

Киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ:

Разговор с операторите
от игралния филм.

Рецензия за филма
„Призованият не се яви“.

Ал. Твардовски за фил-
мите на Фелини и Па-
золини.

Творчеството на Ингмар
Бергман

Интервю с Милош Фор-
ман

„Откраднатият влак“
(сценарий)





бр. 4, април 1966 г.

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

Съдържание

ИМАТ ДУМАТА ОПЕРАТОРИТЕ ОТ ИГРАЛНИЯ
ФИЛМ

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „ПРИЗОВАНИЯТ НЕ СЕ
ЯВИ“

ВЕЛИЧКО ХИНОВ — ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

АЛЕКСАНДЪР ТВАРДОВСКИ — РИМ — ЕСЕНТА,
1965 г.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ИНГМАР БЕРГМАН —
ОБРАЗИ И ИДЕИ

МИЛОШ ФОРМАН — КАМЕРАТА ОБСЛУЖВА
АКТЬОРА

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — СКОЛИМОВСКИ
ИЛИ АВТОПОРТРЕТ НА СТАБИЛИЗАЦИЯТА

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ПИЕРО, МАРИЯ И МАРИЯ

ГАЕТАНО СТРАЦУЕЛА — ЕТНОГРАФСКИЯТ И СО-
ЦИОЛОГИЧЕН ФИЛМ ВЪВ ФЛОРЕНЦИЯ

ХРОНИКА

АНТОН АНТОНОВ—ТОНИЧ — ОТКРАДНАТИЯТ
ВЛАК (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славейков 11, III етаж

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

каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7

Тираж 7 500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата Ана Бакалова и
Петър Слабаков в сцена от новия български ку-
дожествен филм „Среща в морето“.

На втора страница на корицата италианската ак-
триса Клаудиа Кардинале

ИМАТ ДУМАТА ОПЕРАТОРИТЕ ОТ ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

През март т. г. редакцията на сп. „Киноизкуство“ проведе разговор по проблемите на операторската работа в нашия игрален филм.

Част от изказванията на участващите в разговора публикуваме в този брой. Края на разговора ще поместим в следващата книжка.

ЕМИЛ ПЕТРОВ: Много причини ни карат да насочим вниманието си към операторската работа във филмовото произведение и специално в нашите съвременни игрални филми. Преди всичко — основната причина, че операторската работа е най-тясно свързана със „светая светих“ на киноизкуството. Няма друг компонент, който така неотделимо да е свързан с най-дълбоката същност на киноизкуството. Това неведнъж сме декларирали, но само с това не се живее, нужно е да насочим специално вниманието си към тая извънредно важна страна на филмовата творба, да видим какво е състоянието ѝ, какви са тенденциите на операторската култура на филма, да се помъчим да преодолеем инертната незаинтересованост от тия проблеми. Във връзка с последното имам предвид не само масовия зрител, но дори и кръга на специалистите, където тези проблеми се разискват съвсем оскъдно.

Друга причина е несъмненото оживление на фронта на операторската работа на нашия днешен филм. Очевидно тука има живи тенденции, проявяващи се в най-новите ни филми. Ние сме длъжни да виждаме тези сектори на оживлението в нашия филм, да разберем положителните и отрицателните моменти и перспективите на развитието.

В центъра на нашето внимание ще стоят проблемите на игралния филм. Но това в никакъв случай не значи, че ще отделим тия проблеми от операторските проблеми в документалния и евентуално в научно-популярния филм. Ние знаем, че тук не съществуват никакви непроходими бездни, че проблемите и явленията са доста тясно свързани и си взаимодействуват и може би това ще бъде един от интересните въпроси, които ще разискваме днес.

ТОДОР СТОЯНОВ: Искам преди всичко да изразя своята, предполагам и на колегите, радост от тази среща, защото ние сме обсъждали твърде малко тия проблеми през последните години.

Безспорен е фактът, че сме свидетели на изменение, което настъпи в естетическия вкус към това, което се вижда на екраните, към това, което се показва, към начина, по който се показва. Тия няколко години, през които работим в игралния филм, измениха коренно схващанията за това, кое е хубаво, кое е красиво, кое не е. Неща, които до времето примерно на филма „Под игото“ се смятаха за достойнство и за изкуство, сега говорят за лош вкус. Това, разбира се, не става само в нашето кино. То е резултат и отзвук и на световното кино, на развитието на изображението в мащабите на световната кинематография. Тия изменения в изображението настъпиха благодарение не само на това, че се искаше нова естетическа категория на изображение, а се отнасяха просто до общата изя-



Тодор Стоянов

вото между режисьора и оператора няма стандарт, няма определена мярка на взаимоотношения. То се основава на интелекта и на единия, и на другия, на силата на тяхната творческа индивидуалност, на техните взаимоотношения като колеги, като приятели, като хора. И това е извънредно разнообразно и различно при създаването на всеки филм. Така че някакви мерки и канони — докъде и откъде — не могат да съществуват и съвсем невярно би било, ако се мъчим да въведем някакви рамки в тия неща, някакъв правилник, за кое да отговаря режисьорът, за кое операторът. На мене ми се струва, че именно при тая тенденция на този нов стил в киното при формите на „синема верите“, скритата камера и т. н., операторът с нова сила влиза като автор във филма, защото е много трудно при такъв начин на работа да може да има някакво строго контролиране от страна на режисьора. Тук се осляняме на оператора, на неговото чувство за композиция и после идва режисьорът, който извършва своя подбор. Изобщо настъпва изменение и в отношенията между режисьора и оператора. Предварителната договореност между двамата остава назад. Това е обща тенденция в световното кино и тя ще извиси наново оператора като по-активна и водеща личност при създаването на филма.

За широкия екран.

Навремето, когато широкият екран навлезе и започна да се говори за него, много от нас, включително и аз, се отнасяхме с известна резервираност към тая нова форма. Аз пръв започнах да снимам на широк екран и сега може би не бих могъл без него. Изображението не е дотам експресивно и не дотам силно, въпреки че по технически данни то е на по-висока категория, отколкото изображението със синемаскоп-обективите. А сега имам такова чувство, че не бих могъл да снимам на класически екран с тия обективи, с които досега се работеше.

Когато се появи широкият екран в световното кино, говореше се доста упорито, та дори и в съветската литература, че това е формат на екран за нещо епично, за масовки, за показване на панорами, за пейзаж и т. н. Но е точно обратното. Силата на широкия екран е именно в тая силно емоционална лупа, под която се виждат детайлите, крупният план и отделният предмет. В този формат благодарение на тая оптика се получава много интересна връзка между преден план и втори план, една много интересна обстановка, в която действуват героите. Там именно е силата на широкия екран и приказките за невъзможността на широкия екран да улови камерния сюжет съвсем не важат вече. Обратното — той се възприема много по-силно именно чрез широкия екран. Законите и правилата при нормалния екран важат и при широкия. При него също може да се постига изключителна динамичност, със страшно много къси врезки, много къси кадри и се получават много интересни възприятия. Една композиция, построена на широк екран, е много по-изразителна и по-силна, отколкото на нормален екран. И в това е силата на широкия екран — в дълбочината и в това чувство за стереоскопия. А това, което казват за пластичността, не мисля, че само в това е силата на

широкият екран. Когато зрителят седи в киното, получава изображение, което запълва целия му зрителски ъгъл, вкарва го съвсем вътре в действието, развиващо се на екрана. Това също извънредно много спомага за по-емоционалното, за по-силното възприятие на мислите, които се изразяват на екрана.

Няколко думи и за цвета. Предполагам, че както на мен, така и на всички мои колеги много ни се иска да снимаме на цветно. Досега не съм снимал на цветно само защото резултатите, които досега са осъществени, са много плачевни, много неприятни, много не това, което се иска на всеки един да покаже на екрана. Б. „Червената пустиня“ видях такива високи цветови постижения, които не могат да не те накарат да копнееш да направиш нещо подобно. Засега нашият материал е в много неизгодно за оператора състояние, за да можем успешно да работим цветно.

В нашата материална база в Киноцентъра въпреки много добрите условия, общо погледнато, вървим някакси със закъснение. Навремето, когато беше на мода, когато имаше вкус към изображение, постигнато с късофокусни обективи, нямаше такива обективи. И дълги години се борихме да получим тия обективи. Стана така, че когато вече ги получихме, те бяха излезли от мода. И бяхме принудени да търсим от хрониката, от научно-популярния филм обективи, случайно да ги пригаждаме, нещо по за ден-два и с това да постигнем някакво решение. Това е изключително трудна работа — да вземаш под наем за един ден обективи и да искаш да създаваш филм.

У нас в таква положение се намира и цехът за комбинирани снимки, който като техника е нещо изключително важно, нещо, което много може да се ползува и сме сигурни, че много се ползува въобще в киното, въпреки че много неща не личат и ти като ги гледаш, нямаш представа, че това е получено по много сложен път в цеха за комбинирани снимки. Най-големи резултати биха могли да се постигат там. Сега ние не правим дори елементарни неща. Става въпрос примерно някой път да се снима един епизод, който след това отпада при монтажа, но отделни кадри от тоя епизод се използват в друг епизод. Тоя епизод обаче е сниман при едни условия на снимане, а епизодът, в който той сега трябва да влезе, е сниман при съвсем други условия. Това чехите спокойно го правят в цеха за комбинирани снимки. Но това е немислимо при нас. А това е нещо елементарно, нещо съвсем А, Б на киното.

Ето спомням си пак по времето на „Под игото“ и първите години след това („Под игото“ беше първото ми влизане в киното) нямаше филтри. Тогава беше проблем, откъде да вземеш един жълт или оранжав филтър, понеже тогава имаше вкус към потъмняване на небото. Сега трябва да ви кажа, че в Киноцентъра има толкова много филтри, колкото надали в някоя друга кинематография има, но вече няма вкус към тия неща. Така че ние вървим винаги със закъснение, а трябва да се разбере, че вкусът в киното, естетическият вкус се мени и се търсят нови изразни средства. Много често ни се отправя упрек от нашите технически ръководители, че ето, виждате ли, ние сме искали неща, които след това никой не ползува. Ами да, защото те идват толкова късно, че вече не се ползват и никой от нас не е виновен, че те седят сега там, защото им е минало времето и не могат да бъдат експлоатирани достатъчно, за да бъдат амортизирани.

Същото е положението и с нашата лаборатория. Преди години пак по времето на „Под игото“ за добра лабораторна обработка се считаше оная, която успяваше да издържи един постоянен режим за обработка на филма. И много лекции се четоха, много специалисти говориха. Но сега времето е друго. Такъв стандарт на обработка на материала днес е абсолютно невъзможен. Сега се търсят толкова много интересни решения на това бяло, което се получава и което мъчно може да се постигне само с една експонация. Това е материал, който специално се полива. Ние имаме възможност да проявяваме негатива и позитива при различни условия, просто даже, ако щете, по епизоди. Но това не се разрешава, защото пак от ония години са влезли в сила някакви правилници, някакви технически записки, които абсолютно забраняват подобно нещо. Ако не се отстранят тия аномалии, не можем да бъдем съвременна кинематография, каквато искаме да бъдем, и да имаме едно съвременно изображение, което искаме да постигнем на екрана. Според мен, за да може да се постигне всичко това, би трябвало лабораторията да се раздели на два отдела. Да има един отдел за всички тия филми, които идват отвън, да ги обработва, да прави копия. И един друг отдел, който да бъде към студиите, който да обработва работните материали и да може в срок да се постига това, което операторът и режисьорът биха искали. С филма

„Привързаният балон“ се мъчиха да направят нещо, но нищо не направиха, сигурен съм пак благодарение на тая история.

Христо Кирков: Няколко пъти бяха споменати термините „мода“ и „вкус“. Интересува ме във връзка с употребата на тия термини, откъде се ражда тая мода. От какво се ражда онова, което наричаме „съвременен вкус“. Можем ли да говорим за съвременен вкус, когато имаме предвид годината 1955 или 1965 — годината на осъществяването на „Под игото“ и годината на осъществяването на „Рицар без броня“ Можем ли да говорим за някакъв стил, който е стил или мода на времето?

Тодор Стоянов: Според мен има явно подчертани моди и вкус, разлика за доброто през 1955 и 1965 г. Промяна настъпи в киното благодарение на това, че в тези години, когато киното вече стъпваше на крак, когато ставаше изкуство, все по-ярко се търсеха някакви подчертани автори намеси и в киното навлезе една театралност, една условност, една лоша условност. Мисля, че сега измененията, които идват, вървят в друга посока, в посоката на доближаване към реалността. Това, което зрителят може да приеме в театъра като условност, в киното той въобще не може да го понася. Той много жадно търси на екрана някакъв жив живот. Днешното кино върви именно в тая насока. Към едно реално изображение, към един реализъм, към една документалност, разбира се, не натуралистичност. Съвременното изображение в киното е преплитане на документалността, на реалността със субективна авторска изява.

Емил Петров: Това единствено възможна посока ли е при създаването на съвременно кино? Всъщност понятието съвременност има много по-голям обхват. И ако по линията на документалността за нас акцентите са много осезателни и много актуални, доколкото трябваше да се борим срещу известна фалшива театрална постановъчност в нашите филми, това по начало отрязва ли възможностите за търсене на съвременен език в областта на кинокамерата и по друг път, не само по пътя на документалността в игралния филм? Аз например съм убеден, че много голям простор има и по другата линия — на стилизация на действителността, стига тая стилизация да бъде направена с вкус, стига тая стилизация да бъде органична за даден филм. И ние, чувствувайки потребностите на нашето време, не трябва да ги ограничаваме само по една линия. Ние трябва да усвояваме положителния опит, но не бива само запъхтяно да тичаме след другите кинематографии. Нужно е да се стремим да направим своите оригинални български открития и в някои посоки, които може би не са открити в другите кинематографии. Може би е самонадеяно, но като теоретическа и практическа възможност, то е напълно равноправно наред с другите възможности, които съществуват пред киноизкуството. Наскоро гледах украинския филм „Сенките на забравените предци“ на Параджанов. Той е изграден изцяло върху живописния принцип на изображение на действителността. И тука вече операторът играе първостепенна определяща роля. Едно буйно, живописно възприемане на живота е подчинило всичко на себе си. Идеята на филма — за това, че животът е неизтребим, живал и че въпреки всички нещастия и трагедии на отделните хора, той остава непобедим, побеждава и смъртта, тази идея е внушена преди всичко чрез изображението и чрез цвета на филма. Драматургията като фабула е отишла на втор план, драматургията като организирана поетическа идея е преминала главно в изображението и в цвета. Визуалните категории в тоя филм са съгъсени и стилизирани. Но стилизирани с много висок вкус и с много голяма органичност за филма.

Така че би трябвало да чувствуваме възможностите за развитието на нашето кино във всички посоки.

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ: Струва ми се, че Тодор Стоянов правилно отбелязва някои основни неща от практиката на оператора в нашето игрално кино. Бих искал само да допълня това мнение с онова, което ми се струва ново явление в тая област. Преди всичко това е фактът, че академизмът и сковаността в операторската работа, характерни за ония години, за които говори Тодор Стоянов, са вече преодолени. Това се дължи на стремежа, който има у сценаристите, режисьорите и операторите към една достоверност, неподправеност и простота, към доближаване на киното до действителността.

Това явление не е изолирано от общия развой на нашето кино. В първите си години то се опитваше да копира някои други изкуства. И това беше парадоксално. Киното още не беше намерило себе си и в продължение на последните го-

дини то, без да загубва характера си на самостоятелно изкуство, се приближи към действителността. Новите техники, които се прилагат сега в киното, имат за цел именно това, което наричаме „ефект на присъствие“. Отстраняването на бутафорността и излишните условности във всички компоненти на филмовата творба стои в основата на оживлението, което се наблюдава сега в кинематографиите по цял свят. То не елиминира проблема, повдигнат тука от Емил Петров, но е въпрос преди всичко на тема и съдържание.

Въпросът за стила в операторската работа е един от най-интересните проблеми, които се повдигат в нашия разговор. Много трудно е да се набележи единен операторски стил, когато става дума за различни теми и филми. Всяка тема кристализира в своя, специфична филмова форма. Затова е възможно да открием операторски стил само в определени течения, определени художествени направления. Такъв стил се базира върху идейно-художествените концепции, които са общи за цялото направление. Например в работата на операторите от периода на италианския неореализъм могат да бъдат открити някои общи черти. Това е преди всичко документалната простота на изображението. Изобразителното решение на филмите от „полската школа“ е характерно със съчетанието на суровост и експресия, която стига на места до съвсем барокови украшения. Това съответствува на романтичния дух на основните филмови произведения, които съставят понятието „полска школа“.

И накрая в стила на оператор като Урусевски бихме могли да открием някои характерни черти на лично творчество.

Да вземем например филмите на Фигероа. Забелязвам, че тия филми получават философска обвързаност с неговия собствен стил. Получават се обратни резултати. Изхожда се не от съдържанието на сценария и от темата, а от стила на оператора. И като цяло филмът става хладен, неизразителен.

Обратен е случаят с неотдавна починалия италиански оператор Джани ди Венанцо. Почти всички негови филми са решени различно и аз не можах да открия в творбите му никакви еднородни черти. „Ръще над града“ е решен различно от „Осем и половина“. Погледнат от някакъв формален естетически критерий, филма „Осем и половина“ е дори еклектичен в изображението си. Всеки епизод е решен по съвършено различен начин, наложен от съдържанието му. Резултатът обаче не е еклектичен, а дава дори илюзията за една компактност.

От това, което казах за стила, произтичат и някои изводи за съвместната работа на оператора и режисьора. Ясно е, че операторът не е свободен да избере сам изобразителното решение на филма. Дори бих казал, че концепцията на това решение се определя едновременно от сценариста, режисьора и оператора. На оператора е поверено осъществяването на това решение. Според мен това е основният принцип на съвместната работа на режисьора и оператора. Той, разбира се, не изключва различни нюанси, произтичащи от характера и темперамента на тия две творчески личности.

Много важно е също така изобразителното решение на филма да се зароди още по време на работата над сценария. Затова колкото по-рано се заангажира операторът, толкова по-ползено ще бъде неговото присъствие във филма. Нещата ще се довеждат до крайна яснота и в периода на снимането ще се спестяват време, нерви и средства.

Що се отнася до приложението на цвета в киното, струва ми се, че качеството на лентата, с която разполагаме в момента, е такава, че ние бихме могли да правим в най-добрия случай шарени, а не цветни филми. Цветът трябва да бъде използван в киното само там, където наистина е нужен. Ако самото съдържание на сценария не налага цветно разрешение на филма (а това значи, че цветът в тоя филм не играе никаква драматургична роля), цветът ще бъде един чисто илюстративен елемент. В такива случаи не е нужно да се снима цветен филм. Тука въпросите за темата и техниката са много тясно свързани. Единствената цветна лента,



Борислав Пунчев

на която може да се постигне правдиво предаване на цвета и пречистеност на багратата, е „истман-колор“. Само при тоя материал операторът може да разчита предварително на точно определен резултат.

Когато в нашата практика се появи широкият екран, това беше едно ново изразно средство. Много се спореше какво може и какво не може да се снима на широк екран. Оказа се, че на него може да се снима всичко. Широкият екран ни приближи до хората, до действителността, затова и зрителите вече свикват с него и неохотно гледат филми в обикновен формат. Широкият екран е повече в унисон с нашата динамична епоха и наред с него обикновеният екран изглежда вече като някакво кинолюбителство. Може би именно поради това спортът за широкия екран е вече почти ликвидиран. Недостатъците на операторските решения при широкия екран са продиктувани не от неговата природа, а от непознаване на особеностите му. От техническа гледна точка изискванията към оператора при работа на широк екран са много по-големи. Техническите изисквания за лентата и оптиката се повишават.

Емил Петров: Интересно е, че тия изводи произтичат съвсем естествено от нашия опит. Ние използвахме широкия екран за някои типично психологически филми като „Цар и генерал“ или „Смърт няма“. Опитът показва, че недостатъците идат не от широкия екран, а от недостатъчното запълване на неговите възможности.

Борислав Пунчев: В момента например един камерен филм ми звучи много по-добре на широк екран, отколкото в обикновения формат. Много по-лесно е например да се подчертае самотата на един човек върху широкия екран.

Искам да се спра и на въпроса за документализма като операторски проблем в съвременните наши филми. Предполагам, че другарите от редакцията имат предвид всички ония неща, които се говорят напоследък за „синема-верите“, скритата камера, за простотата и незабележимостта на операторските решения, които представяват нещо като малка тенденция в нашите филми през последно време.

Понеже съм работил в документалния филм, ще се спра преди всичко на това, какво е характерно за операторската работа в документалните филми и как то може да се приложи в игралното кино. В кинодокументалистиката се правят снимки само в естествен декор; хората нямат грим; често пъти се снима от ръка; наблюдава се известна небрежност в композициите и разпределението на светлината; ракурсите са едва ли не случайни. И още една характерна черта: приближаването до обекта се осъществява най-често без изменение на разстоянията между него и камерата — чрез смяна на обективите, вариооптика, дългофокусна оптика... Това позволява да се уловят някои много естествени мимики, жестове и реакции на хората.

Считам, че буквалното пренасяне на тия характерни черти в игралното кино не би било полезно във всички случаи. Ние искаме „да скрием“ камерата в игралния филм не винаги така, както се снима със скрита камера в документалното кино. Стремехът ни е преди всичко да постигнем естествени, ненаатрапени операторски решения. Но в това увлечение можем да стигнем и дотам, че да нивелираме работата на различните творци. Тогава операторската работа ще стане репродукторска, често пъти случайна, безцветна и вяла.

Аз съм съгласен с констатацията на Тодор Стоянов, че у нас съществува все още консервативно отношение към филмовата техника. Причината за това е проста. У нас не се разбира разликата между филмовото производство и другите видове индустрия. В индустрията прилагането на нова техника води винаги до поевтиняване на производството и до улесняване на работата. В киното това важи само за осветителната техника. Всяка друга нова техника усложнява и оскъпява филмовото производство. Звукът, широкият екран, 70 мм лента, цветът — всички тия неща усъвършенствуват, но и поскъпват, усложняват производството на филми. От неразбирането на тая естествена аномалия произлиза и лошото отношение към техниката, с която ние трябва да си служим. И още нещо: техническото „въоръжаване“ на една филмова студия трябва да се измерва не с количеството, а с качеството на техническите средства и апарати. Например у нас все още се работи с много остарели осветлителни тела. Това затруднява работата на оператора и влиза в противоречие с основния стремеж на киното да се приближи към действителността.

Накрая ще повторя само една стара и банална истина. При сегашното производство от 8—10 филма ние не можем да очакваме някакво особено извисяване на операторската работа, а още по-малко — възникване на течение, школа или нещо

подобно. При сегашния обем на производството ние не можем да посветим 5 или 6 филма годишно на един тематичен кръг, в разработването на който биха се открили различни индивидуалности, чиито общи черти могат да наложат едно понятие като „българска школа“.

Тодор Стоянов: Пунчев казва, че не всички теми са подходящи за цветна реализация. Струва ми се, че това определение не е правилно. Както няма теми, подходящи и неподходящи за широк екран, така и по отношение на цвета не би трябвало да има ограничения. Състоянието, в което се намира в момента цветната обработка на лента у нас, налага наистина известни ограничения. Вярно е, че при това положение ние можем да правим само шарени филми. Затова може да се говори за подходящи или неподходящи теми за шарен филм. Но при едно пълноценно използване на цветната лента такъв тематичен проблем не би съществувал. Струва ми се, че именно с помощта на цвета понякога може да се изрази най-добре една моногамност...

Борислав Пунчев: Може би ще дойде време, когато и аз ще преодолеем това свое „догматично схващане“ за цвета. Но в момента не мога да поставя знак за равенство между широкия екран и цветната лента. Широкият екран за мен е някак свързан и със звука в киното. Против звука също е имало на времето доста възражения, но в края на краищата той се наложи. Но цветът за мен стои някак настрана от това развитие. И аз считам, че когато цветът няма драматургична функция във филма, опасността да се получи шарен филм е голяма, дори и при най-съвършената техника. Всъщност аз съм убеден, че цветът във филма трябва да се употребява много пестеливо...

Тодор Стоянов: Един цял филм може да се реши само с две цветни петна.

Борислав Пунчев: Разбира се, има неща, които предполагат едно живописно решение, а има и неща, които се получават по-добре в графика. Въпросът трябва да се решава във всеки отделен случай практически.

Емил Петров: Ние трябва да се стремим към обогатяване. Съществуването на живописиста не неутрализира графиката. Макар че в живописиста има много богати възможности, графиката продължава да си съществува. И ако един талант е по-силен в графиката, отколкото в живописиста, ние не бива да го насилваме да работи с цвят.

Тодор Стоянов: Съществува и цветна графика, която все пак се различава от живописиста.

Емил Петров: Въпросът е да се върви към обогатяване, а не към ограничаване, да се използват всички съществуващи възможности.

ТРЕНДАФИЛ ЗАХАРИЕВ: Когато започнах работа над филма „Капитанът“ — първия ми цветен филм — не си поставих никакви високи изисквания. Изискванията ми бяха твърде скромни. Исках да получа не шарен филм, а да реша цветовете пастелно в една слънчева тоналност, наивно, без никакви крещящи тонове. От целия филм бяхме премахнали с художника червения цвят. Нито по декора, нито по костюмите, никъде няма червен цвят. Но срещнахме големи трудности при осъществяване на намеренията си в лабораторната обработка. В процеса на снимането лабораторията твърдеше, че дадени тонове ще се получат. Но когато се копираше и изравняваше игралното копие, ние не успяхме да се върнем към цветовете, които бяхме получили още при първоначалната обработка. Стигнахме до 16—17 копия и ги бракувахме, без да можем да постигнем еталонно копие. Мисля, че тука винаги грешката не е само в материала, но и в лабораторната обработка. В цветния филм химията е може би 60—70% от резултата, а останалите проценти са изкуството на оператора. Много е тежко при нашите условия да се работи с цветни филми.

ГЕОРГИ СЛАВЧЕВ: Имаше години, когато спорихме по това, дали операторът е техник или творец. Сега тоя спор е безсмислен. Развитието на световното, а и на нашето кино отговори убедително на този въпрос. На дневен ред са творческите проблеми на операторската работа в нашия съвременен филм. Ето



Трендафил Захариев

защо този разговор, който ни дава възможност да изкажем мнения по тия проблеми, е много навременен и необходим. Киното е колективно изкуство и се реализира като изкуство само тогава, когато има пълна органическа връзка между отделните творци. Имаше време, когато се възхищавахме от творчеството на Фигероа. Настъпи обаче момент, когато видяхме, че той подчинява цялото кинопроизведение на своето операторско изкуство. И се убедихме, че няма основания за възхищение, че това не е успех, а обратно — отрицателно явление. Мисля, че истински успех е постигнал тоя оператор и тоя филмов колектив, членовете на който са се „пасвали“, така са работили, че в резултат се е получило органическо цяло. Творческият колектив трябва единно да мисли и да твори, за да се получи наистина добро произведение. Хубаво е, че говорим за операторската работа, но би трябвало да се спрем повече и на сътрудничеството на оператора с режисьора. Следователно въпросът за цвета в даден филм също не е само операторски въпрос. Струва ми се, схващането на Тодор Стоянов, че всички филми могат да се решат в цвят, е твърде смело и по моему неправилно. Защото дали един филм ще бъде решен в черно-бяло или в цветно, зависи от сюжета, т. е. зависи не само от оператора.

Борислав Пунчев: В „Броненосецът „Потемкин“ на Айзенщайн, един черно-бял филм, изведнъж се появява едно червено знаме. Това е еталон за употребата на цвета в киното — цветът добива определена драматургическа задача.

Тодор Стоянов: Като казвах, че не темата диктува дали филмът да бъде цветен, имах предвид следното: една тема — например разстрел на партизани — може да се предаде и чрез обикновена графика, и чрез цветна графика, и в акварел и все да е ясна и емоционално силна. Тук очевидно нещата се определят не от темата, а просто от вкуса на авторите, от тяхното предпочитание. Същото е и във филма. Това не значи, че черно-бял филм занапред няма да съществува.

Георги Славчев: При каквото и да е решение, трябва да се излиза от ясната мисъл за онова, което търсим, и за най-добрия начин, по който ще го постигнем. Във връзка с това искам да подчертая мисълта, че колкото по-рано се формира колективът, колкото по-рано се стигне до единно виждане по отношение на бъдещата реализация, толкова резултатите ще бъдат по-добри. Не става дума за задължително сътрудничество на оператора при създаването на режисьорския сценарий. Режисьорът може сам да си прави работната книга, но в този процес е добре да има контакти и консултации с оператора. Все едно дали те ще бъдат непрекъснати или и на етапи — получава се единомислие още в първоначалния стадий на работата на филмовото произведение. Резултатите показват, че колкото по-добре е минал подготвителният период, толкова по-малко лутане, по-малко случайности има в същинския процес на работата. Когато филмовата група е формирана отрано, дори такъв на пръв поглед дребен, но всъщност немаловажен въпрос като тоя за надписите, може да бъде най-правилно обсъден и решен от гледище на онова органическо цяло, което ще представлява бъдещият филм. В „Рицар без броня“ надписите са накрая и зрителят дори не ги чете, въпреки че филмът му е харесал. Но във филма на Дисней „101 далматински кучета“ надписите са така премислени и решени в стила на целия филм, че зрителят е спечелен още докато те минават на екрана.

Много пъти сме говорили и доказвали, че изходният филмов материал е едно от най-малките пера във филмовия бюджет. Но и днес продължаваме да снимаме например на западен негатив, а след това да копираме на съвсем произволни по характеристика позитиви, проявяваме при по-малко от необходимото времетраене или с други реактиви, с други химикали и по този начин получаваме един половинчат краен продукт. А ние знаем, че фирмите, от които внасяме филмови материали, определят и гарантират високото качество на този краен продукт при положение на пълно съблюдаване на редица проверени характеристики. В практиката на световното ки-



Георги Славчев

но много често операторът поставя специални изисквания за характеристиката на материала, с който ще работи даден филм. За нас обаче това е мечта. В нашата практика има примери („Царска милост“ и някои други филми) на работа с 6 вида материал. Но щом като в днешния разговор основателно поставяме проблеми като тоя за операторския стил, за операторската работа като пълноценно творчество, ясно е, че трябва да се преборим преди всичко с ония технически ограничения, които ни сковават в редица случаи и поради които се раждат недоуменията. Впрочем аз мисля, че по тия въпроси може да се проведе също един разговор между представители на лабораторията и оператори.

Във връзка с проблемите, които обсъждаме, е и въпросът за кинолитературата. У нас не само че не се издава литература, но и ония книги, които идват от чужбина, трудно се намират, тъй като при бюрократичното разпределение на литературата част от книгите са отишли например в Търново, а не са останали в София, където е ядрото на професионалните оператори. И по тоя въпрос много пъти сме говорили, но за жалост досега още не се е стигнало до някакъв резултат.

Искам да кажа няколко думи за пионерските моменти при създаването на първите широкоекранни филми. Бяхме принудени да работим само с два обектива или с един обектив. Сред нас имаше колебания, доколко широкият екран може да бъде пълноценно използван. От една страна, това беше резултат от липсата на определени естетически усещания, на непроучеността на тези въпроси. Но от друга страна, при работата над първия широкоекранен филм Тодор Стоянов например беше принуден да работи само с два и дори само с един обектив, да установява редица технически неща по пътя на опита, на експеримента, на интуицията и на случайността. Това фактически е резултат на закъсняването на техниката. У нас техниката закъснява, а изискванията на световния пазар са безпощадни. Успехите на пионерите на широкия екран у нас, осъществени с нашата техника, са големи и съществени. Те бяха постигнати с огромен труд, съобразителност, с блъскане на главата. Но те не трябва да ни успокояват. Нова техника ни е необходима. Това не трябва да се разбира като операторски каприз. Това е необходимо изискване, за да можем да правим филми, издържани както по отношение на съдържанието, така и по отношение на техническия стандарт. Филми, които да са в крак с новото в техниката на киното.

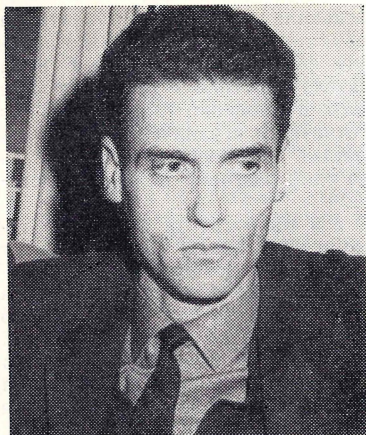
Живеем в страна, която за щастие е извънредно богата и разнообразна по отношение на своята природа. В нашите филми ние недостатъчно показваме тая красота. И тогава идват чужденци, на които сме разрешили да снимат например един епизод, а пък те си „открадват“ хиляди метра българска природа за „рир“ и в следващите им филми виждаме красотите, сред които сме се родили, сред които живеем и които не умеем да използваме в киното. Разбира се, това не бива да се приема като вина само на операторите, а и на сценаристите, на режисьорите. Не става въпрос да изпуснем най-важното, най-същественото — човека, но не следва да се лишаваме и от естествената красота, сред която живее той — красотата на природата, на архитектурата...

ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ: Няма да се спирам на всички въпроси, ще засегна преди всичко един, който е свързан с ред проблеми на нашата работа в момента. Това е въпросът за документализма като операторски проблем в съвременното кино. За мен явления като „синема-директ“ и „синема-верите“ са до голяма степен ключ към всичко, което се измени напоследък в нашата работа.

Трябва да се каже веднага, че ние нямаме възможност да прилагаме у нас методите на „синема-верите“ в тоя вид, в който те се прилагат, да речем, във Франция или САЩ. Отделен въпрос е дали това е наистина необходимо. Но факт е, че нямаме възможност. А тия методи дават отражение върху цялата практика на съвременното кино.

При „синема-верите“ например често пъти се работи без предварително подготвен сценарий. Снимачната група отива на натура, операторът снима 50—60 хиляди метра материал и едва след това, в монтажа, режисьорът заедно с редактора, който в дадения случай се явява драматург, започват да създават филма. Във Франция по метода „синема-верите“ бяха направени редица интересни анкети. Кинематографистите с камера и микрофон в ръка излизаша на улицата, влизаха в учреждения и фабрики, в семейства и пр.

Струва ми се, че тоя документален стил даде сериозно отражение върху практиката на съвременното кино. Разбира се, игралният филм има свои изисквания и не може да се снима по точната рецепта на „синема-верите“ Но ето че в



Георги Георгиев

редица случаи операторите от игралния филм, започнаха да си служат с 16 мм камера, за да бъдат по-подвижни, да се приближат непосредствено до своите герои. Целта е — колкото е възможно по-близо до живота. Впоследствие заснетият материал се прехвърля на 35 мм кинолента.

Направиха се редица усъвършенствувания и по отношение на осветлението: въведоха се например лампи, които се захранват от акумулатори и позволяват на оператора много по-голяма подвижност. Появиха се телемикрофони, с които може да се записва звукът от много голямо разстояние. Трябва да кажем, че в това отношение ние сме на опашката. На последния симпозиум в Съветския съюз ни показаха снимки, направени в абсолютно тъмни зали с помощта на високочувствителен материал. В Канада подобен ефект се постига чрез специална лабораторна обработка на материала, който е сниман на тъмно. Казвам всички тия неща, защото ми се струва, че те

имат пряко отношение към еволюцията на съвременния киноезик.

Затова на въпроса, показват ли нашите последни филми някакви нови тенденции в операторската работа, трябва да се отговори утвърдително — ние също се мъчим да употребяваме скритата камера, да се приближим до героите, до живота... Но всичко това дойде при нас сякаш по заобиколен път. Във Франция тия особености навлязоха в практиката на игралния филм като влияние от ония документални методи, за които говорих. А у нас документалният филм не може да ни повлияе в такава посока и ние като че ли се повлияхме от операторите в другите страни, т. е. от втора ръка.

И тука искам да сподея впечатлението си, че сякаш сме настрана, изолирани от проблемите, които в момента вълнуват нашите колеги в други страни. В СССР се срещнах с колеги оператори, които ми разказваха, че имат в студията си един обектив 1200 мм и непрекъснато спорят кой да работи с него. Те се чувствуват малко ограничени, защото са видели филма „Олимпиадата в Токио“ и имат амбицията да постигнат същите резултати с помощта на най-съвременна оптика и звукозаписваща апаратура.

По въпроса за индивидуалния стил на оператора аз се присъединявам напълно към мнението на Борислав Пунчев. Операторът снима всякакви филми — един път комедия, друг път — исторически филм, трети път — съвременен и пр. Не може да се очаква, че той ще решава всички тия задачи по един и същи начин. Още повече, че във всички случаи той работи с различни режисьори. А стилът на камерата в един филм до голяма степен зависи от съвместната работа на оператора с режисьора. Разбира се, понякога операторът налага своя стил на цялата творба. Такъв беше случаят с Урусевски в редица филми, такива са и почти всичките творби на Фигероа. Те просто доминираха над целия филм.

Съвсем накратко ще се спра върху широкия екран и цвета. Струва ми се, че в съвременното кино имат място и широкият, и нормалният екран, и цветният, и черно-белият филм. Дали един филм ще бъде черно-бял или цветен — това зависи от задачата, която си поставят режисьорът и операторът, от техните вкусове и предпочитания. Не може да се отрича например графиката заради акварела.

Един особено болезнен проблем в нашата работа е това, че ние сме лишени от всякаква възможност да експериментираме. Просто не виждам кога и как ще бъде разрешен най-сетне тоя проблем. При нас операторът може да изразходва средства само тогава, когато е в производство. А когато е в производство, той е подгонен от сроковете, задачите, техническите мъчности и пр. И няма възможност дори да мисли за експериментиране. Не мога да предложа нищо конкретно, но трябва да се направи нещо, за да се даде възможност на операторите да експериментират. Например през миналата година филмът, който трябваше да снимам, отпадна от производство. Неочаквано се оказах свободен и имах прекрасната възможност да направя нещо експериментално за себе си с оглед на бъдещата си работа. Но никой не дава нито камера, нито материал за такива експерименти.

Христо Кирков: Искам да задам един въпрос във връзка със стила в операторската работа. След двата филма на Урусевски „Летят жерави“ и „Неизпратеното писмо“ се заговори, че в първия от тия филми той е подчинил камерата си на това, което чувствуват героите. А във втория е подчинил героите на камерата си.

Джани ди Венанцо е снел различни филми в различен маниер — според темата, според натурела на режисьора...

При всички различия на отделните творчески личности има ли някакви белези в творчеството на големите оператори, които все пак дават основание на специалиста или на квалифицирания зрител да различат почерка на Джани ди Венанцо, почерка на Фигероа, почерка на Урусевски? И ако едно опитно око би могло да различи почерка на тия големи творци, значи ли това, че ние можем да говорим за стил в операторската работа?

Георги Георгиев: Има съществена разлика в подхода към темата между Джани ди Венанцо, Урусевски и Фигероа. Джани ди Венанцо като че ли изцяло се подчинява на драматургичния материал. Фигероа прави обратното — подчинява материала на себе си. Но и единият, и другият правят изкуство. Майсторството на Фигероа е голямо, но ако се вгледаме във филмите му, ще видим, че техните теми си приличат. Може би за да има свой стил, операторът трябва да работи в един ограничен кръг от теми. Ди Венанцо например не е избирал сходни теми, но е разрешил филмите си по един блестящ начин. За стила на Урусевски може да се каже, че това е една много подвижна, динамична камера, подчертано експресивна. Това определя неговият стил при решаването на различни задачи.

Христо Кирков: Може ли да се направи извод, че стилът на оператора си остава стил независимо от различните задачи?

Георги Георгиев: Може дотолкова, доколкото той прави изкуство. Но когато работата с камерата се превърне в занаят — тогава не може.

Борислав Пунчев: В точния смисъл на думата стил — това е общност на известно количество изразни средства. При Урусевски това нещо може да се различи, да се почувствува. Докато у други оператори — не може. Значи в точния смисъл на думата Джани ди Венанцо не притежава единен стил във всичките си филми. Друг въпрос е кой от двата подхода е по-правилен.

Георги Георгиев: Искам да кажа две думи и за цвета във филма „Червената пустиня“. Докато го гледах, имах чувството, че е съчетание на черно-бяло с цветно кино. Не знам как точно е постигнато това нещо, мога само да гадая — може би предметите на втория план са боядисвани в една определена гама, сива или бяла... А фигурата на предния план е снимана в обикновен, натурен цвят. Върху тоя фон такава цветна фигура въздействува по нов, необикновен начин. Струва ми се, че тук пред цветния филм се откриват нови, много интересни изразни възможности.

АТАНАС ТАСЕВ: Когато се говори за хубав филм, това е най-голям успех и за оператора. Тогава най-малко личи неговата работа на екрана, както и работата на режисьора. Въздействието се получава единствено от образите, от драматургията и от атмосферата, която е постигната във филма. А това произтича от съвместната работа на режисьора с оператора.

