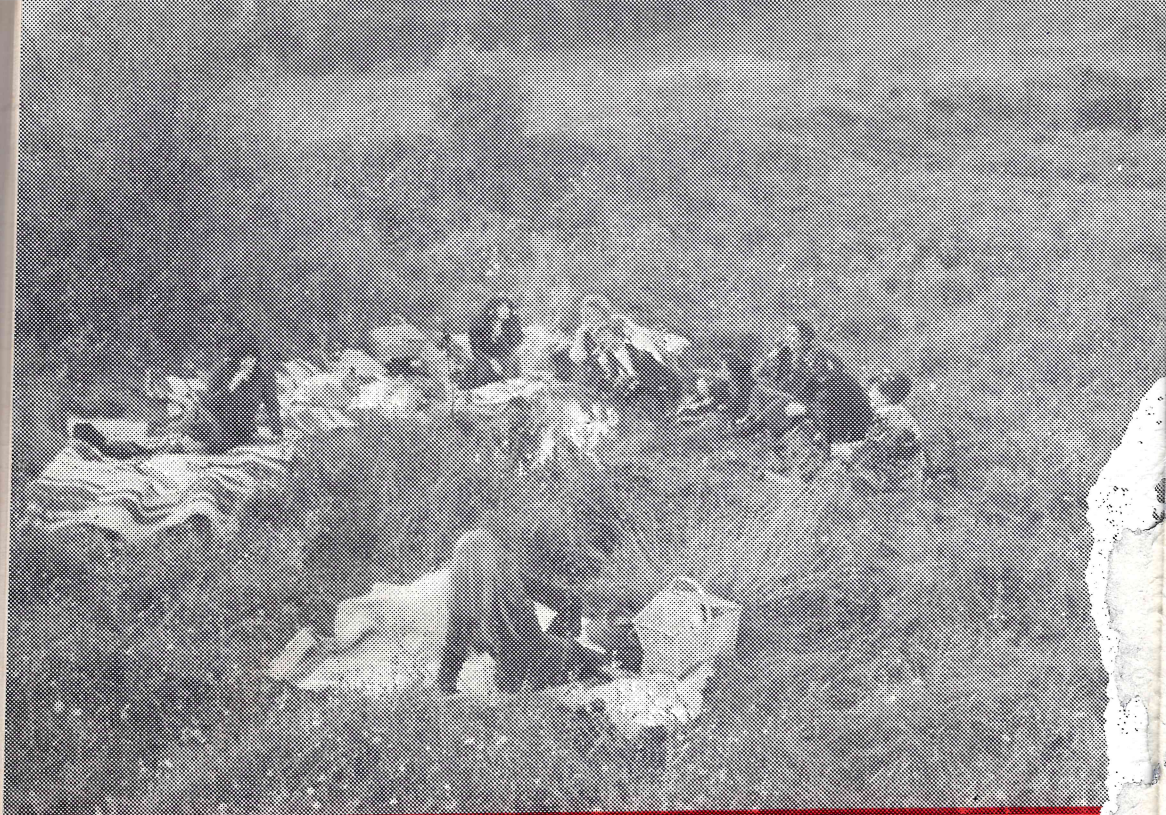


КЛИНО
изкуство

7





кино изку ство

Година XXXIII
Бр. 7, юли, 1978 г.

орган на комитета
за култура, на съ-
юза на български-
те филмови дейци
и съюза на българ-
ските писатели

съдържание:

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ—ПРОБЛЕМИТЕ ЗА ПЕРИО-
ДИЗАЦИЯТА НА СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО
КИНО (3)

ОБСЪЖДАНЕ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ (ПРО-
ДУКЦИЯ 1977 г.) (14)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — В ПОТОКА НА ФИЛМО-
ВОТО ВСЕКИДНЕВИЕ (23)

ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИ — МОЯТ РЕЖИСЬОР
МИХАИЛ РОМ (36)

НЮМА БЕЛОГОРСКИ — РОМАН КАРМЕН (54)

ИСКРА ДИМИТРОВА — КАРЛОС САУРА (60)

ХАНС-ЙОАХИМ ШЛЕГЕЛ—ФИЛМЪТ КАТО ОРЪЖИЕ
И СРЕДСТВО ЗА САМОУТВЪРЖДАВАНЕ (68)

ХРОНИКА (71)

ХРИСТО ГАНЕВ — ГОЛЯМОТО НОЩНО КЪПАНЕ
(сценарий) (79)

КИНОИЗКУСТВО

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)
ИВАН ШУЛЕВ
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор РАДКА БРАДИСТИЛОВА

Адрес на редакцията:
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.
Издателство „Български писател“
Каса — 88-00-31
ул. „Ангел Кънчев“ 5
Годишен абонамент — 5 лв., за чужбина — 7 лв.
Тираж — 9000
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.
Ръкописи не се връщат.
Редакцията не удовлетворява молби за снимки,
адреси и автографи на филмови дейци.

Дадено за набор на 1. VI. 1978 г.
Подписано за печат на 11. VII. 1978 г.
ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие
Код: 9524158511

На първа страница на корицата сцена от българския филм

„ИНСТРУМЕНТ ЛИ Е ГАЙДАТА“

На втора страница актрисата

АНИ ЖИРАРДО

Проблемите за периодизацията на съвременното българско кино

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Много рядко филмовата ни мисъл е достигала до обобщения за характера на кинематографичното развитие, макар неведнъж да е предлагала интересни наблюдения. Но тези дарове на изострящата се критическа мисъл не биваха оползотворявани, не се превръщаха в инструмент на по-дълбоко проникване в обекта. Може да изглежда парадоксално, но спорадичният интерес към характера на филмовото развитие имаше неизменно за резултат допълнителното потвърждаване на „несистемния“ поглед. Той намираще израз в констатацията за една прекъсвана, нарушавана и неосъществена традиция. Струва ми се, Емил Петров¹ пръв удивително точно постави тази диагноза: циклични трусове, които характеризират развитието на нашето кино. „Моменти на стабилизация и подем се сменят неумолимо, почти през равни интервали, от моменти на депресия и от болезнени състояния.“ Това е съпроводено с една друга дисхармония, която допълнително подчертава първата: „Твърде голямата дистанция между равнището на най-добрите ни успехи и средното равнище на филмовата продукция“. . . Не ще и съмнение, че появилата се по-късно и широко подета от критиката ни теза на Иван Стефанов² за „филмите-самотници“ идва допълнително да нагласи, подкрепена с нови примери, на вече традиционната критическа позиция.

Настоящата статия е начало на поредица от три статии, в които авторът разглежда историческото развитие на съвременното българско кино.

Развитието на българското кино през 70-те години решително наложи друга картина. Тя не само беше различна от предшестващата, но и подхрани един полемичен интерес към нея. Много неща от новата ситуация не можеха да бъдат разбрани, без да се потърсят техните корени в предишните десетилетия. Зад разпокъсаността на фактите се очертаваха силови линии, чиито неясни контури загатват едно общо движение. Новата филмова практика провокира нови критически интереси; беше дошъл часът на системния поглед и на историческия интерес.

И преди стремежът да се наложи историческият път на българското кино е водил до необходимостта от „подреджане“ на материала.³ Но едва напоследък забелязваме специален интерес към методологическите проблеми на периодизацията на историята на българското кино.⁴ Тази промяна може да се усети частично дори в ежедневната критическа активност: оценката на отделния филм все по-често е търсена в по-голям контекст — на тематичната ориентация, на жанровата традиция, на общата картина. . .

Напоследък и редица чуждестранни кинокритици, заинтригувани от международното присъствие на българския филм и стимулирани от колоквиума на ФИПРЕССИ „Младото българско кино“, проведен в София през есента на 1976 г., изразиха свой възглед за пътя на нашия филм. В стремежа си да формулират „новото“, „националното отличие“ и т. н. те неусетно се доближаваха до проблема за периодизацията. Нататък ги тласкаше нужда, която ни е позната, да намерят по-сигурни общи положения, да открият обективни критерии, на които да се опрат в организирането и оценяването на богатия и разнороден емпиричен материал. По-нататък ние ще се спрем върху някои от тези възгледи. Опасението, че можем да бъдем прекалено строги или дори несправедливи, ни кара още сега да направим уговорката, че в повечето случаи става дума за мимоходом изказани съображения, които не са предшествувани от специална теоретична подготовка. Но като че точно това е интересното в случая: най-същественото в тези идващи „отвън“ опити е самото им съществуване.

Дискусията за периодизацията на съвременното българско кино е в самото си начало, но след първите публикации пламъкът на полемиката позатихна. Почти несъстоятелен за диалог, изглежда, изчерпа скромните възможности на стихийния историзъм, напълно задоволявал досега потребностите на текущата ни практика и поради това преизпълнен с оптимизъм по отношение на своите възможности. Но опитът, натрупан в тези първи стъпки, не бива да бъде пренебрегван. Той съдържа редица полезни поуки: натрупаните затруднения, непреодолените противоречия спомагат да се очертае проблемната сфера на това, което е днешен и утрешен интерес на нашето киноведение, както и да се потърсят подходящите критически оръжия.

В известните ни опити за периодизация на съвременното българско кино липсват общоприети методологически принципи. Нещо повече, отделните възгледи рядко се отличават с „чиста“ позиция: почти винаги е налице смесване на критериите, а разликите се свеждат по-скоро до пропорциите на отделните „смески“. Все пак изчиствайки, доколкото е възможно, примесите и акцентирайки основното, ние можем, от една страна, да прозрем принципната еднородност на застъпваните позиции, а, от друга, да ги разграничим в няколко разпространени подтипа.

Най-силно влияние у нас върху възгледите за филмовата периодизация е упражнил социологичният подход. Той се опира върху обаянието на едно от фундаменталните положения на марксистката естетика: връзката между обществен живот и духовна практика. Но често тази зависимост е тълкувана твърде буквално. Въпреки дежурните добавки, въ-

преки протоколните забележки за относителната самостоятелност на художествения процес на практика се налага пълната успоредност между гражданската (политическа) и художествената периодичност, като зависимостта между тях е от типа на огледалния образ.

Не е трудно да посочим примери, когато историческите събития са оказвали пряко и дълбоко влияние върху художествения процес, определяли са основните етапи от развитието на изкуството. Но обикновено тези събития представляват големи исторически преломи, изменящи из основи социалната база на общественото развитие, полагащи началото на нова духовна практика. Такова събитие за нашето общество и изкуство е деветосептемврийският поврат през 1944 г. Когато затихнат историческите бури, в границите на вече утвърдените обществени формации, зависимостта между материалната и духовната сфера не е така директно изразена. Духовната надстройка изживява своята относителна независимост, активната си моделираща способност. Отношението между новата художествена практика и съществуващата художествена традиция не репродуцира механично конфликта между старите и новите обществени тенденции. Най-малкото защото би било неуместно да се сложи знак за равенство между художествена традиция и социален консерватизъм. Художествената сфера притежава свои вътрешни закономерности, специфични принципи на разгръщане. Пренебрегването или недооценяването на това неотдавна доведе двама наши автори до схоластичния спор, кой партийен конгрес (десети или единадесети) е по-значителен от гледна точка на отзвук в художествената практика, за да бъде обявен за начало на нов период в развитието на българското кино. . .

Събитията от гражданската история често пъти носят свой жизнен патос и предават на изкуството независимо от тематичната му насоченост специфичния си нравствен климат. Така например Априлският пленум от 1956 г. имаше силен отклик в киноизкуството. Филмите за Съпротивата, които привидно са далеч от поставените от него проблеми, първи реагираха на промяната: те интегрираха в тематично-проблемната си сфера темата за доверието, за отговорността на историята към отделния индивид, за човешкото щастие и т. н. Но би било съществена грешка да сведем значението на „На малкия остров“, „А бяхме млади“ или „Пленено ято“ предимно до това. Мотивите, наслагвани от политическото събитие, обогатяват творбите, но от гледна точка на художествената еволюция по-голямо значение има вътрешният диалог-спор, който споменатите филми водят с произведения като „Тревога“, „Септемврийци“, „Песен за човека“. Спор, очертаващ собствено развойната линия на тази основна жанрово-тематична ориентация на нашето младо киноизкуство. . .

Но в същото време не бива да забравяме и следния факт: наред с „А бяхме млади“ се появява и филм като „Командирът на отряда“, чиито създатели за разлика от Ганев/Желязкова, за да защитят мястото си в еволюцията и темата, разчитат единствено на злободневността, която политическите събития носят. По същия начин филмите за колективизацията подмениха реалното изследване на историческия драматизъм с репродуциране на актуални политически мотиви. Много остроумно един наш автор иронизираше по този повод онези, които стават жертва на заблудата, че новото на предмета автоматично обновения и идейно-художествената им позиция. . .

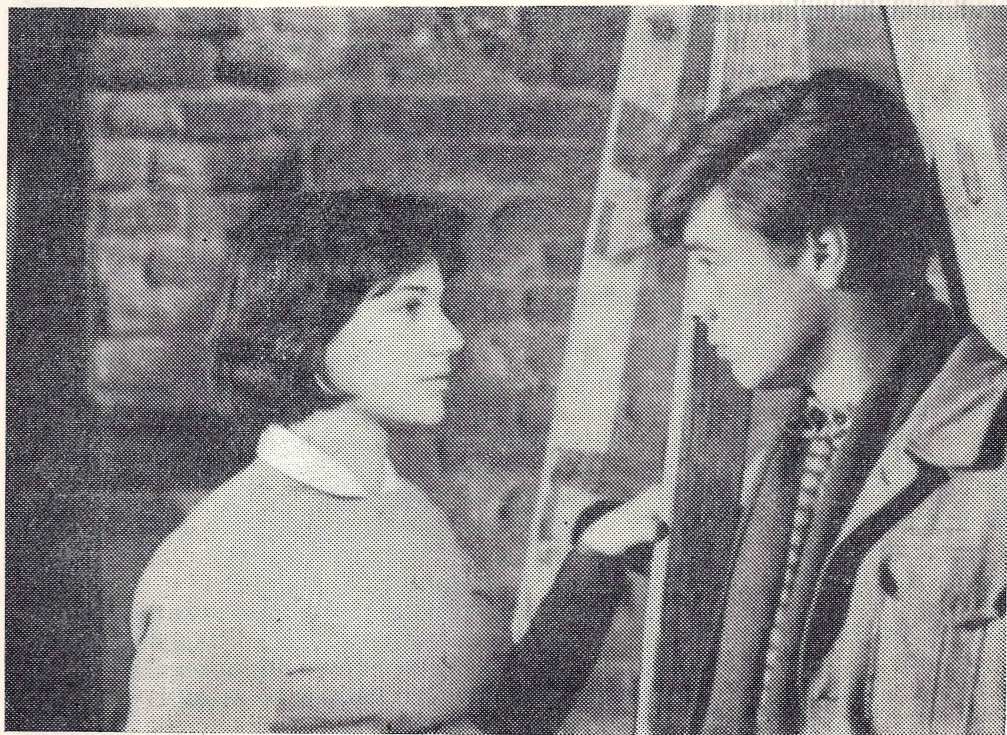
Пряк резултат на буквалното придържане към гражданската периодизация е довело до тенденция филмовата еволюция да бъде механично раздробявана на множество малки периоди. Ако обединим предложенията на няколко автори за периодизация на съвременното българско кино, ще получим в качеството на гранични знаци една дълга поредица от събития-дати: 1944,

1948 (национализиране на кинематографията), 1950 (премиера на първия игрален филм на национализираната кинематография), 1956 (Априлски пленум), 1958 (премиера на „На малкия остров“), 1963 (премиера на „Крадецът на праскови“), 1968 (Десети конгрес на БКП), 1972 (Единадесети конгрес на БКП) и т. н.

В най-добрия случай цялата тази поредица придобива един синтетичен вид: — 1944—1956—1972—197. . . Всъщност разликата не е голяма — броят на периодите намалява за сметка на тяхната окрупненост, но принципите на периодизация остават същите. „Окрупняването“ е резултат не на различни позиции, а на допълнително извършена работа за йерархизиране на събитията и вътрешното им съподчинение. . .

Периодизацията, построена на базата на събития от гражданската история, очертава общите контури на предполагаемата позитивна промяна. Конкретната обосновка на тази промяна трябва да бъде търсена в характеристиката на отделните периоди, които, разположени един до друг, внушават идеята за „стълба“. И тук на равнището на периода, както и в съотнасянето между периодите (но никога не ще открием да се обосновава самият момент на прехода!), намираме репродуциран на по-ниско равнище, може би поради това и по-опосредствуван, вече разгледания социологичен подход към филмовата еволюция. Рядко можем да го срещнем в чист вид, обикновено е изтласкана напред някоя допълнителна, модулираща тенденция. Все пак най-често срещаме уклон към психологизиране или гносеологизиране.

„А бяхме млади“





„На малкия остров“

Психологизирането на социологичния подход се изразява в засилена чувствителност към интимния аспект на обществените процеси, към индивидуалното преживяване на историческите събития. Вниманието към „частната истина“, към пълнотата на човешкото присъствие, към степента на социална и личностна реализация, както и оспорването на механичната зависимост между историческия процес и индивидуалната съдба, се превръща в основен критерий за оценка на филмовото развитие. Можем да открием интересен аналог между художествената практика и критичната активност — и до днес твърде силна е тенденцията критиката ни да психологизира социологичния проблем на филма и персонажите. Често са я упреждали за това, но не винаги са били справедливи. Тъй като не винаги се е касало за обикновено съпреживяване на творбата, което цели да въвлече зрителя. Тази критика експонира своята позиция във все още несвършената художествена практика с известна доза „педагогически“ умисъл. Тя е влезнала в ролята на съавтор там, където е сметнала, че е „благодарно“ да допълни или довърши започнатото. Творбата придобива актуална стойност благодарение на психологическата пълнота и нюансираност на критическия коментар. . .

Психологическият уклон в погледа към историята на съвременното българско кино се среща често в мнения, изказани от редица чуждестранни колеги, взели отношение към по-общите му проблеми. Най-красноречиво, изглежда, го е изразил Албер Сервони⁵, който, оспорвайки дискретно етап-

ността на редица филми („На малкия остров“, „А бяхме млади“, „Слънцето и сянката“), премества границите на „втория“ период далеч напред, в 1963 г., момента на излизането на филма на Вълчо Радев „Крадецът на праскови“. Този филм е насочен към проблемите на индивида и за първи път постига впечатляваща психологическа убедителност в личните отношения между героите. От своя страна и А. Караганов, от чуждестранните приятели на нашето кино може би най-проникновено писал за процесите му, дава следната характеристика на най-новите ни филми: „Драматичните конфликти се пренасят от сферата на външните състолкования в дълбочината на човешките отношения и характерите, в областта на духовното и нравственото развитие на личността.“⁶

Гносеологическата тенденция е сравнително по-широко застъпена. Тя се разгръща в три направления, всяко от които издига свои критерии.

А. Познавателен критерий за филмовото развитие

Според придържащите се към него автори филмовата еволюция представлява увеличаване и задълбочаване на познавателната стойност на киноизкуството (А. Грозев, Н. Станимирова, М. Николова, И. Рубанова). Тя се изразява в преодоляване на редица ограничения, отживели императиви, шампи, предубеждения. . . А следователно — преди всичко в прибавянето на нови сфери на художествен интерес или неочаквани аспекти на вече разискваните страни от действителността. Разгръщането „в ширина“ трябва да бъде съпроводено от съответно *качество* на познанието. Във връзка с него срещаме изрази като: „дълбочина на изследването“, „дълбочина на постигане на съвременността“, „нова дълбочина“, „задълбочено философско осмисляне“, „напълно съвременно мислене“ и т. н.

Б. Функционален критерий за филмовото развитие

Той фиксира начините и степента на включване на киното в живота на обществото. Подчертават се новата позиция на изкуството в отношение към действителността и новият начин на изпълнение на социалната му роля: повишена социална активност, „повишена енергия на изследване на живота“ (Караганов), движение „от илюстриране на безспорни истини към художествено изследване“ (И. Рубанова), „пример за социална агресивност“ (А. Сервони), „нови задачи пред киното“ (Е. Петров). Акцентира се също така и промененото отношение на киното към аудиторията (Т. Андрейков, М. Рачева). . .

В. Съдържателен критерий за филмовото развитие

От значение в този случай са преди всичко някои жанрово-тематични мутации. До този момент единствените модели за филмова еволюция в нашата критическа практика са строени на базата на историческото разгръщане на отделни тематични насоки. Най-голям интерес в това отношение представлява изследването на Н. Станимирова „Кино и героика“, посветено на антифашисткия ни филм. В границите на тази насока можем да направим едно ново разграничение. От една страна е *разгръщането на темата*: в антифашисткия филм — преминаване от сцени на масов героизъм към индивидуално преживяване на историческото събитие, философско осмисляне на Съпротивата и т. н.; в съвременната тема — от социологична към антропологична гледна точка и внимание към екзистенциалната проблематика. От друга страна е промяната на *тематичната доминанта*: повечето от изследователите на съвременното българско кино отбелязват категорично изявената му ориентация

към съвременна проблематика (А. Караганов, Ю. Ханютин, Р. Конишек, А. Сервони, И. Стефанов, Е. Петров и др.) като един белег на преминаване към ново качество.

Спорадично, в границите на изследваните тематични ориентации се е обръщало внимание и на някои жанрови промени, чиято роля винаги е третирана като съподчинена. У някои автори срещаме изграждането на своеобразна триада при разгръщането на структурата на антифашисткия филм: епична широта — поетично-субективна структура — синтез на двете начала (към една обогатена с индивидуалното измерение епичност).

Изложените критерии, както отбелязахме вече, трудно ще открием в чист вид. За целта на нашето изследване ги обособяваме в известен смисъл лабораторно. В действителност те се появяват преплетени и неразчленени в различни комбинации, чийто характер е диктуван най-често от интересите и подготовката на съответния автор. Въпреки тези „добавки“ филмовото ежедневие постоянно ни поднася доказателства, че извън обхвата на социологичния подход остават съществени страни от филмовата еволюция. Новата тематична или жанрова насока, стремежът към нови взаимоотношения с публиката сами по себе си не осигуряват успех на филмовото произведение. Нещо повече, наблягането на гносеологично-познавателните критерии в различни моменти е довеждало до изсушаването на изкуството ни. Изкуството не изпълнява директно своите познавателни и социализиращи функции. И пред тази стара истина мнозина чувствуват необходимост да прибавят *критерия качество*.

Както би могло да се предположи, не намираме пълно единодушие и в тълкуването на понятието филмово качество. Обикновено става дума за интуитивно изразен усет за положителна промяна. Ето няколко типични формулировки: „чувството за някакъв подем“, „нова физиономия“, „качествено ново явление в нашето киноизкуство“, „ново качество“ (Н. Станимирова); „ново светоусещане“, „ново художествено мислене“ (М. Рачева), „нов етап на кинематографично осмисляне“ (А. Караганов), накрая — „нови качества са нужни за новите задачи“ (Е. Петров). . . Очевидно всички тези изрази са изградили стратегията си върху ударната сила на прилагателното *нов*, същевременно давайки много малко указания за посоката на конкретизирането му. Ние се сблъскваме с нещо като „абстрактни качества“, които с еднакъв успех биха могли да бъдат приложени към различни художествени явления. В такъв смисъл те биха могли да изпълняват само спомагателна функция: да подсилват установените с други критерии ценностни характеристики. Най-често показателят качество е представен като *качество на познанието*. Многобройни са опитите критерият качество да бъде приложен към специфично художествения аспект на филма. Извън някои по-общи забележки на Е. Петров, И. Стефанов, А. Караганов и Р. Конишек качеството се свежда до повишен професионализъм, индивидуално артистично майсторство и т. н. Швейцарският кинокритик Бруно Йеги ни обръща внимание върху нещо много съществено. Той отбелязва, че „през 70-те години българското кино е преминало границата, която разделя случайното от специфичното, виденото вече от *иновацията*“⁷. Т. е. поставя въпроса за качеството на присъствието му в контекста на световния кинематограф, за собствените оригинални художествени открития, които според него единствени дават основание да говорим за навлизане в нов период...

Най-накрая нека отбележим и случаите, в които качеството е представено като *количество промяна* (мащабност на художествената съвкупност, степен на разпространеност на новите артистични стандарти и т. н.). Елементи от този възглед намираме у Р. Конишек, И. Рубанова, но най-ярко изразени

са при Галина Копанева. (Разбира се, и при нея той не изчерпва схващането ѝ за еволюцията на българското кино, но все пак го характеризира достатъчно.) От тази гледна точка Г. Копанева обособява три основни периода: 1) филмите като цяло са „режави“, но в тях има отделни хубави епизоди; 2) създават се отделни успешни амбициозни творби и 3) наличие на общо движение, обособяване на национална филмова школа.⁸

Преди да завършим критичния преглед на опитите за периодизация, нека се спрем по-подробно на един странен, но обясним опит да се построи периодизация на базата на *естествената художествена цикличност*, чиито класически схеми са се запазили почти непроменени от началото на XIX век. Обръщането към художествения цикъл е израз на осъзнатите недостатъци на съществуващите проекти за периодизация и желанието възходящото развитие на киноизкуството да бъде осмислено в регламентирана система, която да замени гъмжилото от критерии с една обединяваща, ръководна идея. Тази идея бихме могли да резюмираме накратко по следния начин: в процеса на възходящото си развитие изкуството преминава през *задължителни етапи* (една аналогия с човешките възрасти би била уместна), които изразяват степените на художествена зрелост.

У нас тази тенденция е намерила характерен израз в работата на Маргарита Николова.⁹ Облягайки се на естествената художествена цикличност, авторката обособява следната четиристепенна схема на развитие на българското кино: *опиянение* (1950—1957), *съзряване* (1958—1967), *приближаване* (1967—1972) и *диалози* (1972—...). На всеки от тези периоди отговаря определен тип кино: поетично кино, авторско кино, проблемно кино и философско кино (последният термин е наш, в оригинала намираме косвеното му описание). Движението е ясно очертано: в началото е *младежката възраст* (опиянение) — накрая е *зрелостта* (диалози); започва се с поезията и се свършва с рефлексията, философичното изкуство, в което аналитичното начало взема връх.

Идеята за естествена художествена цикличност намираме, макар и не в такъв чист вид, и в работата на И. Рубанова. Но тя е особено интересна за нас, тъй като предлага пример за универсализиране на цикъла: обект на изследване не е вече една отделна кинематография, а киното на всички европейски социалистически страни. Предложено е общо за всички *четиристепенно развитие* (отново в началото е *младостта*, а в края — *зрелостта*, творческото пълнолетие). Разбира се, датите на основните етапи, през които преминава развитието на различните кинематографии, са несинхронни: в едни измененията идват по-рано, в други — с по-голямо или по-малко закъснение, в трети процесът е едва набелязан. Но по-важно в случая е утвърждаването на еднородния характер на промените и последователната смяна на задължителни етапи, които не могат да се прескачат. (В случая имаме и насложени мотиви, идващи от доброто желание да се обоснове идейно-художественото единство на социалистическите кинематографии, които допълнително усложняват коментара на текста.)

Няма да се занимаваме с цялостна критика на идеята за периодизация на историята на нашето кино на основата на естествената художествена цикличност. Ще отбележим само това, което е от значение за по-нататъшната ни работа. Преди всичко в основата на неговия динамичен принцип не е трудно да открием описания в началото принцип на социологизма. Отделните етапи на четиристепенната схема на разгръщане на цикъла отговарят съвсем определено на различните стадии от политическото развитие на нашето общество. Излиза, че основните етапи от цикъла не са могли да протекат по друг начин освен по този, който ни е известен. Недостатъците, грешките, из-



„Пленено ято“

кривяванията са естествен елемент на растежа. Така че ето ни само на една крачка от своеобразен художествен фатализъм и пълно амнистиране на несъвършенствата, пропуските, изопачаването на реалния кинематографичен процес. Художникът се превръща в прост говорител на времето. А историята на изкуството е сведена до последователната смяна на отделни, еднакво адекватно изразили историческия момент стадии. . . Това твърдение лесно би могло да се подкрепи с примери: достатъчно е да се обърнем към характеристиката, която М.Николова прави на отделните периоди, за да открием духа не на реалната, а на идеалната история на българското кино, описанието не на реални филмови факти, а на идеята за фактите. В оценката на различните периоди трудно би могло да се открие съществена разлика, суперлативите са разпределени със завидното чувство за „справедливост“, присъщо на възгледа за цикъла.

Цикълът е вътрешно озарен от идеята за движението и промяната, но в границите на отделните съставлящи го етапи положението не е същото. Картината, която ни предлага М. Николова, е изчистена от специфично вътрешните напрежения, от конфликт и борба на различни влияния и тенденции. А именно художествената динамика на равнището на периода, както ще видим по-късно, е от съществено значение за кинематографичния процес. Статичният характер на отделните етапи в цикъла оставя открит и един друг въпрос — механизма на смяна на периодите, характера на прехода от една степен на зрелост към друга, по-висока.

И още един, последен въпрос — каква е посоката и целта на филмовото

развитие? Тук е най-неприятното, защото, възприемайки идеята за художествения цикъл, би трябвало да сме готови да посрещнем и въпросите, на времето довели Хегел и други след него до естетическия песимизъм и тезата за смъртта на изкуството. Тъй като фатализмът е вътрешно присъщ на идеята за цикличното разгръщане. И така, преминавайки всички необходими етапи, съвременното българско кино достига до периода на зрелостта. Ще бъде интересно да попитаме какво следва след това. Има два възможни отговора: или да разчленим механично зрелостта на безкрайни степени на зрелост (по-зрял, най-зрял, по-най-зрял и т. н.), или оставайки последователни, да провъзгласим, че достигнало историческа (и теоретическа) зрелост, българското кино „се свършва“, т.е. трябва да премине в нещо друго (философия, чисто познание и т. н.). Но в първия случай киното ни би било потопено в един вид безвремие — винаги равно на своята собствена зрелост. А във втория би било обречено на изчезване, което е пак същото, защото то би останало в историята с образа на своята зрелост. . . Вярно ли е, че киното, което притежаваме днес (а тезата на М. Николова е изложена още преди три години!), е възможно най-доброто? Всъщност съществува и още един изход, но той само отлага горните затруднения: признанието, че е избързано в закръглянето на цикъла, че българското кино е още младо и витално и се намира в някои от началните етапи, далеч от „финалната“ зрелост.

Ако от теоретично равнище преминем на практично, където нещата не изглеждат така страшни и въпросите не са така неразрешими, ще бъде от полза да достигнем поне до изводите за злините, които ни е причинил фантомът на „свършенството“ и „зрелостта“ (преследващ ни постоянно), когато произволно е бил натрапен на филмовия процес. . .

Накрая на този кратък обзор бих искал да се извиня за вероятно по-голямата строгост в оценката на усилията на български или чуждестранни колеги. Тя е продиктувана единствено от желанието да се придвижи познанието ни за нашия филм напред. Ние ценим редица от обсъжданите автори. Наблюденията и възгледите, които бяха подложени на критика, не са погрешни, сами по себе си много от тях са дори верни и са играли значителна роля в един или друг момент. Но те малко могат да ни помогнат в обяснението на съвременния кинематографичен процес. Не ще и съмнение, че в различна степен ние сме им дори задължени. Те са този неизбежен етап на натрупване на критична рефлексия, както и необходима база за по-нататъшно разгръщане на филмовата мисъл. Киноизкуството ни се развива достатъчно динамично и ние, ако не успеем своевременно да се превъоръжим, сме заплашени от едно вече очертаващо се изоставане.

Въпреки съществуващите различия между разглежданите проекти за периодизация на българското кино струва ми се, че можем да направим някои общи констатации. Общо взето, с неизбежните модификации, с „усъвършенствването“ и „осъвременяването“, с допълването и трансформирането — всички те не напускат хоризонтите на традиционната културно-историческа школа.¹⁰ Ето нейните основни постулати, които разпознаваме и в нашите автори:

а) *фактографичност*: описанието преобладава над качеството системност;

б) *еволюционизъм*: постепенност, праволинейност и непрекъснатост на процесите. (Всичко е подредено и всичко е ясно в така очертаваната история на българското кино.) Смяна на по-прости и елементарни форми с по-свършени и по-усложнени;

в) *репрезентативизъм*: интерес преди всичко към върховите творби, произведенията-генерали (Ю. Тинянов) и изключване от обсега на проучването на цели области от филмовата практика. (Не винаги голямото произведение е най-типично за периода: още Грамши сочеше значението на средните творби и дори на масовата продукция за определяне художественото своеобразие на епохата.) От тези „извадки“ от целокупната филмова практика се създава един представителен път на развитие. . .

Очевидно основната *недостатъчност* на нашите киноведски занимания е методологическа. Преди да пристъпим към изследване на съвременното ни филмово развитие, трябва да извършим определена теоретична работа — да уточним основните понятия, на които ще се спрем. И на първо време: *Що е художествен процес? Що е национален филмов процес? Кои са категориите на една научна периодизация на художествената история? Какво е съдържанието на тези категории? И т. н.*

БЕЛЕЖКИ:

1. Емил Петров, „Парадокси на българското кино“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 12, 1969 г.
2. Иван Стефанов, „Анатомия на успеха“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 1, 1977 г. Характеризирайки периода през 60-те години, той пише: „Тогава творческите постижения в нашето кино се представяха от отделни филми, изплували сред неоформена среда, мъчно свързващи се един с друг. Следователно липсваше това, което позволява бързо осъзнаване и разпространяване на творческия успех: от тематичен или друг принцип оформено направление. Вместо това доста дълго време в нашето кино доминираха филмите-самотници — сякаш лишени от преки предшественици и от непосредствени следовници. Винаги съм се удивлявал колко малко „А бяхме млади“ дължи на филмите преди и след него: или друг пример — трудното домашно признаване и осъзнаване на „Отклонение“ като значително творческо постижение на българското кино.“
3. Георги Стоянов — Бигор, „Болгарское киноизкуство 1944—1964 г.“ — сб. Вопросы киноизкуства“, вып. 9, Москва, 1966 г.
4. Maria Ratschewa, „Bulgarische Filmkunst der Gegenwart“, Sofia-Presse, Sofia, 1969; Александър Грозев, „За периодизацията на историята на българското кино“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 1, 1974 г.; Неда Станимирова, „За някои методологически проблеми около историята на българското кино“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 4, 1974 г.; Margaritha Nikolowa, „The Bulgarian Art Feature Film. A Collation of Articles. Published by the Editorial Office for Foreign Countries at the Film Distribution Department, Sofia, 1971; Галина Копанева, „Динамично развитие“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 11, 1976 г.; Александър Караганов, „Време на зрелост“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 11, 1976 г.; И. Рубанова, „Путь к цели“ — „Ракурс“, сб. Статей и материалов о киноискусстве социалистических стран, Выпуск 1, Москва, 1977; Ришард Коничек, „Ето сът на културата и съзнанието на твореца“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 1, 1977 .
5. Albert Ceronvi, „Les ecrans de Sofia (voyage français dans le cinéma bulgare)“, p. 60—68. Paris, 1976.
6. Александър Караганов, „Време на зрелост“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 11, 1976.
7. Bruno Jaeggri, „Die Grenzüberschreitung“ — in Cinéma (Suisse), № 4, 1976.
8. Галина Копанева, „Динамично развитие“ — сп. „Киноизкуство“, кн. 11, 1976 г.
9. Маргарита Николова, цит. книга — „Опит за периодизация (вместо увод)“, 7—12 стр.
10. Виж за същите проблеми в литературната наука, Тончо Жечев, „Българската литературна панорама през погледа на Панталей Зарев“ — сп. „Литературна мисъл“, кн. 5, 1974 г.

Обсъждане на анимационния филм (продукция 1977 г.)

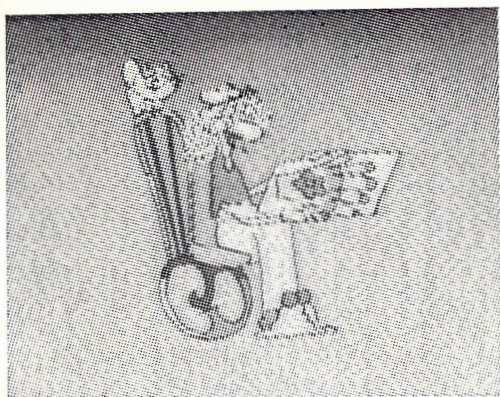
*В миналия брой отпечатахме доклада на кинокритика Александър Грозев **Анимация'77**, изнесен на състоялото се неотдавна в Съюза на българските филмови дейци обсъждане на анимационния ни филм.*

Тук поместваме в резюме изказванията.

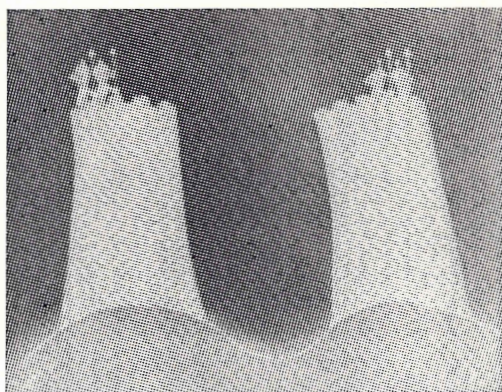
Радой Ралин изрази убеждението си, че докладът на Александър Грозев е доста снизходителен. На него му липсва и известна историчност; продукцията се разглежда сама за себе си, извън панорамата на цялото ни изкуство. Оценката на мултифилма според Р. Ралин „трябва да се прави от това гледище — какъв е приносът за цялото ни изкуство, а не така: за нещо да кажем хубаво, за друго — лошо, да изтъкнем някои грешки“. По-нататък той сподели тревогата си, че с изключение на филма „Хипотеза“, плод на щастливото сътрудничество на А. Кулев и Хр. Ганев, останалите филми (реализирани по „бледи сценарии, направо лоши сценарии, повествователни, без никаква драматургия“) не задоволяват. Основната причина за „кризата“, за „катастрофалното положение“ се корени в обстоятелството, че в мултифилма „сега няма художествено ръ-

ководство“. Не се работи добре с авторите, не се води правилна сценарна политика, не са привлечени сътрудници, които „биха написали прекрасни сценарии, с драматургия“ — Валери Петров, Румен Балабанов, Иван Теофилов и други. По-нататък той предложи СБФД да организира обсъждане на неприетите сценарии, „защото всеки, който отговаря за това, което се пуска, три пъти повече отговаря за това, което не се пуска“. Би трябвало да се установи справедливо ли са били отхвърлени или не.

В едно производство от 27 филма е достатъчно да има 5 или 6 филма, които са добри — подчерта **Стоян Дуков**, противопоставяйки се на крайната позиция на Р. Ралин („имам чувството, че е малко екстремен“). Режисьорът смята за определени постижения на студията филмите: „Ръчичка — ръкавичка“ — „един обая-



„Ръчишка-ръкавичка“



„Кауза пердута“

„Балончето“

телен детски филм“; „Хипотеза“ — „графически силно респектиращ филм“; „Кауза пердута“ — показващ ни едно ново направление в творчеството на Доньо Донеv; „Горе ръцете“ — успешен дебют на Асен Мюнинг, демонстриращ още в първия си филм зрял професионализъм; „Балончето“ — пронизан от хуманизъм и романтика филм; „Ушите“ — една от най-добрите работи на Чаушов. . . Следвайки същия ход на мисли, Дукoв посочи, че всеки един от режисьорите в мултфилма има своите „филми-трасета“ в творчеството си — това са 3 или 4 големи филма (за двадесет години!), които са достатъчни да очертаят индивидуалността на всеки един и които остават в златния фонд на нашата анимация. . . И ако за годината имаме два големи филма — това оправдава и усилията, и средствата. А в продукцията, която се обсъжда, има 6—7 филма на ниво.



В заключение Ст. Дуков защити изложението на Ал. Грозев, въпреки че докладът му за предишното обсъждане е бил „по-критичен, по-задълбочен и по-аналитичен от този. Този доклад наистина имаше една нотка на малко повече доброжелателност и даже, бих казал, добринка имаше в него.“

В началото на своето изказване **Иван Веселинов** се спря на критерия за шедьовър; на студията за анимационни филми все още ѝ липсва оценката за шедьовър. Според Веселинов дебютите в българската анимация са „твърде анемични“, изявите на младите хора са „бледи“, лишени от личен почерк („идват като някакъв подоригинал, под индиго“). На тези изяви от куртоазия, от „колегиалност“ не се дава съответната оценка. Това са филми, които „реминисцира този или онзи наш режисьор“. Коренно различен, със силно индивидуален почерк е дебютът на Анри Кулев; неговият филм „Хипотеза“ е „шедьовър в движение, в действие“. Това е много сериозен филм, за който нашата критика поради обстоятелството, че стои далеч от това изкуство, не отделяше повече от пет-шест реда. Не бива да се пренебрегне и „Кауза пердута“, който може да се нареди до най-хубавите филми на Тодор Динев, до най-хубавите филми на Доньо Донеv. В заключение Веселинов подчерта необходимостта от по-голяма взискателност към младия творец — трябва да го насочваме към „лична драматургия, която му пасва“, към „личен художник, който му пасва“, трябва да го освободим от всяко опекуство, за да се развива самостоятелно.

На конфликта между две тенденции в продукцията от изтеклата година посвети своето изказване **Ана Топалджикова**. Едната тенденция, която вече се изживява, но още не е напълно преодоляна, се представя от филми, използващи познати сю-

жетни схеми. Те са и прекалено тенденциозни, натрапчиво поучителни. Другата тенденция — тя е интересната и по-силната — се отличава с по-голяма сложност на сюжета, на структурата, с търсене на нова изразност, с богатство на фантазията, с една по-усложнена асоциативност. Тази тенденция е определяща, дори ако количествено филмите са по-малко. Тук се отнасят филми като „Хипотеза“, „Ръчичка-ръкавичка“, „Приказка за дупката“...

Като отхвърли крайните оценки за някаква „криза“, за „катастрофа“ в нашия мултифилм, кинокритикът **Иван Стоянович** същевременно обособи, изхождайки от общото ниво, съществуването на известен застой в студията. Ако сравним днешната продукция на студия „София“ с тази отпреди 5 години и с тази отпреди 10 години, тогава и определението на Стоян Дуков („Добри ли са 2—3 филма, добри ли са десет процента от годишната продукция, ние трябва да бъдем доволни“) се поставя веднага под съмнение. Общата картина, без да е катастрофална, във всички случаи ни предлага признаци на нещо познато, на нещо постигнато, известно. Спирайки се на първопричините за „относителния застой или нерастеж на студията“, Стоянович отправя пожелание „за малка рокада в авторството на сценариите“. Колкото и да е трудна работата на редакторите с авторите („немного лесно Валери Петров се отзовава и не сценарият на Черемухин непременно е най-хубавият“), колкото и апостолска да е тази дейност, все пак тя „трябва да се развие в една категорично по-действена посока, за да не гледаме в заглавията на филмите да се разменят непрекъснато едни и същи автори, които са всъщност и редактори в студията“. Същото се отнася и за авторските филми, без, разбира се, да се оспорва по начало правото на един режисьор сам да напише сценария на своя филм. Но когато едно

и също лице постоянно пише сценариите и реализира по един и по два филма в годината, пита се: „той винаги ли е толкова жизнен, толкова богат откъм нови идеи?“. Продукцията доказва, че това съвсем не е сигурно.

По-нататък Стоянович говори за някои аспекти в работата на художника-режисьор. В голямата си част нашите филми са „много добри художнически филми, много хубави филми на карикатурист“, но не винаги художникът съумява да обхване, да осмисли режисьорски филма като цяло, като произведение на изкуството. „Защото на добрия художник, на добрия карикатурист не му е дадено винаги да бъде добър режисьор.“ А режисьорите пък, които не са художници — такива има немалко в студията, — много често са автори на сценариите на своите филми; тогава можем нерядко да ги виним за прекалена умозрителност, за отсъствие на художнически блясък, на богатство на фантазията. Накрая кинокритикът посочи факта, че продукцията от 1977 година е продадена значително по-малко в чужбина. Обяснението за намаления интерес може да се намери в протоколите за покупканабългарски анимационни филми, в оценките на чуждите специалисти. Тези оценки се сумират приблизително в следното: не може от един виц (пък дори от два-три) да стане филм. . .

Анри Кулев подкрепи горещо изказването на Радой Ралин („на мен безкрайно ми харесва. То постави нещата на местата им“), като възрази енергично на Стоян Дуков, на начина, по който последният е реагирал. „Не виждам защо едно нормално, конкретнo и точно изказване — каза Кулев — трябва да бъде наречено екстремистко. Намекът за екстремизъм, който отдавна се подхвърля в студията за всяко порационално изказване, според мен е пагубен и опасен.“ Режисьорът гово-

ри по-нататък за псевдодемокрацията, която напоследък съществува в студията, в колективите; тази игра на демокрация намира израз в начина на намиране на сценариите, в начина на разглеждането им, в начина на приемане на работните книги. А. Кулев добави, че сам той е „облагодетелствуван от тази псевдодемокрация. Например аз работя един филм, по който никой не ми е поискал работна книга; или ако са ми поискали, аз не съм я дал и за това не съм бил уволнен от студията. . . Аз съм облагодетелствуван с плюсовете. Но тези плюсове на мен ще ми изиграят най-лошата шега след два месеца, когато аз, надявам се, ще завърша филма.“ Като се позова след това на повика на Иван Веселинов за най-строга взискателност към младите, Кулев подчерта необходимостта да се търсимного по-строга отговорност от хората, които отдавна работят в тази област. „Стоян Дуков каза: „Да, аз направих един отвратителен, да, един лош филм.“ Чудесно. Добре, много добре, но той продължава да прави втора серия на този отвратителен филм — „Патенцето“. Защо?“. . . Режисьорът говори и за това, че някои неща в студията губят своята логика. „Защо един филм, когато се получи, минава за експеримент, а когато един филм не се получи, за него не се говори, той просто минава за първа категория?... Каква е ползата от един много добър филм, който отново се прехвърля в графата „Експерименти“?... Аз от четири години съм в тази студия. И трябва да ви кажа, че едно време наистина с Митко Боянов сме тичали да слушаме какво ще кажат по радиото Тодор Динов и Доньо Донеv. . . И в момента, когато четири години сме сред Тодор Динов, Доньо Донеv и Стоян Дуков, ние вече не слушаме тези работи по радиото, ние не ги чуваме никъде освен в коридорите; не съществува един тотален художествен съвет, който да има ясно определено мнение.“

След като благодари на Р. Ралин за това, че е раздвижил духовете, че с тона на бележките си е направил обсъждането съвсем различно от тези, които са се правели преди 2—3 години („когато най-смелото изказване беше: да се затвори вратата, защото става течение“), **Борис Ангелов**, главен редактор на колектив, същевременно изрази своето несъгласие с „девет десети от изказването на Радой Ралин“, който отново изисква от творците непременно да правят от всеки филм шедьовър. Подобен стремеж е пагубен, винаги довежда до катастрофа, „защото именно тогава се получава една халтура с претенцията за голямо изкуство“. Б. Ангелов възрази на изказаното мнение, че през последните години нищо не се е променило в студията, напротив, той счита 1977 г. като „преломна година за нашата анимация от няколко гледни точки“. Филмите не са така завоалирани, както преди, те не носят такъв подтекст, „който никой зрител не може да разбере“. Днес филмите се различават по своя почерк, в продукцията съществува по-голямо разнообразие (на предишните фестивали в Албена „трудно можеше човек, ако не чете надписите, да различи филма на един режисьор от филма на друг“). Освен това студията промени репертоарната си политика, както и разшири и разширява своето производство, което съвсем не е без значение. Постигна се и още нещо, при това много важно — възстановиха се мостовите между публиката и българската анимация. „Може тези мостове да са понтонни, може да са временни, но все пак тези мостове свързват двата бряга.“ Що се касае до продажбата на анимационните филми, главният редактор на колектива изрази убеждението си, че е твърде рано да се прави изводът, че филмите на студията от 1977 г. не се купуват („ще имаме категорични резултати... едва след две-

три години“). По-нататък Б. Ангелов отбеляза, че политиката на колектива е да се ограничават все повече авторските филми; през изтеклата година „от 14 филма на колектива само четири са авторски — останалите са на външни автори“. Сценарии на режисьори се приемат само тогава, когато е налице пълната гаранция, че са добри.

