бъде!

Дора дръпва роклята от ръцете ѝ и я закачва в гардероба.

— А, не! — отвръща тя раздражено. — Уморена съм от глупости, на мен за глупости ми плащат!... Искам да чуя от тебе две смислени думи — каква беше тая жена, какво е това обявление във вестника? Искам да знам какво става в тази къща?

Бела омеква.

— Това ли било? Напразно се вълнуваш — намерих на улицата един паспорт, дадох обявление във вестника и жената дойде да си го вземе... Какво толкова?

— Никога не съм те виждала така да си пилееш времето. Дните се излизват, а още не знам какво си решила. Така ли ще си останеш с този техникум, дето го измисли баща ти, или ще учиш по-нататък?

— Още мисля.

— Какво има да мислиш, трябва да решаващ! Така ли ще стърчиш цял живот във витрините, като...

— Като в телевизор...

Шегата на Бела откликва остро в майка ѝ и тя бърза да омекоти дързостта си.

— Мисля, мамо... Защо мисленето никой не го признава за работа?

— Няма такъв щат — казва рязко Дора и поляга уморено в удобното кресло.

— Ако имам власт, ще заставя всички, независимо от професията, независимо от щата, всеки ден по един час да лягат по гръб и да мислят... Няма значение за какво — глупости да си мислят, но да мислят! С музика — както изучават чужди езици... Най-хубаво се мисли с негрски блуз... Опитвала ли си? Колкото може по-бавен и по-тъжен... И певицата да е дрезгава... Искаш ли да опитаме?

През това време Бела е намерила подходящ момент и е сложила някаква

плоча върху грамофона — блузът е бавен и тъжен, певицата е дрезгава... Спокойствие изпълва стаята.

Бела поляга на кревата и слуша музиката.

— За какво да мислим? — запитва след малко Дора.

— За нас.

Тихият блуз шумоли в стаята като котенце.

— Тоя чужденец — аржентинецът, как ти дойде на ума?

— Както и на тебе сега... Мислех си за татко. От време на време праща писмо, понякога колетче, телеграма... дава знак, че е жив, и сме спокойни. А ако изведнъж престане да пише? Ако изчезне някъде в това Мароко... тогава ли ще почнем да го търсим?

Много е тъжен този блуз!

— Мамо, какво ще кажеш, ако все пак се ожения... Само че за българче...

Внимавай с този блуз! Много нежна трябва да бъде тази дрезгава певица! Избери много грижливо този блуз!

*

Бела между Апостол и Буфо... Покажи ги в такава крупност, в каквато ще бъдат след малко и на снимката, която Хари им прави, но да се налагат преди всичко лицата им. Те са облежнати на москвича пред входа на плавния басейн — сериозни са и гледат право във фотоапарата.

Хари прави снимката, казва обичайното, повлечено „Мерси-и-и“ и групата се размърдва.

Буфо взима апарата.

— Внимание! Дами и господа! Няма нищо тайнствено, нищо магическо! Чудеса няма, както няма и свръхестествени сили — има само гъвкавост на ума и ловкост на ръцете! Всеки от вас, ако внимава добре, може да изучи моите малки илюзии и да ги демонстрира пред своите приятели или в смесена компания... И така, внимание! Едно, две, три!

Буфо извършва необходимите манипулации и откъсва готовата снимка от фотоапарата. Минала от ръка в ръка, тя остава най-накрая у Бела.

— Малко жълтее — казва Апостол.

— Ами защото е японски!

— „Агфа“ са по-добри, ама са скъпи.

— Колко ти иска? — пита Хари.

— Колкото дам.

— Най-мразя като ми кажат така, затова с приятели бизнес — никога!... Вади ли негативи?

— Не! Само снимки!

— Дай му тогава една вечеря с музика и си го чукай в главата.

Този разговор на мъжете, които са се надвесили над апарата, трябва да продължи, докато Бела разглежда снимката встрани от тях. И не само я гледа...

Тя закрива с ръка Буфо, за да останат един до друг само тя и Апостол, а след това закрива Апостол, за да се види сама до Буфо... После закрива с палец и себе си в средата на снимката, така, че Апостол и Буфо да останат сами един до друг, но малко раздалечени... Закриването ѝ с палеца трябва да стане неволно, както държи снимката.

— Завиждайте ми, затова говорите така — привършва разговора Буфо и пхва фотоапарата във вечния си сак — Аз пък ще го купя и няма да ви снимам... Чао!