Аз се възнувам от проблемата за големия екран, който има много силно, непосредствено въздействие върху зрителя. Дали ще бъде широк, нормален или каширан — важно е да бъде много близко до зрителя. Във Франция даже и нормалният екран е също много голям по размери. На преден план тук излиза проблемата за перспективата на изобразението, която изменя обикновеното виждане, и с това се постига именно по-голямо емоционално въздействие върху зрителя. Тук играят роля, разбира се, и тоналността, и осветлението. Големият екран освен това допринася много за лекото възприемане на филма, като просто се натрапва много рязко върху съзнанието на зрителя. Пример мога да ви дам с моя първ филм „Рицар без броня“, проектиран в „Благоев“ на премиерата, и в „Славейков“. Много голяма разлика имаше, а филмът е един и същ. В „Благоев“ екранът е широк, а в „Славейков“ — малък. Друго е дали ще седите на първия ред и ще гледате една голяма картина или от последния ред — едно малко екранче.

Искам да кажа, че новите течения, които се появиха след 1957—58 г. като например „синема-верите“ според мен не са единственият път към разкриване на истината и ми се струва, че и класическият начин също води до голям успех.

За мен филмът „Нежна кожа“ на Трифо, оператор Луи Котар, който е



Атанас Тасев

един от първите оператори в „синема верите“ и е работил с Годар и с други, по съвсем друг начин е разрешил един проблем, който чехите на свой терен разрешават различно. До голяма степен в това документално снимане, при което се постига главно много висока пластичност, се получава понякога и голяма маниерност в постановката. Например „За нещо друго“. В този филм има хубава композиция в отделните кадри, има игра с фокуси, има много движение, но всъщност си личат средствата, с които е направен филмът; те излизат на преден план и не допринасят за едно леко възприемане на идеята.

Документалният елемент в игралния филм действително се наложи от новите проблеми в нашия обществен живот. Един такъв непринуден и непосредствен начин на показване на тези проблеми може би ще бъде най-близък или най-леко възприет от зрителя. Документалният елемент в игралния филм поставя проблемата за осветлението и за деко-

ра. Въпреки че се говори за документално снимане, аз мисля, че в някои филми може да се допуснат и трябва да се изискват декори, като така се осъществи реализирането, че да не се чувствава студиото, а всичко да звучи документално. Така постъпихме във филма „Рицар без броня“. Всички вътрешни снимки бяха направени в декор, с едно осветление, което да даде достоверност в обстановката. Също така в подреждането и оформянето на декора се стараехме той да бъде колкото е възможно по-близък до реалността. Но у мен възниква при този филм и въпросът за едно поетично настроение на изображението, ако мога така да кажа, в стила на Валери Петров. Тук имавме малки спорове с режисьора, но в последствие някои неща се изгладиха. Липсваше известна смелост от наша страна. Аз потърсих това главно в решенията за белотата на задния план и неговата раздвиженост. Освен това този стил на работа даде голяма свобода на актьора, който в този филм не трябваше да се чувствава, че е актьор. Това промени до известна степен мизансцена на класическия филм и при реализирането на филма мизансценът въобще не ограничаваше актьора. Той имаше пълна свобода да се движи в зависимост от това, в какво състояние ще изпадне. От особено голямо значение за малките деца е осветлението. Снимането без осветление и слагане на слънцето винаги в контра даде голяма свобода на актьорско изпълнение. И това нещо се изрази главно в поведението и в мимиката на лицето. Това е и много производително, защото се постига бързо снимане при малко заангажиране на техника.

Емил Петров: Тая белота на втория план какво по-конкретно излъчва във филма?

Христо Берберов: Прави ми впечатление във вашата работа едно предпочитание към графичността, която отива от сиво до бяло, а не от черно-бяло до черно-сиво. Това лично предпочитание ли е, или е наложено от темите?

Атанас Тасев: В „Есен“ аз се стремях да покажа филма в сива гама, за да се получи настроение, а не сладникавост в пейзажа. Белотата в „Рицар без броня“ се роди от проблемата за чистотата на детската душевност. Освен това тази белота подсказва и една друга атмосфера на града. Това е нов град, щастлив, ако може така да се каже.

Струва ми се, че един филм, в който не се чувствава операторът, винаги се възприема с много голяма лекота. Мисля, че в психологическия филм не е необходима маниерност в изобразителното решение. Забелязвам такава нещо във филмите на Антониони и даже в българския филм „Цар и генерал“. Необходимо ли е такова отдалечаване от образите? Нещо подобно чувствавам и в работата на Джидров във „Вула“. Във втората част зрителят се отдалечава от екрана, а същевременно се търси някаква документалност.

Струва ми се, че досега у нас в цветния филм се е търсила някаква реалност, даже натурализъм на цвета. Не зная това дали е необходимо. Аз се вълнувам от проблема за цвета в психологическия филм.

Емил Петров: Става дума не само за реалност на обстановката, но и за реалност на емоционалното състояние.

Атанас Тасев: Да. Имам голямо желание да направя такъв експериментален филм и може би скоро ще имам възможност да го осъществя като рекламен филм.

Голямо впечатление ми прави при решаването на психологическия филм използването специално на плановите. Стремещът е повече към средни и общи планове за изразяване на състоянието на героя главно чрез атмосферата. Такива са предимно работите на Джани ди Венанцо. Във филмите, които съм гледал, той главно така решава проблемите. Струва ми се, че има опит в това отношение във филма „Щастието“ на оператора Жан Буньо, който търси някаква поетичност и в цвета. Поетичност се наблюдава много и във филмите на Марк Донской, но там тия неща са показани съвсем по друг начин.

Емил Петров: Не зная дали в творческите търсения на един индивидуален стил нашите оператори изхождат освен от това, което създава съвременното световно и наше кино, още и от някои такива извори, какъвто е националното ни изобразително изкуство. Стилизацията на орнамента, на родопските черги и от друга страна, битовият реализъм, заключен в редица произведения на народното ни творчество, също биха могли да бъдат огнище на творчески импулси за издигане визуалната култура на киноизкуството ни. Не зная дали това е действителен момент в нашето операторско мислене. Един млад режисьор или оператор, учейки се от това, което е постигнато от другите оператори и режисьори, би трябвало да има амбицията едновременно и да се отличава с нещо от тях.

Струва ми се, че нашите оператори трябва да бъдат обладани не само от това, което вече е открито в другите кинематографии, но и да напишат някои неща, да добавят свои оригинални хрумвания, ако щете — свои творчески открития. Задачите, които стоят тук, са много големи и трудни. Те са задачи и на акумулиране на нещо, което е открито, и на неговото пречупване през една наша призма; задача на едно откриване въз основа на своеобразието на нашия национален характер, на нещо, което всеки един поотделно би могъл съвсем по своему и неочаквано да прозре и разкрие. Нашето операторско изкуство трябва да бъде обхванато от тая благородна амбиция на откриването. Оживлението в съвременната операторска работа трябва да надхвърля рамките на пренасянето на нещата на наша действителност. Аз не се съмнявам, че тия въпроси ви вълнуват, че всеки има свои търсения и напипвания в това отношение.

Атанас Тасев: Това са проблеми, които едновременно стоят и пред кино-драматургията.

Емил Петров: Неотдавна гледах „Хитър Петър“ на телевизионен екран. Тоя филм би могъл да оживее с нова, одесетворена сила чрез едно своеобразно операторско виждане, при което багрите не ще бъдат само гонене на цвят, а елемент на творческа концепция. Ако в бъдещата версия на „Под игото“ например се има предвид такова творческо отношение — непременно ще има съществено придвижване напред.

Атанас Тасев: Струва ми се, че „Под игото“ трябва да се реши като една голяма, монолитна маса.

Георги Георгиев: Стилът на оператора много зависи от темата. Филмът, който започвам сега, е на съвременна тема по романа на Павел Вежинов „Човекът в сянка“. Това е филм с криминално-шпионски характер. В този филм ние се насочваме към разкриване същността на характерите, на хората. И от тая гледна точка аз пък като оператор виждам вече своите задачи, т. е. портретите на отделните персонажи да бъдат доведени така до зрителя, че да разкрият хората, новия човек в социалистическото общество, а не един чисто криминален герой от френски или американски филм. В това, ми се струва, трябва да търсим новия подход, стила в решаването на нашите филми, а не да се подчиняваме на това, което се прави винаги.

Д-р Александър Тихов: Преди малко Кирков зададе въпрос във връзка с операторския стил и аз схванах неговия въпрос малко провокационно. Доколкото вие всички досега твърде предпазливо се изказвате за операторския стил, той като че ли искаше да провокира една по-категорична декларация от ваша страна за съществуването на този стил. Сега аз искам да попитам: смятате ли по принцип, че операторският стил има естетически относителна самостоятелност или той винаги е функционален? И вторият ми въпрос. Доколкото забелязах, вие всъщност приемате, че той е функционален, обаче го поставяте във функционална зависимост предимно от драматургията и по този начин заобикаляте според мен един много се-

риозен аспект на функционалността на операторския стил. Драматургията безспорно дава темата, дава идеята, дава образа. Но има една много съществена страна в естетическата структура на филма — това е изобразителното решение. На този терен вече се срещате и с режисьора. Как се очертават периметрите между вас, какво ви разграничава и какво ви обединява, как стои тук въпросът за функционалността?

Борислав Пунчев: Искам да допълня. Тук се яви една нова формулировка за функционалната зависимост на операторския стил. Аз специално изхождах от това. Той във всички случаи е функционален, но има и относителна самостоятелност. Това е една диалектическа противоречивост и сходност. Нещата са много сложни, защото автори на изобразителното решение на филма са за мен освен операторът, още и режисьорът, и художникът. Всички заедно са автори на изобразителното решение на филма като концепция. Защото ако аз избира едно свое решение на филма, може моята фотография да бъде много красива, но тя да няма абсолютно нищо общо с онова, което режисьорът иска да постигне в този филм. Ако се опитаме да сумираме основната задача на оператора в даден филм, тя е според мен — да доведе до зрителя в максимално ясна и същевременно емоционална форма мислите и идеите на сценария и на режисьорската постановка, и на двете. Това в никакъв случай не значи, че операторът е един техник. Участието на оператора във филма трябва да почне едва ли не от последния вариант на сценария. От друга страна, понякога компетенциите между режисьора и оператора така се преплитат, че трудно се разграничават. Цялата работа идва оттам, че навремето не е имало режисьори и оператори, нямало е разделение на труда, а операторът е бил и режисьор, и всичко. С настъпването на разделението на труда в киното се получава това. И сега всичко зависи от индивидуалните способности, от темперамента на творците, от афишитета и т. н.

Георги Георгиев: На Запад съществува практика, която у нас за щастие не е възприета. В много случаи операторът се ангажира и започва да работи във филма от момента на снимачния период. Дотогава всичко е готово, всичко е уточнено, режисьорската книга е написана и той започва да снима действително това, което му каже режисьорът. Даже съществуват в тая насока още по-ярки случаи. Режисьорът се явява с написана режисьорска книга от драматурга. И изниква въпросът режисьорът в такива случаи автор ли е на филма, или се явява само един реализатор, техническо лице? Аз мисля, че тази система и този начин на работа са отречени категорично у нас. И участието на оператора, много отрано му заангажиране във филма, говори, че операторът не може да се възприема като човек, който изпълнява само нареждания при заснемането на филма. Затова защото във всички тези предварителни срещи, разговори и подготовка по филма, даже и по време на написването на сценария се раждат концепции, които в голяма степен се явяват общи. Съществуват обаче случаи, когато операторът не е съгласен с концепцията на режисьора. В такива случаи той или трябва да си вземе шапката и да си отиде, или трябва да се подчини. Аз съм имал случаи, когато е трябвало да се подчинява, въпреки че не съм бил съгласен с нещо. Но аз съм се принуждавал в тези случаи да бъда просто един реализатор.

Емил Петров: Не може да се каже, че в такива случаи това е било в интерес на филма.

Борислав Пунчев: Да, винаги е било в ущърб на филма. Но не това е начинът, по който се работи у нас. Това са отделни случаи, но не правило. Напротив, правилото е точно обратното. И като се изхожда от него, съвсем определено вече операторът не може да се смята за чисто техническо лице, но въпреки това в някои среди се забелязва подценяване на ролята на оператора.

Тодор Стоянов: Ти говориш малко за твоя случай, Пунчев.

Борислав Пунчев: Аз не говоря за подценяване от страна на режисьора, а от страна на административното ръководство. Самият факт, че при рекламирането на чуждите филми се упоменава заедно със сценариста, режисьора още и операторът, а в българските филми като правило операторът се изпуска, е просто едно отношение.

Тодор Стоянов: Това е много жалък факт.

Борислав Пунчев: Това е общ принцип.

Тодор Стоянов: Това не е с всеки филм, не е всеобщо явление, но се среща и е много жалко. От моята практика искам да ви кажа един пример. Имал съм такива случаи: приготвя камерата и кажа на режисьора: „Ела, погледни“. А той ми казва: „Няма какво да гледам!“ Има и други случаи, когато режисьорът застава

до камерата и почва метър по метър да показва композицията. Това е съвсем индивидуално. Закони и правила в тая работа няма.

Христо Кирков: Понеже се повдигна въпросът за собствения принос на оператора, бих искал да попитам Атанас Тасев. Според мен авторският глас във филма „Рицар без броня“, диалогът между тоя глас и малкия герой носят една молекула ново качество в практиката на киното.

Емил Петров: Защо смяташ така? И в други филми има това взаимодействие.

Христо Берберов: Въпросът е, че това не е авторският глас, а по-скоро гласът на зрителя.

Христо Кирков: Според мене авторите на филма се мъчат да осъществят и осъществяват по-непосредствена връзка между екрана и зрителната зала, като отгатват она кръг от въпроси, които биха се родили у зрителя под влияние на онова, което става на екрана. В тоя смисъл ми се струва, че филмът наистина носи една молекула ново качество в търсенията и постиженията на киното. И аз искам да попитам: целта за намаляване разстоянието между зрител и екран поставила ли е някакви нови изисквания пред оператора, от какъв характер са тия изисквания, как са били решени те?

Атанас Тасев: Търсенията в тази посока се изразиха главно в избирането и използването на такива изразни средства, които да допринесат за осъществяване на задачата. Например решаването на предния план в едри планове. В кадрите с малките деца да се изтъкне атмосферата на задния план, да се получи едно движение, една белота. И свободният мизансцен, търсенето на непосредственост на възприемане. При разработването на такъв мизансцен не се поставят конкретни задачи, както в класическия филм — дотук, дотам, не така, а така, защото осветлението пречи... Такива изисквания не са поставяни. Смяната на плановете в движение даде възможност да се снима без всякакви ограничения на актьорите. Както и да попаднат, където и да застанат, те винаги трябва да бъдат хванати с една много свободна камера, без преднамерена и стегната композиция, но и без рязане на обекта, без маниерност, която може да отвлече вниманието на зрителя.

Не знам дали съм прав, но аз чувствавам, че някои кадри във филма отвлечат вниманието на зрителя. Един такъв кадър е например изкачването на вуйчото с „Вятката“ по „Раковски“. От тези неща сме се пазили много, но в работата, изглежда, не всичко се усеца.

Христо Берберов: Увеличаване подвижността на камерата фактически унищожава класическите композиционни принципи, формулирани въз основа на една статична камера. При това положение ражда ли се нова динамична композиция, основана на нови принципи?

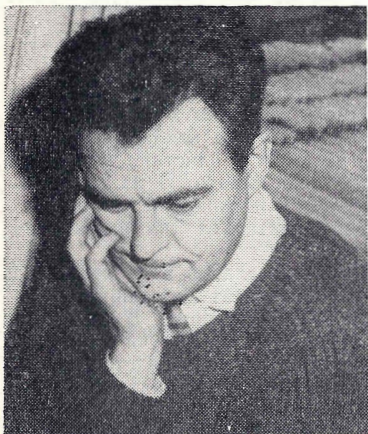
Тодор Стоянов: Безспорно е така. За това също споменах. Цялата театрална условност, която съществуваше в киното, строгата академичност, строгото разпределение на елементите в композицията на кадрите, линейното и тонално разпределение на тези елементи сега вече се избягва, търси се друга форма, форма, която е по-близка до динамиката на съвременния наш живот.

Във връзка с казаното за функционалността на операторския стил мисля, че истинското голямо изкуство на оператора е именно в тая функционалност, колкото и парадоксално да звучи това. Голямото изкуство на оператора започва, когато той съумее да се развълнува от драматургичния материал, който му се предлага да осъществи на екрана. Тогава се получава емоцията, която се предава и на зрителя, защото изкуство без емоция не може да се създаде. Няма предварителен стил, стил въобще. Материалът, който се предлага, трябва да те накара да мислиш върху него, да го почувствуваш, да му намериш съответен и винаги конкретен изобразителен еквивалент. Не става въпрос, разбира се, за буквално математическо реализиране на материала. Бих искал да споделя следния пример от работата ми над „Горещо пладнѐ“. Епизодът на къпането, който, доколкото разбирам, се хареса не съществува нито в литературния, нито в режисьорския сценарий. Той ми хрумна, когато се пишеше режисьорската книга, и аз нарочно помолих режисьора да не го вписва в нея, защото не знаех как практически ще се получи той. Не исках да се създават предварителни представи за него, които да събудят евентуално неудовлетворение след реализирането му. Епизода снимах на реката, когато свършвахме заплануваната работа. Получи се нещо интересно, нещо наваяно от поезията на Радичков, от цялото онова отношение, което се създаде у мен, когато четях литературната основа, въпреки че в нея конкретно описание на такъв епизод няма.

Струва ми се, че именно това е изкуството на оператора — когато той става

реализатор на чувства и мисли, трансформирани през субективното му усещане. Тук е тънкостта на операторския стил.

У нас напоследък много често се говори за субективна камера. За голямо съжаление субективната камера се схваща като камера, поставена на мястото на един от героите. Точно там, където е застанал той, откъдето наблюдава другите си партньори. И това вече е субективна камера! Имам чувството, че това е дълбоко невярно. „Субективна камера“ е тая, която вижда героя, която е свързана много тясно, много органично с неговото психологическо състояние.



Стоян Злъчкин

„Субективна камера“ е тая, която може точно да възприеме и възпроизведе това психологическо виждане, което е у героя. Това у нас много се бърка.

СТОЯН ЗЛЪЧКИН: Смятам, че ако сценаристи и режисьори виждат в техниката възможност за откриване на нови изразни средства и те правилно се насочват към тях и ги обмислят още в самото начало, бихме имали много добри резултати. Мисля също, че са щастливи тези оператори, които работят с режисьори, изявяващи отношение към изобразителната страна на филма. Защото у нас режисьорите се делят, грубо казано, на две части: едни, които много се месят в тази област, и други, за които това е нещо съвсем спомагателно. Би трябвало в този разговор да вземат участие и представители на режисьорите. Тогава бихме могли да си изясним редица въпроси. Защото ми

се струва, че много нещо още бъркаме. Не може да се постави точна граница между изобразителните възможности на оператора и режисьора. В тази област нещата се преплитат най-тясно. Но примерът с Джани ди Венанцо ни дава като че ли най-правилното решение. Операторът трябва да изгради своя стил в съзвучие със задачите на драматургията и с изискванията на режисьора. Аз така го разбирам.

Емил Петров: Другари, благодаря ви за участието. Отново искам да кажа, че и за в бъдеще ще проявяваме активен интерес към вашата работа. Отсега нататък ще се интересуваме по-трайно, по-задълбочено, по-изследователски от вашите въпроси, както това би трябвало да правят филмови критици, ще имаме предвид и вашите мисли, и вашите външения, които споделихте тук, но ще потърсим и вашата помощ било под формата на изказвания, бил под формата на отделни статии по отделни проблеми на вашето изкуство. С една дума смятам, че този разговор ще бъде ползотворен за нашата обща работа, която вършим като дейци на нашето съвременно киноизкуство.

Благодаря ви!

«призованият не се яви»

Една жена — неподозиран предател от годините на фашизма.

Трима свидетели — участници в борбата, — двама останали честни, третият останал нечестен.

Още един свидетел — злодей, някога в полицейска, а сега в заговорническа униформа.

Загинал герой, жертва на предателството.

Друг загинал герой — самоубил се след обвинението в предателство.

Млад анкетьор, който разменя сложната човешка истина срещу схематичната логика на фактите.

И възрастен анкетьор, изпитал на собствения си гръб достатъчно следствия, за да подуши истината, въпреки че в папката си има само едно пожълтяло листче.

Така нахвърляна първоначално, картината ни тегли устремно към криминалния жанр. Материалът е налице: предателство, разследване, гузни съвести, противоречиви улики, дори дежурната любов от пръв поглед.

Но в хода на действието се оказва:

Жената е предала, за да спаси детето си, и не може повече да таи измамата.

Тримата свидетели са станали подозрителни към истината след „анкетите от 51 година“.

Баналният злодей всъщност е интелигентен, рафиниран човеко-ненавистник, той няма да престане „да работи“ и на свобода, и в затвора, и след смъртта си.

Възрастният анкетьор прави компромис пред писания закон, за да възстанови честта на несправедливо обвинения и на неговия син.

Сега сценарият прескача криминалната рампа и прераства в психологическа драма за Истината. Истината, една единствена, но така различна за различните хора. Сценаристката Свобода Бъчварова ни предлага една нюансирана палитра от истини: канонизираната на Секулов, пожертвуваната на Мария, непълната на Ружа и Борис, затаената на Иван, мръсната на Иларионов, най-сетне — истината на Богданов, според която „хората не си доказват, а си

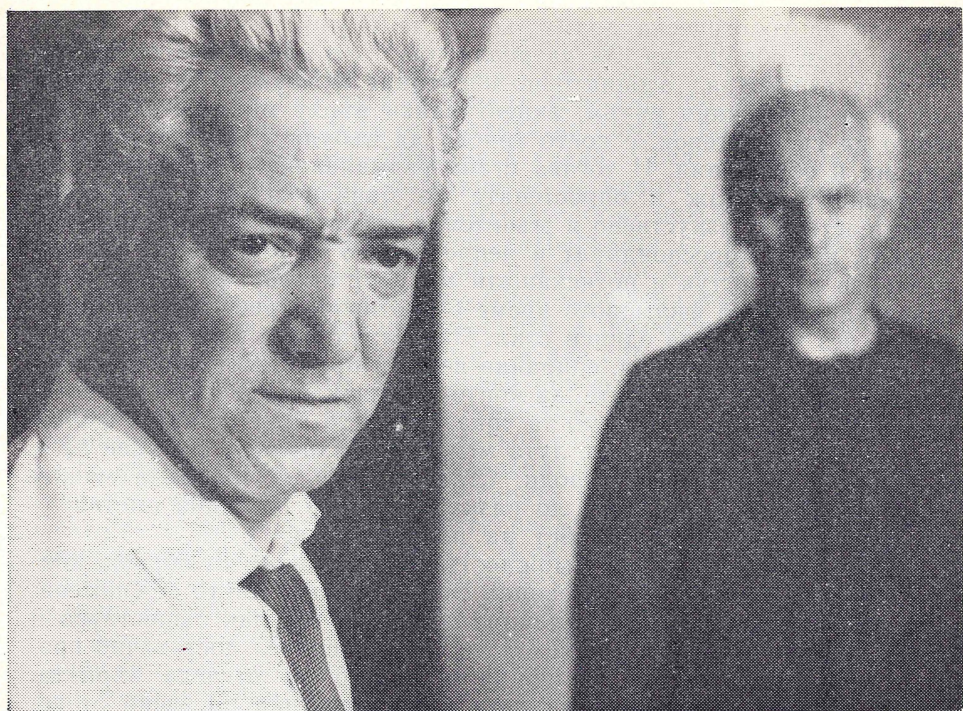
вярват“. Следваме тия истини. Приятно е, че сценарият ни извежда от кръга на анкетата, заровила се в миналото, за да навлезе в днешния ден с острите си въпроси: виновни ли сме? Воюваме ли за истината, за другарството, за честните отношения, против страха и лъжата? Концепцията на автора ни поставя на изпитание пред собствения ни съд с безмълвния монолог на Богданов:

„Ако лъжата е в основата на всяко престъпление, страхът е най-добрият двигател. Не става дума за нормалния човешки страх, а за оня умопомрачителен страх, който смазва това, от което е съставена човешката личност. Вие изоставихте приятеля си в тежък миг. Валтер е мъртъв. Не сме ние, които ще ви съдим за това. И ние сме хора, и ние се страхуваме. Но има един по-страшен съд — вашият собствен. И ако този съд ви е накарал да кажете: „Да, ние сме виновни“, той е изпълнил своята мисия, защото след него съд вече няма, вие сте победили всесилния страх, вие сте станали смели хора, каквито никога не са достигали на обществото...“

При разработването на главната сюжетна линия авторът е проникнат и от стремежа да хвърли повече светлина върху методите за водене на анкети от времето на култа към личността. Този граждански стремеж трябваше да намери своя художествен еквивалент във филма, където поведението на повечето от героите се мотивира именно от по-голямата или по-малка корупция, настъпила в психиката им след анкетите от онова време.

Но добрите намерения, заложили в сценария, не намират художественото си покритие, когато се вгледаме по-внимателно в образите на различните носители на истината, когато се опитаме да ги диференцираме. Известна фрагментарност при изграждането на отделните герои ги събира в едно и ни кара да подходим към проблема вместо по първоначално избрания индуктивен път — по дедуктивен. Така мисията на героите от главната сюжетна линия — да пледират каузата на истината от различни ъгли — се прекъсва на места и почти винаги преди края. И остава неизпълнена. Тук режисьорът е трябвало да вдигне падналата пред финала шафета и да я понесе по-нататък — сценарият все пак му осигурява известен аванс.

По-малко позиции за режисурата предлага втората сюжетна линия на сценария — линията Секулов-Дина. Очевидно симпатиите на авторката към Секулов не са били твърде искрени въпреки опита ѝ да го превърне от догматик в несръчен влюбен. Навярно от желание да раздвижи неблагодарната за кинематографа следствена атмосфера Бъчварова е поискала да направи от Дина цветното петно на разказа, което да послужи за контрапункт при психологическото изграждане на Богданов и Секулов. Но всички търсения във втората сюжетна линият стоят като разнотилна пристройка към основното. В изграждането на образа на Дина се чувства книжовността на характеристиката, продиктувана от намерението да се създаде непременно един цъфтящ образ, който „се смущава като дете“, „избухва в неудържим смях“, „от мъка ще заплаче“, „влиза победоносно“, „излиза предизвикателно“, „кокетно се усмихва“, „сълзи се появяват по лицето ѝ“...



**Асен Миланов и Петър Пенков в сцена
от филма „Призованият не се яви“**

Посоченото увлечение в голяма степен е преодоляно от сценаристката при обрисовката на Богданов. Този улучен в сценария образ на Човека от нашето време се налага с индивидуалността си, с изумително чистите съставни части на характера си. Но това не го откъсва от останалите персонажи, от реалността, а го прави образец и критерий.

Следвайки своята режисьорска концепция, дебютантът в игралното кино Владислав Икономов направи опит да настани в съжителство филмовото и реалното време. Това съжителство, разбира се, е възможно и не е ново. Но когато се прибъгва до него, абсолютният синхрон, чувството за мярка и точен ритъм са условия, без които не може. При постановката на „Призованият не се яви“ в това отношение са се получили разминавания. Да започнем с това, че режисурата е била очевидно съблазнена от криминалните нотки в сценария. Увлечен от напрежението, което съпътствува хода на една анкета, режисьорът първоначално се е плъзнал по развитието на действието. Той ни поднася фабулата плавно, без да използва обаче докрай изпитаните методи на криминалния жанр, кара ни да изконсумираме реалното действие без остатък. Ако това би била единствената му цел, бихме спрели тук и бихме говорили за един несвършен криминален филм. Но Икономов не е искал да остане чужд и на основното намерение на автора — чрез анкетата да се

изгради психологическа драма, която да внуши значителни мисли, философски обобщения. За да реализира това намерение, постановчикът е използвал асоциативно-мисловния монтаж. Той умишлено задържа монтажния ритъм, акцентувайки върху мислите и поведението на своите герои, с което трябва да събуди у нас дадени асоциации и обобщения. И тогава става разминаването: мисловно-асоциативният монтаж и опростената до баналност фабулна линия съжителствуват изкуствено и мъчително използват всеки подходящ момент, не си кореспондират и непрекъснато се стремят да поемат различен път. Оттук и потискащата мудност на ритъма в това произведение, където филмовото време е противопоставено на реалното време, без чувство за единен стил. Ние плуваме по мудното течение на криминалната фабула, спирайки често и продължително при мисловните процеси на героите, за които са извикани на помощ и визионите. Не става въпрос само за това, че както в други наши филми от подобен род, зрителят се лута между криминалния фабулен тръс и мъдрите хуманитарни изводи. Става въпрос за сблъсъка между два вида време, който води до разкъсаност и в последна сметка — до художествена недоказаност на постановката.

Сценарият предлага възможността за създаване на образи, които да защитят от различни позиции своите истини. Както се спомена, тази възможност е твърде потенциална, но тя все пак съществува и може да бъде изведена. Но режисьорът не е прочел достатъчно проникновено литературния материал и вместо да отгледа зърната, вместо да ювелира индивидуалната характеристика на всеки от героите, обогатявайки сценария и изтегляйки неповторимата същност на отделните образи, той е засилил фрагментарността им, слял ги е в едно петно. Не е ясно как е работено с отделния актьор, как е пречупван диалогът през взаимоотношенията на героите, как е внушавана диференциацията в поведението им. Ясно е обаче, че нито диалогът, нито уплътняването на образите и техните взаимоотношения са издигнати на по-високо равнище от това в сценария. Нещо повече, в стремежа си към асоциативна изразност, режисьорът, от една страна, е отнел простотата на средствата от актьорската интерпретация, без да е постигнал и претенциозно преследваното движение на мисълта у своите герои. В заключение остава впечатлението за една безцветност на актьорската изява и убеждението, че всеки изпълнител се е облягал на личния натюрел и актьорската си природа. И всеки е постигнал различни резултати. Така Цветана Островска (Ружа) и тук е показала своята непринуденост пред камерата, една кинематографичност, която кой знае защо е използвана рядко досега. Но нейната героиня няма откъде да събере необходимите сокове, за да узрее до репликата: „И аз съм виновна.“ С още по-голяма сила това важи за Иван Касабов (Борис), чиято загатната оптимистична същност на „светъл човек“ остава до края на филма просто и само загатната. Почти без художествена подкрепа остава декларираната от авторите нечестност на третия свидетел Иван (Стоян Гъдев); наистина неговото изразително присъствие ни внушава известни предположения, но те се доказват преди всичко механически чрез другите герои. В неблагоприятно положение е заслужилата артистка Славка Славова (Мария). Оставена в сянка през

цялото действие, тя трябва пред самия финал в два визиона и една сцена да изиграе кулминацията на своето двайсетгодишно нечовешко страдание. Трябва да ѝ се прости известна театралност в изпълнението, тъй като тя лъха от въздуха на самите визиони и от режисьорския мизансцен във финалната сцена. Сред „анкетираните“ се натъкваме на едно истинско откритие за киното — актьорът Петър Пенков (Иларионов). Пълно разбирателство между лице и камера, пестеливост в изпълнението при натрапваща се експресивност — това е капитал, който нашето кино и в бъдеще е добре да използва.

Сюжетната линия Секулов—Дина е решена във филма във вид на краткотрайни, механично вмъкнати в основното действие паузи, елементарният смисъл на които е: „и ние сме хора, и ние искаме да живеем...“ Разбира се, при такова повърхностно третиране на нещата вече съвсем не можем да повярваме в никакви чувства между двамата. И дори един способен актьор като Васил Попилиев не може да се справи с крайно бедно подадения образ на любовник. За щастие той компенсира донякъде своята неволя в изграждането на Секулов — следователя... Що се касае до младата Весела Благоева в ролята на Дина, трудно е да се каже дали схемата, до която е доведена героинята, е причина за безизразността ѝ, или причината се крие в първоначалната липса на изразителност у актрисата.

Асен Миланов — Богданов. Един интересен избор. Защото Миланов си е извоювал име на неспокоен дух, на търсещ актьор-творец, а не само изпълнител. Сценарият покриваше Асен Миланов. А филмът? Актьорът търси себе си през цялото му времетраене. Търси в онази сложна режисьорска диспозиция, при която актьорът трябва да води простичко едно действие и в това действие нищо да не се случва, а същевременно асоциациите, мислите му да внушават вътрешната конфликтност на образа, дълбочината на концепцията, развитието му. Разминават се двете режисьорски намерения — и това се стоварва върху двигателя на действието. Сложната мисловна дейност на героя не може да достигне до зрителя, тъй като не е художествено-филмово обоснована, а простичкото водене на криминалната интрига не изчерпва актьорската задача. От залата Асен Миланов се възприема като актьор, който винаги културно поднася своята реплика, умее интелигентно да присъствува навсякъде. Приятно ни е да го гледаме. Но нас не ни докосва пълноценно неговото вътрешно противоречие, което следва да ни изведе до кулминационния финален момент — откриването на истината, взимането на решението. Така пълнокръвният, раздиран от духовни и физически страдания образ на апостола на човешката истина спира в етапа на „добрия човек“, който успява да задоволи всички.

Най-вече на дебютантите истината трябва да се казва в очите. Дори да се представя малко по-страшна, отколкото е. Малцина са постигнали с първия си филм най-доброто. Аз вярвам, че Владислав Икономов ще докаже своето режисьорско призвание в следващите си произведения. Това не е само една учтивост — Икономов владее добре професията на киното, има кинокултура. Това личи в „Призованият не се яви“. Остава творческото узряване. Да си припомним ли дебютите на голяма част български кинотворци, които сега стоят на първите места в листата на способните?

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

„СЕРЖАНТЪТ И ДРУГИТЕ“

Сценарий — Имре Добоци, режисьор — Мартон Келети. В главните роли — Имре Шинкович, Тамаш Маджор, Иван Дарваш и др.

Унгарците, които проявяват пиетет към комедията, сега са направили един филм, осмиващ твърде саркастично цяла епоха от неотдавнашната им история. Филмът на Мартон Келети е драматургически убедителен. Първоначално човек не може да се освободи от асоциациите за някакъв унгарски вариант на храбрия войник Швейк. Впоследствие динамичността на действието ни увлича и ние заживяваме с нещо друго, което не е вече „унгарското издание“ на Швейк. Образът, който създава известният актьор Имре Шинкович, е истински успех. Изключително характерен, с природна органичност и спокойствие пред камерата, той действително се е оказал най-сполучливият избор на Келети. Едва ли ще бъде пресилено, ако отбележим, че трактовката на образа и основното сюжетно

действие върви просто по ръба на пропагата. Един грешен ход и... довернето на зрителя е загубено.

Всъщност преживелиците на фронтовака — сержант Молнар, са колкото комични, толкова и дълбоко драматични. Един унгарец намира себе си в себеотричането...

„БАНДА“

Сценарий — Зузислав Скевренски, режисьор — Збигнев Кузмински. В главните роли — М. Дамиецки, В. Плотницки, Иоланта Балейке и др.

Прекрачвайки прага на киното, ние очакваме да видим една криминална история с поне две или три убийства. Обаче тия очаквания не се оправдават. Филмът засяга проблема за престъпността не в криминален, а в социално-възпитателен план.

„Банда“ има много общо в композицията и сюжета с нашия филм „Вълчицата“. И двата филма показват живота на младежи в трудово-възпитателно училище. И двата защитават младежта от предубеденото отношение към нея. Споровете между директор и възпитател в „Банда“ не надхвърлят това, което ни е познато вече от „Вълчицата“. Но все пак положителен като тенденция е поривът на авторите да проникнат в сложния душевен свят на момчетата и да потърсят там опорни точки за едно истинско превъзпитание.



Сцена от филма „Банда“

„ИВАНА В НАПАДЕНИЕ“

Сценарий — д-р Ева Коларжова, Йозеф Пинкава, Милан Шимек, режисьор — Йозеф Пинкава. В главните роли — Ева Яркова, Властимил Видличка, Рудолф Юрда, Ева Мателева, Владимир Хениг, Иржи Кудела, Мария Дурнова. Производство на киностудията „Готвалдов-кудлов“, 1963 г.



От този филм оставам с впечатление, че над всичко режисьорът Йозеф Пинкава е поставил избора на своята главна изпълнителка. Малката Ева Яркова е център на филма. Момиченцето се бори да играе футбол заедно с братчето си не само заради топката, то иска да наложи правото си да има свои увлечения и предпочитания. И в тая своя малка битка Ивана укрепва не само физически — чрез спорта, — но и психически — чрез преодоляването на недоверие-то и предразсъдъка. Една малка жена иска да има своето място в живота. Филмът е хубав подарък за малките зрители.

„ПЪРВИЯТ ДЕН НА МОЯ СИН“

Сценарий — Иван Кржиж и Ладислав Хелге, режисьор — Ладислав Хелге. В главните роли — Петър Костка и Владимир Пухолт. Производство на студия „Барандов“ — Прага.

Това беше едно от най-интересните произведения, проектирани у нас през месеца. За съжаление премиерата му се състоя в кино „Иван Вазов“ (?), което практически го изолира от публиката. Ладислав Хелге прави вече трети филм по творба на Иван Кржиж. Той влезе в историята на чехословашкото „филмово чудо“ с филмите си „Школа за бащи“, получил премията на чехословашките критици и „Самота“ — държавната награда „Клемент Готвалд“. Историята на един човек, у когото желанието да раз-

дели с всички своята радост от бащинството, прераства в чувство за отговорност заради хората и тяхното обществено поведение. В своя психологически анализ режисьорът до голяма степен е подпомогнат от талантливият актьор Владимир Пухолт, когото познаваме от филма „Черен Петър“ и „Старци берат хмел“. Образът на Жълтичкия във филма „Първият ден на моя син“ е постигнат със същата завладяваща непосредственост. За съжаление поне половината от престелта на това актьорско изпълнение е изгубено в дублажа.

„КАК СЕГА ДА ВИ НАРИЧАМ?“

Сценарий — Ю. Лукин, М. Прудников и В. Чеботаров, режисьор — В. Чеботаров, оператор — И. Слабиевич, музика — В. Басиер. В ролите: В. Стржелчин, А. Азо, Лариса Голубкина и др. Производство на студията „Мосфилм“ — СССР.



Големият интерес на публиката към този род филми се прояви още един път в шумния успех на „Как сега да ви наричам?“. Макар и изграден върху действителна случка, филмът не е излягнал изцяло шаблонните представи. Образите не са задълбочени психологически и в последна сметка всичко се гради на фабулното напрежение, на интригата. Основното възражение в тая насока предизвика изобилието на второстепенни линии в разказа, които разхлабват основната ос на интригата — двубоя между светския разузнавач и гестаповския офицер. Основното качество на филма е доброто професионално ниво на осъществяването му.

„МОМИЧЕТО В ТРАУР“

Сценарий и режисура — Сумерс; оператор — Ф. Фрайле; музика — А. Олеа. В ролите: Мария Хосе Алфонсе и Алфредо Ланда. Испански художествен филм.

Испанските филми не са чести гости на българския екран. Дори това обстоятелство е достатъчно да поддържа интереса към „Момичето в траур“. Склонни сме да мислим, че почти винаги появяването на подобни работи или носи задължителния белег на социалната проблематика, или пък граничи с другата крайност — пищността и безвкусицата в занимателния, интригуващ търговски филм.

„Момичето в траур“ не е нито едното, нито другото. Филмът има по-скоро характер на любовна драма, реализирана леко и непринудено. Мария Хосе Алфонсо (позната от „Смъртта на велосипедиста“ на майстора на испанското кино Хуан Антонио Бардем) изпълнява ролята на безгрижно и мило момиче, понесло кръста на религиозните предразсъдъци, които погубват нейната любов. Всъщност филмът не се ограничава в тесните рамки на един личен конфликт. Невъзможността за Рафаел и Роцио да сключат брак се обуславя не толкова от тяхното неравноправно положение в обществото, колкото от жестоките догми на католицизма. Създадени, за да крепят морала на обществото отпреди десетки години, догмите на католицизма влизат в остро противоречие със съвременния живот. Религията проваля за младия медик уважението на пациентите, илюзиите за осигурено съществуване и щастие в любовта.

„КОГАТО МАРТИН БЕШЕ НА ЧЕТИРИНАДЕСЕТ“

Сценарий — Манфред Рихтер и Вертер Бек, режисьор — Вертер Бен. В главните роли — Улрих Балло, Елфи Ман, Ерин Велдре, Лоте Любингер и др. Производство на ГДР — ДЕФА — Берлин.



Сценарият на Манфред Рихтер и Вертер Бек страда от еkleктичност, от липса на достатъчно драматургическа плътност, което се е отразило неблагоприятно

но върху творбата. Събитията от март 1920 година биха изглеждали по-интересно, ако бяха видени през очите на четиринадесетгодишния герой Мартин. Във филма неговото присъствие не е съвсем централизирано. Всъщност и оттам иде неудовлетвореността — от епизодичността, от разнотелието във воденето на разказа. Навсякъде, където действа момчето, има динамика и ситуацията буди интерес. Инак действието върви мудно и доста белетристично, сякаш страхувайки се да не измени на разказа, по чийто мотиви се е родил филмът. Финалът остава съвсем „пришит“, с една песен, която удължава с няколко минути прожекцията и възвръща тягостното усещане от първата третина на филма.