Кръгът от външните автори наистина не задоволява, макар че „няма нито един от надеждните автори...“, който да не е бил поканен и да не му е било предложено да участва, да даде сценарий, да сключи договор“. Но ето че самият Р. Ралин не се отзовава, въпреки че от пет години насам е упорито преследван с покани да пише за анимацията. Валери Петров е също канен многократно, но неизменно се е извинявал с други свои ангажменти. Като автори в колектива са били привлечени Христо Ганев, братя Мормарев, Борис Априлов, Панчо Панчев. . . В заключение Ангелов отбеляза оптимизма, с който се гледа на бъдещето. Основанията за този оптимизъм са трезвият дух, който господства в студията, отсъствието на самодоволство, отказът от стремежа да се правят на всяка цена филми, които да смят журитата на фестивалите в чужбина, желанието да се правят хубави филми и за деца, да се правят филми преди всичко за нашата публика, без те да звучат регионално, ограничено.

Като приветствува създалия се „мъжки тон“ на обсъждането и защити високите критерии в изказването на Радой Ралин, народният артист **Тодор Динов** реагира остро срещу ония, които бързат да ни успокоят колко добре са вършили своята работа, за която впрочем получават заплата. И ако своевременно не се вземат сериозни мерки срещу съществуващите очевидни пропуски, „ние ще тъпчем на едно място или ще се задоволяваме с

това, че сме усъвършенствували някои от познатите ни форми в областта на драматургията, в областта на анимацията..., в областта на изобразителното решение и т.н., и ще забравяме, че всяко усъвършенствуване не означава придвижване напред“. Тодор Динов подчерта, че хората, които проявяват високи критерии, са много по-малко екстремни, отколкото са ония, които си затварят очите пред слабостите: „Това също е екстремизъм. Играта на демокрация, играта на консолидация... също е екстремизъм.“

По-нататък режисьорът се спря на някои пропуски при теоретическото осмисляне на завоеванията на анимационното ни изкуство. В ежедневната и периодичната преса например се появяват възгледи, с които се абсолютизира един или друг аспект на анимационното творчество, а от това възникват много сериозни недоразумения. Много от нашите добри филми са били добри, продължи Т. Динов, защото предизвикват някаква асоциация у зрителя. Но много често напоследък у нас се говори за присъствието на по-висока степен на асоциативност само защото „пред нас застава една сложна и немного ясна композиционна структура..., макар самият образ да не извиква никаква асоциация у зрителя“. Като изрази по-нататък задоволството си „от това възмущение, от това неспокойствие за утрешния ден“, което присъствува в изказванията на Анри Кулев и Иван Стоянович, Тодор Динов подчерта необходимостта от пълна откровеност, от самокритичност. Той каза: „Драматургията, която ние изграждаме, в най-добрата ѝ степен на изява днес не представлява нова категория драматургия, различна от тази, която ни е позната. Това трябва да ни развъълнува.“ След това Тодор Динов възрази остро срещу някои моменти в разсъжденията на Борис Ангелов. Той посочи, че най-големите награди, получавани на кинофестивали, са били всъщност присъждани на фил-

ми, „които изобщо не е било предполагано да бъдат прашани на фестивали“. Съществуваше период, продължи Т. Динов, когато „се говореше за това, че, видите ли, издига се в еталон един почерк и този почерк се налага, а си затваряхте очите пред екрана, на който съществуваха 14 различни почерка... И преди двестри години били уеднаквени всичките. Уеднаквени са, вярно е. Уеднаквени са в драматургическата структура, която предлагате на тази студия — там са уеднаквени наистина.“ Вярно е, че съществува голямо разнообразие в търсенето на изразните средства, че е обогатен езикът на нашата анимация. „Това е така. Но все пак аз ви казвам: мен ме възмущава създаването на нова категория художествен анимационен образ... А той трябва да дойде с едно ново мислене, с една нова драматургия.“

Людмила Димитрова подчерта, че добронамереността на доклада, за която някои го обвиняват, е израз на личното отношение на Грозев към анимацията. За неговата обективност може да се съди по това, че забележките, които бяха направени по отношение на автори и филми, „са съвсем точни и конкретни“. Не е акцентирана обаче кинематографичната страна на анимационните филми. А това е наложително, защото често явление е във филма да се открива добрият художник или добрият аниматор, а да не съществува „чисто кинематографичният синтез“. Димитрова посочи филмите „Хипотеза“, „Ръчичка-ръкавичка“ и „Кауза пердута“ като примери, в които „нивото на изобразителната и чисто кинематографичната страна са абсолютно защитени и изведени“. Като представител на по-младото поколение, работещо в анимацията, тя предложи на всички онези, които говорят за застой, да конкретизират критериите си, да посочат цялостната продукция, с която се прави паралел, и т. н. Защото по-младите, каза Димитрова,

си спомнят отделни заглавия от миналите години, но нямат точен поглед върху развитието на анимацията като годишни продукции.

Приемайки доброжелателния тон на доклада като негово качество, **Слав Бакалов** сподели тревогата си от това, че не винаги причините за недостатъците на анимационното ни кино се търсят там, където те са в действителност. Така твърде много се говори за сценарната политика на студията, за значимостта на идеите, а по-малко за това, как тези идеи са реализирани. Според него анимационното изкуство „не претендира да казва най-общите и най-философските мъдрости на човечеството, а обикновено това, което вече е казано“, но по един нов и интересен начин. Бакалов смята, че ако изобразителният начин е добър, то и крайният резултат е добър. И обратното — лошият изобразителен начин за извеждане на идеята води до лош резултат. В подкрепа на изказаната мисъл той приведе „Хипотеза“, чийто сценарий три години стоя в архивите на студията и в крайна сметка се оказа, че резултатът зависи не толкова от сценария, колкото от „великолепната графика“, която „изобщо го е направила филм“. И ако става дума за това, какво е казал „Хипотеза“, то ще се окаже, че „го е казал най-вече с изображението си“. Могат да се посочат „десетки случаи, когато подобни идеи са вече провалени в наши филми, не по-лоши като режисура“. Художественото ръководство трябва да проявява по-голяма прецизност към изображението и да не позволява един филм да се осъществява от карикатурист, когато сюжетът изисква намесата на живописец. „Не знам, заяви Бакалов, дали с решаването само на сценарния проблем нещата ще застанат точно на мястото си.“

От името на административното ръководство на САФ **Орлин Филипов** благодари на присъстващите за ак-

тивността. Изказвайки задоволството си от доклада, той отбеляза, че в него се дава доста добра представа за днешното състояние на нашата анимация, макар че на места докладът би трябвало да бъде по-критичен. Този разговор е полезен както за самите режисьори, така и за художествените ръководители, главните редактори и всички останали сътрудници на студията, тъй като се провежда непосредствено преди приемането на тематичните планове за 1979 г., въз основа на които ще се изготви твърд производствен план. Филипов подчерта, че сега възможностите на студията са далеч по-големи в сравнение с минали години. Това позволява да се привлечат и нови творчески работници, да се увеличат дебютите, да се осъществяват експерименти, които да не нарушават производствената ритмичност. Филипов отбеляза и някои организационни и творчески недостатъци, които спъват работата на студията. Необходимо е, подчерта той, открито да си казваме грешките. Според атестационните листове „почти всички сме генерални“, а се правят лоши филми. Това означава, че наистина не винаги „нещата се назовават с истинските им имена“, че „критериите не са на необходимото ниво, че някои не си гледат работата, както трябва“. Филипов специално се спря на „обратната връзка“, като подчерта, че студията създава филми, предназначени за зрителите, и мостът с тях „трябва да бъде постоянен, а не понтонен или временен“. Необходимо е също така да се уточни как се продават филмите ни, към кои от тях има предпочитание. Поне засега най-купуваните филми са детските. Тенденцията за създаване на такива филми трябва да бъде „стабилна“, а не кампанийна; не бива да се спекулира с нея. В заключение Филипов изказа надеждата си, че и БТ ще участва по-активно във филмопроизводствения процес, като от своя страна повиши критериите си към приеманите сценарии.

Димо Боляров подчерта, че сценарният проблем няма да се реши така лесно, както някои си го представят. Основното противоречие тук е в това, че нашата анимация — за разлика от игралното ни кино — „е над равнището на българската литература изобщо, т. е. над извора, от който трябва да идват идеите, хрумванията, щастливите находки“. Решено е, продължи Боляров, да се увеличи производството на филми за деца; „тенденцията е да станат до 80 % от филмите, които годишно вече са към тридесет, ако вземем и телевизионните“. Но веднага изниква въпросът — кой ще пише тези сценарии? . . . Тук се предлага да се обсъдят неприетите сценарии, но работата е в това, че такива изобщо няма! . . . В реплика към Боляров **Радой Ралин** заяви, че поема ангажиреност да осигури на студията пет сценария, за да докаже, че „има автори, но вие не работите достатъчно с тях, защото така е по-лесно, защото е по-изгодно да поставяте ваши автори“. След това в разменени реплики между Р. Ралин и О. Филипов се откри парадоксалната ситуация — филмът „Черешката“ е закупен от всички социалистически страни, въпреки че представлява „два варианта на една и съща тема“ (според Р. Ралин) и че „драматургически и аниматорски не е издържан и режисьорски не е решен“ (по думите на О. Филипов).

Причината за различните оценки на отделни филми или на цялата продукция според **Красимира Герчева** се крие в прилагането на различни критерии. В обсъждането вече се набелязаха някои от тях — икономически, идейно-естетически, исторически и т. н., всеки от които има своето място и не трябва да се пренебрегва. Но на преден план може да се изведе и още един критерий — мястото на анимацията сред другите изкуства в България, „развитието на

анимацията съобразно развитието на другите изкуства“. Нашата анимация има щастливата възможност за един период от време „да излезе на едно от първите места“ не само сред останалите видове кино, но и сред останалите изкуства. Но не успя да го запази, защото нейното развитие не бе така динамично, както в другите сфери на изкуството. От тази гледна точка последната анимационна продукция ни дава правото да говорим за застой, и то не „в отделни моменти, а като атмосфера“. В някои от изказванията се промъкна успокоение, едва ли не „задоволство“ от постигнатото. Ако е вярно, че българската анимация е била на предна позиция сред останалите изкуства, то вярно е, че целите и задачите, които тя трябва да си поставя, е необходимо да бъдат далеч по-големи от „стабилното професионално ниво, от изпълнения производствен план, от липсата на провали“. . . . Професионализъмът е важно условие, той е основата, от която ще се върви по-нататък, „занаятът“, без който не могат да се родят „откритията“. Но не трябва да сме доволни от това, че „не сме си развалили занаята“. Герчева подкрепи направеното в доклада предложение да се организира трети творчески колектив, който да се специализира в производството на филми за деца. Другите два колектива трябва по-ярко да защитават своя линия в анимацията. Същото се отнася и до теоретическото осмисляне на анимационната изразност. Има хора, „които не само знаят, но и могат да изложат това, което знаят“, но предпочитат да мълчат.

Минка Панайотова прецени продукцията като категорично успешна. В този смисъл за нея докладът не е така благосклонен, както изглежда на някои колеги, той е „много обективен“. „Раздразнена“ от изказванията, „които са общи по принцип“, тя се спря по-подробно на развитието на детското кино. В продукцията от

1977 г. има „пет-шест филма, които — като изключим „Балончето“ и „Ръчичка-ръкавичка“ — шедьоври в детското кино—са на едно абсолютно неоспоримо ниво. Никой не говори за това, подчерта Панайотова, че поне в областта на детското кино имаме завоевания, и то не само в количествено, но и в качествено отношение, а филмите за възрастни са на нивото на това, „което е създадено през останалите години“. Панайотова предложи да се взимат по-конкретни показатели за сравнение. Според нея не е вярно, че нашите филми не се купуват, нещо повече дори — „най-слабите се купуват“. Необходимо е да се провери има ли спад в наградите на международните фестивали в сравнение с други години. Трябва да „има някакви твърди показатели, по които да се правят генерални изводи“.

Димитър Томов изказа опасенията си от толкова категорични оценки като тази на Радой Ралин. Да се пренебрегват хубавите филми и да се говори за „някакъв си застой“ не е сериозно. Докладът го привлича с това, че в него се говори „за всеки филм конкретно“. Тези оценки могат да се оспорват или не, но те представляват сериозна база за разговор. Крайните класификации от рода на това, че продукцията е трагична, надали ще спомогнат „дълбоко и умно да бъдат разгледани нещата“.

Докладчикът **Александър Грозев** подчерта, че първото нещо, което смята за свсе „критическо задължение“, е да бъде „добронамерен“. И с тази добронамереност съзнателно се е опитал да насочи разговора към проблема за майсторството, защото „в последна сметка това е лицето на анимацията“. Още веднъж той обобщил оценката си за продукцията от 1977 г. като „една продукция на стабилизирано средно равнище“. В сравнение с 1976 г. тя е крачка напред, защото има „ярки върхове.“ „Нашият

стремеж трябва да бъде тези върхове да са повече и, което е най-важното, да сеслучват всяка година.“ Според Грозев много важна е „културната среда, която отхранва развитието на изкуството“. Именно затова „наш дълг е да създадем преди всичко тази обстановка на търпимост, на доброжелателно гледане и към постиженията, и към реалните слабости“.

Обсъждането на годишната продукция на САФ за 1977 г. беше обобщено от секретаря на СБФД **Иван Шулев**, който в изказването си го определи като „динамично, живо и във всички случаи полезно“. Разбира се, не могат да бъдат обхванати всички въпроси, но обсъждането може да се превърне в основа за по-специализирани и по-конкретни разговори. Шулев не смята, че в студията има самоуспокояване. Според него има търсене, което „лич и от енергичната вътрешна и външна съпротива на двамата главни редактори“. В разговора нееднократно се поставяше проблемът за критериите, един проблем „основен в изкуството, който вълнува и критици, и тези, които създават изкуството“. Досега никой не е дал точна рецепта за критерия, с който безпогрешно може да бъде измерен един шедьовър или определена висота в изкуството. Шулев подчерта, че за изкуството трябва да се говори деликатно, но и открито. „Ние знаем: всяко завоювано положение, ако застанем на него за по-дълго време, започваме да го разглеждаме като застой.“ Той изказа пожеланието, ако има застой, той „да бъде на едно високо равнище“. Шулев изказа съжалението, че не се правят социологични проучвания, че не се „атакуват достатъчно“ международните фестивали с детски анимационни филми. Той направи предложение много от възникналите на това обсъждане проблеми да залегнат в плана на съюза и секция „Анимация“. По този начин СБФД ще отдели „подобаващо внимание на един от най-сериозните видове кино у нас“.



Профили

В потока на филмовото всекидневие

Дълбоко съм се изненаждал, когато съм чувал при различни поводи да го наричат „злият“ — него, вътрешно мекия, деликатен, отзивчив колега. Всъщност недоволните от Атанас Свиленов са се стъписвали пред неумолимостта на едно отрицание, пред строгостта на една конкретна оценка. Смесвали са злината с убедеността му, че не може да премълчи горчивата забележка, че и най-рязкото критично съждение той излага по необходимост, в името на доброто, на общия напредък, на принципа. Смесвали са злината с момчешката му откровеност. . . Колко пъти на пресконференции, на симпозиуми или на друг някакъв форум критикът е обосновавал надълго, без да бърза, без да се притеснява, но „в упор“ пред лицето на засегнатите своите не дотам любезни, но необходими твърдения. И тези, които го познават отблизо, знаят, че острата и „зла“ критика е продиктувана тъкмо от искрено доброжелателство, от загриженост за развитието и на самите творци, и на българското кино.

Изтърколиха се вече шестнайсет години от деня, когато „момчето“ се появи за първи път в списание „Киноизкуство“. Това бе неговият киноуниверситет, неговата школа, тук той вдъхна най-напред от критическата атмосфера, тук намери искрени приятели, вече нагазили в „дълбокото“ на професията — Яко Молхов, Александър Тихов, Христо Кирков, Рашо Шоселов... И ни-

кога после, след като зае свое равноправно място до учителите си, той не измени на първата си любов; и сега, както и през всичките тези години, той често и с готовност търси трибуната, от която за първи път заговори на своя читател.

И днес си е все същото неостаряващо „момче“, въпреки че неумолимият брояч на времето вече отбелязва 39-ата му годишнина. Но ме изненадва не биологическата устойчивост, а младостта на творчеството му. Защото и днес той е все така неуморим, все така забързан и ангажиран със срокове и поръчки, със същия свеж и непреднамерен поглед върху явленията в киното, поглед, непомрачен от рутината и обиграността на продължителния професионален опит.

Тайната на една „всеядност“

Поразява ме пословичната плодовитост на Атанас Свиленов. Питам се чистосърдечно: как му стигат силите и времето да пише всичко това, кога и как съумява да изгледа всички тези филми, да се прехвърля от една творба, от едно явление на друго. . . Интересите му са наистина универсални! Пише с еднакво увлечение и компетентност и за игралното, и за късометражното ни кино, следи най-отблизо еволюцията на българското филмово изкуство, в крак е и с последните тенденции и явления на световния екран. Намира време и за малката критична бележка по проблеми на разпространението или за някои нередности в кинообслужването. . . Често чуваме гласа му в ефира — за кой ли път запознава слушателите на програма „Хоризонт“ с текущата програма на столичните екрани. Филмов наблюдател е и на Българската телевизия, оперативен, актуален. . .

Но нали не е само това! Ако днес се появява във в. „Труд“ поредният му преглед на филмовата програма, утре четем в „Литературен фронт“ рецензия за новите книги на млади белетристи или интервю с наш майстор на словото, или портрет-разговор с крупна фигура на чуждестранна литература. . . Ако в други ден започват концертите на „Златният Орфей“, критикът ще бъде на Слънчев бряг, за да обоснове след седмица своето възхищение или негодувание, за да се произнесе и за музиката, и за качеството на текстовете, и за нивото на изпълнителите. . . И отново се питам: кога успява да види и прочете всичко това, да бъде в течение на нещата в така различни сфери? И как се извършва у него това мигновено превключване от една на друга вълна?

Но нали и с това още не свършва присъствието му в културния ни живот! Атанас Свиленов вместила сред цялата тази огромна дейност още и участието си в репертоарния съвет на „Разпространение на филми“, и лекциите, които изнася в някой киноуниверситет или дискуссионен клуб. . . Да добавя ли още, че е предпочитан член в комисиите за покупка на филми от чужбина, защото е ценен със съветите си, със знанията си за процесите в една или друга кинематография, защото е бил винаги земен, чужд както на елитарните увлечения, така и на опитите да се угажда на принизените вкусове, защото е отстоявал интересите на широките кръгове на публиката (за чиято естетическа подготовка е чувствувал отговорността и на критиката), възразявал е енергично срещу всякакви компромиси от идеен или художествен характер. Член е и на художествения съвет на един от творческите колективи при СИФ.

Но най-поразителното е, че при цялата тази многопосочност на интересите си Свиленов съумява най-често да защити доброто равнище на изявите си. Своетообразният му естетически феномен се състои и в това — да примири, да уравни и успореди количеството с качеството. С това не искам да твърдя естествено, че всичките му работи са със знака „К“; повече от нормално е в една кипяща, жива и многостранна критическа дейност отделните работи да се различават

по обхват на темата, по степен на навлизане и усвояване на материала, но обикновено в тях присъствува умното и проникновено наблюдение, способността да се „напишат“ същностни белези на творбата, на явлението.

Бих искал да успокоя скептика: „всеядността“ на Свиленов, готовността, с която приема всяка поръчка, нямат нищо общо с познатото занаятчийство, с меркантилната сметка. Наблюдавал съм го в течение на години, познавам професионалното му кредо, имал съм много поводи да проверя позициите му в живота и повседневна критическа практика. И знам, че в основата на неговата отзивчивост лежи твърдото му убеждение, че няма големи и малки, достойни и обидни задачи във филмовата критика; че в развитието на една кинематография имат значение не само шедьоврите, не само първокласните произведения, но и големият „пакет“ от редовата продукция, включително и посредствените произведения; че и явно несъстоятелният в художествено отношение филм може да бъде повод за най-неочаквани разсъждения и заключения. У Свиленов това не е желание за себеизтъкване, за присъствие непременно във всяко издание, за „вписване“ във всяка рубрика, а тъкмо неговото разбиране за гражданския дълг на критика, за участието му в кинематографичния живот, за отговорността, която неизменно трябва да присъствува в това участие. Колко пъти поръчката го е затруднявала, притискала го е с неумолимо късите си срокове, но той, веднъж приел, я осъществява с присъщото му чувство за отговорност, с увлечение.

„Критикът се реализира най-пълно в ежедневието — неотдавна сподели пред мен. — Трябва да влияе върху кинематографичните процеси, както и върху вкусовете на публиката — винаги, ден след ден. В това е неговата орис — да бъде потопен във филмовото ежедневие. . . Всичко, което е свързано с киното и остава около мен, ме вълнува. Това е в кръвта ми. Затова и не бягам от вестниците, от радиото, от „дребната поръчка“. . . За мен критик, който не е в състояние да отреагира на текущите явления в киното, който не може да определи същината на едно явление, не е никакъв критик. . . Е, критиката на „филмовото ежедневие“ минава и заминава, но все нещо остава, нали? . . . Убеден съм, че има нужда от такава критика наред с „тежката артилерия“, с теорията, с фундаменталните изследвания. Но това е вече нещо друго.“

Ето в тези думи на Атанас Свиленов е секретът на неговата „всеядност“, на този фанатичен стремеж да бъде навсякъде, където се прави, гледа или обсъжда филм.

И все пак лавината от поръчки не отминава без следи; случва се професионалната му активност да се реализира в нетворчески бързопис, в „средна“, с нищо неотличаваща се критическа наблюдателност, в повърхностност на оценките, в излагане на очевидни и за не особено проникателния читател истини, лишени от открития, от задължителните за „посредника“ прозрения.

Мисля, че критикът има своята малка суетност: да отстоява своята акуратност, пред каквито и изпитания да е поставена тя. Да се възложи на него статия или рецензия — това означава една грижа по-малко за редакционния екип; материалът ще се получи в искания срок и „обем“ и, най-важното, „на ниво“. Затова и той е сред предпочитаните автори, когато задачата е отговорна, още повече когато трябва да се изпълни при екстрени обстоятелства, в дванадесетия час. . .

Случвало се е, макар и много рядко (кого ли не е сполетявал този грях!) да дойде в редакцията в деня, когато го очакваме с растящо нетърпение, да ни изгледа неловко, мълчаливо, после да сподели с безкрайно чувство за виновност: „Съжалявам, но не се получава. Изплъзва ми се. В съзнанието ми уж всичко е готово, ясно, премислено, а седна ли на бюрото — бяга ми.

Ще опитам пак. . . “ Но още на другия ден се връща, за да ни връчи обеща-ната рецензия в обещаните размери, точна в анализа си, умно и леко напи-сана. И никакви следи от „борбата“, която е водил със себе си, от усилията да преодолее съпротивата на материала, да „улови“ и формулира изплъзващите му се значения.

Но напоследък се случва и невероятното: изневерява на своя така при-влекателен навик да бъде точен, пропуска срока, просто забравя ангажимен-та си. Наистина, когато „работодателят“ му го засече, той прехапва устни, плисва се по челото и чистосърдечно си признава: „Братче, какво направих!“ , без да крои традиционните за случая извинения, без да прехвърля вината от болната на здравата глава. И след ден, най-много след два погасява дълга си. . . Но все пак изневярата „нагарча“, тревожи.

Дали прекомерната отзивчивост и заангажираност не започват вече да си отмъщават?

Цената на „бавните обороти“

Атанас Свиленов пише леко, ясно, достъпно. Никога не се увлича по външно разкрасяване на речта, не маниерничии с пластиката на словото, не кокетира с речниковия фонд на критика. Не се самолюбува, не плаши чита-телите с мъдростта си, не подчертава дистанция.

По чисто свой, свиленовски начин той пристъпва към конкретната тема, без да бърза, без да я атакува фронтално и припряно. Критикът тръгва от далечните ѝ подстъпи, бавно „набира скорост“, спокойно оглежда, „опип-ва“ обекта на своето внимание. Започва от „предисторията“ на проблема, на явлението. За него рецензията е повод да ситуира точно произведението в досегашното развитие на неговите създатели, да проследи еволюцията им, да разкрие „визуално“ и изчерпателно както съдържателните стойности, така и художественото своеобразие на филма. С осведомеността и ерудицията на литературен критик очертава достойнствата и несвършенствата на беле-тристичния първоизточник, ако се касае за екранизация, посочва загубите при пренасянето на романа, повестта или новелата на екрана. Пътем ни из-ненадва с неочаквани, но уместни паралели със сродни по тема или стили-стика произведения на киното, дава място и на други свои съображения, ре-зерви, наблюдения. . . Колко често новият абзац в изложението му започва с това познато негово „Та да се върнем на. . .“ или „Та по същото време. . .“

Но цялата тази многостранност на анализа и заключенията, това изо-билие на „странична“ информация, това бавно настъпление на широк фронт не ни уморяват, не ни досаждат, не ни обременяват. И изведнъж си даваме смет-ка, че „словоохотливостта“ съвсем не е била самоцелна, ненужно натрупване на статиеен метраж, а строго личен (и резултатен!) маниер на работа. И „от-криваме“, след като сме затворили списанието или оставили вестника, че в тия постепенни натрупвания най-често няма нищо излишно, няма повторе-ния, а нови и нови „доказателства“, нюанси на мисълта, оценъчни моменти; че докато е „набирал“ бавно, без да бърза, своите допълнителни уточнява-ния, бележки, подробности, сравнения, докато е правел своите „обходи“ и „прибежки“ встрани, есътност той е постигал истината за филма или за даден процес, подготвял е и е формирал съмишленика у своя читател; че нищо повече или почти нищо не ни е оставено да добавим; че в крайна сметка сме спечелени за позицията на Свиленов, която сме готови да подкрепим.

Прелистям стари броеве и се убеждавам отново в секрета на „бавните обороти“, с които критикът реализира своите разгънати рецензии, нерядко надхвърлящи жанровите си граници и преливащи в по-обемни и значими проучвания. В това отношение „Екранизацията на Иван Кондарев“¹ е само

един от многото примери. В тази пространна и едновременно „сгъстена“ статия читателят открива размисли за пътя на екранизацията в българското кино, за първия опит да бъде филмиран романът „Под игото“ („след като дойде „утрото на трезвия разум“, видя се, че от книгата на народния поет са взети само най-горните пластове на нейното изумително като проникване в националното самосъзнание и народопсихология съдържание“), за усилията на областта на по-малките форми — „Земя“, „Гераците“, „Сиромашна радост“ по Елин Пелин, „В тиха вечер“ по Емилиян Станев и други филми, които не можеха да ни създадат самочувствие. Свиленов ни припомня за смелостта на Никола Корабов, който, все още млад тогава, с единствен самостоятелен филм в своя актив („Малката“), „посегна“ към едно от най-значителните произведения на българската литература; за причините за разгорялата се „истинска пуническа война между привържениците и отрицателите на филма“; за еволюцията в отношението на филмовата аудитория към екранизирането на мащабни творби на нашата литература, към „познати, обичани, ревностно скътани в съзнанието герои“...

Тия обширни, „провлечени“ встъпления не са случайни. Свиленов хвърля мост между вчерашния и днешния ден на българското кино, обосновава логиката на развитието, обяснява и промяната в психологическата нагласа на зрителите при срещите им с по-различни представи за литературните герои от онези, които те са носели в съзнанието си, мотивира промяната от нетърпимост към ония екранизации, които дръзват да „изместят“ внушенията на първоизточника, към едно по-успокоено, по-мъдро отношение, почиващо на разбирането за самостоятелна природа на филмовото изкуство, за специфичните му изразни средства.

И едва сега критикът пристъпва към „същинската“ рецензия, в която той прави всестрани анализ на творбата, на отношението на сценаристите към „мъдрата и дълбока проза на Емилиян Станев“, на постановката, на работата на изпълнителите, на художника, на оператора. Той обосновава безукорно и своите съществени резерви: за загубената част от „подводното богатство на прозата, от онова, което не само мотивира и доизяснява постъпките на героите, но което е проекоация и към нашето мислене“; за това, че сценаристите не само не са съумели да намерят „средства на киното, които донейде да балансират известната тезисна сухота и неорганичност в образа“ на литературния герой, но и обратното — „и онова, което по автор присъствува като вътрешно измерение на героя, като сложен и мъчителен път за приобщаване към истината на света не само чрез идеите, но и чрез живото участие в съдбите на хората, чрез съпреживяване на техните болки и вълнения, се е загубило във филма“; за присъствието на Антон Горчев, в чието изпълнение „цялата тази съществена втора половина на образа се губи. Като интелектуалец той изобщо не присъствува на екрана.“

Написана от автор, обединяващ призванието на литературния и филмовия критик, тази статия е едновременно и блестяща рецензия, и оригинално наблюдение върху развитието на екранизацията в българското кино.

Със същия „забавен ритъм“, без да се втурва към обекта на своя анализ, Атанас Свиленов ни приближава към своеобразието на филма „Барутен буквар“². Тук са и разсъжденията за последователността в ориентацията на Т. Динов към крупни фигури в нашата проза (Талев, Хайтов, Радичков); за съвместната работа на режисьора с Христо Христов в „Иконостасът“, за тяхната позиция като цялостна идейна и пластическа система; за характерните особености на книгата на Радичков, за „карнавалния“ дух на прозата му, за нейния „обредно-празничен тон“, за стилизираното изображение, в което „се долавя уметлото и оригинално използване на фолклорното наследство, про-

дължението на традиции, които не се изчерпват само с литературни образци, но които са оплодени и от постиженията на пластическия гений на българина“. Критикът подчертава различния начин, по който могат да се обединят в литературата и на екрана няколко самостоятелни структури, няколко разказа.

Ето, без цялото това предварително изложение, разпростряло се почти на три страници на списанието, читателят трудно би възприел основното в оценката на филма: „В крайна сметка в сценария се чувства тъкмо тая недостатъчна плътност и функционалност на контактите между образите. Те наистина се „засичат“ на много места, но някак без онзи драматичен накал, без онази задължителна конфликтност, които дават енергията на драматургическото действие. Онова, което е естествено и нормално за литературната организация на цикъла от разкази, се оказва бедно и недостатъчно за киното. Мисля, че оттук се ражда и усещането за известна статика във филма, за някаква вътрешна замръзналост и неодолюваност, макар че иначе като бит, като материална плътност той е изграждан. . . с много фантазия, с много вкус, с чувство на достоверност не само към епохата, но и към своеобразния свят на Радичков. Но при цялата си безспорна висока изобразителна култура филмът ни държи някак на дистанция, ние сме предимно съзерцатели на находчивите му символи и метафори, но не и съучастници. . .“

Тази „разлятост“ и „мудност“ на изложението, това свиленовско започване от „а“ и „б“, едва ли не от сътворението на света, тези вечни отклонения ту към белетристиката, ту към екрана му позволиха да поднесе на читателите една от най-добрите си, най-„отработени“ рецензии: „Още веднъж за „Мъжки времена“.³ В тази статия, в която отново си съперничат литературният и филмовият критик, ще намерим и два мини-портрета — на Николай Хайтов и Едуард Захариев (пък, ако щете, и на Георги Мишев), в които е казано най-същественото за особената им вътрешна „кройка“, за устройството им на художници, за това, което ги сближава и отдалечава един от друг, за творческите им увлечения, за естетическите им и граждански позиции. В същия материал ще открием още и една рецензия в рецензия — колкото лаконична, сбита, толкова и вдъхновена характеристика на Хайтовите „Диви разкази“. . . Цялата тази изчерпателност е била нужна на Атанас Свиленов, за да подготви и обоснове възможно най-убедително съображенията си за филма „Мъжки времена“, да докаже както своите „признания“, така и някои свои „погенерални и по-частични несъгласия“.

В познатия „ключ“ и със същия успех са написани и такива рецензии като „Снаха“⁴, „Шарен свят“⁵, „На живот и смърт“⁶, „Дни на ярост“⁷, „Гойя“⁸, „Наковалня или чук“⁹, „Къщи без огради“¹⁰, „Съжителство между носталгията и трезвия анализ“¹¹, „Година от понеделници“¹². . . Статиите за филмите „При никого“¹³ и „Деца играят във“¹⁴ не са откъснати от цялостното творчество на Иванка Гръбчева, напротив, те предлагат достатъчно завършен профил на режисьорката, на досегашните етапи в развитието ѝ. В тези рецензии не са спестени и несъвършенствата и слабостите; за тях се говори тактично, умно и същевременно достатъчно ясно, недвусмислено.

Някои „неизбежни“ резерви

Не бих искал да оставя впечатлението за евангелска непогрешимост на критика. Чели сме и четем статии, в които анализът се „пропуква“ и през него се „процеждат“ прибързани или неточни наблюдения. Или пък верни сами по себе си доводи отвеждат автора до съвсем не безукорни заключения. . . Рецензията „Не си отивай“¹⁵ въпреки изчерпателните и, общо взето, справедливи съображения за филма на Г. Мишев и Л. Кирков в крайна сметка

се разминава с крайния резултат; някакви неосъзнати пристрастия, някаква предубеденост са му попречили да разграничи безупречно тази творба от „Момчето си отива“ (до голяма степен рецензията се гради върху това сравнение), да забележи „кривата“ в развитието, да обоснове оценката си „по заслуги“. Защото тя се извишава с една октава над реалните достойнства на филма.

В „Адиос, мучачос!“¹⁶ критикът пише с основание, че в редица случаи нещата във филма се свеждат „до буквалност, до ненужна скрупулوزност, вместо да се даде простор на въображението, на условия, разкрепостен рисунк. Така в последна сметка наблюдаваме на екрана човек, у когото няма почти никаква следа от вулканично напирашото, от магнетично неудържимото очарование на литературния герой. А тъкмо върху това очарование се гради и самата конструкция на кинодраматургията, нейната вътрешна логика.“ Работата е там обаче, че цялата отговорност Атанас Свиленов стоварва неоправдано върху режисурата, оневинявайки необяснимо първопричината — литературната основа. А тя именно се е нуждала от още драматургична плът. И още тук реалното и фантастичното не си взаимодействуват в нужната степен, а протичат самостоятелно, без необходимата вътрешна спойка. При това Свиленов допуска груба неточност, когато, защищавайки достойнствата на сценария, твърди: „Магьосничеството“ на Пешо не е достъпно за всички, а само за ония, които са съхранили романтичната искрица, които не гледат на действителността единствено от ъгъла на утилитарността, на грубия практицизъм.“ Тъкмо това не е осъществено! Напротив, в литературния сценарий¹⁷ (пък и във филма) вълшебната способност да се възприема полетът на Пешо е щедро дарена на всички: и на добрите, и на злите, и на малките деца, на младежите-ремсисти, и на полицаите (които, както е известно, не се увличаха много по романтиката), на озлобения селянин и т. н.

Рецензията за филма „Последният ерген“¹⁸ не е лишена от достойнства, напротив — под редица разсъждения на автора бихме се подписали с готовност — за изоставането на фронта на „чистата комедия“, за „комплекса за малоценност“ сред редиците на ония, които имат желание да се изявят в жанра, за изминатия досега творчески път от Владимир Янчев, за недостатъците на драматургическия материал на „Последният ерген“, за актьорските участия. . . Но същевременно нещо твърде съществено се е изплъзнало на критика: същностните жанрови белези на творбата, търсенията на Янчев, макар и неизведени докрай, в областта на филмовата ексцентрика. . .

Разбира се, списъкът на моите несъгласия с конкретни съждения или дори с отделни материали може да продължи. Но нали няма нищо по-безперспективно от грубото „набучване на вилица“ на старателно, методично издирвани грешки, неточности, непълноти, при което се загубва общият поглед за цялото, истината. Затова ще обоснова едно друго възражение, което намирам за много по-важно.

В отделни случаи критикът се е стъписвал пред престижа на големия прозаик, автор на сценария, изменял е на юношеската си откровеност, проявявал е снихождение към несвършенствата, опрощавал е очевидни слабости. Може би тук неволно са повлиявали и пристрастията му към писателския труд („Все пак аз се чувствам преди всичко литератор“ — не крие Атанас Свиленов), може би личното му преклонение и любов към изкуството на крупни наши белетристи са му пречели да осъзнае факта, че по правило при всичките си завоевания в областта на кинодраматургията те си остават доста под собственото си високо ниво в литературата. . . Свиленов стоварва например изцяло и без уговорки вината върху постановчика на филма „Краят на песента“¹⁹:

„Някак прекалено режисурата се придържа към конкретността на изображението, остава до битово-делничната едноизмерност и не търси онова, което се крие зад нея и в което всъщност се таи духът на творбата. Изглежда, по самото си устройство като художническа натура Милен Николов не е склонен към излитане на въображението, към по-свободно, по-условно, по-метафорично и символно боравене с драматургичната материя. . . натежава битът, всичко става много достоверно, прозаично и се изпарява странныят чар на Хайтовата белетристика.“

Но само режисьорът ли е отговорен за крайния резултат? Критикът не е искал да признае пред себе си, че поетичната извисеност, легендата, баладичното, романтичното начало до голяма степен са се загубили още при „транскрипцията“ на разказа „Ибрям Али“ в сценарий, че авторът не е могъл да ги претвори в нова, кинематографична материя.

Мисля, че по същия начин и при срещата си с екранизациите „Няма нищо по-хубаво от лошото време“²⁰ и „Голямата скука“²¹ Свиленов е платил данък на преклонението си пред таланта както на Богомил Райнов, така и на Методи Андонов. Много по-отчетливо този „авантаж“ се чувства в рецензията за втория филм: „Главното — това не е интересната интрига, не са заплетените обстоятелства около изсяняване на едно убийство и едно евентуално предателство, не е приключенският хазарт. Всички тези белези на приключенския жанр наистина присъствуват, наистина „правилата на играта“ са спазени, но същественото е друго. То е там, където винаги насочва вниманието си сериозното, значимото, истинското изкуство — човешките характери. . . А чрез образите на живи хора, на умни, смели и силни мъже Богомил Райнов иска да ни въведе в най-голямата и съдбовна борба на днешния ден — борбата между двата свята. . . Както леко и приятно се обръщат страниците от романа, така и леко се гледа филмът. Методи Андонов е постигнал елегантност на израза, която очевидно е целена да бъде пластичен еквивалент на белетристичното обаяние на книгата. . . Както с романите си Богомил Райнов обогатява и разширява възможностите на приключенско-разузнаваческия жанр, така и филмът допринася за движението на нашето кино напред, за търсенето на нови изразни форми.“

Атанас Свиленов не трябваше да напише тази рецензия.

На „свой“, предпочитан терен

Някои случайно посочени заглавия ни разкриват широтата на интересите на критика: „Да идем на кино“²², „Младостта приижда“²³, „И в Полша — добри оценки за българското кино“²⁴, „Източници на филмовата култура“²⁵, „Пътят на творческото съзряване — операторското изкуство в българския игрален филм“²⁶, „В чехословашкото кино — дух на обновление“²⁷. . . Но макар и чужд на специализацията в критиката, Атанас Свиленов има някои свои предпочитани „територии“, в които навлиза с истинско увлечение, с особена „настървеност.“

Най-напред екранизацията, пограничната зона, където се срещат и взаимодействуват двете изкуства, на които е посветил творчеството си. Тук като че ли работата му носи най-щастливите часове, защото може да „отреагира“ едновременно на двете си страсти — към литературата и киното, може да размишлява, за кой ли път, върху „рождените“ предимства и ограничения в природата на едната и на другата муза, да изследва магията на пресътворението, на новото битие на човешката мисъл, на познати герои. . . Не случайно едни от най-добрите рецензии са посветени тъкмо на филми-екранизации. Освен тези, на които вече се спрях по-подробно, бих предложил на вниманието на читателя още и „Как „Чифликът край границата“ се превърна в „Нона“²⁸,

„Шибил“²⁹, „Бялата стая“³⁰, „Осъдени души“³¹, „Иконостасът“³², „Козият рог“³³, „Телевизия и литературна класика“³⁴ (за екранизацията на „Записки по българските въстания“). . . Спомням си негови статии и за екранизации на крупни произведения на световната литература: „Война и мир“, „Крал Лир“, „Те се сражаваха за родината“, „Дворянско гнездо“, „Вуйчо Ваньо“, „Престъпление и наказание“ и други. . .

За детско-юношеското кино критикът е писал много пъти с любов и разбиране, с чувство на загриженост, с искреното убеждение, че трябва да се правят повече филми за най-младите зрители. Едва ли има друг критик у нас, който с такава осведоменост и последователност, с така траен интерес и съучастие да се насочва към проблемите на детско-юношеския филм у нас и в чужбина. С готовност той взема участие на семинари и прегледи, посветени на това кино, общува със сценаристи и режисьори, работещи в тази област, беседва с тях, изследва опита им, навлиза в творческия им свят. . . . Плод на тази активност например е статията „Полезни и необходими поуки (Срещи с творци на съветското детско-юношеско кино)“³⁵. Свиленов е „провокирал“ откровеността на своите събеседници, „изтръгнал“ е от тях важна и интересно поднесена информация — личен опит, най-интимни мисли, творчески възвращения. . . В своята, в авторската част на материала критикът обобщава своите наблюдения и преценки, обяснява обхваналото го „сложно чувство на радост, но и на завист след запознаването с пъстрата и богата програма“. Радост от това, че успехите на детско-юношеското кино се открояват „не вече в проекциите само на тази тематична и възрастова територия, а. . . сред най-крупните завоевания на съветското кино през последните години изобщо“. Но Свиленов не би бил Свиленов, ако свършеше дотук, ако не хвърлеше мост към българското кино, ако премълчеше измъчващата го „завист“ — „че поне една десета от онова, което се прави и създава там, го няма у нас през последните години. . . . Време е да преодолеем всякакво снизхождение към тематиката и от примера с филми като „Сто години след детството“, „Чужди писма“, „Кълвача не го боли глава“, „Ключ без право на предаване“, „Автомобилът, цигулката и кучето Клякса“ за сетен път се убедим, че голямо кино може да се прави навсякъде, с всякакви герои и на всякаква тема, стига към съвременността и проблемите ѝ да се пристъпва смело и задълбочено, с художническа дързост и замах, с гражданска пристрастност и болка“. . . Като си мисля за личната пристрастност и болка, с която самият Атанас Свиленов отстоява делото на детско-юношеското кино, се връщам и към други негови работи — портретите за Иванка Гръбчева³⁶ и Димитър Петров³⁷, спомням си, че всъщност той е рецензирал всички филми на тези режисьори, че не е отминал нито една и от останалите наши творби с подобна тематика (до последния — „Талисман“). . . Спомням си още, че няколко пъти във „Филмови новини“ и „Български филм“ е публикувал обзори за развитието на нашето детско кино. В сборника „Детското кино в социалистическите страни“, който ще бъде отпечатан в Берлин през 1979 г., е включен обемен очерк и от Свиленов. Подобен материал ще се появи и в посветения на българското кино сборник, който ще излезе от печат в Съветския съюз. . .

Откъде е непритвореният интерес към света на децата и юношите, откъде е жаждата този свят да бъде разбран и защитен? От момчето, което все още живее в самия критик и го тегли към открития и доверчив поглед, с който най-младите зрители възприемат действителността. Сам критикът писа преди две години за младия герой от филма „Не си отивай!“³⁸: „Със страх очакваме дали твърде същественият битово-житейски промени не са се отразили на душевността на Ран. . . И въздъхваме с особено облекчение, като откриваме, че и във външния си вид, а и в цялото си непосредствено държане, в душев-

ната си деликатност и отзивчивост той е съхранил момчешкото. . . Ран ни спечелва с честното си поведение, с готовността си и в най-трудните ситуации да отстоява справедливата позиция с неподкупна, чиста съвест. . . Юношеството не го е напуснало.“

Позовах се на този откъс от рецензията, защото той ни предлага наред с точния анализ на образа и своеобразна изповед, една по юношески откривена „прокламация“ на житейското и творческото кредо на самия критик!

Неведнъж и с разбиране Атанас Свиленов е писал за документалното ни кино. Затова и разлистям отново статии, писани по различен повод: „Летописец, но и разузнавач в бъдещето“³⁹ (едно умно и ясно обобщение на завоеванията на българския документален филм, както и на най-актуални нерешени задачи в тази област), „Специфика или интеграция“⁴⁰ и др. Но има една друга, предпочитана „територия“, която Атанас Свиленов изследва с много повече въодушевление и съпричастност — анимационния ни филм. Ревейки се в стари броеве, попаднах на статията му „С полета на голямата мисъл“⁴¹. Своите впечатления той сумира в цялостна картина, прави интересни и справедливи обобщения, разсъждава над някои очертаващи се по онова време тенденции в развитието на българската анимация. Въпреки твърдото си убеждение, че „професионалното майсторство на нейните създатели расте, че като едно общо равнище сега всичко е по-изпитано, по-прецизно“, критикът не крие вълнението си: „Пак ме глождат някои въпроси, пак напират някаква тревога. . . Според мен са се появили симптомите на известен застои, на едно нарциситично самолюбование и самоекспериментирание.“ Следват доводите в подкрепа на тази теза, които той излага безкомпромисно, без да се стъписва пред безспорния престиж на изтъкнати майстори на анимационното ни изкуство. Междувременно пътем, в своя познат маниер той нахвърля скици на Т. Динов, И. Андонов, И. Веселинов, Д. Донев.

Иска ми се обаче да открия неговите „Бележки за съвременното ни анимационно кино (Поглед към продукцията от 1974—1975 г.)“⁴². В този, както сам го нарича, критически обзор авторът не се задоволява да ни представи мозайка от рецензии, а наистина достига, изхождайки от отделните художествени факти, „до долавяне на някои общи закономерности, до очертаване на главни тенденции и проблеми на развитието“. За мен това е една от най-сериозните, най-цялостни работи на Свиленов, в нея той проследява досегашното развитие на българската анимация, търси приемствеността между отделните етапи в еволюцията ѝ.