Буфо отваря вратата на москвича, хвърля вътре сака си и казва на Апостол:

— Значи, разбрахме се — отивам у дома, натоварвам Жорж, откарвам го в Летния театър, удушavam го, събирам букетите и се връщам. Да мина ли да те взема?

— Не знам къде ще бъда, ще дойда сам.

— Чакам ви... Нали, Бела?

— С погод или без погод?

— С водка — отвърща Буфо.

Бела му подава снимката, но той не я взима.

— Подарявам ти я. Гледай я, изучавай я и я пази като петте си пръста.

— Знам я вече като зеницата на окото си!

Буфо пали колата и дръпва с много газ.
Хари, Апостол и Бела тръгват към входа на плувния басейн.

*

Басейнът е съвсем празен.

Няколко работници чистят сухото му дъно и запълват пукнатините с цимент. Между много буклуди, утаени на дъното, един работник намира торбата със смях, хвърлена преди време от Буфо, разглежда я, опипва я и я хвърля уплашено, когато тя се изкисква в ръцете му.

— Торбата! — извиква радостно Бела от брега, където идва с Хари и Апостол.

— Ванчо, дай я! — вика Хари и работникът им хвърля играчката.

Бела стисва торбичката, веселият кикот бликва за миг и секва.

— Умря! — казва Бела.

— Тя отдавна е умряла в тая вода — казва Апостол. — Това е било само някаква тръпка.

— Както кокошката рита, след като ѝ отрежеш главата — добавя Хари със смях.

Бела люлее торбичката за връзката ѝ и я гледа.

— Като че ли с цветята не е същото — откъснем ги и тогава им се радваме.

— Че то и с хората е така — казва Апостол. — Човек умира за себе си, а за другите живее още година, пет, десет или винаги!

— Зависи от мъртвия. Ако е Шекспир или... — Хари се затруднява в търсенето на друга велика личност. — ... Вилхелм Тел.

— Зависи от живите — казва Апостол между другото.

Като люлее торбичката, Бела замахва силно и я хвърля, но този път вече завинаги, в гората зад оградата на басейна.

Зад трибуните, където е административната сграда на комплекса, един работник сирва с уста и вика:

— Ванчо, Асене, елате бе! Елате да видим Доктора!

— Кого?

— Доктора, Доктора! Елате!

Докато Бела и Апостол се споглеждат в недоумение, работниците отупват с ръце дрехите си и тръгват към администрацията.

*

Телевизорът в канцеларията е обсаден от персонала на комплекса. Интересът е обясним, защото днешното предаване в рубриката „Профили от утрешния ден“ е посветено на тях с репортажа на Дора Белчева за групата на ветераните. Предаването вече е започнало и заварваме редакторката в средата на въвеждането ѝ:

„... ще ви запозная с тези, които превърнаха девиза „Плувай за здраве“ в свое радостно ежедневие. „Плувай за здраве и дълголетие“, ще допълним ние, изправени пред ветераните от групата...“

— И пред гроба на Доктора! — ще подхвърли някой и думите му ще бъдат изпратени с приглушен смях.

Ще ни се мернат лицата на Бела, Апостол и Хари, които надничат между главите на другите зрители.

На екрана е Хари.

„Тренировките с групата на ветераните за мен не са работа, а удоволствие...“

Докато звучи изказването му, мнозина се обръщат, търсят Хари и той от смущение прави извинителни гримаси и намига.

А Хари от екрана продължава:

„... както се казва, бодро крачат в строя на нашия трудов народ“.

„Благодаря ви, другарю Дюкмеджиев! — казва Дора. — А сега на мен и на зрителите ще ни бъде интересно да надникнем във вашето спортно ежедневие и заедно с вечно младите ветерани да се потопим в хладните и чисти води на басейна.“

Бела се смущава от приповдигнатия тон на майка си, от щастливото ѝ усмихнато лице... Притеснена е от подмигванията и остроумията на зяпачите, от присъствието на Апостол и неусетно се отстранява от него.

На екрана с добър и жизнерадостен музикален съпровод се редуват кадри от физкултурните упражнения и плуването на старците. Всяко появяване на познато лице е придружено от весели възклицания от страна на публиката и шеговити подмятания. Само появяването на Доктора ще наложи тишина в стаята...