„ПРИКАЗКА ЗА ИЗГУБЕНОТО ВРЕМЕ“

Сценарий — Владимир Лившиц, режисьор — Александър Птушнюк. В главните роли — Олег Ануфриев, Григори Плоткин, С. Краморов, Людмила Шагалова и др. Производство на киностудия „Мосфилм“ — 1964 г.

Филм, създаден по мотиви от една приказка на Евгений Шварц. Понеже децата не обичат нравоученията, приказката има винаги по-голям ефект, от колкото голата дидактика. Всъщност задачата на авторите е била да поднесат дидактиката в една по-разнообразна и приемлива форма. В това, разбира се, няма нищо лошо, ако и децата мислят така...

„ТЕ ОТИВАХА НА ИЗТОК“

Сценарий — Е. де Кончини, Д. де Сантис, А. Фрасанети, Д. Джани, С. Сентис, Д. Русо, режисьор — Джузепе де Сантис, оператор — А. Секи, музика — А. Трофайоли. В ролите: Р. Пизу, Р. Кучола, А. Кеки, В. Перниче, С. Винджели, П. Фалк, А. Кенеди, Т. Самойлова, Ж. Прохоренко, Л. Пригунов, Г. Михайлов. Производство на студията „Мосфилм“ — СССР.

Един от родоначалниците на италианския неореализъм, де Сантис, не случайно придобил прозвището „лявофлангови“ на това течение, завърши преди две години своя двусериен филм „Те отиваха на Изток“. По мащаби тая творба надминава дори неговите първоначални замисли. Защото заминавайки в Москва, той не е предполагал, че ще направи



Из филм „Те отиваха на Изток“

нещо повече от един филм, в който с традиционния италиански хумор ще разкаже патилата на ония, които са имали нещастieto да тръгнат на Изток. Животът, битът на италианците на война се оказва твърде малко — сам де Сантис го разбира и, допълнил представите си с обилен фактически материал, разгръща панорамата на войната с нейната епичност, безпощадност и трагизъм. На фона на голямата битка се откроява поредица от образи на обикновени италиански войници и руски хора, които войната е изправила един срещу друг. Един вълнуващ, драматичен епизод показва руския и италианския войник, спуснали се към убития заек в средата между двете позиции. Няколко мига и едните, и другите окопи са забравили за войната. Но един изстрел ги връща към реалността...

За съжаление такива епизоди не се срещат често във филма.

Към де Сантис могат да се предявят претенции преди всичко за епизодичността, наложена от мащабите, от желанието на автора да разкаже колкото може повече неща. Атмосферата на войната не е постигната в нейната сурова простота, защото режисьорът е предпочел картинната зрелищност, постановъчните ефекти. В показването на руския бит не са надмогнати наивните, повърхностни представи на западните туристи — виелица, водка, препускащи тройки и очарователно нанини момичета... Отделните епизоди не са осъразмерени с оглед на цялото: някои изглеждат твърде бегли, други — разтеглени. При една по-скромна задача режисьорът би имал вероятно по-добър резултат.

В. Хинов

РИМ—ЕСЕНТА 1965...

През октомври миналата година в Рим се състоя конгрес на Европейската асоциация на писателите (КОМЕС), на който бе дискутирана темата „Европейският литературен авангард вчера и днес“.

Тук поместваме изказването на съветския делегат Ал. Твардовски.

АЛЕКСАНДЪР ТВАРДОВСКИ:

Току-що чутото от нас съобщение на генералния секретар за събитията в Западна Германия* за лишен път подчертава в колко сериозна обстановка водим нашата беседа и с каква сериозност сме длъжни да се отнасяме към предмета на срещата ни.

Струва ми се, че трудността на нашето обсъждане не е в това, че действително не можем да намерим формулировка, която изчерпателно би характеризирала явления на съвременната литература, които ние условно наричаме авангард, авангардизъм... поне така наричат себе си представителите на това направление. Ако такава формулировка се намери, само бихме се обогатили с още една формулировка, способна да предизвика контраформулировка... Въпросът сега е, струва ми се, не и в семантическото изясняване на значението на думата „авангард“, както и на думата „хуманизъм“.

От тая трибуна нееднократно звучаха претенциите, които настояват „да вървим пред самите себе си“. Такъв девиз ми напомня шеговития израз, който съществува у нас, в Съветския съюз, когато за някои хора казват, че те искат да вървят „преди прогреса“. Бих могъл да повтора не само относно литературата своето твърдение, което съм изказвал в печата, че аз не съм привърженик на това — петъкът да се нарича неделя, колкото и желан да би бил този празничен ден. Сложността, струва ми се, е в това, че обсъждането на направленията, тенденциите, декларациите, изявленията не може да замени разглеждането на конкретните произведения на литературата. Тук няхаме такова произведение на литературата, върху което бихме могли, както се казва, да кръстосаме шпаги. Направлението, което обсъждаме, не ни представи такива обекти, поне не ги направи всеобщо известни. Обаче ние имаме възможност да включим в програмата на своите работи запознването с такива нови факти, като филма „Джулиета и духовете“ на Фелини и филма на Пазолини „Евангелие от Матей“. Това значително обогатява съдържанието на нашите срещи.

Трудността на нашата беседа се състои още в това, че ние — волно или неволно — сме принудени да засягаме въпроси, много по-широки, отколкото това е определено в дневния ред на нашата среща. За това специално, струва ми се, много добре говори Жан-Пол Сартър, когато отбелязва наличието на известна пустота в съдържанието на нашата дискусия. Може би тя отчасти произтича и поради това, което вече подчертах, поради това, че нашите съждения са недостатъчно насочени към конкретните факти не съвременната литература.

От изказванията, които чух тук, от тия вероятно твърде ограничени материали, с които разполагах, когато се готвех за конгреса, аз за себе си, помнейки

* Става дума за публично изгаряне на книги. (Б. р.)

недостатъчността на своята осведоменост, все пак отбелязах най-малко три момента, които според мен изразяват определени претенции за това явление на литературата, което наричаме авангард. Ще засегна тия претенции и ще изкажа своите бележки по тях.

Ето тук се извършваше също така достатъчно оживено филологическо уточнение на думата „експеримент“. Споменах тая дума, защото една от основните тенденции на авангарда, една от главните претенции е, така да се каже, правото на експеримент, което те усилено подчертават в своите изказвания в печата. За мен — а мисля, че не само за мен — най-главният и решаващ признак на истински художественото произведение е впечатлението за неговата необходимост, необходимостта от неговата поява на божи свят. Това е чувството, че дадено произведение не е могло да не се създаде, говоря преди всичко за неговото съдържание. Това е въпрос, който някак си старателно избягват ораторите, изказващи се по дадения проблем. Бих се изразил така: може както е угодно да се експериментира, може да се премияташ, както е угодно, но въпросът е ще вземе ли участие в това такава решаваща сила в литературния процес като читателя, ще му бъдат ли интересни тия експерименти. Читателят — това е проблем с особена сложност и аз го засягам само между другото, само имайки пред вид да се подчертае значението. Читателят рано или късно, дълбоко съм убеден, че по-скоро рано, отколкото късно, охотно се съгласява с допускането на всякакви чудновати извивки на формата, ако в произведението се усеща жизнено важно и съществено за него съдържание. Когато тук споменаваме например „Процесът“ на Кафка или „Носорози“ на Ионеско, няма спор, че това са произведения твърде сложни и дори донякъде със затъмнена форма. Но което е безусловно — тия произведения притежават във висша степен съществено съдържание. Ако си позволя да ви напомня такъв детайл от „Процесът“ на Кафка като „непонасянето“ от служителите в „Дома на правосъдието“ на свежия въздух, до който те се докосват при излизане от това помещение, трябва да се каже, че тоя детайл е необикновено изразителен от гледната точка на съдържанието, което е заложено в романа на Кафка. Също така най-причудливото оформяване на съдържанието, заложено в „Носорози“ на Ионеско, се оправдава от реалността на заплахата, която от време на време възниква в съвременния свят, заплахата от „носорогизма“, ако може така да се изразим. С други думи — от фашизма.

Тук, доколкото мога да съдя по превода, възникна, а тя ми е позната и по-рано, думата „виждане“. Появи се като че ли и заявка за прерогативите на виждането. Тая дума импонира твърде много и на пръв поглед като че ли означава съвършено законното право на художника на особен, самостоятелен поглед върху света, на постигане сложностите на тоя свят по свой начин. Но без да желая да употребявам каламбури, дължен съм да кажа, че например в руския език думата „видение“, при изменение на ударението, веднага се обръща на „видение“, т. е. не начин за разглеждане на реалната действителност, а вече това, което се явява в образ на призраци, т. е. продукт е на болезнено, патологическо съзнание. Аз принадлежа към това мнозинство на човешкия род, което смята, че действителността, независимо от моето виждане на нея, съществува заедно с мен, била е преди мен и ще бъде след мен. И тя за мен е висшата ценност, аз не искам замяната ѝ с никакво причудливо виждане на нея, ако това виждане, особено художествено виждане, не служи за изясняване на същността на тази действителност и не взима върху себе си никаква отговорност за нея пред хората, пред света.

Един от участниците в Ленинградския симпозиум*, спомням си, бе казал: „Аз не зная защо пиша. Пиша между впрочем, за да изясня в процеса на писането защо пиша това.“ Да се възрази против тия думи, така да се каже, няма основание: моля, може и така. Бих дори казал, че вчерашният син на вашата баба е също част от действителността и някакво, макар и косвено свидетелство за нея, форма на отражение. Но аз не искам да ме заставят това „виждане“ на баба ми да смятам за истинска действителност.

Не съм привърженик на реализма, притиснат в гранитни брегове и имащ изкуствено стеснено русло. Не. Но и безбрежността на реализма, ако трябва да продължим тази образна фигура, може да се представи като труднообозримо и труднопроходимо блато.

В самата природа на изкуството с нищо не е заменима правдивостта на

* Ален Роб—Грийе.

неговото свидетелство за живота, изразена по всякакъв избран от художника начин. Давам си сметка колко непростото е това, но сега съм лишен от възможността по-подробно да аргументирам това твърдение, па макар и да би изглеждало опростено.

Обръщам се към още една претенция на школата или направлението, което разглеждаме. Тук няколко пъти и настойчиво говориха за прерогативите на „свободата от...“ Да кажем, от правителствата, от партиите, от някакви външни въздействия. Аз нямам възражения срещу това — тук, така да се каже, постъпвай както искаш. За нас, може би дори за мнозинството от присъстващите тук, е аксиома, че е невъзможно да живееш в обществото и да бъдеш свободен от обществото. И тази свобода е илюзия, в каквато и форма да се проявява. Но може да се каже нещо повече — че не е възможно на художника да живее в обществото и да бъде свободен от нравствени и етически задължения пред него, на каквито и основи да стои в своето особено виждане.

Нарочно избягвам примери от съветската литература през последните години, защото ако тя ви е малко известна, то това малко ще ни и помогне. Споменавам това, което ми идва в паметта от образците на западната литература и с което съм запознат. „Чума“ от Албер Камю. Вие помните поведението на героя в заразяния с чума, затворен за външния свят град. „Трябва да бъдеш човек“ — разбира той. И остава човек до края, предизвиквайки симпатия, уважение и дълбоко читателско разположение към себе си, безразлично кой е читателят, каква е неговата партийна, религиозна и национална принадлежност. Същото бих казал и за такова пълно с трагизъм произведение на Хемингуей, като „За кого бие часът“. Героят на това произведение във финала вижда цялата безнадеждност и дори безсмислеността при извършването на един подвиг, който вече е загубил смисъл — разрушаването на моста, което вече нищо не решава за изхода на сражението. Но той казва: „Аз съм длъжен да направя това.“ Той има задължение в тоя свят. Това не е задължението на неразсъждаващия войник, това е задължението на човека, който носи отговорност за освобождаването на човечеството в тоя участък, в който той се е озовал като войник на това борецко се човечество.

Дореволюционният и твърде реакционен руски поет Федор Сологуб има такива стихове. Те са продиктувани в известна степен от условия, сходни с тия, които пораждат настроения на краен индивидуализъм, самота и — нека да кажем така — егоизъм.

В поле не видно ни зги,
Кто-то кричит: помоги!
Что я могу?

Сам я и беден, и мал,
Сам я смертельно устал —
Чем помогу?

С други думи: „Не ме заставяйте да боледувам от болестите на този неуреден, ужасен свят: сам аз съм болен и слаб.“ Но по странен начин тая позиция ча „болния“ и „слабия“ не предизвиква нашето съчувствие. Ние не можем да обвиняваме този „лирически герой“, както у нас е прието да се казва, за тая позиция. Струва ни се, че той е достоен за съжаление и помощ, но симпатия към него не може да имаме. В природата на изкуството, искам да кажа допълнително към това, което казах за правдата, е не само неговата достоверност по отношение на действителността, но и човечността, хуманизмът. Тук бяха посветени толкова много думи за изясняване семантиката на тази дума — хуманизъм. Аз не съм загрижен от това, как семантиката на тая дума се ражда от нейното звучение у древните и как може да се тълкува, аз имам пред вид смисъла, който придаваме ние на тая дума. Но за мен, ще кажа просто, хуманизмът е развит социализъм и комунизъм. Така аз разбирам тази дума. За мен тя е осветена от тази светлина. Сега ще си позволя да кажа няколко думи за филмите, които имаме възможност да видим на нашите срещи.

Ако предварително ми бяха казали — ето иди да видиш филм на Пазолини, в който древната и разработена във всички видове и родове изкуства легенда, митологическият материал ще се покаже пред теб заедно с руската песен „Ах ты, степь широкая“ и още с други странности, наистина бих помислил, че това е бог знай що, че навярно това са някакви фокуси, а аз предпочитам изкуството без фокуси. Но аз отидох да гледам и заедно с моите приятели не можахме в течение на два дни да преминем на друга тема: говорехме за този филм. Той е достатъчно причудлив, своенравен по форма, дързък, нарушава всякакви традиции, до крайност е „авангардистки“. Но въпросът е в това, че той е въодушевен

от благородна идея, от високочовечната идея за доброто и правдата, от идеята за единството на думите и делата, от страстно, яростно осъждане на тоя свят, който обрича човечеството на кръстни мъки. Там няма патос на страданието, там няма любование на страданието. Там няма идеята за страданието като изкупление, там има протест срещу страданията, които обещава на човечеството несъвършеният, несправедлив свят. И в това е неговата победа. И зрителят, който и да е той, лесно се съгласява с необичайността и непривичността на формата, чувствавайки това благородно съдържание.

Ще кажа две думи и за гледания вчера филм на Фелини. Тия мои думи не съдържат упреци за някакво идейно несъвършенство, в основата си идейната носоченост на тоя филм не предизвиква у мен протест. Може би греша, това, разбира се, е субективно, но за мен е съвършено очевиден някакъв количествен излишък, излишество на формата. Това е забравянето на един от най-важните закони на изкуството — за икономичността на израза. Това е отсъствието на тази тайна, която винаги се усеца в съвършените художествени произведения. Съвършеното художествено произведение твърде трудно се подава на пряко тълкуване, винаги запазва за себе си силата на пълнотата, на всестранността при изобразяването на живота, винаги запазва за себе си нещо и този път непостижното и неизтълкувано. И у мен се появи чувство на съжаление, че знаменитата и прекрасна артистка бе принудена през време на филма да повтаря своите, уви, толкова известни, макар и твърде симпатични за нас похвати на нейната чудесна мимика, на нейните очи, на нейните сълзи, на нейните усмивки — но това вече не е за пръв път. Такова е моето мнение, простете ми. Но не зная защо аз съм уверен, че мнозина ще бъдат съгласни с мен.

Много пъти „опроверганият“ и „надминат“ от своите противници старият Карл Маркс говореше (нашите марксисти ще ме поправят, ако се изразя неточно, не буквално, но за смисъла отговарям напълно), че само човечеството като цяло представлява човека в цялата негова пълнота. Тия думи, струва ми се, запазват своето голямо значение и за изкуството в наше време. В смисъла на това, което говорихме за „комуникационната сила“ и назначение на изкуството и което говорихме и знаем за неговата хуманистична основа. Бих могъл тук да засегна твърде развития в литературата на авангардизма мотив, което само по себе си е парадоксално, мотива за смъртта. Но не искам да повтарям това, което по тоя повод бе казано в моята недавнашна голяма статия за руския писател Иван Бунин — една много сложна фигура на художник в нашата отечествена литература.

Завършвам. Искам да кажа, че нееднократно в своите публични и печатни изказвания съм подчертавал, че безотговорността, безгрижността относно формата твърде често влече след себе си безразличието на читателя към съдържанието на произведениято. Тия думи мога и тук да повтора, но тук искам непременно да ги допълня преди всичко с думите за това, че безгрижността относно съдържанието, която за мен е очевидна от всички изказвания на авангардистите и техните апологети, е способна да се превърне в безразличие на читателя към тяхната изискана и изтънчена форма.

Изкуството е откъснато. То жестоко се разпръва с ония художници, които волно или неволно изменят на неговите основни закони — законите на правдата и човечността.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

ИНГМАР БЕРГМАН— ОБРАЗИ И ИДЕИ

Ако всеки филм на Бергман се развива във формата на окръжност, краят на този кръг никога не се затваря напълно. Кривата се развива. Същността не е никога такава, каквато е била в началната точка на започването. Този край тръгва към едно ново развитие, в едно ново разрешение... Всеки филм е нанизан към предишния като брънките на една спирала.

Жак Сиклиер

Бергман е роден в Швеция и винаги е работил там. Но той беше открит за света и утвърден в Париж... Впрочем заслугата не е на критиците. Това, че бергманоманията се превърна в епидемия, не е случайно. В средата на 50-те години „европейците“ с учудване откриха в творбите на неизвестния шведски режисьор много от парливите проблеми, които те току-що бяха започнали да осмислят. Тези проблеми неусетно бяха заели господстващо положение в съзнанието и откровената среща с тях в творчеството на Бергман действа като шок.

На мястото на антифашистките идеи и на солидарността в борбата за хляб и жилище не беше дошло нищо равностойно. Временната икономическа стабилизация и демагогията на социалдемократията лиши ежедневието от неговата драматичност. Буржоазната проза отново намери своето място в живота на Запад. Но нейната реставрация има засиления ефект на реставрирането на един диктатор. Пред буржоазното съзнание застанаха с цялата си сериозност проблемите за безсмислеността на съществуването, за страха пред бъдещето, за разпадането на личността, за лабилността на интимните връзки, за безпомощността и безперспективността на бунта на младите...

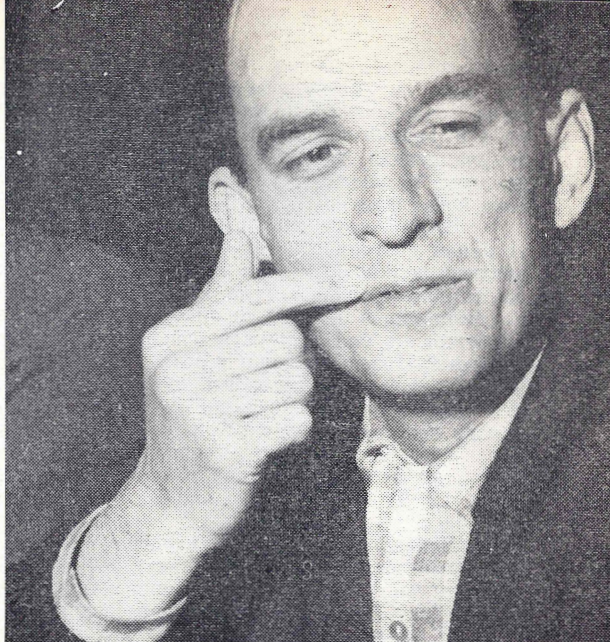
Интересът на публиката от Западна Европа към Бергман беше интерес към собственото ѝ състояние. А многобройните статии и книги, анализиращи творчеството му, бяха изпълнени с желание за самопознание...

Ето някои от фактите, които благоприятстваха бързото утвърждаване на Бергман:

Първо: Изкуството на Запада не можа да реагира бързо на новите изменения в действителността. То плуваше в навиците на стария тип мислене. Силните традиции, които му бяха донесли успех и признание (в Италия неореализма, във Франция старата реалистична френска школа), го спъваха.

Второ: Хората на теоретичната мисъл първи направиха опит за осмисляне но-

вите явления. Философията на Сартър и Камю за един много кратък срок стана официална философия на Запада. Снобизмът я разся из „масите“. И сега същият този снобизъм откри в Бергмановите филми много от любимите си идеи. Трето: Личните качества на Бергман, неговата магия на художник и на първо място, тънкия усет към проблемите, пред които модерният човек застава лице с лице; детайлното познаване на новата ситуация и на конфликтите, които тя носи. За всичко това Бергман е предварително подготвен и може спокойно да застане срещу тези проблеми. Развитието на скандинавската литература през последния век е ставало в тази насока. И това не е случайно — самата същност на шведското общество, незасегнато от войната и изпреварило в икономическо отношение Западна Европа, отдавна беше наложила тези теми в изкуството. Всичко, което трябва да бъде казано, е казано от Бергман с пълен глас, без традиционните поклони към благочестивостта. В това отношение неговите творби имат характер на бунт — бунт против фалшивото успокоение, против живота с илюзии, против пропастта, изкопана между изкуство и действителност. По същество това беше бунт на встъпилите в живота след войната, бунт на подрастващите, който изразява трудността да се съществува... При това любимият тип бунт за буржоазното съзнание — изпразнен от социално съдържание. Четвърто: Чувството за модерна проблематика, улавянето болния пулс на времето са достойнства и те не можеха да останат незабелязани. Но само те щяха да бъдат недостатъчни да донесат тази известност, която Бергман заслужи. Има още един факт. Бергман показва нещо много рядко — свой възглед за света. Нещо повече — той можа да създаде своя вселена от образи и проблеми, един свят, чието обогатяване и развитие са подчинени на строгото определена логика.



Ингмар Бергман

Тревожните въпроси на Ингмар Бергман

Един от източниците на обаянието на Бергман е неговото неспокойствие. Той не е пасивен и уморен наблюдател на явленията, които описва, не е рефлектиращ мъртвец, а е вътре в нещата; страда, вие от болка, мята се като звяр, непримирен с решетките на клетката си, и не се предава. Въпросите, които поставят неговите филми, са въпросите, които животът поставя пред съвременния буржоазен човек. За Бергман съществуването в днешния свят е дълъг разпит. За да се ориентира в хаоса на действителността, в която живее, човек трябва да отхвърли цял куп от видимости, от навици, от връзки и задължения и да стигне до основата на нещата. Тук, от тази първооснова, хората ще трябва да започнат да градят нова сграда, да действуват и да живеят по нов начин, различен от този, който имат.

И така централният въпрос при Бергман е: какви са основите на съществуването; кои са тези непреходни ценности, на които човек може да се оприе в своя живот. И още: как да разбираме щастieto, в името на което се търсят тези ценности?

Бергман не знае отговора на своите въпроси. Той просто търси. Търси упорито, трескаво... За него творчеството е най-висшето откровение и то му помага да отреагира много от съмненията, обзели героите му. Филмите му имат

стойността на изповед. Те наподобяват стенографиран спор на един човек сам със себе си. Титаничната борба на мотивите дава сложното им съдържание. Една тенденция надделява. После напред излиза друга. Проверяват се различните ѝ варианти. Специално се връща на един открояващ се мотив, после захвърля всичко в отчаяние, за да започне отново... Така се раждат постепенно двадесет и шест филма — размишления. Пред нас е вътрешната биография на един човек и на едно общество...

Ето какво буквално заявява Бергман чрез думите на един герой от своите ранни филми: „В какво е нейната вина, та тя е длъжна да живее този отвратителен живот? Каква е моята и на другите хора вина? Защо е невъзможно да се намесва човек и да предотвратява нещастieto? Защо човек е така ужасно безпомощен в борбата със злото? Защо човек рано или късно внезапно се пробужда от болезненото и непоносимо познание на самия себе си и своето положение? И защо именно в този миг няма кой да му окаже помощ? Защо човек не може да доверява своите вътрешни убеждения и защо е така трудно да бъдеш верен на самия себе си? Аз искам да направя филм за всичко това. Аз искам да поставя въпросите така, както ми подсказва моето сърце...“

Това е началното безпокойство. Търсенето е още предстоящо, резултатите — неизвестни. Двадесет години по-късно Естер от филма „Мълчанието“ ще каже: „В живота си човек опитва много пътища... Оказва се, че никой никъде не води...“

В началото на своята кариера Бергман не е подозирал отговора, до който ще стигне неговата героиня през 1963 г. Но на него му е била винаги близка първата част на нейното размишление: „в живота си човек опитва много пътища“. Това става за него своеобразна жизнена програма.

И така — целта е намирането на тези първоелементи в човешкия живот и отношения, от които може да се започне отново. Пътищата са много. Средството за проверка е изпитано — човешкото щастие. С уясняването на тази позиция Бергман започва своето голямо житейско приключение, своето голямо пътешествие през съвременния свят. Неговата мисъл протича по различни потоци, но винаги в една и съща посока...

Изходът, предлаган от любовта

Любовта е първата положителна стойност, върху която се спира погледът на Бергман. И това е лесно обяснимо — тя винаги е на гребена на човешките отношения. Връзката между нея и човешките настроения и поведение като че е най-директна. Тя е едно чувствително лице, върху което е изписана душата на модерния човек. Любовта е тази стойност, която първа играе роля на защитна бариера срещу наветите на самотата, разделението на хората, обезценяването на чувствата, страха...

И не напразно Бергман като мнозина западни художници се вкопчва здраво в тази подадена му от живота ръка. Спасителният пояс е намерен. Вълните на житейското море не изглежда да са толкова опасни... Щастieto и любовта се идентифицират — най-голямата радост на неговите герои е да се притежават. Ранният Бергман вижда в любовта само центростремителната сила...

Героите от първите му филми са бездомни самотници, закleti индивидуалисти, хора, отхвърлени от всички инстанции на обществото. Любовта идва като спасение и им донася липсващия смисъл на техния живот, донася им жадуваната човешка топлина, чувството за необходимост и ценност — утвърждава ги като личности. Позиция, която философски е синтезирана в думите на една неговата героиня: „Ние се нуждаем един от друг, ние се спасяваме един друг.“

В центъра на неговото внимание не са безгрижието и сладострастието на любовта, а метафизичната мъка, която тя носи. У Бергман любовта не е сезон за игри, а търсене, начин за справяне с живота... Тя е изчистена от илюзии, чужда е на лъжливия романтизъм. Балерината от филма „Летни игри“ преодолява носталгията по своето красиво младежко увлечение и намира в настоящата си любов, лишена от обаянието и горенето на първата, сигурна опора, зряла надежда.

Постепенно обаче Бергман започва все по-осезателно да чувства незадоволителността на „намерения“ отговор. Това е свързано с отърсването му от някои влияния. Под влияние на неореализма, а донякъде и на неговите розови



Гунар Бьорстранд във филма
"Седмият печат"

подправки, Бергман в своите първи филми противопоставя обществото на героите си. И в този обществен конфликт любовта намираше допълнителен стимул и се проявяваше като противодействаща сила; неочаквано възникналата човешка солидарност трябваше да смекчи ударите на съдбата.

Тази сюжетна схема отпада. На мястото на враждебно настроеното общество идва равнодушието и безпристрастието. Всеки е оставен сам на себе си, никой не обръща на никого внимание.

В „Лято с Моника“ обществото противостои на героите вече не грубо физически, а по-скоро емоционално. Неговата сивота залива младите герои, души ги... Любовта, възникнала като реакция на тази сивота, е силна, спонтанна и... краткотрайна. Носеща в себе си бацила на тази сивота, тя трае само едно лято. Краткотрайността на шведското лято, станала символична у Бергман още от „Летни игри“, говори за краткотрайността на щастието.

От този филм творчеството на Бергман възприема духа на своеобразен „любовен песимизъм“. Вътрешната невъзможност на любовта — една от най-важните теми в литературата от двадесетия век — става негова постоянна тема. Самата героиня на филма не вярва в любовта. Любовта е неуловима като мираж за това момиче, угнетявано от преждевременна и печална зрелост. Моника чувства трагичната краткотрайност на щастието, когато гола тича да се отдаде... В трескавата веселост, в палавостта, незнаеща граници, в желанието да се вкуси всичко изведнъж... прозира обреченост. Състоянието на щастие изтича като пясък между пръстите. Двамата влюбени бързат да изживеят всичко, което моментът им предлага. **Улавянето на момента** идва на смяна на любовта-спасение.

И по-късно ще стане един от основните камъни във философската концепция на автора.

Любовта носи щастие. Бергман признава. Но заедно с това констатира и невъзможността на любовта. Щастieto, което тя носи, е преходно. В освободената празнина отново нахлуват самотата и отчаянието.

Щом любовта не може да даде спасение, какво остава тогава на човека?

Примирението — е следващият отговор, — примирението с невъзможността за любов и търсенето на нейните заместители.

Центърът на тежестта се премества, но всъщност разрешението продължава да се търси в границите, очертани от любовната двойка. Една характерна черта на творчеството на Бергман от това време е, че в своите търсения човекът никога не е оставен сам. Бергман разбира и разглежда човека като двойка, а не като абсолютно обособен индивид.

Герои на филма „Нощта на панаирджииите“ са застаряващият директор на един разпадащ се цирк и младото момиче, с което той незаконно живее. След продължителни скитания циркът пристига в някакво градче — едно от многото по пътя на пътуващата трупa. Тук живее бившата жена на директора на цирка, съдържателка на магазинче за тютюн, и той, пред лицето на опасността, отива да я моли да го приеме отново в къщата си. На свой ред любовницата, изпратена в местния театър за костюми, необходими на трупата за последния опит да привлече публиката, завързва бърз роман с един артист, когото увещава да я остави при себе си. И двамата срещат отказ. И двамата са търсили изход независимо един от друг, криейки се и подозирайки другия в своята собствена нечестност: обвиняват се грубо в измяна, дебнат се, равнуват се и... се обичат. Накрая двамата отново се събират. Всичко умира освен съюза против самотата... Това е стойността, до която достигат изследванията на Бергман. На мястото на отлетелия момент идва по-сложната философия на „Нощта на панаирджииите“: „Човек не може да остане сам, защото така той би могъл да бъде мъртъв.“

Това състояние получава относителна стабилност, осветено от женитбата. Семейството е разгледано при Бергман във от моралните и социални съображения. То е връзка, която предпазва от самотата... Толкова! За него женитбата почива върху придобитата мъдрост. Ето какъв разговор водят двама съпрузи, не в първа младост, изстинали един към друг и ненавиждащи се, в един от неговите филми:

— Аз не искам да остана сам, не искам независимост. Това е още по-лошо...

— От какво е по-лошо?

— От този ад, който стана нашият живот...

Налице е формална общност и фактическо разделяне на двойката. Защо липсва една здрава единица? Защото по същество обединените от нея индивиди запазват своята обособеност, продължават да съществуват като две отделни същности, които прилепват една към друга, но само с повърхностите си.

Най-добра илюстрация на тази позиция е семейството на катастрофизиралите автомобилисти от „Дивите ягоди“. Тяхното съжителство оформя границите на един парадокс. Тази антиномия на двойката минава през цялото творчество на скандинавеца. Двамата съпрузи не са щастливи един с друг — затова се и мразят, тяхното съжителство е постоянна борба на врагове. И в същото време нямаг смелостта да скъсат, не смеят да поемат риска на дните на самота, които ще последват непосредствено след раздялата. Затова са заедно.

Това е логичният край на разпадането на семейството. Някъде по средата на пътя е Мариана, снахата на професор Борг, и героите от „Урок по любов“... Но те няма да стигнат може би докрая. Гаранциите за това Бергман вижда в детето. То е този елемент, който продължава връзката, създадена от семейството. То може да осмисли живота на възрастните... И така щастieto за Бергман придобива образа на любовта, дала плод. Твърде често любовта ни е отказана, отива си — остава плодът. И тогава той дава, ако не щастие, поне смисъл и категорично „да“ на постоянния въпрос: „Защо съществуваме?“. В „Нощта на панаирджииите“ майката е напусната от бащата, но тя има своите деца. Затова кризата при нея не се развива в такива мащаби, както при директора на цирка. Тя има контакта с „другите“, който героите на Бергман така трескаво търсят в лицето на своите деца. Дори и в „Лято с Моника“ е



**Виктор Шьостром и Биби Андерсон във филма
„Дивите ягоди“**

налице този елемент: детето остава в ръцете на младия си баща и със самия този факт придава друга насока на неговото съществуване. Било само с отговорността, която пада върху него... Моника е по-нещастна, независимо от това, че ще страда по-малко от раздялата. Защото тя отново се връща към началната точка на своето състояние. Целият цикъл предстои да бъде повторен отново. В нейно лице не е мъчно да открием един поклъпнал зародиш на Ана от „Мълчанието“.

По-късно и детето няма да може да даде смисъл на съществуването. Но за да стигне до този извод, Бергман трябва да измине десет години.

И така, след кризата на любовта, Бергман намери убежище за своите герои в семейството. Сега и този последен бастион на спокойствие и сигурност е сринат. Кризата на семейството задълбочава кризата на любовта. Мъглата на самотата става още по-гъста и непрогледна. Това слага край на безчислените вариации на двойката и любовта, които бяха опитани като различни ключове към една и съща врата — човешкото щастие. Нарастват изпитанията, поставени пред героите. Но заедно с това пред тях се откриват нови хоризонти; в търсене смисъла на своето съществуване те обръщат поглед извън любовта.

Изходът, предложен от егоизма

Егоизмът е най-яркият симптом за душевната болест на века, за липсата на идеали, за грозната разединеност на индивидите... Как реагират на него героите на Бергман? Вместо да се борят с него, те започват да действуват по посока на своето страдание. Съзнателно прекъсват и тези малки мостове, които са имали със света на другите, съзнателно се отказват от илюзията на чувствата и се затварят здраво в себе си. Проблемите на личността стават оста на въртенето на света. Към всичко останало ушите са глухи, а очите — слепи... Тук се проявява друг парадокс от творчеството на Бергман — тази реакция по посока на егоизма дава на първо време някакви резултати, за да направи след това индивидите, прегърнали тази житейска позиция, още по-беззащитни пред живота.

Темата за егоизма звънва като случайно изпусната монета във всичките филми на Бергман. Но в по-първите му творби егоизмът е задържан, туширан от илюзията на любовта, която е негов антипод. Сега, освободен от нейната обвивка, след като през цялото време я е разяждал отвътре, той избухва с тъмната си разрушителна сила. За пръв път той предизвикателно показва острието на хищните си зъби в „Лято с Моника“. Тук стават ясни „предимствата“, които носи: Моника

много по-леко и безболезнено понася разрыва на любовта си. Нещо повече, тя е пропита със злоба и омраза към момчето от склада; тя го ненавижда заради неговата неспособност да я избави от проблемите ѝ и да ѝ даде щастие. Това нейно чувство е несправедливо и брутално, еднопосочно; тя нито за момент не иска да заеме гледната точка на партньора си. Нейният егоизъм е напускане състоянието на апатия, на безразличие. Той е израз на активност, чиято същност обаче е враждебна на хуманизма. От измяната, от подлостта, от безразличието към другите взема своите „плюсове“ тази житейска позиция.

Вулканът на егоизма избухва и в „Нощта на панаирджииите“. Той е единственият постоянен мотив, който в различни съчетания с други подбуди определя поведението на героите... Но и тук, и в „Лято с Моника“ върхът на егоизма още не е достигнат; той инстинктивно, несъзнателно е изтласкан напред, но неговото изобилие все още среща неразрушените напълно прегради на човешките чувства и задължения.

Едва във филма „Усмивките на една лятна нощ“ пред нас е егоизмът, станал съзнателно промислена и провеждана линия на поведение. Негова представителка е старата дама, владетелка на замък, чийто универсален девиз е: „Толкова е глупаво и скучно човек да слуша какво говорят другите хора.“ И тя никога не слуша, никога не се старае да разбира другите. Затова е и така свежа, така неуморена от живота за годините си...

Станал съзнателна житейска позиция, егоизмът придобива лустрото на цинизма.

Професор Борг малко се отличава от бившата знатна проститутка. Разликата не би могла да се установи без настъпилia процес на самоанализ у героя... Разбира се, у професора всичко е по-префинено. Неговият егоизъм е скрит зад привидна хуманност, зад привидно внимание към хората. Той се е възползвал от услугите на своята интелигентност. „Вашата маска на филантроп прикрива вашата липса на любов — му казва Мариана, неговата снаха. — Когато аз дойдох при вас, вие ми казахте: „Ти можеш да останеш колкото си искаш, но не ме занимавай с вашите караници в къщи и вашите неприятности. Човешката болка ме оставя студен.“ Семейната несигурност на сина му и Мариана, предстоящият разрыв, въпросът за тяхното щастие, страданията на Мариана — всичко това за Борг е досадно, както би било досадно за старичката от „Усмивките на една лятна нощ“. Той открито го заявява — всичко това за него има „стойността на един душевен онанизъм“.

„Човек трябва да може да вижда хората такива, каквито те искат да бъдат видяни“ — признава в началото на филма професорът. И това за него е една позиция, която му предлага удобен начин за незадълбочаване в живота и проблемите на околните. От всички най-много професорът ценя своето спокойствие. То е неговият щит, оръжието на живота. Затворен в своя егоизъм като между пухени възглавници, Исак Борг е намерил съдържание, с което да запълни огромната празнина на съществуването си — своята наука. И той наистина съумява да направи кариера в службата си...

И все пак нещо не е в ред. В деня на своята осемдесетгодишнина професорът намира сили да си признае нещо, което като че цял живот е искал да каже, но не е намерил думи. Дните му са пред своя край и в равностойността, която прави на живота си, той установява, че е имал всичко друго освен щастие... Защо? Нали рецептата беше спазена точно?

Поведението на доктор Борг е още един от парадоксите, щедро разпилени в творчеството на Бергман. Борг е лекар, професия, която още в своите предпоставки изисква хуманизъм... Но той, лекарят, не обича хората. Той пише своите книги не за да ги лекува, не от любов към тях, а за да запълва своята самота. В деня на неговата осемдесетгодишнина обществото заради тези именно книги му дава титлата „почетен доктор“ и го посреща с фанфари. Но в очите на самия Борг тази награда няма стойност... „Почетен доктор! Защо не почетен идиот?“ — казва той.

Присъдата против такова „правене“ на наука се съдържа и в една реплика на младата Сара. Случайно узнала, че Борг петдесет години е практикувал лекарския занаят, тя възторжено възкликва: „Вие сигурно знаете всичко за хората? Толкова сте мъдър!“. Това спонтанно възклицание, израз на младежката мечта за познание, подтиква към размисъл професора. Излиза, че той е използвал науката си, за да се отдалечи от хората. Тя не е била достатъчна, не му е дала

щастие, та дори докрай и това на познанието. Всъщност той така малко познава хората, така малко знае за тях, така малко е мъдър. Тези негови вътрешни признания не му позволяват да издържи на възторжения поглед на Сара. Доктор Борг свежда очи.

Постепенно той разбира своята ужасна самота. Той никога не е съумял да я преодолее, само се е преструвал, че не я забелязва, и е отлагал откровенията среща с нея... Илюзията за неговото спокойствие и благополучие е разобличена: всичко, което е постигнал, се гради на предателства — предателство към първата му голяма любов, предателство към жена му, която със своята сдържаност и безразличие е тласнал в изневеря, предателство към сина си Евалд, когото е възпитал в духа на своя егонизъм...

Бергман винаги много остро е осъждал егонизма, независимо от естеството на неговите подбуди. Противоестествеността му не подлежи на спор. Но раздразнението на Бергман достига своя връх в „Дивите ягоди“, където му дава генерално сражение... В това грижливо подготвяно сражение той не иска да отслабва своя противник. Напротив — с някакво упорито озлобление рисува пълната картина на неговата мощ. Бергман не се задоволява само с Борг. Той детайлно описва начина на живот на майка му и сина му. Майка му, 95-годишна старица, живее сама и постоянно повтаря: „Цял живот ми е било студено“.

В нейното изсушено тяло, приличащо на мумия, единственият признак, че съществува, е пулсиращият егонизъм. Синът му Евалд е завършен егоист. При него егонизмът стига до отрицание на живота. „Аз съм мъртъв — казва Евалд, — абсурдно е да се дава живот на някого. Това е престъпление. Аз се боя да поема тази отговорност...“ По-нататък от това няма къде да се отиде. Тука внушителната верига на егонизма, която затваря доктора от двете му страни с майка му и сина му, неусетно приема мащабите на обобщение. Страхът от отговорност, доброволната самоизолация, бягството от проблемите на живота се осмислят като самонизация на ситата дребнобуржоазна Швеция, чийто представител е професор Борг...

„Дивите ягоди“ е една присъда над егонизма във всички форми на неговото проявление. Неговото поражение придава на филма и една облекчаваща позитивност: с темата за неизбежността на съда на съвестта, с темата за мъчителното търсене и приближаване до хората. Исаак Борг в края на филма открива смисъла на съществуването — трябва да се живее за другите, трябва да се дава на другите и да се обича... Това негово откритие би прозвучало сладниково оптимистично, ако не бяха тъжните нотки, идващи от факта, че той се приближава до истината в последните дни на своя пропуснат живот. Въпреки своето желание докторът няма да има сили да започне отново, няма да има сили да разруши и да се раздели с всичко старо...