Свиленов е непосредствен и пряк не само във възторженото си одобрение, но и в негодуванието си. По повод филма на И. Веселинов „Ръкоделие“ той отбелязва с пределна откровеност: „Мога да си позволя да заявя, че ме отблъсква прекомерно усложнената форма на изображението, че зад пластическите атракциони не откривам значителната, крупната художествена мисъл, която да ги оправдава и да ги осмисля.“ Тази тенденция, долавяна от критика и в по-предишни филми на режисьора (както и в творчеството на други автори), Свиленов успоредява с едно явление в поезията ни, което той назовава условно „болезнен метафоризъм“. „Метафората се превръща във всепоглъщаща страст, в единствена цел — продължава критикът. — На нея е подчинено цялото съзнание до такава степен, че се получава някаква дистрофия на мисленето. Редят се образ след образ, един от друг по-чудати, по-ефектни, по-смайващи. . . Подобна лавина от метафори притиска мисълта ни, ние преставаме да реагираме на провокациите, които ни предлага авторът, като се надява, че ще ни държи постоянно в напрежението на една интелектуална игра. . . Разбира се, анимацията борави с други изобразителни средства, но тя е твърде близка до поезията с голямата си доза условност, с предоставе-

ната възможност за полет на въображението, с пределната лаконичност и кондензираност на образите. И при поезията, и при анимацията прекаленото внимание към формата, към изобразителната ефектност, към пластическите експерименти може да бъде за сметка на идейното богатство, на философската мъдрост и дълбочина.“

Като отдава признание на завоеванията ни в областта на „езика“ на анимационното ни кино, Свиленов напомня не без основание, че ние „не смаяхме света с формалните си открития, с пластически експерименти. В това отношение нашата анимация е дори сравнително традиционна, ако я съпоставим примерно с югославската, полската. . . Но ние си спечелихме име, авторитет, свое място. . . с това, че българските анимационни филми носеха в себе си характерното мислене на народа ни, неговата житейска философия и етика, неговия хуманизъм и остро чувство за граждански дълг, неговото жизнелюбие и хумор. Разбира се, от значение тук бе и умението на авторите да изразят всичко това с неповторимия език на анимационното кино, за което също се съдържа предпоставка в духовното устройство на нацията ни, проявила през дългия низ на вековете особено тънък усет към пластическите изкуства и „документирала“ го с шедеври.“

Навлизайки в конкретната материя, Свиленов разкрива с несъмнено майсторство своеобразието на отделните творби на Д. Донеv, П. Богданов, С. Дуков, Г. Чавдаров, З. Дойчева, А. Кулев, Р. Бъчварова. . . Критикът не се е смутил, не е отстъпил и пред крупната фигура на Т. Динов. И като проследява с истински пиетет досегашното развитие на нашия „изключително даровит автор, който даде решителния тласък на нашето анимационно кино да се развива по посока на философската и гражданската ни проблемност“ (в статията ще намерим отново един малък портрет, в който е уловена самата същност на твореца!), Свиленов излага и своите резерви за „Перпетуум-мобиле“: „Липсва спонтанността, артистичното изящество, виртуозната стабилност, които ни осигуряваха по-рано едно празнично настроение, една ведралекота при общуването с филмите на Тодор Динов, макар че това бяха по същество филми-притчи, филми-иносказания, които изискваха напрегната работа на мисълта, интелектуална ангажираност. Сега в „Перпетуум-мобиле“ има нещо тромаво, непрецизно, грубо по линия на пластическите решения, а това води и до затруднения във възприемането на идейната страна на филма.“

Жанровите пристрастия на критика

С „първородния грях“ на Свиленов, със стремежа му да обгърне многоликото ни филмово всекидневие може да се обясни и интересът му към различните форми на критика — от проблемната статия и разгънатата рецензия, нелишена от значителни обобщения, до радиобеседата, краткия отзив, бележката, малкия портрет. . . Но и тук критикът има своите предпочитания, своите увлечения, на които се отдава с професионална страст.

С охота критикът работи над седмичните филмови прегледи (по продуктивност и последователност му съперничи може би само Яко Молхов). Разбира се, маниерът му на изложение се различава коренно от „забавения ритъм“ на обширната рецензия, на голямата статия; тук Свиленов излага мнението си лаконично и ударно, без да гони завършеност на критическата си позиция. Амбицията му е да насочи читателя, да го осведоми накратко за творбата, да го посъветва като искрен приятел. В пределно сбита и достъпна форма той му предлага едновременно и интересна информация за жанровите и тематичните значения на произведенията, за създателите им и досегашните им изяви и своите точни наблюдения и заключения за художествената реализация,

без естествено да мотивира тези оценки. До голяма степен решаващо тук е доверието на читателите, което Атанас Свиленов вече е успял да спечели с досегашното си участие в тази рубрика. Седмица след седмица, месец след месец той, читателят, е могъл да прецени изостреността на „сетивата“ на своя съветник, точността на изводите му, способността му да откроява художественото явление, да насочи погледа си към същностното в отделната творба, да предложи ключ към нейното своеобразие. Рецензията за „Игра за ябълката“⁴³, оценен в рамките на седмичен преглед заедно с други филми, е поднесена само в 4 изречения... В „ефективността“ на този род критика, към който Свиленов се отнася с много амбиция, биха ни убедили седмичните прегледи на филмите „Конче-вихрогонче“, „На път към Атлантида“ и „Усмивки от една лятна нощ“⁴⁴, „Олово в крилете“ и „Соната над езерото“⁴⁵, „Срещу вятъра“, „Небе — земя — небе“ и „Якуб“⁴⁶, „Петият печат“, „Чужди писма“, „Един малък град в Тексас“ и „Хипопотамът Уго“⁴⁷, „Доктор Франсоа Гаян“, „Карамфил в желе“ и „Отпуск, който не се осъществява“⁴⁸, „Под лятното небе“, „Извинете, тук бият ли?“ „Площад „Сан Бабила“ — 20 часът“ и „Ръкопис, намерен в Сарагоса“⁴⁹...

Но като се отнасям с определени симпатии към тези изяви на Атанас Свиленов, искам същевременно да обърна внимание на един решаващ недостатък, който е свързан не с точността на преценката, но е... отрицание на самия жанр. Става дума за това, че критикът понякога изчерпва прегледа си на цялостната седмична филмова програма с оценката на две или на една единствена премиера, като на останалите само изрежда заглавията. Това е недопустимо не само защото филмовият преглед наред с всичко друго е и оценка на кинорепертоара за даден период от време, но и защото при такъв **подход** от вниманието на критика убягват заглавия, които не заслужават пренебрежението, заключено във всяко преднамерено мълчание. Прегледът на Атанас Свиленов за филмите „Бъди благословена!“, „Мелодии на бялата нощ“, „Смъртта на президента“ и „Братовчедката Анхелика“⁵⁰ е сведен всъщност до рецензия само на един-единствен филм: „Бъди благословена!“ Разбирам, че българската творба естествено застава в центъра на критическия интерес, но не мога да си обясня с нищо тоталното изключване от този интерес на значимите, получили широка известност филми на Йежи Кавалерович и Карлос Саура. Като отправям този упрек, същевременно не мога да забравя прецизността на критика, предпочитанията му към произведенията на проблемното кино. Затова и допускам, че подобни недопустими пропуски във филмовите прегледи може би се дължат на не дотам прозорливи редакторски намеси. Но така или иначе, дезинформацията на зрителя си остава факт, както е факт и личната отговорност на критика, чието име четем най-отдолу, а не това на неосведомения редактор.

В общото поле на критическите си занимания Свиленов запазва достойно място и за портрета, за който той се залавя с удоволствие. Жанрът му - се удава с лекота. Критикът прави „визуални“ „разрези“ на същността на твореца, на индивидуално-неповторимото и на социално-обусловеното в неговия свят, на своеобразния му естетически феномен. Същевременно тези „дисекции“ се съпровождат от осмислена (и все така достъпна) информация за факти, за събития, за произведения, за епохата, за социалния и психологическия климат. В портретите си Атанас Свиленов е и прецизен тълкувател, и широко осведомен „просветител“, и точен коментатор, и проникателен съдник. Докато работех над този очерк, препрочетох със същото чувство на задоволство портретите му: „Микеланджело Антониони“⁵¹, „Франсоа Трюфо и 451° по Фаренхайт“⁵², „Борислав Шаралиев на 50 г.“⁵³, „Лукино Висконти“⁵⁴, „Пиер Паоло Пазолини“⁵⁵, „Изкуството на актьора-епизодик“⁵⁶ (профил на Георги Русев)...

Разновидност на тази жанрова форма в творчеството на Свиленов е интервюто-портрет (засега критикът се изявява в този жанр много по-често в литературата). Отделните съставки на тези портрети (въпроси, отговори, авторски, „портретни“ пасажии) се редуват, взаимно допълват, осветляват, обогатяват. И в крайна сметка в съзнанието на читателя се оформя цялостна представа за развитието на интервюирания, за творческата му съдба. Бих припомнил интервюто-портрет на Инокентий Смоктуновски.⁵⁷

Атанас Свиленов обича да участва в разговори около редакционната маса. Готов е пръв да „встъпи“ в дискусията, да ѝ даде насока. Изслушва с внимание събеседниците си, но с не по-малко уважение ги и прекъсва, за да възрази горещо, да оспори едно твърдение или пък за да го подкрепи с жар... И отново сме свидетели на острата му наблюдателност, на способността да „напипва“ трудно уловимото, да „улучва“ явлението в самата му сърцевина, да се „догажда“, да предсеща. . . (Разговорите например за филмите „Спомен за близначката“⁵⁸, „Вечни времена“⁵⁹ и „Вилна зона“⁶⁰.)

* * *

Наличието на различни интереси и предпочитания сред нашите кинокритици, на различни „профили“ е свидетелство за общата професионална зрелост на „цеха“, за богатството на критическата ни мисъл.

Автор със своя физиономия, със свой собствен глас, Атанас Свиленов не е единственият представител на „непретенциозната“ критика, на филмовата критика от „класически“ тип. Но е един от тези, които творчески развиват най-добрите ѝ страни, защитават правото ѝ на съществуване. И доказват, че тя също е критика в движение, в несекващ процес на превъоръжаване и обновление.

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Бележки

^{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10} Сп. „Киноизкуство“, кн. 1/1974 г., кн. 10/1977 г., кн. 6/1977, кн. 12/1976 г., кн. 11/1971 г., кн. 10/1974 г., кн. 11/1973 г., кн. 2/1972 г., кн. 9/1972 г. и кн. 2/1974 г.

¹¹ В. „Народна младеж“ от 28. IX. 1977 г.

¹² Сп. „Филмови новини“, кн. 7/1977 г.

^{13, 14, 15, 16, 17, 18, 19} Сп. „Киноизкуство“, кн. 5/1975 г., кн. 12/1973 г., кн. 11/1975 г., кн. 12/1977 г., кн. 6/1974 г., кн. 11/1974 г. и кн. 3/1971 г.

²⁰ В. „Труд“ от 11. III. 1971 г.

²¹ В. „Литературен фронт“ от 11. X. 1973 г.

^{22, 23} В. „Студентска трибуна“ от 13. III. 1973 г. и от 10. II. 1976 г.

^{24, 25} В. „Народна култура“ от 8. VI. 1974 г. и 14. II. 1976 г.

^{26, 27} Сп. „Филмови новини“, кн. 8/1976 г. и кн. 2/1975 г.

^{28, 29} В. „Народна култура“ от 1. XII. 1973 г. и от 30. III. 1968 г.

³⁰ Сп. „Филмови новини“, кн. 11/1968 г.

^{31, 32} В. „Литературен фронт“ от 23. X. 1975 г. и от 13. II. 1969 г.

³³ В. „Студентска трибуна“, бр. 2/1972 г.

³⁴ В. „Литературен фронт“ от 29. VII. 1976 г.

³⁵ Сп. „Киноизкуство“, кн. 4/1977 г.

³⁶ Сп. „Деца, изкуство, книги“, кн. 3—4/1975 г.; в. „Пулс“ от 10. V. 1977 г.

³⁷ Сп. „Деца, изкуство, книги“, кн. 4/1968 г.

^{38, 39, 40, 41, 42} Сп. „Киноизкуство“, кн. 11/1975 г., кн. 7/1973 г., кн. 6/1972 г., кн. 7/1971 г. и кн. 9/1976 г.

^{43, 44, 45, 46, 47, 48} В. „Труд“ от 22. II. 1978 г., от 21. XII. 1977 г., от 10. XI. 1977 г. от 26. X. 1977 г., от 28. IX. 1977 и от 18. VI. 1977 г.

⁴⁹ В. „Отечествен фронт“ от 15. IX. 1977 г.

⁵⁰ В. „Труд“ от 8. II. 1978 г.

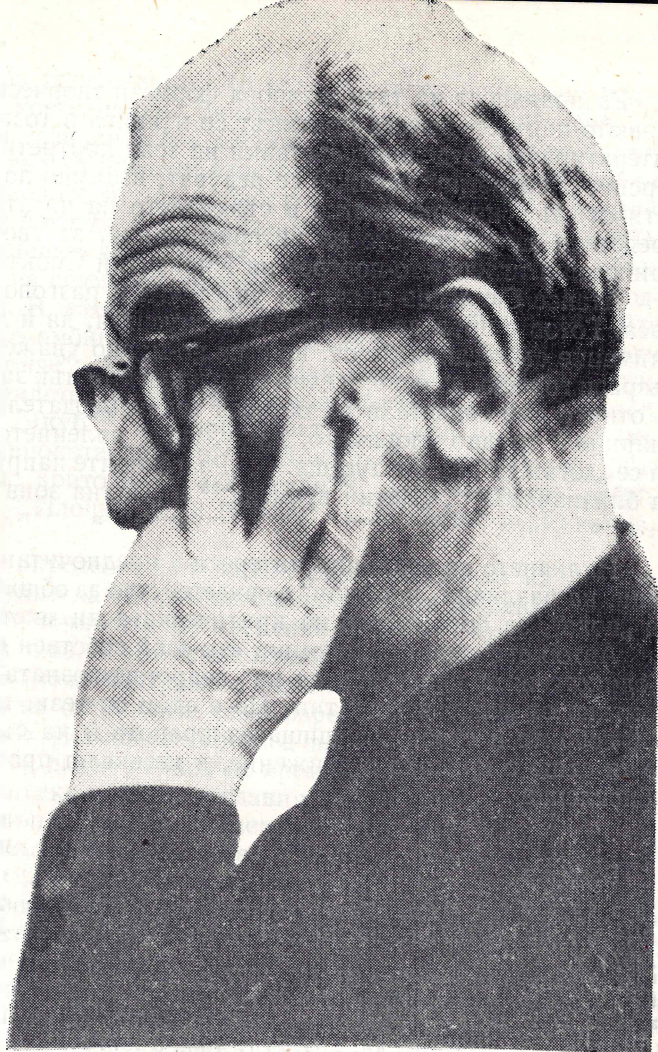
^{51, 52} Сп. „Киноизкуство“, кн. 6/1976 г. и кн. 1/1975 г.

⁵³ В. „Народна култура“ от 1. I. 1973 г.

^{54, 55, 56} Сп. „Филмови новини“, кн. 5/1976 г., кн. 1/1976 г. и кн. 11/1975 г.

^{57, 58, 59, 60} Сп. „Киноизкуство“, кн. 5/1974 г., кн. 9/1976 г., кн. 2/1975 г. и кн. 10/1975 г.

Моят режисьор МИХАИЛ РОМ



ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИ

Прекрасната киноактриса , жена и приятел на Михаил Илич Ром Елена Александрова Кузмина репетираше в Московския театър-студия на киноактьора в малката пиеса на Б. Шоу „Как той излъга нейния мъж“. Аз бях неин партньор. Това бяха моите първи, плахи крачки на столична сцена. Изглежда, Елена Александрова е разказвала в къщи на Михаил Илич за тези наши репетиции и навярно и нещо за мен. Разказаното породило у него доброто желание да се срещне с мен на снимачната площадка.

По това време Михаил Илич снимаше „Убийството на улица Данте“ и веднъж Елена Александрова каза, че Ром ме моли да отида в студията при групата , за да види не съм ли подходящ за един нагъл юначина в „бандата“ на главния герой в един неголям епизод. Отидох в студията.

Откъс от дадена за печат книга, предоставен любезно на сп. „Кино-изкуство“ от автора.

Какво е това студия, група... какво представляват хората, които снимат кино, накрая кой е Ром?... — не знаех абсолютно нищо. Това беше първата ми покана в киното. От това мое първо отиване не си спомням никакви други усещания освен неприятното премаляване в коленете. Сигурно е имало и други усещания, но те навярно не са били толкова остри. И за да мога по някакъв начин да се справя с тази неочаквана реакция на собствените си колене, започнах да крача от ъгъл в ъгъл, като сковано изхвърлях напред непослушните си крака.

Михаил Илич засега го нямаше в групата. След известно време забелязах, че ме гледат с някакъв повишен интерес. Поисках да обясня кого чакам, но ми казаха да не се „мотая“ пред очите им, а да седна и тихо да почакам. Да се „мотая“ и аз самият не обичам, затова веднага седнах с някаква вътрешна благодарност, че най-после имам възможността да хвана коленете си с ръце.

Скоро Ром пристигна. След него в стаята навлязоха някакви хора, с които Михаил Илич поред се поздрави и поговори. Аз бях малко отдалечен, в ъгъла и като погледна нататък, той ми кимна: „Здравейте!“ значи. Но той го направи толкова леко, че да твърдя: кимна или не, на мен или не — не можех. Смутено се огледах, но до стената нямаше никой друг... Понеже се страхувах да не се покажа неучтив, поисках да отговоря на поздрава и скочих, но Михаил Илич вече се беше обърнал. Запознанството не се състоя. Стоях и чаках, после помислих и седнах. Виждаше се, че на него съвсем не му е до запознанства, че занаякът бърза или чака някого, защото, въпреки че разговаряше живо с асистентите и актьорите, мислите му бяха другаде. Да се приближа и да попитам: „Защо сте загрижен?“, ми се струваше неудобно. Ние още не бяхме познати и аз продължавах да седя, като се подчинявах на логичния извод: ако не трябва да се „мотаеш“, то да се „навиращ“ съвсем не бива. Когато си тръгваше, Михаил Илич обгърна стаята с поглед, отново ме погледна за миг, прехвърли нещо в ума си, но очевидно се отказа от предположението си и премести поглед. Като му пречеа да излезе, върху него „се нахвърлиха“ жадни да поговорят с него актьори. Разговорът продължи още известно време и когато приключи, Михаил Илич се обърна към асистента: „Тук трябва да дойде един артист... Смоктуновски... Пафнутий, струва ми се. Доведете го при мен на площадката.“

— Той е вече тук, ето го... —

Той не се обърна веднага към мен. През това време аз успях да скоча и дори малко да почакам прав, а когато той се обърна... О! Това беше много интересно. На лицето му освен очилата имаше и нещо от рода на: „Ха сега де!“ Но това беше само за миг. А може би аз фантазирах: какво ли не би могло да хрумне в главата на човек, който седи в ъгъла с треперещи колене. А може би ми се е сторило от смущение, защото ми обърнаха внимание по такъв странен начин. Но най-вероятно от неочакваност, защото, когато в театъра споделих с колегите си, че ме вика Ром, отначало ме изгледаха с недоверие, а после със завист и казаха: „Ех, ти!... Той те вика? Та това е нашият първ режисьор.“

А Ром съвсем не приличаше на такъв, дори напротив. В него нямаше нищо такова, което да те накара да се вгледаш, да се смаеш и да въздъхнеш: „Ето това е!“ А беше Човек и това се виждаше веднага. Човек красив. Човек умен, достоен, но същевременно много непосредствен, което свършено ме обърка.

Той тръгна към мен едва ли не с чувство за извинение. Бързо, като го изпреварих, тръгнах срещу него. Той се усмихваше светло, с доброта.

Не мисля, че „вина“ за това имаше неловкостта при тази първа среща, но след това той винаги се отнасяше към мен с нежност и уважение.

Може би трябва да се опасявам, че няма да бъде обективен в спомени-те си за него. Но ако е позволено да се стигне до такъв нескромен и парадоксален извод, то аз съвсем не се боя. Защото знам и съм убеден: да оцениш такъв човек е твърде трудно.

Страхувам се и съм смутен от друго. Моите спомени за него са онази част от живота ми, когато имах щастието да работя и да се срещам с него. И за да мога да пиша за това, неизбежно ще ми се наложи да си служа с „той и аз, аз и той“. И в това вече има, макар и неволна, но неудържима хлестаковщина: „Френският посланик, немският посланик. . . и аз.“

Въпреки това приемам този риск, защото ще говоря само това, което е било, тоест истината и нищо друго освен нея. Но ще пиша, както виждам и както мога.

Съавторът на Михаил Илич Ром на сценария на „Девет дни от една година“ Даниил Храбровицки ме хвана веднъж на стълбата на студията, както контролър в трамвая хваща гратисчия, и ми каза, че предложил на Ром да ме снимат в ролята на Иля Куликов, при което Ром след секунда размисъл „подкрепил“ тази добра идея с фразата: „Вие сте луд!“ Тонът на Храбровицки не оставяше никакви съмнения, че това е било точно така. Помня, че този преразказ не ме вдъхнови особено. Не изпитвах по този повод нито радост, нито подем. Не, по-скоро обратното — имаше мъка, тежко ми беше, че я нямаше онази радост, която незабавно би дошла, ако имаше отклик ако не на вярата в актьора, то поне на доверието в него.

И въпреки всичко аз взех сценария от Храбровицки и го прочетох на един дъх, погълнах го, изпих го. Смах се, плаках, отивах с въображението си някъде далеч от реалното, радвах се на битието, играех, изигравах отново и бях крайно възбуден. И, както си спомням, тази вечер не можах да заспя. Сценарият беше изключително хубав, образът на Иля поразяваше. Такава завършеност в кинодраматургията е рядък случай, ако не и единствен в моята практика. Допускам, че и отхвърлянето ми от режисьора се превърна в определен допинг при възприемането на сценария. Извънредно прекрасен беше той, както онзи забранен плод, но да кажа, че е зелен, не можех дори и тогава. Аз знаех, бях убеден, че ще го „достигна“, ще го „откъсна“, че ще направя това сам, ще съумея да докажа, че мога много повече, отколкото предполагат всякакви там „първи режисьори“ . . . В мене назряваше, надигах се дяволското желание да докажа, да убедя и . . . да победи. Отидох на репетиция, като не казах никому нито дума. Притаих се. Искях да погледам как ще се държи, как ще изглежда режисьорът, на когото въпреки неговото мнение натрапват нежелан актьор. Драматургията на това очаквано зрелище е обидно проста: аз знам, че Той не иска да ме снима в своя филм, а Той не знае, не се и досеща за това, че на мен всичко и за всички ми е известно и че „за зелен хайвер няма да ида“. . . Е, хайде да погледаме как ще се измъкне честният и интелигентен човек.

Репетирахме сцената с вече утвърдения Гусев — Баталов. Михаил Илич се държеше просто, спокойно и аз не виждах нищо такова, което би могло да открие или, още по-лошо, някак неприятно да прояви неговото отношение към тази излишна репетиция със случайно пробутан му актьор. Единственото, което беше необикновено или по-скоро неочаквано за подобна репетиция беше това, че по време на диалога ни с Баталов Михаил Илич Ром изведнъж заразително започна да се смее. Като не прекъсвах диалога, с края на окото поглеждах в неговата посока и се стараех да видя и разбера природата на това веселие. Този мой поглед се възприе като проява на ексцентричната натура на Куликов. Смехът се усили и стана непрекъснат и висок.

Завършихме този откъс от диалога под вече дружния смях на всички

присъствуващи и на просълзания, симпатично стенещ от смях Михаил Илич. Бях удовлетворен, щастлив и треперех от усещането за власт — силата на творчеството, така да се каже: ако поискам — ще се смеят, ако поискам — и ще заплачат.

Михаил Илич си бършеше сълзите. Някой ме гладеше по главата, както се гласи дангалак-идиот, и хихикаше в ухото ми. Храбровицки седеше в креслото, прехвърляше крака от една на друга страна и като се превиваше, сякаш го болеше коремът, се смееше гръмогласно: „Помогнете! Какво прави той? Ще ме умори мерзавецът!“ Самият аз, след като видях, че „съм обрал всички точки“, се смеех не по-малко от другите, взирах се и търсех на лицата потвърждение: „Ама чудесно, наистина! Нали така? . . .“ Всички бавно идваха на себе си с внезапни рецидиви на изтощения, отиващ си смях, с някакъв нервен отзвук в него.

— Въобще не съм предполагал, че това може да се насочи в такова русло. Много смешно, Кеша, скъпи, много смешно, интересно, необикновено, смело. Няма какво да се каже. . .

И неочаквано:

— Но съвсем не това, което бих искал, скъпи.

Като че ли вятър отвя и ликуването, и усещането за победа. „Е да, разбира се, при мене всичко е не както трябва, не е това и не е така. . . А ти самият току-що сълзи лееше“, си помислих, но казах друго:

— Е, а тогава какъв края на краищата е нужно, Михаил Илич... скъпи?

— Нужна е разглезеност, увереност в себе си, нужно е господарче със закръглени жестове, мързеливичък, който не се перчи, не е ексцентричен (това ти го имаш в излишък), а простичък, лек, ироничен и безкрайно добър. И престани да си въртиш копчето — я го виж какъв е нервен. А ето при него, при Куликов, копчетата на сакото му трябва да умеят да мислят. За Куликов да мисли означава да живее, това е неговата норма.

— Норма на сакото, така ли?

— . . . ?

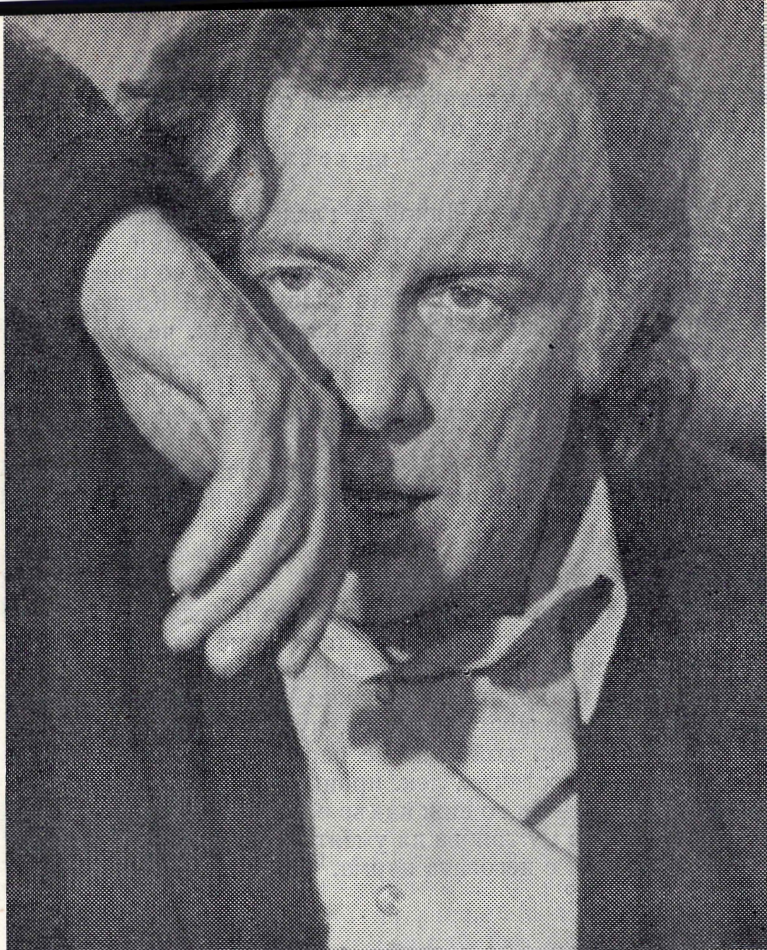
Разпъваше ме страхотно желание да нагрубя, да разоблича, да упрекна, но стисках челюсти и мълчах.

„Може би да предложа да се смени сакото, да се вземе друго, с други копчета или да се отпорят тези — немислещите?“ Страхувах се да не го разсърдя, да не го накарам да застане нащрек и затова премълчах и казах нещо съвсем друго. Беше тежко. Увереността ми веднага се изпари, но желанието да се утвърдя в ролята и в доброжелателността на режисьора към мене остана, бясно и озлобено. Естествено озлобеността се стараех да скрия — усмихвах се.

Общата атмосфера на снимките на тази проба беше добра, работна и едно-временно домашна. Правеха се варианти, всички бяха доволни. Накрая Михаил Илич отново ме прегърна и обяви:

— Мисля, че всичко ще бъде добре. От групата (така се нарича колективът, който ще снима филма) вие сте вече утвърден, виждате ли как ви гледат? Така че заминавайте спокойно в Ленинград, почивайте, набирайте сили, спокойствие. Ще ви позвънят. Координатите взеха ли ви? Чудесно! Довиждане. А вие защо през цялото време никак странно се усмихвате? . . . Това не ви разкрсява. Довиждане.

Всички ме целуваха, прегръщаха, стискаха ми ръцете, тупаха ме по рамото, говореха всякакви хубави думи, а в рамката на огледалото на гримьорната, когато се разгримирвах, видях забодена хартийка — заявката за следващия ден, където черно на бяло беше написано: „Кинопроба. Гусев — А. Баталов, Куликов — Юрий Яковлев в 11,00, в 13,00 — Куликов — следваше



Инокентий Смоктуновски

много известно име и още някакви две непознати фамилии. От това можеше да се заключи, че моят Куликов е абсолютно унищожен, че се е сгромолясал и този Куликов сега беше и вял, и дебел, и ироничен. . .

Празник нямаше. Усещането за празнота и студена ненужност самотно ме изпращаше от студията, дълго ме гледаше в гърба, в душата, притискаше ме, прегърбваше ме, изтриваше ме от лицето на земята. . .

Пробвах много. Снобът се сменяше с уверения глезльо, последният отстъпваше мястото на съвременния Обломов, а той на свой ред предшествуваше външната изисканост и свобода на поредния типаж. Пробвах дори един известен, понапълнял в това време кинорежисьор и той тежко се люлееше в калейдоскопа на пробите за този непрост персонаж на физика-теоретик Иля Куликов, но само се „люлееше“.

Тази роля привличаше. Привличаше мнозина и привличаше с много неща. Беше остра, свежа и необикновена за това време със своите човешки прояви. Появата на такъв човек-характер в киното, а може би и в съветската драматургия беше дотолкова необичайна, че накара болшинството от преминалите през пробите актьори да смятат Иля не само за второстепенен герой,

но и за отрицателен персонаж, въведен само за да може положителният герой да бъде наистина и докрай положителен, без каквито и да било колебания, съмнения и светлосенки.

При мен, напротив, дори и в най-малка степен не възникваха мисли за това, че Иля Куликов е с някакъв социален, духовен или, още по-лошо, нравствен недостатък. За мен той беше не само от положителен по-положителен, но и колкото и странно да се стори на някого, въобще герой на филма, един-единствен. Да, наистина това може би също е крайност, продиктувана от моя актьорски егоизъм. Впрочем всичко това може да се отнесе към работната хипотеза, платформата, наличието на която помагаше на Михаил Илич и на мен да вървим към човека, когото и поднесохме на зрителя във филма, човек, както на мен ми се струва, с висок ум, лека, но далеч не лекомислена натура, натура сложна, дълбока, красива и неизмеримо по детски ранима.

Когато в Карлови Вари на пресконференцията, където Иля Куликов беше признат за най-съвременният, дълбоко положителен герой, ми беше зададен въпрос: „А как подобен герой или по-точно изпълнителят на този герой се отнася към известния традиционен „триъгълник“, където му е отредена незавидната роля на третия, излишния?“ — чувствайки изгодността на позицията, без почти да се замисля, изстрелях, че никога не съм го смятал и не го смятам за трети. Той е първият. И единственият. И ако тя си е отишла от него и е отишла при другия, то толкова по-зле за нея, а може би и за онзи, при когото е отишла. Избухна смях, по-нервните аплодираха. Михаил Илич весело се провикна: „Прекрасен отговор!“ Понякога той беше искрен и непосредствен по детски.

Когато снимахме така наречения „полезен метраж“ на филма, ние все още продължавахме да репетираме, да търсим, да се приспособяваме или, както у нас е прието да казваме, да шлифоваме. Съществуваше остър стремеж да поставим себе си и партньорите си в ситуация още по-близка, отколкото може да се прочете дори в такъв чудесен сценарий от първия, петия, десетия път на прочитане. Ние, работниците от киното и театъра, наричаме това „човъркане“ или „потъване“ в материала. На нас доста често ни се налага да чуваме съчувствената фраза: „Как ви се удава да запомните такива купища текст наизуст?“ Ах, ако знаеха тези питачи, че съществуват такива периоди в самотушването на актьора, когато знанието на огромни, сложни текстове наизуст е нищо, просто почивка в сравнение с постоянно изплъзващото се основание за произнасяне на този текст. За да може този текст да се произнася не от вас, а от онзи персонаж, който вие сте длъжен да намерите в себе си, и за да може този персонаж да бъде единствен рупор на всички тези думи. Само тогава целият научен от вас текст, а заедно с него и образът-характер ще бъдат убедителни и живи. Това е трудът. Това са гранитът, елмазът и скалата, за които, аз съм уверен, дори не подозират мнозина, които виждат привидната лекота на нашата работа. Всичко останало са хубави цветенца на слънчева полянка, и то по време на отпуската.

Не крия, понякога и заучаването на текста не се удава веднага, но може би не се удава именно защото образът е в едно направление, а вие — в друго. Човешката органика на актьора несъзнателно се противи на подобно насилие и протестирайки, стачкува, като отслабва паметта. Не мога да определя причините на аналогията, но Пушкин го е казал удивително:

Глубокие пленительные тайны,
Не бросил ли я все, что прежде знал?
Что так любил? Чему так жарко верил?
И не пошел ли вслед за ним безропотно,
Как тот, что заблуждался
И встречним послан в сторону иную?

Веднъж повикаха Михаил Илич от репетицията в павилиона и останали сами, ние с Баталов решихме да прочетем текста на сцената, която трябваше днес да се снима. Актьорите почти винаги правят така — минават си текста така да се каже, — но в дадения случай ние имавме малко по-друга задача. Поиска ни се да се погледнем отстрана и направихме това по следния начин: сменихме си ролите — Баталов четеше текста на Куликов, аз — на Гусев. Целта на този опит за нас беше очевидна: „да се определи колкото се може по-точно накъде да се върви и какво да се вземе за из път“.

След като минахме текста няколко пъти, ние се увлякохме (може би това беше единственият случай, когато партньорът за всеки от нас означаваше безкрайно много) и като че ли нещо се получи.

Михаил Илич се върна, придружен от своите помощници и стажанти. Всички бяха в добро настроение, шегуваха се, усмихваха се. Навярно това ни подтикна към повторение, но вече пред тях, на нашия репетиционен вариант. Не казвайки нито дума, ние с Баталов се впуснахме да въплъщаваме задачите на Ром: Баталов в образа на Иля, аз — на Гусев.

Въпреки че това беше Ром, който сам обичаше и умееше да се шегува и да се смее, наглостта на нашата постъпка беше чудовищна. Творческата шега е едно, но лотарията. . . дори заговорът — това беше нещо съвсем друго и аз го разбрах, но някак си глупаво не можех да спра и ние продължихме.

Михаил Илич гледаше без всякакво учудване и напрегнатост. Изглежда, този хазарт, с който ние правехме всичко, помогна да се прикрие лъжата и нашите лица в тази диверсия бяха „истински“. Той, нищо неподозиращ, не откриващ фалшификацията, прие всичко за чиста монета, докато погледите на всички, които седяха зад Михаил Илич бяха много красноречиви и не предвещаваха нищо добро. Когато свършихме, ние с неутрално -скупни физиономии се взряхме в Ром, както обикновено правехме това всеки път след репетиционно търсене на някаква сцена.

Ром запуши, примигна с очи, като че ли премахваше някаква пращинка, помълча още известно време, поправи цигарата си и каза необичайно кратко и сухо:

— Така, добре. . . Лика, предайте на Лаврова, че ще се забавя. . . , и като помълча малко:

— Нима правя впечатление на кръгъл идиот? . . . Вие сте като децата. . . Хайде да работим, че времето и без това ни е малко. . .

Това беше един от последните дни, когато ние все още осъзнавахме, че засега не сме попаднали на това, което ни е необходимо. Нервите бяха напрегнати. Всичко вървеше не само наопаки, но и през куп за грош. Ние говорехме, спорехме, тонът се повишаваше. На всекиго се струваше, че колкото по-високо и силно излага своята позиция, толкова по-основателна, по-справедлива ще бъде тя и че докрай ще убеди всички в нейната правота. Вдигаше се ужасна врява, всички говореха, но никой не слушаше, защото е много по-леко в своето безсилие да упрекнеш този, който стои до тебе. . .

Отдавна беше минал онзи половин час, в който трябваше да се успокоим, да намерим себе си, да почувствуваме рамото на приятеля, на другаря-партньор, но аз все още продължавах да настоявам за ансамбъл, за твърдост и общност в подбора на изразните средства и детайлите, докато Баталов утвърждаваше стихийността и изключителността на своя герой. Аз се опитвах да възразя, че говорим на различни езици. Моята настойчивост той оцени като наглост и ми каза нещо рязко право в лицето. Като че ли вдъхновена от това, Таня Лаврова, която дотогава седеше мълчаливо, изведнъж също така мълчаливо ме погледна. . . Ах, ако тя играеше по този начин и във филма. . . Всичко беше ясно — трябваше да изляза. . . Надигайки се, сигурно щях да

си отида, но изведнъж седнах обратно и като едва се съдържах, проскърцах като динозавър.

— Такива партньори. . . виждам за пръв път!

Играех ва банк. Баталов преbledня като лист хартия, на която те принуждават да напишеш заявление „по собствено желание“, стисна ръката на Лаврова и гръмко произнесе това, което Таня каза само с поглед. Аз продължих да седя. Всичко се сгъсти. Надвисна скандал. Михаил Илич стоеше настрана и ту с тъга гледаше своите разярени от творчески екстаз актьори, ту започваше някак странно празно и безизразно да разглежда димящата си цигара. Очевидно щеше да последва и второ, и трето проваляне на нашето така чудесно създадено се общуване, но точно в най-голямото напрежение, породило се от тези взаимни нападки, изведнъж прозвуча гласът на Михаил Илич:

— Отменете снимките. Ние не сме готови... тоест готови сме, но за нещо малко по-друго. Да останат само актьорите, другите са свободни. . . Альоша, Таня, елате тука, моля ви се. . . Кеша, Кеша, вие къде. . . останете. Нито сянка от недоволство. И само твърде прикритата умиротвореност, заседнала зад неговите очила, скрила се зад студенината на стъклата, можеше да разкаже за истинската цена на тази минута.

— Альоша, аз ви слушам. Какво ви тревожи, какво ви пречи, какво ви притеснява, кажете ми. . . седнете, Кеша. . . Таня, вие също не мълчете. . . В този диалог аз „мълчах като риба“ и бях само свидетел. — Баталов говореше, Ром слушаше и го гледаше, мълчеше и слушаше. Слуша ше и мълчеше. Бях поразен. Така внимателно, така дълго да слушаш това, с което преди много време си се разделил като с грубо и ненужно, дори просто остаряло, можеше очевидно само Той с неговото търпение и ум. Не можах да издържа и излязох. Много нещо не чух, но затова пък разбрах за какво му е потрѣбвало на Михаил Илич да слуша онова, което той преди три дни дума по дума повтаряше на мен и на асистентката си Лика, като се стараше да обясни и на себе си, и на нас какво иска актьорът Баталов. Озадачен, че артистът с охота се впуска в дълги разсъждения, а именно колко необикновен трябва да бъде неговият герой, а по същество всички тези „словоизлияния“ не се проявяват и не се възплащават в нищо конкретно нито на репетициите, нито на снимките, режисьорът се принуди да прибегне към това с надеждата, че може би изведнъж от тази словесна плява ще се покаже живо стръкче, за което ще могат да се хванат и да започнат да създават обикновения човек Гусев, както всъщност стана.

Изобщо не помня Ром в седнало положение на снимачната площадка. Все пак той не можеше, след като снима дълъг филм, нито веднъж да не приседне в павилиона. И въпреки това паметта ми упорито ми го представя на крака, да говори тихо или да показва нещо на актьорите, но задължително на крака. И това не е закъсняла халюцинация, не, така си беше. Не зная с какво да го обясня, но може би търсенето на сцената или самото снимане на това, което вече е намерено, го възбуждаше и изправяше на крака.

Но веднъж в павилиона (това беше холът на клиниката, където се срещат дошлите да изпратят болния Гусев, Льоля и Куликов) той лежеше изпънат на скамейката до стената. Това беше невероятно, това не можеше да бъде. . . Михаил Илич трябваше да бъде прав. . . но той... лежеше. В павилиона беше тихо, всички гледаха объркано, стояха на някакви осиротели, самотни групи, тогава, когато всичко трябваше да кипи, когато трябваше да има обикновената, предшествуваща снимките атмосфера на делова припряност. . . Но нямаше нищо такова, беше пусто и глухо — той лежеше слаб, със затворени очи, беше някак неудобно да го гледаш, — това беше беда. Той пушеше много и натоварването на последните уплътнени снимачни дни не можеше да не

окаже влияние. Беше го стегнало сърцето и той лежеше. Дори неговият голям красив нос сега изглеждаше жалко.

Говореха с шепот, движеха се на пръсти, тихо, въпреки че никой не беше помолил за това. И изведнъж в тази тишина прозвуча гласът на Михаил Илич:

— Лица. Проверете, моля ви се, дали художниците заличават процепата на тавана: от точката, от която ще снимаме, той ще се вижда.

— Да — а — а, Михаил Илич — заеквайки на много ниски тонове, подчертано отговори асистентката, — ще замажем тази пукнатина. . . е — е — ето сега. . . е — е — . . . и като не доизказа нещо, замлъкна.

Михаил Илич се усмихна, облекчено въздъхна, надигна се. . .

Всички очаквателно сериозно го гледаха. Той, сякаш не е имало никаква болка, на свой ред се взря в нас. След това Михаил Илич стана и каза:

— Е, стига сме симулирали и зяпали, хайде на работа.

И всичко закипя, раздвижи се, придоби добрия светъл смисъл — всички го обичаха и всеки в душата си се радваше, че той отново е на крака, — значи всичко е добре. И животът ще подари още много и много прекрасни дни за напред.

На снимачната площадка има дни необяснимо успешни, когато всичко върви и се построява от само себе си. Без видими усилия в общуването с другите и в контролирането на самия себе си се постигат резултати, които в друго време, дори да се напегнеш, да отстъпваш на всички и за всичко, да нервничаш или, напротив, да се владееш, не можеш да постигнеш. При такива потискащи смени прибягваш до методи в работата, които съвсем не са благовидни, а противни — понякога просто лъжеш, въпреки че няма никаква крайна необходимост от това. Но лъжеш съзнателно, бясно, до забрава и съвършено не се замисляш, че за лъжата някога ще трябва да плащаш три пъти по-скъпо. Но не за това става дума, факт е, че се случва. Не често, но се случва. . . Аз също опитвах и веднъж се случи следното:

— Михаил Илич — се обърнах към режисьора с много честно лице, — вчера вие предлагате да махнем тази фраза или да я заменим с друга. Е, и какво, ще я оставим или не?

— Нищо такова не съм предлагал, не измисляйте. Ако фразата ви е неудобна, кажете направо. Това ще ви избави от труда да хитрувате и да измисляте всякакви небивалици.

Зарадван, че съм постигнал своето, предложих набързо някаква фраза вместо тази, която не ми допаднаше. Михаил Илич ме изслуша спокойно; не последва нито учудване, нито желание изведнъж да закрещи, да затропа с крака или да излезе от павилиона, което би било напълно оправдано в този неудачен ден. Нищо такова не стана. Напротив, всичко беше тихо. И погледът беше тих, и никъде нищо не трепереше и не се движеше. Понякога си мислех, че ако Михаил Илич изведнъж се окаже на фронта, той сигурно ще бъде прекрасен сапър и веднага ще обезврежда всякакви мини и всякакви хитри телени плетеници.

— Скъпи Кеша — каза той с тон на обръщение към юбиляр, когото съвсем не искаш да приветствуваш, но се налага, — не по врат, а по шия. . . защо трябва набързо да записваме нещо, ако ние току-що сме изхвърлили същото? От това няма полза. Нека просто да махнем фразата и толкова, тя действително с нищо не ни помага. Но да не бързаме с някакви скорозрели нововъведения, защото, както показва животът, те не носят нищо добро. Ето — той задраска фразата с молив, — устроива ли ви? Чудесно.

Когато снимахме сложния, станал вече прословут любовен триъгълник (а този път той беше не само традиционен, но и нов с това, че и тримата са задружни, умни, тънки и интелигентни), трябваше да се реши кой какво по-

ведение ще има в цялата тази ситуация и как ще изиявява себе си.

Филмът мина отдавна и очевидно много неща са забравени. Ще напомня всички тези по принцип прости, но до известна степен объркани от самите млади хора отношения.

Митя Гусев (А. Баталов) „гори“ в работата. Но той не се съобразява не само със себе си, но и със своята нежна приятелка — умната, но женствена Льоля (Т. Лаврова). В края на краищата на нея ѝ омръзва и тя си отива, скъсва с него. Същият този Митя има приятел Иля, към когото в трудни минути в работата и в живота (а за Митя това са синоними) той се обръща за помощ и съвет, тъй като Иля е физик-теоретик, притежаващ чудесен ум и също, колкото и да е странно, е талантлив, въпреки че не е заразен от бащата на неудържимостта. Този добър, ироничен Иля (И. Смоктуновски) има неловкостта да се влюби в напусналата Гусев Льоля. Тя отговаря с взаимност на Иля (това се случва в живота) дотолкова, че дори решава да се омъжи за него, но е затаила (може би неосъзнато) топла привързаност към неспокойния до фанатизъм, талантлив физик-експериментатор Митя Гусев (това също се случва — експериментаторите са си експериментатори — нищо не можеш да направиш).

Зрителят заварва тази дружна тройка в най-голямото пълноводие на чувствата, и то в критичното време, когато трябва най-накрая да се избере брегът, единственият и необходимият, да се доплува, да се излезе на него, да се построи колибата на любовта и . . . да се почне може би да се съжالياва и съмнява дали този бряг е правилният и дали да не скочиш от него и да отплуваш на противоположния. Всичко това съществуваше в схемата на сценария. И Михаил Илич буквално се домогваше да създаде между нас добро, до грижливост внимателно и тънко отношение един към друг в тази любовна суматоха. Но без никакъв сантимент и съжаление към „излишния“ Иля. Лаврова и Баталов неочаквано разкриха толкова странна представа за добротата и чувствителността въобще и към мен по-специално, че при цялото си добро желание не можех да се съглася с тях, просто никак не можех. Да, разбира се, не е нужно никакво варакосано-показно съчувствие, никой не спори, но коректност на поведението им спрямо мен е елементарен такт, който говори за техните високи морални качества, които според мен са просто необходими. Иначе по какъв начин би могла да се осъществи тази висока одухотвореност, към която така дълго ни насочваше нашият режисьор Михаил Ром?