Ще се чуят отделни шепнещи гласове:

— Доктора!... Доктора!... Доктора!

— Горкият! — ще възкликне някоя чиновничка и дълбока, искрена въздишка ще се откъсне от гърдите ѝ.

— По-рано бил жив, обявили го за умрял, пък сега... — казва някой.

Докторът говори от екрана:

„...Разбира се, съвсем пряка връзка... Като не можах да умра красиво, поне да умра красив!“

Усмивнатото лице на Дора веднага сменя отразения кадър на Доктора.

„Да живее красив, иска да каже доктор Павлов, защото той вярва, както всеки от нас, че със силата на волята си човек може да постигне всичко, дори да победи смъртта!“

— На! — извиква съвсем искрено Ванчо, работникът от басейна, и придружава възклицанието си с един от ония изразителни жестове, на които руснаците викат „кукиш“.

За съжаление Бела го вижда и когато избягва навън, смехът на хората още кънти в стаята. Смее се Хари, смее се и Апостол. Реакцията е толкова спонтанна, че Апостол много късно съобразява неудобната за Бела ситуация и я потърсва с очи.

— Хари, къде е Бела?

Хари вдига рамене и изведнъж се плесва по челото — той също едва сега схваща гаврата.

Апостол изскача навън, оглежда се наоколо — Бела я няма.

Тича по пътеките, излиза пред входа — Бела я няма.

Оглежда шосето, пейките и алеите в гората — Бела я няма.

Задава се такси. Апостол вдига ръка, вмъква се в колата и през стъклото оглежда застигнатите минувачи — Бела я няма.

*

Бунгалото на Буфо, притулено в зеленината на двора.

Нека бъде по-дълъг този статичен, спокоен кадър, преди да се появи Бела, забързана по пътеката към къчицката. Тя ще позвъни за всеки случай, ще натисне bravата на вратата и ще се надигне на пръсти, за да вземе ключа от тайното място под покрива. Ще отключи и ще влезе.

Първото ѝ показване вътре в бунгалото нека да бъде в гръб — така по-естествено ще навлезем в настроението ѝ... Тя не плаче, дори не е тъжна. После, когато почне да се шура безцелно из тясната стая, ще видим, че Бела повече мисли, отколкото преживява. Дори и жестовете ѝ, резки и неочаквани, са повече емоционален изблик на хаотично-претоварения ѝ мозък, отколкото пориви на сърцето.

Така ще бъде, докато се сгуши върху кушетката в ъгъла на стаята. Тогава ще почувствуваме заедно с нея колко е уморена и безсилна.

По-късно ръката ѝ увиснала безпомощно към пода, ще напипа случайно забравените кутии с балончета, пхнати под кушетката...

Бела надува едно балонче — съвсем несъзнателно, така както човек хапестните си или гризе пръста си, когато мисли.

*

Апостол търси Бела.

И двата номера, които набира в телефонната кабина, не му отговарят. Когато влиза в таксито, което го чака, все още не знае какво да предприеме.

— Сега накъде? — пита шофьорът, явно отегчен от дългото лутане.

— Сега... — Апостол не знае накъде и решението му идва най-неочаквано. — Карайте в Бояна!

*

Колата спира пред бунгалото и в приближаването на Апостол към къщицката няма нищо особено. Добре би било да го гледаме от такова място, че да не го виждаме през цялото време, а да се скрива и появява зад дърветата. Добре би било също да не видим звъни ли или не звъни, търси ли ключа под покрива, или не го търси... Преди да отвори вратата, той трябва да е изчезнал от окоото на камерата.

Още с отварянето на вратата върху Апостол се изсипват разноцветни балончета, които вятърът раздухва и отнася в различни посоки.

Това, което вижда, предизвиква едва забележима усмивка върху лицето му — повече израз на успокояване, отколкото на радост — Бела е тук!... Само на нея могат да ѝ хрумнат такива странни идеи...

Цялата тясна стая на бунгалото е пълна с балончета — като че ли всичият въздух е пакетирал в тях. За да влезе навътре, Апостол трябва да пука балончетата с цигара и да си пробива път.

Като погледнем бараката отвън, преди още Апостол да е затворил вратата, ще видим паническият бяг на балончетата към небето, пропъдени от неочакваното нахлуване на нашественика.