И все пак в очакване на края Борг има една утеха, която неговият тъжен ден на самоанализ не му отнема. Това са спомените от неговото детство.

Загубеният рай

„Дивите ягоди“ завършва с думите на доктор Борг: „Когато съм в тъжно настроение, или пък ми е лошо, обичам да си разказвам спомени от детството.“ След което екранът се изпълва със светлина и слънце, със свежата зеленина на лятната природа, с веселие и кресливите гласчета на неговите многобройни братя и братовчедки...

Това е споменът, който изтиска усмивка върху лицето на забравилите да се радва старик. Нищо значително, нищо драматично — просто само чувството за сигурност, атмосфера на спокойствие, на безгрижност, на взаимно уважение и любов... Отделни жестове, отделни лица, отделни усмивки, искрящата палавост, престорената строгост на родителите... И обезателно природата. Близостта до нея, до нейната свежест и естественост дава най-точния еквивалент на аромата на това минало съществуване...

И все пак не само приятността на спомена кара героите на Бергман да се обръщат към него. Той определя границите на техните вкусове и желания, става израз на днешните им стремежи, на мечтите им... Исаак признава на младата Сара и с болка, и с гордост: „Нашето детство беше щастливо.“ Той и всички подобни на него се питат защо целият този прекрасен живот, който са имали, се е развалил, защо е дошла самотата и страданието... Какво ги е правило тогава щастливи? Не могат ли да открият в своите спомени цената на това щастие

и да върнат старите ценности в своя настоящ живот?

Тази реакция на търсене се ражда от мъчителния допир на миналото с настоящето. Настоящото носи драматизма на изживяното, миналото идва като спомен, за да измени настоящето. То е лакмусова хартийка, чието действие става ясно, след като бъде потопено във водовъртежа на днешния ден. Помага ни да го погледнем в очите. „Хората намират в изживяването на миналото една човешка перспектива, която не би им дало настоящето, което продължава.“ (Жак Сиклиер). Героят от „Урок по любов“ непосредствено преди да се събере с жена си, е обхванат от спомени. Той си спомня за къщата на своите стари родители, за дните, прекарани в нея, за спокойствието, с което е пропита цялата обстановка, за любовната сцена в гората, където двамата с Мариана, хванати ръка за ръка, като че възприемат хармонията на лятната природа. . .

Разбира се, не всичко е чиста монета в това минало. Честуването на рождения ден на глухия чичо от „Дивите ягоди“ или честуването на рождения ден на дядото от „Урок по любов“ с всички свои подробности — събуждането, подготовката на церемонията, обедна на полето или споревте около пикника, самото пътуване тънко подиграват буржоазните обичаи, без злоба, с иронична усмивка на разбиране и снизхождение, която обикновено се полага на децата. . .

Геронте, заедно с Бергмен, от позицията на настоящето осъзнават всичките тези недостатъци и в същото време те ги привличат, защото предлаганият от спомените свят е „толкова прост в сравнение със съвременния. Бергман му се любува крадешком, таеики въздишка на съжаление под незлобивата ирония. И това е не само носталгия по миналото, по спомените от детството, но и носталгия на блудния син, скъсал с дребнобуржоазната идилгия, но не придобил в замаяна нищо така трайно и просто“ (Вл. Матусевич).

Тази носталгия по миналото определя изобразително филмите му при описанието на спомените. Краските са слагани нежно и внимателно като зимните цветя на прозореца, но и крехки като тях, готови да изчезнат от един единствен топъл лъх.

С времето в творчеството на Бергман връзката между миналото и настоящето все повече се губи. Х. рата все по-малко се надяват, че миналото може да им върне равновесието, което са загубили. Това разбира още доктор Борг, когато от дървото върху ягодиата полянка, неподозираща стойността, която тя има за професора, скача Сара и нарушава спомените му. Това момиче има същото лице и носи същото име като неговата братовчедка. Но колко не си приличат двете. Като че са жителки на различни планети. . . И животът, и хората са се изменили — миналото все повече е загубено. Постепенно носталгията по него прелива в исторически песимизъм, защото героите на Бергман винаги са обръщали назад. Те търсят миналото (защото то е съществувало все пак), което им се изплъзва, и никога не мислят за бъдещето. . .

У Бергман това е свързано и с други причини: в един свят на чувствено щастие, какъвто е неговият, песимизмът по отношение на бъдещето се свързва предимно с огорченията, които носи физическата немощ.

Колкото повече се приближаваме към днешния ден, толкова по-малко топлина може да дадат спомените. Те приличат на едно тяло, което е излъчвало топлина, постепенно е изстивало и сега вече студено стои пред погледите, приравнило се с всичко друго, което ни заобикаля. От такова естество са спомените на стария хотелиер от „Мълчанието“. Тези спомени не са утеха, не са приятно развлечение. Не могат да бъдат опора, те са тъжни. А изобразително те вече не са представени като „живи картини“, а са мъртви фотографии — едната показваща деня на сватбата на стареца, а двете други — погребението на жена му. Два спомена само са останали — на преодоляната самота и на самотата, заляла отново всичко. . .

Но въпреки тази тъга, когато съзерцава фотографиите, духът на стареца като че напуска тялото му и се пренася някъде. . . само той знае къде!

Такива са и спомените на Естер. Те са разкъсани, нестройни, не могат да приемат видимост. Просто идват по пътя на рефлексията. . . В своите гърчове тя се стреми да се залови за последните отломки на спокойствието и хармонията, които носи миналото, но всичко е напразно. И все пак тя го е имала това минало. . . Има своите спомени.

В края на филма пред нас застава Йохан — синът на Ана. Детето скрива под килима фотографиите, които му е дал да разгледа старият хотелиер. То с об-

лекчение се освобождава от тях. Те нищо не му говорят. Идва редът на геронте без спомени...

Още един клон е отрязан. Още един мит е развенчан от Бергман.

Двете лица на Бергман

Дотук Бергман е изчерпил всички възможности за разрешение на проблемите в рамките на индивида и двойката. И въпреки отрицателните резултати на всякога чувства необходимостта да открие стойности, надхвърлящи отделния индивид и неговия свят от проблеми. За съжаление по силата на традициите на своето възпитание¹, и общият философски климат на средата, в която живее, той не отправя изследователски поглед към обществото и обществените отношения единственото място, където би могъл да намери точния отговор на своите въпроси, а насочва изследванията си в едно абстрактно-философско търсене на същността на съществуването и корените на познанието.

За да съхрани предпочитаната от него абстрактност на изследването, той се обръща към историческия костюм. „Седмият печат“ е филмът, в който той за първи път поставя пределните въпроси на съществуването. Героят на филма, рицарят Антониус Блох, участвувал в кръстоносен поход и посетил Божи гроб,

Биргита Петерсон в кадър от филма
„Изворът“



¹ Израснал в пасторско семейство, той от ранно детство се е пропил от духа на боравенето с пределно общи категории. И на първо време с тези на Смъртта и Живота, Доброто и Злото, Бога и Дявола...

след двадесет години напразно търсене на истината за света и корените на битието се завръща в Швеция. На брега на морето го посреща Смъртта и му казва, че ще трябва да го прибере. Рицарят моли за отсрочка. На него не му е трудно да умре, само че иска да живее, защото все още не е стигнал до истината, която е търсил. „Аз искам знания, не сляпа вяра, не предположения, а знания. Аз искам Бог да ми протегне ръка, да открие себе си и да говори с мен.“ Неговите странствувания след дадената от Смъртта отсрочка съставляват съдържанието на филма. Когато Смъртта повторно идва да го вземе, рицарят пред лицето на последните си минути я моли да му разкрие своята тайна: „Ти, която ме вземаш, трябва да знаеш защо правиш това.“

Но Смъртта не може да му даде никакъв отговор. Тя нищо не знае. Тя просто изпълнява... И така рицарят умира, без да разреши своето съмнение, без да достигне до корена на нещата. Неговите съмнения и колебания са съмнения и колебания на самия Бергман. Той едновременно е и рицарят Антониос Блох, и неговият оръженосец, скептик и циник, който заявява: „Няма по-добро място за един мъж, от това между краката на една жена“ и свършва с атеизъм.

„Лицето“ продължава по посоката на „Седмият печат“. Колебанието между вярата и атеизма, между идеалното и материалното, приети като основа на нещата, тук е намерило по-голяма конкретност. Времето се е променило. На мястото на XIII век е дошъл 19 век. Разрушено е единството на мисълта, реализирано през средновековието под знака на християнството. Вярата и съмнението са станали неизменни спътници. И докато в „Седмият печат“ те се бяха приютили в съзнанието на рицаря Блох и имаха характер на борба на човека сам със себе си, в „Лицето“ силите на тази борба са материализирани в схватката между илюзиониста Фоглер и доктор Берхариус. Техният двубой е център на филма.

Илюзионистът не е чист шарлатанин — основа на неговата тайнствена сила е животинският магнетизъм на Месмер, чийто последовател е той. Но Фоглер идва в къщата на градоначалника, където е поканен да изнесе сеанс, разкъсан от съмнения. Той сам е започнал да се разколебава в своята сила.

От друга страна, лекарят, самоуверено заявяващ: „Науката не може да приеме необяснимото“, се страхува, че ще трябва да го приеме. За разрешение на собствените си съмнения, той се заема да демаскира илюзиониста.

Но за Бергман Фоглер и докторът не са противоположни противници. В своя обширен и тънък анализ на филма френският изследовател на автора Жак Сиклиер пише: „Те са братя в своите съмнения. И двамата са пред едни и същи проблеми. И двамата очакват един знак, едно доказателство, за да вярват — първият в свръхестествените сили, чийто агент е, вторият — в мощта на науката, която проповядва... Всеки от тях има двойственост и тази двойственост е една и съща, тя прилича на измъчения Бергман, който ние познаваме... По примера на Блох от „Седмият печат“ Фоглер е един вярващ без вяра. Колкото до доктор Верхариус — той е един невярващ, който иска да бъде убеден.“

„Тъкмо когато изглежда, че Фоглер е окончателно демаскиран, следва сцената на тавана. Доктор Верхариус изпада в паника. Той приема, че е завладян от мръчни сили. Неговата наука го изоставя. Само тя не е достатъчна... Истинското лице на доктора е пред нас. Съмнението съществува.“

Двойствеността остава. Бергман ни дава да разберем, че и след края на филма двамата герои ще продължат да очакват доказателства, ще продължат да си поставят все същите въпроси и че под други лица ще се появят отново в неговите филми.

Неразрешимостта на големите въпроси на битието, невъзможността да се стигне до философската истина за света подсилва тъгата на Бергман, която той донася от търсенията в предишните си филми... Това го подтиква да смени отново посоката. Обогаден с придобития опит на изминатия път, той отново се обръща към индивида. Агностицизмът като позиция при разглеждането на света се стеснява до дуализма между духа и тялото при разбирането на човека.

Белезите на това трансформиране са на лице още в „Лицето“. Техен носител е един герой, който се появява настрана от основния конфликт — това е полумъртвият артист, когото трупата на Фоглер намира в гората. Неговата агония е израз на борбата между тялото и духа. „Аз виках Бог, но той не ме чу. Тогава станах риб на живота.“ Отдал се е на чувствени наслади — на вино и на жени. Но в тях той не може да бъде щастлив, защото в дъното на неговото

същество постоянно звучи гласът на недоволството, гласът на изкуството му, което умира. И той заявява: „Мечтая за нож, с който да изрежа вътрешностите си, сърцето си, да отрежа езика си, пола си... Само тогава духът ще може да се успокои.“ В тези думи се чувства метафизичната болка на духа, окован във веригите на плътта...

Няколко години по-късно този конфликт е издигнат до централен във филма „Мълчанието“. И както винаги при Бергман, при всяко конкретизиране на един конфликт, двете страни на противоречието се разделят (така беше с „Лицето“ по отношение на „Седмият печат“), напускат границите на индивида. Съмнението на артиста се популяризира в стълкновението на два отделни образа — сестрите Ана и Естер.

Дребните събития през време на тяхното пребиваване в непознатата страна, чийто език не разбират, ги разкрива още от самото начало като два съвсем различни типа хора. Ана еротманката и Естер — усърдната преводачка, която се стреми да разкъса стената на мълчанието между хората.

Духът се стреми напразно да се освободи от тялото: бледата и руса Естер, истеричната интелектуалка, се отвращава от половата близост с мъжете, храната не ѝ носи наслада, както на Ана, тя не умее да се радва на живота. Но плътта, която не иска да признае, ѝ отмъщава — тя я кара „собственоръчно да си създава интимни удоволствия и ѝ подготвя една мизерна смърт“.

В същото това време мургавата, с вечно влажно тяло Ана, в чийто движения се чувства самочувствието на плътта, мрази самотата на Естер. Тя скита из улиците, изпитва виша радост да се смеси с анонимната тълпа, между всички тези потни тела, които се движат и докосват до нея. Но в дъното на душата си тя също се чувства изморена със своята изцапана рокля и със своето осквернено тяло. Плътта не може да се освободи напълно от съда на духа, така както духът не може да се освободи от нейните окови.

Двойствеността и агностицизмът, така любими на Бергман, ни заливат. Защото тук въпросът не е поставен така: „Кой от двата пътя е правилният?“, а по-скоро се прави констатацията: „И едното, и другото не е разрешение“. И Ана и Естер са еднакво нещастни.

Третото лице на Бергман

След като хвърля изследователски погледи във всички посоки, Бергман отново се връща към една своя идея. Впрочем той като че никога не я е изоставял. Тя винаги е обогатявала със своята мелодия сложната тъкан на неговите творби.

В „Седмият печат“ освен позицията на рицаря Блох и неговия оръжено-сец има и една друга позиция — нито християнска, нито атеистична. Краят на филма предлага неочаквано една позитивна платформа. Тя идва по линията на семейството на един скитащ артист, единствените хора, неотведени от Смъртта в края на филма. Артистът и неговата жена са щастливи в своята човешка любов. И те не случайно оцеляват — единствената стойност, която отбягва на небитието, е любовта, която дава живот и радост. Отговорът на истината, търсен от рицаря, е земното щастие. Важното на този свят е не да се поставят въпроси, а да се съществува.

И така Бергман, който е съвместил в себе си рицаря Блох и оръженосецът-атеист, е едновременно сроден по душа и с живота, който води двойката епикурејци. Как стига до тази позиция?

Двойствеността, дуализмът, противоречията, невъзможността на познанието е безрадостната пустиня, простираща се пред очите на неговите герои — търсачи на истината. За него кардиналните въпроси на битието са важни, но щом няма разрешение, щом търсенето носи само тъга...

Освен въпросите и необходимостта, задължението да им се отговори хората имат своя живот. И той трябва да се изживее... „Даденият на човека живот е единственото нещо, което не може да бъде подложено на съмнение. Достатъчно е да се осъзнае това и колкото и абсурден да е този живот, след като завършва с небитието, той би могъл да бъде изживян напълно...“ (Жак Сиклиер).

Появява се един нов момент от схващането на Бергман за любовта. Досега любовта никога не се е реализирала напълно. Сега ние попадаме в нейното абсолютно царство. Жената, легнала върху земята, символизира извора на жи-

вота... До този символ се издига още Мариана от филма „Урок по любов“ — да си припомним сцената в гората. Легнала върху сухите листа, тя има само едно единствено желание: „Всичко да остане така, както е. Нищо да не се промени... И едно малко бебе, което да лази по мене и да чувствам как хапе гърдите ми.“ Това е единственият начин, с който тя се мъчи да спре времето, да избегне всякакви проблеми и да продължи този момент...

Но тези няколко щрихи не правят от Мариана епикуреец. Тя е поела трънливия път на семейството, на ангажираната любов, а следователно и на проблемите, които последната носи. И затова трагедията не е далеч от нейния живот.

Първите епикурейци в чист вид са прислужничката Петра и кочиашът от „Усмивките на една лятна нощ“. Попитана дали е девствена, Петра бърза да отговори: „Ха, потрябвало ми е.“

Така е приятно в прегръдките на мъжете и толкова вълнения донася смяната на тези прегръдки... Позиция, която много сполучливо характеризират думите на кочиаша, с когото тя завъртва един светкавичен флирт: „Има два вида любов — тази, която си отива, и тази, която идва.“

Това е всичко — любов, безгрижие, никакви въпроси. Моментът — ето смисъла на живота!

Моралът на „Усмивките на една лятна нощ“ е един хедонистичен морал. Животът е приет, защото удоволствието и любовта са в него... Петра и кочиашът търсят и намират не някаква необходимост в своята близост, а една приемлива форма за съществуване. Може би тази тяхна позиция няма голямо бъдеще, но това в случая не е важно. Улавянето на момента, пълното му изчерпване — това е щастието.

„Ужасно нещо е да бъдеш стар.“ Тези думи, изпуснати случайно от Сара в „Дивите ягоди“, дълбоко засягат Исак Борг. Но не само това, те издават по един тревожен начин неговите съкровени мисли. Той осъзнава, че е изпуснал живота, и съжالياва за това.

Тези нишки на епикурейство пронизват и следващите филми на Бергман. В „Лицето“ негови представители са Тюбалт и Сара. И докато младият Симсон, кочиашът, се пита: „За какво трябва да живее човек, за какво да умре“, Тюбалт, дъщеричката своята луканка, отговаря: „Бъдещето не ме интересува, точно така както не ме интересува миналото. Всичко е настоящето.“ Неизменната усмивка е неговият мост към света. Той участва само външно в цялата игра на Фоглер. И затова претърпените от трупата унижения не накърняват гордостта му. Те не засягат неговата същност. Спорът между Фоглер и д-р Верхариус има значение за него само дотолкова, доколкото от изхода му ще зависи дали ще има хляб или не. Когато едрата вдовица от кухнята му предлага леглото си, той зарязва всичко. Без угризения оставя Фоглер сам в най-трудните минути...

На Фоглер е чужда тази позиция. В спора той защитава нещо повече от хляба си — защитава своето право на вяра. В това отношение той прилича на рицаря Антониус Блох. Те и двамата не можеха да видят щастието на Тюбалт и Джеф-циркаджията... или не поискаха да се задоволят с него!

Големите проблеми на битието не са елеминирани от Бергман и след неуспешните опити на Антониус Блох и Фоглер. Те остават. Има хора, които живеят в техния хазарт. Те са големите, интересните, възвишените... Но не са щастливите. Щастието принадлежи на други хора — по-незабележими и по-дребни. И като че в съответствие с тази тяхна величина, и във филмите на Бергман им се отделя обикновено мястото на епизодични образи. Епизодични, но винаги забележими. Тяхното присъствие се чувства дори и тогава, когато не е пряко показано. Това е присъствието на един изход, предлаган от живота, встрани, в обход на големите въпроси на този живот.

Самият Бергман е жертва на неразрешени колебания. Бидейки рицарят Блох, той винаги запазва един поглед на съжаление към живота на скитания акробат Джеф. Приемайки позицията на Тюбалт, съвестта му постоянно го подканва да прегърне „кръста“ на Фоглер... Двамата обекта на притегляне са еднакво силни. И ако Фоглер е централен образ, а Тюбалт — епизодичен, в това не трябва да виждаме никакво предпочитание. Просто животът на неговите епикурейци е обикновен и ясен. Те са се отказали да си задават въпроси, за да не става необходимо да им търсят отговори.

След „Лицето“ Бергман, примирен със съществуването на големите въпроси на битието, се отказва от поставянето им. Обръща се отново към отделния

индивид и към идеята на любовта. Нещо, което обяснява и странната еволюция, която претърпяват в последствие героите-епикурейци.

От какво е обусловена тази промяна? Докато на дневен ред стояха големите въпроси за Доброто и Злото, за бога и атеизма — съдбата, живота на отделния човек се губеха сред абсолютните стойности на тези величини. Нехайството на неговите епикурейци будеше смесица от завист и снисхождение... Но когато Бергман отново се обърна към изхода, предлаган от любовта, той вече искаше и очакваше от нея много повече, отколкото тя даваше на Тюбалт и Петра

Вярващ без вяра — религиозен атеист

Впрочем, преди да се обърне изцяло и окончателно към любовта, Бергман предприема още един опит. Досега неговите герои се съмняваха и искаха доказателства, за да преодолеят своите съмнения. А какво щеше да стане, ако се приемеха нещата на вяра, без разум и просто по необходимост... Приемането на вярата предлага един възможен път, който Бергман изпитва вътрешна нужда да провери. Без тази проверка в дъното на категоричността, която имат последвалите му изводи, щеше да има място и съмнението.

Бергман приема предложението му от известната шведска писателка Ула Исаксон сценарий със заглавие „Изворът на девственицата“, който писателката драматургично е изградила около нишката, опъната между езичеството и християнството. Мъката на преходността съставлява фон на тази тежка и тъжна история.

Светът и в този Бергманов филм е свят на преходност и несигурност, на жестокост... Изнасилването и убийството на Катрин съгъстват до крайност красотите. За да съществува в този свят, човек трябва да вярва в нещо позитивно. Трябва да има някаква надежда. И понеже не вижда друг изход, Бергман посочва на своите герои или по-скоро опитва изхода, предлаган от религията. Бликналият в края на филма извор кара бащата Тьор да отговори на всичките си съмнения, изразени в дългото му послание към бога. Този знак, който напразно търсеха Антониус Блох и илюзионистът Фоглер, за да вярват, е даден. Пред хората се откриват ценности, на които те могат да се опрат в своя тежък живот... Проблемите, стояли пред героите от „Изворът“, изbledняват.

Сутринта преди Катрин да отиде на църква, има три знака — предупреждения за последвалото нещастие: майката снува лош сън. Катрин, сякаш предчувстваща, моли баща си да дойде с нея, воденичарят предвещава злото. Тези знаци са били подадени от върховното същество. Но героите на Бергман не се вслушват в тях, обръщат им гръб. Те са приели вярата все още външно, вътрешно те са настрапи от нея и изискванията ѝ; традициите на езичеството живеят в техните тела... Смъртта на Катрин им показва грешката. И достатъчно е те да я разберат, за да дойде облекчението и сигурността.

И така — вярата е върхът на пирамидата, образувана от Бергмановата общност.

Но преди да обвиним Бергман в ортодоксално християнство, да видим какво ни показва филмът непосредствено до въпросния финал и без него.

В света, който го заобикаля, бащата Тьор може да живее и опелее само благодарение на това, че е човек на действията. Пред лицето на жестоко престъпление той не хленчи, не пада на колене, не се моли, не е обладан от мисълта за смиренieto... Не разчита на Бога. А със своите собствени ръце отмъщава на убийците. Отмъщава в един честен двубой. И това е справедливо... Тази негова постъпка му донася облекчение, изпуска част от огромната душевна пара, която се е събрала в могъщите му гърди. Всичко е сурово, жестоко, правдиво и в цялата история няма място за бог. Нещо повече. Цялата случка има стойност на упрек към бога. Филмът е утвърждение на човека, на неговата красота и сила, на неговата скръб и на неговата твърдост въпреки нея да живее и да побеждава... И изведнъж изворът. Защо?

Бергман се чувства угнетен от дългогодишното повтаряне: „Не мисля, че съм в състояние да разреша какъвто и да е проблем. Аз мога само да поставям въпроси и максимално да синтезирам постоянно дремещото у хората безпокойство и озадаченост по повод на тези проблеми.“ Той търси някаква опора. Той, безверникът, който не е пропускал във филмите си нито един случай да наругае кюретата, уморен търси нещо, в което да вярва... Сценарият на Ула Исаксон му предлага един начин за разрешение на собствените му съмнения и тези на героите му.

В първия момент той приема предложената помощ с благодарност. Но по-късно настъпва отдръпване, допълнително дошъл размисъл го връща отново към съмненията. Това е намерило отражение и във филма. Бергман съвсем съзнателно издига стена между себе си и текста на писателката. Той, който се поставя винаги във вътрешността на своите филми, сега е заел твърде обективистична позиция. Освен това за него активността на бащата Тьор остава и след края най-тежкият аргумент, действащ по посока на моралното облекчение, което идва.

И така филмът е явно демонстрирано противоречие между реални хора, реални човешки проблеми и отношения и илюзорното разрешение, което религията предлага. По същество изходът, предлаган от безпрекословно приетата вяра, не разрешава, а елиминира проблемите. Придава им мнимост... Бергман не е могъл да не почувства това противоречие и носеният от разрешението фалш.

В своето обръщане към религията Бергман прилича на редица съвременни западни художници, които под бог разбират търсенето на духовния абсолютен, на нравственото начало, чиито основания не могат да намерят в действителността, предлагана им от обществото, в което живеят. Затова той я приема не в догматично-средновековното ѝ облекло, а във философски пречистен вид...

Що се отнася до неговото отношение към каноническата религия — две мнения не може да има. Християнството е изразено в неговите филми като тъмна сила на войнстващ антихуманизъм, неговата противоестественост е заявена открито. Бъдещият пастор от „Усмивките на една лятна нощ“, ставайки неволен свидетел на веселата любовна игра на Петра и кочияша, се гърчи в болка: „Боже, ако това е грехът, аз искам да греша.“

На празните приказки за християнския бог Бергман противопоставя своя здрав пантеизъм: „Бог е всичко, което е в живота.“

Ще се позова на свидетелстването на Жан Беранже — изследовател на Бергман и негов личен приятел: изходът, предлаган от „Изворът“, е отхвърлен, но заедно с това у Бергман е останала вътрешна увереност, че хората трябва да бъдат подтикнати да върват в него. Бог или съществува или не, но дори и ако се приеме второто, трябва да се постъпва така, като че ли той съществува. И да се замени Бог с общоприети светски морални норми. Това е необходимо условие, за да се задържи човек над обикновеното животинско съществуване... Няма друг начин за изплъзване от отчаянието освен съзнателното търсене да се помогне един на друг.

Досега всеки търсеше изход сам за себе си, безсъзнателно, просто по течение на живота. Сега в етиката на Бергмановите герои влиза нов елемент — елементът на съзнателността и задължителността. Това, съчетано с най-стария възглед на Бергман — основното неразположение на модерния свят произлиза от липсата на любов — довежда до извода, че вярата, която трябва да придобием, е вярата в любовта.

Любовта — това е днешното име на бог!

На тези проблеми Бергман посвещава трилогията, последвала „Изворът на девственницата“: „Като в огледало“, „Вярващите“ и „Мълчанието“.

Един от героите от първия филм заявява: „Аз съм убеден, че любовта съществува долу на земята. Не знам дали любовта доказва съществуването на бога, или любовта е самият бог, във всеки случай тази мисъл ме подкрепя в моето отчаяние, в моето празно и мръсно отчаяние.“ Тук е изкристализирала цялата позиция на късния Бергман. Това обаче все още не е позиция на неговите герои. Те се приближават инстинктивно до нея, удряйки главите си в многобройните страни на живота. Едно свидетелство за това е неговият филм „Мълчанието“.

„Изворът на девственницата“ поставя и такъв въпрос: къде отиде така упорито изтичащият от произведение в произведение дух на епикурейство? Къде отидоха ловците на щастието и момента... Отсега нататък в Бергмановия свят ще бъде отказано поданство на старите му любимци. Те са изгонени заедно с безгрижието. И може би нещо много малко в прислужничката Ингрид и бащата Тьор ни говорят за тях — повече в Ингрид и по-малко в Тьор.

Образът на бащата Тьор е по-особен и по-необичаен за творчеството на Бергман. Тьор здраво е стъпил на земята, опиращ се на своето стопанство и грижите за него, на своето семейство... Той също живее с момента. Това е моментът на неговия труд, моментът на деня от изгрев до залез слънце, изпълнен с радостта на съзидаването. Неговата несложна молитва гласи: „Милостиви боже, направи телата ни достойни за нашия ежедневен хляб.“ И той е доволен, а може би щастлив... Нещастieto с Катрин обаче идва да му покаже, че не може да остане докрай щастлив в живота си с момента. Накрая на филма Тьор търси



начин да живее с бъдещето и за бъдещето. Невиждайки друг изход, той се обръща към бога. Но аз съм сигурен, че като човек на действието Тьор в своето обещание към бога да издигне голяма църква, „ето с тези ръце“, несъзнателно е останал верен на природата си. Той ще намери утеха, ще си върне душевното равновесие отново с труда. Напрежението при изпълнение на непосилното обещание ще изгони угризенията на мисълта...

По-типична е съдбата на Ингрид.

Лошата безкрайност на еротизма

Прислужничката Ингрид е необуздана, жизнена, волна; тя не обича да се замисля. За нея е напълно естествено да се отдаде на любимата си ласка в ръцете на човека, когото обича, или ѝ се струва, че обича. Тя живее с момента... Но от предишните Бергманови „светци на момента“ на нея не ѝ достигат безгрижието и душевното равновесие. Моментът си отмъщава за насладата, която е дал. Минутите облекчение, които той носи, се превръщат в постоянно терзание. Любовта започва да става проклетие. Самата Инград като че презира себе си. Защото детето, което носи в утробата си, не е вече плод на любов, насочена към продължение на живота.

В този образ зазвучават основните нотки на мелодията, чийто пълноводен поток четири години по-късно ще ни залее в „Мълчанието“.

Той показва обратната страна на епикурейството. Става ясно, че то е било също едно илюзорно разрешение... Тази позиция не може да съхрани и издигне любовта до висотата на морална норма. Вместо да ни посипе с богатата си, тя се изражда постепенно в еротизъм...

Еротизмът не е нищо друго освен психологическа еманация на всичко сетивно, телесно, биологично. Подсъзнателното, животинското излиза на повърхността и залива поведението на човека. Консуматорското начало става определящо. „Търсенето на разнообразие в любовта — писа на времето Балзак — е признак на безсилие. Постоянството е геният в любовта, признак на могъща вътрешна сила... Трябва да може да откриеш в една жена всички жени, подобно на това, както бедните поети от 17 век виждаха своите Манон в образите на Ирит и Хлоя.“ Със своето поведение „модерният“ човек от филмите на Бергман прави плоска перефразирана мисълта на големия възпитаник на класическия идеал: във всяка жена той вижда една жена. Обектът на любовта се изпразва от своето индивидуално съдържание. Става не цел, а средство. Фройдизмът характеризира това състояние с термина „психологическа импотентност“ — страстта се насочва към всичко по същество неизменно, непознато, далеч от проблемите на живота; тя се характеризира с неспособността да влезе в света, принадлежащ на другия човек. Колкото е по-безлично отношението, толкова е по-голяма възможността за наслада. Ана, еротичната, казва на непознатия мъж в леглото си: „Добре, че не си разбираме езика. Иначе ние рискуваме да си кажем глупости или баналности, рискуваме да се скараме.“

Животът на Ана е верига от отлетели моменти, верига от начални етапи на човешки връзки; връзки в този стадий, когато сериозните проблеми на взаимоотношенията не са успели още да се наложат. Но празнотата, която тя съзнателно търси, нейният своеобразен „еротичен формализъм“, не ѝ донася спокойствие, не ѝ прави щастлива. Тя не може да избегне проблемите, не може да се освободи от необходимостта да ги разрешава — само отлага... Мъката, която носят неразрешените въпроси на съществуването, виси над главата ѝ като постоянно растяща лавина. И примерно след двадесет години, когато на възможността, предлагана от споделеното легло, вече не може да се разчита, когато хазартът на момента изчезне... тя ще бъде по-безпомощна от всякога пред проблемите, от които цял живот е бягала.

В основата на еротичната психоза, обхванала неговите герои, Бергман поставя и една обективна причина: в „Мълчанието“ преминаващите безпричинно на два пъти танкове, като че идват да напомнят за краткотрайността на живота. Всеки момент може да бъде последен. Психозата, която носят тези танкове, стимулира опитът на Ана за бягство от проблемите на действителния живот... и ни напомнят за надвисналата атомна смърт.

„В крайна сметка — пише Клод Мориак — нейните физически желания са също форма на метафизична носталгия.“ След всички досегашни опити на хората за намиране на ценностите, на които да могат да се опрат в живота, те стигат до чувствената наслада, до еротизма. Сам по себе си този начин на търсене на изхода е отказване от всякакво търсене, отказване от всякакви ценности. Кризата на Бергмановите герои достига своя предел. Няма никаква надежда. Старите ценности: любовта, семейството, съюзът против самотата, детето, познанието — тук загубват своята стойност. Човек остава гол, сам срещу себе си. Защото най-страшната самота е да останеш сам, когато си с някого...

Пуританите от цял свят бяха възмутени от откровеността на „Мълчанието“. Видни моралисти го обвиниха в порнография. Ватиканът го включи в списъка на забранените филми... Но повече се оказаха хората, които бяха убедени в субективната честност на художника. Той не е направен, за да гъделичка ероса, да събужда заспали достойнства. Мисълта, философската концепция е неговата крайна цел. Бергман е извършил нещо, позволено само на художника. Той е взел за мотив безсрамиято, но не за да ни го покаже, а за да го изобличи. Неговите смели сцени в дълбоката си същност не са натуралистични. Клод Тарар писа в „Експрес“: „Мнозина критици оцениха дръзките сцени в „Мълчанието“ като антиеротични. Да се каже, че те отвращават от плътта, би било прекалено, но те отдалечават от нея. Плътта е мрачна, дори зловеща в „Мълчанието“.

Бергман не е имал друг път. Недомлъвките и прочутите затъмнения в киното обграждат нещата с примамаваща пикантност. Нещо, от което той е искал да се освободи. Всичко е показано направо и грубо. До болка чувствено... Почти физически усещаме горенето, напрежението, тръпнещата болка, която Ана търси, за да заглуши друга болка, също идваща от дъното на нейното съществуване. Сблъскват се две стихии — водата се среща с огъня. Реакцията е потърсваща. А после... после димът от реакцията се разсейва и остават жалките въгленчета на желанията. Отново като Феникс започва да се раждат пустотата и недоволството, да се ражда това, което е причинило реакцията. Бергман изследва механизма на нещата педан-

тично, точно. Филмът е ясен, откровен, логичен и суров, както никои друг филм досега.

„Ако смисълът, съдържанието и целта в живота деградира до насладата, ако привлекателността на жената се свежда до чувствената привлекателност, оттук леко възниква чудовищната в своята противоестественост враждебност към майчинството.“ (Днепров, „Черты романа XX века“, 336 стр.).

Рамките на тази враждебност се очертават още в „Лято с Моника“. Тя живее в Ингрид от „Изворът“, за да намери своя окончателно завършен вид в „Мълчание-то“. Краските се съгъстват, боите стават непрогледно черни.

Вниманието все повече се отмества от трагедията на двете сестри и се съсредоточава върху бъдещата трагедия на сина на Ана. Финалният кадър на филма показва лицето на момченцето, а пространството е изпълнено с тревожния сигнал на локомотивната сирена. И този сигнал насочва: „Внимавай! Следващата трагедия е неговата.“ Чак след този край нашето внимание, което е било заграбено от поведението на Ана и Естер, започна да осмисля дребните детайли от поведението на момченцето. Най-голямата трагедия — тази на един бъдещ човек — постепенно изразства в съзнанието ни. За пръв път Бергман се замисля за бъдещето, за времето и хората, които идват след нас. До „Изворът на девственицата“ за него детето беше плод и обект на любовта. За него си струваше да се живее дори в един свят, където въпросите на битието остават без отговори. В „Мълчанието“ вече детето не може да даде нищо на Ана. Тя, майката, също нищо не може да му даде. Дори майчината ласка е загубила своята истинска стойност. Ана го ласкае така, като че вижда в него бъдещия мъж. Това момче е един малък самотник и само годините са тази спирачка, която го предпазва от цялото бреме на тази самота. Израснало без любов, в климата на непонятните душевни сътресения на заобикалящите го големи хора, оставено само на себе си и удавено в изобилие от щедро показана женска плът.

В своя бъдещ живот то няма на какво да се опре. Няма да притежава и малкото, което имат Ана и Естер и което въпреки всичко стои в дъното на съзнанието им — спомените за хубавите дни на детството, за патриархалната безметежност на родителския дом, за добродетелите на бащата... Момчето никога няма да познае утехата, която тези спомени носят. Пред очите и съзнанието му неотлъчно ще застава грубата действителност на неговата майка.

Историята звучи още по-жестоко, защото е един вид предателство срещу този — чийто пет години не му позволяват да подозира нищо. Бъдещето идва фатално, все повече и повече ще се приближава и нищо не може да бъде направено...

Децата в творчеството на Бергман имат едно особено място — те често са вплетени в странното поведение на възрастните. Това е загатаното във всичките му филми, но особено силно се чувства в „Изворът на девственицата“ и „Мълчание-то“. В „Изворът на девственицата“ момченцето, което пасе козите заедно с двамата овчари, въпреки че не е виновно за изнасилването и убийството на Катрин, понася последствията наравно с овчарите. Разгневеният Тьор убива и него...

Трагичната съдба на децата у Бергман има стойността на „родовото проклятие“ от древногръцката трагедия. Тя символизира скритите поражения на безизходната, до която са дошли възрастните, на грубата сексуалност — поражения, проявяващи се извън границата на нейната видимост.

Децата — това е най-сериозният аргумент на Бергман в обвинението му срещу еротизма...

Бергман и поколенията. Бунтът на младите

В проверяване ефикасността на всички предложени досега пътища за търсене на щастието има една категория герои, които остават настрана от обичайните канали на движение в Бергмановия свят. Тази група герои са си изработили свой свят. Това е светът на младите. Той няма определени позитивни координати. По-скоро е реакция на отрицание на предлаганото от света на възрастните.

Обичайното поведение на младежите от филмите на Бергман е пълното отрицание на съществуващите порядки и бягство извън границите на предлаганата от тях действителност...

Бягство — накъде?

Преди всичко сред природата. Връщане към естественото състояние на човека: освобождаване от всякакви условности, освобождаване от семейство, задължения, морал, общество... Момчето и момичето от „Лято с Моника“, опиянени от неочаквано придобитата свобода, лудо крещат, биейки крака в земята: „Уха-ха-а! Ние се махнахме. Разбунтувахме се и избягахме. А там, онези се ровят в

праха и прашните сандъци!“ Всичко е оплюто и забравено — остават само те и тяхната любов.

Но, разбира се, твърде скоро тежката мрежа на живота, която те уж са прерязали, започва да ги тегли с въжетата на многобройни нужди, глад, студ, навици... От обществото не може да се избяга!

Бягството на героите се оказва неефективно. Но Бергман не казва, че не си е струвало да заминат, щом ще трябва да се връщат. За него всичко трябва да се изживее. Отлетялото лято или по-скоро вкусването на отлетялото лято е оскъдната компенсация за настъпилата след него зрелост и разочарованията на узряването. Избухналият поток на негодувание и отрицание се прибира в коритото на прозата на действителността. След това своеобразно „лирично отстъпление“ техният живот продължава да пълзи по спиралата, разгледана дотук.

Бягството на младежите от „Дивите ягоди“ се различава от това в „Моника“. То придобива формата на невъзможност да бъде схванат животът. Безкрайната бързивост на спора между бъдещия свещеник и бъдещия лекар доста недвусмислено ни карат да мислим, че тяхната прекалена веселост, бодрост и безгрижие са фалшиви. Те бягат от действителните проблеми на живота в мнимите проблеми на играта. Но когато играта стане истина, проблемите ще ги изненадат със своята сериозност, неподготвени и нищо неподозиращи. Мъката на Фоглер ще им стане спътник в техния тъжен живот.

В пиесата на Шийла Дилейни „Вкус на мед“ между майката и дъщерята се провежда следният разговор: „Защо децата не се учат от скръбния опит на своите родители?“ — чита майката. „За да не остарее изведнъж“ — отговаря дъщерята. По същество това е мотивът, с който Бергман оправдава „бягството на младите“.

Но за него това бяство има и своята обратна страна. За младежите остава недостижима мъдростта на възрастните. Те трябва да започнат отново, глухи и слепи... Просто един цикъл се е завъртял и ние, които сме видели в съдбата на професор Борг краят му, ще станем свидетели на началната точка на неговото развитие...

Доктор Борг вижда в споровете на младите мъчителните проблеми, които той не е могъл да разреши през своя живот. Но той е безсилен да им помогне. Не би могъл да намери общ език с тях, а и те не биха искали да го чуят. Младежите отиват по своя път, без да са възприели резултатите на придобитата от професора мъдрост. Те сами ще трябва да минат през зиг-загите на неговия пропилан живот...