Ето една сцена, която беше заснета така, както се репетираше. Те са тримата. Стоят и мълчат (това е най-хубавото място — мълчат). Какво напрежение, такт и неловкост едновременно. На експериментатора, на когото е дарявала нежността си преди, Льоля и звезднъж предлага: „Митя, хайде да влезем и да поговорим.“ Митя отговаря, както и подобава да отговори герой, който не затруднява себе си с никакви съмнения, любезности и словоизлияния: „Да влезем.“ Пределно просто, но далеч не едносложно. Там, вътре в тази дума, трябва да се предполага, има много, много нещо и може би дори такова, което не ни е съдено да разберем. Изключителна натура — нищо не можеш да кажеш. На сегашния си любим тя казва: „Иля, почакай ни тук.“ Ококорил очи, теоретикът остава безропотно да чака. Те отиват с вдървени и застинали лица. Гледах ги как отиват и не ми стана хубаво. . . неуютно ми стана. Щом става дума за тънко мислещи и също така тънко чувстващи хора, то именно тези ли измерения на човешкото начало ще носим със себе си??? Вече бях готов да обърна внимание на Михаил Илич върху своите съмнения, но сцената не беше моя и смяната не беше моя. Единственото, което беше мое, беше собственото ми мнение и затова премълчах, останах в пълно недоумение как тези нещастници ще се спасяват сега. Дълго време те не се връщат. Във всичко, което става там, зрителят е посветен чрез дълга сцена. И ето наставата времето, когато

вече е необходимо ако не да се спасяват, то поне да се измъкват. Те излизат. И трябва да призная, че вдървеността на лицата им е намаляла порядъчно, просто да се чудиш къде се е дянала. Както се полага при тънко чувстващи и нервно организирани натури, които се боят да не наранят своя другар, на лицата им се е появило и нещо ново, но такова, на което не можеш веднага да намериш определение. Нещо от рода на: „Ей сега ще ти дадем да се разбереш.“ Мно-о-о-го интелигентни хора. И главното — одухотворени. Ироничният Иля, като вижда нежното изражение на лицето на опърничавата си годеница, моментално клюмва, тръгва срещу тях и обидено възкликва: „Приятелю, искам да спя.“

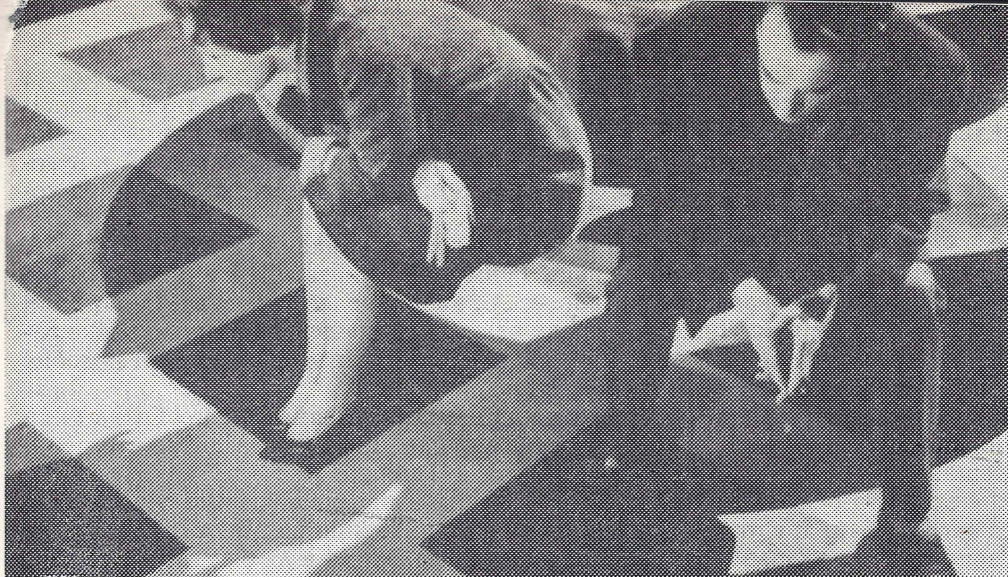
— Ние всичко решихме, Илюша! — казва Льоля:—Аз се омъжвам за Митя.

— ? . . .

Е, какво има тук да се говори. По-подходящ момент да направиш най-всевъзможни мутри от този просто не се случва в живота. Аз добросъвестно и честно ги направих всичките подред. Наистина не мога да кажа, че това ми достави много голяма радост. По-скоро, напротив, усещането за глупаво и ненужно кривене като тежък товар заседна в душата ми.

Инокентий Смоктуновски и Алексей Баталов в „Девет дни от една година“





Таня Лаврова и Алексей Баталов в сцена от филма „Девет дни от една година“

Сцената беше заснета. Работният ден завърши. Осветителите и операторската група намотаваха, събираха, придвижваха своите огромни светилници и високи, стройни младежи уморено отнасяха на своите плещи като дресирани заспали змии дебелите намотки на електрическия кабел. Време на странно съжителство между умората и оживлението на колективната работа. Творчеството е хубаво нещо, но домът и почивката след задушния павилион също не са за пренебрегване.

Михаил Илич стоеше редом с оператора Герман Лавров и втория режисьор, гледаше пред себе си и уговаряше какво ще трябва да се прави утре. Той се беше съсредоточил върху някаква мисъл и беше любопитно да го наблюдаваш как се откъсва от нея. Приблжих се и застанах до него. Михаил Илич отбеляза някъде в скоби това съседство, продължи в себе си решението на проблема, който го вълнуваше, обърна се след това към Лавров и каза: — Началото на „триъгълника“, преминаването на улица „Горки“ и до витрината. . . горе-долу това е. Нека да почнем с това, до смяната мисля, че ще успеем. Нещо искате да ми кажете ли, Кеша? Да, Лика, научете, моля ви се, не се ли е случило нещо с Храбровицки, защо пак го няма. . . Извинете, Кеша, какво искате да ми кажете. . . ?

— Не ми е по сърце това, което сега снем. Нали вие казвате: те са добри, съвременни, тогава защо има толкова зла острота и в мене, и в тях? Да допуснем, че те правят това достойно, нека да е така, но аз нали съм светъл, лек, честен? Тогава защо да не ги изслушам спокойно и като гледам техните злоради лица, а те са именно такива, да се засмея неудържимо, светло и ясно, което те никак няма да очакват, потънали в своето себелюбие и егоизъм... — и аз се засмях, наистина отначало с малко изплашено лице, понеже разбих, че твърде много си позволявам, и след това се отдръпнах.

Смеех се, движех се, показвах как бих направил всичко това пред Льоля и Гусев в сцената.

Не е ли това по-добър, открит и честен ход? Преди пет минути тя е била моя годеница, къде са нейната трогателност, нейният ум, женската ѝ чувствителност в края на краищата? Искаше ми се да се обезкуражат и от своята постъпка, и от това, колко просто, без злоба и ревност се държи Иля. А и неговата фраза: „С тебе не може да се скучае“, тогава ще звучи без упрек, по човешки просто и обичащо.

Аз свърших и започнах да питам с поглед ту Михаил Илич, ту Лавров. Меко, като малко тъжно гледаше Герман, Ром каза: „Той е прав“, и тихо се усмихна, сякаш казваше на Лавров: „Е, какво, не ви ли казвах?“, и повтори на глас: „Той е прав. Нищо не мога да кажа. Най-после в павилиона дойде радостта на търсенето и съмнението.“ Не предполагах възможността от подобна реакция и затова бях порядъчно смутен.

— Не самовлюбена посредственост, а развълнуваност и пробване биха могли да изявят нашите възможности, ако те съществуват. Вие сте прав, Кеша. Колко жалко, че ги няма Льоша и Таня.

Групата беше доста изостанала в плана и ние не заснехме отново тази сцена. Но зарядът от тази рядка минута на вълнение на Михаил Илич даде своите живи кълнове в следващия материал на филма и аз бях горд и се радвах, че дадох неволен тласък за това.

От този прекрасен момент ние завинаги останахме приятели. Готовия филм представихме на Международния фестивал в Чехословакия. Влажният, ношен въздух на Карлови Вари. Тъмна котловина, обкръжена от планини, е погълнала в своята чудовищна паст града с неговия развихрен, празнично оцветен кинофестивал. Отдалеч илюминацията на фестивала изглежда като малка мъглявина, а отделните мощни прожектори като разпилени бисери на сочно, тъмно кадифе. Тяхната яркост като че ли ознаменувахе присъствието на няколкото световни кинозвезди на този фестивал. Самотна закъсняла кола, идваща от пътя за Прага, раздираше със светлината на своите фарове сгъстения се сумрак и прогонваше някъде в дълбоката тъмнина тишината и уютното бълбукане на бързата малка рекичка, пълна едва ли не до горе с речна пясърка.

Там, долу, където бърза колата, сега е задушно. Тук е свежо. Когато узнахме това от старите жители, Михаил Илич и аз решихме да се разходим преди сън по безлюдния път в планината. Но скоро стана ясно, че желаещите да се окъпят в нежната прохлада на нощта никак не са малко. Оказа се, че сме попаднали на маршрута на „дистрофиците“, които жадуват да смъкнат излишните килограми, и те тежко плуваха до своите дебели сенки. Беше забавно да се слуша звуковата мозайка, образуваща се от изплуващата от тъмнината ту чешка, ту полска, ту немска реч. И изведнъж замириса на родина. Тъмнината ни подари до болка познатата дума „план“ и „трима богатири в нощта“ понесоха спокойната тревога за завишения план. „Нашите са в стихията си“ — на почивка мислят за работа. . . В тази вечер грижата за нашия труд не напусна и нас. По-точно мен. Не можех само да намеря повод да заговоря, а той беше нужен, защото за съжаление аз имах твърде своеобразен възглед за моя труд и за неговата оценка. На мен и сега ми е доста неловко да пиша за това, но тъй като искам да разкажа за Ром и за работата си с него, ми се струва, че няма никакъв смисъл да лъжа. Ще говоря само истината. Ето я тази истина и тези мисли.

На подобен световен форум бях за пръв път. И очевидният успех на нашия „Девет дни“ ме развълнува. А моето вълнение не стана по-малко от това, че този успех до голяма степен се отъждествяваше с успеха на моята работа в този филм, т. е. с образа на Иля Куликов. Точно това не ми даваше покой. Бях възбуден. Това, че фестивалът едва беше започнал и още набираше скорост,

не попречи на мнозина след прожекцията на нашия „Девет дни“ да ме поздравят с наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля. Тези приятни симптоми се сипеха отвсякъде и много пъти пред Михаил Илич. И аз виждах, че той се радва. Това ме окуражи и аз реших да поговоря с него.

Беше тъмно, ние бавно бродехме в планината. Ту бърборехме за нещо незначително, ту мълчахме и слушахме отдалечаващ се момински смях... Като изчаках да заглъхне, вдигнах нагоре глава и доста безразлично попитах:

— Дали ще вали утре. . . или не?

От тъмнината не последваха никакви метеорологични прогнози. Къде се наврях с този дъжд? И глупаво, и ненужно. С друго исках да започна!

— Ревматизъм ли имате? — прозвуча изведнъж обикновена заинтересуваност и тогава аз, без всякакъв подход, заобикалки и без тази моя примитивна хитрост, напomniaща понякога досадна глупост, разказах на Михаил Илич, че за съжаление твърде късно съм дошъл в киното и бързам да се утвърдя в него и че тази моя награда на фестивала ще бъде първата лястовичка, която ще помогне на Ленинградския обком да забрави напускането ми на Ленинградския бо́лшой драматичен театър и като смени гнева си с милост, да ми даде най-послед отделна квартира.

Паузата, която последва, беше голяма. Дори, бих казал, заплашително голяма. Тя продължи. Представяте ли си, да изстреляш всичко това на един дъх, като дори малко се задъхваш от построяването на всички тези прелестни планове, и изведнъж в отговор нищо не се чува, нищо не става. С крайчеца на окото гледах към Михаил Илич. Не, той си вървеше все така спокойно до мен, но странно, вървеше някак безразлично, съвсем безучастно, като че ли случайно сме се оказали заедно.

— Вие сте прелестен артист, Кеша! — и аз си помислих, че не върви чак толкова безучастно. Сигурно просто така ми се е сторило.

— Това е безспорно и аз не разбирам защо сте загрижен за някакво утвърждаване. Вие вечесте се утвърдил, утвърдил сте се основателно. Вие ли трябва да се безпокоите за това? . . . И аз не мисля, че получаването на квартира трябва да се поставя в зависимост от успеха на филма или ролята. Това са различни неща. И затова вашият личен успех в нашия филм си остава ваш, дори ако филмът бъде награден. Но да се надявате на наградата за най-добра мъжка роля, извинявайте, Кеша, е глупаво — две награди на филма няма да дадат. Друг филм с толкова необходима за момента тема на фестивала няма да има. Ясно е от това, което вече сме видели. Всички са се втурнали към креватните отношения, към разсъбличането на жените — това само по себе си не е лошо, но днес. . . — В тъмнината това „днес“, въпреки че беше казано също така просто, както и всичко останало, изведнъж надвисна и остана. — Днес има много по-важни неща.

Той замлъкна, мълчах и аз. Нямах какво да му възразя, въпреки че много ми се искаше да получа отделна квартира, много!

— Да идем да изпием някаква вода.

Безсмислената безгрижност или безгрижната безсмисленост, което собствено не променя същността, защото въобще я няма в това определение, но и едното, и другото достатъчно точно определят живота в нощния бар „Флорентина“ в Карлови Вари. Във всеки случай тази вечер я възприех именно така. Седиш в този бар, задължително, кой знае защо, пушиш, пиеш портокалов сок, танцуваш или просто запаш заетите с това хора — и всичко това, взето заедно, съставя извънпрограмното, свободно общуване на събралите се тук кинематографисти от цял свят.

Неистовият джаз в центъра като акустична центрофуга е разхвърлял всички по ъглите и отдалечените стени на залата. Показаха ни свободна ма-

сичка в съседство с епицентъра на това изпитание чрез звук. Създаваше се впечатление, че музикантите получават премиялни за шума на своето изкуство или че е издигнат лозунг: „Не им позволявайте да говорят! Свирете така, че всички да наскочат от местата си и да се впуснат да танцуват. Нека се поразтърсят.“ Известно време ние смаяно се гледахме един друг и отстрани това би могло да изглежда така: „А ти как попадна тук?“, и какво не ни хареса там в планината? Михаил Илич извика нещо в ухото на благоволилия да пристигне с нагло безразличие келнер и той, изправяйки се като разочарован принц, постоя един миг и тръгна, като отнасяше явното нежелание да изпълни една толкова прозаична безалкохолна поръчка като две води.

— Какъв фасон! — извиках аз.

— Какво?

— Какво достойнство, казвам! Да му завидиш!

Михаил Илич ме погледна за миг, след това погледна стената и тавана, върна се с поглед към мен, в който се четеше въпрос: „Какво ли още ще измислиш?“, и отговори.

— Да. . . това е късен барок.

— Какво чак толкова — две води, барът е нощен, това е тяхно задължение, тук никога не е късно — напругах аз гласните си връзки.

— А пък тези украшения — повиши глас и закрещя Михаил Илич и в тона му ясно се долови: „Какво си се лепнал днес за мен?“ — и той посочи някъде към стената.

Погледнах натам, после към него, после отново в посоката на отишлия си келнер, но колкото и да се напругах, не можах да си спомня да съм видял някакви украшения по него. Но все пак намерих в себе си сили да разбера, че е по-добре нищо да не говоря и да питам.

Оркестърът продължаваше да тероризира възбудените кинематографисти, които наивно и старомодно предполагаха, че от всички известни стихийни бедствия: всякакви там наводнения, изригвания и залежавания, КИНОТО все още не е загубило първенството. Мисля, че подобно убеждение би могло да съществува само до срещата с този оркестър, не повече.

Може би това гръмогласно зло не заслужава само по себе си да се говори така много за него, ако то не беше един твърде осезаем признак за здравето на нацията, от една страна, и причина за неочакваното откритие, за което собствено искам да разкажа, от друга.

Михаил Илич седеше срещу мен през малката ниска масичка и оставаше спокоен. С жест, пантомимично той ме прикани към търпение — все едно в този вой дума не можеш да чуеш, но и те ще имат пауза, почивка. . . ще се уморят. . . Той кимна по посока на гръмозвучните майстори. . . тогава ще поговорим и за барока, и за Мароко и за всякакви други сложни неща.

Не беше произнесена нито една дума, но дори и да беше казана, едва ли щеше да изясни повече от това, което разбрах само като гледах какво ми показва „немият“ Михаил Илич. Като видя, че връзката е възстановена без загуби и повреди, той леко и също така беззвучно добави:

— Не се огорчавайте. Те няма да издържат дълго.

И уютно се разположи да чака. Погледнах оркестрантите.

Невероятно! Бяха ни „подслушали“ — млад красив чех, тромбонист, който очакваше своето встъпление, се усмихна и отрицателно поклати глава: „Не се надявайте, това няма да го бъде!“ И като се извини също така пантомимично, както направи Ром, облиза хазартно устни и отправи дулото на своя инструмент към нашата масичка, като ни зарина с каскада от пронизващи трели. Избухнахме в смях и се облягахме в креслата си.

Странно, но от този момент вече не ни смущаваше нито силата на орке-

стъра, нито очакването на поръчаните води, нито това, че не сме сами. По-скоро напротив, ние намерихме себе си в тази нощна общност от хора, ритми и звуци. Стана ни леко, престанахме да чакаме. Михаил Илич игриво „танцуваше“ с китката на ръката в такт с тази станала изведнъж чудесна музика и все така нямо ми довери:

— Виждате ли, Кеша, как всичко зависи от самите нас. Пет минути по-рано ние дойдохме тук едва ли не с изискването „пазете тишина“, ние сме талантиливи, ние сме надарени, а всичко това ни пречи. И какво стана? Всичко е на предишното си място и заедно с това всичко се измени. И преди всичко се изменихме ние. И възприемаме всичко съвсем иначе. Сега ще ни донесат вода и ще я донесе този келнер, който с нещо не ви се понрави. Ето тук не бяхте прав, Кеша. Ако в такъв късен час искаш вода, не гледай с каква физиономия ти я поднасят.

* * *

Рядко, ох, колко рядко ние, актьорите, след като филмът вече е заснет, можем да си позволим или дори само да поискаме например следното: да повъниш на режисьора, с когото си работил в този филм, и без сянка от неловкост или страх, че можеш да се окажеш нетактичен, да бъдеш неразбран или, още по-лошо, с мъка изтърпян дори по телефона, изведнъж да заявиш:

— Михаил Илич? Много бих искал да ви видя. На всичко отгоре съм и много гладен. Надявам се, че мога?

След неголяма напрегната пауза, в която не е трудно да се предположи, че на другия край на жицата се стараят по гласа да определят кой е този нагъл тип, последва миролюбив, макар и недоумяващ въпрос:

— Позволете да узная кой е този, който толкова много е изгладнял.

— Аз съм. . .

— Е, няма какво да се каже. . . доста изчерпателно и интересно. И въпреки това не бихте ли могли. . . не бихте ли могли по-конкретно? . . .

— Това съм аз, Иля Куликов. Иля Александрович Куликов.

— Да. . . Да. . . Иля Александрович Куликов. . . Позволете, кой Куликов. . . Куликов? . . .

От тона се долавяше как сепрехвърлят в паметта всички Иля Куликови, каквито има, били са и могат да бъдат с такъв нагъл глас. И изведнъж — вик на бос човек, който е настъпил жаба:

— Кеша! Дълго ли ще ме водите за носа? Вие сте в Москва? Идвайте, идвайте, чакам ви. Льоля — викна той, незатворил телефона, — при нас се натрапва и е готов да ни удостои с посещението си Смоктуновски. Настоява да го нахраниш. Той, както винаги, е гладен.

Гласът на Елена Александрова отдалеч:

— Е, деликатеси със сосове, с които са го разглезили на различни места, аз нямам.

— Нищо, щом е гладен, ще лапа това, което му дадат — промърмори Михаил Илич и след това каза радушно — Кеша, пристигайте! Обещават да ви нахранят и вкусно, и добре. Адреса не сте ли забравили? Да — да, зад Долгоруки. . . Помните ли, от двора. . . Чакаме.

Пристигаш. Както у дома. Бих казал просто „у дома“, но това няма да бъде истина. Не развълнуваност, не, и не неловкост, съвсем не, а изпитваш чувство на проста светла радост, на приповдигнатост, когато отиваш към този дом с неговата домакия и с този човек.

Елена Александрова чисто по женски плесна с ръце, когато видя моята кръгла, избръсната до гологлава (това се наложи от многото непрекъснато сменящи се един с друг възрастови гримове и перуки за „Чайковски“).

— Ром — викна тя и започна да се смее, — ела да видиш какво нещо е дошло при нас. „Аз от дядо избягах, аз от баба избягах. . .“

— Кой там така неуважително се отнася към остарелите роднини? — долетя гласът на приближаващия се Михаил Илич. — Не е хубаво да се бяга от баба. . . Да, действително. . . Ако те срещна на улицата, няма да те позная. Това за какво е, за „Чайковски“ ли? Интересно. . . Да, и това трябва да бъдете вие. Кеша, с тази глава би трябвало да изиграете Ернст Телман.

— Няма сценарий. А ако има сценарий, режисьорът ще поиска друг актьор.

— Стига сме приказвали празни приказки. Не сърдете бога. Кой ще поиска друг, щом съществувате вие с вашия инстинкт и с такава глава отгоре: гледайте, абсолютно без тил. Анатомична рядкост.

— Инстинкт? Че аз да не съм куче?

— Много приказвате. Вървете да си измиете ръцете. Помогнете на Льоля да сложи масата и да ядем. Добре е това, че макар и рядко, но все пак идвате. Значи не сте съвсем глупав. . . Ето чиста кърпа—Льоля специално за вас я е сложила. . . мене в тази къща не ме глежат така. . . Поразително. . . като тиква.

После ме настани в кабинета си. През последно време аз често пътувах в чужбина. Ром слушаше, пушеше, дълго наместваше цигарата, като я прехвърляше от единия ъгъл на устата си в другия, обработваше я с устни някак по ромовски. Като продължаваше да слуша, по някакъв особен начин разбъркваше малки карти за пасианс, разделяше ги на две равни пачки, съединяваше ги, картите шумяха и образуваха една голяма колода и така още веднъж и още веднъж. След това ги остави, изглежда, се замисли за нещо, но продължаваше да ме слуша. Чувствувах се освободен, искаше ми се да говоря, да мисля, да си спомням. Говорех само за това, което съм виждал. За първите и сигурно поради това ярки усещания. Без измислици, без игра, без украсяване, тъй като изводът, обобщението, оценката, сумирането на явленията, техният синтез—това вече е светът на самия Михаил Илич. Той правеше това толкова неочаквано, леко и удивително, че изведнъж те обхващаше леко смайване. Че как така? Той следваше мисълта не повърхностно, а задълбочено благодарение на зрелия опит, натрупан от годините, на неговата същност и мироглед.

Неговият огромен гъвкав ум му позволяваше от наблюденията, натрупани през дългия и достойно изживян живот, да сумира и щедро да дарява изводи, които обогатяваше с добрината на своите възгледи, с непреклонната честност и мощ на човешкия си талант.

По това време той беше погълнат от завладялата го от дълго време идея за филма „Светът днес“. Той беше гражданин и не можеше да остане настрана от надвисналите над човечеството заплахи, безпокойства и тревоги: „А ще има ли утре?“ Ром говореше за своя филм, за това, как вижда отделните епизоди и по-специално трагедията в Китай. Точно така се изрази: „Трагедията в Китай“, за това, колко гъвкаво се държат нашите, като се опитват да използват всички възможни и дори от известно време почти несъществуващи нишки на взаимоотношения. Говореше с болка, твърдо, но не злобно. Когато замлъкна, продължаваше да мисли, но не толкова над решението на филма, колкото за китайския проблем въобще.

Разделихме се. Черната грамада на Юрий Долгоруки упорито заповядваше: „Стойте така!“ Гръмко отекват стъпки в прелезите под улица „Горки“. Пронизителен писък на спирачки на сблъскали се коли. Каменни стени. Самотни закъснели двойки: „Имате ли огънче?“ . . . Свеж порив на вятър. Предава бодърствуващият ТАСС. Половината свят спи, а той все предава. Асансьорът е изключен. В къщи е топло. Децата спят. Бележка на пода,

затисната с обувка: „Колата утре чака в осем и половина. Кефирът е на прозореца. Лека нощ“ . . .

В Мосфилм всички пак така бързат, суетят се или философски безделнически шествуват. Производственият план така или иначе се изпълнява. Социолозите, икономистите на бъдещето, които са обединили своите предположения с криминалистите, може би ще изпият не една чаша кафе, преди да достигнат до някакъв определен, ясен извод. Какво е това живот, норма, изработка??? Светът на киното живее своя живот. По дългите извити коридори шествуват кинематографистите със своите грижи: идеи или просто мисли за насъщния. Тук съществува все същата делова атмосфера, разговори, прогнози, суматоха. През всеки 5—6 години се усъвършенствуват мигащите табла: „Тихо! Снимки!“, но всички продължават да се държат така, като че ли никакви усъвършенствувания не е имало. Тук всичко е така, както и преди много години. . .

И само на стената в коридора на четвъртия етаж на производствения корпус се е появила медна плоча, която съобщава, че тук някога е работил известният майстор на съветското кино

МИХАИЛ

ИЛИЧ

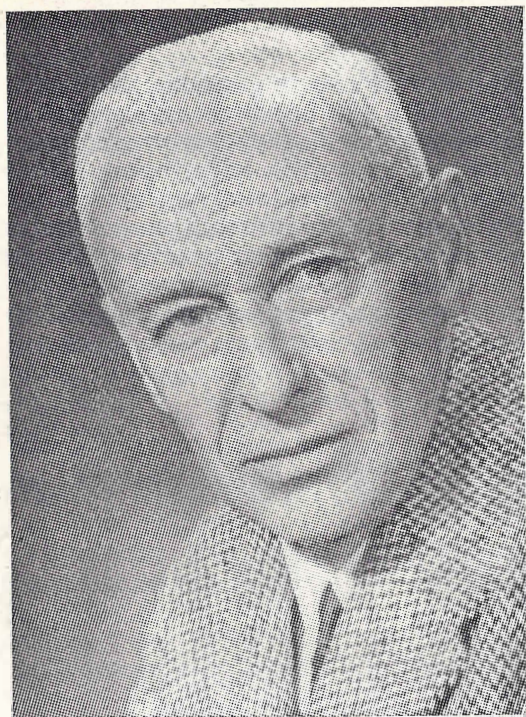
РОМ

И изведнъж става ясно, че не всичко тук е така, както е било по-рано. Не, съществуват те, незаменимите, мохиканите. Ще дойдат други, добри или лоши, но други. Той беше единствен, него не можеш да замениш дори с по-добрия (ако такъв съществува), него, който можа да изяви нас, нашите надежди и нашето време в своите филми.

Отминават шумът и суматохата. И светла тъга изпълва всички, които го познаваха и обичаха. Отливката от бронз на стената вече не изглежда така металически студена ! при мисълта за този човек. Гледаш тази мед със стоплени очи, искаш да докоснеш гладката ѝ повърхност и да ѝ поблаговариш за обективността и постоянството. Изтръгнато късче от тухлена стена. И жива, трепетна мисъл-чувство. Гледаш и не можеш да се начудиш. . . Нима именно на тази плоча е съдено да пренесе паметта за него по-нататък и по-нататък, отколкото правим това ние, живели някога редом с него, неговите близки, приятели, ученици? . . . Да, тя, изглежда, ще ни надживее. И затова от време на време има такъв нагло студен отблясък.

Но са я поставили хора, които го обичат и помнят, като дар на своите чувства, като топлина на сърцата си.

1 март 1978, Москва

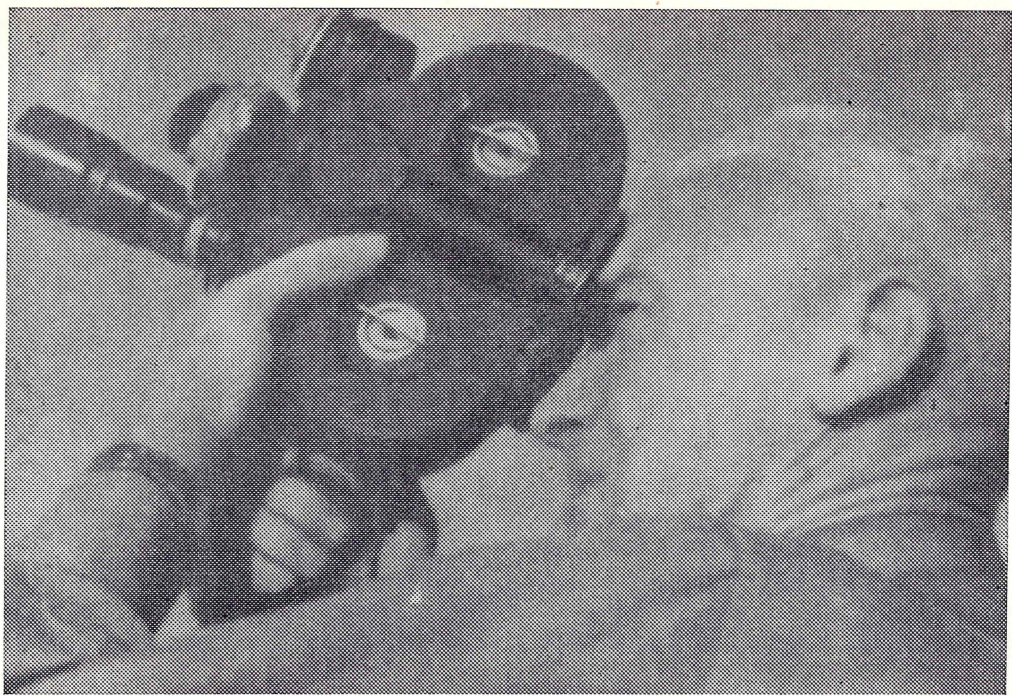


Роман Кармен

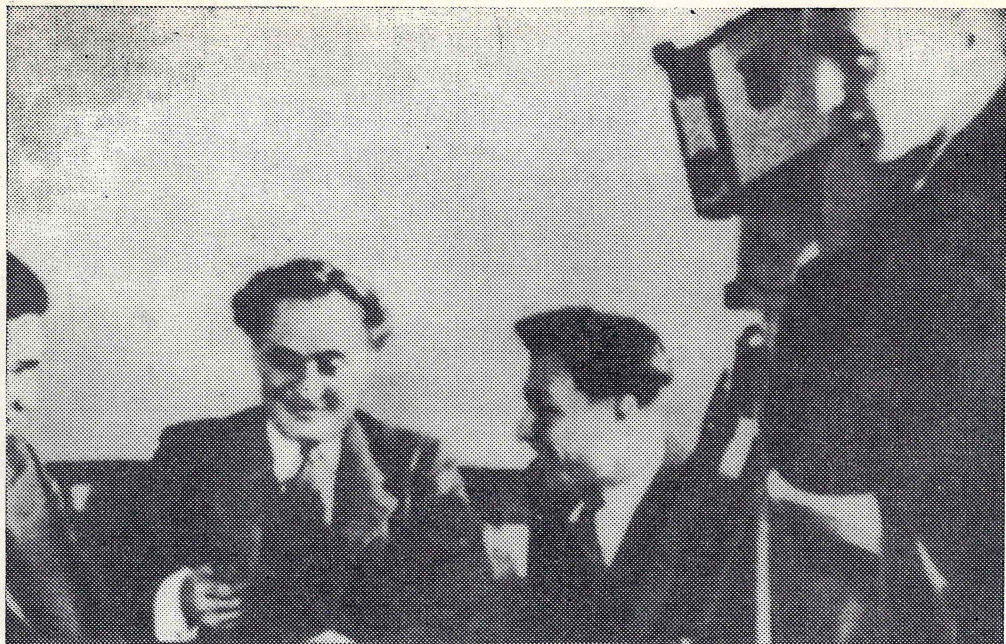
Боецът с кинокамера в ръка

Тези, които от много години познаваха лично Роман Кармен и неговата работа, не се съмняваха, че този винаги слабичък, строен човек, с тънки черти на лицето, с живи сини очи и с неспокойни ръце, вече със съвсем побеляла коса от годините, но неизгубил нито енергията, нито работоспособността си, и този път високо ще каже своята дума в практиката и теорията на документалното киноизкуство, ще се справи отново достойно с поредната си творческа задача — създаването на 20-сериен документален филм. . . Винаги неговите дори и най-обикновени сюжети и малки киноочерци са привличали вниманието с остротата на виждането, с интересните форми на решенията, с политическата насоченост и гражданския патос. Той не отбягваше да върши и най-„черната“ работа, но във всяка, и в най-скромната негова снимка се чувстваваха мисълта и опитът на способния киножурналист.

Той създаде филмите: „Испания“, „Разгромът на фашистките войски край Москва“, „Ленинград в борба“, „Сталинград“, „Орловската битка“, „Берлин“, „Съдът на народите“, „Повест за нефтяниците на Каспия“, „Виетнам“, „Пламтящият остров“, „Великата отечествена война“, „Чили. Време на борба, време на тревоги“, „Сърцето на Корвалан“ и още много. . . А за войната Кармен обичаше да казва: „Това е темата на моя живот.“ С кинокамерата, със



своето „Аймо“ Кармен не се разделяше от 22 юни 1941 година, когато беше определен да ръководи група от опитни кинохроникьори на Северозападния фронт до 1946 година, когато засне и последния кадър от т. нар. „Нюрнбергски процес“. . . Във филми на много режисьори сме гледали кадри от сраженията край Москва, когато хитлерофашистките войски през 1941 година бяха отхвърлени назад под разгромяващите удари на съветските воители. Много от тези уникални кинодокументи е заснел фронтовият кинооператор и журналист Роман Кармен. В своите спомени Роман Кармен пише: „Настъпващата 45-а година ние срещаме в землянките, в блиндажите, с тостове за близката победа, с помен за падналите другари, старайки се да не мислим за това, че съвсем вероятно е още много други да изгубим до края на войната. . . През какви изпитания, мъки и ужаси е преминал нашият героичен народ, сражавайки се за нашата родна съветска власт! И споменавайки воините—герои на Великата отечествена война, не могат да се забравят и хората, които с кинокамерата изминаха заедно с нашата армия доблестния път“. . . Роман Кармен посрещна победата на стъпалата на райхстага в Берлин. „Операторите се срещнаха при горящия райхстаг. Неволно в тези радостни минути, когато небръснатите, с възпалени от много безсънни нощи очи хора се прегръщаха един други, в мислите изникваха имената на бойните другари, не доживели до празника на победата, на кинооператорите, дали живота си за това, заснетите от тях кадри да напомнят на човечеството за ужасите на войната, за подвига на съветския народ“. . .



Интервю пред съветската кинохроника 1934 г. С камерата — Роман Кармен

На 9 май 1945 година Роман Кармен засне историческия момент от подписването на акта за капитулацията на Германия. Цял свят познава този малък „киносюжет“ на големия документалист Роман Кармен.

„Аз влязох в Берлин — разказва Кармен — с гвардейския танков корпус, командван от генерал-лейтенант Семен Кривошеин. А през ноември на тридесет и шеста година наши съветски танкове се сражаваха с фашистките пълчища при стените на Мадрид и нашите съветски танкове командуваше майор Семен Кривошеин. Испанците го наричаха „Коменданте Мелле“. Ние се сприятелихме там, на испанска земя — кинооператорът и танкистът-доброволец. И ето ние с генерала вървахме през нощта по осветената от пожарищата улица. Той освети с джебното си фенерче надпис: „Берлинералее“. Прочитайки названието на улицата, генералът попита:

— Помниш ли Мадрид?

— Помня, казах аз. . .

За свободата на Испания се сражаваха много народи. И редом с тях бяха ония, които с бележник и киноапарат в ръце се стремяха да разкажат на целия свят за подвига на народа, приел удара на фашизма. . . Колко отвратителен е трябвало да бъде за майката, ридеща върху трупа на своето дете, видът на човека, насочил срещу нея трещящия киноапарат. Ето той се приближава до нея плътно и снима в едър план нейната мъка, след това сменя обектива, презарежда касетата. Отново снима. . . Само ръката на кинооператора не трябва да трепере. Та нали при хирурга, когато той прониква в зещите хорски рани, ръката не трепери. . .“

Кинокадрите остават. Остават за историята. Снимките на Роман Кармен неизменно сочат пътя на боевата кинопублицистика, на нейната политическа насоченост. Често великолепно заснети, старателно организирани кадри

оставят зрителя равнодушен. Роман Кармен убедително доказва, че „основното качество, определящо ценността на документалните кадри, е съдържанието“. Ако операторът има за какво да разкаже от екрана, ако има какво да каже на хората, то тези кадри могат понякога и да не бъдат технически съвършени, да не са съвсем „на фокус“. . . все едно, те вълнуват зрителя, защото са частица от самия неподправен живот. . . Такива снимки има във филмовия материал на Роман Кармен от „испанските“ дни, но и днес не ще се намери зрител, който да не бъде потресен от тяхното съдържание, от истината, от зверския лик на фашизма.

Мисля, че снимките на кинодокументалиста Роман Кармен обогатиха и езика на документалното кино. Например неговите кинокадри от Испания са познати и много пъти гледани от милиони и милиони зрители. Кармен снимаше в един от градовете на Астурия по време на една въздушна бомбардировка, когато жени и деца бягат по улицата сред пожарищата, влачейки след себе си одеяла и възглавници. . . После отиде в окопите — на бойното поле, и засне суровите лица на испанските бойци, пълни с решимост да защитят свободата, да се борят до последен дъх срещу фашизма. . .

„ . . В репортажа съм се стремил да използвам всички изразни средства на киното — пише Кармен.—Експериментирах с увлечение и горещо. Между другото никога не съм се увличал от причудливи „ходове“. Така например никога не съм се стремил към „художественото“ осветление, стараех се в ре-

В Берлин, 1945 г.



портажната снимка да използвам минимално осветление, което да ми осигури само експозиционната норма, жертвувайки съзнателно и безпощадно всевъзможните светлинни ефекти, за да не лиша сниманите епизоди от тяхната жизнена естественост. . . “

„Спомням си — разказваше ми Роман Кармен — за едно изключително събитие. Аз трябваше да посрещна с кинокамерата победителя от двубоя с фашизма, героя от Лайпцигския процес Георги Димитров. Оставах броещи минути. Време за подготовка нямаше. Новината за пристигането на Димитров и другарите му в Москва дойде внезапно. На мястото на посрещането липсваше достатъчно осветление, с една дума, никакви нормални условия за киноснимка. И все пак снимах. Какво от това, че технически снимките не бяха кой знае какво. Но успях да заснема бурната радост на москвичани, които горещо прегърнаха Георги Димитров. . . Успях да заснема щастливата усмивка на лицето на Георги Димитров, свободен сред съветските хора. . . След това, в друг ден, вече спокойно, професионално точно, заснех първото синхронно интервю на Георги Димитров и другарите му Благой Попов и Васил Танев пред съветската кинохроника. Това беше през 1934 година. Бях във възторг от Димитров. Та именно той нанесе първия удар в лицето на фашизма.“

В началото посочих много от създадените от Роман Кармен документални филми. Съдържанието на повечето от тях е пропито с гневни чувства и с призив за борба срещу фашизма от минали години и срещу фашизма днес, когато той отново плъзна по нашата планета... Творецът живее със своето време. Когато завърши войната, темата на мира и труда замениха на екрана епизодите от бойните полета. . . И кинорежисьорът и авторът Роман Кармен ни разказа от екрана за историята на нефтените находища в морето, разказа ни „правдиво, с документална достоверност и заедно с това интересно, с образен език“. . .

Половин година той наблюдаваше с кинокамерата появяването на приказния град на нефторработниците в открито море. Постара се да фиксира на филмовата лента всичко, да не пропусне нито един епизод. Така се появи на екрана един от най-вълнуващите в „мирно“ време негови филми. Роман Кармен беше удостоен с Ленинова награда. И в този филм творецът разби шаблоните, показва мястото на кинодокументалиста в остри ситуации на работата, всред природната стихия — там, където никак не е безопасно, а трябва да се стигне до творческия резултат. . .

Роман Кармен беше във времето. Затова отиде в джунглите на сражаващия се Виетнам и засне не „проста кинохроника“ за борбата на виетнамския народ с колонизаторите, „не само документални кадри“, а чрез създадения филм изведе мисълта за „неминуемото разпадане на колониалната система“ (Р. К.).

Роман Кармен в буквалния смисъл на думата кръстоса с кинокамерата морета и океани, летя до всички континенти. „Снимайки Куба — пише Кармен, — видях, че тя е частица от огромния многострадален континент, в който всички народи се борят за освобождението си.“

Десет години по-късно той отново беше в Латинска Америка и засне двусерийния филм „Пламтящият континент“ — ярък документ за класовата борба в Латинска Америка. Сетне беше в Чили, срещна се с Алиенде, за да реализира филма „Чили. Време на борба, време на тревоги“ и „Сърцето на Корвалан“. . . След това, за да изпълни докрай своя дълг на боец-кинодокументалист, вече на 71 години, той се съгласи много пъти да прелита от Москва до Ню Йорк и завърши докрай работата си над двадесетте филма за Отечествената война, в името на истината, в името на мира за хората на зе-



мята. Тези филми бяха предназначени за телевизията на САЩ. Това бе огромен творчески труд, непознат до днес в цялата история на световното документално кино. За главен режисьор и ръководител на програмата бе поканен народният артист, лауреатът на Ленинова награда Роман Кармен.

Героят на социалистическия труд Роман Кармен можеше да се оттегли в законна почивка. Но той не напусна до последния си дъх скромната, съвсем малка по размер работна стая на четвъртия етаж на своята Студия за документални филми в Москва на „Лихов переулок“, № 6... Роман Кармен вече работеше с преводача американските „версии“ на филмите. И това не беше негово пряко задължение, но той искаше отново и всъщност както винаги да бъде максимално полезен за постигането на творческия резултат. . .

Роман Кармен живя и умря на своя боеви пост. Нашата общественост, българските кинодокументалисти и журналисти познавахме добре големия приятел на българския народ, човека-комунист Роман Лазаревич Кармен. Остава споменът за прекрасния човек, остава примерът му за интернационален дълг, остават да живеят неговите филми. . .

НЮМА БЕЛОГОРСКИ

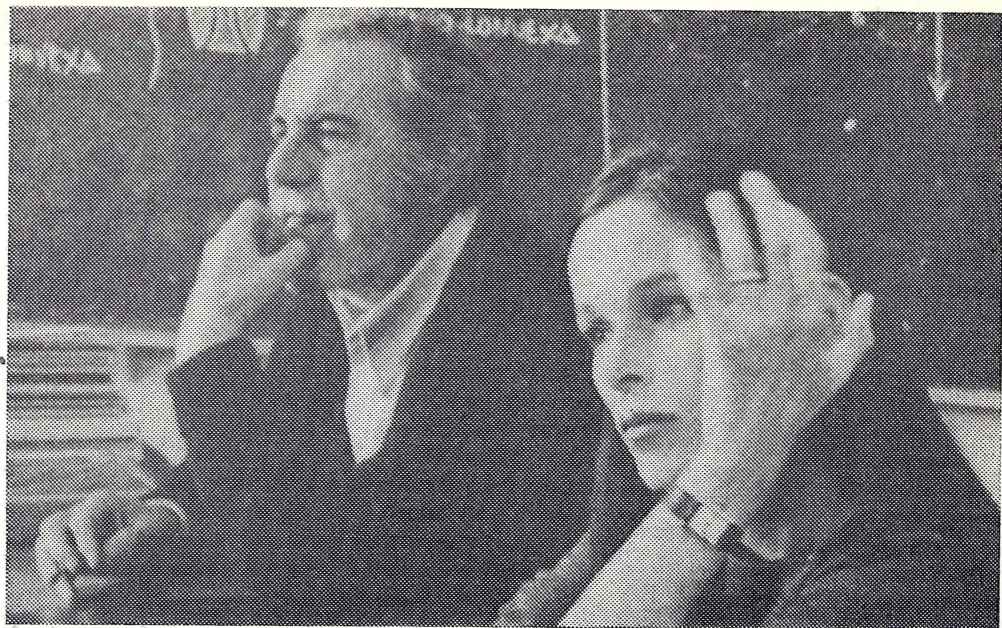
Карлос Саура

Един опит за представяне на Карлос Саура не може да не бъде белязан от неувереност, плахост и непълнота не само поради обстоятелството, че от единадесетте негови филма познаваме само четири, но и поради респекта, с който ни изпълва богатството, философската дълбочина и художествената мощ на едно филмово творчество, което днес се нарежда сред най-ярките явления в световното кино.

Саура е роден в Хуеска (Испания) през 1932 година. Завършва инженерство, а след това Испанския висш филмов институт. Занимавал се е и с фотография, сътрудничил е на редица специализирани списания, работил е като технически консултант, помощник-оператор, оператор, снимал се е в няколко филма като актьор. Дипломната му режисьорска работа е документалният филм „Неделен следобед“ (1957), последван от втори

документален филм „Куенка“ (1958). В 1959 година Саура дебютира в игралното кино с „Хулиганиите“, белязан с подчертано репортажен стил поради първоначалния му интерес към документалното кино. Постепенно Саура се налага като една от водещите фигури в испанското кино: „Балада за един бандит“ (1963), „Ловът“ (1965), „Ментовка с лед“ (1967), „Напрежение за трима“ (1968), „Бърлогата“ (1969), „Градината на удоволствията“ (1970), „Ана и вълците“ (1972), „Братовчедката Анхелика“ (1973), „Да отгледаш гарвани...“ (1976), „Елиза, живот мой“ (1977).

Първата ни среща с филм на Карлос Саура — „Ана и вълците“ — бе изненадващо за нас откритие. Откритие на едно неизвестно ни дотогава филмово творчество, на мощен и своеобразен кинематографичен талант, подхранен от испанските художествени традиции и от



„Елиза, живот мой“

уникално художествено светоусещане. По-късно ние имаме възможността да проследим последния етап от творчеството на Саура — „Братовчедката Анхелика“, „Да отгледаш гарвани. . .“ и „Елиза, живот мой“, с който той се включи в орбитата на големите имена в световното кино.

Вече споменах, че е рисковано да се разсъждава върху едно творчество, което познаваме само частично. Но все пак, съдейки по редица материали от чуждата преса, проследяващи творческото развитие на Саура, можем да твърдим, че задачата ни се облекчава в известна степен от обстоятелството, че тъкмо този последен етап фокусира и сумира тематичните, проблемните и естетическите търсения на цялостната досегашна творческа изява на Саура. Неговите четири последни филма са в състояние да дадат косвена представа и за предишните му,

тъй като те увенчават едно творчество, доминирано от хомогенност на духовни вълнения и на естетически търсения, от личностно присъствие.

Две неща или по-точно в плита на ето на две основни „координатни системи“ една в друга определя отличителната особеност на киното на Саура. Едната „координатна система“ е в съдържателната плоскост, навсякъде оформяща се под знака на „проблема Испания“ — нейното настояще, драмата на историческата ѝ съдба, болезнената неизвестност за бъдещето ѝ. Другата „координатна система“ е в естетическата плоскост, равностойна при Саура на съдържателната, тъй като за него киното е преди всичко естетически проблем. Проблем на език, на образна система, на нов самобитен начин за изразяване. Решаването на този естетичес-

ки проблем е призвано да въплъти онова, което духовно извисеното и творящо съзнание има да каже, да самоизрази. Такава висша артистична нагласа обикновено е свързана с по-кратък или по-дълъг процес на намиране на самия себе си. Подобен процес откриваме и при Саура. Филмите му, взети в хронологичен ред, са своеобразно „пътуване към себе си“. Към съкровено личното художествено изразяване, превърнало се в „Да отгледаш гарвани...“ вече в цялостно единно начало на сътворения образен свят. Доказателство за това „пътуване“ е и прекратяването на сътрудничеството на Саура със сценариста Рафаел Аскона, съществувало от 1965 г. — „Ловът“, до 1973 г. — „Братовчедката Анхелика“. Очевидно, придобивайки увереност, че е намерил себе си, Саура се решава и на първите си самостоятелни сценарни опити в „Да отгледаш гарвани...“ и „Елиза, живот мой“.

Филмите на Саура не могат да бъдат напълно разбрани, ако не се има предвид вътрешната, скрита връзка на съдържанието им с Гражданската война в Испания — поради цензурни съображения тя никъде не е пряк обект на повествованието. За да избягнат принудата да говорят за този съдбоносен за страната исторически момент, в съгласие с официалната политическа версия прогресивните испански кинематографисти, в това число и Саура, прибегват до помощта на алюзиите, алегоричите и метафорите, до непрякото слово на един „езоповски език“. Това в определена степен затруднява прочита за онези, които не познават непосредствено знаците на днешната испанска действителност и образните символи на испанските художествени традиции.

Един ключ към разгадаването на политическия съдържателен пласт във филмите на Саура е например властта, която миналото упраж-

нява върху неговите герои. Тази власт се проявява в тоталното обсебване на създанията им от виденията на спомените, в невъзможността да се предпази настоящето от рушащите го привличания на миналото, в ужасяващата липса на онова, което наричаме „утре“. Тя е своеобразна алюзия за травмите, нанесени на испанското общество от трагичния изход на Гражданската война и тегнещи върху поколенията, включително и върху „невинното поколение“ (което е било само свидетел на участието на бащите и към което принадлежи самият Саура). В тази алюзия сесъдържа и неизменно преследващата режисьора идея за регреса на едно общество, което, затваряйки очите си пред действителните си противоречия, продължава илюзорно да се крепи на фалшиви идоли. Следвайки тази идея, филмите му ни разкриват един свят, в който човешките отношения са белязани от подчинение пред богатството, политическите привилегии, общественото положение; в който всичко е засегнато от процес на дехуманизация — даже любовта; в който надвисналото като неизяснен въпрос над героите минало предопределя тяхната личностна деградиация.