Навлизането на Апостол в стаята наблюдаваме от вратата — докрая на сцената няма да влезем по-навътре. Само пукането и разпръскването на балончетата ще увеличава видимостта пред нас, докато Апостол открие Бела в ъгъла на стаята, свита върху кушетката... Той само ще седне до нея, а тя първа ще го прегърне, ще го привлече към себе си и ще го целува, докато Апостол се освободи от задръжките си...

Обхванати от полъха на техния порив, балончетата се пукат, блъскат се едно в друго, въртят се, изпълват въздуха с разноцветни петна.

*

През това време на сцената в Летния театър Буфо играе финала на своя номер — вече е пиян и му предстои да удуши манекена.

— Жорж! Жорж!... Ти ли си, Жорж?... Ти си най-добрият ми приятел!

По-добри приятели от нас няма, нали Жорж? Кажи, нали, нали аз съм твоя най-най-най-добър приятел?... Защо мълчиш, не ме ядосвай! Не е ли така, кажи де! Кой друг ти е по-добър приятел... Това е истината, нали това е истината?... Кажи де, чучуло жалко, кажи!... „Ти си ми най-най-най-добрият приятел!“ Чувай ли, кажи, или... Не ме бесейвай! Не ме карай да излизам от кожата си!... Хайде повтори след мен... Ти си ми най-най-най-... Ще полудея, Жорж! Кажи или ще те убия!... Хайде, моля те за последен път, кажи: „Ти си ми най-най-най-...“

С преминаването от молбите към заплахите, ласките на Буфо се превръщат в изтезание и малтретиране на манекена — удря го, блъска го, извива и счупва ръката му, докато най-накрая го удуши... Строполени един до друг на пода, той проплаква над трупа на приятеля си, като целува и гали счупената ръка:

— Жорж, ти си ми най-добрият приятел,, каквото и да си мислят хората!

*

С лицето на Апостол ще се върнем в бунгалото. Спокойно лице — малко замислено, леко усмихнато. Като се обърне встрани, ще открием и лицето на Бела до него.

Седят един до друг, облегнати с гърбовете си на стената. В краката им лежат укротените балончета.

Бела погалва ръката му, отпусната до нейната върху кушетката:

— Още не си казал: „Каква глупост направихме!“

Апостол я поглежда в недоумение.

— Чела съм, че мъжете винаги така казвали...

— В старите романи — усмива се той. — А момичетата плачат.

— Нормалните... Аз съм обратно момиче!

Бела става да си срещне косата.

— А защо плачат?

— Така е прието... Втъпнили са им, че губят своята непорочност и невинност.

— Не се чувствавам нито порочна, нито виновна... Само по-искрена!

Минава случайно край празната огледална рамка на стената и спира пред нея — оглежда се като в истинско огледало и изпъва блузката върху гърдите си.

— Имам ли вид на сексуална мадама? — пита тя с преиграно самочувствие, че е тъкмо такава.

Апостол е приближил до нея и я погалва приятелски.

— Едно време казваха „фатална жена“.

Аз съм фатална жена! — повтаря Бела с присторено дрезгав глас. — Всички от зодия „рак“ сме фатални жени!

Целува го и след това в погледите им се появява за първи път смущение, то, което и двамата преодоляваха досега.

Свечерява се и стаята неусетно е потънала в здрач. Бела натиска електрическия ключ.

— Недей! — казва Апостол. — По-добре да тръгнем...

Бела гаси осветлението.

— Боян скоро ще се върне — добавя той.

— Обещахме да бъдем винаги заедно! — напомня тя и го поглежда така, сякаш счаква отговора му.

— Можем ли да бъдем заедно... сега?

— Искам да бъдем винаги заедно! — казва Бела.

Здрачът става все по-плътен. За миг ще просветне клечка кибрит и Апостол ще запали цигара.

— Преди няколко дни седяхме в тази стая с Боян и мислехме за тебе, а сега мислим за него...

— Тригълникът се склочи — казва Апостол, но в тъмнината няма да се види тъжната му усмивка. — Като в старите романи...

— Тригълникът ли? — Бела като че ли за първи път осъзнава значението на тази дума. — Аз... ти... Боян? Не мога да мисля за нас така — поотделно. Имам чувството, че сте един човек, две лица на един и същ човек... Не ти ли се е случвало?... Тригълник с две страни — аз и вие...

— В природата няма двустранни тригълници — казва Апостол. — Когато се приближаваме към един човек, винаги се отдалечаваме от друг.

Бела идва до него и го прегръща.