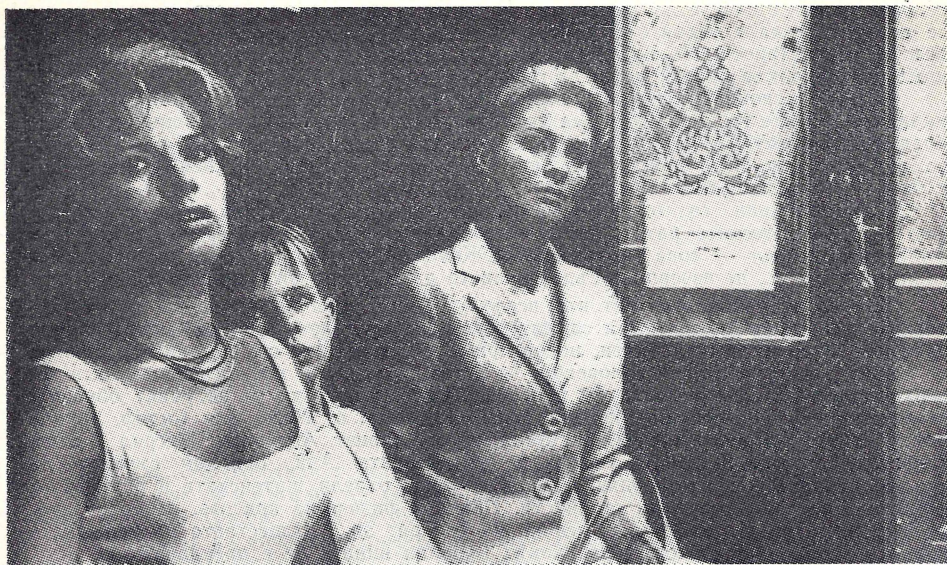
Връзката между поколенията е прекъсната. Раждат се нови и нови хора и те са така чужди един на друг, като че говорят различни езици. Дядото от „Урок по любов“, чиято осемдесетгодишнина чествуват, казва, обръщайки се към своята млада внучка, нещо, в което Бергман е твърдо убеден: „Престави си, ако доживееш до двеста години, колко самотен си ще станеш...“ Младежите са в началото на тази „дълга“ самота. Ще минат години и те ще повторят думите на Естер от „Мълчанието“: „В живота си човек опитва много пътища — оказва се, че всички не водят никъде.“

Човекът — единствената небанкрутирала стойност

В „Мълчанието“ Берман слага черта на всички предприети от него изследвания.

Ана пита Естер: „Ти, която си взела толкова изпити и си превела толкова хубави книги, можеш ли да ми отговориш на един въпрос? Защо, когато умря татко, ти каза, че също ще умреш, а живееш... За какво живееш? За мен, за Йохан, за работата си или за нещо, което и ти не знаеш...“ Естер отклонява въпроса. Но ако трябваше да отговори, тя би казала същото, което би казала и необичайната да разсъждава Ана, поела риска да се замисли — „За нещо, което и аз не знам.“ Действителността постепенно убива всички илюзии на Бергмановите герои: отказва им любов, подхвърля им бацала на егоизма, разрушава семейството, убива майчинското чувство... Само една единствена утеха не им е отнета — утехата да се надяват. Тази надежда е невидимият и неизтощим мотор, който ги мъкне по стръмния склон на Бергмановата мисъл. И дори когато изглежда, че той вече замира, един нов знак на недоволство му налива отново, за кой ли път, гориво...

Неговите хора са активни, измъчвани се, неудовлетворени, търсещи. Това са хора на действието. Завладени са от стремежа да разберат същността на живота, да открият непреходните ценности в него, да намерят това, на което да се опрат в своето съществуване. Това са обикновени, истински хора. Те никога не са окончателно смазани, докрай отчаяни. В края на краищата винаги намират някакъв



**Гунел Линдблом и Ингрид Тулин в сцена
от филма „Мълчанието“**

смисъл за живот. Техните търсения ги довеждат до такива непреходни ценности, като любовта, семейството, живот за другия, детето, радостта от самия факт на съществуването. А това са тези основни клетки, които макар и да не можем да приемем за единствени, все пак са основа на едно по-добро и мъдро разбиране на живота и неговите проблеми.

Редом с това творчеството на Бергман леко и охотно се отзовава на най-новите открития на модернизма, пропуска ги през себе си... Бергман се лута от странната смесица на закъсняло фойербахянство с кантиански априоризъм до модерната философия на екзистенциализма и фройдизма. Досега при проследяване еволюцията на неговите идеи често оставяхме позицията му без специален коментар, защото в марксистеската критическа литература многократно са разгледани и критикувани всички тези философски идеи, нито една от които не е оригинално Бергманова, но всички носещи печата на неговата индивидуалност.

Неговото творчество носи много от симптомите на модернизма: страх от открития патос, неопределеността на чувствата, двусмислието... Филмите му са изпълнени с фройдистки и екзистенциалистически символи...

Понякога той пряко възприема дори отделни пластични образи от писанията на модерната философия. Началото на „Нощта на панаирджииите“ ни поднася спомена на един от героите, показан с изразните средства на немия филм — хората отварят устни, но не излиза никакъв звук. Патосът на сцената е прозрачен — никой не може да накара другия да го разбере. А ето и оригинала: „Човек говори зад стъклената врата на телефона, него не го чуват, виждат само неговата безсмислена мимика и питат себе си от какво той живее.“ (Камю „Митът за Сизиф“). Взаимствването не подлежи на коментар... и т. н.

Съдбата на младежите от „Лято с Моника“ или съдбата на двойката от „Нощта на панаирджииите“ ни демонстрира (с общата атмосфера и с поведенито на героите) редица популярни положения от екзистенциализма...

Но самите герои на филмите не съзнават характера на своето положение. Тяхното поведение е пропито от желанието да станат истински хора, от желанието да имат истински живот. И ако това е непостижимо за тях и ако те носят проклятието в себе си, това проклятие е заложено не във вечната човешка природа, а в средата, в която живеят. Животът, такъв какъвто го предлага тази среда, може да е абсурден, но заедно с това е желан, е предпочитан... Те го търсят и

се борят според силите си за него... И както, когато нещо много желано не ни се е удало, така и героите на Бергман след направеното усилие с неловкост се връщат към старото. Но надеждата остава някъде под пластове конфузия, защото само в такъв случай може да се приеме животът.

Няма го спокойствието и примирението на философски постигналия себе си индивид. Героите на Бергман не са като героите на Камю — функциониращи идеи, хладни и рефлектиращи, без психика, с автоматизирани реакции... Тъгата, в която са потънали, има своите дълбоки човешки измерения. За нея е разказано с болка, с любов и със съчувствие.

Едностранчиви са опитите на редица западни автори да натикат неговите филми само в тесните рамки на екзистенциализма. Няколкото формули на тази философия: „Адът — това са другите“, „Животът започва от друга страна на отчаянието“ и т. н., не изчерпват съдържанието на Бергмановите произведения.

За него най-важната част във вселената му в края на краищата са не мисловните представи за човека, а самият човек. Човекът при него е индивидуалност, отличаваща се от всички други, неповторима и запомняща се. Бергман се влюбва в своите герои, в техните човешки качества, в силата им, в деликатната им психическа тъкан, в земната им красота. Трудно могат да се забравят образите на илюзиониста Фоглер или бащата Тьор, създадени от Макс фон Сидоф, трудно могат да се забравят образите, създадени от Харнет Андерсон, Ингрид Тюлин, Биби Андерсон... Дори и в образа на еротманката Ана, Бергман съумява да вмъкне няколко човешки шрихи. Той съумява да отдели житейската ѝ позиция от нейните непреходни човешки стойности. Нейната физическа красота, нейното здраве и силно тяло независимо от всичко ни говорят за могъществото на човешката природа. Това са стойности, пред които Бергман винаги се е прекланял.

Творчеството на Бергман е арена на борба между принципите на класическото изкуство и на модернизма, на съвременните буржоазни схващания за човека. Хуманизмът, истинската любов на Бергман към хората не подлежи на съмнения. Но заедно с това неговият хуманизъм е неефикасен. Той лесно става жертва на грубата действителност и нейните ирационални сили. Бергман не може да защити своите герои. Неговият субективен хуманизъм („Аз така искам“, „Аз така мисля“) няма солидна аргументация, не се опира, както някои беше казал по друг повод, на гняв към конкретните първопричинители, превърнали живота на хората в ад, и увисва във въздуха. Бергман не поставя противник пред своите търсещи и страдащи герои. Злото е представено като всеобщо, механично и безлично. То идва безпричинно и както в „Изворът“, ни поражая със своята нелепост... Философските причини за това са обяснени отдавна — в обясненията на явленията Бергман застава на позицията на отделния индивид и обръща гръб на обществения живот...

Но твърде често в тази борба животът побеждава философията на автора, конкретният факт преодолява начина на осмислянето му. Филмите на Бергман са едри късове живот. Те всякога ни говорят за живота и ни карат да мислим за проблемите му.

В тези филми намираме значение, по-богато и мащабно от това, което авторът има амбицията да ни поднесе. Те са ценно свидетелство за епохата и обществото, в което живее авторът. И ако Бергман с гласа на модерната философия и литература, изменяйки на своя собствен глас, казва: ето какъв е модерният човек въобще, ние гледайки неговите филми, трябва да кажем: такъв е буржоазният човек в „епохата на края“.

МИЛОШ ФОРМАН

камерата обслужва актьора

— Как сте работили с актьорите в „Любовта на русокосата“?

Милош Форман: Аз обичам да събирам професионални и непрофесионални актьори. Трудно е да се работи само с актьори-любители, защото тогава се губи ритъмът на епизода. Професионалният актьор умее да спазва ритъма и по тоя начин спасява положението. Аз подбирам почти всички мои непрофесионални изпълнители измежду хората, които познавам много добре и отдавна. Например момичето, което изпълнява главната роля, е сестра на първата ми съпруга. Познавам се с нея вече десет години. Така аз знам предварително какво мога да очаквам от нея и по какъв начин да го постигна. Тримата войници са ми също познати от много дълго време — това са мои приятели от училището. Мисля, че това е главната предпоставка за успешна работа с непрофесионални актьори.

— Можете ли да посочите за пример една сцена във Вашия филм, където познаването на изпълнителя е изиграло голяма роля?

Форман: Аз мисля за изпълнителите, още когато сядам да пиша сценария. Докато пиша, постоянно мисля за непрофесионалните изпълнители, които ще използвам. И подготвям епизоди специално за тях. Аз не пиша стриктно диалога на сценариите си, това не ме интересува. Но съм сигурен, че хората, които познавам добре, ще бъдат такива или такива. В тоя филм имам една сцена, когато тримата войници се спречкват. Понеже знаех, че единият от тях е самолюбив и наперен, а другият — заядлив, написах сцената така, че те да се сблъскат помежду си. Не им казах нищо, преди да започнем да снимаме. Когато подготвихме кадъра, аз им казах, че сега ще им обясня епизода. И им разказах обратното на това, което всъщност исках да направя. Самолюбивият започна да спори с мен, той заяви, че не може да направи това. А заядливият непрекъснато му викаше, че това ще бъде много хубаво. Те започнаха да се карат. Казах им да продължат да се карат, но тоя път вече на темата, която им зададох аз. И сцената излезе безупречна за мен.

— Вие говорите за едно истинско чувство, което сте предизвикали преди снимките.

Форман: Да, тъкмо преди снимането. Камерата и осветлението бяха вече готови. Аз пренесох истинското им спречкване във филма. Аз никога не работя в студио; винаги снимам в естествен декор със собствените костюми на актьорите и без грим. Мисля, че това е твърде важно, ако не искаме да създадем у любителя комплекси на актьор; той не бива да се смята за актьор. Аз винаги му казвам, че сцената, която ще правим с него, не е много важна, че това е един дребен момент. И по тоя начин снимам най-важните епизоди.

— Но как сполучвате да приспособите поведението им към Вашите предварителни идеи?

Форман: Аз им обяснявам какво ще правим колкото е възможно по-късно. Затова трябва да работя бързо, да направя предварителните технически проби,

Интервю, взето от френските журналисти Джеймс Блю и Жанфранко де Босио



Ладислав Яким във филма „Черен Петър“

Милош Форман по време на снимането на филма „Любовта на русо-косата“

да подготвя кадъра, осветлението... Чак след това обяснявам на изпълнителите какво искам от тях, разказвам им диалога, но без да им дам възможност да го научат наизуст. Накрая снимам. Ако ги оставя да мислят, те ще мислят само за логиката на думите или жестовите. А аз имам нужда от психологическа логика.

— Не смятате ли, че Вашите изпълнители могат да се чувствуват притеснени от обстоятелството, че не познават нито сюжета, нито диалозите?

Форман: Не, защото аз подбирам винаги непрофесионалните си изпълнители измежду хората, които ме познават отдавна и имат доверие в мен. Аз им казвам, че знам какво върша, и те трябва да ми се доверят.

— Вие винаги се стараете да не се обръща внимание на това, че вършите нещо сериозно, че правите изкуство.

Форман: Да, аз казвам, че ние работим, за да се забавляваме, не за да правим някакво изкуство.

— Възхити ме сцената между майката и бащата във Вашия филм. Тая комедия, осъществена с непрофесионални актьори, ме учудва много.

Форман: Преди всичко аз познавам актьорите твърде отдавна. Единият от тях е баща на една моя позната. Познавам и майката. Помолих ги, ако намират това за забавно, да играят в един мой филм. Те ме попитаха трудно ли е това. Отговорих им, че не обичам да работя с актьори, а да се забавлявам с хора, които ми харесват. Един ден аз ги поканих в къщи за проба. Избрах една сцена за десетминутна проба. Казах на мъжа: въобразете си, че вие сте баща, имате един син, вече е полунощ, а той още не се е прибрал. Майката е разтревожена, но вие сте спокоен. И тогава аз ги оставих да импровизират. Веднага разбрах, че мога да ги използвам. Казах им, че всичко върви много добре, а те се учудиха, че е толкова лесно. Това им вдъхна спокойствие и увереност. Между другото, те не се познаваха помежду си. Когато ги запознах, аз измислих някакъв предлог, за да ги оставя два часа сами. Те са се разговорили за различни неща и са се опознали преди пробата. Повече не се срещам с тях до деня на снимките. Те дойдоха и ние продължихме по същия начин, както бяхме започнали в къщи. Понякога ги поправях, като им казвах, че не бива да се мъчат да изглеждат по-добри, отколкото са в действителност — нито по-мили, нито по-умни, отколкото са всъщност. И ги дразнех, като им казвах, че ги познавам като негодници. Те се засмяха и това установи вече отношенията, които ми бяха нужни. Аз им разказвах един или два пъти диалога и те импровизираха върху предложените им теми. Най-лошото нещо във всяка сцена беше началото. Те успяваха да го научат наизуст и го произнасяха механично. Тогава взех да слагам в началото на всяка сцена по нещо, което нямаше намерение да използвам при монтажа. Например карах жената да разказва за произхода си, за града, откъдето е родом, да каже какво прави тук и защо е дошла... Тя започна да говори за своето градче и, малко по малко, заговори наистина от свое име. Постарах се да запазя във филма това. Винаги им казвах, че трябва да играят до момента, когато аз ги спра; и не ги спирах никога. Отначало те играят темата, която съм им предложил, след това говорят за себе си. Аз им давам много теми, да речем двадесет. Те редовно забравят половината. Тогава снимката се повтаря и аз им казвам, че всичко е много добре, но трябва да се каже нещо и за едната какава си тема; така им давам важните теми, които са забравили, но ги представям като подробности. Те забравят и тоя път няколко, но в три или четири дубъла вече успявам да получа всички необходим материал. Естествено кадрите трябва да бъдат прости, за да може да се използват важните неща от всеки дубъл.

— Колко дубъла правите на една сцена?

Форман: Най-малко два... но никога повече от седем.

— Питам Ви, защото непрофесионалните изпълнители в определен момент се изчерпват и няма никакъв смисъл да се продължават снимките.

Форман: Да, в един определен момент те наистина започват да играят, припомни си дума по дума текста и се мъчат над играта.

— Снимате ли с директен звукозапис дори при непрофесионални изпълнители?

Форман: Да. Нито един от тях не е дублиран.

— Обикновено италианските режисьори снимат без звук. Тогава актьорите-любители могат да говорят каквото си искат. Фелини използва много често непрофесионални изпълнители, но никога — с директен звукозапис. Той ги ангажира само заради израженията на лицата им. При вас това е още по-интересно, защото е цялостно. Не се ли случва така, че непрофесионалните изпълнители да бъркат думите или тяхното произношение?

Форман: Това се случва, но не чак толкова често. През първите дни на снимането те се понаучват да говорят правилно. Още един комплекс на непрофесионалния актьор: той винаги си въобразява, че трябва да говори много бързо. Налага се да се успокоят хората и да им се покаже, че могат да говорят и бавно.

— Как постигате това?

Форман: Преди всичко взимам всички мерки техниката да не ги притеснява ни най-малко. Нагласям кадъра по такъв начин, щото камерата да зависи от актьора, а не актьорът — от камерата... Камерата трябва да обслужва изпълнителите. Това е много важно нещо.

— Имам впечатлението, че вие давате на изпълнителите твърде много свобода да казват каквото си искат на зададените теми. Нямате ли случаи, когато за вас е важно да постигнете една точно определена фраза с точно определена интонация?

Форман: Винаги се старая да предавам на актьорите такива фрази чрез внушение. Аз правя нещо от тоя род: казвам: „вижте какво... тук вие бихте могли да кажете... каквото си поискате... например...“ тогава си давам вид, че търся и после казвам точната фраза. И съм сигурен, че ако свърша това добре, непрофесионалният актьор ще повтори фразата дума по дума. И тука още веднъж аз трябва да внимавам те да не усетят, че това е нещо важно. Това е една игра на тях.

— А ако имате нужда от точно определена интонация как го постигате?

Форман: Произнасям фразата с такъв тон, с какъвто трябва да я имам, но пак без да придавам значение на това. Те подхващат винаги интонацията. Но това е още един път въпрос на доверие.

— Но в комедията нещата не могат да се изтръгнат с хитрост, там се изисква точност. Как постъпвате вие? Само ли възниква комичното или вие го внушавате по някакъв начин?

Форман: През повечето време изпълнителите нямат представа, че това е комично. Мисля, че това трябва да бъде подготвено още в сценария, в драматургията. Когато зрителят вижда тримата герои в едно легло, то аз предварително знам, че това ще бъде комично. И колкото по-сериозни са те, толкова по-комично ще бъде. Т. е. това не е толкова въпрос на режисьорска работа, колкото въпрос на сценарий. В същата сцена майката изведнъж заплаква. Тая жена, която никога не беше играла нито в киното, нито в театъра, беше започнала да се смее; но тъй като разбра, че не бива да се смее, тя започна да плаче, даваше вид, че плаче. Това е изключителна актьорска интелигентност. Аз не знам как тя е стигнала до тая мисъл, какъв талант ѝ я е подсказал?

— Това може да бъде една детска реакция. Момчето, което в клас усееща, че го напушва смях пред лицето на своя учител, също има рефлекс да обърне смеха на сълзи.

— Никога ли не се опитвате да предизвикате точно определени жестове, без да ги изисквате, просто заради текста?

Форман: Обикновено аз не изисквам точно определени жестове, но много точно подбирам актьорите-любители. Те внасят не само лицето си, но и индивидуалността си, т. е. жестовете, езика и пр.

— Как постигате точно определени емоции?

Форман: В един момент от филма момичето трябва да заплаче. Аз ѝ казах: „А сега ти трябва да заплачеш.“ Но когато камерата се завъртя, тя естествено не плачеше. Спрях снимките и се обърнах към нея: но какъв правиш ти, искаш да провалиш всичко, аз работя с материал, който струва скъпо, бъди по-мила, моля ти се, и плачи. Ти можеш много лесно, но не искаш. И тя се разплака, но не поради филма, а защото ѝ се скарах.

СКОЛИМОВСКИ ИЛИ автопортрет на стабилизацията

„Филмите, които в последно време наистина ме потресоха, са двете произведения на Сколимовски — „Особени белези — няма“ и „Валковер“... Няма за какво да ги критикувам, но ми се струва, че много бих могъл да се науча от тях... Съществува ли връзка между моите филми и филмите на Сколимовски? Не. А по-скоро — и да, и не. Харесва ми у Сколимовски това, че непрестанно преминава от подробностите към целостта и обратно. Описва едновременно и личността, и средата; кой знае — не върши ли това по-добре от всички нас.“

Това са думи на Жан Люк Годар (интервю в „Кайе дьо синема“ № 171 от 1965 г.).

Кой е авторът на филмите, направили такова впечатление на именития френски режисьор и безкомпромисен критик?

Йежи Сколимовски — най-младият полски режисьор. Двадесет и осем годишен. Роден във Варшава. На двадесетгодишна възраст дебютира като поет и драматург. Съавтор на сценариите на два филма („Невинните чародей“, режисьор Анджей Вайда и „Нож във водата“, режисьор Роман Полански). Следва кинорежисура в Лодзката филмова школа, която завършва през 1964 г. По време на следването си реализира на откъси пълнометражния филм „Особени белези — няма“. След това без нормалния асистентски стаж снима „Валковер“¹.

Международни награди в Будапеща, Арнхайм, Манхайм и Песаро. Специална покана на прегледа на съвременното кино в Ню Йорк.

И в двата си филма Сколимовски е както постановчик, така и автор на сценариите, диалозите и изпълнителят на главните роли.

В момента Сколимовски подготвя реализацията на два филма и се готви да поеме режисурата на филм в Белгия.

Толкова биография.

I. Няколко думи за полската кинематография

Не е за никого тайна, че в момента, в който на сцената на полското кино се появява Сколимовски, то преживяваше сериозна криза. Без да излизаме от рамките на настоящите бележки, можем да споменем главната причина за това състояние: изчерпването на основната тема, донесла толкова много успехи на полските кинематографисти — войната и трагичната съдба на поколенията, оплетени в мъртвата примка на сложните взаимоотношения между „Поляка и Историята“. Съвременността с нейната сложност, противоречивост и липса (на пръв поглед) на външна яркост с труд и без успехи си пробиваше път на екраните.

През пролетта на 1961 г. в един непринуден и частен разговор Мунк (няколко месеца преди трагичната си смърт) се обърна към неколцината си присъст-

¹ Валковер е спортен термин, означаващ буквално: „служебна победа“ (поради невявяване на противника).



Йежи Сколимовски

като 25-годишния загубил пътеката в живота „бивш студент“, който неочаквано се решава да влезе в казармата („Особени белези — няма“), нито като 30-годишния „бивш войник“, „бивш студент“ и недовършил инженер, който обикаля провинциалните турнири за начинаещи боксьори „Първа крачка на ринга“ и се издържа от спечелените в тях награди, спечелени леко от неопитните си противници. Личността на Анджей Лещиц е така далече от положителните образци на поколението, както от неговите типични представители и от интелектуалната дълбочина на неговия автор и изпълнител. Но преди да произнесем присъдата си, нека се вгледаме за момент в този странен герой.

В „Особени белези — няма“ Лещиц неочаквано като че ли и за самия себе си скъсва всички тънки и хлабави връзки, свързващи го с досегашния му живот, напуска жената, с която е свързан постоянно, избягва от случайно срещнатата истинска (може би?) любов, разделя се с досегашните си „приятели“ и се гмурва в униформената анонимност на казармата. Анджей Лещиц бяга от заобикалящата го пошлост и сивота, бяга и от себе си, от собственото си безсилие и нерешителност. Когато на улицата го спира радиорепортьорът, който задава на минавачите въпроса от поредната анкета „Какъв бихте желали да бъдете“, Лещиц отговаря: „Тетец... Космонавт... А може би шофьор, от тези, които карат камиони на далечни разстояния... За да мога да отговарям... Заради решението, което постоянно ще се изисква от мен — разбирате ли?!“

Минават 5 години и ние отново виждаме Анджей Лещиц във влака, под който се хвърля момичето от „Особени белези — няма“. Така започва „Валковер“.

Казах по-горе каква „професия“ си е намерил героят на Сколимовски след излизането си от казармата. На гаричката, на която той слиза, е неговата позната от университета, Тереза, която преди години е била причина за неговото изхвърляне от младежката организация и от факултета. Тогава той е бил „суинг“, а тя — активистка. Сега тя е инженер и научен работник, а той — нищо. Тереза е дошла в новостроящия се огромен комбинат, за да защитава някакъв проект, оспорван от местните специалисти, а Лещиц — за да участва в поредната „Първа крачка“. Между тях настъпва сближение, бързо и брутално, както всичко в неговия живот. Създава се даже някаква перспектива за по-нататъшно съвместно съжителство — нов апартамент, някаква работа за него в комбината, ръководен пост за нея...

вуващи ученици: „Ние говорим за нашето време, т. е. за дните на нашата младост. Вие трябва да кажете „голямата дума“ за днешното време, времето на вашата младост. И трябва да говорите само за нещата, които наистина ви интересуват!“

— Значи трябва да бъдем субективни? — запита някой от нас.

— Безусловно! Нима към заобикалящата ни действителност можем да бъдем безразлични? И нима творецът може изобщо да бъде „обективен“?

Начинаещият студент Сколимовски присъствуваше на този разговор и въпреки обичая си мълчеше.

II. Обикновеният живот на Анджей Лещиц

Героят и на двата филма на Сколимовски (изпълняван от самия автор) се нарича Анджей Лещиц. Име и фамилия, така обикновени в Полша, както да речем, Петър Стоянов или Стоян Петров в България. Но Анджей Лещиц в никой случай не може да бъде взет за типичен представител на своето поколение. Нито

...Тереза не издържа спора с дружния колектив на младите инженери от комбината, Лещиц бяга заедно с нея пред противника, появил се във финала на турнира (също такъв „професионалист“ като него, само че много по-силен). Но докато Тереза избягва и този път пред истинската борба и отговорност, Лещиц се връща. Връща се, за да застане под ударите на противника си, връща се, за да не загуби и тази битка с „валковер“, връща се, за да победи себе си, за да застане с лице към живота.

Препразказването винаги обеднява. Толкова повече, когато се касае за произведения, така сложни, многоплатови и нееднозначни като тези на Сколимовски. Тъй като обаче те са непознати на нашия зритель, то е неминуемо. За съжаление не подлежи на препразказване формата на филмите на Сколимовски, която в голяма степен е решаваща за техния успех.

III. Това, което се харесва на Годар

Филмите на Сколимовски (особено „Валковер“, тъй като „Особени белези — няма“ е още твърде „несигурен“, разпокъсан и „дебютантски“) действително импонира с блестящата си форма. Достатъчно е да кажем, че „Валковер“ е реализиран само в около 33—35 кадъра, което е своего рода рекорд в областта на пълнометражния игрален филм, където количеството кадри рядко слиза под цифрата 300. Много по-важно е обаче да се отбележи каква е действителността, която Сколимовски инсценира, за да заснеме в изключително експресивни кадри.

В епохата на „скритите“ и „директни“ камери, когато режисьорите се състезават в използването на „суровия“ документален материал, Сколимовски и не сценариста. Но по какъв начин.

Действителността, в която се движи героят на Сколимовски, е както казах по-горе, изключително експресивна, наситена, а даже пренаситена с ярки, почти символични подробности. Но за разлика от режисьори като Вайда, Ишикава или Тарковски, в чиито филми пластичната метафора съзнателно е издигната до ранга на значещ символ, Сколимовски запълва реалността на своите филми с безброй символи, които съзнателно загубва, които се взаимноизключват и престават сами по себе си да значат каквото и да е било. Само сумата от тяхното натрупване създава онова безпокойство, което непрестанно придружава героя. Онова безпокойство и онази временност, която е характерна за епохата на големи обществени промени.

Защото Анджей Лещиц живее в съвременна Полша. В Полша, която гради социализъм, която се издига от невъобразимите разрушения на войната. Във филмите на Вайда: „Лотна“, „Канал“, и „Пепел и диамант“ бяхме свидетели на физическото и морално унищожение на старата Полша. Във „Валковер“ сме свидетели на раждането на новата.

Няма ли противоречие в това, че гигантското дело на създанието на новия свят е показано през погледа на човек, стоящ настрана от него? Не, няма! Сколимовски е отишъл далеч напред от онези наивни творби, опитващи се директно и дидактично да разказват за неща, далеч прекрачващи опита и разбиранията на цели поколения, на цялата досегашна история на човечеството.

Кръстът, който пада пред стените на комбината, старецът с козата, непрекъснато кръжаш около строежа, децата, които играят на разстрелване край изпокъртената стена на клозета в градчето... Поотделно това се сценки, абсолютно реални, видени от автора „някъде в Полша“. Тяхното натрупване създава както синтетичната реалност на цяла Полша, която е този строящ се комбинат, а едновременно с това създават стила на Сколимовски, който можем да наречем условно експресивен реализъм.

Този стил определя цялостната форма на филмите. Богатата пластика, на която отива определеното „документален барок“ (според полския критик Мачей Червински), невероятно подвижната, сякаш задъхана камера, многоплатовата звукова партитура, носеща откъслечи от стотици разговори, шумове и ефекти, смесваща звуковете „планове“, за да създаде от тази магма „мелодията“ на строежа, „музиката“ на действителността. Не напразно и в двата филма почти отсъства музика. Във „Валковер“ тя се появява едва накрая, сякаш за да подчертае промяната на героя и крайния драматизъм на момента. Затова пък актьорската игра както на самия Сколимовски, така и на партньорите му, е пределно съдържана. Това още по-силно подчертава реалността на произходящото, „приземява“ действието и в

съчетание с яркостта на останалите елементи на филмовата материя създава особена слава, от която са изградени произведенията на Сколимовски.

Не може да се отнесе „литературността“ и на двата филма. Това не е литературност от типа на изкуствените драматургични конструкции, бродещи все още по екраните на света, нито е литературността на диалога, срещана още по-често. Във филмите на Сколимовски силно се чувства неговото минало на поет. Както в често цитираните стихове, така и в общата приповдигнатост на разказа, във високата температура на събитията.

IV. За лошия характер на Йежи Сколимовски

От времето на Чаплин не се е появявал в световното кино така универсален автор. Това твърдение звучи толкова ангажиращо, че се нуждае от обяснение.

Не става дума, разбира се, за сравнение на величини от различен порядък. Нито за пренебрегване на такива творци като, да речем, Жак Тати (макар че не бива да се забравя, че над сценариите на неговите филми работи цял щаб от съавтори и асистенти).

„Феноменът“ на Сколимовски се заключава, от една страна, в действително всестранния талант на твореца и подозрително младата му възраст, а от друга — в неговия краен субективизъм. Неговите филми действително поставят твърде много въпроси, а дават твърде малко отговори; действително са твърде агресивни, за да се харесат на всички; действително не са свършени.

Но именно със своята агресивност, с несвършеността си, със субективизма на своя автор в оценката на събитията и изводите те минават към онази категория произведения, които всички, даже горещите им противници, не могат да не причислят към автентичните произведения на голямото изкуство.

„Лошият характер“ на Сколимовски не е в неговите човешки качества. Той е в неговите филми, които не позволяват да бъдат класифицирани към една от многобройните школи в съвременното световно кино. Лесно могат да се открият влиянията, на които се е поддавал Сколимовски по времето, когато е създавал своите първи произведения, по-мъчно е да се проведе граница между неговите литературни наклонности и филмови постижения, невъзможно е да се даде точна дефиниция на постигнатите резултати.

Впрочем да си припомним, че Йежи Сколимовски е на 28 години и че цялото му творчество е пред него. Дефинициите сега биха били не само излишни, но и невъзможни.

V. Няколко думи за заглавието

Анджей Лещиц в никой случай не е автопортрет на своя създател. Познавам много добре Сколимовски — както твореца, така и човека. Няма нищо общо между него и този трагикомичен псевдо „Хамлет“, който той анализира във филмите си. Освен едно. Това, което е гаранция за стойността на поколението — готовността в края на краищата да се застане с лице към живота, дори с цената на временното поражение; готовността да се понесат всякакви удари, стига те да са цената на утвърдената човечност, на утвърдената индивидуалност, на истината, която си струва да бъде отстоявана и изстрадана.

В киното, както и в останалите области на човешката дейност, модата има свои безмилостни права. Същите хора, които с възторг възпяваха успехите на полската кинематография, я погребяха с презрително мълчание и се втурнаха да откриват нови „чудеса“ на световния кинопазар. Сега появата на един творец като Сколимовски ги хвърля в лека паника и в огромно неудобство.

Не е там, разбира се, въпросът, че Сколимовски „спасява“ полското кино. Неговите филми са просто потвърждение на факта, че когато творецът, колкото и красив, неопитен и субективен да е той, може да каже нещо съществено и свое за света, в който живее, винаги ще има изкуство. Защото изкуството създава филмите си съгласно тези прости и общоизвестни правила. Резултатите са налице. И дават достатъчно основание да вярваме в творческото бъдеще на съзателя им.

Известният полски кинокритик И. Плажевски написа в една своя неотдавнашна статия: „... А може би 1965 г. ще влезе в историята на полската кинематография само защото бие годината на дебюта на Йежи Сколимовски?“

Твърде възможно.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

ПИЕРО, МАРИЯ И МАРИЯ

Току-що се връщам от Париж. Това „току-що“, разбира се, е твърде относително, защото докато излезе книжката... Докато бях там, филмите, за които се говори в Париж, бяха „Лудият Пиеро“ и „Вива Мария“. За които се говори? Малко е да се каже. За тях се шумеше, за тях се крещеше, изригаха се словесни фойсърверки и рекламни светлини. Те бяха филмовите шлагери на Париж. Ако, да речем, не си гледал „Пиеро“ и не кажеш няколко дълбокомислени фрази по негов адрес, би рискувал да изглеждаш в очите на снобите последния простак. Виж, с „Вива Мария“ работата е по-друга. А каква всъщност? И какво остава, ако се отърсим от шума, ако забравим, че това са шлагери? Ще останат ли те просто някакви песни, когато другите шлагери дойдат да ги заместят?

Не се наемам да пророкувам, само ще се опитам да споделя с читателите на „Кипонизкуство“ своите съображения.

И така, „Вива Мария“, „Да живее Мария!“ Всъщност „Да живее Мария и Мария!“ Защото „Мариите“ са две! № 1 — Жана Моро и № 2 — Брижит Бардо. Луи Мал прекоси океана и отиде да снима своя „голям“, своя „супер“ филм в Мексико, заедно с него отпътуваха най-прочутата артистка на френското кино — Брижит Бардо и най-голямата, най-талантливата — Жана Моро. Всичко в този филм трябваше да бъде „най“. Какво се е получило от това амбициозно намерение?

Най-напред — един голям зрелищен филм. Не влагам в това понятие нищо лошо. Във „Вива Мария“ има всичко, което привлича и приковава вниманието — няма значение какви са зрителите, претенциозни или не. Големият екран, пищните цветове, динамичните ситуации — това може да се срещне и в други филми. Във „Вива Мария“ то е обогатено още от едно чисто френско отношение, прозира една многозначителна френска усмивка, една остроумна шега. Има изблици на смях и на веселие — на всяка крачка, в този епизод и в следващия — толкова много и така тънко поднесени, че този филм непрекъснато ми напомняше своя малко по-стар съотечественик „Фанфан Лалето“.

Четох някъде, че „Вива Мария“ е „героично-трагично-комична авантюра“. Това определение на жанра може да не е съвсем точно и да изглежда малко претрупано, но във всеки случай то казва нещо вярно. Този филм няма строгите стилизираността на класическите творби. Даже си мисля, че Луи Мал съвсем не ги е търсил. Луи Мал е искал да направи един филм — коктейл.

Неговите съставки са:

Съдбата на едно хубаво русо момиче — Брижит. Бащата — анархист и терорист. Бомбите и картечните му заменят куклите, докато порасне. После идва пътуващата трупа на един малък цирк, където тя среща другата Мария — Жана Моро. Две певици по площадите и евтините естради на кафенетата. Междувременно избухва революция и те случайно стават нейни предводителки. Има една голяма трагична любов (на Мария — 1) и много любовни похождения (на Мария — 2). Има песни и танци. Има гърмежи и преследвания, има номера от буфонадата на немите филми на Чаплин и Бъстер Китон, има стриптиз „а ла бел епок“ — от началото на века — и пр. После коктейлът се разбърква и на зрителя се подава сламката, т. е. билета.



**Жана Моро и Брижит Бардо в сцена
от филма „Вива Мария“**

Не, не бързайте да викате „Херкулес“ и „Троянската война“ на помощ в сравненията си. Сравнението би било обидно за „Вива Мария“. Това наистина е касов филм. Луи Мал може да има усета на търговец, но той има също и таланта на артист. Двете неща не винаги се изключват. Цялата история във „Вива Мария“ е поднесена с една, бих казал, небрежна елегантност. То я прави симпатична и приемлива дори за изтънчените вкусове. Тя може да не е дълбока, но е фина.

Съревнованието между двете артистки, колкото и неочаквано да изглежда, се печели от Брижит. Тя е по-активната, по-действената, по-живата. Големият и безспорен талант на Жана Моро само проблясва на моменти. Този филм не е нейният жанр. Вместо психологически дълбочини той ѝ предлага повече външна раздвиженост. Брижит Бардо (която не дължи своята популярност единствено на женската си хубост) тук се чувства повече заангажирана, по-отдадена на филма. Жана Моро пази между себе си и своята Мария видима дистанция.

А сега за „Лудият Пиеро“ на Жан-Люк Годар. Макар Луи Мал и Годар да са еднакво млади, макар имената им често да се свързват с познатия термин „нова вълна“, техните последни филми са така различни, че разглеждането им в една статия може да се обясни само с „календарни“ причини — просто те излязоха по едно и също време на екран.

„Лудият Пиеро“ без съмнение е най-добрият измежду стотината филми, които ми се случи да видя във Франция. Пиеро и Мариана — Жан-Пол Белмондо и Ана Карина. Една криминална история. Двама влюбени, замесени в афера с търговци на оръжия. Кражби на коли, изстрели, преследвания, трупове, трагичен край... На пръв поглед една история, която не се различава от „черната серия“ на полицейските романи. Смисълът на този филм, неговото въздействие и очарование обаче се крие зад външната видимост на сюжета, зад репликите и изображенията. Зад арогантността и грубостта на Пиеро има една мислеща същност, една поезична душа, едно инстинктивно желание и стремление към нещо чисто и добро. Този свят на насилие, на вълчи самоизяждания — той не е естественото съ-

стояние на човека, естествената му среда — иска да внуши Жан-Люк Годар. Човек понякога го приема по принуда, но съзнателно или не иска да се отърси от него, да избяга от него. Пиеро и Мариана достигат своя малък оазис на брега на морето, своя пустинен остров на съвременни робинзоновци. Двама чудаци, избягали от живота. Сами със своята „луда любов“, с тъжната илюзия на своето кратко щастие. Но самотни острови не съществуват. Животът е жесток и ги настига. Жестоката логична развръзка не закъснява.

В социалната обогрелост на този филм трябва според мен да видим неговото първо достоинство. Той е може би „най-годаровският измежду годаровите ленти. Годар тук е същият, както в първите си знаменити стъпки — „До последен дъх“ и „Да живееш живота си“. Тук присъствува същата заинтересованост към съдбите на неговите обикновени герои, облъхва ни същата малко странна и скрита обич към тях, той даже е поканил същите актьори за главните роли — Жан-Пол Белмондо, без когото не можем да си представим „До последен дъх“, и Ана Карина — проститутката по принуда в „Да живееш живота си“. Пиеро и Мариана са обречени. Те загиват също както героите на първите филми. С тяхната смърт Годар слага точка, категорична и неумолима. Но тя може да се разглежда и като въпросителна. Защо? Защо загиват тия хора? Няма ли друго решение? Кой е отговорен? Отговорът трябва да се търси в целия предишн смисъл на творбите. Той оправдава и изисква тези финали. Защото Годар не изобразява на екрана борци, а само бунтари индивидуалисти понякога, друг път — примирени, уморени от тежката си съдба хора. За тях наистина няма друго решение.

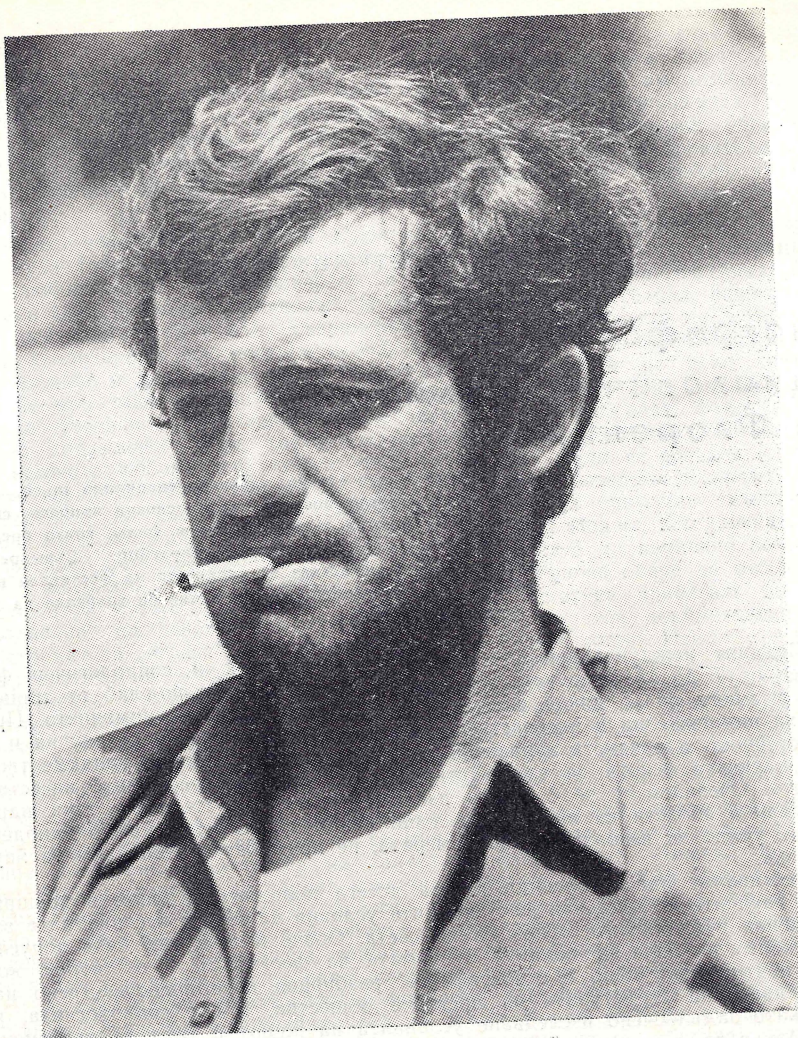
Да, Годар тук е същият и не е същият. След първите ленти и преди „Пиеро“ той вече е снел „Алфавил“ и „Омъжената жена“, новелата в „Рогопаг“. „Пиеро“ може да е повторение, но повторение на по-висока степен, това е вече друг филм, различен филм. Това е вече прокламираната от него „пълна свобода на кинематографичния език“, нещо особено, своеобразно като филмова форма. Тук, разбира се, можем да се натъкнем на самоцелни трикове и увлечения, на една понякога ненужна усложненост на изказа. В „Алфавил“ те бяха още по-подчертани, тук са по-обуздани, по-пречистени. Ако правя тази уговорка, то е не за да се застраховам, а защото желая да се приближа повече до истината. Тя не е в превъзсяването, още по-малко в безогледното отричане. Годаровите филми винаги са поляризирали оценките на критиците. „Лудият Пиеро“ не направи изключение.