„Моята мечта е да снимам филми направо у дома си“ — казва Саура в едно интервю. В това негово признание се съдържа съществено указание за характерна особеност на творчеството му, а именно че негов постоянен и неизменен обект е испанската буржоазия, която Саура поради произхода си най-добре познава. За друго според неговото твърдение той няма право да говори — „това би било лицемерие“. Изборът на обекта предопределя и отношението му: „Аз съм песимист във филмите, защото нямам никакво основание да бъда оптимист по отношение на испанското общество изобщо и на буржоазията

в частност.“ Показателен пример за този негов категоричен песимизъм е филмът „АНА И ВЪЛЦИТЕ“ с очертаващия се в него апокалиптичен образ на съвременното буржоазно испанско общество. В камерната драма, разиграваша се в тесен семеен кръг, всеки един от персонажите се оказва своеобразен представител на институциите, върху които се крепи днешното испанско общество — семейството, армията, религията. И във всеки един от тях Саура открива и подлага на прецизен анализ бащица на едно духовно разложение, вземащо престо̀пни, чудовищни размери. А историята като цяло придобива сим-

волични измерения — тя сякаш онагледява скритата драма на страната, на Испания. . .

Да се върнем отново към въпроса за миналото, което „парализира“ настоящето на героите на Саура, като този път се опитаме да го огледаме в другата, естетическата „координатна система“. Възкръсващото у всекиго, навсякъде и във всичко минало — според защитаваната от филм във филм режисьорска концепция — е изсквало и решаването на проблема за съответния изказ на времето върху екрана, разбирано като сложно съставено цяло от различни времена. При решаването му Саура дръзко експе-

„Да огледаш гарвани“



риментира в естетически план. От познатите ни филми особено интересен експеримент е „БРАТОВЧЕДКАТА АНХЕЛИКА“. Героят на филма живее на екрана в различни, отдалечени с десетки години временни отрязъци, без обаче, и в това е дързостта на експеримента, да променя своя външен облик, възрастта си, за разлика от психиката му, която търпи промени. Докато онова, което го заобикаля, в съответствие с нормалната житейска логика е неделимо свързано и определено от конкретното време. Съображенията на автора (споделени в интервю) са били следните: човек представя и мисли себе си само във вида, облика, който има в настоящия миг; той не може да погледне на себе си от дистанция, но може да си представи как е изглеждал преди години, в детството си. Поради това в спомените си той няма минала представа за себе си. И спомените на героя, които оживяват на екрана, са решени тъкмо въз основа на това съображение.

Решението крие и друг, по-дълбок естетически смисъл; плод на стремежа на Саура, явен в цялото му творчество, да открие такива изразни средства, с които да прониква максимално дълбоко в същността на героите си, да улавя потока на съзнанието, подсъзнателните мотиви в поведението на личността, скрития ѝ, трудно разкриващ се духовен свят. Нали тъкмо съзнанието е, което не се подчинява на обективните закони на времето — то живее в свое време, сливащо в едно минало и настояще, подхранвайки се с асоциации и спомени, съхранявайки емоционалния си опит.

Експериментът на Саура е спорен. Дотолкова, доколкото въвежда съвършено нова условност в киното, която като всяка условност

или ще се приеме и включи в системата на художествената комуникация, или няма. Но по-вероятно е естетическият експеримент в този филм да запази само стойността си на вярно взета посока на търсения, която да доведе до други, по-приемливи и по-органични решения, невлизащи в такова остро противоречие с начина, по който възприемаме света. Това се потвърждава и от следващия филм на Саура — „Да отгледаш гарвани...“, в който вече нито един художествен елемент не се възприема като чисто формален.

Логиката на последното критично съображение обаче в определен смисъл се подлага на корекция от някои съществени за филма съдържателни моменти, криещи политически внушения. Защото точно това уродливо от формална гледна точка въдетинено присъствие на възрастния герой в реконструкцията на собствените му спомени може би обслужва авторската теза за регреса, за деградацията на „невинното поколение“ (героят е негов представител), ненамиращо сили да погледне в очите истината за бащите и за себе си. Още повече, че тези спомени наистина са „обгазени“ от взрив на бомба през 1936 година, а бащата на героя (републиканец) и до ден днешен е смятан за „черната овца“ в семейството. Пред нас е един особено нагледен пример за сложното преплитане на двете „координатни системи“ в творчеството на Саура, за онези вътрешни зависимости, които съществуват между тях и без отчитането на които има опасност от неверен прочит на авторското послание.

Същевременно казаното не отменя всички съмнения по отношение на чисто формалния експеримент, а по-скоро предполага доуточняването, че те се пораждат от известно несъвършенство на „езоповския език“ в този филм.

След „Братовчедката Анхелика“ Карлос Саура създава своя най-красив, най-магнетичен и най-съкровен филм — „ДА ОТГЛЕДАШ ГАРВАНИ...“ (Специалната награда в Кан, 1976 г.). Според собственото му признание — „не бих могъл да направя „Да отгледаш гарвани...“ по-рано, той е последица — като се има пред вид моя начин на работа — на по-ранните ми филми...“

„Да отгледаш гарвани...“ би могъл да се нарече своеобразна „квинтесенция“ на изкуството на Саура. Този негов първи изцяло личен филм или, както е прието да се нарича, авторски, е едно върховно постижение, изразяващо най-пълно и най-категорично творческото светоусещане на своя създател. „Да отгледаш гарвани...“ ни напомня за тайнството на изкуството — с покоряващата магия на неговото художествено съвършенство, с дълбоко разтърсващото проникване в душите ни, доставяйки ни мигове на неизразими болка и радост, на духовно отдаване. Изящността на формата в този филм, неговата художествена красота и остро емоционално, почти хипнотично въздействие не подлежат на словесно обяснение, опитът за критически анализ би ги умъртвил; те биха се разсипали като от грубо докосване, ако пожелаем да разчленим и дефинираме деликатната материя, която ги излъчва. А онова, което сме в състояние да направим — да опишем филма чрез сюжетните му значения, тематично, проблемно, идейно или да очертаем формалната му структура, — може да ни даде само една номинална представа за произведението. Това, разбира се, важи по принцип за всяка една творба, но именно при висшите прояви на изкуството разминаването е най-драстично, най-непреодолимо...

В „Да отгледаш гарвани...“ Саура дава воля на пристрастието си към екзистенциалните проблеми на човешкото съществуване, към идея-

та за стремежа на духа към хармония и нейната недостижимост: към изследването на противоречивостта и драмата на човешкото съзнание, като се опира на вечни неща: смъртта, страданието, любовта. Особено интересно е, че тук той не насочва вниманието си към света на възрастните, а към света на детството, в който протича неуловимият процес на формиране на индивида, на личностното съзнание и самосъзнание. В който погледът върху света е неуморно откривателски и с най-лесно ранима, изострена чувствителност. И още едно уточнение — режисьорът в случая повече се интересува от света на жената или, както той казва: „Да отгледаш гарвани...“ е филм непосредствено за жената или за детския свят на жената. Една необходимост или любопитство, което изпитвам напоследък.“

Героиня на филма е деветгодишната Ана, изпълнявана от самата вдъхновителка на творбата — малката Ана Торент. За първи път Саура я вижда във филма на своя колега Виктор Ерис „Духът на кошера“ и бива покорен от нейното странно детско излъчване. Изпитаното силно впечатление от детето ражда у Саура идеята за филма и той пише сценария, изхождайки от образа на момичето.

Противно на общоприетата представа за детството като за най-светъл, лъчезарен и безгрижен период в човешкото съществуване Саура ни изправя пред мъчителния вътрешен свят на Ана — едно от децата на съвременен испанско буржоазно семейство. Чувствителна, с изострени сетива, с добре развит интелект, Ана живее с чувство за дисхармония в заобикалящия я свят. Това чувство идва най-напред от прекъснатата връзка с майката — неотдавна починала. Но идва и с естественото за възрастта ѝ ускоряване на процеса на личностно съзряване, когато погледът ѝ вър-

ху човешките взаимоотношения многократно се разширява и задълбочава. Стечението на семейните обстоителства ѝ дава познание за лицемерието, страха, измяната, самотата, страданието, смъртта. Но това новопридобито познание остава извън обсега на категориите добро и зло. Пред погледа на Ана се изправя един свят, лишен от хармония, неорганизиран в ценностна система, в който злото и доброто, грозното и красивото, смъртта и животът са взаимозаменяеми, равнозначни дадености, неподвластни на разум и морал, но прикриващи се под видимостта на традиционен, крепен от идеология и религия фалшив порядък. Съзнанието на героинята се формира по модела на света, такъв, какъвто го вижда — жесток, безчувствен, лицемерен. Тя си изработва своя формална, но „здрава логика“, която ѝ дава увереност, че както животът, така и смъртта могат да ѝ бъдат подвластни.

Ана „прегръща“ мисълта за убийство. Без жалост и без страх тя на три пъти ще поднесе чаша с „отрова“ — най-напред на баща си, от когото се отвращава заради плътските му прегрешения, после на леля си, узурпирала според нея правата на починалата ѝ майка, и най-после на парализираната си баба, смятайки, че за нея смъртта ще бъде избавление.

Случаят „Ана“ във филма не е патологичен. Той е страшен в своята „нормалност“ — една страшна реалност, която може би е редом с всеки от нас, само че неподозирана, прикрита. Карлос Саура ни загатва за нейното съществуване. Загатва ни за редица неведоми нам неща, които могат да се окажат спотайани в човешкото съзнание, след като това съзнание се формира от допира до един свят с нарушена хармония.

Но най-малко непълна, а по-точно и невярна би била представата,

че „Да отгледаш гарвани...“ по същество представлява един чисто философски (абстрактен) размисъл върху екзистенциални проблеми. Както се каза преди, Саура във всичките си филми рисува една конкретна историческа и политическа действителност — испанската, и във всичките му филми „проблемът Испания“ е онзи фундамент, върху който се гради образният свят на неговите творби. „Да отгледаш гарвани...“ ни изправя пред Испания от средата на 70-те години с всички нейни нерешени проблеми. В религията: традициите на един краен католицизъм и ежедневиите скрити прояви на богохулство; в политиката: франкизма, задушаваш и обричащ на духовна агония обществото в лицето на мъжете, фетишизирането на военицината; в семейството: средновековния консерватизъм, непрекословното господство на мъжа, възпитанието на децата чрез метода на възбраните; в любовта: подчинението на жената, пропастта, между секса и чувствата — все този повтарящ се от филм във филм на Саура кръг от проблеми. Водещ тук до дълбоко песимистичния извод, че в тази страна вместо хора се създават демони...

Може да се прехвърли мост от този към предишните филми на режисьора и по отношение на въпроса за миналото. Колкото и да е странно, действието, което се разиграва на екрана в наши дни (1975—1976, когато е заснет филмът), отново е поднесено като един спомен, като едно връщане към минало време в лицето или от името на порасналата Ана, разказваща ни за него от бъдещето. Даже е указана годината — 1995. Дълбоко значимо е пристрастието на Саура към воденето на разказа в ретроспективен план. В това преплитане на времената, на настоящето и миналото, се крие една от най-предпочитаните от Саура але-

гории — на Испания като страна без бъдеще, без изход. А паралелно с нея — и едно от най-предпочитаните естетически решения. В тази своя творба Саура е овладял до виртуозност боравенето с различни временни пластове, асоциативното композиране на повествованието, изящността на преходите. С това филмът придобива красотата, органичността и емоционалното въздействие на една музикална композиция, в която полутоновете, паузите и темпоритъмът обогатяват основната мелодия, правят я многоизмерна, създават предпоставки за внушения на различни нива.

Следващият филм на Саура — „ЕЛИЗА, ЖИВОТ МОЙ“, за съжаление остава в сянката на „Да отгледаш гарвани...“ Очевидно, съумял в него да изрази изцяло всички свои дългогодишни духовни възвращения и да постигне едно съвършено покритие на естетическите си, също дългогодишни търсения, в новия си филм Саура се е оказал на ръба на един преход към нещо ново и по-различно, което обаче все още не е очертало точно контурите си. Не се е „фокусирало“ като авторска концепция и като естетика. Въпреки че сам Саура твърди по повод на „Елиза“, че „едва сега можах да подхвана друга тематика, да се доближа до по-интимното и по-личното кино. Със смъртта на Франко се почувствувах освободен от морални и обществени съображения и реших да засегна други аспекти от своя живот, тези, които ми се струват най-важни... Много искам да гледам с очите на душата си, да разбера какъв съм, да зная защо правя различни неща.“

Този малко странен, необичаен филм, в който почти нищо не се случва (според общоприетите за киното представи), в който един дочертано спокоен разказ ни прави свидетели на среща между баща и дъщеря след дългогодишна раздяла и в който по волята на автора гра-

ниците между въображаемото и реалното са почти размити, може би наистина се явява това по-интимно и лично кино, за което говори Саура. Но по мое усещане, макар и да не съм уверена, че напълно съм почувствувала смисъла на филма, проникването в интимното не надхвърля постигнатото в „Да отгледаш гарвани...“

Разбира се, и тук майсторството на Саура не може да не ни възмуща. Не може да не ни доставя естетическа наслада деликатността на психологическия усет, с който се извайват образите на възрастния усамотен писател и на неговата прощаваща се с илюзиите дъщеря или пък филигранното очертаване на най-незабележимите „движения“ в техните взаимоотношения.

В „Елиза, живот мой“ разказът варира между няколко теми — за опознаването и сближаването на две човешки души, за самотата, за екзистенциалния избор, за взаимно оглеждащите се старост — младост. Особено любопитна е темата за връзката между живота и изкуството. Бащата пише роман, в който разговорите между двамата „се разпояват“, а понякога случващото се в романа като че ли „прекращава“ в самата действителност. Така постепенно на екрана реалност и фикция стават трудно отделими и тъкмо в това може би би трябвало да видим един първи в творчеството на Саура опит за вглеждане в проблемите на самото изкуство.

„Елиза, живот мой“ все пак по-скоро е едно обещание. Обещание за нов, предстоящ етап в творчеството на Карлос Саура, който в момента е почти самотен в защитата на едно кино, едновременно дълбоко проблемно, обществено ангажирано и естетически авангардно, експериментиращо с филмовия език, спорец с представата, че киното вече разкри всички свои художествени възможности.

ИСКРА ДИМИТРОВА

III международен

палестински кино-

фестивал в Багдад

Филмът като оръжие и средство за самоутвърждаване

ХАНС-ЙОАХИМ ШЛЕГЕЛ

Западногерманският автор на този обзор, написан специално за сп. „Киноизкуство“, бе заедно с колеги от Палестина, Ирак, Египет, Судан, ГДР, Югославия и Холандия член на Международното жури на III международен палестински кинофестивал. Той е също така член на фестивалния комитет.

Продължаваме да слушаме твърде въздържани становища за смисъла на кинофестивалите. И наистина ние имаме напоследък една застрашително надигаща се вълна от фестивали, които изглежда, че служат повече на амбициите на организаторите, на рекламния ефект на фестивалния град и преди всичко на търговските интереси на продуцентите. Аналитичните разговори за състоянието, функцията и задачите на киното се жертвуват на такива фестивали често в полза на една пукаща се по всички шевове светска шумотевица, на един повърхно стен панаир на суетата.

В Багдад от 18 до 25 март т. г. се състоя един фестивал от съвършено друг тип. Един филмов форум, който не на последно място доказва и постоянно поставящата се под въпрос функция на документалния филм. И при това в една изненадващо конкретна, непосредствена форма: докато в Южен Ливан бушуваха силни отбранителни боеве на палестинците и ливанците срещу израелските агресори и техните помощници от ливанската десница, в столицата на Ирак палестински кинодейци и техни приятели-колеги от Европа и Япония показваха кино и телевизионни филми, които разказваха за причините, мотивите, целите и формите на тази антиимпериалистическа борба. Узнавани по време на фестивала вести за паднали, изчезнали и ранени палестински кинооператори доказаха отново колко конкретен и сериозен е смисълът на често пъти лекомислено употребявания израз „филмът-оръжие“ или „воюващо кино“. Своите паднали документалисти — например убития в 1976 г. при сраженията в Северен Ливан Хани Явхарие — палестинците тачат като „мъченици на воюващото кино“. Документалистът е „федаин“, партизански войник, който вместо пушка носи камера. Неволно тук човек си спомня за пожертвователния труд на съветските кинооператори през Втората световна война.

Фестивалът в Багдад има определено политически характер: той показва филми, посветени на една тема, която се изобразява в САЩ и Западна Европа идеологически деформирана и фалшифицирана. Показва документи за една истина, която се премълчава или изопачава в империалистически смисъл. Затова в центъра са кинохроники и кинорепортажи за борбата на палестинците. През тази година такива имаше особено много за събитията в Ливан. Особено трябва

да се отбележи създаденият от ООП филм „Тел Заатар“ от Мустафа Абу Али, в който останали живи деца и жени разказват за зверското унищожение на този палестински лагер за бежанци от фалангистки фашисти. И наред с този филм — преглед № 4 на ООП „Към събитията в Южен Ливан“, който свидетелствува за изумителната оперативност и трудовоспособност на палестинските кинодейци.

Но наред с тази функция на киното като свидетел и агитатор ние би трябвало да видим и факта, че тук да правиш филми значи един вид да се самоутвърждаваш културно, а с това и национално като народ, на който ционистката форма на колониализъм и империализъм отне родината. И във връзка с това особено важни са два филма, които с една свършено самотитна като филмов език чувствителност рисуват портретите на двама палестински творци, изследвайки мотивите на палестинската съпротива именно в тяхното емоционално, дълбоко човешко измерение: портрета на един стар „наивен“ селски художник в „Палестински импресии“ на Аднан Маданат и филмовия портрет на лежалия дълго време в израелските затвори певец Мустафа Ал-Курдх в „Гласът от Ерусалим“ на Каис Ал-Зубайди.

По изненадващ и впечатляващ начин разкрива своето важно съдържание иракският телевизионен филм „Капучи — човек на мира“: бившият униатско-източноправославен архиепископ на Ерусалим Хиларион Капучи, чието активно ангажиране скаузата на палестинците привлече световното внимание, изнася тук една страстна пледоария за правата на своя народ, изпъстрена със съдържателно точно структурирани документални кадри. Така много презираната форма на „филма-интервю“ тук придобива нови качества вече само затова, че и като реч, и ритмически Капучи изпада в

ритуално-химнов начин на говор, което придава на конкретната информация дълбок емоционален отенък. Този филм привлича вниманието не на последно място и с това, че тук един християнски архиепископ мотивира своя политически ангажимент с основание в християнската любов към ближния и в отговорността на пастира за поверените му хора.

Разобличаване на демагогската злоупотреба с хуманистичните понятия има и в един друг, извънредно важен иракски телевизионен филм под многозначителното заглавие „Човешки права — но за кого в същност?“, тук се съпоставят фразите на Джими Картер за човешките права, с които той се стреми да уязви социалистическите държави, с картини на империалистическа бруталност в Палестина и Африка. Този филм е важен и поради това, че разкрива и показва борбата на палестинците като част от световната антиимпериалистическа борба. Един аспект въпрочем, който е посочен изрично в регламента на фестивала, но който за разлика от 1974 и 1976 година не бе проведен с достатъчна последователност.

Международната солидарност с палестинския народ намери тази година изключително впечатляващ израз. Никога досега в Багдад не са виждани толкова произведения, главно на европейски кинодейци. Ярки примери дадоха особено Италия и Холандия, представени с по три филма. От Италия, където централният орган на ИКП информираше редовно за фестивала, бе пристигнала даже четиринадесетчленна делегация, в която бяха включени трима сенатори-комунисти, режисьорът Еторе Скола и прочутата италианска киноактриса Джина Лолобриджида, която бе поканена и да връчи фестивалните награди.

Въпреки прекомерната си дължина от гледна точка на филмовия език много ярък бе документалният

филмът „Палестинците“ на англичанката Ванеса Редгрейв, която предизвика голямо вълнение с антиционистката си изява при тазгодишното раздаване на наградите „Оскар“, когато тя бе отличена за актьорското си изпълнение във филма „Джулия“. Ванеса Редгрейв не прави в този филм нищо, за да ни покаже, че тя по начало всичко знае, а влиза във филма като питащ и стремящ се към истината кинотворец. И тя започва да наблюдава действителността с дълги, спокойни фартове на камерата, които на места напомнят за съзнателно търсената рефлексгираща разкадровка на Жан-Мари Шрауб (чийто филм „Фортини/Кани“ в същност липсваше тази година в Багдад), но без да изпада в неговия формализъм. Има места в този филм, когато присъствието на режисьорката в кадъра, в документалния репортаж започва да става опасно натрапчиво, да придава на филма малко вкус на самолюбване, присъщо на филмовата звезда. Но като цяло нейното присъствие осигурява онова „лично“ участие в събитията, което понякога разкрива обществено съдържание на творбата по-добре от някои твърде реторични изяви.

Забележителен успех на прогресивното филмово творчество в ГФР е отличеният с първа награда в категорията среднометражни документални филми „Ал-Рашидия“ на филмовия екип от Касел Франц Лемкиол, Ева Шлензаг и Манфред Фос. Неговата тема — политическото и социалното описание на едно село на палестински бежанци в Южен Ливан — придоби на фона на последната израелска агресия особена актуалност. Формални и съдържателно-аналитични достоинства отличават наред с наградения вече на няколко фестивала холандски филм „Палестинците“ на Йохан ван дер Кейкен и една творба на белгийската група „Хет ври серкуит“: „Палестина — цената на ми-

ра“. Дълги епизоди от този филм са били снети с помощта на палестински приятели и антиционистки евреи в завзетите от Израел области. Между другото в него се показва и важната роля на Комунистическата партия на Израел. Особено ярки и аналитично точни са сцените, в които след цитиране на нацистки престъпления над евреите се показват кадри с палестински пленници в Израел, озвучени с песни на еврейски концлагеристи от Втората световна война.

Друг важен аспект на международната солидарност разкри документалният филм на ООП „В техните очи грее победата“, който с примера на палестински деца в международния пионерски лагер „Артек“ ни говори за голямата помощ на СССР в освободителната борба на палестинския народ. Бурните аплодисменти в залата показаха колко много се цени тази помощ.

Без съмнение III международен палестински кинофестивал беше значителна манифестация на палестинската съпротива, едно политически важно и забележително събитие, което премина с успех. И все пак има какво още да се пожелае: вече бе посочено, че е необходимо да бъдат включени и филми от другите антиимпериалистически фронтове в Африка, Азия и Латинска Америка, както е предвидено и по регламент. Във връзка с това би следвало да се положат повече усилия и за антиционистки филми от Израел, респективно от окупираните области. Важно е — именно с оглед на самопознанието на един политически фестивал — и по-широкото разкриване на фестивала пред населението на Багдад. И накрая би било добре да се организира постоянен дискуссионен форум, в който творци и критици биха могли да обменят опит и мисли върху състоянието, задачите и перспективите на едно кинотворчество, посветено на делото на палестинците.

СССР

За най-добри филми на героико-патриотична тема са наградени със златен медал „А. П. Довженко“: Централната студия за документални филми — за приноса на фронтовите оператори в отразяване на героичните подвизи на Съветската армия и Военноморския флот през годините на Отечествената война; творческият колектив, създал филма „Съдба“ (сценарист — П. Проскурин, режисьор — Е. Матвеев, оператори — Г. Цекави, посмъртно, и В. Якушев, художник — С. Валушок, актьори — З. Кириенко, Ю. Яковлев, В. Заклунна, О. Остроумова).



Сцени от новия български филм „Трампа“, сценаристи — Георги Дюлгеров, Вл. Ганев (по повестта „Три срещи“ и „Объркани записки“ от Ивайло Петров), режисьор — Георги Дюлгеров, оператор — Радослав Спасов. На снимките актьорите Маргарита Пехливанова, Илия Добрев и Жана Мирчева

Със сребърен медал са наградени: творческият колектив на филма „Зона на особено внимание“, сценарист — Е. Месяцев, режисьор — А. Малиюков, оператор — И. Богданов, актьори — Б. Галкин и М. Волонтир; „Строг мъжки живот“, сценарист — М. Кураев, режисьор — А. Граник, оператори — Н. Строганов и Л. Колганов, актьори — Ю. Каюров, Р. Грамадски, В. Кузнецов, А. Пустохин, А. Матешко.

В Киевската студия „Александър Довженко“ съветско-полски екип е заснел вътрешните снимки на филма „Изпитанието на пилота Пиркс“, постановка на полския режисьор Марк Пестрак, екранизация на разказа „Разследването“ на Станислав Лем от цикъла „Разкази за пилота Пиркс“. Участвуват съветски и полски актьори, между които Владимир Иванов, Александър Кайдановски, Збигнев Лешен, Анджей Жарненски. Част от снимките ще бъдат направени в Кавказ и Париж.



„Пътешествие с капитан Врунгел по спомени от книгите, прочетени в детството“ е малко дългото заглавие на новия филм на сценариста Александър Хмелик и режисьор Генадий Василиев.

„Бихме искали да направим една комедия-приказка, казва режисьорът, но заедно с това бихме желали зрителят да почувствува в нея нашата вяра в безсмъртното на вечно младата романтика, да се докосне до благо-

родните търсения на истината, да види на какво е способна истинската дружба. Много изненади очакват главните герои — ученика Василий Лопотухин, капитан Врунгел и боцмана Лом. Те попадат в един фантастичен град, където не е останал нито един пешеходец, тревата и дърветата са от пластмаса. Посещават дом с табелка „Тук е живяла Шехеразада“ и дори изчезват в загадъчния Бермудски триъгълник... А след това Лопотухин разказва за своите приключения в съчинението „Как прекарах лятото“.

Режисьорът Андрей Ладинин снима филма „Дилетант“ по сценарий на В. Кузнецов, трета част, на кинотрилогията за полковника от милицията Зорин, героя на „Черният принц“ и „Връщането на свети Лука“. Ролята на полковника и този път ще играе Всеволод Санаев. В новия филм става дума за убийство и грабеж, но престъпникът съвсем не е рецидивист (оттук и названието на филма). Най-голямата трудност за Зорин се състои не в търсенето на самия престъпник, а в намирането на доказателства за неговата вина.

Творческото обединение „Екран“ снима телевизионен документален филм „Слово за Толстой“, посветен на 150-годишнината от рождението на великия писател. Това ще бъде нов поглед върху творчеството на писателя въз основа на спомени и исторически документи, събрани от В. Шкловски.



▲ Сцени от българския филм „Роялът“ по сценарий на Никола Русев, режисьор—Борислав Пунчев. На снимките актьорите Георги Калоянчев, Георги Парцалев и др.



В една градина имало две плашила, съвсем обикновени. Но духнал вятърът по-силно, закладили те сламените си глави, размахали дълги ръце, заговорили с човешки глас и станали Плашило и Плашилка. Скоро те избягали от градината, скитали се по горите, запознали се с

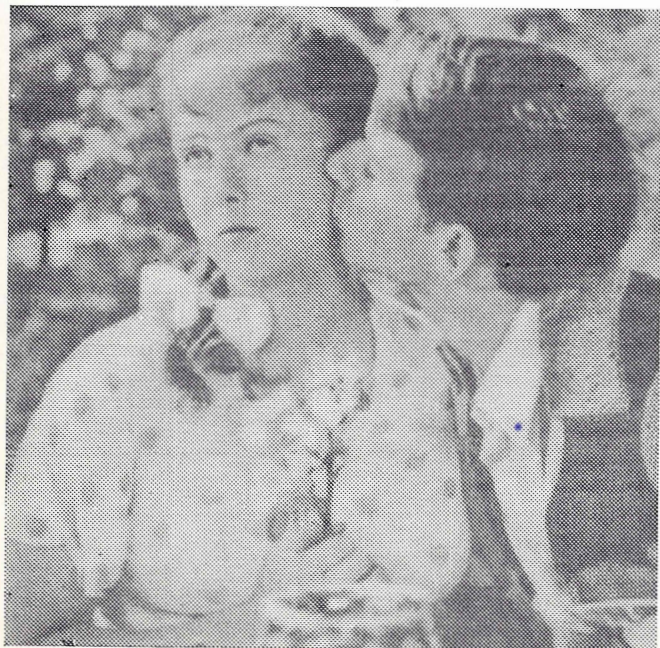
красавицата Василиса и ковача Иван. Всичко това се разказва във филма-приказка „Подаръкът на черния магьосник“, който режисьорът Борис Ричарев поставя в студията „Максим Горки“ по сценарий на Владимир Федосеев. В главните роли — Виктор Сергачов, Лия Ахеджакова, Лариса Данилина, Елена Кондратева.

В анкетата на „Светски екран“ за 1977 г. Александър Калягин е обявен за най-добър актьор на годината за изпълнение на ролята на Платонов във филма „Незавършена пиеса за механическо пиано“ ▶

▶ За най-добра актриса на годината е обявена Наталия Гундарева за изпълнение на ролята на Анна Доброхотова във филма „Сладка жена“



„Още пет дни“ е новият филм, който снима режисьорът Армен Манарян. След двегодишно познатство Анаит се разочарова от своя приятел, ереванския журналист Овик Маркарян, и решава да се раздели с него. Овик е човек със сложен, противоречив характер. Неговото нещастие е в това, че лесно се огъва пред някои житейски нередности, примирява се с тях. След няколко конфликта със завеждащия отдела в редакцията Овик решава, че е безполезно да отстоява собственото си мнение. Оттук и това равнодушие, което отблъсква Анаит от него.



Въстанието на 1 декември 1924 г. е една от най-героичните и драматичните страници в историята на комунистическото движение в Естония. Действието на филма „За цената на смъртта питай мъртвите“, създаден в студията „Талин-филм“ по сценарий на писателя Мати Унта и в постановка на Калие Кийски, се развива веднага след декемврийските събития. Въстанието, възглавявано от младите естонски комунисти, е станало като че ли прелюдия, по-точно, предистория на събитията във филма. „Когато се заехме със снимането на филма — разказва на страниците на сп. „Екран“ режисьорът, — трябваше ясно да си представим при какви тежки условия са работили нелегалните революционери след разгрома, какъв жесток терор е господствувал, как смело и в същото време внимателно са водили борбата. И все пак страхът е заставил някои от тях да скъсат с другарите си, да предадат своите идеали и дори да станат агенти на полицията. Повечето бойни групи продължават да действуват. За една от тях именно разказва филмът. Героят Антон и неговите другари след неколkokратни провали разбират, че сред тях се намира предател. . . Филмът не претендира за абсолютна документалност. Това е художествено произведение с измислени герои, което в известна степен обединява отделни факти от нелегалната борба на естонските комунисти. . .“ В главните роли играят Мария Кленска, Гедиминас Гирдвайнис, Еле Кул.

„Белият Бим Черноото ухо“ е спечелил наградата за най-добър филм на годината. На снимката изпълнителят на главната роля Вячеслав Тихонов



За режисьора Витаутас Жалакявичус („Никой не искаше да умира“) импулсът за работа винаги е предизвикан от някакво трагично събитие, поставящо съществуването на човека на граница, на която не може да остане пасивен, когато трябва да вземе решение, даже ако за него трябва да заплати със собствения си живот. Като материал за новия филм „Кентавърът“ са послужили събитията в Чили. Накратко сюжетът е следният: Орландо, директорът на националната служба за разследване, търси бандитите, които са убили шофьора, неприсъединил се към саботажа, организиран от собствениците на камиони.

Дъщерята на убития познава един от тях, Винсенте, който се втурнал в дома им. Орландо го арестува, но при опит за бягство случаен куршум на един от карабинерите го настига. 18-годишният убиец и насилник Винсенте пада на земята. „Убиха детето“ — се раздава вик на жени. Този вик подхващат опозиционните вестници. Започват да наричат Орландо „детеубиец“. Опасявайки се, че десницата може да предизвика вълнения, президентът отстранява Орландо от длъжност. Той се връща обратно в обстрелвания дворец, за да защити в последен бой своя президент, своята чест, демокрацията.

В работата над „Кентавърът“ участвуват кинематографисти от СССР, Унгария, Чехословакия. Главните роли застъпват Регимантас Адомайtis, Бруно Оя, Валентин Гафт, Евгений Лебедев, Елена Ивочкина, Донатас Банионис, Юозас Будрайтис.

В основата на късометражния филм „Прелюдия“ е легнало доста необичайно събитие. Органът на Ленинградския театър за опера и балет „С. М. Киров“, който по мнението на специалистите бил вече остарял и трябвало да се замени с нов, е напуснал своето място и след няколко хилядно километрово пътешествие се озовал в Армения във високия планински, трудно достъпен Зангезур в град Кафан. Тук няма консерватория, нито оперен театър, но има рудник и металургичен комбинат. Защо именно тук? Защото в Зангезур в древните стени на университетите в Татев и Гладзор не само са почитали, но и изучавали музикалното изкуство. И сега жителите на Кафан, научавайки за „излишния“ остарял орган, успели да издействуват той да бъде пренесен в техния град. След много перипетии, свързани с неговото пренасяне и монтиране, най-после инструментът се озовал на новото си местожителство. Сега няма съветски или задграничен органист, който, идвайки на гастрол в Армения, да не е пожелал да свири на кафанския орган.

Както отбелязва сп. „Съветски екран“, авторите на филма, сценаристът Евери Паязат и режисьорът Паргев Малаян са снели

филма сериозно и точно — няма нищо излишно, с тънък и проверен монтаж. Във филма звучи приглушена музика.

ПОЛША

В Лодз се е състояла теоретична сесия на тема „Анимацията в съвременната кинематография“. На участващите били представени много филми — от „Новият Гълiver“ на режисьора Александър Птушко, снет 1935 г., и филмите на Валериан Боровчик, Ян Леница, етюди на студенти (1957—1977) до експерименталните форми в жанра.

За десети път в Закопане е бил проведен Преглед на филми за изкуството. Голямата награда „Златен пегас“ е присъдена на режисьора Томаш Побек-Малиновски за филмите „Пътуване през половин век“, „Константин Брендел“ и „Улицата на седемте цвята“. Две втори награди „Сребърен пегас“ получават режисьорът Ричард Вашки за филма „Многогранната действителност на Леон Хвистка“ и Йежи Калин за филма „Людвик“.

В колектива „Кадр“ продължава снимането на седмсерийния филм „Семейство Лешневски“. В това семейство всеки е зает със своите работи, времето лети бързо. Едва кога-

то майката участва в един телевизионен репортаж, останалите членове на семейството узnavат, че от години тя мечтае да завърши прекъснатото някога следване в педагогическия институт. И едва сега благодарение помощта на близките си ще може да реализира мечтата си.

Филмът „Семейство Лешневски“ е опит да се нарисуват портрет на едно съвременно семейство с неговите радости и тревоги. Авторы на сценария са Януш Ленски и Кристина Боглер. Режисьор — Януш Ленски, оператор Бронислав Баранецки; в главните роли Кристина Шенкевич, Кшищоф Ковалски, Тадеуш Квинта.

Режисьорът Ричард Чекала снима по собствен сценарий „Пламъкът“. Действието се развива в едно селско семейство. Героят (актьор Юзеф Дуриаш), след като завършва училището си в града, се завръща в родното село и започва работа в стопанството на баща си. Неговите новаторски замисли пораждат конфликт в семейството. Във филма играят още Ричард Ханин, Алиция Яхевич, Барбара Крафтувна. Оператор Чеслав Швирта.

През 1977 г. кината в Полша са били посетени от 131 762 294 зрители, а полските филми — от 47 912 223. От тях най-голям успех са завоювали „Обичай или остави“ и „Прокажената“. В страната понастоящем функционират 2300 кина. Селски кина почти липсват.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Филмът „Бяла панделка в косите ти“, постановка на Владимир Ковчак, е разказ за живота в един старчески дом. Една от пансионерките неочаквано е посетена от внучката си, която живее в дом за деца. Посещението е „нелегално“, момичето се крие от персонала. Нейното внезапно появяване нарушава установения спокоен и монотонен ритъм на живота на колектива, събужда желание у старите хора за закрила, съживява спомени от младостта.

На морални проблеми е посветен филмът „Вратите са широко отворени“ (режисьор Йозеф Медвед). Героят, младеж от заможно семейство, напълно задоволен, живее без определена цел. Известни обстоятелства обаче го карат да се замисли и основно да промени живота си. Прекъсва учението си и започва работа. В новите условия се завършва процесът на моралното му обновление.

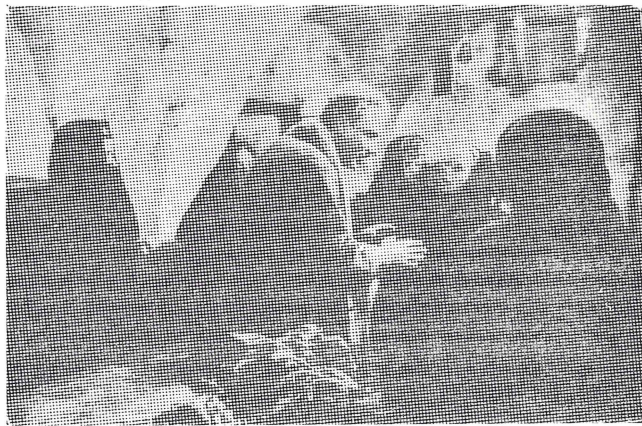
По сценария на Иржи Прохазка режисьорът Ладислав Рихман снима филма „Песен за дървото и розата“. Героят е съветски машинен конструктор, който при едно посещение в Прага си спомня за пролетта на 1945 г., когато с Червената армия е влязъл в столицата на Чехословакия, спомня си непознатата чешка девойка, младостта си. За главната роля на инженер Кузнецов, бивш танкист от Червената армия, режисьорът е поканил известния съветски актьор Вячеслав Тихонов.

Действието на тринадесетия филм на Антонин Кахина „За моравските земи“, както и предишният му филм „Нашият дядо Юзеф“, се разиграва в селска среда и е опит за един цялостен поглед върху промените, настъпили през последните двадесет и пет години в словашкото село.

ИТАЛИЯ

Романът „Христос се завърна от Еболи“ от италианския писател Карлос Леви ще бъде екранизиран. С неговата постановка се е заел режисьорът Франческо Рози („Салваторе Джулиано“).

Джанкарло Джанини, който напоследък видяхме във филма „Невинният“ на Висконти, е преди всичко актьор и на режисьорката Лина Вертмюлер. От 1972 г. играе във всички нейни филми. Техният най-нов филм носи дългото заглавие „Краят на света в нашето легло през една дъждовна нощ“. Сега Джанини се снима във филма „Пътуване с Ана“, постановка на Марио Моничели. „Филмът е по сценарий, който преди двадесет години е написал Фелини“ — пояснява режисьорът. — Това е обикновена история на пътуването на един мъж и една жена от Лос Анжелес до Канада. Много режисьори са се отказали да се заемат с реализацията на този сценарий, считайки, че няма какво да се покаже на екрана. На малко по-друго мнение съм. Може би греша, но предпочитам грешката и риска пред предпазливостта...“



Сцена от новия филм на Франческо Рози „Христос се спря в Еболи“ (по едноименния роман на Карло Леви)

Голямата награда на фестивала в Сан Ремо е присъдена на филмите „Голят боец“ на режисьора Жак Голд (Англия) и „Съмнението“ на режисьора Раул Рюиц (Франция). Наградата за най-успешен дебют е завоювал режисьорът Вибекке Локеберг (Норвегия) за филма „Откритието“. В повечето от представените филми главен герой е обществото, масите, малки колективи или съсловия, докато в наградните автори спират вниманието си върху отделния индивид в съвременното общество, който води борба със собствените си слабости, със склонността си към удобства, със заобикалящия го свят. Тези филми като че ли отбелязват нещо характерно за отделния индивид в развитите страни.

Режисьорът Марио Бианки снима филм за есесовеца Каплер, осъден в Италия за масови убийства. Миналата година при подозрителни обстоятелства се озовава на свобода във ФРГ, където неотдавна е починал.

Адриано Челентано, известен рок-певец, продължава филмовата си кариера като актьор, режисьор и продуцент. След филма „Юпи Ди“, с участието на Шарлот Ремплинг, той снима сега „Безумният Лепо“, чието действие се развива в средата на естрадни певци. Неговият герой „поддържа“ таланта си не с алкохол и наркотици, а с голямата си любов към едно момиче. Както обикновено, и в този филм Челентано изпълнява главната роля.

Сцени от филмите „Сбогом, самоцо“, режисьор — Марко Ферери, и „Викът“ (снимката долу), режисьор — Лежи Сколимовски, поделили специалната награда на тазгодишния международен фестивал в Кан

Ф Р А Н Ц И Я

Франсоа Летерие е дебютирал на екрана като актьор във филма „Осъдени на смърт“ на Робер Бресон. Не е професионален актьор, но остава свързан с киното. Сега работи като режисьор. Най-новият му филм „Моля, иди при мама, татко работи“ е екранизация на едноименния роман на Франсоа Дорен. В романа, както във филма, се повтаря въпросът, дали жената трябва да счита детето като препятствие в личния си и професионален живот. Главната роля играе Марлен Жобер. „Изпълнявам Агнес, която в семейството представлява и мъж, и жена. Женитбата ѝ е неудачна. Съпругът ѝ предоставя пълна свобода, но когато не е заета в службата, в къщи или с детето... Агнес се запознава с друг мъж, развежда се, но не може да вземе детето си поради отказа на мъжа ѝ. Във филма участвуват още Филип Лютар, Маша Мерил, Катрин Рич.

Режисьорът Жан-Жак Ано работи над сатирична комедия за футбола. „Моят герой — казва режисьорът — става много известен футболист и с това си докарва омразата на някои хора. Но той никога не губи ума си и чувството за хумор.“

Главната роля изпълнява Патрик Жобер.



МЕКСИКО

Мексиканското кино се опитва да излезе на международния пазар. За тази цел е въведена нова система на банкови дотации. Голямо внимание е отделено на новия филм „Мина — вятърът на свободата“, съвместна постановка на мексикански и кубински кинодейци. Герой е баският пътешественик, войникът Хадiero Мина. Той е избягал от Испания в Латинска Америка, където продължава да се бори за свободата. Филмът е хроника на трудните странствувания на група въстаници по джунглите на Мексико. Отначалото печелят победи над изпратената срещу тях испанска войска. Пламъкът на революцията обхваща Мексико. Отредът на Мина получава поддръжка от Педро Морено, виден мексикански борец за свобода. Но не след дълго започват неуспехите. Поради разногласие в редиците на въстаниците загива Морено, Мина пада в плен и е осъден на разстрел. Филмът е снет от испански режисьор Антонио Есейс, баск по произход. В главните роли участвуват популярните мексикански актьори Хосе Алонсо и Педро Армендалис-младши и кубинският актьор Серхио Кориери.

АРЖЕНТИНА

На едно съвещание на аржентински кинодейци директорът на кинематографията Белио е заявил, че състоянието на аржентинското кино е незадоволително и е крайно необходимо кинематографистите сериозно да се заемат с

повишаване на професионалната си квалификация. За реализацията на филми, представляващи интерес, ще бъдат отпускани големи средства. Направени са вече заявки за снемането на два такива филма — „В тези далечни времена“ и „Героичният авангард“. Техните сценарии са получили награди на конкурса, организиран от Националния киноинститут. Решено било да се възстанови международният филмов фестивал в Мар дел Плата. Последният фестивал тук се е състоял през 1970 г.

САЩ

Най-голямата американска филмова награда „Оскар“ тази година е била присъдена за петдесети път. Триумфален успех е имал филмът „Ани Хил“ на режисьора Ууди Алън, който е получил четири награди „Оскар“ — за най-добър филм на годината, за режисура, за сценарий и за най-добро изпълнение на женска роля (Диана Кийтън). За най-добър актьор на годината е признат Ричърд Дрейфус за ролята му във филма „Момичетата, които казваха довиждане“ на Херберт Рос.

ИНДИЯ

Прогресивно явление в индийската кинематография е т. нар. „паралелно кино“. Това е едно откъсване от комерческото кино, което предлага на зрителите филми, изолирани от действителността, развлекателни, сантиментални.

Към това ново течение принадлежат филмите „Герещият вятър“ на режисьора Сатхю, разказващ за страданията на едно мюсюлманско семейство, произтичащи от религиозни предразсъдъци; „Кълн“ — на режисьора Бенегал — за хариджанахите, представители на най-низшата каста на индийското общество, и борбата им за социална справедливост; „Барабан Чомани“ на Карантех — за жизнените конфликти на недосегаемите“.

Темите, които поставят представителите на паралелното кино, нямат нищо общо с фалшивия блясък на комерческото кино.

ИРАН

Първата съвместна постановка на ирански и американски кинематографисти е филмът „Кервани“. Това е не само приключенски филм, но и етнографски документ за нравите и обичаите на пътуващите номадски племена. Сценарият е по едноименния популярен роман на Джеймс Митчнер. Млада американка пътува заедно с едно номадско племе, като е скъсала всякакви връзки с цивилизования свят. Тази роля изпълнява Дженифър О'Нийл. Актьорът Майкъл Саразин играе млад дипломат, който се опитва да уговори девойката да се върне в родината. Вожда на номадското племе е Антони Куин. В останалите роли участвуват Кристофър Ли, Бари Съливан и иранският актьор Бехруз Весуги. Режисьор на филма — Джеймс Фарго.

СЦЕНАРИЙ

Христо ГАНЕВ

**Золотото
нощно
къпане**

Бил съм малък тогава, не помня как е било по време на войната, но съм чувал от баща ми, че като влезли в България, първата работа на хитлеристите била да построят една двойна железопътна линия до Германия. България — Германия директно, без всякаква спирка между тях. По нея денонощно се точели дълги влакови композиции с пълни вагони към Германия и празни към България. В празните, естествено, нямало нищо, а в пълните всичко, каквото им трябвало и не трябвало на немците и каквото е наплодила богатата българска земя — месо, масло (розово, краве и рибено), дърва, въглища, кожи, тютюн, желязо, памук, мед (пчелен и руда), олово, плодове, зеленчуци, вино, че и стотина вида минерални води. Оглозгали фашистите земята ни като кучета и ни оставили на 9 септември 1944 година кажи-речи само едни красиви пейзажи.

А пейзажите се запазили, защото фотографията и киното, както е известно, получиха особено силно развитие едва след Втората световна война. Това се обяснява с небивалото развитие на международния туризъм, новите оптически средства за тотален шпионаж и нахлуването на телевизията в бита и всекидневието на средния гражданин.

Преди войната посещенията на кинозвезда в нашата страна било уникално събитие—нещо като появяването на жива Халеева комета. Доскоро все още се разказваха легенди около преминаването на Хозе Мохика през България, който едва успял да се вмъкне в Ориент експреса по бели гащи, оскубан парцалче по парцалче от българските му почитателки. Помни се също и снимането на тонфилма „Михаил Строгов“, когато за ужас на населението немският режисьор изгорил едно цяло видинско село. Но това било още преди хитлеристите да нахлуят в България, защото после се чуло, че изпълнителят на главната роля — кинозвездата Адолф Волбрюк, в знак на протест срещу Адолф Хитлер се прекръстил на Антон.

Така било някога. А сега — фестивали, симпозиуми, творчески портрети — кинозвезди колкото искаш и каквито искаш. Идват, покланят се и си отиват. Ако наредим по небето над България кинозвездите, посетили страната ни само през последната година, ще изпишем не само Голямата и Малката мечка, че и Квачката с пилците, но ще има и за цял млечен път.