— Не е вярно! Не е истина! Това са измислици от старите романи, за да разпакват хората... Не искам да се разделяме! — казва тя, но и двамата разбират, че се разделят. — Обещай ми, че ще останем приятели... каквото и да се случи!... Не искам да бъда фатална жена... Искам да сме приятели... самоприятели... необясними приятели...

Последното „приятели“ потъва в телефонния звън, който се връзва между тях.

Апостол се отдръпва от Бела и запалва лампата.

Телефонът звъни.

— Обади се! — казва Апостол.

Бела стои неподвижна сама наред стаята.

— Обади се! — повтаря той с насърчителна приятелска усмивка и излизва бавно, почти незабележимо от бараката.

Телефонът звъни.

Бела стои нерешително, облегната на пианото.

— Да... Ало, Бояне, ти ли си? — казва Бела с глух, уморен глас, когато най-сетне се реши да вдигне слушалката. — Аз съм... Бела... Не, не Апостол си отиде... Нищо не каза... Всъщност каза... усминха се... Каза, че кратките имена звучат добре... Буфо и Бела! Спомняш ли си?... Искаш ли още ръката ми?... Да, по телефона... Вземи я! Това е първото даване на ръка по телефон!... Какво да ти простя!... Какви катерички?... Глупости! Не ме познаваш, аз съм фатална жена!...

Може би едва сега Бела ще заплаче за първи път...

А телефонът звъни непрекъснато през това време, защото Бела говори по фалшивия...

*

— Бела Георгиева Белчева, искате ли да вземете за съпруг Боян Боянов Боянов?

— Да! — казва Бела

— Боян Боянов Боянов, искате ли да вземете за съпруга Бела Георгиева Белчева?

— Да! — казва Буфо.

— Моля, подпишете!

Бела подписва.

Подписва и Буфо.

— Моля, свидетелите!

Подписват и свидетелите — двама непознати старци, мъж и жена.

— Бела Георгиева Белчева и Боян Боянов Боянов, въз основа на вашето ясно изразено желание пред свидетелите и пред мен, като длъжностно лице от Ленински народен съвет в съответствие и по силата на законите в Народна република България ви обявявам за съпруг и съпруга. Вие сте вече семейство!... Честито!

Служителката поздравява радостно младоженците и те бързо излизат от стаята.

В коридора Буфо изважда две десетачки, подава ги на свидетелите и им раздрусва ръцете:

— Много ви благодарим! Голяма услуга ни направихте!... Вземете, вземете!... Почерпете се за наше здраве, сватба е!

— Не трябваше, ама само за идеята — казва старецът и прибира парите.

— Много, много щастливи да бъдете! — кланя се бабичката със светнали очи.

— Ще бъдем! — вика Бела и повлича Буфо за ръка надолу по стълбата, отрунана с хора.

На улицата спират запъхтени чак на отсрещния тротоар — лице срещу лице — засмени, радостни, щастливи...

Изведнъж Буфо се плесва по челото:

— Леле, ами сега!... Забравихме!

Бела недоумява.

— Забравихме да се целунем! — ухилва се Буфо и сграбчва жена си.

Много дълга целувка — докато някой подръпне Буфо за рамото.

Буфо се извърща — пред него е старшина Гецов, за голямо изумление и на двамата.

— Ей, какви са тия хулиганщини! Къде се намирате. Ако всички почнат така?

— А, старши, всички не са младоженци — отвръща весело Буфо.

—Слушай, аз те помня тебе! Маймунджулуци не ща! Какви младоженци сте вие, я се погледнете!

Буфо и Бела се поглеждат и прихват от смях — наистина, какви младоженци са в тия пуловери и дънки?

— Ей, ония са младоженци! — сочи старшина Гецов и ги пъди с ръка: — Хайде, хайде, не пречете на хората!...

Младоженците, такива каквито трябва да бъдат — в тъмен костюм и бяла рокля, с воал — минават край Буфо и Бела и влизат в черен, лъскав „Мерцедес“, който повлича след себе си кортеж от други автомобили...

*

Това е всичко, другарю режисьор, което исках да ти напиша за сватбата на Бела... но вече ми се струва, че ще бъде по-добре, ако наречем бъдещия филм

БАСЕЙНЪТ

Отсега нататък разчитам на теб!
Лека работа!

София, 24 август 1974

С уважение:

ХРИСТО ГАНЕВ