В този филм ме респектира свободното боравене с изразните средства на киното. Той е свободен като организация, като монтаж, въпреки че хронологията на действието е запазена. Историята започва в началото и свършва в края на филма. Но лиричните и философските отклонения, „бъгствата“ от фабулната нишка — всъщност в тях е осмислянето на събитията, оценката. Без тях „Лудият Пиеро“ не би се различавал от полицейските еднoднeвки на екрана.

В този смисъл „Лудият Пиеро“ е едно предизвикателство към добрите установени правила и норми. Вие си мислите, че пеенето във филма е демодe, но ето че двамата влюбени започват да разговарят, пеейки, после отново — „като нормални хора“. Четенето на стихове? Няма ли да ни доскучае от тях? Няма ли да се разводни действието? Годар не се бои от тях. Когато трябва, Жан-Пол Белмондо може пет или десет минути да седи над разтворената книга. Или да си води дневник. Или да води киноанкета „а ла синема верите“... Целият въпрос, мисля, е в това — тези похвати, тези прийоми да се използват по необходимост, да се вплетат органично в тъканта на творбата, да не изглеждат чужди тела. Едни умеят да го правят, други само подражават и тогава то заприличва на стилна еклeктика. Годар умее да го прави. Талантът му, усетът му на роден кинематографист го прави.

„Лудият Пиеро“ е цветен филм. Използуването на цветовете, тяхното композиране в кадъра е на такова високо ниво, че мнозина специалисти не без основание говорят за родството на тази лента с романтичните традиции на френската живопис и голямото име на Делакроа. Операторът Раул Кутар съчетава високия си професионализъм с изострена чувствителност и безспорен талант.

Но „Лудият Пиеро“ не е само „режисьорски“, или само „операторски“ филм. Той е в най-голяма степен и „актьорски“. Пестеливо, точно и непосредствено участието на Жан-Пол-Белмондо и Ана Карина не оставя съмнения за тяхното „съавторство“ във филма. Всъщност примерът на „Лудият Пиеро“ за сетен



**Жан Пол Белмондо във филма
„Лудият Пиеро“**

път доказва старата истина, че само единството на всички компоненти прави от киното изкуство.

Един журналист запитал Годар: „Ако трябва да определите с една фраза „Лудият Пиеро“, как бихте го окачествили?“

Отговорът:

— Това е спектакъл на трагични събития... а също и животът.
Това след многоточието обяснява много неща.

ГАЕТАНО СТРАЦУЕЛА

етнографският и социологичен филм във Флоренция

В настоящата статия, изписана специално за сп. „Кино-изкуство“, авторът поставя някои основни въпроси, свързани с етнографския и социологичния филм, които представляват интерес и за нашите кинодейци. Същевременно статията дава представа за характера на фестивала на народите във Флоренция, където и ние би трябвало да участвуваме по-активно.

Седмият международен фестивал на етнографския и социологичен филм, проведен от 7 до 13 февруари т. г. във Флоренция, беше по-слаб от миналите години и много рядко някоя интересна творба раздвижваше вниманието. Преобладаваха незначителни и посредствени творби, понякога лишени от научна и културна стойност, а понякога направени дори дилетантски. Изобщо видяхме творби, където научната яснота не съответствуваше на кинематографичните качества и обратното. Очевидно е, че с малки изключения изследователите в така наречените хуманни области на науката са лоши кинематографисти; докато кинодейците, които умеят да използват кинокамерата, не притежават необходимата научна подготовка.

Фестивалът във Флоренция изигра досега положителна роля в поощряването на научните изследвания на човешките условия на живот и социалните взаимоотношения в различните общества по света. Обаче и този път бяха допуснати филми, които не бяха проникнати от темата на фестивала, т. е. творби, които нямаха почти нищо общо с етнографията, разбираана като непосредствено научно изследване на структурата на древните общества, и със социологията, разбираана като задълбочено изследване условията на живот и труд на съвременния човек. Макар че досега никой не е успял да даде точна дефиниция за разликата и границите между етнографен и социологичен филм, все още остава погрешното убеждение, че първият е онзи фолклорен филм, който документира повърхностно обичаите и порядките на примитивните народи и че вторият е онзи филм, който илюстрира, макар и от „зрелищна“ гледна точка и често прилагайки една лековата интрига, повърхностни и маловажни аспекти на съвременния живот. Затова и фестивалът на народите още от зараждането си страда от едно голямо противоречие: от една страна, си поставя задачата да предизвика, развива и популяризира задълбочен разговор върху етнографо-социологичното кино, от друга страна, страда от липса на яснота и прецизност и допуска творби, които не отговарят на това изискване.

Анкетата върху обичаите, историческият документален филм по монтиран материал или репортажът са оставени на опашката на социологическия филм. Ако интервюто е едно от главните средства на социалните науки за непосредствено изследване, за да се освободим от всякакво възможно недоразумение, е необходимо да направим разграничение между интервюто, регистрирано с чисто научна цел, и онова, реализирано предимно със зрелищна цел. Разликата между тези два вида интервю е огромна: първото се провежда в зависимост от техни-

ката, използвана от социалните науки по въпроси, поставени на интервюираните по даден образец; докато второто, макар и да съдържа някои наценки от социологичен характер, си остава свързано с политико-обществената информация, с анализа на обичая, с опита да се пресъздаде пред обектива на камерата психологическият „портрет“ на даден образ. След това идва етнологията. Когато филмът показва церемонии от религиозен произход или ритуални обряди от Африка, или пък с най-малки подробности показва методите за производство на различни съдове и оръдия у някое примитивно племе, той безспорно е етнографски.

Докато етнографският филм, доколкото е произведение с научен характер, е една суха творба с бедни художествени достойнства, която не се стреми да търси „любопитното“, необикновеното и неизвестното, социологическият филм притежава един по-голям „зрелищен“ интерес за широката публика, защото провежда изследването си в една съвременна действителност, която ни е близка и позната, анализира и документира поведението на хората в обществото, на което сме членове и ние, макар че за съжаление често липсата на едно критично отношение към тази действителност се прикрива под формата на някаква предположаема утопична „обективност“. Следователно етнографският филм е един предимно дидактичен филм, който отегчава средния зритель, тъй като не възбужда неговото любопитство, докато социологическият филм се ползува с повече симпатии сред зрителите, защото по същество е изследователски документ, който непосредствено ни свързва със съвременността. Новата снимачна техника, изпробвана през последните години в Канада, Франция, Полша, Съединените щати и другаде, даде възможност на обектива на камерата да проникне по-надълбоко и с по-голяма непосредственост в ежедневието. Трябва обаче да отбележим, че често пъти авторите на филми със социална тематика прибегват до едно „пресъздаване“ на действителността. Изпълнителите на тези документални филми се стремят да „играят“ пред камерата своя ежедневен живот. Известно е, че самото присъствие на режисора и на камерата парализира хората. Всеки индивид в момента, в който почувствува, че е наблюдаван, инстинктивно приема едно неестествено поведение, стреми се да се владее, като че ли играе една роля, независимо, че тя е същата роля, която той преживява всеки ден. Оттук идва и нашето убеждение, че този жанр кино, макар и да е приемлив и единствено полезен за социологическите изследвания, крие известна доза измамливост.

От тридесет и четирите документални, късометражни, среднометражни и дългометражни филми, допуснати на седмия фестивал на народите, онези, които наистина предизвикаха интереса на зрителите, бяха малко. Лишени от оригиналност бяха и творбите на такива известни майстори като Жан Руш („Гумбе“) и Андре Пикон („Сабенадика“), френско производство, заснети в Африка. Заслужава да се отбележи, че най-добрите филми, които видяхме във Флоренция, бяха реализирани за телевизията, защото това бяха филми, които се стремят да хванат аспекти и контрасти от едно общество, което се трансформира, за да поставят на обсъждане живототрепачи проблеми на съвременността. Австралийският филм „Животът в покрайнините“ на Джан Карло Манара ни показва мизерните условия на жителите, предимно емигранти, които обитават мръсните вертепи на Сидней. Това е едно прецизно, почти осезателно изследване върху социалната деградация на една обществена групировка, която само във взаимната солидарност намира своята човешка изява. Социологичен аспект е залегнал и във филма „Утрешна Африка“ на Жан-Люк Манерон (Франция), на когото беше присъдена най-голямата награда на фестивала (златния герб на Флоренция и сумата от един милион лири), който разглежда актуалните проблеми на младежта в Камерун, намерила се изведнъж в допир със западния свят, изправена пред бързото развитие на своята страна и засегната от неизбежната криза на приспособяването със съответното появяване на хулиганството и проституцията. И все пак във филма на Манерон не липсва известно неравенство и малко лицемерие.

Между малкото интересни филми, които бяха представени, е „Ку-Клукс-Клан — невидимата империя“ на Дейвид Лоу (САЩ), който разказва историята на тази расистка организация с голяма яснота в изложението, макар че честата поява на говорителя пречи на единството на разказа. Мистериозният свят на всесилните и фанатизирани привърженици на клана на „горящия кръст“, на които с право се приписват почти всички престъпления срещу цветнокожите, е ана-

лизиран много подробно и с документална прецизност. Проблемът е поставен съвсем ясно: режисьорът не флиртува, не прави лесни трикове, а се стреми да изтъкне агресивния и терористичен характер, ниския морал и жестокостта на качулатите, както и техните връзки с нацистките американски организации. Всичко се движи като хроника и обвинението срещу ККК е насочено по линията на внушението и предизвикване негодуванието на зрителите. Безспорно това е един смел филм, който обаче не обяснява какви мотиви пречат на правителството на САЩ да сломи мощта на тази „невидима империя“. Американецът Ричард Беймър е посветил своя филм „Истински букет“ на борбата, която водят белите интегратионисти, за да помогнат за еманципацията на негърското население. Филмът ни отвежда в щата Мисисипи, където тази борба е най-ожесточена. Виждаме как негрите приемат от сърце тези труженици и как дейността на същите се възпрепятства от ККК. Този документален филм, явно снет сред враждебността на местната полиция и расистките бели групировки, ни разкрива драматичната физиономия на една Америка, разкъсвана от тежки вътрешни противоречия.

Измежду документалните филми, монтирани по архивни материали, трябва да отбележим „Унгария от Франц Йосиф до днес“ на Либеро Базари (Италия) и „Повест за Елеонор Рузвелт“ на Ричард Каплан (САЩ). Първият е забележителна творба, която с критично отношение ни показва последствията за унгарския народ от властта на консервативните и реакционни сили в миналото; вторият филм притежава всичките достойнства и недостатъци на биографията, пресъздадена с помощта на откъси от хрониката, и може да бъде поздравен само за прецизността, с която е проследен животът на Елеонор Рузвелт, издигнат в символ на надеждата и вярата в доброто. Имаше и други интересни филми като „Добрият сезон“ на Ренцо Ренци (Италия), едно вълнуващо възпоменание за съпротивата в областта Емилия, който обаче не отговаря на темата на фестивала. По-подходящ по отношение на социологическия аспект беше „Щарон“ на Денис Мичел (Англия), който ни показва серия от считани за чудотворни лечения, проведени от двама пастори — един бивш парашутист и един бивш хлебар, извършвани в една изоставена църква в най-населения квартал на Манчестер. Невероятните факти, може би свърх естествени, са предоставени обективно на размисъла на зрителя, авторът разчита на неговата интелигентност и вярно чувство за възприятие и затова поднася действителността неподправена и непосредствена. Филмът „Болестта на свети Донато“ на Лунджи ди Джани (Италия) е центриран около заклинанията на фанатизирани епилептици и психопати, които всяка година през август се събират в Монтенанто Салентино, близо до Лече. Това е вярна картина на тези обряди, в която сцените на пълно безумие се редуват със сцени на отчаян мистицизъм, като режисьорът се стреми да не се намесва, а ни оставя сами да направим своите изводи.

Като автор, който се стреми да ни разкрие една сложна и отмираща действителност, се разкри бразилецът Пауло Жил Соарес, който в своя филм „Възпоменание на кангасо“ успешно пресъздава епохата на прочутите „кангасейрос“, бразилските закрилници на отрудения народ и герой на много кървави схватки. С помощта на серия интервюта с бивши последователи на главатаря Лампиао (който е показан в действителност заедно със своята жена Мария Бонита и своите хора в няколко забележителни сцени), или с полковник Хозе Руфино, началник на полицията, който заповядва изстребването на кангасейрос, това движение, развило се между 1935 и 1939 година, бива анализирано и изяснено от към неговите социални подбуди и човешки прояви:

„Един изключителен и вълнуващ документ върху трудната освободителна война и изграждането на социализма в Алжир ни беше предложен от италианеца Енио Лоренцини с филма „Стъблото на смокинята“. Това е интересен документален филм; проведен без каквато и да е риторика, който поставя проблеми, показва контрасти и противоречия в една страна, току-що отърсила се от потисничеството и завоювала своята свобода с упорита борба.

Повечето от останалите филми имаха очевидния стремеж към зрелищност, приличаха на хроники на събития, редактирани с изищия журналистически стил на сп. „Лайф“, на изкуствени и противоречиви интервюта, които нямаха нищо общо с онзи жанр на киното, който се използва като средство за изследване и документирание на човешките изяви, като средство за изучаване на етно-социологическите науки. Да се надяваме, че в следващите фестивали филмите от последния род ще надделят и ще оправдаят съществуването на фестивала на народите във Флоренция.

СССР

Създаването на филма е сложен процес. Само в „Мосфилм“ например работят около няколко хиляди души, а често готовата продукция се изчислява в милиони рубли. Във връзка с това отдавна у някои съветски кинодейци зреє мисълта, че е необходимо да се отдели организационно творческият процес от работата на производствените цехове. Сега за разрешаването на този проблем е създадена експериментална творческа студия. Принципите, върху които тя се основава, досега не са прилагани в кинематографията. Студията няма нито своя техническа база, нито постоянен творчески състав. За снимането на филми тя сключва договори с различни киностудии. За всеки филм се привличат на договорни начала режисьори, оператори, художници, артисти. На щат в експерименталната студия са само организаторите на производството — икономисти и редактори, работещи над подготовката на сценариите. За сътрудничество са поканени и група учени от Института по автоматика и телемеханика при Академията на науките на СССР. Един от инициаторите за създаване на експерименталната студия са нейният художествен ръководител ре-

жисьорът Г. Чухрай и директорът на студията — В. Познер. „Новата студия — разказва Чухрай — няма никаква особена художествена програма, различаваща се от програмата на другите студии. Всички членове на художествения съвет, а в него влизат например режисьорът Л. Кулиджанов, писателите К. Симонов и Е. Воробиев, артистът и режисьор А. Баталов, критикът А. Караганов, диригентът К. Кондрашин, имат свои определени възгледи за изкуството, изразени в творческата практика на всеки един от тях. Тези възгледи, разбира се, ще влияят върху работата на студията — е заявил Чухрай.

Каква ще бъде премиалната система на експерименталната студия? Тази система съществено се различава от досега действащите. Всеки участник в групата е материално заинтересован от резултатите на своята работа. Ако филмът се провали, „изгаря“ и студията, и нейното ръководство. Тази материална заинтересованост ще въздейства неминуемо и върху качеството на продукцията.

В „Мосфилм“ режисьорът Юлий Карасик („Кучето Динго“) снима ли-

ричната комедия „Кой каза: „Къде?“ по повестта на Леонид Завалнюк „Дневникът на Родка“. Главният герой — инженер Муромцев е чеховски тип. Мекът и ирония в него е съчетана с голяма човечност. Отгледал сам двамата си сина, той държи на чистотата и ясността в отношенията с близките си и жертвува личното си щастие, за да не наруши тези отношения. Авторите на филма, както сами са заявили, са далеч от мисълта да морализаторствуват или поучават. Филмът ще покаже колко са важни най-тънките нюанси в отношенията на хората и колко често те могат да бъдат решаващи. В една от главните роли зрителите ще видят Тамара Семина.

Василий Аксенов е написал сценарий по мотиви на своите разкази: „Закуски през 43 година“. „На половин път до луната“ и „Папа, сложи“. Филмът по този сценарий под названието „Пътешествие“ ще бъде режисьорски дебют на випускниците на ВГИК И. Туманян, Д. Фирсова и Селезнева.

„Писма от село Сигедат“ — така условно се нарича екранизацията на цветни новели на извест-



Иван Братанов и Маргарита Пехливанова в сцена от новия български игрален филм „Вечен календар“. Сценарий и режисура Петър Донов.

ния естонски писател Юхан Смул. Един от главните герои на филма е писател, който наново открива своя роден остров в промените, извършени у хората. Неговите размишления представяват драматургическата основа на филма. Постановката на филма е поверена на режисьора Ю. Мюр.

„Това кинопроизведение ще бъде своеобразен документ на епохата“ — е заявил Генадий Полок, постановчик на новия филм „Република Шкид“, който сега се снима в студията на „Ленфилм“ по повест, написана преди 40 години от бившите безпризорници Г. Велий и Г. Пантелеев. В тежките години на гражданската война милиони деца са останали без родители. Така се е появила мрежа от детски домове-училища. Между тях е била и „Школата за социално-индивидуално възпитание „Ф. М. Достоевски“, наречена по-късно съкратено от нейните възпитаници със звучното „Шкид“. Артистът Сергей Юрски изпълнява ролята на директора на школата, посветил целия си живот за възпитание на безпризорните деца.

Режисьорът Семьон Школьников завършва киночерка „Триста килограма смърт“. За основа на филма са взети действителни събития, случили се неотдавна в Естония, където били открити снаряди и мини, останали от фашистите. Филмът разказва за съветските войници, обезвредили този смъртоносен склад.

Свердловската киностудия снима филм за легендарния разузнавач героя на Съветския съюз Николай Кузнецов. Сценарият е написан от А. Гребнев и бившият заместник-командир на отряда, в който се е сражавал Кузнецов — А. Лукин. Режисьор на филма е В. Георгиев.

„Две години над пропащата“ — под това сенза-



Инокенти Смоктуновски в ролята на Ленин от филма „На една планета“.

ционно наименование режисьорът Т. Левчук снима в Киевската студия „Довженко“ своя нов филм. За сценария са използвани действителни драматични събития, свързани с героичната борба на киевското разузнаване през време на Отечествената война. Главните роли се застъпват от Н. Веселовская и Н. Гриценко.

Централната студия за документални филми е завършила филм за Ф. Е. Дзержински, в който са използвани фрагменти от писмата и дневника на „железния Феликс“. Консултант на филма е жената на Феликс Едмундович — София Дзержинская.

Неотдавна младият режисьор Виктор Туров от Белорусфилм ни гостува с филма „През гробището“ по повестта на Павел Нилин. Сега Туров снима втория си филм „Роден съм от детството си“. „Аз не мога да вървя по-нататък, докато не разкажа за детските си години“ — е заявил Туров. Това е

напълно обяснимо (младият режисьор е загубил през войната баща си и сам е бил в плен). Сценарият е написан от Генадий Шпаликов като верига от отделни епизоди. „Изкуствени драматични ходове липсват, но в същото време се чувства развълнуваност и истинска драматична страст в движение на сценария и в обрисване на образите на децата и възрастните“ — пише списание „Советский екран“.

В Москва е гостувала делегация от италиански кинематографисти. В Съюза на кинорежисьорите на СССР в продължение на три дни са се състояли взаимни обсъждания на последните филми на двете страни. В тези дискусии са взели участие режисьорите Нани Лой, Елио Петри, Марио Солдати, кинокритиците Фернандо Ди Джаматео, Джулио Кастело. От съветска страна са участвували С. Бондарчук, С. Герасимов, М. Ром, Г. Чухрай. В дните на симпозиума са били представени филмите: „Джулиета и духовете“, „Прелъстена и изоставена“, „Момичето на Бубе“, „Терорист“, „Влуджените звезди на Големата мечка“, „Евангелие от Матей“.

Полша

Над какви филми работят полските творчески колективи? „Илюзион“ пуска по екраните филма „Неделя на справедливостта“ (режисьор Йежи Пасендорф); готов



Съветската актриса Елза Лежда във филма „Специалната задача“. Постановка на Степан Кеворков и Еразм Карамян.



Сцена из новия български игрален филм „Между двама-та“ с участието на актьора Георги Георгиев. Режисьор Димитър Петров.

е филмът „Катастрофа“ (режисьор Силвестър Хенцински); „Дон Габриел“ на режисьорите Ева и Чеслав Петелски се намира в монтаж и озвучаване. Йежи Зажицки работи над „Влюбените от Марона“; Збигнев Кужмински снима в Куба „Спускане в ада“, а режисьорът Ян Ломницки подготвя „Возпокойство“ по сценарий на Йежи Брошкевич и Барбара Зайдлер. „Кадр“: Вероятно скоро ще се появи по екраните „Фараон“ на Йежи Кавалерович. В работа се намират: „Мариша и Наполеон“ (режисьор Леонард Бучковски), „Някой би видял...“ (режисьор Казимеж Кутц), „Камера“: Предстояща е премиерата на „Предпразнична вечер“ (режисьор Йежи Ставински). В монтаж се намира филмът „Място за един“ (режисьор Витолд Лешевич). „Ритм“ — най-новият филм на колектива — „Начин на живот“ (режисьор Ян Рибковски) се прожектира вече по екраните на страната. Завършени са също и филмите: „Позненски слачен“ (режисьор Хероним Пшибил) и „Утро над Мексико“ (режисьор Александър Сцибор-Рилски). В монтаж е „Ад и небе“ (режисьор Станислав Ружевич). В производство са: „Семейство в развод“ (режисьор Станислав Барей) и „Завръщане на земята“ (режисьор Станислав Йендрик).

ГДР

Завършен е първият съвместен филм на кине-

матографистите от ГДР и Тунис „Хамида“ (по мотиви на повестта на Габриел Естивал „Няма кон за Хамида“). Филмът разкрива пред зрителите епизоди от борбата на туниския народ за освобождение от колониалното робство. В една от главните роли играе немската артистка Кристин Лазар.

В студията Дефа сега се снима двусерийният филм „Замръзналите светкавици“. Действието се развива през 1939—45 година и засяга една от най-сензационните операции през последната война, проведена от партизаните от двете страни на фронта. Тя е имала за цел да унищожи хитлеровото ракетно оръжие, известно под името „фау“. Сценарият е написан от Хари Тюрк и от режисьорът Янош Вейчи по фактически материал, взет от репортажа на Юлиус Мадера. Зрителят ще може да види на екрана Хитлер, шефа на гестапото Калтенбрунер, а също и Алберт Кунтц, убит в концентрационния лагер Дора, в чиито подземия са се изработвали части за ракетното оръжие фау. Един от автентичните образи на филма е също доктор Ханс Хайнрих Кумер, немски антифашист, който още през есента на 1939 година е представил на шведски морски офицер рапорт за най-важни точки от немския отбранителен план, свързан с ракетното оръжие. Рапортът е бил доставен в Лондон, но там не бил дооценен както трябва от Военното министерство. От тайнственото „оръжие“

започват да се интересуват партизаните във Франция, Полша, а също и съюзническото военно командване. Действието на голяма част от филма протича в подземията на лагера „Дора“. Филмът ще бъде завършен вероятно за предстоящия юбилей на Дефа.

Румъния

Тази година за Румънската кинематография е година на съвместни постановки. Франциск Мунгану завършва съветско-румънския филм „Тунел“. Анри Колпи снима френско-румънския филм „Безименната звезда“. Вернар Бордери, също френски режисьор, подготвя постановката на „Седем мъже и една девойка“. Това ще бъде история от времето на наполеоновите войни. В главната роля ще участва Жан Маре. Пред завършване е румъно-унгарска комедия. Съвместно с други страни ще бъдат пуснати шест филма, което съставлява почти половината от кинопродукцията на Румъния.



Съветската актриса Мариана Вертинска изпълнява главната женска роля във филма „Градът на майсторите“. Режисьор Василий Бичков.



Сцена от съветския филм „Лебедев против Лебедев“. Сценарий Ф. Миронер. Постановка Г. Габай. Оператор В. Владимиров. „Мосфильм“, 1965.

Франция

Както съобщава френската преса, скоро в Испания ще започне снимането на филм за живота на Сервантес, автор на безсмъртния „Дон Кихот“. Ролята на Сервантес ще изпълнява Ален Делон. Във филма ще участват още Джина Лолобриджида и американският артист Юл Брайър.

Във Франция ще бъде сниман филм за Хайнрих Шлиман, немски археолог, който към края на 19 век е открил развалините на Троя. В главната роля ще играе Марк Мишел („Шербургските чадъри“).

След успеха на филма на Пиер Шьондорфер „Взвод 317“ режисьорът Клод Вернар-Обер ще снима в Камбоджа филм от времето на френско-вьетнамската война под названието „Конвой за Диен-Биен-Фу“.

Тазигодишната награда „Сюзан Вланшет“ е била присъдена на младата артистка Маша Мерил, героиня на „Омъжена жена“ на Жан-Люк Годар.

Жак Деми („Шербургските чадъри“) снима своя нов мюзикал „Госпо-

жицата от Рошфорд“ с участието на Катрин Денъов и Франсоаз Дорлеак.

Югославия

Ватрослав Милица — автор на редица рисувани филми, а напоследък и на игралния филм „Прометей от остров Вишевице“, снима нов дългометражен филм — „Понеделник или вторник“. Героят е журналист. Действието обхваща един ден от живота му. „Това ще бъде психологичен филм — разказва режисьорът, — в който засягам проблема за човешкото съществуване, застрашено в нашата епоха от ядрена катастрофа. В игралния филм ще дебютира и друг режисьор от рисуванния филм — Йозе Погазник. Сценарий за него е написал словашкият писател Примоз Козак. Герои на филма ще бъдат възпитаници на един трудово-възпитателен дом. Главната роля е поверена на чешката артистка Хана Брейхова, дебютирала неотдавна във филма на Милош Форман „Любовта на русоносата“.

Популярната артистка Спела Розин играе в новия югославянски филм „Успех“ ролята на богата, кепризна девойка, която се омъжва за млад талантлив поет. Филмът е постановка на Владен Слийепчевич.

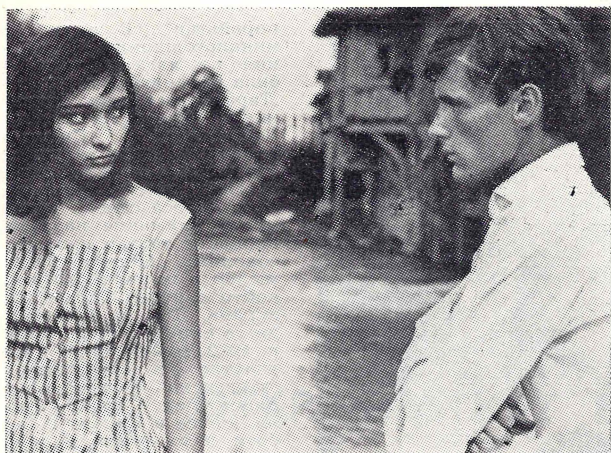
Италия

Едуардо де Филипо се връща отново в киното.

На екрана ще бъде представена комедията „Вътрешен глас“. Матроияни ще изпълнява главната роля и ще бъде също и продуцент на филма. „Киното — е заявил Едуардо де Филипо на състоялата се пресконференция в Рим — винаги е било за мене източник на голямо удовлетворение. Когато се заех със снимането на „Неапол-град на милионерите“, мнозина се съмняваха в успеха на филма. Те смятаха, че е трудно да се направи хубав филм от хубава комедия. Сега моят нов филм ще бъде направен по пиесата „Вътрешен глас“ и се надявам, че няма да разочаровам зрителите.“ Във филма де Филипо ще



Дорис Абесер и Курт Бартел във филма на ДЕФА „Пролетта изисква време“. Режисьор Гюнтер Щанне.



Сцена от българския художествен филм „Ваканция на изненадите“. Режисьор Зако Хеския.

играе ролята на ням, който разговаря със своите племенници с езика на оръдейни изстрели. Оттам и условното название на филма — „Стреляй по-силно, още по-силно. Не разбирам!“ Тази роля е символична — става дума за мъката на човек, който живее в свят, неразбран и неприемлив за него.

По покана на италианската Асоциация на културата в Италия е гостувал съветският режисьор Григорий Чухрай, който е изнесъл в Ториньо, Милано, Генуа, Рим и Неапол цикъл лекции на тема „Съвременното кино и проблема за индивида“. По отзиви на печата лекциите на Чухрай са имали голям успех сред италианската общественост. В Рим Чухрай е посетил музикалния спектакъл „Чаро Руди“, посветен на популярния артист от нямото кино Рудолф Валентино, в който Марчело Мастоияни е изпълнявал главната роля, разкривайки нови черти от своя многостранен артистичен талант. Чухрай е водил преговори с Мастоияни за негово участие във филм по роман на И. Ефремов „Мъглявината на Андромеда“.

Клаудия Кардинале след завършване в Рио

де Жанейро на филма „Роза за всички“ е отпътувала за Холивуд, за да играе главната роля в американския филм „Професионалисти“.

Микеланджело Антониони ще снима в Лондон за продуцента Карло Понти филм под дългото название „Разказ за мъжете и жените в едно хубаво есенно утро“. Герой на филма ще бъде млад фотограф. По този случай английската преса отбелязва, че „този фотограф“ няма нищо общо със случая с английската княгиня.

Англия

Новият филм на Алек Гинес „Положение безнадежно, но не сериозно“, появил се неотдавна на екраните на страната, е постановка на Готфрид Райнхард, син на големия артист и театрален режисьор Макс Райнхард. Филмът е снет по роман на Робер Шоу и разказва в комедиен тон за някакъв немец от противовъздушната отбрана, който хваща двама бягщи военнопленници, американски летци, и ги затваря в избата си. Когато свършва войната, той скрива това от тях. След няколкогодишни приготовления американците

най-после успяват да избягат. Едва тогава, пътувайки през Западна Германия, разбират, че Хитлер е загубил войната. Ролята на немецка изпълнява Алек Гинес. „Занимателно е, че от този образ — разказва артистът, — понеже се различава много от тези, които досега съм играл. Хареса ми също сценарият, макар че по мое мнение историята е лишена от по-задълбочен психологически рисунк.“

Според последните статистически данни броят на кината в Лондон е намалял в 1964 година в сравнение с предишната година с 6 процента. Броят на зрителите — с 4 процента. Продуцентите и собствениците на кината са реализирали обаче по-големи печалби благодарение на увеличението на цените на билетите.

Том Кортенау ще изпълнява главната роля във филма по най-новия роман на Джон Пристли „Загубената империя“ — за възникването и развоя на музик-хола преди първата световна война.

Ричард Харис („Спортен живот“) готви сега главната роля за филма „Дилан“, посветен на известния английски писател Дилан Томас.

Западна Германия

Известният западногермански продуцент Артур Браунер подготвя нова екранизация на древногерманския епос „Нибелунгите“, филмиран преди четиридесет години от Фриц Ланг. Филмът, подобно на нямата версия, ще се състои от две части: „Смъртта на Зигфрид“ и „Отмъщението на Кримхилда“. Продукцията ще струва два милиона долара. Постановчик ще бъде Харолд Райнл. Филмът ще се снима в ГФР, ГДР, Австрия и Исландия.

Швеция

Ингмар Бергман е напуснал длъжността гла-



Брижит Бардо във филма на Луи Мал „Вива Мария“.

вен режисьор на Кралския драматичен театър и възнамерява годишно да снима по два филма. След свършване на една от новелите на филма „Стимулация“ (с Ингрид Бергман) режисьорът е започнал да пише своя нов сценарий, който ще

реализира през 1967 година.

САЩ

В едно от нюйоркските съдилища е постъпила искова молба от Джони Вайсмюлер към издателството „Макфаден кор-

порейшън“. В едно от миналогодишните списания на издателството е била напечатана статията „Тарзан сега, или безумният живот на Джони Вайсмюлер“. Ищецът твърди, че тази статия е чиста лъжа и че тя петни неговото име. Американската преса отделя доста много внимание на този процес и това е напълно обяснимо. Джони Вайсмюлер е първият артист, който е играл Тарзан на екрана. Той е започнал да се снима в тази серия в 1932 година и е взел участие в дванадесет „тарзански“ филма. Сега Вайсмюлер е на 61-годишна, живее в Чикаго и работи като агент в една компания по строеж на плавателни басейни.

По екраните на Щатите отново се прожектира известният навремето си филм „Солта на земята“ (режисьор Херберт Биберман). Във връзка с това западната преса припомня, че преди единадесет години този филм е бил представен само в едно малко нюйоркско кино, а режисьорът Биберман, обвинен в прокомунистически симпатии и изправен да отговаря пред комисията на Мак Карти. Сега филмът „Солта на земята“ е загубил много от своята политическа актуалност, но въпреки това е имал голям успех.

Американският артист Френсис Бушмен е на 82 години, но още продължава да играе в киното. Напоследък той се е снел в своя 435-ти филм.

АНТОН АНТОНОВ—ТОНИЧ

ОТКРАДНАТИЯТ ВЛАК

Една ранена сграда — без очи, без покрив, пресечена почти на две, така че се вижда оголеното грозно стълбище. Такива ги имаше стотици през ония дни...

И един млад човек — не особено красив, но с умно и енергично лице вдигнато към небето. Облеклото му е лишено от всякаква привлекателност. Това дори не е облекло, а най-обикновена омачкана войнишка униформа и кепе, чийто истински вид трудно може да се разпознае. Но подофицерските нашивки и вензелът на инженерните войски все пак ни подсказват, че имаме работа с някакво началство...

Младият човек стои пред сградата и дълго я съзерцава — със смесено чувство на горчивина и надежда. Това е може би неговият дом? ... Едва ли! ... Иначе навярно би се завтекъл презглава по разкъртеното стълбище. След миг той навежда глава и вече с по-определено, съвсем укоризнено изражение поглежда прашните си ботуши. Няма какво да се прави — той извършва онова, което може би и вие неведнъж сте правили в казармата: сваля кепето и почва старателно да излъсква ботушите си.

Докато върши това, от развалините на съседния дом излиза черна, почти подивяла котка, която напредва бавно, без да изпуска из очи нашия герой. Но и в неговата наведена фигура се забелязва промяна — някаква предстартова напрегнатост. Още един миг и младият човек прави отчаян скок напред... Напразно! Котката е по-бърза и успява да пресече пътя му.

Младият човек се спира, но не бива да преувеличаваме неговото отчаяние. Той се решава да продължи компроментираното дело. Виждаме го как влиза в сградата и почва да се изкачва бавно по разрушеното стълбище — достатъчно бавно, за да има време да се появи главният надпис на филма:

ОТКРАДНАТИЯТ ВЛАК

А след него и другите надписи...

Най-после младежът спира на една от етажните площадки. Врата. Вижда се табелка с импровизиран надпис. Под нея личи мястото на скоро извадена медна плочица — останали само четири дупчици от гвоздейчетата... Младежът се поколебава за миг и натиска звънеца.

(Тук надписите свършват)

Никакъв звук, разбира се.

Тогаво младежът почва да чука — отначало лекичко, след това все по-настойчиво.

Никакъв отговор.

Няма ли хора в къщата? Не, има и след миг ще ги видим. — Двама — застанали в поза на напрегнато мълчание. Единият от тях е девойка, хубава при това, с нежно, миловидно лице. Другият е още сравнително млад човек, в униформа без пагони. Всичко във външността му подсказва кадровия офицер, който се е приобщил към народната власт. На ръката му е препасана червена лента с пинииалите на Отечествения фронт.

— Чакаш ли някого? — запитва шепнешком мъжът.

— Не... — също тъй шепнешком отвръща девойката. — Да отворя ли?

Мъжът прави категоричен жест.

— В никакъв случай!

Чукането откън продължава.

— Кой може да е? — казва замислено девойката.
— Очевидно простак! — измърморва мъжът. — Ще издъни вратата...
Младежът отвѣн разбира, че в къщата няма никого, и с наведена глава тръгва обратно по стълбите.
Отново сме в стаята. Двамата все още мълчат и се заслушват.
— Отиде си! — казва най-сетне девойката.
Мъжът напрегнато мисли.
— А може и да чака долу! — казва най-сетне той загрижено. — Трябва да излезеш първа и да очистиш пътя пред мен!
Лицето на девойката помръква.
— Страх ме е, Андрей! — казва тя. И като помисля малко, добавя тихо: — И за теб ме е страх!
— Няма защо да мислиш за мен! — отвръща мъжът. — Аз ще се справя!...
А всичко друго зависи само от теб!
— Но там те познават!
— Аз няма да дойда с теб!... Ще чакам на гарата... Въпросът е да го убедиш да тръгне на всяка цена!
— Боя се — повтаря още веднъж девойката.

2.

Сега отново виждаме младия човек с подофицерските нашивки, приседнал върху темела на разрушената къща. Той е прехвърлил на колене сухарната си торба, бръква в нея и изважда нещо, прилично на суджук. Тъкмо се е приготвил енергично да го захапне, чува се слабо, безпомощно мяукане. Той става прав и търси с поглед. Някъде в развалините е свила бездомно гнездо черната котка, която преди малко му пресече пътя. Три невероятно мръсни и мършави котенца се мъчат — без особен успех — да изсмучат нещо от изгладнялата си майка.
Младият човек поглежда със съжаление суджука, после с лек, точен жест го подхвърля. В първия миг котката е готова да побегне, но след това лакомо се нахвърля върху невиджаната плячка.

Докато трае тази сценка, виждаме как от входа на разрушената къща излиза девойката. Сега тя е облечена, в ръката си държи малко пътническо куфарче. Погледът ѝ случайно попада върху войника, тя се спира стреснато. Израз на радост и съмнение се появява на лицето ѝ.

— Дамяне! — извика момичето.

Младежът рязко се обръща. Двамата се гледат така, сякаш не вярват на очите си, после мълчаливо тръгват един срещу друг. Когато се наближават съвсем, следва тъй стремителна прегръдка, сякаш почвата под краката им е потънала и те се мъчат да се задържат един в друг.

Трябва да изтърпим тая прегръдка, още повече, че следващата ще бъде едва в края на филма!

Най-после се разделят, но продължават да се гледат с радостни и възбудени очи.

— Ти ли думка преди малко? — запитва най-сетне момичето.

— А ти защо не отвори?

Някаква тъмна сянка минава през лицето на девойката.

— Не знаех, че си ти! — отвръща тя.

— Сама ли беше? — запитва той подозрително.

— Сама...

— Да се върнем горе!

— Не, не! — казва тя решително. И като вижда израза на лицето му, тутакси добавя: — Бързам... Аз... ще пътувам!

— Къде?

— За Пловдив...

— Че какво ще правиш в Пловдив?

— Сега не мога да ти кажа!

Младежът я поглежда дълго и изпитателно.

— Бре-ей!... Много пък загадъчна си станала на всичко отгоре! — казва той иронично.

— Не се шегувай! — отвръща сериозно и строго момичето. — На всички не им е лесно като на теб!

Виждаме ги подир малко някъде към центъра на града.

— Дотук! — казва тя категорично.

Дамян въздъхва и остава, но още дълго време гледа след момичето, което се отдалечава с енергични стъпки.

3.

Вие може би вече сте забравили, че веднага след 9 септември 1944 година, МВР се помещаваше в сградата на хотел „Славянска беседа“. Това наистина може да се забрави, но никога няма да се изличи от паметта онази чудна и незабравима атмосфера на революционна романтика, в която беше потопен целият град. Именно този спомен трябва да се съживи пред зрителя.

Спомнете си, да речем, охраната пред хотела. Хора в униформи, хора в полууниформи, хора в цивилни дрехи — богато окичени с ленти, препасани с колани, въоръжени с цялото пъстро оръжие на няколко армии.