А за филмовите снимачни групи пък да не говорим — една излиза, друга влиза. Разни арифлекси, митчели, пайар болекси, супер парвота облизаха пейзажите ни — планинските и морските — така старателно, че кажи-речи няма къде да си скрием рудите, мините, минералните извори, нефтените находища и другите подземни природни богатства от вражески погледи. И всичкото — безплатно! Дунава ли искате? Те ви го Дунава. Черното море? Ето ви го и Черното море. Калиакра, Балчик, Таук лиман, Камчия, Ропотамо, Несебър, Созопол, Маслен нос, Змийският остров, пясъци, скали, дюни, водни лилии — всичко! Планини ли искате? Уха — имаме! Рила, Пирин, Стара планина, Витоша, Боровец, Пампорово — снимайте! Ама не оттам, моля, елате оттук и по-отвисоко, та да се открият добре и Белоградишките скали, Баба Вида, Рилският манастир, Побитите камъни, Рабишката пещера, Леденикът... Проверихте ли си блендата? Имаме чудесни морски изгреви и планински залежи, лавандулови полета, цъфнали овоцни градини, тучни ливади, ранни слънчеви поляни с оросени паяжини, разпукващи се макове, бълбукащи извори, пърхащо водно конче. . . А, да! И коне имаме — за батални сцени. И магарета — за екзотика. И камили. . . и камили и бели чаршафи. . . Снимайте, снимайте! Нека гледат хората, нека цял свят да се чуди и мае какви красоти и богатства за окото и душата е събрала в себе си малката българска земя. . .

А после? . . . Идват тия филми в България и гледаме — нашето море, нашия бряг, а пък хората говорят на италиански например. Между Пооитите камъни препускат мексиканци върху български коне, сред дюните на Каваците танцуват хавайки, а неизвестни герои от неизвестна националност яздят нашите магарета по нашите лавандулови полета. . .

И не дай боже някой българин да се реши да заснеме Павелбанските минерални извори или стария Пловдив, или Кътинските пирамиди! Зрителите веднага писват — аман от тия Кътински пирамиди, видяхме ги вече в десет филма! Десет филма, ама чужди. Ние, българските кинаджии сме сериозни хора. На нас ни дай социални проблеми, психоанализи, борба между поколенията, нравствени и обществени конфликти — нямаме време за пейзажи, за мъгливи върхове и тихи заливи, за стръмни дефилета и ослапени поляни, за изгреви и залези. Нямаме време да се огледаме и да видим какви чисти и вечни красоти има около нас.

Та затова пиша този увод — първо, за да припомня на ръката си как се държи химикалката, и, второ, за да не ме пита никой защо съм написал този сценарий. Написах го, защото мисля, че Мелнишките скали освен от ерозията на вятъра, дъжда и времето все още не са оглозгани от чуждите киноскакалци. Струва ми се, че тяхната рядка красота е неподозирана дори за много българи и все още не е заснета така, че да „ахнеж“. Затова реших да разкажа една история, която да започне от морето и свърши сред Мелнишките скали, с надеждата, че най-сетне и те ще зарадват със загадъчната си хубост очите и сърцата на зрителите, преди още някакви японци, немци, араби, чехи и „разни шведи“ да са им направили напречно и надлъжно сечение.

И това не е малко полза от един български филм.

Савата беше обул плувките си още в София, защото си направи сметката, че след нощния влак до Бургас, докато намери автобуса до Созопол и след това докато се дотърти до дюните, ще стане тъкмо плажно време и ще трябва да търси Нинел по пясъка или в морето и затова реши отрано да си спести неудобствата на преобличането.

Още при тичането между дюните той събу и натъпка в еднодневката си обувката, чорапите и фанелката. Сега само си смъкна панталона и вече е готов да се хвърли бегом право в морето. Но не го прави. Само нагазва в мокрия пясък и когато първите кротки вълни близнат глезените му, спира на брега. По-нататък се втурва само погледът му в пъстро, оживено море до шамандурата, че и зад нея, където тук-там се мяркат опитни плувци, водни колела и шарени дюшеци.

Панорамите на погледа му са бързи и размазани и спират пред някоя група или някое момиче изведнъж, стреснати от един само белег — банския костюм.

Изгубиха цял ден в София да търсят по магазините бански костюм за Нинел, докато най-сетне той откри този в една сергия на пазара. Нинел не го искаше, защото беше евтин и следователно прост, но той успя да я убеди, че един евтин костюм е по-ценен от скъпите, ако е уникален. А този беше единствен на сергията.

И наистина подобни костюми не са много в морето, но Нинел не е в нито един от тях и Савата трябва отново да се извърне към плажа. Тъкмо при това извъртане, но все пак доста надалече, през главите на хората, той изведнъж зърва момичето — на линията на мокрия пясък, както се бори с малка, но неудобна за носене гумена лодка. . .

! Откъде пък се взе това чудо! Той не знаеше, че Нинел има гумена лодка — тъкмо тя е криела и сега изведнъж открива познатия му бански костюм.

Савата се втурва към Нинел, помага ѝ да вдигне лодката и като я нахлузват върху главите си за по-удобно носене, двамата тръгват по брега. Навярно са се прегърнали под лодката, а може и да се целуват — вижда се само гърбът на една гумена лодка, която се отдалечава на четирите си крака.

Отдалечаването е дълго — докато се появи усещането, че някой го наблюдава. В случая този „някой“ има няколко лица.

Иван и Стоян току-що са излезли от морето — от тях още капе. Изправени един до друг с подводни маски на челата, загледани към чезнещата лодка, те са като две отливки от един калъп — дотолкова са еднакви в телата, в движенията, в израза на лицата им, въпреки че Стоян се е опитал да скрие приликата с една добре отгледана брада.

Зад близнаците, в меката гънка между две дюни, се излежават техните приятели. В същност по-правилно е да се каже „Жана и нейните приятели“, защото сред този пек и нажежени пясъци, сред доскучалото излишество от препечени до кафяво тела изненадващо белите, дълги и пълни бедра на Жана веднага грабват погледа. После се вижда, че ръцете ѝ също са бели, и лицето ѝ е бяло, че дори и косата ѝ е бяла. Само че не старческо бяло. Жана е млада жена — един бял, разкладителен облак сред зноя на лятото. Тя лежи в удобен шезлонг под сянката на шарен чадър и плете.

Приятели те ѝ са пръснати по пясъка около нея — Колю Колев, инженер Стефанов и Лора.

Колю Колев, който е къде-къде по-млад от инженер Стефанов, винаги е наричан с двете си имена — Колю Колев, а на инженера, най-възрастен в тази, общо взето, млада компания, всички викат само Вили.

Колю Колев въпреки горещината крие излишните дипли на тялото си в добре скроена риза, прогизнала от пот. Цялото му внимание е грабнато от първата страница на „Работническо дело“.

Друг вестник, сякаш хвърлен върху пясъка, пази лицето на Вили от слънцето. Върху гърдите му лежи главата на Лора, най-младата от всички. Дори да се каже за нея, че е най-младата от всички, значи преждевременно да я състарим. Тя е още малка. Нейното постоянно, скрито, дотегливо галене дразни Вили.

— Отвялякоха я-я-я — казва провлачено Стоян, когато лодката изчезва от погледа им.

— Да ги стигнем. — Иван е готов да хукне.

— В този пек! Ще се върне, къде ще иде. . .

Стоян изглежда с ръка брадата си, просва се по гръб върху пясъка и добавя с отегчена въздишка:

— Това е Созопол.

— За какво говорят! — пита Вили под вестника.

— Някой си. . . отмъкнал Нинел — пояснява Лора.

Много по-късно Вили казва с усмивка, която личи даже през вестника:

— Чакаме принца, а дойде просякът. . . Съдба!

— Един ли е или двама? — пита Жана, без да прекъсва дуела си с куките.

— Един.

— Тогава трябваше да кажеш „отвлече я“.

— Отвялякоха — набляга Стоян, — Той и Нинел отвлякоха лодката. Няма в какво да слагаме мидите.

—Ама пък каква скала намерихме! — възкликва Иван. — Мидите са едри и кръгли като картофи. Ей такива. Ние сме спокойни.

—Кои са спокойни? — пита пак Вили под вестника.

— Иван и Стоян — предава Лора, докато си играе с пръстите на ръката му. — Намерих хубави миди.

— Иван и Стоян — повтаря след малко той и издърпва ръката си. — Кръстникът им много-много не се е замислял.

Муден, празен разговор, като всички разговори на плажа.

— Иване! — вика Вили.

— Оу! — откликва се Иван.

— Кой ви е кръстникът!

— Нашият ли? . . . Професор доктор Асен Касабов.

— Така си и знаех — засмива се Вили.

— Той бил кум на старите. . . Познаваш ли го?

— Представям си го. . . Жана!

Вили махва вестника от лицето си и се надига на лакти.

— Жана, какво става с раците? Едно Голямо нощно къпане без раци винаги издребнява.

— Обещано ми е — отвръща Жана с равния си, спокоен глас, в който много рядко могат да се появят емоционални нотки. — Знаеш, че на мен никога не ми обещава току-така. Следобед ще ги взема.

— Без миди и риба мога, ама за двайсет-трийсет червени топли рака с бяло вино съм готов даже и на нощно къпане — признава си Вили. — Стига де!

Лора си играе с косата му и го дразни.

— Говориш така, като че ли ще провеждаме някакво задължително мероприятие — казва обидено Стоян. — Голямото нощно къпане е удоволствие, малък празник. Правим си го всяка година. . . Езичниците са имали празници на слънцето, дъновистите посрещат изгрева. . . Голямото нощно къпане е празник на пълнолунието. . .

—И на плюскането, и на пиенето, и на търкалянето по пясъка — иронизира инженерът. — Нямам нищо против, ама като кажете Голямото нощно къпане, като че ли казвате Великото преселение на народите. . . Аз съм сухоземно животно.

— Не знаех само, че си сухоземно — вмъква Жана с обичайното си безразличие.

— Жана — казва кротко Вили, — не забравяй, че отдавна сме разведени. Говориш ми като съпруга.

Жана поглежда към него и двамата бързо се разбират с леки, приятелски усмивки. Затова пък в симулация на ревност Лора го ухапва по рамото, той ѝ плясва внезапно шамар, тя се дръпва намусена и изтичва към морето за голямо негово облекчение.

— Малкият принц! — извиква изведнъж Иван и всички извърщат глави към морето.

Малък спортен скутер с шеметна бързина разсича бяла бразда през гладката морска равнина.

— Не е той — казва Жана и скоро Иван потвърждава думите ѝ:

— Отмина.

— Вили, какво имаш против празниците? — намесва се в прекъснатия разговор Колю Колев, защото вече е хвърлил вестника и няма какво да прави. — Празникът е най-първична и чисто човешка измишльотина. Животните нямат празници. Първобитният човек се разграничил от маймуната, когато обожествил огъня. Той започнал духовното си извисяване от магията, заклинанието, ритуала, обряда, жертвоприношението — т.е. от празника, докато се добере до стройните системи на религията и идеологията. С други думи — да се празнува е човешко. Траките например, които населявали нашите земи . . .

Спонтанни възгласи и освиркване прекъсват Колю Колев.

— Стига с тия траки, бе! — вика Стоян.

— Миналото лято, като снимаше филм за Кирил и Методий, стана езиковед, сега пък покрай този Орфей се писа траколог — смее се Иван!

— Траколог с траколог! У-у-у! — вика Стоян.

— Траколог — повтаря Вили и се вслушва в думата. — Звучи страшно! Като кръволок. Колю Колев — кръволок. Като един мой приятел. Изпрати ми за Нова година визитна картичка с надпис „Пенчо Пенев — мистификатор“.

Колю Колев се изпъва по гръб в сянката на чадъра.

— Сърдит съм — заявява той, а в същност не е. Той е добродушен човек. — Няма да ви кажа нищо за възгледите на траките по въпросите на живота и смъртта. Край! Страх ви е да научите нещо ново.

— Нещо ново отпреди трийсет века — казва тихо Вили сред настъпилата тишина.

Сърдитата Лора излиза от морето освежена, развеселена и идва до дюните с големи, дълги скокове, повдигната на пръсти, със завъртания на тялото и ритмични движения на ръцете — все елементи от земната гимнастика. Хвърля се по корем върху пясъка, но в последния миг е зърнала някого и веднага скача.

— Хайде, бе! Е-е-е, хейй!

И размахва високо ръка.

Всички, без Жана, поглеждат назад към шосето, откъдето невъзмутим, тромав, разкрачен, бавно слиза един Омиров герой, забравил някъде меча и щита си.

— Борето — казва Стоян разочарован.

— Разбира се, че Борис — потвърждава Жана, без дори да погледне нататък. Малкият принц никога не идва по суша.

— Ами да, той е от друга планета. Дели ни въздух и море.

Трудно се разбира кога Вили е сериозен и кога се гаври.

— Беше! — обажда се Иван. — Децата винаги плащат за греховете на родителите си.

— Не четете внимателно, не вниквате в терминологията — надига се Колю Колев и взима отново вестника.

Прекъсва го Борето, който идва мълчаливо, събира пети, изпъва ръце край бедрата си и се покланя на всички страни като боксьор след края на мача. После разиграва изпъкналите си мискули по цялото тяло и подлага хванатите си длани пред Лора.

— Але-е-е...

Лора стъпва с един крак в шепите му.

—...Х-о-оп!

И Борето я изхвърля в задно салто.

— Борис! — повиква го тихо Жана и размахва пред себе си едно чиле вълнена прежда.

Борето сяда послушно пред нея, протяга ръце и Жана метва върху тях преждата като белезници.

Лора пак се връща укротена в скута на Вили.

— Официалните съобщения — продължава Колю Колев своя анализ на информацията във вестника — само на пръв поглед изглеждат шаблонни, а в същност един нюанс в употребата на глагола или един синоним на шаблонизирана дума има дълбок смисъл и никога не е случайно. Има голяма разлика например между „изважда от състава на“ и „освобождава от състава на“. Текстът уж е същият, а подтекстът съвсем друг. Случаят с бащата на Малкия принц, както му викате, не е от най-тежките. Е, няма да е вече между първите двеста, но остава в двете хиляди. Малко ли е? Още е в играта. Временно ще постои на резервната пейка, пак после — здраве да е! Неприятно, разбира се, но не е безнадеждно...

— Малкият принц ще се превърне в малкия Наско, ще напусне малката планета и ще дойде при нас по голямата суша — казва ироничният скептик Вили като допълнение към анализа на Колю Колев.

— Ти първи го нарече Малкия принц и първи го развенчаваш — упреква го с усмивка Жана.

— Значи съм последователен — усмивва ѝ се Вили. — Не обичам да закъснявам.

— А за кефалите? — вика Иван. — Разбира ли се от подтекста ще има ли довечера кефали или няма да има.

— Това зависи само от червната устойчивост на Наско. Вие по-добре го познавате — отвръща Колю Колев.

Стоян скача изведнъж и застава в центъра на групата.

— Чакайте сега, да сложим малко ред... Аз и Иван ще наберем мидите, Жана каза, че раците са сигурни...

— Аз отговарям за огъня — вдига ръка Колю Колев.

— От мен бялото вино — обажда се Вили. — Вече се изстудява. И печенето на кефалите по багдадски.

— Е-е-е, печенето! Все някак ще ги изпечем, ама къде са кефалите? — крещи гласа Стоян. — Малкият трябваше вече да дойде. Все пак кефалите са в основата на менюто. Къде се е чуло и видяло нощно къпане на гладен стомах.

— В основата е пиенето. — Вили е последователен и държи на своето. — Кой трезвен човек ще хукне да се къпе нощем, да не е луд!

— Напразно се вълнувате — казва отегчено Жана. — Наско ще дойде. Познавам го добре.

— Знаеме — пошепва ѝ Вили.

— Вили — усмивка му се Жана. — Държиш се като съпруг. Забрави ли, че сме разведени?

— Още веднъж и пак ще те плесна! — избухва Вили, но това вече се отнася до Лора, която скришом му е направила нещо. — В такива моменти на изпитание познавам два типа хора. Едините са страдалци — на лицето им пише „аз страдам, съчувствайте ми“, а другите — бодряци: нищо не се е случило, вижте колко съм весел и бодър. Третия тип — естествения — почти не съм срещал.

— Откровено казано — признава си Иван, — ако с моя баща беше станало такова нещо, щях да взема още първия самолет за София и хич нямаше да ми е до вашите кефали и нощни къпанета.

— Добре, че баща ни е обикновен лекар — успокоява го Стоян.

— Жана, слагам бутилка водка, че Малкият принц няма да дойде. . . Няма как! И в този момент Лора извиква:

— Губиш! . . . Ето го!

Бял скутер заобикаля далечната шамандура и се устремава право към брега срещу тях. Зад него, върху водни ски, уловен с една ръка за въжето, се плъзга над меките вълни Малкият принц. Няколко ефектни фигури на воден слалом и дълго ръкомахане над главата — видял ги е.

— Вторият тип — бодряк! — казва Колю Колев и поглежда към Вили.

— Я по-добре приберете тия весници — подканя ги Жана.

До самия бряг скутерът прави рязък завои назад, Малкият принц пуска въжето и изгубил скорост, потъва във водата. Показва се чак на брега — отърсва се и забива ските в пясъка. Бавно приближава към дюните с усмивка, която не изразява нищо. . .

Наско, или, както му викат, Малкият принц, е нито високо, нито ниско; нито пълно, нито слабо; нито красиво, нито грозно; нито чернокошо, нито русо момче на около двајсет, двајсет и пет години — най-обикновен младеж, на когото, дори повече от Атанас, най-подхожда името Наско.

Но Наско продължава да се държи като Малкия принц. Преди още смущението и неудобството да поставят някаква бариера между него и другите, той ги оглежда с усмихнати очи и казва с шеговита тържественост:

— Господа, разбирам тревогата ви. . . За съжаление независещи от мен причини ме задържаха да дойда навреме. Искането само да ви успокоя — кефали ще убия! По следите съм на един лаврак — знам го къде пасе. . . Моля за спокойствие — Голямото нощно къпане ще бъде!

Възгласът „Е-е-е!“ е всеобщ и служи за разсейване на неудобството. Стоян го тупва по рамото.

— Браво, Наско!

— Само си мъж! — възторгва се дори Борето и вдига палеца си нагоре.

Наско целува ръка на Жана, която в този миг придобива още по-царствена осанка, и се оглежда наоколо.

— Нинел няма ли я?

— Ще бъде — отговаря Жана. — Ще дойдеш ли следобед?

— В колко?

— В три?

— В три. . . Готово! Извинявайте! — обръща се към всички Наско. — До довечера!

И хуква към брега. Измъква ските, нагазва във водата и водачът на скутера му хвърля въжето.

— Държа се! — признава Вили и този път без ирония.

Лодкарят дръпва стартера на мотора, скутерът се плъзва напред и издърпва ските на Наско върху повърхността. Лодката набира скорост и отвлича след себе си, към хоризонта Малкия принц.

* * *

Гумената лодка, подпряна на греблото, стърчи между дюните. До нея са дрехите на Савата, а малко по-далеч — главата на Нинел.

Казвам „главата на Нинел“, защото това е всичко, което се вижда от момичето, заровено в ситния, топъл пясък. Въпреки безспорната и свежа красота на мургавото лице, обърнато към слънцето, все пак главата на Нинел предизвиква малко странно, а дори и страшно усещане, както си е така набучена в пясъка, неподвижна и безмълвна, с притворени очи и събрани устни — сякаш под източената ѝ шия няма нищо друго освен пак пясък. Представям си пък колко по-страшна и нереална би изглеждала от още по-далеч през дългофокусен обектив, който ще приближи и разсее чистите ѝ очертания зад бляскащите, трептищи гънки на нажежения въздух.

Срещу главата на Нинел, между сухите тревы на върха на дюната е побита главата на Савата. Внушението е същото, подсилено от едрите капки пот, избили по бялото, бледо и луничаво лице на младежа.

— И какво реши?

Въпросът на Савата е обграден от всички страни с дълго мълчание.

— Кажи нещо. Знаеш ли колко си страшна? Като мълчиш, главата ти е като отрязана — красива, но отрязана.

Нинел още не отваря очи.

— Казах ти вече — не мога.

— Не можеш или не искаш?

— Не се заяждай. Не вярвам да си дошъл чак от София, само за да се скараме.

Савата се прехвърля през дюната и припъзлява като гушер до Нинел. Лице в лице, той целува леко устните ѝ.

— Даже не подозираш какво е Мелник — шепне Савата. — Чудо на природата! Това не са скали, а замъци — величествени, загадъчни. . . Нали не си била! Какво е морето — един гъол и нищо повече. . . А Мелник — ехей!

— Ехей! — имитира го Нинел и изравя гъбките си ръце от пясъка. — Представям си — няколко голи чукара и десетина срутени къщи. . . Един умрял град, учили сме по география.

Постепенно е измъкнала единия си крак и Савата погалва покровителствено коляното му.

— Горкото момиче, няма капчица въображение. . . Че ти така ще отречеш и древния Рим и Египет. Какво са пирамидите — купища камъни, а Колизеумът — един скапан стадион. . .

— За теб пък морето е гъол.

Измъква се цялата на повърхността, преобръща се няколко пъти около себе си и щастлива се просва по гръб върху пясъка с широко разперени ръце и крака — един красив хикс, пълен с неизвестности.

— Цяла зима чакам лятото само заради това слънце и това море. Имам няколко броени дни и искам да ми ги вземеш. Мелник е един и същ и зиме, и лете — ще идем друг път.

— Мелник е красив през всяко време, но сега е панаирът. Била ли си на панаир? Знаеш ли какво е панаир, събор, народ, гъмжило, радост, врява, хаос, безгрижие, смях. . . и сергии, сергии — ще ти подаря огледалце със Стефчо Дананлов отзад. . . — Савата, успял засега да събуди вълнение само в себе си, обикаля около Нинел. — И нито един познат, представяш ли си? Само ти и аз. . . аз!

Второто „аз“, леко натрапено като последно изкушение, не постига желанния ефект.

— Не мога без море — казва Нинел.

Савата изравя от пясъка камъчета, корени, миди и замеря лодката.

— А аз не мога без теб. . . Глупак! Изминах петстотин километра насам и още хиляда ме чакат нататък само за да те зарадвам, да те изненадам. . . Въобразявах си. . .

Камъкът му този път улучва греблото и лодката пада на земята.

*
*
*

Вървят, хванали лодката от двете ѝ страни — в нея са дрехите на Савата. Той — неудобно бял, и Нинел, събрала върху тялото си всичката кафява боя на слънцето, вървят през дюните покрай шосето и мълчат.

— Е, добре де — спира изведнъж Савата. — Ако вместо мен беше получила телеграма „Катастрофирах, блъсна ме трамвай“ или „Зле съм. Утре — операция“. Тогава? Щеше ли да тръгнеш?

— Наистина не си добре. Това е съвсем друго, как не разбираш. . .

Нинел пуска своя край на лодката и Савата я изправя пред себе си като трибуна.

— Господи, този шаблон ще ни убие! Навсякъде и във всичко! Всеки знае точно кога и колко да се вълнува. При болест — вълнение три бала, при операция — четири, при катастрофа — седем бала, при смърт вълнението прераства в ураган от писъци, сълзи и съчувствия. Зарязва се всичко, всички обличат новите си дрехи и хукват да целуват трупа. . . А ако съм здрав и искам да бъдем заедно, само защото ми е хубаво да бъдем заедно, и искам да дойдеш с мен, само защото не мога да бъда сам, защото ми е кофти да бъда сам, скапвам се, като съм сам. . . Тогава? Не можеш! Предпочиташ да ми държиш ръката в Пирогов, отколкото сега да те нося на ръце.

Нинел е свикнала на скоропоговорките му.

— Много говориш. Някой ти е лъгал, че говориш интересно.

Савата блъсна лодката и приближава до момичето. Хваща ръката му, вдига я към лицето си, мачка я в шепите си. Колебае се.

— Е, добре тогава. . . Катастрофирах, Нинел, зле съм, много съм зле, имам нужда от теб, искам да съм с теб, трябва да бъда с теб, не мога без теб. . .

Нинел не улавя затрупаната с думи искреност и брои на пръстите на свободната си ръка неговите перифрази. Савата събира двете ѝ ръце, привлича я към себе си, скрива лицето ѝ в гърдите си.

— Без теб съм нищо, нула съм без теб, медуза, нищожество, пихтия някаква, страхливек, жалък лигльо. . .

Време е Нинел да почувствува състоянието му, но тъкмо в това време откъм шосето се чува автомобилен сигнал.

Бавно, безшумно, укротил своите мощни расови коне, един стар спортен фиат пълзи по асфалта и спира.

— Извинявай! отдръпва се Нинел и тръгва към колата.

Извинявай — колко лесно се казва, а на Савата му се плаче. . .

Той гледа отдалеч — Нинел приближава до фиата, поздравява, говори, усмихва се, вдига рамене, гали смутено калника му, тръгва заедно с него и преди той да пришпори отново конете си, взима отвътре някаква плажна чанта, тупва го по багажника и махва с ръка.

Когато тя се връща при Савата, заварва го да се превива от смях — изкуствен смях, демонстративен.

— Ох, ох, олеле! Олеле, майчице, умирам от смях, ще пукна, ох, не мога да си взема дъх, знаеш ли колко смешна беше... така не съм се смял от сто години! Понеже оня тип не се показва дори през прозореца, оттук изглеждаше, че говориш с неговия фиат — него поздравя, на него се усмихна, изчерви се, вдигна рамене, разпери ръце, по едно време дори вървяхте заедно като хванати под ръка, галеше го по калника, махна му с ръка, а като го тупна по багажника, като че ли го тупна по задника. . . Какво да се прави, след делфините проговориха и автомобилите. . . Сбогом!

— Какво?

— Чао, гут бай, ауфвидерзейн, прощай, адио!

— Идиот! Каква фантазия! Да беше записал литература, а не тази глупава история.

— Моята история е наука, а тая — твоята история, е глупава и жалка. . . Не знам да плача ли или да се смея.

Дръпва фанелката си от лодката, нахлузва я набързо и посяга за останалите си дрехи.

— Сав!

Нинел измъква пуловера от ръцете му и го облича.

— Сав!

Още е сърдит, но готов за преговори.

— Не съм Сав, а Сава! Като Петър, Ангелари, Павел, Тома, Матей, Юда — един от учениците на Исуса Христа! Ако майка ми е искала да ми викат Сав, щяла да ме кръсти Сав като Раф, като Ралф, като Стийф, Дъф, Сърф — въобще нещо като Нинел — малко по-така, по-западно. . .

— Нинел не е западно, а е Ленин, само че обърнато. Ленин — Нинел. Ако съм била момче, щели да ме кръстят направо Ленин.

— Да са те кръстили Лена тогава, защо ще обръщат Ленин. . . Абе на вас от английската гимназия всичко ви е обърнато. . . дори и пуловера.

Облякла го е наопаки.

Изхлузва го набързо през главата си, хвърля го в ръцете му и си тръгва, като отхвърля след себе си лодката.

Така понякога, от дума на дума, нещата стават непоправими.

Савата не тръгва след нея — сега засега само стои в недоумение, но след малко и той ще ѝ обърне гръб и ще тръгне в противоположна посока.

Добре, че е този вик — уплашеният вик на Нинел, който ги събира отново.

Уплахата ѝ е истинска, но обесеният човек на сухото дърво в средата на отсрещната поляна не е. Само изглежда съвсем като истински, но не е.

Хванати ръка за ръка, Савата и Нинел приближават към обесената кукла — млад мъж, облечен в дрехи от груб плат и кожи според тракийската мода от X век преди новата ера. Под увисналите му крака лежи един голям объл камък.

— И все пак е страшно — казва Нинел. — Хем знаех, че снимат филм, ама не очаквах. . . Като истински е.

Надигайки се от сянката на едно дърво, пазачът на куклата свирва с уста, махва им с ръка и ги вика при себе си. Чак сега те забелязват, че около него са струпани разни сандъци, реkvизитни предмети и киноснимачна техника.

— Кой му е метнал въжето? — пита Савата, когато отиват при пазача. — Турците, гърците или Фридрих Барбароса?

— Кинаджите — отвърща старецът, с готова цигара между пръстите. — Огънче имаш ли?

Савата вади кибрит от джоба на панталоните си.

— Някаква стара тракийска игра. Едно време хората така се забавлявали — доба вя пазачът и с явно удоволствие напълва гърдите си с дим.

— Е, да — потвърждава Савата. — За тракийците смъртта е била празник. Голямо веселие падало. Смятали, че мъртвите се отърват от мъките си.

— Па то си е така, не е ли?

— И дървото ли е кукла?

— Нали виждаш, сухо е. Няма корени, само е забито. . . Абе всичко е шашма.

— Шашма, шашма, ама я пазиш.

— Пазя си заплатата.

— А тракийците къде са?

— Къпят се. . . чакат облаци.

Пазачът махва с ръка, което значи „абе тя е една“, и се изтяга пак върху сянката.

Когато минават отново покрай обесения тракиец, Савата побутва леко краката му. От това поклащане илюзията става още по-пълна и възкресява в паметта на младия историк стихове от античната класика:

— Я дай да те погледна! О, красавец!

Съвсем по женски вкус. . . И в същност, за жени ти в Тива си дошъл. Да, тези букли

край бузата ти, криещи съблазън, не са навити в мъжки бой, нали?

И не на жарък пек, а в сенчест хлад

си крил и пазил тази бяла кожа,

когато с чар Венера си пленявал. . .

Кажи ми най-напред: Отгде си родом?

*
* *
*

И върви младият тракийски воин — жив, едър, рус, красив — нагоре по тясна, стръмна пътека между високи храсти, разминава се с други млади тракийци, облечени в груби бели ризи и кожи — кой със сърп през рамото, кой с живо агне върху плещите или с младо сърне в ръцете, кой повел коня си, яхнат от малко босоного тракийче. Върви нагоре по пътеката младият воин. . . Настига и задминава млади тракийки с дълги разпуснати коси до кръста, с бръшлявени венци върху главите. По-възрастните пък са вплели рога на бик в плитките над челата си, някои са препасани през кръста със змии, а се срещат и такива, които притискат до гърдите си малки зверчета.

Вървят нагоре тракийците, а между тях се провират и слизат надолу Савата и Нинел.

— Още малко и ще си въобразя, че съм Орфей — шепне Савата и помага на Нинел да се спуска по прашната, неудобна пътека между тези потни, слънчасали, запъхтени тракийци — кой с термос в ръка, кой с транзистор през рамо, кой с шарен чадър или панамена шапка срещу слънцето. Срещат от време на време и сгущени двойки, момчета и момичета, прегърнати през кръста, а зад някой завой неволно осуетяват кражбата на бърза, припряна целувка. По-надолу, когато филмовата масовка вече е оредяла, в продуктите между гъстите храсти наоколо, под приведен мъжки гръб се белват голи женски бедра.

Нинел е смутена.

— Тя траки, изглежда, са имали много разпуснати нрави.

— Особено тракийките — казва Савата. — Еврипид пише, че като ги обземал религиозният бяс, а в същност като се натрясквали с вино, вакханките на всичко отгоре разкъсвали мъжете и пиели кръвта им.

— Аз съм вакханка! — пошепва Нинел с преиграна страст и неочаквано го целува, но Савата остава хладен и задава въпроса, който все се е въртял в главата му:

— Кой беше в колата?

Нинел се дръпва попарена.

— Цар си! . . . Цар си да развалиш и най-хубавото настроение!

И изтичва надолу по пътеката.

Когато Савата слиза на брега, тя вече скача от една скала в морето. В същност бряг няма, а само скали — високи, черни, зъбести — неудобни за лежане и трудни за ходене. Савата се чуди какво да прави, натоварен с дрехите си, чантата на Нинел и тази неудобна лодка. . . Оставя дрехите и чантата върху една скала, а лодката спуска внимателно във водата. Нинел е вече навътре в морето — плува озверено напред, като че ли няма намерение да се връща. Той гребе към нея, но греблото в неговите непохватни ръце или се плъзга по повърхността, или се забива дълбоко във водата. Лодката лъкатуши насам-натам и минава доста време, докато настигне Нинел. Гребе успоредно с нея, изпреварва я, прегражда ѝ пътя. Мълчаливо, като че ли не го е видяла, тя изменя посоката си, но накъдето и да плува, той все застава пред нея. При друго настроение тази гоненица би се превърнала бързо във весела игра, но сега, вместо да ги сближи, още повече ги отдалечава. Савата отпуска греблото върху коленете си.

— Тръгвам си.

Нинел се гмурка под лодката и излиза далеч зад нея.

— Наистина си тръгвам — вика той.

Тя вдига ръце и се отпуска към дъното. Когато изскача отново над водата, лодката вече е до нея.

— Не се бой! Няма да ти досаждам с обяснения, тръгвам си. Ела само да си прибереш тоя леген и чантата на оня просташки фиат.

— Къде да дойда, нали си тръгваш. Скачай и ми остави лодката. За чантата не се грижи — моя си е. Има само едни шорти, блуза, гребен и скъсан билет за плажа. — Обяснението е подробно, за да е по-язвително. — Тръгвай си! . . . Довиждане, чао, гут бай, ау-фвидерзейн, досвидание.

„Досвидание“ избълбуква под водата. Когато главата ѝ се подава някъде далеч от него, Савата пак трябва да я гони с лодката. Обидно му е и се въсесява. Скача във водата, но се държи за лодката.

— Знам, попаднах в клопка. Играеш на свой терен, плуваш в свои води. . . Смей се де, защо не се смееш? Всеки се смее на страхливеца. . . Върви си, нали? Скачай и плувай, ако смееш. . . А който не смее, му се смеят. Нали така?

Поведението на човека в даден момент, струва ми се, се определя от взаимодействието на много влияния и съображения, които го изпълват преди и след този момент, и това най-често го довежда до разумна и обоснована пасивност. Но когато силно чувство или нервна възбуда заличи от съзнанието му задръжките на „преди“ и „след“, той първо действа, а чак след това преценява разумно ли е действувал или не. Така се раждат между прочем героите и престъпниците.

Савата, в този миг на огорчение, ярост и обидно безсилие изключва всичко от „преди“ и „след“ и прави това, което може да се нарече всякак: безумие, глупост, смелост, лекомислие. . . , но което единствено може да направи сега — издърпва предизвикателно винтила на гумената лодка и я ритва далеч от себе си.

Въздухът свисти заплашително като запален фитил преди мига на взрива.

— Смей се, де! — вика Савата и с яростно пляскане поема дългия си път към брега.

— Сав! — изкрещява уплашено Нинел и се хвърля към издишашата лодка. Не е очаквала този отчаян жест от него. С треперещи ръце едва успява да запуши лодката — омекнала е, но още се държи. Нинел си отдъхва, ляга по корем върху лодката и започва бавно да гребе след Савата, който плува към далечния бряг.

— Какво става тук?

Пред самата глава на Нинел изскачат гумена шапка, очила, шнорхел и под тях мокра прилепнала брада — лице почти не се вижда. Стоян се появява ненадейно с пръхтене и кашляне. Още по-шумен е Иван, който се показва от другата страна на лодката.

— Ох, ще ми се пръсне сърцето. . . Нинел, ти си мираж — появяваш се и изчезваш. Цяла сутрин те търсим.

— Ей оная скала, виждаш ли? — сочи Стоян. — Не виждаш ли? Покаже се, скрий се — като гръб на делфин. Вълните я заливат. . . Оттам, та тук — прави му сметката, дъх не ми остана.

— Фрашкана е с миди, само да берем и да хвърляме в лодката, а тебе те няма. . . Нали не ти трябва?

— След малко — казва неопределено Нинел.

Иван зърва Савата.

— Аха, заедно ли сте?

— Бяхме.

— Плува като ютия — забелязва Стоян. — Извинявай!

— Ужас! — Целият ѝ страх е събран в тази дума. — Плувал е само в басейн, не издържа.

— И ти го пасеш — досеща се Иван. — Нищо де, тъкмо ще си починам.

Близнаците се настаняват удобно върху лодката, от двете страни на Нинел.

— Не е до издръжливостта — казва Стоян. — Това си е чист страх. Разстоянието плаши.

— Ами да си стои на лодката. Или иска да те шашне.

Нинел само свива рамене, а Стоян се присяга над нея и плясва брат си по главата.

— От двама близнаци единият винаги е по-глупав.

Савата плува самоотвержено, но брегът е все така далеч, а лодката видимо се отдалечава. И той прави първата грешка — почва все по-често да поглежда ту към брега, ту към лодката. Така неусетно се поражда страхът от разстоянието, дишането зачестява, а движенията на ръцете и краката стават все по-нетърпеливи.

— Внимавай! — обръща се Стоян към брат си. — Дъното почва да го тегли.

— Скачайте, моля ви се! — извиква Нинел и се изправя на колене. Греблото е вече в ръцете ѝ.

Стоян слага ръка на рамото ѝ.

— Спокойно! Още е рано, ще се обиди. Извадиш ли някого, преди да е нагълтал вода, никога не признава, че се е давил, и се обижда.

Вече и от лодката се забелязва безразборното пляскане на Савата, което все повече прилича на гърчене, отколкото на плуване.

Но изведнъж — утихва.

— Така. Сега лежи по гръб — преценява Стоян. — Иване, бъди готов. Като се обърне по корем и види, че е пак на същото място, почва кризата — гълтане на вода, хрипове, неясни викове, докато най-сетне се пресрами и извика „помощ“.

И „помощ“ се чува. Уплахата и давенето са истински.

В разпенената пътека след близнаците се мяркат като на истински огромни риби бързите черни плавници на краката им.

Черните, остри скали, владени в морето, нахъсват залива на множество малки езера, прикътани и прозрачни, до които вълните едва достигат с леко шумолене. Безлюдно е и целият залив е обгърнат в мека тишина, сред която отекват и най-малките шумове — бълбукането на водата под разлюления крак на Нинел, дишането на Иван, докато надува лодката, потракването на маската, когато Стоян я слага измита върху един камък. . . Всеки си е намерил какво да прави, за да избягнат неприятния и ненужен разговор.

От една скала Нинел едва докосва водата с пръстите на крака си — напред-назад, като че ли отмерва бавните секунди на това неудобно мълчание.

Иван най-сетне надува лодката и я хвърля в морето. Плясъкът ѝ върху водата е най-силният и остър шум досега.

— Готов ли си? — вика той.

— Хайде — отвръща Стоян. — Нинел, тръгваме. Докато не са излезли големи вълни.

— Излязат ли, край на мидите, каквато е остра скалата. . . И довечера, нали? — напомня ѝ Иван.

Неопределеният жест на Нинел не го задоволява.

— Е, ха сега! Всичко е наред. . . Моля ти се, това е Голямото нощно къпане! Веднъж в годината. . .

— Чакаме.

— Благодаря ви — казва Нинел, но не благодарил за поканата.

Преди да скочат в морето, Иван и Стоян се спират на скалата до Савата. Той седи с провесени ръце между коленете — прегърбен, отмалял, жалък — и вижда първо плавниците на близнаците пред очите си. Като вдигне глава и ги погледне отдолу нагоре, високи и силни на фона на слънчевото небе, като че ли вижда хора от друг свят.

— Довиждане. . . Довиждане. . . — казват един след друг близнаците с кратки, смутени усмивки и стисват едва протегнатата му ръка. Савата само им кимва мълчаливо с безизразното си лице и гледа след отдалечаващата се лодка, без да отговори на техните ръкомахания.

Нинел и Савата остават дълго време разделени върху двете скали. Нинел се приближава първа — сяда до него и го прегръща. Той седи вцепенен, неподатлив на ласката. После се измъква от обръча на ръцете ѝ — леко, внимателно, да не я обиди — и започва да се облича. Само панталон и риза, но обличането трае дълго и през цялото това време Нинел седи със захлупено лице върху коленете си — не може да се разбере плаче ли, ядосана ли е или е обзета от нервна апатия, която ще я задържи така, без всякаква реакция, дори когато Савата си тръгне.

Но тя става, измъква шортите от сака си и ги нахлузва набързо върху мокрите бикини. А след тях и блузата. По-дълго трае ресането на косата, сплъстена от солената вода — достатъчно дълго, за да може Савата да преодолее колебанията си и да зарови лице в топлото тъмно гнездо между шията и рамото ѝ. Само така, на тъмно, без да я гледа, би могъл сега след поражението си да измъкне от хаоса в мозъка си няколко смислени думи и да събере воля да ги прошепне.

— Не искам да ме изпращаш. . . Срам ме е да те гледам, яд ме е да се гледам. . . Моля те, остани тук! . . . Не знам какво да ти кажа повече. Може би ще ми бъде полесно дати напиша — после, като мине време. . . Исках да те отвлека, наговорих ти глупости — скали, замъци, панаири. . . Не исках да съм сам. А сега само това искам — да бъда сам, моля те! . . . Нищо не казвай и нищо не прави. . .

* * *

Нинел се е вслушала в молбата му. Савата върви сам през познатите места край шосето по които неотдавна вървяха с нея — дори далече встрани се вижда и сухото дърво с неясния силует на обесения тракиец. Само че сега масовката е запълнила поляната около него, светят прожектори, димят огньове, носи се шум и врява. Кинаджините работят.

Савата върви край самия път, за да спре някоя кола — единственият начин да стигне до Бургас, без да се могае повече из това противно градче в чакане на рейса. Но по този път колите пренасят собствениците си само между града и плажовете и шансовете му са почти никакви.

И все пак една кола спира пред вдигнатата му ръка — един фиат. Много късно се усеща Савата, че този фиат е онзи — Жана вече е отворила вратата и пита.

— Закъде?

— Бургас.

— Качвайте се.

И той се качва.

— Точно в Бургас ли?

— Моля? — Сепва се гузно Савата. И той като всички — още с влизането в колата неволно се заглежда в белите, боси крака на Жана, запълнили цялото пространство под кормилото. Как да предположи, че пуловерът ѝ с дълги ръкави има такова изненадващо продължение. Но Жана не е смутена — тя си знае.

— До града или някъде по пътя?

— До града, ако сте дотам.

— Ще ви закарам. . . Как сте с времето?

— Имам време. Влакът ми е довечера.

— Тръгвате ли си? — Жана е искрено учудена. — Много сте бърз. Кога дойдохте, кога си отивате.

Сега е негов ред да се учуди — тая пък откъде знае?

— И Нинел ви пусна? . . . Срегнах ви по пътя за скалите.

— Вие ли бяхте в колата, когато. . .

— Когато Нинел си взе чантата. Не познахте ли фиата?

— Познах го, но тогава не видях кой е вътре.

Късно е, късно е, късно е! Нищо не може да се направи — мисли си Савата, но Жана не го оставя дълго в уединение.

— Любопитен ли сте?

— Зависи, защо?

— Щом питате защо, значи сте любопитен. . . Искате ли да ви покажа къде зимуват раците?

— Плашите ме.

— Не. В буквалния смисъл, . . . Мога първо да ви закарам в Бургас и на връщане да се отбия за блатото, но щом имате време, ако ви е интересно, можем първо да вземем раци от блатото, а после ще ви откарам направо на гарата.

— Ние ли ще ги ловим?

— Не съм спортистка, предпочитам уловените. . . Отбиваме ли се?

Отговорът е излишен — тя вече е отбила от магистралата и фиатът се клатушка по неравен, пращен път.

* * *

Струва си да се види как Жана излиза от колата — това е импозантна гледка. Да се чуди човек как се е побрала тази висока, едра жена в малката кола.

Фиатът е спрял далеч от ниската, паянтова постройка зад мочурището, до която се стига по чакълеста пътечка.

— Никога не се минавам — казва Жана с усмивка, докато подава двете големи галени тенекии на Савата — Още като ви видях на пътя, и си рекох: този ще носи тенеките.

Хлопва капака на багажника и тръгват по пътечката. Тя пък носи бутилка коняк.

— Има си хора за всичко — един носи, друг яде.

— Като бързате толкова. . . Останете довечера и ще ядете. Нинел ще яде. Не можа ли да ви съблазни с Голямото нощно къпане?

— Не стигнахме до него — казва Савата и настроението му пак пада. — Какво е то?

— Празник. . . на пълнолунието.

— Официален ли? — иронизира Савата.

— На нашата компания. . . Ние сме като едно семейство — едва се понасяме, но всяко лято сме заедно. В София изобщо не се срещаме. . . Лятно семейство.

— Не знаех.

— Нинел сега дебютира. . . Ама да не си помислите нещо — всичко е в нормата. Много добро момиче. . . Бай Милчо!

Бай Милчо не бърза да излезе, а когато излиза, не си личи да е много зарадван. Само казва:

— О, Жана.

— Как, е бай Милчо, юнак ли си? Юнак си, юнак си. . . Юнак с калпак.

Жана се мъчи да намери общ език с народа.

— А, юнак. . . Изгних на тая вода. Вратът ми се е схванал — ни така, ни така.

— Е, ще намериш някоя млада булка да те намачка.

— Абе тя младата булка пред мене, ами аз съм стар — въздиша бай Милчо, а лицето му все тъй мрачно.

— Ти ли, море! . . . Я седни на пейката — казва Жана и му подава коняка. — Това за после, да се сгрееш, а сега я си отпусни раменете. Хайде, хайде, ще те намачкам едно хубаво, та да ме помниш. . . Трай де! . . . Тука ли?

— По-горе.

— Тука?

— Ох!

— Знам си аз. . . Трай малко, целият си на възли.
Бай Милчосе гърчи и охка под силните пръсти на Жана, но му е приятно и сам намества невралгичните си места.

— Хайде, готов си — тупва го Жана по гърба. — Нали те отпусна?

Старецът размърдва раменете си.

— Сгря ме . Яки пръсти имаш. . . Ох! . . . Абе той мене гробът ще ме оправни, ами да не боли. . .

Върти дълго бутилката в ръцете си, оглежда я отсам-оттам и най-сетне запитва:

— Тия тенекии твои ли са?

— Мои.

— Че ний толкова раци цяла година не сме вадили,

— Е-е-е, все така говориш! Мъркаш, мъркаш, пък накрая дадеш.

— Ще дам, какво ще те правя, като си дошла с тия бели кълки чак тука.

И бай Милчо изчезва с дрънчащите тенекии зад постройката.

Савата като че ли го е нямало — нито казва нещо, нито пък старецът и Жана му обръщат никакво внимание.

— Всяко лято все това слушам. Страх ме е, че ако дойда с панталон, не рак, ами и попова лъжичка няма да даде. . . Какво да се прави. . . — въздъхва Жана, тръшва се на пейката до белосаната стена и подава цигара на Савата. Той сяда до нея и белите ѝ колене, свити над пейката под брадата ѝ, сами се навират в очите му. Трябва да каже нещо, за да легализира погледа си.

— Скоро сте дошла, още сте бяла.

— Цял месец съм вече. . . Никога не почернявам. Черните жени през лятото доскучават. Човек трябва да си знае силата. Защо не си съблека пуловера например. . . — усмихва се Жана с подкупваща откровеност.

Ще не ще, Савата поглежда пуловера — наистина няма за какво. И също се усмихва.

Наоколо е тихо, спокойно, квакат жаби, цвърчат птички и чакането, запълнено с този празен разговор, им е приятно.

— Шокирам ли ви? Аз само така си говоря. . . Не съм мъжкарка.

— Не съм чувал тази дума.

— Както има женкари, има и мъжкарки, ама този спорт. . . нали ви казах, не съм спортистка. Само се преструвам. . . Обичате ли да се преструвате?

— Не мога, веднага ми личи.

— Много обичам да се преструвам на това, което не съм. Хората да ме мислят за едно, а пък аз да си знам, че съм друго. . . Ей тия бели кълки, дето вика бай Милчо — Жана илюстрира думите, като протяга напред краката си. — Всички приятели мислят, че това е моят номер в живота, дори измислят разни просташки смешки за извора на белоногата, а пък само аз си знам, че имам слънчева алергия, и затова се крия все на сянка. Близне ли ме слънчише, изприщвам се, рана до рана. Те си приказват, а пък аз им се смея наум. . . Сигурно съм много подходяща за шпионка. . . Вие не сте.