Трябва да има ред, а цари безредие, насам и натам сноват хора и е трудно да се разбере кой е свой и кой — чужд.

Ето например пред входа спира стар, раздрънкан „Щаер“. От него изскачат група въоръжени хора, на вид като тия, които току-що описахме. Измежду тях веднага се хвърля на очи един по-възрастен човек, който явно е техен главатар или предводител. Това личи от облеклото — солидно, полутуристическо. Това личи и по широката червена лента, която опасва лявата му ръка. Само като се взрем по-внимателно, ще забележим, че той единствен е без оръжие. Ще видим още, че шмайзерите на младежите са насочени недвусмислено към неговия гръб.

Съвсем очевидно става, че това е някой от фашистките главорези, когото младежите са заловили из града.

Груната шумно нахлува през отворения вход, преди още някой да им е поискал пропуски.

Пропуски ли? ... Дребнава формалност за младата революция, която кипеше като вино ...

Всичко това става пред очите на нашия познат момък — Дамян. И навярно го окуражава, защото и той се отправя стремително към вратата. Но излиза все пак, че в безредieto има някакъв ред и че хората тук познават своите. Един нагизден с оръжие часови мигом го спира.

— Ти къде? — пита строго той.

— При Виктор! — казва решително Дамян.

Изглежда, че това име респектира.

— За какво ти е Виктор?

— На него ще обясня! — отвърща малко пренебрежително младежът. Часовият един миг се колебае, после казва на другаря си:

— Заведи го при дежурния!

Вторият часови и Дамян хлътват във входа.

На тяхно място се появява странна двойка — момиче, въоръжено с автомат, и едър, пълен мъж, с черен „хюкел“ на главата и тежък кастронен балтон, макар че е едва средата на септември. Мъжът е изплашен до смърт, момичето сияе ...

Сега сме в хола, из който все тъй шумно и делово щъкат на всички посоки въоръжени хора. Дамян е спрял пред висок, небръснат мъж, надянал офицерската муниция направо върху цивилното си облекло.

Лицето на небръснатия мъж е сърдито и раздразнено.

— За какво ти е Виктор? — запитва той недружелюбно.

— Кажете му, че го търси Дамян Левака ... Той ще ви разбере ...

— В дежурната! — нарежда високият на часовия и пояснява на Дамян: — Почакай там! Ще му кажа!

И няма време да прибави ни дума повече, защото пред него се изправя момичето със странния арестант. Високият още повече кипва:

— Защо ми водиш туй чучело? — пита той сърдито.

Сиянието изчезва от лицето на девойката.

— Видя ми се съмнителен, другарю Волгин! — промърморва тя смутено. Високият само за миг пренебрежава.

— Чадърът и бомбето на гардероб! — казва той. — Него, в дежурната!

Изглежда, че дежурният няма да има нито за миг покой. Едва девойката отминава и влиза нова група въоръжени хора, които мъкнат някаква едра, ко-

калеста жена, в доста раздърпана рокля — явни белези на пролетарско насилие... Едва когато камерата приближава към нея, виждаме, че това е мъж, преоблечен в женски дрехи.

4.

Офицерът, който вече видяхме в първия епизод, бързо се движи по една от тихите софийски улици. Но може би мнозина няма да го познаят, защото сега е с очила, а освен това внушителни мустаци украсяват лицето му.

След малко го виждаме да влиза в някакъв заден двор, задръстен от варели и стари автомобилни части. В дъното се вижда гараж с грамадна, двукрила врата. На самата врата е изрязана малка вратичка, пред която офицерът спира. Като се оглежда дискретно, той почуква с определен сигнал. След малко някакъв мълчалив човек — засега ще съобщим само името му — Хасъров — безшумно откряква вратата.

5.

Вътрешността на гаража. Някъде от тавана, като прожекторни снопи, пада нарязана на квадрати светлина. Четирима души са насядали край дълга маса, отрупана с работни инструменти. Те са облечени в съвсем обикновени дрехи, но нещо в техните солидни и охранени лица подсказва, че не са обикновени хора. Новодошлият чинно козирува.

— Господин полковник, разрешете да остана!

— Седнете, Черкезов! — казва единият от мъжете.

Той е нисъчък, малко тантурест и прилича повече на сараф или на златар, отколкото на военен. Това впечатление се усилва и от очилата със златни рамки, които красят носа му.

Черкезов сяда, полковникът нетърпеливо го поглежда.

— Как е положението?

— Всичко е натоварено — отвръща Черкезов. — След малко ще дойдат да ни вземат...

— С кола?

— Каляската е малко особена... — усмихва се накриво Черкезов. — Но няма как... Не съм виновен, че господата са толкова известни...

Двамата руси, солидни мъже стоят безизразни един до друг, сякаш не става дума за тях.

6.

Софийската гара. На четвърти коловоз — немного дълга композиция, начело на която хубав, излъскан локомотив бълва дим. Първите два вагона са пътнишки, подир тях следват открити платформи, натоварени с камиони и военно имущество. Тук-таме към небето стърчат леки флакови оръдия и картечници.

Камерата ни завежда до последния открит вагон, натоварен освен с оръжие и с някакъв невидим за око багаж, закрит с брезенти. Дори на не твърде наблюдателния зрител ще направи впечатление малко странния вид на войниците от прислугата на оръдията и картечниците. Униформите им са съвършено омачкани, сякаш ги е преживяла крава — като на най-закъсали запасници. А в същото време техните лица са някак особено гладки и охранени — като на хора, които са живели хубав живот. Някои детайли ще ни подсказват постепенно, че работата не е чиста — луксозна кутия цигари, масивен пръстен на нечия ръка, швейцарски джобен часовник, изваден небрежно от скъсания джоб на куртката...

А освен това ще чуем и част от разговор, който съвсем ще укрепи всички лоши съмнения.

„Войникът“ с швейцарския часовник поглежда недоволено и още по-недоволено измърморва:

— Закъсняхме половин час!

— Какво искаш от Черкеза? — казва сърдито съседът му. — Намерили кого да назначат за комендант... Кой знае къде смуче коняк...

— Коняк — нищо! — казва загрижено трети. — Ами да не е преминал на водка!

— Не ми се вярва чекистите да са толкова щедри... Ако го пипнат, и

свръхната киселина ще му е малко! — казва кисело „войникът“ с часовника. — Аз мисля, господа офи...

Той едва не прехапва езика си по средата на думата и поглежда виновно другите.

— О-фи! — повтаря мрачно един от тях. — Няма „офи“!... Има Оф!... Пред тебе е редник Станойко Къчев, ясно ли е?

— Тъй вярно, редник Станойко Къчев!

Внезапно групата забравя своя разговор, всички вторачват очи в нещо, което все още ние не виждаме.

Това е Сашка, с малкото куфарче в ръка. Тя приближава вагона и пита:

— Другари, това ли е влакът за Пловдив?

— Всички сме за Пловдив! — подхвърля някой шеговито.

— Тука има едно място!... Първа класа! — обажда се друг и многозначително намира на другарите си.

Сашка с достойнство отминава.

След няколко крачки тя среща млад, излъскан подпоручик, с малка претенциозна брадичка.

— Влакът е само за военни, госпожице! — предупреждава я той.

Сашка смутено и неуверено го поглежда.

— Аз търся капитан Черкезов! — казва тя тихо.

— Не го познавам! — отвърща студено подпоручикът. — Чакайте на перона! Тука не може!

Сашка бавно се отдалечава от влака.

7.

Някакво сутеренно помещение — доста просторно и въпреки това пренаселено. Камерата като че ли търси нашия герой. Но очевидно не е толкова лесно да го открие. Близо до стената двама съмнителни субекти хвърлят зарове. В ъгъла е коленичил някакъв мазен тип с тлъст задник и вдигнал ръце към небето, отправя за пръв път в живота си искрена молитва. Някаква солидна дама с вкаменено лице гледа пред себе си с неподвижен поглед. Офицер с откъснати пагони и синя гривна около околото пуши мрачно цигара.

Най-сетне камерата открива този, който ни трябва. Той не е сам и не виждаме да е в лошо настроение — приказва развеселено с едрия мъж, за когото ще си припомним, че бе доведен от девойката с шмайзера. Но сега видът му е съвсем друг, защото е свалил луксозния балтон и е седнал по турски върху него. Всъщност това е най-обикновен трудов човек и само пълното му лице е довело девойката в заблуда.

— Не беше ми платил за цели четири месеца... — казва мъжът и почва да брои на пръсти. — Даже за пет... Щом американците удариха по Софията, синковецът се качи на автомобила и драсна... Отивам тая заран да прегледам парното и що да видя — вратата счупена!

— Ясно! — кимва Дамян. — И ти реши да вземеш заплатите си в натура!

— Ами как? — поглежда го учуден мъжът. — Нали нѐ тузове ще им вземем парата до рубче?... Та за един балтон...

— Добре, де, а защо го облече? Можеше да го вземеш на ръка...

— Та да кажат подире, че съм го откраднал, тъй ли? — клати глава дебелият. — Аз съм от стара коза яре, разбирам ги тия работи...

Вратата на ареста рязко се отваря, на прага се появява дежурният.

— Пешо Маркулийски! — вика той.

— Тук! — обажда се сепнат събеседникът на Дамян.

— Тръгвай с мене!

Дамян също скача и бързо се приближава до дежурния.

— Слушай, батенце! — казва му той. — Мене ме е извикал Виктор по срочна работа. Тебе ще те сапунисва после, да знаеш!

— На мене такива не ми минават, не съм от Ботунец! — отвърща дежурният сопнато. — Досега са се обадили барем десетина братовчеди и три лели на Виктор... А онази там казва, че му е балдъза!

Той сочи с очи седналата наблизко самотна проститутка и отвежда Пешо Маркулийски.

8.

Има нещо злокобно в равномерното чаткане на четири чифта конски копита, макар че според мнозина подковата носи щастие...

Когато камерата се оттегли назад, ние виждаме една от ония фургонни коли, които отдавна вече са изчезнали — колите, с които навремето пренасяха месо и салами. На колата пише **ДОКУЗАНОВ** и има нарисувана розова свинска глава — почти от натура снет портрет на полковник Тушев, когото познаваме вече от гаража.

Сега виждаме полковника, седнал „по турски“ на ламаринения под. Около него са насядали тримата непознати. Цялата група ритмично се поклаща при равномерно ход на колата...

— Каква воня! — казва мрачно полковникът. — Ще се задушим!

Едва сега единият от непознатите заговаря на български, но със силен акцент:

— Защо, господин полковник? ... А според мене миризмата е просто чудесна...

И като въздъхва малко разнежено, тихо добавя:

— Баща ми правеше най-хубавите колбаси в Бавария...

Полковник Тушев сърдито го поглежда.

— Поне да беше побързало това говедо!

Но конските копита все тъй равномерно чаткат. А що се отнася до „говедото“, то е навярно капитан Черкезов, който седи на капрата, до колара. И двамата се мъчат да изглеждат спокойни, но тревогата им е предала настръхнал вид. Сега единствената им защита от фатални изненади е ярката отечествено-фронтובה маскировка на капитана. А може би и pistolетът, пхнат в преместения между краката кобур. Наистина не бива да се бърза! ... Колкото по-обикновено изглежда тази кола, толкова по-добре...

И все пак не е съвсем добре, защото на ъгъла ги спират. Това е патрулна двойка, съставена едва ли не от малолетни: слабичък гимназист, с външни атрибути на властта и тежък кобур на кръста, и съвсем крехко русокосо момиче, чието рамо сякаш ще се прекърши под тежестта на старата малнихерова пушка.

— Сто-о-о-ой! — заповядва младежът с преливащ в мутации глас.

Коларят неохотно спира. Момичето сваля пушката, която стига до носа му. Ако гръмне с нея, откатът навярно ще го прекърши на две...

— Какво карате? — запитва момъкът строго.

— Специална доставка — отвръща спокойно капитан Черкезов.

— Каква е тая доставка? — пита подозрително младежът.

— За съветското командване... Салами...

Този реплика явно впечатлява младежа. Щом е за съветското командване — може! ... И той казва с омекнал глас:

— Дайте си документите!

Два чифта очи внимателно зобят буквите на хартията. Та как ли в ония дни можеше да се познае кой документ е редовен и кой — фалшиф?

Скоро младежът връща документа и промърморва благосклонно:

— Карай!

Подковите отново зачаткват. В сините очи на девойчето се чете нескрито съжаление — не беше лошо да се зърнат тия салами, ама нейсе!

— От дете не съм виждала истински салам! — казва тя с горчивина.

— Едно време тате купуваше парчета... Царска работа! — възкликна момъкът.

— Каква, каква? Я повтори! — казва с укор момичето.

Колата се е отдалечила. Отново виждаме двамата на капрата.

— Изногих се и под ходилата! — казва намръщено коларят.

Капитан Черкезов изважда от джоба на куртката си плоско шишенце с коняк и го навдига — къл-къл-къл-къл! ...

— Който го е страх от врабци, да не сее просо! — казва той и добавя през зъби: — Писано им било да поживеят!

9.

Отново софийската гара. Откъм черния вход се задава групата на бегълците, доста гузна на вид. Очите им неспокойно шарят по случайните минувачи. — По-спокойно, господа, по-спокойно! — шепне сърдито под носа си капитанът.

Полковник Тушев едва ли не се препъва в своя грамаден куфар, притегнат

с ремъци. Капитан Черкезов се опитва да го вземе от ръцете му, но полковникът ревниво го дърпа към себе си.

— Не, не, моля ти се! Сам ще го нося! — възкликва той.

Групата излиза на перона. Разпасан взвод войници в разсипан строй прекосява линиите, но никой не обръща внимание на офицера.

Въоръжени до зъби младежи мъкнат нанякъде някакъв арестант.

Капитан Черкезов се спира.

— Ето го, на четвърти коловоз! — казва той, сочейки с очи влака.

Всички полегдат нататък.

— Ще се качите във втория вагон! — нарежда капитанът.

— А вие? — запитва поразтревожен полковник Тушев.

— Трябва да доведе сестра ми!

— Ах, да... — измърморва полковникът с едва скрита досада.

Групата на бегълците забързва към композицията на четвърти коловоз.

Капитан Черкезов тръгва по перона, като нетърпеливо се оглежда. Той скоро съзира Сашка, приседнала зад някаква купчина багаж. Но сега лицето ѝ е доста разколебано.

— Да вървим! — казва меко Черкезов.

Но момичето не бърза да стане.

— Андрей, какъв е този влак? — запитва тя. — Връщат цивилните!

— Какво от това? — малко нетърпеливо отвръща Черкезов. — Тебе няма да върнат!

— И не видях нито една жена! — казва Сашка, все тъй неуверено.

— Не се бой, щом си с мен! — казва Черкезов. — Никой няма да те докосне с пръст...

Саша все още стои нерешително на перона.

— Ти криеш нещо от мене, Андрей! И на всичко отгоре ме караш да лъжа...

— Какво има да крия? — прекъсва я нетърпеливо Черкезов. — Въпросът е да помогнем на татко!

— Не вярвам да е в такава голяма опасност!

— Ти не разбираш! — казва той — Бащата на капитан Черкезов! Как си мислиш тая работа?

— Но и на Саша Черкезова! — казва строго момичето.

— Не разбираш ли, че Сараново е едно диво село — всичко може да стане! Въпросът е да го вземем оттам и да го заведем в Пловдив при чичо Стилян... Там ще бъде много по-сигурен!

— Аз познавам хората в Сараново... Има много добри другари.

— Саша, не е време за спорове... Мен ме е страх... Ако искаш татко да тежи на съвестта ти, прави каквото знаеш!

И я наблюдава внимателно — да не би наистина да се откаже.

Последният му аргумент, изглежда, е най-силен. Саша размисля известно време и казва неспокойно:

— Добре, ще дойда!

Черкезов нетърпеливо бърза напред. Най-после двамата стигат до някакво празно купе.

— Чакай ме тука, Сашке! — казва той ободрено. — Сега ще се върна...

Виждаме как капитан Черкезов прекосява бързо перона и влиза в помещението с надпис: „Началникъ движение“. Вътре има само един служител с държавна униформа на железниците, всички други са пъстра цивилна сбирщина, с всички крещящи отличителни знаци на новата власт. Разбира се, капитан Черкезов по нищо не им отстъпва.

— Ротфронт! — поздравлява той още от прага.

— Ротфронт! — отвръщат дружно цивилните.

Само униформеният го поглежда накриво.

— Какво има, другарю?

— Чакам „зелена улица“ за влак номер шестнадесет... До турската граница...

— Това разбрах... Но вие носите ли документа?

— Моля!... От съветското главно командване!...

Докато началникът чете внимателно документа, единият от цивилните казва:

— Хептен ще запушим трафика!

Но това очевидно е казано колкото да си придаде важност — да не помисли военният, че тука стоят без работа.

— Специална задача — казва Черкезов уж шепнешком, но да го чуят всички.

И за потвърждение красноречиво намига.

— Аха! — кимва с разбиране цивилният и също намига.

Киселият началник подава на Черкезов някакво листче.

— Ето ви разписанието! Ще го спазвате точ в точ!

Капитан Черкезов го съгва акуратно и го пхва в джоба на куртката си.

В купето на полковника, който в момента е самичък.

Черкезов сериозно докладва:

— Господин полковник, всичко е готово! Чакам само вашата заповед!

— Ами багажът на немците?

— Кой багаж? Денковете?

— Да, денковете с книгата!

— А защо товарихте тия боклуци? — запитва недоволен Черкезов.

Полковникът бегло се оглежда, след това хваща доверчиво Черкезов за копчето.

— Това са архивите на немското посолство... — казва той тихо. — Руснаците са готови да дадат милиони за тях...

— Ще им приседнат! — измърморва отмъстително капитан Черкезов.

Тъкмо в тоя миг влизат двамата придружители на полковника, заедно с неговия адютант. Единият от тях тържествено се изправя пред капитана и заговаря на своя доста несклопан български език:

— Благодаря ви, господин капитан!.. Райхът никога не забравя своите истински приятели... И след победата фюрерът ще си спомни за тях... Хайл!

— Хайл! — отвръща сериозно капитан Черкезов. — Очаквам заповед за потегляне!

— Да, веднага! — отвръща живо полковникът. — Но проверихте ли машиниста? Трябва да бъде абсолютн с сигурен човек!

Машинистът и огнярът не ги назначавам аз, господин полковник! — отвръща недоволен Черкезов. — Пращат ни ги от депото... Пък и сега всички се пишат „червени“!

— Проучете, капитан Черкезов, проучете! — казва полковник Тушев назидателно. — И вземете сигурни мерки!

10.

Обилната пара на локомотива излиза на гъсти вълма. Когато тя малко се разсейва, виждаме как Черкезов се качва бързо на стълбата.

Машинистът и огнярът го измерват под око. Колкото и двамата да си приличат по чернилката, толкова са различни по вид и държане. Машинистът е човек слаб, мрачен, с лице на язватик. Обратно — плещестият огняр изглежда жизнен и весел, шапка от женски чорап скрива гъстата му, прошарена коса.

— Другари! — заговаря Черкезов разпалено. — Свърши се робството!... Гадовете треперят!...

Двамата го слушат без особено въодушевление. Черкезов е явно затруднен — по какъв начин да продължи?

— Но и нашегo мило отечество е в опасност! — добавя той. — Ние трябва да отведем една специална част за охрана на турската граница!

— Разбрахме вече! — отвръща неохотно огнярът.

— От вас се иска само едно: колкото може по-бързо! Не забравяйте, че ни гледа майка България...

Помисля за миг и добави за всеки случай:

— И Георги Димитров...

— Ще сторим, каквото можем... — отвръща доста безучастно машинистът. Черкезов ги поглежда подозрително и слиза от локомотива.

Двамата, останали сами, някое време мълчаливо се гледат. След това огнярът пръв се обаждат:

— Стойко, тоя гад не е никакъв отечественофронтовец... Питай за него из новите земи... Голям звяр, ще знаеш...

— Има ги разни... — отвръща машинистът намръщено.

Бай Цвятко — огнярът, се чеше ожесточено по чорапеното таке.

— Не ми се вижда чиста тая работа... — разсъждава той гласно. — Аз мисля да офейкаме, дордето още не сме тръгнали... Трябва да се провери най-напред...

— Слушай, не ме мешай у тия работи! — казва с досада машинистът. — Я си гледай машинната, мене друго ич не ме интересува...

— Ами ако са бандити някакви?

— Каквито и да са, за них си е...

Внезапно бай Цвятко вижда, че зениците на машиниста някак особено се разширяват, уплаха сковава лицето му. Той се обръща рязко и съзира срещу себе си капитан Черкезов, с насочен към лицето му пистолет. Зад гърба на Черкезов се появява мрачното лице на фелдфебел школьник, който държи в ръцете си автомата.

— А-а-а, показва ли си истинската муцуна, свиньо болшевишка! — ругае злобно Черкезов. — Жив ще те набутам в пещта!

Бай Цвятко навъсено мълчи.

Черкезов ги оглежда, след това казва сухо:

— И двамата сте пленници на законното българско правителство на господин Муравиев! Ще изпълнявате само заповедите на моя заместник! — Той посочва школьника. — Инак живи от локомотива няма да слезете... Ясно ли е?

— Ясно, господин капитан! — отвръща забъркано машинистът.

Но бай Цвятко упорито мълчи.

— Първото спиране е в Сараново! Ще спазвате строго графика или ще ви одера кожата!

11.

Влакът вече лети по изсушеното от есента софийско поле.

Капитан Черкезов минава по коридора на познатия вагон и влиза в купето на сестра си. Момичето се е свило в един ъгъл като заловено в капан малко зверче. Лицето му е приbledнато, усните — здраво стиснати. Черкезов сяда срещу него. Известно време двамата мълчат, след това Сашка се обажда:

— Андрей, какви са тия хора?

Офицерът я поглежда пренебрежително.

— Хора като хора... Български патриоти... — отвръща той.

— В съседното купе говореха немски... — продължава едва ли не уплашено момичето.

— Че какво от туй? — усмихва се братът. — Немският език и немската нация, слава богу, още са живи...

— Искам да сляза, Андрей!... Още на първата гара!...

— Само това няма да стане! — отвръща Черкезов.

Сега тонът му е много по-уверен, тъй като си дава сметка, че момичето е вече в ръцете му. Сашка го поглежда втренчено.

— Подозирам някаква нечиста игра, Андрей! — казва тя. — Но ще бъде позорно, ако замесиш в нея баща ни!

— Мисли, каквото искаш! — казва сухо Черкезов. — Но аз ще го избавя от вашия болшевишки рай!

Нещо блясва в погледа на девойката.

— А-а-а, така ли? — запитва тя остро. — Изплю камъчето?

Черкезов в миг осъзнава, че е прибързал.

— Нищо няма да направя насила... — казва той с променен глас. — Това честно ти обещавам!... Но ще му дам възможност той сам да направи своя избор...

Известно време момичето мълчи. Лицето му е строго и затворено.

— Ами ако откажа да изпълня тази мисия? — запитва тя бавно.

— Ще я изпълниш! — казва твърдо Черкезов. — Инак ще наредя да го докарат във влака под стража!... И тогава няма да има право на избор!

Известно време двамата се наблюдават мълчаливо. След това Черкезов излиза, като заключава грижливо вратата на купето.

Широка хотелска стая, която служи за кабинет, за заседателна, за спалня, та, дори и за кухня, ако се съди по котлона в единия от ъглите.

И оюро, разюира се... Още в първите часове на революцията бюрото стана един от неините агрибути (заедно с леките коли, телефона и комисарските бележки за часовник, одеяло и кремвирши).

Но човекът, който седи зад бюрото, изглежда никак не на мястото си. Той е едър мъж, силен и властен, макар и в доста износено цивилно облекло. Само големите му мустаци на провинциален занаятчия придават нещо добродушно на неговата възгубичка физиономия. Изобщо целият му вид подсказва, че би трябвало да носи генералска униформа и да командва дивизия.

Но сега той говори по телефона, при това на чист руски език:

— Разбирам, другарю генерал!... Най-лошото е, че в тази посока всички телефонни връзки са прекъснати... Да, да, сега ги възстановяваме... Ще направим всичко, каквого е по силите ни...

Той остави слушалката. Видът му е подтиснат и раздразнен. Запалва цигара и притиска силно, с две ръце, якия си череп; сякаш иска да изпеди оттам някаква доста трудничка мисъл.

В тоя миг близа дежурният — високият, небръснат човек, когото ние вече познаваме. Лицето му е радостно възбудено, той виква още от вратата:

— Момчетата пипнали Преславски!... Преди половин час...

Но како че ли новината не прави нужного впечатление на Виктор.

— Къде? — запитва той доста равнодушно.

— В Княжево... Измъкнали го от едно мазе...

Виктор отново притиска якия си череп.

— Пълна идиотщина! — възкликва той сърдито.

И като вижда недоумяващото лице на дежурния, добавя невесело:

— Мислех за друго... Седни, де!

Дежурният се отпуска в едно от креслата.

— След малко момчетата ще го доведат... — добавя той, поизстинал към новината.

Виктор се обляга назад. Изведнъж си спомня нещо.

— Слушай, да ме е търсил един млад човек?... В униформа?

— Какъв точно? — запитва дежурният.

— Такъв един... шарен! — отвърща сърдито Виктор. — Младеж като младеж!... Дамян Петров — Левака... Трябваше още заранта да се яви!

Дежурният се почеса неуверено.

— Май че имаше нещо подобно... — казва той колебливо.

13.

Познатото ни сутеренно помещение — „клетка“ на задържани най-разнообразни „птици“.

Сега виждаме Дамян до самозваната „балджа“ на Виктор. Тя е мрачна и съсухрена, силно начервена „дама“, с изхабено от помада и евтина пудра лице. Външният ѝ вид не оставя никакво съмнение относно навеки загубената ѝ невинност. Облечена е в къса пола, обува в коркови обувки „танк“ и носи на главата си шапка с перо. „Дамата“ не е забравила да си постави лента — отличителния знак на ОФ, който трябва да ни увери в нейната несъмнена лоялност.

— Жива несправедливост, госпожице! — казва състрадателно Дамян.

— Тъй, де! Че какви германци бяха те! Единият, Ханс, беше баварец. Тъкмо да се изправим пред черковния олтар и го помъкнаха на Източния фронт... Много плакахме и двамата, а аз му казах: „Ханзи, и посреднощ да почукаш, ще ме намериш!“

Дамян с привидно съчувствие клати глава.

— А той! Да знаете той какво ми каза!... „Гретхен, миличка...“

— Защо „Гретхен“? — пита изненадан Дамян.

— Аз се казвам Ганка, затова... „Гретхен, мила, ако загина за хатерланда, за фюрера, знай, че твоето име последно ще спомена!“... Бях уверен!

— Съвсем?

— Не съвсем... Но един ден, ето ти го, идва с писмо!

— Кой?

— Как кой! Руди!... Какво да правя, дойде с писмо от Ханзи!... Същият като него, само че червенокос и с много, много лунички... Дори по гърба... И гои не беше истински германец!

— А какъв?

— Судект! — казва „дамата“.

— Судет! — поправя я Дамян, леко усмихнат.

— Повече приказваше по чешки... И тъкмо да се оженим, повлякоха и него!... После дойде Франци... Франя... Хърватин.

— Третият? — пита Дамян.

— Не, четвъртият... — отвърща тя, броейки на пръстите си. — Третият беше Вили, австриец от Бургенланд... Пак с писмо... Нямаше къде да пренощува, спа една вечер и... Мога ли да го изгоня, кажете!... Ние, българите, от край време сме гостоприемни...

„Дамата“ поглежда Дамян с поглед, който непременно изисква съчувствие.

— Без съмнение! — отвърща Дамян.

— Аз и руснаците ги обичам... Сладури!... И нашите защо не помислят по-сериозно, може ли една армия да живее без любов?

— Остави ги руснаците! — казва Дамян. — Те са по-други хора!

— Че аз каква съм?... Моето не беше ли чист хйдеализъм?

— А тази лента кой ти даде? — пита Дамян.

— Сама си я сложих... — отвърща „дамата“. — Че ние ако не сме унижени и сскърбени — кой?... Само ни експлоатират... И затуй трябва да се обединяваме!

Дамян едва сдържа усмивката си.

— Дамян Петров! — извика в това време дежурният.

— Тук! — обажда се Дамян и става. Лицето му е все още развеселено.

— Познаваш ли Виктор? — пита бързо „дамата“. — Кажй му две сладки думи за мене!

— Непременно!

— Да ти дам ли адресчето?

— Няма нужда! — отвърща Дамян, с желание миг по-скоро да се отърве.

— Чувай, чувай, може да ти потрябва! — казва тя и го хваща за ръката. — „Сердика“ 12, трети етаж... За Галина ще питаш!

Дамян се отскубва, отива при вратата. Дежурният го посреща с ки село лице.

— Ти пък сливи ли имаше в устата... да кажеш, че е истина! — казва той полусърдито, полуизвинително. — Хайде, върви!

„Дамата“ маха на Дамян с ръчичка като при раздяла.

14.

Огново сме в кабинета на Виктор. Срещу него седи Дамян и пие чаша силен чай.

— Добре, де, защо не им каза, че аз те викам? — пита недоволно Виктор.

— Как да не им казах! — отвърща с досада младежът. И показва с пръсти: — Тъкмо три пъти!... И щом им кажа, веднага почват да ми бъркат по джобовете... Оръжие търсят.

— Барем намериха ли?

— Отде?... Аз от тебе чакам!... Имаш да ми връщаш един пистолет. Едвам го задигнах от фелдфебела!

— Дадено!

— Само че... нали знаеш? На заем брашно, тъпкано се връща! Искам автоматичен!

— Не бери грижа! — усмихва се под мустак Виктор. — Ще ти дам дори да си избереш... Имам цяла колекция... Кога излезе от казармата?

— Сутринта... Към седем...

— Срещна ли се с вашите?

— Кога? Те отишли в Горни Пасарел... Майка ми нали има болно сърце?... Оставили ми бележка, но... ти си наредил веднага да дойда... — И добавя засмяно: — За да ме натикате в гълъбарника!

— Че какво? — възразява сериозно Виктор. — Кога друг път ти се е случвало да бъдеш в толкова отбрано общество? — Той помисля малко и запитва: — Сашка знае ли английски?

— Като леди! — отвръща Дамян.

— Трябва ми една жена... Със секретна задача... Тъкмо момиче за тази работа — изискана, с маниери... Пък и може да се разчита на нея. Има ли начин да я видиш?

— Тази сутрин я видях, но замина за Пловдив...

— За Пловдив ли? Какво ще търси там?

— Не пожела да ми каже! Но предполагам, че отива за баща си...

— Ха, ще се страхува за бай Спиридон! Кой ще закача бай Спиридон. Та той, кажи-речи, е наш човек!

— А бе той е наш човек, но нали виждаш какъв е синът му?

— Ние тез работи не ги бъркаме... Всяко стадо може да има едно краставо яре... С какво замина?

— С влака.

Виктор стреснато го поглежда.

— Как с влака! Не може да бъде!

— Защо не може да бъде? — поглежда го учуден Дамян.

— Там е работата, че никакъв влак не е заминавал днеска за Пловдив...

Освен...

Той внезапно млъква.

— Освен? — запитва разтревожен Дамян.

— Не! — тръсва глава Виктор. — Какво ще търси наше момиче в този влак!... Освен ако...

— Моля ти се! — казва Дамян с нескрит укор. — Какво е станало?

Виктор въздъхва и отново сяда зад бюрото си. Сега лицето му е съвсем сериозно и загрижено.

— Безобразна история! — казва той. — Фашизирани елементи успели да заминат от софийската гара с влак... С подправени документи!... Но това не е най-лошото. С влака са побягнали хора, които търсим под дърво и под камък... Заедно с много ценни архиви... Но се чудя какво може да търси Сашка там...

— Навярно е подведена от брат си... — казва намръщено Дамян.

— Точно така! — кимва Виктор. — Слушай, Дамяне, подир четвърт час една наша кола тръгва по дирите на влака... Тъкмо за тебе работа!

— Ясно! — отвръща с готовност Дамян.

Виктор го поглежда строго и добавя:

— Само не забравяй едно: не те пращам да гониш фусти!

Дамян сконфузено млъчи.

— Сега иди да те облекат прилично! — нарежда Виктор. — С тия парцали няма да имаш за две пари авторитет... А след туй ела да ти обясня къде ще ходиш и какво ще правиш!

Дамян енергично става от стола.

15.

Купето на „главното командване“ в откраднатия влак. Немците омърлушено гледат през прозореца. Капитан Черкезов е застанал пред полковника, който недоволен е сбърчил челото си.

— Колко време ви е нужно, за да доведете баща си? — запитва най-сетне Тушев.

Черкезов се замисля за миг.

— Четвърт час... Съвсем близо е до гарата...

— Тогава десет минути ще ви бъдат достатъчни! — казва полковник Тушев. — И нито секунда повече!

Черкезов го поглежда иронично.

— Разбрано, господин полковник!

Той козирува небрежно и излиза от купето. Известно време останалите млъчат. Най-после старшият от германците проговаря ниско, на български, без да стества поглед от прозореца:

— Никакво спиране!

Тушев разтревожен обръща глава към него.

— Опасно е, хер Тидке! ... Охраната е в негови ръце...

— Да се обезвреди! — все тъй с равен, но твърд глас казва германецът.

Полковникът го поглежда загрижено, след това отива в купето, където са Хасъров и адютантът.

— Веднага иди в локомотива! — нарежда той на Хасъров, като се оглежда подозрително. — Никакво спиране в Сараньово!

— А Черкезов? — пита поуплашен Хасъров.

— Изпълнявай заповедта! Аз ще се справя с него...

Виждаме Хасъров, който минава между буферите, след това смешно и неловко се катери по тендера.

Подир малко той е в локомотива.

— Никакво спиране в Сараньово! — казва Хасъров строго. — Това е заповед!

— Стига с тия заповеди! — обажда се бай Цвятко, огнярът. — Ние имаме друга заповед от коменданта: да спрем на всяка цена!

— А бе, бай Цветко, нали ти казах: не се мешай у чужди работи! — казва машинистът. — Аз тъй си знам: скърца ли врата, пръст не слагай!

— Заповед има! — продължава да настоява бай Цвятко.

Тогава Хасъров нервно избухва:

— Слушай, говедо, само с тебе ли ще се разправам? Това е заповед на полковника!

И се обръща към фелдфебел-школника:

— Тебе ще държа отговорен!

— Слушам, господин поручик!

Хасъров си отива.

Бай Цветко поглежда школника под око и тихо пошущва на машиниста:

— Като е предвидено да спираме, дано да няма открит път!

Машинистът все още недоумява.

— Бе какво те интересуват тия работи! — казва той сърдито. — Фъргай си там кюмуро!

— Мисля да офейкаме! — прошепва бай Цвятко.

— А-а-а, не джанъм! — изшептява като опарен машинистът. — Мене ич не ме мешай у тия работи!

16.

Колата, която фучи с все сила по софийските улици, навярно би могла да вземе това разстояние и за по-малко от час — такава е нейната скорост.

Зад кормилото седи Дамян. Сега неговият вид е далеч по-представителен, отколкото в началото на филма, изразът му е сериозен и съсредоточен.

В колата има още трима души — един до него, двама на задните места. И тримата са млади хора, в ръцете си държат автомати. Видът им ясно показва, че са решени на всичко.

Дамян държи волана напрегнато, погледът му не се откъсва от пътя.

— Натоварихте ли взрива? — запитва внезапно той.

— Всичко е наред, началство! — отвръща човекът отдясно.

17.

Влакът-беглец продължително свирн — може би приближава някаква гара.

Капитан Черкезов влиза в купето, в което е заключил сестра си. Той я гледа, мрачно присвил устни.

— Готви се! — казва ѝ. — Ще пратя човек с теб... Дал съм му строго нареждане: само думичка да шукнеш и ще ти тегли куршума...

Момичето мрачно мълчи.

— Помни какво съм ти казал! — добавя той и в гласа му звучи съвсем недвуслислена закана.

Черкезов излиза в коридора и сваля нервно стъклото на прозореца. Но защо влакът не намалява скоростта? ... След малко виждаме как той прелита с пълен ход край някаква гара. Едва имаме време да зърнем табелката: **САРАНЬОВО**.

Миг-два Черкезов стои неподвижен, изпълнен с гневно недоумение, след

това хуква по коридора. Виждаме го как с рязко движение отваря вратата на едно купе.

В купето са полковник Тушев и още трима непознати офицери. Видът им не е ни най-малко изненадан — те го гледат студено и втрещено.

— Господин полковник, защо не спяхме? — изкрещява капитан Черкезов.

Полковник Тушев става бавно от мястото си.

— Капитан Черкезов, въпроси мога да задавам само аз! — отвръща рязко, но спокойно той. — Или забравихте военния устав?

— Но нали обещахте? — продължава да крещи капитанът.

— Капитан Черкезов, вие сте завършили Военното на Негово Величество училище... Там, вярвам, са ви учили, че интересите на родината стоят над всички други интереси?

— Но как ще оставя баща си? — прекъсва го с вик капитанът.

— Капитан Черкезов, родината иска от нас жертви!... Всички ще оставим тук нещо мило и свидно... Аз се разделям — може би завинаги — с гробовете на дедите си!

— Спрете, мръсници! — изревава Черкезов, обезумял от ярост. — Спрете или ще прата всички ви по дяволите!

Той се хвърля стремително към ръчната спирачка, но останалите сякаш са очаквали това. Тримата офицери се нахвърлят върху него. Капитан Черкезов успява да позали с юмрук първия, но другите двама, макар и с голяма мъка, го хващат.

Полковник Тушев приближава до Черкезов и с бързи движения сваля колана му с кобура.

— Капитан Черкезов, още една дума и ще смъкна и пагоните ви! — казва гой сурово. — Не забравяйте, че ви ги е дал нашият цар!... От негово име...

Но той не успява да довърши — Черкезов яростно го захрачва.

Полковникът бавно избърсва лицето си, погледът му се изпълва с омраза.

— Щом пристигнем на свободна земя, ще измия обидата с оръжие! — казва той с надутото достойнство.

— Ти ли, щабна дървеница! — все още кипи от ярост Черкезов. — Ти през живота си не си помиришвал барут...

— Заклучете го! — заповядва полковникът.

Офицерите блъсват капитана в купето и заключват вратата.

18.

Колата на Дамян все тъй с бясна скорост лети по празното шосе. Виждаме я как с пълна бързина се врязва в някакво ято гъски и в миг изчезва зад облак перушина.

— По-кратко, началство! — обажда се младежът иззад гърба му.

— Барем да ги бяхме прибрали! — добавя тъжно другият. — Има поне пет години, откак не съм ял печена гъска...

— ... Със зеле... — въздъхва третият, седналият вдясно до Дамян.

— На връщане ще ги приберем... — усмива се Дамян.

— На връщане няма да им найдем и перушината... — клати печално главата другият.

Дамян взима едва ли не на две колела един остър завои и в следния миг трябва да удари с все сила спирачката. Колата изскимтява и спира пред живописна група мъже.

И това е някакъв патрул — самодееен или служебен, никой не може да разбере. Съставът му е много особен. Представете си две дузини пияни шопи, слезли сякаш от картина на Стоян Венев. Неколцина от тях са насочили към колата ловджийски пушки, други размахват секирчета, топори, та дори сопи и чамуги. Трима-четирима, по-малко воинствени, държат в ръце дамаджани с вино, на което очевидно не е писано да отлежи. Но едва ли хората са спрели Дамян — през шосето е опъната своеобразна барикада от греди и една каруца, обърната наопъки. Такова препятствие не би могло да бъде преминато транзит...

Един миг Дамян гледа странната компания — да се смее ли човек, да плаче ли...

Дълъг, мършав шеп решително наближава колата и насочва ловджийската си пушка към Дамян.

— Айде, рипай! — подканя го не по всички правила на учтивостта той.

Дамян едва забележимо намига на спътниците си — само спокойно! Той слиза от колата и запитва шеговито:

— Що има, братио?

Шопът го наблюдава критично.

— Ти каков си? — запитва той.

— Аз съм комисар... Ами ти каков си?

— Язека па ги проверявам... — отвърща сдържано шопът. — Май не ми мязаш на комисарин...

— Бре! Ти пък кога си виждал комисар? — засмива се Дамян.

— Виждал съм язе... на путрет... И Свръдлов, и Чичерин, и... Оржобони...

Той спира неуверено.

— Ще си изкълчиш езика! — подмята шеговито Дамян. — Орджоникидзе!

— Така, де... За него ми е думата... Ако сакаш да знаеш, сите они са... — И шопът красноречиво изразява с жест нещо като дълга брадичка.

— Нямам косъм за тая работа... — отвърща Дамян.

— А кетап имаш ли?

— Виж, това имам...

Дамян вади някакъв документ и му го подава. Шопът несръчно го поема и започва да чете:

— Пише: „Смърт на фашизмо!“... — съобщава той на другарите си. — И печат има: чук и сърп...

— Кога па го измайсториа! — чеше се един от шопите.

— С кетапо арно, ама че тебе да се повърнеш малко назаде... — отсича главатарят им.

— Оти бе, братио? — запитва Дамян, неприятно изненадан.