— Хич ме няма.

Дори не можете да се преструвате на весел. Разказвам ви смешки, а не ви е смешно. Много ли се скарахте с Нинел?

Погледите им се срещат и не бягат един от друг. Нейната проникателност подтиква към искреност.

— Накрая се сдобрихме. . .

— И защо си отивате? Останете! Ако има нещо за дооправяне, довечера ще се оправим. . . Обещавам ви.

— Трябва да си тръгна. Не мога да не си тръгна. Още като идвах. . . дойдох, за да си тръгна веднага. — Той е смутен. — Този ден едва-едва го откраднах. . . отскубнах се. . . леля ми рече: бягай, и аз. Майка ми е болна. Сама е. Няма кой да я гледа. . . Само че обещайте ми да не казвате на Нинел. . . Аз не ѝ казах.

— Ще се преструвам, че не зная. . . Ама и вие за слънцето на никого нито дума! Това са си наши тайни. . . Софийнче ли си?

— Следвах в София. . . От Мелник съм.

— У-у-у, на майната му. . . Извинявай! Има да те друса влакът. . . Без да искам, минах на ти. Ако ми кажеш вече и името си, ще можем да се броим за познати.

— Сава — казва той и подава ръка.

Бай Милчо се връща с двете тенекии под мишниците. Тенекиите са увити отгоре с хартия, раците не се виждат, но се чува драскането им. Още са живи.

— Бай Милчо няма да намери! — казва гордо Жана и се надига от пейката. — Само ме плашиш. Едри ли са?

— Избирал съм ги като за мене. Виж ги.

— Щом ти си ги избирал, какво ще ги гледам. . . Кажй сега колко? Като миналото лято ли?

— Аха, като миналото и още толкоз отгоре.

— Е, ама ти мене съвсем за балама ме вземаш. Рациите да не са порасли от миналото лято досега?

— Миналото лято и плажът беше десет стотинки, пък сега е двайсет. Пясъкът ли стана повече или слънцето?

Савата ги оставя да се пазарят и отнася двете тенекии към колата.

Жана пхва парите в шепата на стареца и го тупа по рамото.

— Хайде от мен да мине. . . Пък догодина да си знаеш, приятелството си е приятелство.

И тръгва към колата.

Бай Милчо сяда на пейката и отпушва бутилката с коняк. Докато Жана си отива по чакълестата пътека, той отпива няколко глътки загледал след нея и клати глава — вероятно очите му го изпълват с много тъжни мисли за несправедливото разпределение на благата в този свят.

*
*
*

Един лаврак и четири-пет кефала, прободени с клечки през хрилете, висят като малки бомби на един клон, надвесен над ниска дървена тераса. Дървена е и цялата малка вила, ежегодна летна резиденция на Жана. Тя обитава кухнята и стаята с терасата, а стаята под нея, на самата земя, е дадена на Нинел. Така е станало, между прочем, тяхното курортно запознанство и привличането на Нинел в компанията. Пред вилата има полегат двор с асма, плодни дръвчета и зеленчукови лехи, който свършва със стръмни скали, забити в морето. Хазия няма, те живеят другаде и това обстоятелство от само себе си превръща вилата в щаб на всяка курортна акция от рода на Голямото нощно къпане. Затова и Наско е донесъл тук своя лов, откъдето ще го вземе Вили, за да го подготви за вечерното печене по багдадски. Но Жана още я няма — тя е със Савата на път за бургаската гара.

Наско седи в шезлонга на терасата и чака. Жана му каза в три, а три вече минава, Върху коленете му е един от сутрешните вестници. Само той си знае колко пъти вече, скришом от другите, го вади от джоба си и все не може да свикне с ужасното съобщение на първа страница, което нанася такъв неотвратим удар върху престижа на неговото фамилно име.

Под терасата скръцва врата и на двора излиза Нинел. Тя е с гръб към Наско, защото първо оглежда безбрежната шир на морето и сивите силуети на далечните кораби по хоризонта, а после се изкачва на терасата. Спира за миг, изненадана от присъствието на младежа, ѝ казва „здравей“, но като не получава никакъв отговор от него, покрил главата си с вестника, влиза в тясното антре към кухнята и стаята на Жана. Но и там никой не отговаря на почукването ѝ, а двете врати се оказват заключени. Поглежда часовника си. Жана ѝ каза в три, а три минава. Пустата вила, тишината, пълната неподвижност и безмълвието на Наско — въпреки стъпките ѝ по терасата и чукането по вратите — всичко това ѝ се струва толкова необичайно, че се решава да повдигне вестника от лицето му. Преди още Наско да извърне глава и закрие лицето си с ръка, тя успява да види тихата, безутешна печал, изписана върху него, и блесналите сълзи в разплаканите му очи.

— Остави ме, моля те — прошепва той с пресекващ глас.

— Болен ли си?

— Не.

Нинел прикляка и слага ръка върху челото му.

— Какво ти е? Боли ли те нещо?

— Всичко. . . Иди си.

— Студен си — казва Нинел и става. Погледът ѝ се спира на вестника, който шумоли в краката ѝ. — Това е от нерви.

Наско открива лицето си и се изправя, доколкото това е възможно в шезлонга.

— Много ли се гаврят?

— Защо да се гаврят? Само са изненадани.

— Знам ги аз. . . Ох!

Притиска с ръце главата си.

— Ще ти донеса два аспирина. Ободрява.

— И вземи този вестник, моля ти се, смачкай го, скъсай го, хвърли го някъде да не го гледат.

Нинел смачква вестника и се усмихва.

— Твоето е само суета, чиста суета. Ако можеш да погледнеш като мен отстрани, ще видиш, че нищо фатално не се е случило, ама нищо! Преди да стане шеф, баща ти какво работеше?

— Инженер е — отговаря Наско с дълбока въздишка.

— Каква по-хубава професия за мъж? Той е още млад. Ще работи, ще строи, ще изпълнява и преизпълнява планове. . . Като всички. Какво страшно има?

Наско клати отчаяно глава.

— Боже, колко си наивна! Извинявай, ама ти хич те няма. От мен да знаеш, че който веднъж е съставял планове, после не му се иска да ги изпълнява. . . Жана пък къде се бави? Каза ми в три, винаги е точна, а днес не е.

— Ставаш мнителен. На мен също ми каза в три, ще варим раците. Нещо се е случило.

— Каквото трябваше да се случи, вече се случи. . . Ще ми дадеш ли аспирин?

— Ела.

— Дай вестника.

Наско оправя смачкания вестник, отпъжда мухите от рибата и я увива.

* * *

Терасата е покрив на долната стая. Няма кухня, няма чешма и Нинел напълва чашата с вода от дамаджана. Наско гълта аспирините. Той седи в стар, плетен стол, който при най-малкото помръдване скърца с всичките си пръчки.

— Хубаво е при теб. Хладно, тъмничко и успокоява. . . Може ли да поседя малко?

— Стой — казва Нинел и поляга на лакът върху кушетката.

Той пък, затворил очи, отпуска главата си назад, върху облегалката. Като че ли не са заедно — дотолкова всеки се е затворил в себе си.

— Нинел, когато Жана ни запозна, спомняш ли си какво ти каза?

— Не те разбирам.

— Когато дойде за първи път, нали Жана ти представи всеки от нас — този е Вилн, тази — Лора, тези пък са близнаците Иван и Стоян. . . Спомняш ли си как ме нарече?

— Наско.

— А, Наско! Сега ми викаш Наско, а тогава, първия път? . . . Спомни си!

— Малкият принц — казва Нинел с неудобство.

— Изключено! Те така ме наричат между себе си, зная. Пред мене — никога! Помъчи се да си спомниш.

— Прав си — признава след малко Нинел. — Спомних си. Запознай се, каза Жана, това е синът на Атанасов.

— Видя ли — изправя глава Наско и открива тъжните си очи. — Синът на Атанасов! . . . Все така. Кой е този — синът на Атанасов; с кого беше — със сина на Атанасов. Никой не казва Атанас, разбираш ли? Слушай внимателно и само се пази да не полудееш. . . Атанас го няма. Мене ме няма. Има някой си „син на Атанасов“. Той може да е Иван, Стоян, Петкан, всеки друг, няма значение, важното е да е син на Атанасов. . . На кого е това пежо? Абе на сина на Атанасов. . . Не на Атанас, не мое! Аз в същност, не съществувам, а съм син на Атанасов, докато Атанасов беше Атанасов. А сега, когато вече и той не е същият Атанасов? Какво става с мен? Синът на някой си Атанасов не е вече „синът на Атанасов“. Този син и онзи син не са един и същ. . . Значи аз вчера и днес не съм един и същ. . . Кой съм аз тогава? . . . Полудяваш ли? Аз съм на границата. . . Ужасно е да си наследствено обременен!

Наско е грохнал. Едва се изхлузва от стола и скрива лице в коленете на смаяната Нинел. Тя се дръпва към стената.

— Не се плаши, не бягай! Сложи ръка на главата ми. Само ти можеш да ми помогнеш. На никого не вярвам. . . Всичките ми приятели досега са били приятели на сина на Атанасов. Момичетата, които съм целувал, не са целували мене, а него — сина на Атанасов. . . Сега съм сам! Помогни ми, Нинел! Измъкни ме! Трябва всичко да започна отново, не ме оставяй, бъди до мен! Ако дойдеш, ще знам, че идваш при мен само заради мен. . .

Той притихва върху коленете ѝ, в подтикато мълчание.

— Наско! — казва внимателно Нинел и повдига главата му. — Стани!

— Кажи още веднъж — примолва се той.

— Какво?

— Наско. Искам да чуя от теб името си. . . моето! Моля те.

— Наско. . . — казва Нинел, но не за да изпълни молбата му, а за да каже нещо, което той прекъсва.

— Не казвай нищо повече!

— . . . Моля те, седни на стола?

Оскърбен е.

— О кей.

— Айм сори — отвърща Нинел с усмивка, за да омекоти нещата.

Наско я поглежда с влажните си очи.

— Говориш ли английски?

— Йес! А ти!

— Учил съм в Ню Йорк пет години, когато бях „синът на посланика Атанасов“ . . . Добре ли говориш?

— Смятам да си изкарвам хляба с него.

Много дълго мълчание.

— Да си вървя ли?

— Както искаш — казва Нинел и поглежда към тавана. — Жана още я няма — ще чуем стъпките ѝ по терасата.

Наско също вдига лице към тавана и се ослушва.

Тишина.

— Нинел, разбирам, че поисках много—неволно, по навик от времето на Малкия принц. . . Не се смей! Казвах я на шега, знам, чел съм книгата, но се държах с мен като с истински малък принц — изглупявах я така, че ме беше срам да ги гледам. . . А сега ми остана само прякорът. Никакво покритие, като прякор на ученик: Графа, Лепката, Пирата. . . Не мога да свикна изведнъж.

— Наско, хайде да помълчим, а? — прекъсва го Нинел. — Послушай ме! Ако знаеш само колко имаме нужда да помълчим и двамата — и ти и аз. Когато говори, човек не може да мисли. Така ли е?

— Аз всичко съм премислил. Тия дни само това правя—мисля. И денем, и нощем. Особено нощем — главата ми ще се пръсне. Страх ме е тази нощ да замръкна пак сам. . . Нинел, моля те, не искам да натрапвам приятелството си. Остани с мен само тази вечер, тази нощ. . . Плийз! Не ходи на това Глулаво нощно къпане, остави тия лакомни посерковци да си тъпчат коремите, да мляскат и да се уригват. . . Нинел, аз ги съжалявам! Те се продават за малко раци, за два-три кефала, за дамаджана с вино. . . О, господи! Нинел, послушай ме, плийз, Голямото нощно къпане е само Голяма нощна скука. . . Да се чушим, а? Да бъдем двамата където искаш, както искаш. Не ме оставяй сам! Страх ме е. . . Не искам да направя глупост. Страх ме е от този бряг с тия остри скали, страх ме е от водата, страх ме е от всичко, от мене ме е страх, от това мое неясно желание да плувам, да плувам навътре в морето, докато брегът изчезне във всичките четири посоки на света. . . Нинел!

Наско е изчерпал всичко от себе си и последният сърцераздирателен зов „Нинел“ се изтръгва от гърдите му като отчаян вопъл, като последно смъртно салто на цирков акробат, от което трябва да замре дъхът на публиката, преди да избухнат аплодисментите.

А Нинел отдавна вече, още преди да проговори на английски, го наблюдава с хладно, насмешливо и учудено безразличие.

Във внезапната тишина от тавана се чуват стъпки.

— Жана дойде! — извиква Нинел и изскача от стаята.

* * *

На терасата освен Жана е и Лора.

— Нинел, моля те, донесете с Лора раците от колата. Аз ще сложа водата да зазира. Закъсняваме. — И като че ли между другото Жана запитва: — Наско отиде ли си.

Наско през това време се подава отдолу по стълбата, което предизвиква размяната на бързи погледи между жените, преди Лора и Нинел да хукнат към колата.

— Трябваше да си отида досега. Никога не си закъснявала.

Жана го посреща с долепване на бузите, по френски маниер.

— Извинявай, мойто момче, случиха се разни работи, ще ти разправа.

Наско дръпва вестника от рибите и се тупва по гърдите. Жана облещва очи.

— Ти ли ги уби!

— С моя харпун.

— С твоя харпун или ти?

— Е, и ти пък. Не е ли все едно?

Изпълнена с умиление, Жана го целува. Тя изобщо е от пасмината на целуващите жени, за които целувките не значат нищо.

— И да лъжеш не можеш. . . Все едно е, разбира се.

Задържа главата му в ръцете си и пита съчувствено:

— Претръпна ли?

Отговорът е само с гримаса: „старая се“.

— Горе главата! Нали знаеш, дето е текло, пак ще потече, Ела.

И го отвежда за ръка в стаята си. После излиза, слага котел с вода върху електрическата печка в кухнята и се прибира. При отварянето и затварянето на вратата в стаята се мърва Наско, който се съблича.

Чува се превъртането на ключа в бравата.

Още с отварянето на капака двете момичета надават вик. От друсането вързаните хартии са се смъкнали от тенекиите и раците са плъзнали из багажника. Лора се окоптва веднага и почва да пълни тенекиите, но Нинел се дърпа назад.

— Не мога, не мога да ги пипам. У-у-у, че са гадни!

— Гадни са жабите, червеите — лигавите. . . като Наско. Рациите не са. Даже ми е приятно, като щипнат. Хващай ги за гърба.

Няколко рака вече изплъзват навън, по калника, и тупват на земята. Нинел почва от тях и постепенно се престашава.

— Не съм яла raci. Сигурно ще повърна.

— О, много са вкусни! Те не се ядат, смучат се. Всичко им се смуче — краката, главите, коремите, Коремите са най-вкусни. Яде се само опашката, ама тя колко е. Как може толкова години да идваш на море и да не си яла raci.

— Била съм все с нашите на почивна станция, какви raci?

— Тези са речни, а да знаеш морските какво чудо са — преглъща Лора. — Ей такива, кръгли, големи като пепелници. Между черупката и корема им има някаква жълта гадост. Можеш да я обереш с пръст, а може и с език да я оближеш. Аз направо я облизвам с език и припадам — по-голяма вкусотия не зная.

Нинел е погнусена.

— Стига, моля ти се, разбърка ми корема.

— Е де, чак толкова — надсмива ѝ се Лора. — От раците ти се гади, а оня плужек го траеш.

— Кой плужек?

— Дето излезе от стаята ти.

Битката с раците завършва и момичетата слизат с пълните тенекии към вилата.

— Знаех, че му викате Малкия принц — заяжда се Нинел.

— Другите му викаха. За мен винаги е бил плужек. . . Плака ли?

Лора притеснява Нинел с директния си начин на разговор.

— Само разговаряхме — казва Нинел. — Много е скапан. Страда истински.

— Искал е да те сваля — отсича Лора.

— Откъде накъде? — брани го Нинел. — На когото и да се случи такава авария с баща му, все ще се скапе.

— Знам го аз. Той и успеха си превръща в страдание, когато се слага. . . Миналата година като го приеха външна търговия, така ми плака на рамото, така ми плака, че хванах ревматизъм. Пак страдаше! Не бил сигурен дали го приемат заслужено или заради баща му. А пък дипломата му шест, по всичките изпити шест. . . Хич не е загубен, ама защо се пудри? Обича да го оплакват, това му е номерът.

— Това му е комплексът — поправя я Нинел.

— Да, да! — върти глава Лора. — Бил наследствено обременен!

Без да иска, Нинел се усмихва и Лора се сеща:

— Каза ти го, нали? Признай си! Това му е любимото оръжие. . . Абе как няма някое татенце, дето да ме обремени наследствено, пък ще видим на кое рамо ще плача... Значи ти го каза, а?

— Каза ми го на английски — признава Нинел.

— Е, обогатил е репертоара си.

Вече са в кухнята. Водата е на печката, но Жана я няма. Досещат се, че са в стаята.

— Мислиш ли, че ѝ плаче на рамото? пошепва Нинел.

— Едва ли. Не е такъв случаят.

Трябва нещо да се направи с раците и Нинел почва да ги пуска в котела — водата е още хладка.

— Какво правиш бе, Нинел! — извиква Лора и се спуска да вади раците направо с ръце. — От небето ли си паднала? Кой вари raci в хладка вода? След малко, като се сгреят, ще изскочат от котела и ще плъзнат по кухнята. Или искаш да стоиш до казана и да ги натискаш отгоре като в ада — да се мъчат и да не умират. Злодейка! Водата трябва първо да кипне и после се пускат раците. Смъртта настъпва мигновено. . . Убийството не е проста работа, има си техника.

На вратата се подава Вили, с кефалите в ръце.

— Е, това са raci. Да ядеш и да останат — възкликва той вместо поздрав и измъква един голям рак. — Браво на Жана! Расови екземпляри. Тя къде е?

Лора кимва с глава към стаята. Вили се покланя, размахва рибата като намек за нещо и се обръща кръгом:

— Отивам да ги чистя. — Вече си е тръгнал, когато измърморва:

— Малкият даже не ги е изкормил — сакън да не се изцапа!

Лора излиза след него.

Водата вече ври, но Нинел не смее да пусне раците — страх я е да не сбърка пак.

Взима само най-големия и го слага на пода.

— Или този рак не е рак, или нас ни лъжат — казва тя, когато по силното тръшване на вратата разбира, че Лора се е върнала. — Не върви назад, а напред. Гледай.

И наистина, рактът върви напред, но Лора не го гледа. Плаче ѝ се, но се държи — не иска да заприлича на Наско.

— Водата ври — казва предпазливо Нинел. — Да пускам ли раците?

В мъката или в яда си Лора се захваща за работа — слага сол във водата, притиска някакви клонки към дъното на котела, накъсва копър, смила чер пипер — и всичко това извършва с бързи, отсечени движения, за да не мисли. Но не може да не мисли.

— Чер пипер май не се слагаща? — казва тя на себе си и почва да чисти раците, но този път, когато някой рак я ошипе, те се мръщи и мърмори някакви ругатни под носа. Ни — нел гледа от нея и се мъчи да ѝ помага.

— Няма да им хапна нито раците, нито кефалите, нито пък ще им ида на това Глупаво нощно къпане — зарича се Лора, но веднага се отказва от думите си. — Ще ида само за да се въртя около него, да го дразня и да видя коя пикла ще доведе.

Всичко това говори на себе си, но постепенно приобщава и Нинел към монолога си.

— Маниак е на млади момичета! Той трябва да се лекува... Че аз мога да му бъда дъщеря — какво не ми харесва? С какво му дотегнах за няколко седмици? Нищо не му искам, всичко му давам — какво му трябва още!? . . Това е болест! Аз съм сигурна.

— Казва се — спомня си Нинел, но не може да си спомни, — забравих как се казваше. . . Има си име.

— Не знам как се казва, но сигурно не е от най-лошите болести. . . Ама и ние сме едни! . . .

Лора се замисля, като че ли тъкмо сега ще прецени какви са те наистина. Неудовлетворението, което тази преценка изписва върху лицето ѝ, постепенно и тържествено се заменя с възхищение, породено пък от преценката ѝ за Вили.

— Ама и той е един! — казва тя. — Това е мъж! Не налита, не се лигави. Знае си силата, уверен е — не те превзема, а те привързва... — Възхищението ѝ пак се отдръпва назад под натиска на обидата. — А когато поиска, се отвързва. . . незабелязано, без скандали. Нищо не ти казва, чака сама да се сетиш — просто се отдалечава неусетно, като влак, който тръгва от гарата и постепенно набира скорост. Оставя те на перона сама и се обижда, ако не му махаш с кърпичка. . . Ужасно е нахален!

Колкото и да иска, Нинел не може да ѝ съчувствува. Тези нейни тревоги само я развеселяват.

— Добре де, като го знаеш какъв е, защо страдаш, защо изобщо му обръщаш внимание?

— Обичам го! Не мога да не преживявам, не съм безчувствена като Жана. . . След време, може би. . . Ама и те са били едно семейство — лика-прилика! Знаеш ли как са се разделили? Той веднъж излязъл от къщи и забравил да се върне, а тя пък забравила да го потърси, Адвокатите ги развели без тяхното участие, а после си останали добри приятели. А? Идеална двойка!

— Може би такъв е моделът на бъдещия човек — безчувствен.

— Аз съм старомодна — казва малкото момиче Лора. — Влюбвам се. Раците са вече в котела и врат.

Жана влиза с шумно и широко отваряне на вратата. Спокойна, естествена, делова.

— Какво става? В тая дупка ще се сварите преди раците. Скоро ли ги сложихте?

— Преди малко — отвръща Лора. — За варенето ти отговаряш.

И излиза на терасата, последвана от Нинел.

Стаята също е отворена. Наско го няма.

Жана влиза и излиза, оправя нещо ту в кухнята, ту в стаята; нещо премества, нещо реди — от терасата се вижда само как преминава през антрето в една и друга посока. Най-накрая излиза с бял спален чаршаф в ръцете и го метва върху парапета.

— Ох, грохнах! — изпъшква тя и обтяга дългото си тяло в шезлонга. Запалва цигара.

Гълта лакомо дима, като че ли иска да подмени с него всичкия въздух в дробовите си.

Нинел е притеснена и раздразнена. Чаршафа, оплакването, умората — всички тези прояви на нахално безсрамие според Нинел я изумяват. Това се чувства и в модулациите на гласа ѝ.

— Жана, нали ми каза точно в три да бъда тук?

Жана усеща агресивността на въпроса и настръхва.

— Е?

— Казаха си и на Наско да дойде в три, а ти закъсня.

— Аха, досеща се Жана. Гласът ѝ е спокоен и излиза заедно с цигарения дим през носа ѝ. Искаш да знаеш дали съм закъсняла нарочно. Нали?

Нинел мълчи. Тя не иска обяснение, само е отреагирала на раздразнението си.

— Изненадваш ме. Много си малка още, а имаш такова покварено мислене. . . Сега си обяснявам поведението ти към това нещастно момче. Нямах капчица състрадание

към ближния.

Жана пуска в обръщение усмивката си, с която обикновено подчертава превъзходството на нервната си система.

— Аз съм много по-отзивчива. . . Ти като напъдиш някого, аз го взимам в колата си, утешавам го, развеселявам го, показвам му забележителностите на района и след това го откарвам на гарата. . . Не го изоставям, докато не видя, че е седнал в купето. Затова закъснях. Не ми изказвай благодарности, изпълних само човешкия си дълг.

Нинел оклюмва, притисната и подчинена отново от меката, галеща власт на Жана.

— Каза ли нещо? — запита плахо тя.

— Говорихме. . . разни работи. С него е приятно да се говори. — „За разлика от други“, иска да каже Жана. — Ако майка му не беше болна, щях да го върна. . . В него има нещо антично — здрав дух в здраво тяло.

Нинел е весело изненадана.

— Не знам как си го гледала, но според мен Савата и Аполон доста се различават.

— Не казах красиво тяло, а здраво — усукано, възлесто, земно. Прилича на растение, а не на животно. Аз поне от тела разбирам, а духът му е отразен в очите.

— И те е метнал, за да се отърве. Майка му не е болна, щеше да ми каже. Ако ми беше казал, щях да тръгна с него.

— Не ти е казал, защото е искал да идеш заради него, а не от съжаление. . . Горд е.

— Фукльо! — казва Нинел, ядосана на Савата.

— Все същото е. Има да си патиш. Гордите мъже носят неприятности. Нали, Лора?

— Ще погледна раците — казва Лора и се изправя, излизайки от „моста“. Тя поддържа формата си със земна гимнастика винаги, когато има възможност.

— Предупреждавах я да не се хваща с Вили, а сега всеки ден ми плаче. Искате да му говоря. Какво да му кажа — аз съм му била жена, а не майка!

Лора се връща от кухнята.

— Разказа ли всичко за мен и Вили?

— Напразно излезе, не ми пречееше. Заради този или онзи не променям възгледите си. . . Как са раците?

— Червенеят, погледни ги.

Жана става и грабва чаршафа от перилата.

— Признай си пред Нинел, казах ли ти да не се хващаш с Вили? Говорих ти, говорих ти, говорих ти — не ме послуша, а сега искаш да говоря на него. . . Какво да ѝ правя, като сте глупави! — Жана почва да обобщава, като включва и Нинел в кръга на наблюдаваните обекти. — Пренебрегвате първото и основно задължение на всеки човек — да си осигури свободата. А жената я поробва само любовта, и то — въображаемата любов. Момичето си умира от любовитство да види гол мъж, а си въобразява горкото, че е влюбено. Бърка пола с чувството. . . Нинел, спала ли си със Савата?

Нинел бледнее и червенеет.

— Разбрах, още си светица. Тогава поне ти ме послушай, за да ме запомниш с добро. Избери си някой друг, първия срещнат, който дори не ти харесва. . . Е, да не е чак гаден, та да ти се отще за цял живот, но. . . Ето, Борис например — засмива се неочаквано Жана и посочва Борето, който в този момент идва по стълбата. — . . . но в никой случай да не е Савата! И му дай, както казват, а по-вярното е — вземи го! Умишлено, спокойно, съзнателно, без „ах“ и „ох“, като лекарство срещу лекомислието, като ваксина срещу излишни тревоги.

Присъствието на Борето не смущава Жана. Тя дори му подава единия край на чаршафа, за да го изтупат и сгънат.

— Веднага всичко става ясно — продължава тя, — кое е пол и кое — чувство, влюбена ли си в Савата или можеш и без него. Ставаш свободна жена, можеш да разсъждаваш и избираш. . . Какво има, Борисе?

— Казаха да занеса раците.

— Ела. Готови са. — И извиква чак от антрето: — Лора не ме послуша и затова си пати.

— Нека да си патя. По-добре да умра от мъка, отколкото от скука! — вика заядливо Лора, но Жана вече се е скрила. — Да пукна, ако им стъпя довечера! Ще ида в някоя кръчма сама и ще се натряскам. . . Ама съвсем сама, не мога да ги гледам!

Преди да идат в кухнята за раците, Жана се е отбила в стаята да остави чаршафа. След нея влиза Борето и затиска вратата с широкия си гръб. Като се обръща, тя среща неговия подказващ поглед. Усмихвасе, протяга ръка към лицето му и го погалва приятелски, успокояващо.

— Тъкмо сега ли?

Борето мълчаливо я притиска към себе си. Едрото ѝ тяло, долепено до неговото, изведнъж се смалва.

— Нали се слушаме — пошепва майчински Жана. — Аз знам кога. Ще те изненадам.

Най-сетне вечерта на Голямото нощно къпане започва. Огънят гори с високи пламъци и осветява поляната наоколо, която и без това е светла — пълнолуние е.

И двете тези: на Стоян, че в основата на Голямото нощно къпане е яденето; и на Вили, който дава предимство на пиенето — са защитени равностойно. Менюто е само морско — миди, раци и риба — което отличава тази вечеря от другите втръснали и безвкусни вечери по столове и ресторанти. А и бялото вино е от дамаджана — Бургаски окръг не е на последно място в лозарството.

Всичко друго е по-примитивно и неудобно в сравнение с обществените заведения — няколко дъски, подпреди на колове, вместо маса; никакви столове, пластмасови чаши; никакви чинии, вилици и ножове — но това само придава още по-голяма интимност и пикантност на вечерта.

Огънят е запален недалеч от сухото дърво, на което виси тракийското чучело и директорът на филмовата продукция Колю Колев се чувства като домакин на вечерта поради обстоятелството, че поляната денем служи за снимачна площадка. В единия ѝ край, далеч от огъня, в мрака под дърветата, е опъната голяма палатка за прибиране на реквизита и снимачната техника. Пазачът се върти около директора си и му помага в поддържането на огъня.

Всички мъже са тук и пластмасовите чашки вече се гърчат в юмруците им. Вили е изтеглил жар встрани от огъня и около нея, а не върху нея, е набучил на четалести колчета рибата за печене по багдадски. Кефалите са разцепени и разтворени като книга — така приличат повече на калкани, отколкото на себе си. Единствената жена между мъжете сега засега е само едно непознато момиче от възрастта на Лора и Нинел. Както вече знаем, тя е редпочитаната от Вили женска възраст, но момичето поради неговата заетост с рибите прави компания на Наско и близнаците. Всички са заобиколили огъня. Само Борето се задава отнякъде, като Боримечката с черешовото топче, занесъл огромен сух пън върху рамото си.

Стоян отваря с джобно ножче една мида и предлага на момичето.

— Ще опитате ли?

— Не знам. . . Варена ли е?

— Жива. Вижте, като ѝ капна лимон, ще се свие.

Изстиска лимон върху тялото на мидата и то се свива.

— Видяхте ли?

— И я ядете?

— Хоп! — извиква Стоян, отмята глава назад и глътва мидата с явно удоволствие. —

Искате ли?

— Не мога — мръщи се гнусливо момичето.

— Стоян е дивак — казва брат му и изравя няколко печени миди от жарта, — още се страхува от огъня, затова ги яде сурови. Вземете от печените.

— Варените са по-вкусни — съблазнява я Наско, като ѝ предлага от мидите върху масата. Там червенеят и варените раци.

— Внимавайте коя ще вземете! Това има значение — предупреждава Иван, но момичето отказва и двете.

— Никоя.

— Упорита сте. С какво се занимавате? — пита Стоян.

— Уча.

— И вие ли?

— Глупава ли ви изглеждам?

— Напротив — красива! Защо ви трябва да учите?

Вили стоварва ръката си върху гърба му и го отстранява от момичето.

— Росе, опитай! Да знаеш какво е риба по багдадски.

Росица поема с два пръста парче от току-що опечената риба и отхапва боязливо.

— Много е вкусно — казва тя с тихия си глас и погледът ѝ ляга върху лицето му.

Младешките веднага се пръсват встрани.

— Абе, Колю Колев — вика Иван, — къде са ти артистките? Ти филмов директор ли си или шеф на промкомбинат? Тракийки не играят ли в този филм?

— Ето ги, идат — изпъшква Колю Колев, без да погледне. Заедно с Борето той намества големия пън в огъня.

Отбили се от шосето, два автомобилни фара насочват светлините си право срещу тях. Спортният фат прекосява поляната и като спре, от него слизат Жана и Нинел. През отворените му врати се лее музика от радиото.

— Е хайде де! — разперва ръце Стоян. — Бавите се, бавите се, мислехме, кой знае каква изненада ни готвите, пък вие сте си пак същите.

— Разнообразието уморява — казва Жана. — А вие какво направихте през това време?

— Преполовихме дамаджаната и си осигурихме доброто настроение — казва Наско и им раздава пластмасови чашки. Иван пък им налива вино.

— А Лора? — сеща се изведнъж той. — Къде е Лора?

— Да бе, къде е Лора? — повтаря Наско.

— Лора ни мрази. Искала да иде някъде да се натряска сама. Не можела да ни гледа — вика силно Жана, за да чуе и Вили.

— Какво, какво? — пита Стоян. — Къде е Лора?

— Иване, я изгаси това радио — казва Жана. — Не можем да се чуем.

Нинел се смее.

Иван пхва глава в колата да изключи радиото и чува силно, мъчително мучене. На задната седалка, вързана и със запушена уста, лежи Лора.

— Ура! — вика Иван и размахва ръце. — Имаме пленничка. Ще я опечем и огложгаме. . . Аз съм пръв.

И пак се пхва в колата.

—И питате защо сме закъснели! Едва я вързахме и натоварихме в колата. Наистина не искаше да дойде. Малко, ама жилаво!

Иван носи на ръце вързаната Лора.

— Вили, как да я опечем — по багдадски или по български?

— Първо ще я напием и тогава — вика Наско. Той измъква кърпата от устата ѝ и поднася чашата си. Лора напълва бузите си с вино, но само за да го издуха в лицата на Наско и Иван.

— Брей, че зверче! — смее се Иван и я пуска на земята.

— Аз пак ще си ида — заканва се Лора. — А Жана ще я удавя, ще ѝ увисна на краката и ще я удавя!

— Борисе! — кимва с глава Жана. — Поверявам ти я, гледай да не избяга.

Като минава покрай Нинел, Лора изсъсква: „Предателка!“, и увисва на врата на Борето.

— Боре, Боренце, какво правим тука? Хайде да си ходим. . . Виси на врата му и прехвърля опънатите си крака вляво и вдясно от него. Това също е едно от нейните гимнастически упражнения. — Измъчиха ме, цялата се схванах. . . Хайде да избягаме, те не ни заслужават! . .

Вили вдига шишовете с опечената риба от жарта и ги слага върху масата.

Кольо Колев пляска с ръце и вика:

— Предупреждавам, и преди всичко дамите, никой за никого няма да се грижи. Който остане жаден и гладен, сам си е виновен. Обявявам Голямото нощно къпане за открито. Ура!

Ура, браво и ръкопляскане придружават едновременно струпване на всички около масата.

Разкъсват рибите, смучат раците; дамаджаната бълбука, мидите дрънчат; плюят костите, облизват пръстите си; рачешки щипки стърчат между устните; възклицания, сумтене, мляскане. . И погледи — единственото средство за контакт в тези лакоми минути — като мълчаливи диалози: Лора—Росица, Наско—Нинел, Жана—Борето, Лора—Вили, Нинел—Иван, Вили—Росица. . .

—Внимавайте, ей! — чува се гласът на Иван. — Като лекар съм длъжен да ви предупредя, че във всичките медицински книги пише да не се влиза в морето с пълен стомах и след употреба на алкохол.

— Брей, много си хитър!

— Дай пример, стига си ял.

— Не му вярвайте, науката всеки ден се самоотрича.

Като отмине гастрономическата вълна и онемелите лакомници проговорят, компанията се разпада на групи, които преливат една в друга, събират се и се пръскат — текат по улеите и посоките на разговора и взаимните симпатии и пристрастия.

— Здравей! — казва Иван и допира чашата си до чашата на Нинел.

— Здравей!

— Много се радвам.

— На какво?

— Че си дошла сама.

— Аз съм си сама.

— А Савата? Да не ти е роднина?

— Замина си.

Иван е изненадан, но си обяснява подбудите по своему.

— Чувствителен е, затова. Прекалено. Като го извадихме, с такава омраза ни гледаше, като че ли му направихме най-голямото зло. Предпочиташе да се удави пред излагането.

Кольо Колев осмуква гръбнака на един кефал.

— Не разбирам каква е разликата в печенето — по български и по багдадски —

все се пече. А наистина, така е по-вкусно.

— Разликата е в бързото и бавното печене — обяснява Вили. — Ние препържваме или препичаме рибата набързо, само отгоре, прегаряме кожата и край. А вътре месото е само стоплено. А по багдадски, на бавен огън, месото задържа в себе си собствените сокове и мазнини, пече се в тях. Процесът е съвсем друг. . . Седиш си в някоя кръчмичка на брега на Тигър, на няколко крачки пред масата ти е огънат — само посочваш парчето, което ти харесва. Мазгуф — най-вкусната бяла риба!

Росица е неотлъчно до рамото му и го слуша захласната.

В другия край на масата Лора излива чашата в устата си и веднага я напълва отново.

— По-голямо нещастие за младо момиче не зная — казва Стоян на Наско, застанали нарочно зад гърба на Лора. Тя мисли, че одумват нея и надава ухो.

— Да оплешивее още преди да тръгне на училище, представяш ли си?

— Горкото Росе! — въздъхва Наско.

Двамата гледат със съчувствени погледи към Росица.

— Трагедия! Децата играят, борят се, скубят се, а тя все настрана — да не ѝ дръпнат перуката.

— Ужас! И перуките са скъпи. Порасне ѝ главата, хайде сменяй перуката — като шапка.

— Е, вече сигурно не расте, но у нас няма хубави перуки. . . Тази сигурно е вносна.

— Никога не бих казал, че е перука — като истинска е. Представяш ли си, погалваш я по косата и тя се смъква като забрадка.

— Не завиждам на Вили.

Лора разбира целта на разговора, обръща се, грабва брадата на Стоян и го развежда в кръг около себе си.

— Брадата ти е перука, само че лепилото е вносно, едното ти око е стъкло, кракът ти е дървен. . . А на теб главата и носиш корсет — вика тя и бие двамата шегаджии. Пий-нала е вече. Алкохолът се чувствува леко в изрази и реакциите на всички, но пияни още няма.

Иван и Нинел не чуват, но виждат бесуването на Лора и се смеят.

— Много ѝ е мъчно, във всеки случай — казва Нинел.

— И на тебе — забелязва Иван. — Личи ти.

— Не знам — тя се замисля. — Мъката нали е тука, в сърцето? А на мен повече в главата ми се въртят разни работи. . . Е, не са весели, разбира се.

Иван ѝ дава време, като отпива глътка вино.

— Обичаш ли го?

Отговорът ѝ е много неуверен:

— Ходим заедно. . .

— Ходите заедно — засмива се той. — Че вие туристи ли сте?

— Колю Колев! — вика Жана, защото не вижда, че той е до самата нея.

— Какво, Жана?

— Това чудело на дървото не може ли да се махне? Само миразваля настроението.

— Бай Киро!

— Аз, другарю директор! — отзовава се веднага пазачът.

— Свали го и го прибери! — посочва му с глава Колю Колев.

Пазачът отива при дървото, взима сърпа, забит в стеблото му, и стъпва върху облия камък под обесения тракиец. С един замах отрязва въжето и отнася чуделото към палатката, проследен от погледите на компанията.

— А защо са го обесили, просвети ни, де! — обръща се Стоян към Колю Колев.

— Ако ви кажа, няма да гледате филма и ще ми намалят премиалните.

— Сребролюбец! Кажй де, престъпник ли е, шпионин ли? Защо го сушат на слънцето?

— Нищо подобно — казва сериозно Вили. Росица вече виси на лакътя му. — Този бил първият приятел на Орфей. И, както често се случва между приятели, взел, че се влюбва в Евридика. А тя много-много не била от мъчните въпреки обратните твърдения на легендите. Нали затова са легенди. Добре, ама Орфей ги спипал и приятелят му се обесил ей на това дърво. . . Не можал да преживее позора си.

— Да, да! — клати глава Колю Колев.

— Защо, възможно е — обажда се Жана. — Такива чувствителни прелюбодейци се срещат вече само в легендите.

— Първо на първо, хората тогава не се самоубивали — възразява Колю Колев. — Те е имали съвсем друго отношение към живота и смъртта. Дори когато сами слагали край на живота си, то пак не било самоубийство, а жертвоприношение — ритуал, съзнателен акт, а не откачане на нервите. И, второ, обесеният няма нищо общо с Орфей. Той е най-обикновено селянче. Това е една игра, фолклорна сцена за разкриване на епохата и нравите. . . Нещо като тракийско мъжко хоро.

Колю Колев отива към дървото за по-голяма прегледност на обяснението.

— За някой по-дебел клон връзвали едно здраво въже с примка на другия край, а под клона слагали ей такъв объл камък, за да се клати. Един момък стъпвал на камъка и мятал примката върху шията си. А в ръката си държал сърп — най-обикновен жетварски сърп.

Колю Колев е стъпил върху клатушкащия се камък, държи се с една ръка за провесеното въже, а в другата взима сърпа. Пълничкият, нисък филмов директор е малко смешен в тази поза.

— Младежите подскачали около камъка. . . Ама всичко ставало много весело — биели тълпани, пели песни, свирели разни цафари, пищялки, абе хоро. . . Обикаляли в кръг, подскачали и всеки гледал да ритне неочаквано камъка, та тоя, дето е стъпил върху него, да изгуби равновесие и да падне. Преди да падне от камъка, той трябвало да отрже въжето със сърпа — Колю Колев отрязва въжето, което държи, и скача от камъка. — А ако нямал бърз рефлекс, направо си увисвал на примката. . . И тогава почвало най-бурното веселие — радвали се, че обесеният се отървал от житейските мъки и отишъл в блажения свят. . . Това им било развлечението по онова време, футболът и телевизията още не били измислени.

— Видяхте ли, момичета — въздиша Жана, — какви мъже са живели някога по нашите земи? А, Вили?

— Само че, Жана, нашият траколог не каза нищо за жените, сигурно го няма във филма — отвръща Вили. — Жените на мъртвия се избивали — коя да легне заедно с него в гроба. . . Щастливката я заравяли жива, а другите ходели нещастни и презрени цял живот.

— Сега най-опасната игра на мъжете е белотът — вика Лора. Крехкото ѝ тяло балансира върху облия камък и навява спомен за малката циркаджийка на Пикасо.

— Хич не ни пука — вика Стоян. — Траките не са били нито по-силни, нито помъжествени от нас. . . Въпрос на култура, традиции, на религия.

— Ами да, тази игра не е по-опасна от изказване на събрание например — извиква Наско в миг на някакво просветление, но всички, въпреки че разбират какво го мъчи, отминават тоя въпрос с прикрити усмивки.

— Искам да играя на тази игра-а-а! — вика Лора, увиснала на въжето. Никой не ѝ обръща внимание, защото групата се придвижва отново към огъня.

— Траките не са страдали, защото са били още в ранен стадий на развитие — говори Колю Колев. — По-примитивните народи нямат такава широка гама от емоции като нас. Дори тяхното не е емоция, а усещане — физическо усещане за приятното и неприятното. Ако го погалиш, му е приятно, ако го удариш, му е неприятно; като яде, му е приятно, а като е гладен, не му е приятно и толкова. Чисто духовното страдание им е непознато. Колкото и да е парадоксално, но по-интелектуалният човек е по-емоционален. . . Животните например не страдат.

— Напротив, има животни, които плачат, но никой не е виждал животното да се смее — възразява му Стоян. — Ние не познаваме самите чувства, а само тяхната външна изява. А това зависи от възпитанието. Вижте какво реване пада на някое бедно погребение, на човек от народа, и каква съдържаност има при друго — на някой интелектуалец например.

— Интелектуалците са като траките. Те също се радват, когато някой от тях умре — обажда се Вили.

Дамаджаната бълбука. Късове риба, раци, миди отново се появяват в ръцете на всички.

— Вие сте расисти и реакционери — намесва се Иван. — И прости! на всичкото отгоре. Чувствата не са нито социална, нито класова категория, а биологическа, и то строго индивидуална. Те не са нищо друго освен химически реакции в организма. Липсва ти нещо, смееш се. Отделиш друго, страдаш. Сълзите например, по които толкова се захласват поетите и минават за най-чист и върховен израз на всяко чувство, много-много не се различават от урината — и те, и тя са само секрет на различни жлези.

— На Запад вече реабилитират тази онеправдана жълта течност — подкрепя го Вили. — В романите и филмите им все повече пикаят и по-малко плачат.

— Циниците като теб винаги опошляват и науката, и изкуството.

— Затова пък са по-искрени.

— Какво да ви правя, като не четете и не знаете. . . А гълтате разни хапчета, транквиланти и инсидони, пиете кафе и ракия — това какво е? Нищо друго освен изкуствено изостряне и подтискане на емоциите. Химия!

Вили му налива вино.

— Хайде, мир! Пийни една чашка и подтисни емоциите си.

— Искам да играя на тази игра-а-а! — вика Лора все още върху камъка.

— Аз пък искам вече да се къпя-я-я! — вика Стоян.

— И аз — казва Жана. — От тия приказки забравихме за какво сме се събрали. . . Луната ще залезе.

— Росе, носиш ли си бански? — пита Вили.

— Не — казва Росето с тихия си, свенлив глас. — Не знаех, че го правите с бански. Нали е нощем?

— Всякак може — усмихва се Вили. — Ще се съблечеш на брега.
— Оставете си дрехите на едно място, с байКиро ще ги пазим — вика Колю Колев.
— Най-суетният мъж, кайто съм виждала — чумосва го Жана. — Пече се с риза и се къпе сам — да не му видим коремчето.
— Дрехите ще опазите, ами виното, виното-о-о! — Вили е раздвоен, но Росица хваща ръката му.

— Траки-и-и! — изкрещява Стоян. — След мен!
Съблечени по бански костюми и гашета, всички хукват след него. Минават край Лора и всеки ритам камъка, но тя се държи за въжето и не пада. Последен е Борето — бавен и трмав. Лора се хвърля върху гърба му и той я отнася след другите, надолу по пътеката.

Колю Колев и бай Киро се захващат да съживят огъня.

* * *

Морето е толкова тихо, че дори лунната пътека лежи спокойно върху гладкия му гръб. Затова шумното втурване на компанията прилича на варварско нахлуване в мирен заспал град. Вероятно и морските обитатели, свидетели на много корабокрушения и подводни войни, са изненадани от тази врява, от тия викове, крясъци, възкличания, от това плиска-не и пенене на водата ни в туй, ни в онуй време.

— Никой да не влиза навътре — вика Вили.

— Само по пътеката — предупреждава и Стоян и се гмурва във водата. Когато се подаде отново, крещи от удоволствие: — Е-ху-у-у!

Повечето от виковите са неразбираеми — те не са думи, а възкличания, изблик на удоволствие и радост от водата, от здравето, от младостта. Голямото нощно къпане в същност е най-целомъдрено общуване с природата, а не нощен разгул, както бихме си помислили, като видим, че Росица съблича на брега дрехите си или някой друг хвърля гашетата си върху пясъка. Морската вода нощем като че ли е по-плътна, обвива нежно тялото и всяко парче плат върху кожата само дразни. Тялото иска да е свободно — да лудува, да крещи, да пее.

— Голям късмет извадихме — вика Иван. — Тихо море, ясно небе — веднъж на сто години.

— Луната, луната! Вижте луната каква е — като тепсия!

— Луна, защо тъй бледа си ти, или не виждаш, кажи, че влюбена съм аз. . . — пропява Лора и веднага плътният алт на Жана покрива нейните славееви трели:

— Ветре мой, угаси тази луна. . .

— Кой каза, че луната е като тепсия — пита Вили. Във водата и той се чувствава и държи като по-млад.

— Аз — откликва се Наско. — Я, колко е голяма!

— Поетична душа си, Наско. Пишеш ли стихове?

— Ох! — изписква уплашено Росица и се хваща за Вили.

— Какво има?

— Някой ме ошипа.

Главата на Лора се подава встрани от тях.

— Нощем във водата излизат щипалки — казва тя и гледа Вили.

— Тихо! — изкрещява Иван и всички затихват. — Тихо!

— Защо тихо? — пита уплашено Нинел.

— Тихо, чувам стъпки? — шепне Иван. — Не чувате ли?

— Нищо не чувам — казва Наско.

— Нищо — повтаря Нинел.

— Чувам стъпки. Някой ходи... по луната.

Тишината трае още миг-два и после всички наскочат върху Иван.

— У-у-у! Долу!

— Луноход с луноход!

— Пази се, ще те удавя.

— Помощ!

— Мистификатор. . . Пенчо Пенев, мистификатор.

— Давете го!

— Помощ! . . . Помощ, Сава-а-а!

— Пазете Савата!

— Кой Сава бе? Тоя съвсем откачи.

— Сега ще ти кажа, хо-оп!

— Олелеее!

Докато всички давят Иван, в суматохата и улисията бялото тяло на Жана се отклонява от лунната пътека и някъде встрани, в дълбочината на мрака среща къдравата глава на Борето.

— Ела, ела, чудовище! — прошепва тя и обвива ръце около шията му. — Ела, мръсно, гадно, противно животно, не мога да те понасям. . . мазен тюлен, гушер, повръща ми се от теб, лайния свиня... червей, сплескана жаба, гади ми се, ще те удуша. . . кретен с кретен, влечуго, коч, нахална конска муха, звяр, ще те разкъсам. . .

Докато другите вече излизат на брега, свежи и весели, и хукват нагоре по пътеката към огъня, Жана, преливайки от възбуда и задъхана страст, продължава да осквернява тишината около себе си, великото безмълвие на морето и небето.



Около огъня Колю Колев раздава на мокрите, зъзнещи веселящи дълги бели ризи от груб плат, предназначени за тракийската масовка от филма. Бай Киро, изправен до него, му ги подава една по една.

— Помни, седем — казва му Колю Колев. — Всички ли са тук?

Оглеждат се. Нинел забелязва първа:

— Жана и Борето липсват.

— Няма страшно — казва Вили.

— Остави две настрана. Всичко девет, помни! — заканва се с пръст директорът.

— Помня, другарю директор, седем — отвръща пазачът.

— Седем и две за Жана и Борето, девет. Помни, че после на тебе ще ги пишат.

— Тъй вярно, другарю директор!

В отсъствие на компанията, директорът и пазачът не са опазили много-много от виното, от което най-вече се страхуваше Вили, и това им личи. Но Колю Колев има изненада. Докато другите нахлузват ризите върху мокрите си тела и се сушат край огъня, той донася две бутилки коняк.

— Сега вече вярвам, че си голям директор — тупа го по рамото Вили. — Истинският директор трябва да умеє да предвижда и винаги да има скрити резерви.

— Обиждаш ме! Какво е директорът — нищо! Него си го избират режисьорите. Аз съм продуцент — сам избирам и режисьорите си, и актьорите.

Стара истина е, че виното повишава самочувствието.

— Колю Колев, продуцент! — смее се Иван и поема бутилката от Вили. Стоян надига другата бутилка.

— Продуцент с продуцент, на здраве!

— Ветре мой, угаси тази луна. . . — пее Жана отдалеч и гласът ѝ ехти по цялата поляна. Тя и Борето сега се връщат. — Ау, какви сте ми самодиви в бяла премяна! А за нас?

— И за вас, готово!

Виното е придало на Колю Колев необичайна пъргавост и той изниква изневиделица пред Жана и Борето с двете запазени ризи.

— Е, сега да му друснем и едно самодивско хорце — казва Жана и се оглежда в новата си премяна.

— Пък да се намери и някой овчар да ти открадне ризката — добавя Лора.

— Няма да е лошо — отвръща Жана. — Ще стана жена къщовница и ще си намеря по-свестни приятели.

Чул нещо за самодивското хоро, пъдарят изтърчва към палатката.

— Само че вие не сте самодиви, а самовили.

Както винаги, Колю Колев е много дотеглив в пласирането на съмнителните си познания, а сега още повече.

— Самодивите се къпят във вировете, а самовилите играят по поляните. Самодивите са добри, а самовилите — лоши.

— А защо се казва самодивско хоро? — заяжда се Лора. — Аз съм си самодива.

За сгриване тя потропва на място, кълчи се — нещо като шейк.

— Ти си само дива — дразни я Наско.

— Радой Ралин ги измисля по-смешни — отвръща Лора, без да го погледне, и се завърта около себе си.

— Един са само диви, други са само с Вили — усмихва се Жана и погалва майчински Росица по бузата. — Нали, Росе?

— Само Вили! — подхваща Иван, приглася му Стоян, а след него и всички останали започват да скандират:

— Само Вили, само Вили!

Вили маха приветствено с ръка.

Възгласите неочаквано са подкрепени от удари на тъпан. Тъпана бие бай Киро, който идва откъм палатката, подсетен за него от споменаването на самодивското хоро.

Скандирането се наглася по ритъма на тъпана и скоро почва да наподобява народна мелодия, по която всички играят.

— Са-са-само Вили, са-са-само Вили,
са-само, само Вили, само, само Вили!
Са-са, са-са, само ви-ви, ви-ви, Вили,
са-само, мила мамо, само, само Вили!...

Мелодията е фолклорна, но танцът е свободна импровизация — всеки играе сам за себе си, както може и както му се иска. Лора танцува нещо като „ча-ча-ча“; Колю Колев и Жана пристъпват тежко, с вдигнати ръце, чорбаджийски; Иван и Нинел, Наско и Росица играят по двойки кон-фу, с блъскане на хълбоците и раменете; Вили и Борето, без много усилия поддържат ритма само с лактите си; Стоян пък твори — сам си измисля разни стъпки... И все пак постепенно се оформя някакво подобие на хоро — проточената редица се вие като змия, чиято глава е тъпанът, и пълзи по поляната.

Врявата стига чак до шосето. Огънят, сенките върху дърветата, бялото хоро привличат вниманието на закъснели автомобили — пътниците смъкват стъклата, надничат, извърщат се назад, но не спират. Само една милиционерска кола забавя хода си и през прозорците се подават две фуражки.

— А? Тия какво искат?

— Киното бе... Снимат. Давай!

И колатдаотминава.

Не може ч се отрече на бай Киро умението да бие тъпана и да води хорото — търпеливо, ритми но, без придърпване и задръжки. Хорото се вие около дървото с камъка, върху който вече танцува Лора.

Наско издебва, когато Лора е с гръб към него, блъсва я и скача върху камъка — това е сигнал за нова игра. Всеки гледа да избута другия, да завладее камъка и да се задръжи колкото може по-дълго върху него.

— Нещо такава е тракийската игра — вика Колю Колев. — Само че тоя върху камъка е с примка на шията.

— Е да, ама държал сърп. Когато си иска, ще отреже въжето. Какво толкова! — перчи се Стоян.

— Да, да... отрежи го ти.

— Че що да не го отреже... Слушай бе, Колю Колев! Античните хора са били много по-скапани от нас, само скулптурите им са били по-добри от сегашните.

— Стоян е прав. Не че ми е брат, ама бас слагам, че нито един гръцки бог не е от категорията на Борето... Боре, покажи му, моля те!

Борето покорно съблича ризата, издува гърди, напряга мускули — бог!

— Боре — вика Стоян, току-що отлепил устни от гърлото на бутилката с коняк. — Искаш ли да им докажем? Първо аз, после ти. Единият ще рита, другият ще реже... после се сменяме.

— Не искам — казва сухо Борето и облича ризата.

Смехът, който избухва, Стоян приема като присмех срещу самия него и се ядосва.

— Защото си баба! Дават ти хапчета за мускули, а за духа — нищо. Наско, засрами го! Не е въпрос на сила, а на рефлекс, на интелект... Мъж ли си?

Наско търси удобен отговор и смята, че го намира:

— Ако играем всички.

Разчита, че никой няма да се съгласи, но Иван се съгласява:

— Аз съм навит. Да играем.

Казва го леко, с усмивка.

— Друг? — пита Стоян. Той се увлича в амбицията си. Въпросът му е рязък и подтиска.

— Стояне... — обажда се меко, предупредително Колю Колев, но Стоян го прекъсва:

— Чакай де, тебе те чухме, да видим другите.

— Хайде стига детинщини — казва Жана и пропява: — Ветре мой, угаси тази луна-а-а... — но песента увисва неподходящо в тишината.

— Предлагам един по-лек вариант — казва Иван, за да разпръсне сковаването.

— Не е въпросът да се плашим, защо се умълчахте, а да играем, да стане нещо по-друго... Ние се скапахме, атрофирахме се от липса на вълнения, много сме всекидневни... като пенсионери с мрежички. Навали ни нищо и никакъв дъжд, или спускаме гума — после цяла седмица разказваме, като че ли кой знае какво се е случило... Затова ви предлагам

— който иска, ще реже, а който не може, чисто и просто ще се хване за въжето и край, предавам се, следващият моля... Само да играем, да стане нещо.

— Е, това е друго — казва Колю Колев и му олеква. — Аз ще се хвана за въжето.

— Аз ще и-гра-я, аз ще и-гра-я — напява си Лора.

— Не така — упорствува Стоян. — Мъжете или са мъже, или не са. Жените са друга работа — те само ще ритат камъка, ама мъжете нали затова са мъже... Пък който иска, нека се хваща за въжето — казва най-сетне той и се качва върху камъка. От него се покатерва на клона. Наглася въжето и увисва, за да провери здраво ли е вързано.

— Опитай сърпа реже ли — напомня му Вили.

Стоян откача сърпа от кората на дървото и съвсем лесно прерязва опънатото въже.
— Като бръснач! . . . Играеме ли? — пита за последен път той и изготвя примката.
Доста ловко свършва тази работа, за учудване на всички.

— Давай, ще играем — махва с ръка Вили. — Аз си се ловя за въжето, да си знаете.

— Боре?

— Щом всички играят. Все ми е то.

— Другарю директор... — напомня тихо бай Кирило, с умоляващ поглед.

— Ти няма да играеш — успокоява го Колю Колев. — Ти ще биеш гъпаната.

Иван обхваща с една ръка главата на Нинел и захлупва лицето ѝ в гърдите си.

— Стой мирно! . . . Внимание, теглим жребия. Всичко сме шестима мъже. Аз ще посочвам, а Нинел ще казва кой да бъде пръв, втори и така нататък. . . Ясно ли е?

— Искам да играя и аз — вика Лора.

— Ти няма да играеш. . . Започваме. Нинел, кажи кой поред да се качи на камъка. . .

този!

Иван посочва себе си, с пръст върху главата. Отговорът на Нинел идва след много дълго очакване.

— Трети.

Първият жребий предизвиква шушукане и приглушени възклицания.

— Тихо! — вика Иван. — Пазете тайна! . . . Нинел, този?

Посочва Вили.

— Шести.

Вили надига бутилката, за да прикрие доволната си усмивка.

— Този?

— Четвърти.

Стоян видимо или привидно е недоволен. Исква му се да е по-напред.

— Този?

— Първи — казва Нинел, пак след кратко колебание, оценявайки значението на този жребий.

Неволно всички ахват.

Първи е Борето.

— Тихо де! — смърмя ги Иван. — Този?

— Втори.

Главата на Наско хлътва в раменете му — той е втори.

— И пети е Колю Колев — довършва Иван и пуска Нинел.

— Кой е пръв? — пита тя веднага щом вдигне глава.

— Аз — изръмжава Борето и съблича ризата си. Когато се качва на камъка, Наско извиква:

— Боре, внимавай да не счупиш камъка!

Борето разклаща обляга камък, за да провери устойчивостта му, взема сърпа в дясната ръка, а с другата нахлузва примката върху дебелия си врат и я притяга. Той е готов.

— Бай Кирило, давай тъпана — кимва му Колю Колев.

Тъпанът прозвучава весело, надробено, сватбарски.

— По-бавно — вика Стоян и повежда хорото. — Рита се само камъкът, нали разбрахте?

— Дръж се, Боре!

— Хей, Боре, Бореее! Боре, Боре, Бореее! Боре, дръж се, Боре!

Такива са новите думи на песента. Всички танцуват, пеят, но никой не рита камъка.

— Е, хайде де! — скарва им се Борето. — Излезе ми душата.

— Леле мале, Бореее! Боре, Боре, Бореее!

И най-сетне, не някой друг, а Лора се престашава и ритва първа камъка.

— Ох! — изписква тя и подскача на куц крак, за смях на всички. Ударила се е.

— Като риташ с пръстите — вика Иван. — С петата, с петата!

— Ще риташ, а? — смее ѝ се Наско и ненадейно сам рита камъка.

Борето се заклаща, но запазва равновесие и не бърза да си послужи със сърпа. И тъкмо тогава идва силният тласък на Стоян. Борето залитва, разперва ръце и като че ли се чува как сърпът изсъсква във въздуха — въжето е отрязано и Борето скача на земята.

Викове и прегръдки, а той, като че нищо не е било, сваля отрязаната примка от врата си, хвърля я на земята и навлича ризата си.

— Хайде, траките били такива, а пък ниесмебили не знам какви си! Ще ми разправя Колю Колев! — вика Стоян, покачен отново върху клона. Въжето е дълго и той го отпуска, за да направи втора примка.

Жана целува Борето — този път не с нейната обичайна, нищо незначеща целувка — и казва гордо:

— Заслужаваш си.

Колю Колев го потупва по гърба и го възнаграждава с глътка коняк.

Наско е вече гол и тръгва към камъка, със сърпа в ръка. Бай Кирило удря тъпана и

лесента гръмва отново с нови думи.

— Хей, Наско, Наскоooo...

— На бял мермер камък — извисява глас Вили.

— Наско, Наско, Наскоooo...

Танцуват, обикалят камъка... Някой се спуска, уж да ритне, а не рита. След успешния опит на Борето всички са по-освободени и играта става игра. Дори Колю Колев и той се наканва да ритне камъка, но Вили го изпреварва. Тласъкът му е слаб — колкото да се каже, че и той играе, но Наско се олюлява от своето собствено дърпане назад. Никак не се бави — хвърля сърпа и увисва с две ръце за въжето.

Пак крясъци, но този път и смях, и подигравки, и викове „у-у-у“. Лора свири с уста, но другите момичета ръкопляскаат: „Признава се, признава се. Браво, Наско!“

Борето подлага гърба си и Малкият принц сяда, за да освободи врата си от примката. Гигантът го отнася върху рамото си, а Наско маха с ръка — щастлив, че неговият ред е минал.

— Ползата от тебе е само тая, че няма да правя нова примка — казва му Стоян.

— Сега кой беше? — пита Жана.

— Сега съм аз.

Иван тръгва към камъка.

— Съблечи се — напомня му Стоян.

— Аз с ризата... като траките. Хайде, бай Киро, давай!

— Хей, хей, Иване! Иване, Иване!

— Абе, не става бе, не става. Иван не пасва на ритъма — вика Лора. — Давайте на Ванчо!

— Хей, Ванчо, Ванчооо! Ванчо, мамин Ванчооо! Ванчо, Ванчо, Ванчооо!

Иван пее заедно с тях и ръкомаха със сърпа.

Не се вижда кой рита камъка. Вижда се само залитането на Иван — неочаквано, изненадващо — и мигновеното му колебание да замахне ли със сърпа или да се хване за въжето. И това е неговата непоправима грешка.

Краката му увисват във въздуха, встрани от камъка — не стъпват, а само се удрят в него.

Викът е спонтанен и ужасяващ.

Тъпанът изведнъж секва и в първия миг всички се пръсват встрани, като изхвърлени от мощна вълна.

Пръв се спуска Борето, след него и Вили. Вдигат Иван, махват примката от врата му и го полагат на земята. Върху им връхлита Стоян, разбутва ги и се хвърля върху брат си. Грабва го в прегръдките си.

— Иване... Ване... Ванко... Направете нещо... Ванко, стани де, нищо ти няма.

Не е на себе си. Със сила Борето и Вили го откъсват от Иван.

— Пуснете ме!... Убийци!... Кой ритна камъка... Кой ритна камъка... — вика Стоян, дърпа се, рита, скубе, бие с юмруци Борето, който го отнася далеч от брат му.

Вили съблича ризата на Иван. Жана вече му помага — клекнала на коляно, масажира сърцето.

— Трябва дишане... уста в уста — пошепва тя.

— Не смея — признава си веднага Вили.

— Масажирай тогава сърцето... силно... с две ръце.

Жана прилазва до главата на Иван и се навежда към устата му.

Момичетата са се сгушили около Колю Колев. Нинел трепере.

— Няма ли лекар, защо не извикаме лекар?

— Няма време за лекар — шепне Колю Колев.

— Той беше лекар — шепне Лора.

Всички шепнат. Трите момичета са се прегърнали. Наско обикаля безсмислено около тях.

— Другарю директор — стене бай Киро — аз бих тъпана.

Жана се надига от лицето на Иван. Отмаляла е, вие ѝ се свят.

— Иди за лекар — пошепва Вили.

— Няма смисъл, въпрос на минути.

— Длъжни сме.

Жана става.

— По-силно, с дланите... въпреки че... — махва с ръка и тръгва бързо към колата. По пътя съблича ризата и грабва дрехите си.

Когато включва стартера, в колата се вмъква Наско.

— Ще дойда с тебе.

— Гласът му трепере.

Колата дръпва изведнъж. Жана кара нервно, припряно, не подбира пътя през поляната. Преди да излязат на шосето, фаровете напипват в тъмнината Борето и Стоян. Лу-

тат се. Борето все още го държи здраво през раменете.

По шосето Жана стъпва на педала за газта с такова настървение, като че ли се изправя върху него. Не говорят. Само Жана, от време на време плоче през отвореното стъкло.

Едва когато се мярват първите къщи на Созопол, тя натиска спирачката.

— Слизай.

Наско я гледа, без да разбира нищо.

— Слизай, слизай. . . Върви където искаш, само не се връщай на поляната. След тая история с баща ти: само това ти липсваше. . . Хайде бе, махай се! — крясва му Жана и блъсва вратата. — Отивам да доведа милиция.

Колата отскача и хуква, а Наско остава да стърчи край пътя.

* * *

Огънят е угаснал и бай Киро плиска вода върху живите въглени. Небето е просветляло. Луната вече е залязла, слънцето още не е изгряло, но се събва.

До колата на Жана, на поляната са спрели една линейка и закрыта милиционерска камионетка.

Санитарите внасят трупа на Иван и линейката тръгва бавно, без дори да пусне сигналните сирени и светлини.

Над поляната тегне уморено спокойствие. Фотографът прави последните снимки и прибира апарата си. Криминалистът откача въжето, взима сърпа, вдига от земята примката, хвърлена от Борето.

Следователят пише нещо в бележника си, а пред него — притихнала, уморена, наплашена — стои цялата компания без Наско и Стоян. Стоян е в милиционерската кола и от време на време негов вик или плач полазва по изопнатите нерви на приятелите му.

Виждат се и двама милиционери, но те няма какво да правят — единият побутва с крак празната дамаджана и оглежда масата с остатъците от гуляя, а другият се навърта около бай Киро и с един прът изравя въглените от пепелта, за да изстинат по-бързо. При първия удобен случай бай Киро му подшушва:

— Аз не играх, аз само бих тъпана.

Криминалистът минава край следователя и казва:

— Братът много буйства.

— Кой е при него?

— Лекарят.

— Прати и един старшина; да не направи някоя глупост. . . Как се казвате?

Въпросът е отправен към Вили.

— Валентин Стефанов.

— Професия?

— Инженер.

— Къде живеете?

— В София. Криволак, деветнайсет. Тук съм на почивка.

Следователят записва в бележника си отговорите му.

— Кой предложи да играете на тази игра?

— Никой. . . От дума на дума. . . Бяхме малко пийнали.

— Все някой е казал: хайде да играем на тази игра. Кой?

— Не си спомням. . . Струва ми се — Иван.

— Обесеният — уточнява следователят и се усмихва, може би, неподходящо за случая. — Откъде я знаете тази игра? Кой ви я каза?

Вили мълчи.

— Сами ли си я измислихте?

Колю Колев пристъпва напред.

— Аз им я казах.

— Името ви?

— Колю Колев. . . Всички сме от София. Аз съм директор на филмова продукция. . . Снимаме един филм за траките, там я играят.

— Свършиха се българските игри и минахте на тракийски — казва повече на себе си следователят. — А във филма кого бесите — Калоянчев или Невена Коканова?

Колю Колев се ядосва на този въпрос, но няма как — трябва да отговори.

— Кукла, чучело.

— Значи във филма кукла, а в живота Иван. . . Инженер Стефанов, кои ритаха камъка?

— Всички.

— Всички — повтаря замислено следователят. — И брат му?

— И той.

— Другарю следовател, аз не ритах. Аз само бих тъпана — вика бай Киро. — Нека

кажат. . . само бих тъпана.

— Вярно, бай Киро не игра — потвърждава Вили.

— А вие лично ритахте ли камъка.

— Да.

— А вие? — обръща се следователят към Колю Колев.

— Ритах. . . полека, колкото да играя.

— Вие? — Следователят посочва Жана.

— Да.

— Какво да?

— Ритах.

— Как се казвате?

— Евгения Стратиева, улица „Момин проход“, пет.

— Всички ли ритаха камъка?

— Момичетата не ритаха.

— А какво правеха?

— Пееха.

— А аз бих тъпана, другарю следовател — напомня бай Киро, но той дори не го поглежда.

— Как решихте кой кога да се качи на камъка?

— Хвърлихме жребий — отговаря Жана.

— Кой тегли жребия?

Нинел проплаква и следователят се обръща към нея.

— Вие ли? Как се казвате?

— Нинел.

— Нинел коя?

— Петрова — „Петрова“ потъва в плач и Нинел се скрива в рамото на Жана.

— Аз ще ви кажа. Тя жумеше, а Иван посочваше. . . само мъжете. Жените не участвуваха в жребия.

— Иван кого посочи пръв.

— Себе си.

— Пак обесения. . . А друг някого бесихте ли?

— Никого не сме бесили. Играхме.

— Така де, някой друг качва ли се на камъка?

— Борис.

— Борис Иванов Цветков — обажда се Борето. — Квартал „Хиподрума“, блок петдесет и осем.

Следователят оглежда тялото му с уважение.

— И отрязахте въжето?

— Отрязах го.

— Със сърпа?

— Със сърпа.

— Страшно ли беше?

— Не беше.

— А вие ритахте ли камъка?

Борето се колебае, защото той наистина не рита камъка.

— Сигурно. . . Всички играхме.

— А кой ритна последен камъка, преди да падне Иван?

— Не знам, не видях.

Следователят се обръща към Вили.

— Кой ритна последен камъка?

— Не видях.

— И вие ли не видяхте?

— Не видях — вдига рамене Колю Колев.

— Вие?

— Не видях, наистина не видях — отвърща и Жана.

— Че къде сте гледали? Пияни ли бяхте?

— Беше тъмно — казва Колю Колев.

— Много ли пихте? — повтаря въпроса си следователят и тръгва към огъня и масата.

— Пихме.

— Колко?

— Вино една дамаджана и две бутилки коняк.

— Не сте пили много — казва следователят, но не се разбира това за добро ли е или за лошо. Той върви бавно край масата и я оглежда.

— И раци. . . Откъде намерихте раци?

— Ами. . . — бави отговора си Жана.

— Можете да не ми отговаряте, това не е в моя отдел. Питам само така, много обичам раци.

— Може ли вече да почистим масата и поляната? — пита Кольо Кольов с леко изразено желание да се хареса.

— Почистете, почистете — казва следователят и тръгва към дървото с камъка, последван от цялата група.

Без хората земата около огъня и самата маса представляват грозна гледка — смачкани пластмасови чашки, кости от риба, черупки от раци и миди, кори от изстискани лимони, мазни салфетки. . .

Изпод празните, осмукани червени черупки от раци изпълзва един жив рак. С дребните си очички, мустаците и халещите, назъбени щипки, погледнат отблизо и уголемен, прилича на чудовище. Ужасяващ е. А когато не е само един рак, а много раци, пълчища от раци, плъпнали по пода на стаята, върху мебелите, върху леглото, по белия чаршаф, по голите ръце, по блузата и дори по заспалото лице на Нинел — това вече може да бъде само кошмарен сън. . . Нинел изкрещява, но не се събужда веднага, размахва ръце, отпъжда раците, чисти ги от себе си и чак когато един рак забие щипките си в палеца на ръката ѝ и тя се опита да го изтръска; когато го види увиснал във въздуха пред очите си, тогава изпищява втори път и скача в леглото.

Заспала е облечена в панталон и блуза, готова за път. Полегнала е след тежката безсънна нощ, уж само за миг, и е заспала.

Куфарът и чантата ѝ са на пода до вратата, а върху тях е метнато коженото ѝ яке.

Пооправя се, разтърква съненото си лице, оглежда стаята, взима багажа си и излиза.

Навън е слънчев ден, плажен ден със синьо небе и спокойно море. Под асмата и около овошките трепкат пеперуди, бръмчат пчели. Откъм скалите под двора едва-едва се чува тихото дишане на морето. . .

Не ѝ се тръгва, но не може и да остане. Заклучва вратата, побутва я с рамо да провери добре ли е заключена и най-накрая я ритва ядосано — това е за сбогом.

Изкачва се на терасата. В шезлонга, под сянката на надвисналият клон, лежи Лора.

— Здравей! — казва унило Нинел, но Лора не отговаря. Тя спи.

Влиза в антрето и сеослушва пред вратата на Жана — никакъв шум, навярно и тя спи. Открехва леко вратата и наднича в стаята.

— Извинявайте! — извиква Нинел след първия миг на изненада и се дръпва назад, като хлопва вратата.

— Нинел, влез! — вика отвътре Жана.

— Извинявай, мислех, че спиш. . . Тръгвам си.

Вратата се отваря отново и Жана се показва с вдигнати до раменете ръце, с разперени, мазни пръсти.

— Влез, влез! Не мога да прекъсна — и добавя като извинение: — Забравила съм да заключа.

Жана се връща в стаята и Нинел трябва да я последва.

Върху кушетката лежи по корем Наско. Той е гол до кръста и Жана се залавя отново с работата си, прекъсната от Нинел — масажира го. По всичко личи, че това е професионален масаж, а не приятелска услуга.

— Здравей! — казва Наско и извърща глава към стената.

— Тръгвам си — повтаря Нинел. — Искях да ти оставя ключа. Предплатила съм на хазайката.

— Няма да тръгнеш така — отвръща Жана. Пръстите ѝ бягат покрай гръбначния стълб, леко и ситно, като по клавиатура на пиано. — Сега свършвам. Свари по едно кафе и ме почакай. . . Всички имаме нужда сега от кафе. . . Свършвам, свършвам — уверява я тя.

Нинел отива в кухнята да вари кафе, а Жана се отдава на масажа. Дланите ѝ филират грижливо раменете, а след това пръстите ѝ се изкачват пъргаво по шията и главата на бившия Малък принц.

* * *

Когато Наско влиза в кухнята, Нинел вече разлива кафето.

— Довиждане — казва той и протяга ръка, но Нинел не я поема.

— Наляла съм три чаши.

— Предпочитам да заспя. . . В София ще те потърся. Не възражаваш ли?

— Гут бай — отвръща Нинел и подава ръка.

Жана идва след излизането на Наско и почва да се мие.

Заб.: Подчертаното ще се говори на английски.

— Кекаво поколение! — казва тя. Мие си ръцете дълго, с четка и много сапун, като хирург след операция. — Мимози! При всяка неприятност се скапват. . . Не говоря за тебе — ти си от моята порода, не взимаме нещата навътре. Наско, Лора. . . Всяка неприятност им причинява физическа болка. . . С пръстите си го усещам — целият се е сковал. На море никога не работя, но го съжалих. . . Масажът го облекчава.

— Знаех, че си пианистка.

Жана избърсва ръцете си.

— Пианистка съм. Мога да го докажа с дипломата си от консерваторията, ама с пи ото. . .

Махва с ръка, сяда и отпива от кафето — знае как се пие кафе, та да изпита цялото удоволствие от него.

— Майка ми и досега като я попитат — какво работи дъщеря ти, отговаря: завърши консерватория. А пък пианото щеше да ме лашне най-много в някой ресторант — я в Дуранкулак, я в Мелник. . . на Савата. По-близо не се виждам. Какво можех да правя? Пианото развива само ръцете и слуха. Станах масажистка.

За първи път в погледа на Нинел има разбиране, дори съчувствие към Жана.

— Защо се криеш? Всички си мислят съвсем други работи.

— Знам. Мислят, че спя с Наско. Само жените си мислят така, мислят, че лягам с всеки мъж. . . Малко ме интересува, аз пък ги дразня и им се смея наум. . . Ако искаш да знаеш, тая работа я върша много по-рядко от всяка почтена съпруга.

Жана си налива и кафето от чашката на Наско.

— Пък и мъжете не ми дотягат много-много, предпочитат да сме приятели. . . Може би се плашат от мене, като съм такава, едра. . .

Пали цигара, затваря очи — почива си.

— Добре правиш, че си тръгваш, сега ще пристигнат родителите. . .

Жана не обяснява какво ще последва от това, но и двете изтръпват само при мисълта за евентуална среща с тях.

— Познаваш ли ги?

Жана поклаща отрицателно глава.

— Дадох колата на Стоян да ги посрещне на летището при условие, че няма да ме среща с тях. С мъжете мога да се оправям, но бащите не понасям. . . Съжалявам, че няма да мога да те закарам поне до Бургас. Как ще пътуваш?

— Не знам. Не ми се остава, а не ми се прибира и у дома. . . Какво ще им кажа?

— Разбирам те. . . Хайде, тръгвай! Аз все пак ще остана. . . Тук съм Жана, а в София съм масажистка, . . . въпреки че аз подбирам клиентите си — държат се приятелски, черпим се, споделят с мен, правим си каренца белот — но там си знам, че съм масажистка, а тук забравям. Дори понякога сънувам, че свирия на пиано. . . Честна дума! На терасата се прегръщат и допират бузите си — обичайните целувки на Жана.

Лора още спи в шезлонга.

— Няма да я будя, поздравя я — казва Нинел и взима багажа си.

Жана вдига ръка за сбогом.

— Нека спи. . . Ние оставаме.

* * *

Нинел мъкне куфара си по тесните, калдъръмени улици на стария Созопол.

Когато излезе на оживената главна улица на новия град и привлече погледите на скучаещите местни момчета и млади курортисти, този куфар става повод за чести и догледливо еднообразни подмятания.

— Маце, едното ти рамо е по-ниско.

— Шт, шт! Пренос — превоз. молим!

— Ало, госпоице, вземи и мене. аз съм по-лек.

— И-и-и, скиф какви мускули!

Още по-надолу, към площада. Нинел зърва Вили и Росица, облежани на една лада, в тих, спокоен разговор. Поколебава се, но не им се обажда и отминава. . . Върви към автобусната спирка.

Изправена пред разписанието, усеща спирането на кола; съвсем близо до себе си чува клаксона, кратък като точка.

Вили подава глава над покрива на ладата.

— Май че сме в една посока, а? Здравей, Нинел!

— Здравейте, накъде сте?

Вили набутва куфара и чантата ѝ на задната седалка и чак когато пали мотора, казва:

— Посоката ни една — по-далеч оттук!

Преди да отпусне амбрижа, подава ръката си през прозореца и я размахва с широк жест, без да погледне навън.

Много далеч зад колата, на сред площада, стои Росето и му маха за сбогом. . .

* * *

Колата препуска покрай познати места — те се отразяват и в стъклата на автомобила. и в очите на Нинел.

Неизбежното минаване край поляната със сухото дърво всеки от двамата изживява по своему, но същевременно ги и свързва.

Поляната пак гъмжи от филмовата масовка, пак светят прожекторите и станиоловите бленди и пак на сухото дърво виси обесеното чучело. . .

Вили натиска едновременно и педала за газта, и клаксона — колата с рев хуква все по-бързо и по-далеч от това страшно място.

* * *

Късна нощ е.

Нинел е сама в колата и следи през прозорчето преговорите на Вили с портиера. Не траят дълго и свършват безуспешно, което проличава по бързото връщане на Вили и ядосаното хлопване на вратата. Пали и тръгва нервно, бързо, с припряно превключване на скоростите, но само след някакви си стотина метра! отбива от пътя и спира.

— Не мога, ще заспя на волана. Ти спа ли?

— Спах, с кошмари. Но съм бодр.

— Не съм мигнал... Ако му бях бутнал нещо, щеше да намери места, ама ме вбеси... Пуяк.

— Дремнете малко на кормилото. Баща ми така прави понякога.

— Опитвал съм, не мога. — Но все пак захлупва лице върху волана. Диша тежко, може би ще заспи. но след малко запитва: — Бързаш ли да се прибереш?

— Напротив, мисля как да забавя прибирането си.

— Тогава да съм спокоен. . . Наистина ще опитам да заспя.

— Спете. Ако не беше се случило. . . това, нали щях да остана до края на месеца. Защо сега да бързам?

Споменаването на „това“ достига със закъснение до дремещия мозък на Вили. Той се надига. поема облекчителен дъх и отново се отпуска върху волана.

— Може ли да ви запитам нещо? — казва плахо Нинел. като вижда, че още не е заспал. — Ще ни съдят ли.

Вили не отговаря веднага:

— Зависи как ще погледнат следователят и прокурорът.

— Родителите?

— Едва ли. . . Ще страдат, но. . . все пак Стоян и Иван бяха най-активните Пък и с всеки от нас можеше да се случи.

— Спете, спете.

— Как ще спя, като задаваш такива въпроси. Излез! — И сам излиза. Размества багажа, спуска облегалките назад, изважда от багажника спален чувал и едно одеяло.

— Щом като не бързаш, ще се насипм като хората. Влизай в чувала.

Без много да се бави, Вили ляга в колата и се завива с одеялото. Нинел остава навън.

— Хайде де, лягай! — скарва ѝ се той. — Не се бой, само Хемингвей знае как стават тия работи в чували. Лягай, умирам за сън.

Нинел се вмъква в чувала и се търкулва върху седалките до Вили, обърнат с гръб към нея.

Но не заспиват.

— Тая луна ми блести право в очите — изругава Вили и ѝ обръща гръб. Сега пък е с лице към Нинел. Лунната светлина очертава нежно профила на лицето ѝ.

— Лека нощ! — казва той.

— Лека нощ! — отвръща тя, но въпросът, който задава след малко, не пожелава същото: — Чувствувате ли се убиец?

— Ужасно момиче! Нали тъкмо затова искам да заспя, за да не мисля.

— Не ми отговаряйте тогава, спете. Запитах неволно, защото все това ми е в ума. Лека нощ.

— Лека нощ! . . . — но малко по-късно казва: — Чувствувам се толкова убиец, жолкото и обесен. . . а не съм нито едното, нито другото.

Вили изпъшква и сяда — как да лежи след такъв въпрос!

— А най-вече се чувствувам глупак, че се поддадох на настроението на другите. На тия години! . . . А ти?

— Замамяна съм още. Мъча се и аз, разбира се, да се оправдая с другите. . . Аз с вас, вне с мен. . . Стоян с Иван. . . — Нинел дори се усмихва. — Само той няма как да се оправдае и остава виновен. . . и обесен. . . Мъчно ли ви е за Иван?

Вили само се намества по-удобно в своя ъгъл, загледан в Нинел; с нарастваща изненада.

— Питам ви, защото главата ми пращи от въпроси и угриzenia. Как можа да стане? Невероятно е! Защо стана? Ами аз? Каква идиотщина! Какво правих аз? Как попаднах там, защо се съгласих, защо играх, защо пях? . . . Трепера от страх и ужас, потресена съм, изумена, объркана. . . но само тук — с две ръце, едната върху косата, а другата под носа, тя очертава територията на своите терзания. — А по-надолу — нищо! Тук в сърцето. . . Сърцето ми е спокойно — нито скръб, нито мъка. . .

— Бих пийнал нещо — казва Вили, но го казва като ругатня. — Какъв е този проташки парадокс — когато най-много ти се пие, няма нищо за пиене. . . Виж какво, Нинел. . . Рядко говоря с момичетата като възрастен мъж, дори изобщо не говоря с тях, но пък и те никога посред нощ не ми задават такива въпроси. . . Затова искам да ти кажа като препатил човек — спасявай се, направи нещо, ти си заражена, болна си. . . Зная диагнозата — мислиш, а не чувствуваш. . . На твоите години! Вирусът на старостта е вече в теб, заражена си със старост. . . Сега ми става ясно защо лежа до тебе тодкова време, а не посягам — защото връстниците ми никога не ме привличат. . . Влюбвала ли си се?

Нинел мълчи.

— Нали разбираш, не питам девствена ли си. Обичала ли си до смърт?

Нинел пак не отговаря.

— О-о-о, ама ти се разсърди! Не исках да те обидя. . . Всички сме болни, това е болестта на века — емоционална импотентност. . . Не си ли чувала? Няма нищо общо с другата. Нали знаеш какво значи това — безсилие, неспособност да чувствуваш.

И понеже Нинел все още е някъде далече, скрита в себе си, той се опитва да я приближи.

— Знаеш ли защо се разведохме с Жана? Нито се скарахме, нито си омръзнахме. Само разбрахме, усетихме, че можем един без друг. А когато можеш без някого, защо трябва да си с него? . . . Запитай се сама — имаш ли някой човек, без когото да не можеш да живееш.

— Не знам, не съм се проверила — казва Нинел, обидена и пронична. — Разчитам на вас. . . Жана каза да си избира някой нито хубав, нито грозен, който да не е много неприятен. . .

— Съжалявам — прекъсва я Вили. — Знам теорията на Жана от Лора. Ако беше казала по-рано, щях да ти помогна, но вече е късно. Почнали да говоря с едно момиче, губя интерес. Но затова пък ми хрумна една идея, страшно оригинална! Опитай без проверка! Иди при този човек. . . Той има ли име?

Нинел е заинтригувана и се извърща в чувала с лице към Вили.

— Да речем. . . Сава — казва тя — или Ангелари, Петър, Тома, Павел — някой от апостолите.

— Добре, Сава. Иди при този Сава, без да мислиш, без никакво едно наум, иди само със сърце, без никакъв разум. . .

Вили неочаквано млъква.

— Е, и какво? — пита насмешливо тя.

— Не знам, опитай! Направи този експеримент, дай своя принос в медицината. . . Тази болест трябва да се изучи. Всички научни институти, министерства, правителства, държави залагат на ума, на разума, на мозъка. Крепят равновесието в света върху борбата между мозъците. Търгуват с мозъци, купуват и продават, крадат мозъци, отвлечат мозъци, отглеждат и развъждат мозъци — дори си ги правят, както се правят печки, умивалници, телевизори. . . А за чувствата никой не се грижи, забравяме ги, все по-рядко ги употребяваме и те се атрофират като сакати крайници на човешкото тяло. А те не са крайници, те са сърцето на човека. Чувствата не се продават и купуват, не се крадат, не се правят. . . Електронни мозъци има, но електронни чувства няма. Човешкият организъм отхвърля присадените сърца. . . Повярвай ми, струва си да опиташ. . . В името на науката стани бяла мишка, морско свинче! Ти поне си още млада. . . За мен и Жана вече е късно. . .

Неочаквано и за самия стар циник — инженер Стефанов, когото младите момичета наричат Вили, някакъв забравен, носталгичен трепет отзвучава като аритмия в сърцето и гласа му и той се опитва да го прикрие със суха, престорена кашлица.

Лунната светлина, нахъсана от прозорците, начупва лицата на мъжа и момичето, които така приличат повече на рисувани портрети от художник-кубист, отколкото на живи лица.

— Къде живее този. . . Сава? — запитва Вили.

— На другия край на България, в Мелник.

Монотонното стържене на щурците изпъзва нощта и напомня, че колата е спряла някъде в тракийската равнина, по пътя от Бургас за София.

Бледо, трепкащо пламъче на тънка свещица умира и се ражда всеки миг в полумрака на тясната църква.

Савата е сам пред олтара и закрепва пламъчето на своята свещ до другите пламъци на високия меден свещник. Когато се обръща с гръб към олтара, за да си тръгне, той вижда за първи път Нинел, изправена до полуотворената врата на църквата.

Всичко е като в старите романи, като в старите филми и като в новите сантиментални викториански телевизионни серии, които толкова много харесва съвременният зритель, с тази разлика само, че Савата и Нинел се прегръщат и целуват още тук, в църквата, без мисъл и страх от светотатство.

Църквата е празна от богомолци — манастирска църква в делничен ден, — но по стенописите и иконите са полепнали като нови светии две-три брадати момчета и едно момиче в бяла престилка над джинсите. Те са реставратори — срещаме ги и в другите помещения, и в двора на Роженския манастир, когато Савата и Нинел преминават през него. Светата обител сега прилича донякъде и на строителна площадка.

— Не знаех, че си религиозен — казва Нинел с весела изненада в очите.

— Не съм — отвърща Савата и е сериозен. — Целият ми род е бунтарски. Дядо ми е бил комита с Яне Сандански, баща ми е комунист. Ела да ти покажа гроба на Яне.

Хваща я за ръка и изтичват през поляната.

Пред гроба на Яне казва:

— Леля ми ме изпрати, сестрата на майка.

— Видях я у вас — прекъсва го Нинел. — Тя ми каза, че си в манастира.

— Остана да гледа майка. Каза ми да дойда и да запала една свещ за нейно здраве.

И запалих. Не вярвам, че ще помогне, но и лекарите не могат да помогнат. . . Видя ли въртележките, сергиите — готвят панаира, нали ти казах?

Поляната бучи от камиони, гъмжи от хора. Разтоварват материали и стоки за атракциите и сергиите на панаира, опъват палатки, коват бараки, прокарват кабели. . .

— Здравей, мой човек! — вика от кабината на камиона си един шофьор и маха весело с ръка. — Намери го, а, намери го! Къде ще ходи?

— Готово, благодаря! — маха му с ръка Нинел и обяснява на Савата: — Той ме докара дотук. . . Панаира вече видях, а къде са замъците — величествени, загадъчни, чудо на природата! — припомня му тя с лека ирония в гласа.

— Навсякъде — разперва ръце Савата. — Не си ги видяла, защото си дошла с камيون. Ако искаш да ти покажа, да тръгнем пеша.

— Пеша-пеша, хайде.

* * *

Мелнишките скали — чудото на природата и гордостта на Савата — израстват величествени, смайващи, пленяващи; извисени в небето и потънали в деретата; с остри хребети и меки паднини; пясъчливо жълти, бели и бледорозови под слънцето и синкави в сянката. Показват красотата си изведнъж или бавно и последователно — склон след склон, зъбер след зъбер — както се разливта книжка с картинки.

Савата и Нинел едва се мяркат, като машабни фигурки, колкото да подчертаят величието на скалите; колкото да ни принудят да тичаме след тях или да замрем захласнати пред някоя току-що изникнала красота.

През дългия им път към града ги виждаме и по-отблизо — няколко пъти, много пъти — дори надникваме в лицата им, за да забележим и почувствуваме постепенната промяна в тях, в настроението им, и тази промяна ще ни учуди, защото никак, ама никак не се свързва с възтора и възхищението, което будят и заслужават тези един друг по-пленяващи пейзажи. И чак по-късно, в двора на къщата ще разберем, че промяната се дължи на думите, които Савата и Нинел са си разменили по пътя и които ние не сме чули, защото тогава сме ги гледали отдалеч и отвисоко. . .

По улиците на Мелник — тесни и стръмни; насечени от вади и поронща: потънали в зеленина; предлагащи на погледа своите плодове — нарове, смокини, орехи — и своите ярки градински цветя; засенчени от надвисналите покриви, балкони и еркери на старите къщи — посрещаме Нинел и Савата в настроение, което няма да ги напусне до края на тяхната среща: Не са сърдити, не са и скарани, дори може да се каже, че никога досега не са били толкова искрено близки и добри един към друг, но радостта от срещата им вече е отстъпила и избледняла пред тяхната печал и примиреното съзнание, че колкото и да се обичат, все пак ще се разделят.

В двора на ниската стара къща, притулена като всички други къщи между храсти и дървета, Нинел остава сама и се оглежда наоколо. Дори и тук, в града, пясъчните скали — напукани от слънцето и отвори от бурите, наизбени и измити от порошката —

се извисяват над къщите и дърветата като приказен, вълнуващ декор на хилядолетните човешки съдби.

Савата излиза от къщата с кана, пълна до горе с тъмночервено мелнишко вино.

— Домашно е — казва гордо той и двамата с Нинел се настаняват по столовете до сенчестата маса, скована от груби дъски. — Майка го е правила. . . Докато беше здрава, всичко можеше да прави. Сама ме отгледа, сама ме изучи. . . Наздраве.

Чашите, пълни с вино, звънят глухо, като бръмченето на пчелите.

— Хубаво е — казва Нинел и Савата се усмихва на добронамерената ѝ похвала.

— Ще ѝ кажа, че си го харесала. Ще се зарадва. . . Тя вече няма много радости.

От къщата излиза пълна, възрастна жена и преминава през двора с тихи стъпки.

— Сава, отивам си.

— Добре, леля, аз съм тук.

Портата изскърца леко след нея.

— Нямаш ли багаж? — озърта се Савата. — Така ли си дошла? Нали идваш от морето?

— Така, чанта и яке. . . Куфара ми взе един човек, да не ми тежи. Дойдох като теб — усмихва се тъжно Нинел, — дойдох, за да си ида.

Те не разговарят. Седят един до друг, топят устни във виното, но не разговарят. Мислят, спомнят си — казват само това, което искат да чуе и другият.

— Ако сега ме срещнеш за първи път, ще ме обикнеш ли? — пита Нинел.

— Както досега — отвръща Савата. — А ти?

— За колко малко време колко много неща ни разделиха — казва тя.

— Сава! — чува се откъм къщата тих женски глас.

— Майка — казва Савата, като че ли се извинява, и влиза в къщата.

След малко се появява на прага, понесъл майка си на ръце — дребна, суха женица, която той носи леко, като малко дете. Отнася я от другата страна на къщата и я слага на пейката до стената, на припек.

Нинел е потресена — знае, че майка му е получила удар, но че е толкова скована от парализа, не е очаквала. Едва се сеща да отговори на нейното стеснително кимване.

— Искат да поседи на припек, но мисля, че повече искаше да те види — казва усмихнат Савата, като се връща.

— Сам ли я гледаш?

— А кой друг? . . . Само двамата сме. Леля ми помага, но то е само помощ. . .

— А историята?

— Място за учители има навсякъде.

— Не бих могла, не бих могла — повтаря Нинел, като, кой знае защо, шепне. — Нямам този кураж. . . Боже, колко сме различни.

— Това не е кураж. . . не е кураж. Когато се чудя как да постъпя, винаги се питам какво щеше да направи татко в такъв момент. . . Правя това, което той би направил. . . Старомоден съм, нали? Може би това ни разделя?

— А аз съм човек на бъдещето — клати тъжно глава Нинел. — Безчувствена. . . Така ми каза един човек.

— Някой стар глупак. Искал е да те шашне. . . Знаеш ли кое ни разделя? И друг път съм си мислил — той допира ръката си, гола до лакътя, до нейната. — Ние сме с две раси — твоето черно не избелява и през зимата, а моето бяло никога не почернява. . . Къде е Мелник, къде е морето — двата края на България.

— Жана също е от бялата — никога не почернява. От една раса ли сте?

— Да — казва неочаквано за Нинел Савата. — От расата на алергичните. . . Само че тя е алергична към слънцето, а аз към някои други неща.

Като че ли повече няма какво да си кажат. Погледите им се вплитат, чашите звънат за последен път, но все още никой не става.

— Чао! — казва Нинел.

— Гут бай! — казва Савата.

— Ауфвидерзейн!

— Адю.

— Прашчай.

— Няма да мога да те изпратя.

— Знам.

Чак сега Нинел става бавно от масата, преметва чантата си през рамо, а с другата си ръка размахва якето над главата си, докато излезе от двора и изчезне зад храстите на оградата.

Савата не тръгва след нея — влиза в къщата. Излиза оттам с канче в ръка и отива при майка си. . . Тя опитва сама да изпие млякото, но ръката ѝ трепере, чашата трака в зъбите ѝ и се разлива. Савата поема чашата и започва да храни майка си.

От който връх наоколо да погледнем, никой не е толкова висок, че да не видим малкия двор, малката къща, малката майка и сина, който я храни. . .



Т
Г

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТУДИЙНИТЕ КИНА ФИЛМА „ЧАРЛИ“ (САЩ)

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ

„ЕДНА МОРАЛНА НОЩ (УНР) „
„ЖЕЛЯЗНАТА МАСКА“ (АНГЛИЯ)