— Па на Милачко ете жена му е близнила... Требе да си види човеко челядта...

— Кой е тоя Милачко?

— Е па я съм... — обажда се някой зад гърба му.

Дамян се обръща. Пред него стои мъничко, наперено старче, с къси, шръкнали мустаци и червено носле. Както трябва да се очаква вместо оръжие Милачко държи в ръката си дамаджана.

— Браво, бе! — с искрено уважение казва Дамян. — Сигурно не ти са първите?

— Маке... Като от фурна ги вади... Се по две, по три... — засмива се някой.

— Е, добре, качвай се! — решава внезапно Дамян.

Старчето бърза да се тинке в колата.

— Вдигнете бариерата да обърна автомобила! — нарежда Дамян.

Докато селяните охотно вдигат бариерата, Дамян сяда зад кормилото и рязко натиска педала на газта. Силната машина просто литва напред, но вместо да я обърне, Дамян с голяма скорост продължава по шосето...

Отначало селяните гледат в недоумение, после всички хукват подир колата. Някой гръмва с двуцевка, групата за миг се скрива зад облак от дим. Всички спират. Когато димът се разсейва, те виждат, че колата е спряла на няколко стотин крачки от тях.

Сега сме при колата. Дамян скача бързо, отваря вратата и казва весело:

— Хайде, свате, рипай!

— Що рече? — запитва в недоумение старчето.

— Рипай!... Стигнахме!

Милачко не чака нова покана и почва да слиза, като мърмори със съжаление:

— Оти така бе, човек!... Па язека си мислех да те праим кръстник!

— Утре съм тука... — отвърща Дамян. — Ама ще заколиш най-големно петел!

— Два че заколим!

— Тогаз — довиждане!

Дамян бърза да се качи в колата. Селяните, стреляйки с двуцевките, с все сила тичат към тях.

19.

Като се обвива в дим, влакът лети по равното тракийско поле...

Сега ще надзърнем за малко при нашите стари познайници в локомотива. Машинистът, навесен над вратата, оглежда пътя. Лицето му е все така навъсено и мрачно. Школникът, който ги охранява, седи на някакъв сандък. На коленете му е положен автоматът, той съсредоточено бели с джобното си ножче ябълка.

Бай Цвятко огнярът, изглежда, е преценил добре неговото занимание. Той отваря инструменталното сандъче и изважда оттам грамаден ключ. След това прави една безшумна крачка в тила на школника, преценява с око разстоянието и енергично вдига ключа.

Но за нещастие тъкмо в тоя миг машинистът се обръща. Мрачното му лице замръзва от уплаха. Точно това зърва в миг школникът и рязко се обръща назад. На пръв поглед като че ли нищо не е станало — бай Цвятко невъзмутимо завива с ключа някаква гайка.

Школникът става от мястото си — лицето му е навъсено и враждебно. — Хвърли ключа! — заповядва сухо той.

Бай Цвятко го поглежда накриво, но слага ключа в инструменталното сандъче.

— Слушай, свино болшевишка — добавя школникът с мразовит глас, — ще те изхвърля като парцал от машината!

— И самичък мога да скоча! — отвръща сърдито бай Цвятко. — Но тогази ти ще хвърляш кюмура...

Школникът поглежда към машиниста.

— Къде сме? — запитва той.

— Наближаваме Татар Пазарджик...

— И ти ли си с неговия акъл? — запитва го школникът мрачно.

— А, не, господин фелдфебел! — отвръща бързо машинистът. — Мене ме нема у тия работи... Я си гледам машината...

20.

А сега да видим какво правят и другите обитатели на влака!

Адютантите на полковник Тушев минават по коридора на пътничкия вагон. И двамата са млади, наперени, дъвчат с удоволствие от щабния немски шоколад. Като минават край купето на Черкезов, стряска ги усиленото думкане на капитана. Щат не щат, трябва да спрат.

— Докога ще ме държите затворен? — крещи злобно Черкезов.

— Докато се успокоите, господин капитан! — отвръща шеговито Хасъров.

— Слушай, Хасъров, не стига, че си батакчия, но на всичко отгоре и кръгъл глупак! — ругае Черкезов.

— Вашите преценки ни най-малко не ме интересуват, господин капитан! — отвръща обидено офицерът.

Двамата се готвят да отминат, но Черкезов пак почва да думка.

Офицерите отново спират.

— Кажете на твоя късокрак полковник, че ако не ми отворите, ще изхвърля куфара му през прозореца! — заканва се Черкезов сърдито.

Тази декларация повече развеселява офицерите, отколкото да ги разтревожи. Все пак единият от тях измърморва:

— Този див петел може да свърши и тая работа!

— Тебе какво те интересува? — засмива се Хасъров.

— Интересува ме... — промърморва другият. — Защото веднага ще ми вземе пижамата...

— И моята самообръсначка! — казва загрижено Хасъров. — Виж, за това си прав, трябва да го предупредим...

Но едва ли ще успеят да го направят скоро...

След две-три врати те отново спират. Този път наистина има защо. На вратата на своето купе се е изправила Сашка, с носле, залепено на стъклото — като момиченце. Тя, изглежда, е решила да измени тактиката, защото очите ѝ гледат дяволито и усмихнато.

— Може ли да ми отворите? — запитва тя с гласче, на което е трудно да се устои.

— А кой ми те затвори в тази клетка, птиченце? — отвръща в тона ѝ адютантът.

— Брат ми... Капитан Черкезов.

— Сестриче-кокиче, брат-дегенерат... — шегува се Хасъров.

Но те с удоволствие отключват вратата и се настаняват на пейката срещу момичето.

— Имате невъзпитан брат... — заявява Хасъров, като поглежда безцеремонно към коленете на Сашка.

— Възможно... — отвръща шеговито Сашка. — В замяна на това пък колегите му никак не са досетливи...

— В смисъл?

— В смисъл, че апартаментът ми е лишен от някои крайно необходими сервизни помещения...

— Ха-ха-ха! — смеят се офицерите.

Сашка се преструва на обидена.

— Не е чак толкова смешно! — казва тя.

— Мога ли да ви екскортирам, госпожице? — запитва адютантът.

Сашка става. Двамата офицери си смигат и тържествено засвирват с уста познатата пародия: „Радамес отива да п...“

21.

Колата на Дамян с голяма бързина влиза в едно село, разположено от шосето.

Площадът е претъпкан с хора — в онова революционно време митингите се устройваха много по-често от художествените съвети...

Наближавайки селския мегдан, колата забавя своя ход... По лицето на Дамян трепва сянката на не особено приятно предчувствие... За миг той извърща глава надясно, разменя многозначителен поглед със своя спътник...

Тогава, когато не може да се направи ни метър повече, Дамян настъпва спирачката. Клаксонът трудно би помогнал тука — по-разумно е дори да не опитва...

Дамян излиза от колата — една приятелска усмивка сигурно би свършила повече работа...

И ето — нестройно гръмва селска музика, която при друг случай би предизвикала по лицето на Дамян не обръканост и почуда, а усмивка. При това няма никакво съмнение, че съзнаващите тържествения миг музиканти правят добросъвестен опит — макар и не с блестящ успех — да свирят „за среща“... Знак с две ръце им дава мустакат селянин на средна възраст, с къси, криви крачка...

Докато разбере какво става, Дамян е заобиколен и понесен из ръце — при това с ентузиазирани викове „ура“ — към нарочно стъкмената дървена трибуна, над която е опънат лозунг:

„ВСИЧКО ЗА ФРОНТА — ВСИЧКО ЗА ПОБЕДАТА!“

Ако до днес никой друг не го е казал, запомнете го от мен: пътят към славата е труден, но още по-трудно е да се върнеш назад по него, щом вече си го поел... Затова и в погледа на нашия герой съвсем не се чете възторг, когато вижда, че е обкръжен от всички страни от ентузиазирани селски чада...

Все пак и най-голямата изненада има край! Изразът на Дамян се променя, когато застаналият до него местен ръководител, с кавалерийските крака, заговаря пламенно пред събраното мнозинство:

— Другари-и-и и другарки-и-и-и! Между нас -е-е-е... нашият...

Но... непредвидено затруднение! Председателстващият е забравил да попита за името на оратора!

— Как се казваш? — пита той шепнешком, обръщайки дискретно и смешно лицето си към Дамян.

— Защо питаш? — отвръща Дамян, като все още дири с поглед възможност да се измъкне от тази непредвидена „клопка“.

— Нали трябва да им кажа кой ще говори?

— Аз не мога да говоря!

— Как не можеш! — Председателстващият обръща към Дамян слисан поглед. — Че защо тогаз те пращат?

— Никой не ме праща... Ти ме домъкна тука!

— Бе, човек, не си ли ти ораторът?

— Не съм... Аз съм дядо му! — отвръща поядосан Дамян, защото през това време откраднатият влак лети.

— Скондапсахме я! — изпъшква „кавалеристът“. — Нейсе... Кажете им там нешто, кво да е... Важното е, че си от София...

Дамян вдига рамене в безизходица.

— Пък и... която кобила се хване на хармана, тя вършее! — дълбокомъдreno отсича председателстващият. — Карай там!

Време за губене няма! Лицето на Дамян се осенява от щастливо хрумване. Той вади от джоба си вестник „Отечествен фронт“, поставя го незабелязано върху импровизираната трибуна и четейки крадешком първата попаднала му статия, заговаря с несъмнен патос:

— Драги другарки и другари... Открай време народните читалища са огнища на нашата народна култура... Народното читалище е истинска светулка, която прорязва мрака на незнанието...

Речта му сегиз-тогиз се прекъсва от ръкоплясканията на мнозинството и най-вече на босоногите дечурлиги, които — както обикновено става — са пробили гъстия кордон и са застанали най-отпред, току до краката на оратора.

— Народното читалище е маяк — продължава крадешком да чете Дамян — фар, който пръска светлина в тъмното море на неграмотността...

Докато слушателите отново го прекъсват с ръкопляскания и викове „браво“, Дамян вижда, че на две крачки от него едно малко, хубаво момиченце бърка в нослето си с малкото пръстче...

Дамян — с галювен укор — ѝ размахва показалец... Не бива тъй!

После изведнъж лицето му връща доскорошната си сериозност. Време е да завърши речта и да се измъкне. Прибирайки вестника в джоба си, той извиква:

— Да извикаме трикратно „ура“ за нашата славна народна армия!

Гърлени гласове „ура“ екват от всички страни.

— За победата, ура! — завършва Дамян.

— Ура-а-а-а! — отеква възторжено мнозинството.

Нашият герой, ръкопляскайки, прави странични стъпки, с намерение да се отскубне от тълпата и да се добере до колата. Но не успява.

Ентусиазираните селяни се втурват към него и го понасят на ръце. Отначало той приема това с усмивка на учтивост, но като разбира, че го носят неизвестно къде, очите му неспокойно почват да шарят насам-натам. Слава богу, той зърва близо до себе си председателстващия.

— Идвай с нас! — казва му той. Очите му едва скриват изненадата, която се подготвя за госта.

— Къде? — пита Дамян.

— Близо.

— За какво?

— Трапеза! — продължават те да водят телеграмния разговор.

— Не мога!

— Дума да не става! — не иска и да чуе председателстващият. — И ние знаем гости да срещаме!

Междувременно Дамян е успял „да се приземи“. Опитва се да се отскубне, но „кавалеристът“ е неумолим — той го държи здраво за пеша на якето и говори:

— Трапеза те чака, бе братле!... Не те викаме дърва да цепиш!

— Казах, не мога!

— Можеш-не можеш, ще дойдеш! Инак после как ще оправдая масрафа? Дамян се замисли само за миг.

— Добре! — казва той. — Чакай да извикам момчетата!

— Ха така, де! — възкликва председателстващият, искрено възрадва. —

Кой човек с акъла си бяга от трапеза!

Дамян си пробива път през разотиващата се тълпа. Сега вече вниманието не е насочено към него — трапеза има!

Щом го виждат, придружаващите го разузнавачи бързо влизат в колата. Дамян също скача вътре и в следния миг дръпва напред, сменяйки веднага на втора скорост. Той надува клаксона като при тревога и всичко живо се разбягва отпреде му.

Дори се налага Дамян да се покатери на тротоара, докато колата се измъкне на чист път...

Камерата хваща колата отзад. Подир нея смешно тича с кривите си крачета „кавалеристът“.

— Задръжете ги-и-и! — вика той с цяло гърло. — Трапеза има-а-а?

Колата отново се движи с голяма скорост по пловдивското шосе.

Дамян, все така напрегнат, стои зад кормилото...

— Огняне! — казва той.

— Аз! — обажда се някой зад гърба му.

— Свържи ме веднага с центъра!

Виждаме как единият от младите хора почва да нагласява някакви слушалки на ушите си.

22.

Кабинетът на Виктор.

Радист в полувоенна униформа стои пред бюрото му. Виктор намръщено чете радиограмата.

— Засега нищо! — измърморва той на себе си, после вдига глава. — Пиши, момче!

Радистът сяда край бюрото и изважда молив.

— „Левака, следа... — диктува Виктор. — Телефоните прекъснати Стоп Ще се опитаме да спрем влака с радиограма в Пловдив Стоп Търси Гришата Стоп“... Записа ли?

— Тъй вярно!

— Втора, чрез военната радиостанция: „Спрете влак номер шестнадесет Стоп Вземете мерки — добре въоръжени бандити Стоп Задръжете ги и докладвайте!“ Записа ли? ... Предай ги незабавно!

Радистът козирува и бързо напуска кабинета.

През това време Виктор напразно трака по телефонната вилка.

— Това пък ако са телефони! — въздъхна той с досада.

23.

През това време в купето на Сашка става нещо като импровизиран гуляй. Двата офицери са се разхвърляли — принесли са закуски, отворили са и буталка вино.

Сашка се е облегнала назад, преметнала крак върху крак, и хвърля премежени погледи през клепачите си. Ако Дамян би могъл да я зърне в този вид, навярно здравата би се изненадал.

— За ваше здраве, госпожице! — лигави се Хасъров.

— За нежния пол! — прибавя адютантът.

Но тоз час непознат офицер отваря вратата. Видът му е недружелюбен и намръщен.

— Господа офицери, всички при полковника!... Заповед!

Двата офицери неохотно стават, почват да закопчават куртките и коланите си. Дежурният излиза. След малко напускат купето и другите двама, като не забравят да отдадат чест.

Едва когато остава сама, Сашка отведнъж рязко променя изражението си. Сега то е напрегнато — тревога и размисъл се чете в погледа ѝ.

Навън отново се чува нервното думкане по вратата откъм купето на Черкезов.

24.

Претърпано купе. В центъра са полковник Тушев и двамата немци. Лицата на всички са сериозни и загрижени.

— Господа, след четвърт час влизаме в Пловдив! — заговаря полковник Тушев. — Все едно, влизаме в гнездо на стършели... Трябва да бъдем до крайна степен зорки и бдителни, ако искаме да се измъкнем невредими. Искам от вас пълна дисциплина и... никакви провокации! Сега ние сме комунистически отряд, който пътува със специална мисия за границата...

— Ами ако все пак се опитат да ни спрат, господин полковник? — запитва един от офицерите.

— Ще се браним! — отвръща твърдо полковник Тушев. — Ние имаме бойци, оръжие... Ще им дадем такъв хубав урок, че цял живот ще ни помнят!

Полковникът става.

— Всички по местата си, господа! — заповядва той тържествено. — Не забравяйте, че сега ние сме последното упование на родината!

25.

Военна радиостанция в Пловдив. Радистът приема последните думи, после сгъва радиограмата и излиза навън. Дълъг коридор, но той само го прекосява и влиза в насрещната врата.

Офицер с пагони на поручик стои зад малка маса и чете разсеяно вестник.

— Другарю поручик, бърза радиограма от София! — докладва енергично радистът.

Офицерът поема радиограмата.

— Свободен си! — казва той небрежно.

Войникът козирува и излиза.

Офицерът чете радиограмата с равнодушно лице, дори леко се прозява.

— „Задръжете ги и докладвайте!“ — чете той последните думи и отново се прозява. — Добре, ще докладваме...

Върти телефона, после казва лениво:

— Дайте ми гарата!... Гарата?... Тук военното комендантство, говори полковник Несторов... Осигурете „зелена улица“ на влак номер шестнадесет!... Бърза военна задача!... Кой прие?... Асенов Райчо?... Благодаря ви, другарю Асенов!... Край!

26.

Влакът бавно навлиза в пловдивската гара.

В локомотива. Фелдфебел-школникът стои прав, оръжието му е насочено.

— Ако шукне някой от вас, ще го застрелям на място! — предупреждава зловещо той.

Влакът спира. Пуст перон, по който се разхождат само няколко бързооборъжени патрулни двойки. Виждаме как един от патрулите се опътва към командирския вагон.

Полковник Тушев е застанал прав на своя прозорец. Сега той е порядъчно накичен с различни знаци на новата власт. Лицето му показва изключителна приветливост.

— Какво има, юнаци? — запитва той прелюбезно.

Водачът на патрула го поглежда подозрително.

— Проверка на пълномощията! — отвръща му той.

— Веднага слизам! — казва полковникът.

Той се запътва към изхода на вагона.

Това ни дава възможност да надникнем за миг в купето на Сашка. Тя е свалила от багажника своята пътна чанта и трескаво се облича. Виждаме как след това предпазливо надниква в коридора. Там има само двама офицери, но те са заети да наблюдават внимателно перона. Сашка бързешком тръгва към обратния изход. Но за нейно нещастие, тъкмо когато се готви да слезе от вагона, забелязва я единият от нейните кавалери — Хасъров който тъкмо в тоя миг излиза в коридора. Виждаме как офицерът енергично се втурва след девойката.

Сашка слиза на перона и отново се оглежда. На десетина крачки встрани началникът на патрула съсредоточено чете фалшивия документ на полковник Тушев. Сашка бързо тръгва в обратна посока. Но още не направила и пет-шест крачки, офицерът слиза от вагона и хуква подир нея. Виждаме как той я хваща грубо, Сашка се опитва да се отскубне. Но мъжът е по-силен, той успява да я помъкне обратно към вагона.

— Другари-и-и-и! — извиква с все сила Сашка. — Влакът е пълен с фашисти-и-и!... Спрете ги!

Хасъров се опитва да запуши устата ѝ.

Виждаме как началникът на патрула трепва. Той поглежда изпитателно полковник Тушев и запитва:

— Какво значи туй?

— Немска шпионка... — отвръща спокойно Тушев. — Провокаторка... Арестувахме я на гара Пазарджик...

Началникът на патрула се замисля за миг.

— Може и тъй да е — казва той. — Но ще трябва да дойдете в комендантството!

— Моля! На ваше разположение! — отвръща полковник Тушев, все така любезен и учтив.

Всички се обръщат и тръгват към комендантството. Но тъкмо това са чакали офицерите до прозореца на вагона — да видят своите неприятели в гръб. Зърват от коирдора как един от тях измъква автоматичен пистолет, прицелва се бързо, натиска спусъка. Чува се серия от изстрели, началникът на патрула рухва на земята. Другите двама побягват, но изстрелите ги настигат. Все пак единият от тях успява да се прикрие, макар и ранен, зад една от барикадите.

Полковник Тушев, като подтичва смешно, бързо като лалугер се мушва във вагона.

И другите отечественофронтовски патрули залягат кой където намери. Единият от тях се прицелва с пушката си, стреля... Виждаме как едно стъкло на вагона се пръска с трясък, а офицерът, който преди малко е стрелял, се улавя за ръката...

Отново в локомотива. Школьникът е насочил своя автомат срещу машиниста и огняра.

— Тръгвай веднага!... С пълен ход!

И понеже машинистът уплашено се тутка, яростно изкрещява:

— Ще стрелям!

„Войниците“ в последния вагон са на шрек. Един от „най-смачканите“ командувачи рязко, но с неособено висок глас:

— Готови!

„Редникът“ със златния швейцарски часовник бърже заляга зад картечницата.

— Не пидай картечницата! — извика му командувачият „войник“. — Не е чак толкова страшно...

Двама-трима започват да стрелят с автомати към перона.

Камерата ни пренася пак там. Изтрещява стъкло, фенер някакъв се пуква като балон. През това време изчакват буферите и влакът рязко потегля. За мигновение виждаме как от багажниците хвъркват куфари, как политат хората...

Немците, които седят един срещу друг, силно чукат главите си.

Но влакът все пак е тръгнал. И още веднъж се уверяваме, че нерядко трагедията и комедията вървят ръка за ръка. По перона тича циганин с маймунка — движенията му са смешни, защото чаталът му сякаш е защит над коленете. Той като че ли не чува стрелбата — толкова е улисан в желанието си да се качи на всяка цена в потеглилия влак...

Разгеле — една отворена врата на вагон! Циганинът я изчаква и ловко се мята на съпалото. Срещу него в коридорчето — офицер.

— За Кошукавак ли? — запитва ухилен циганинът.

Вместо отговор офицерът спокойно се прицелва в него и гръмва невъзможно — като на стрелбище.

Циганинът полита чак на перона...

„Тук има някаква грешка!“ — говори сякаш последният му поглед.

Влакът бърже се изнизва от гарата, сподирен от изстрели...

27.

Панорама във вагона на отлитания влак: счупени стъкла, съборени на земята куфари... В единия ъгъл превързват ранения офицер... Германците държат отеклите си глави.

— Този ваши машинист пълен кретен! — говори сърдито немецът.

— Щом пристигнем на границата, веднага ще го разстрелям! — успокоява го Тушев.

В съседното купе виждаме заедно Черкезов и Сашка.

От удара целият багаж е изпадал на пода. Сашка гледа едва ли не в упор брат си.

— Разбрах твоята мръсна игра! Ти си искал просто да го задигнеш... И мен може би... — казва Саша погнусена.

— Много си ми притрябвала... Но ония мръсници ще ми платят, че не взех баща ни...

— Сега къде отиваме? В Турция ли?

— Ще видиш!

— Андрей, никога не съм мислила, че си чак толкова пропаднал... Искаш да останеш завинаги без близки, без родина?

— Няма да остана без родина! — уверено казва той. — Ще се върна тука победител заедно с немската армия!

— Андрей, Андрей! — казва Саша с безкрайно съжаление. — Толкова ли не можеш да разбере, че техният кораб потъва? Всички плъхове бягат, а ти сам се завираш... Помисли, докато не е станало късно!

— Стига, глупачке, помислил съм! Или исках твоят Дамян да ме окачи на въжето?... Капитан Черкезов не е чак толкова глупав!

Той става сърдито, опитва се да качи на багажника тежкия куфар на полковник Тушев, но внезапно, побеснял от яд, го тръшва на пода. От силния удар капакът на куфара се отваря... Нещо неочаквано привлича вниманието на Черкезов, той се навежда и отново вдига куфара на седалката. Ръцете му бръкват в бельото и измъкват оттам пачка с банкноти, които се разсипват по цялото седалище.

— Долари! — възкликва той удивен и отведнъж се разкрещява бясно — Мръсници!... Предатели!...

Банкноти, часовници, накити почват да хвърчат на всички страни. Но това като че ли съвсем не е достатъчно за побеснелия офицер. С рязко движение той отваря прозореца и почва да хвърля през него каквото му попадне. Тази яростна акция навярно ще завърши с пълно унищожение на движимото имущество на полковника, но за беда го съзират двамата офицери, които трябва да го охраняват. Виждаме как се нахвърлят върху него, наставя боричкане...

— Плутократи! — реве бясно Черкезов. — Американски шпиони!

Най-после го усмиряват, блъсват го на пейката.

— Черкез, ама ти си бил просто медицински кретен! — говори адютантът, като трие с длан ухапаната си ръка.

— Оставил гробовете на дедите си! — все още ръмжи Черкезов. — А доларите взел!

— Навярно защото гробовете по-трудно се носят! — казва Хасъров и смига. — Бъдещето е на долара, другарю капитан! Добре го запомни!

Явява се нов офицер — младият, с брадичката, когото в началото видяхме на перона да възпира Сашка.

— Капитан Черкезов при полковника! — казва той строго.

Хасъров и адютантът се спогледват.

— А ние ще охраняваме гугутката! — казва Хасъров галантно.

28.

А преследвачите?

Виждаме как колата на Дамян рязко спира на площадчето зад пловдивската гара. Фаровете угасват, от колата слизат неколцина души, между които различаваме и Дамян. Те енергично тръгват към гарата, но също тъй рязко спират. Среду тях са насочени дулата на два автомата.

По същото време на гаровия перон. Млад човек, с широки плещи и открито, внушително изражение, крачи с намръщено лице и оглежда разрушенията. Редом с него крачи комендантът на гарата — явно подтиснат и виновен за това, което се е случило.

— Сигурен ли си? — запитва широкоплещестият момък.

— Как не! — отвръща комендантът. — От комендантството я чух, като извика: „Влакът е пълен с фашисти!“

— Интересно! — промълвя Гришата, широкоплещестият. — Възстановихте ли връзката със София?

— Не още! — отвръща комендантът на гарата.

— Не още! — повтаря троснато Гришата. — А какво чакате?

В тоя миг тропот на множество стъпки го кара да се обърне и да погледне назад. Вижда въоръжената охрана на гарата, която води пред себе си Дамян.

— Какво има? — пита Гришата.

— Виждам, че нищо няма! — отвръща с укор Дамян. — А трябваше да спрете влака!

— Малко късно се досещате! — казва със същия тон Гришата. — Да бяхте казали поне преди половин час!
— Изпратена е радиограма!
— Не сме получили...
— Изглежда, че тука никой нищо не получава! — забелязва сърдито Дамян.
И запитва: — Преди колко време тръгнаха?
— Има-няма, десетина минути... — отвръща комендантът на гарата.
— Значи не са далече! — казва Дамян и се втурва по посока към колата.
Но го задържат.
— Ти си арестуван! — казва Гришата.
— Намерихте най-сетне кого да арестувате! — отвръща Дамян.
Той бързо изважда някакво писмо и го показва на Гришата.
— Ето!... Праща ме Виктор!

— — —
Отново се пренасяме на площадчето зад гарата. Колата на Дамян бучи, готова всеки миг да тръгне.

Гришата се е надвесил над Дамян и загрижено говори:

— Слушай, почакай барем да ти дам хора!

— Кога да чакам! — отвръща нервно Дамян. — Всяка секунда ми е скъпа...

— Те са цяла глутница!... И войска, на всичко отгоре...

— И ние не сме вчерашни!

— Върви тогава! — съгласява се Гришата. — Пращам хората след тебе...

Той дружески козирува, след това блъсва силно вратата.

Колата веднага литва, силните ѝ фарове разсичат площадчето...

29.

Колата напуска Пловдив с голяма скорост.

На излизане от града има отечественофронтовски пост, който проверява документите на всички минаващи коли. Цивилният милиционер, въоръжен с автомат, вдига ръка, за да спре колата.

Но времето е скъпо — Дамян решава да мине, без да спре... Той уж намалява, после изведнъж дръпва напред...

Милиционерът отскача назад, но в следващия миг вдига шмайзера и изпразва един пълнител по отлитащата кола. Виждаме, как няколко куршума пробиват мушамения гюрук на колата.

Спътниците мълчаливо се споглеждат. Само Дамян не отмества поглед от пътя.

— Нека малко да се проветрим! — казва той спокойно. — Беше доста задушно...

Никой не му отвръща. Само един от другарите му притеснено откопчава горните копчета на куртката си.

30.

В кабинета на Виктор. Звъни телефонът. Едра мъжка фигура приближава към масичката, поема слушалката. Едва когато човекът се обърне в профил, ще видим, че това е Виктор.

— Да, слушам! — казва той.

И наистина някое време Виктор слуша търпеливо, после казва:

— Да продължат преследването! Да изпълят на всяка цена задачата!

Едва сега виждаме, че в големия кабинет има още неколцина души в съветски военни униформи. Между тях бие на очи едър генерал с дружелюбно лице.

Виктор сяда на свободния стол. Лицето му е все така загрижено и замислено.

— Минали са през Пловдив... — казва той унило. — Станала е престрелка, но успели да се отскубнат... Очаква се нашата кола да изпревари в най-скоро време влака и в някоя от гарите момчетата да го напъхат в глуха линия... Ако не успят, ще взривят цялата линия!

— Очаква се! — измърморва недоволно съветският генерал. — Много работи се очакват... Очаква се и нашата десантна група от Бургас да им пресече

пътя... Но дали ще успее?... Някаква нищожна повреда на мотора може да осуети цялата акция...

— Дамян ще успее! — казва убедено Виктор. — Аз познавам момчето. По това време в кабинета влиза съветски лейтенант и наблюдава генерала. В единия си ръка той държи канцеларски плик.

— Да! — казва нетърпеливо генералът.

Известно време той чете депешата, после слага плика в джоба си и казва спокойно:

— Десантната група на майор Светланов е пред Поповица... Това означава, че всеки миг ще излезат на истанбулското шосе...

— Аз съм ги предупредил за срещата! — казва Виктор.

— Да-а-а... Пьотър Гаврилич, вие уж всичко сте свършили, а влакът си върви... Очевидно, ще трябва още нещо да се направи! Нещо по-сигурно...

31.

ПОПОВИЦА... За миг това име ни се мярка, огряно от прожекторни фарове, на табелата, която стои пред селото.

Късна нощ... Една кола с бясна скорост профучава по мъртвите улици и се загубва от погледа ни... Все пак ние ще познаем в нея колата на Дамян.

Тя е излязла от селото и приближава разклонението, където бургаското шосе се слива с главния път. И тъкмо в тоя миг срещу тях заблестяват мощни фарове. Дамян веднага дава знак, че светлините му пречат, но хората отсреща сякаш не му обръщат никакво внимание...

— Началство, намали! — обажда се разтревожено някой зад гърба му.

— Спокойно, ще се разминем! — казва уверено Дамян.

Но няма да се разминат! Внезапно и двете коли завиват на юг — по двете отклонения, които след стотина метра ще се съединят в едно шосе. Някое време те се движат почти успоредно — явно е, че нито една от двете коли не иска да изпусне предимството — да излезе първа на главното шосе. Напротив, Дамян дори силно натиска газа! И наистина неговата кола само с един-два метра изпреварва непознатата...

Но сега за непознатия няма избор — или трябва да се блъсне в колата на Дамян, или да излезе на най-лява позиция. Той избира второто, маневрата при тая скорост е много трудна. Колата полита насам-натам, след това губи за миг управлението и, макар с намалена скорост, изскача в канавката...

Може би катастрофа? Дамян рязко натиска спирачките, чува се пронизителен писък, колата спира.

— След мен! — командува той.

Групата му тичешком се отправя към местопроизшествието. Те приближават дерайлиралата кола, Дамян светва с джобно фенерче...

В този миг вратата се отваря и — за учудване на Дамян — от нея излиза жив и здрав съветски офицер. Само посмачканото кепе говори за току що случилото се промеждие.

— Защо не внимавааш, дурак? — изругава на руски съветският майор.

Дамян го гледа изумен.

— Майор Светланов? — запитва той неуверено.

Съветският офицер видимо трепва, напрегнато се визира в мрачината.

— Кажете паролата! — казва той строго.

— На Шипке всъщност спокойно! — отвръща Дамян веднага.

Дватама приближават един към друг и се ръкуват сърдечно.

— В хубава дупка ме напъхахте! — казва майор Светланов с укор. — Помогнете поне да излезем!

Групата на Дамян се впуска на помощ. През това време майорът и Дамян излизат с бавни стъпки на шосето. Когато камерата отново ги настига, ще чуем само част от разговора им:

— А според вас къде може да е сега влакът?

Дамян се замисля за миг.

— Най-късно след трийсет-четирсет минути ще ги настигнем... — отвръща той. — Колкото и бързо да се движат на юг...

32.

Но влакът не се движи. Влакът е спрял и „пие вода“. Малката гаричка е

като мъртва, само стъпките на войнишките патрули кънтят по перона.

В локомотива. Школникът поглежда подозрително към бай Цвятко.

— Само да шушнеш, край! Заминаваш при свети Петър! — казва той мрачно.

— Като че ли ви пита някой кои сте, що сте... — отвръща сърдито огнярът.

Школникът ги поглежда още един път и почва да слиза бавно по стъпалата. От горе ние чуваме неговия груб глас:

— Много се бавите, говеда такива!... Нас път ни чака!...

— Още не сме го напълнили... — отвръща му някой невидим.

— Няма нужда да се пълни до горе!

В това време бай Цвятко бърза да използва отсъствието на школника.

— Чувай, Стойко, трябва да направим нещо! — говори той бързо и трескаво.

Но машинистът го поглежда безучастно.

— Какво да направим?... Нищо не можем да направим... — фъфли той тихо, едва с края на устните си.

— Сам човек не може, но двамина — можем... И още как!

— Немой да ме мешаш! — отвръща Стойко.

— Слушай, народен съд ще ни съди, да си го знаеш!

— За какво да ме съди! — недоумява машинистът. — Ни човек съм убил, ни човек съм украд... Защо да ме съди?

И тръгва настрана, защото съзира школника, който се качва по стълбите на локомотива.

— Какво приказвате? — запитва той подозрително.

— Нищо... — отвръща намръщено бай Цвятко. — Ами се сетихме за гладната мечка... Дето хоро не играе...

— Ще потърпите!... И аз не съм ял...

Школникът хваща ръчката на локомотивната сирена. Чуват се два продължителни, тревожни звука. След това виждаме как „войнишките“ патрули побързват да се метнат на вагоните.

33.

Отново сме на шосето. Колата на майор Светланов е изведена на пътя, но очевидно не може да тръгне, защото неколцина души са се надвесили над мотора ѝ.

— Виж кабела! — обажда се нервно Дамян. — Кабела на акумулатора.

— Вярно... трепва шофьорът на съветската кола.

И наистина само след миг колата на майор Светланов мощно забучава...

— Дръжте се плътно зад мен! — казва бързо Дамян.

Виждаме го как се затичва към своята кола...

23.

А през това време локомотивът цепи нощната чернилка с цялата сила на своите парни котли. Все пак школникът, който ги наблюдава, като че ли не е доволен.

— Хвърляй! Още въглища хвърляй! — командувa мрачно той.

Бай Цвятко го поглежда накриво.

— Хвърляй, ама е на свършване... Само буци останаха...

— Ще ги трошиш...

Бай Цвятко влиза в тендера със своята вечна огнярска лопата. Той я остава до входа, след това взима една грамадна буца и я помъква към локомотива. Буцата го затруднява при движението, той едва я домъква до входа.

— Дръжте, ще я опусна! — изохква огнярът.

Другите двама се спускат да му помогнат, поемат как да е буцата и я помъкват навътре. Тъкмо тоя миг е чакал бай Цвятко — заради това е замислил цялата сложна маневра. Той грабва лопатата и с все сила я стоварва върху главата на школника. Самия удар, разбира се, ние няма да видим, но в кадъра ще останат проснатите крака в лъскави офицерски ботуши.

Бай Цвятко се почесва по своето чорапено кепе.

— Тая работа свършихме! — измърморва той мрачно. — Барем половин-един час се карае без началство...

— Дали па не утепа човеко? — пита машинистът ужасен.

— Диша, не видиш ли? — мърмори все тъй мрачно бай Цвятко. — Задържах малко ръката... Макар че тъй беше дошло: кой кого!... Или ти искаше той тебе, а?

Машинистът уплашено отстъпва към другия край на локомотива.

— А сега какво ще правим? — пита той.

— Все ще измислим нещо... — казва бай Цвятко и отново се почесва по чорапеното таке.

35.

Отново във влака. Сега сме в купето на Черкезов, но този път капитанът не е сам. Срещу него е седнал полковник Тушев със своята позната усмивка на бодро добродушие.

— Чудя ви се на ума, Черкезов! — лъже той ловко. — Как можете да помислите такива неща за мене? Давам ви честна офицерска дума, тези пари... тези долари ми ги даде лично регентът Михов... Те могат да бъдат харчени само за националната кауза, за нищо друго!

— А брилянтите? — запитва мрачно Черкезов.

— Брилянтите ли? — трепва Тушев. — Що се отнася до брилянтите... Не знам дали имам право да ви кажа, Черкезов... Това е държавна тайна!

— Аз трябва да знам! — казва твърдо капитан Черкезов.

— Не е нужно да знаете всичко, но щом настоявате... И щом подлагате на съмнение моята офицерска чест... Брилянтите, капитан Черкезов, ми ги предаде флигел-адютантът на двореца, за да ги дам на княгинята.

— На коя княгиня? — запитва Черкезов подозрително.

— Ами на коя... На Евдокия... Те са височайше притежание и също ще служат на националната кауза...

Отведнъж ужасна мисъл минава през ума му.

— Ама слушай, Черкезов... Да не би ти... също и...

— Изхвърча май някаква огърлица... — казва Черкезов с нотки на вина в гласа си.

— О, ужас! — плясва се по челото полковникът. — Какво ще кажа сега на же... на княгинята!...

Но Черкезов вече не го слуша. Той гледа с удивление към прозореца, където става нещо странно. Облаци от бяла пара летят край стъклото и закриват всичко друго.

— Какво става с влака? — запитва сепнато той.

Двамата инстинктивно скачат. И тъкмо в тоя миг влакът сякаш се удря в стена — отново почват да хвърчат чанти и куфари, хората силно се блъсват един в друг...

Виждаме как Сашка с мъка става от пода. Офицерът, който я охранява, излита навън, като оставя вратата отворена.

36.

Мъчно може да се разбере какво става навън — така всичко е обвито в бели облаци пара.

Ние виждаме как бай Цвятко виси на локомотивната стълба като някакъв черен гарван. В ръцете си държи шмайзера на школьника.

— Рипай, Стойко! — изкрещява той.

И се спуска по стълбите. Когато стъпва на земята, вижда, че машинистът все още стои горе и гледа уплашено към него.

— Скачай, дръвник! — крещи отново бай Цвятко.

— Мене ме нема у тия работи! — казва мрачно машинистът.

Но и бай Цвятко няма време за губене — бърз като заек той изчезва в рядката горичка, която расте съвсем близо до линията. И тъкмо на време! Ние виждаме как от обратната страна на влака тичат побеснели групи офицери, предвождани от Черкезов. Някъде на опашката подмята задник полковник Тушев.

Черкезов пръв се покатерва на локомотива. И първото нещо, което вижда, е проснатия долу школьник. Черкезов бърже измъква пистолета си.

— Ти ли, подлеко! — извиква той и насочва пистолета.

— Немойте, господин поручик! — изревава в предсмъртен страх машинистът, закривайки се с ръце.

Откват два гърмежа. Машинистът се отпуска меко, в изцъкления му поглед сякаш все още се чете: „Мене ме нема у тия работи!“

През това време в локомотива се покатерват и други. Полковник Тушев съглежда изумен убития машинист.

— Защо го уби, глуцако? — изревава той. — Ти ли сега ще караш локомотива?

— Никой вече не може да кара локомотива, господин полковник! — казва унило Хасъров. — Те са изпуснали водата...

— Ами, спрете я!

— Късно е вече! — клати печално глава Хасъров.

И докато офицерите се суетят в изоставения влак, Сашка е успяла да се измъкне. Виждаме как по шосето, което точно тук минава съвсем близо до линията на влака, тича с все сила в посока, обратна на неговото движение. Ръцете ѝ са все още вързани отзад, това затруднява движенията ѝ, но тя тича, тича — без да се обърне нито за миг...

В локомотива — подтиснато настроение.

— А сега какво ще правим? — запитва някой неуверено.

— Първо свалете камионите! — нарежда мрачно полковник Тушев.

— Два камиона... — обажда се Хасъров. — За кого по-напред...

— Това ще видим! — измърморва Тушев. — Както диктуват интересите на родината!

Той поглежда часовника си.

— Колко ще трае операцията? — запитва Тушев.

— Теренът е неудобен — отвърща Черкезов. — Най-малко половин час...

— И докато натоварим, съвсем ще се съмне! — разсъждава гласно Тушев. — Побързайте, капитан Черкезов! Всяка загубена минута може да се окаже фатална!

— Какво да бързам! — сопва се Черкезов. — Ако не бяхте ме заключили, сега да сме на турска територия...

Тушев му хвърля гневен поглед.

— Я се засрамете! — казва той сухо. — Всичко стана заради вашите семейни увлечения... И заради устатата ви сестра...

— А тя къде е? — трепва Черкезов.

37.

Виждаме как Сашка тича по шосето. Тя е уморена до смърт, понякога мъчително залита, но все още тича напред — все по-далече и по-далече от враговете си...

Внезапно срещу нея почват да блестят два чифта фарове. Сашка все тъй тича срещу тях. Те блестят все по-силно и по-силно, вече слепят очите ѝ, но тя не спира своя бяг.

Чува се остро скимтене на спирачките, двете коли спират.

Пръв слиза Дамян, гледа изумен залитащото към него момиче.

— Саша! — възкликва той.

Сашка едва ли не пада в прегръдките му. Тя го гледа, не може да повярва на очите си.

— Дамяне, какво правиш тук?

— От влака ли избяга? — пита на свой ред Дамян.

— Първо ме отвържи! — едва не изхлипва момичето. — Моля те, веднага ме отвържи!

Дамян я обгръща цяла — тъй, както е вързана, като повито бебе — и силно я целува... (Впрочем това е целувката, обещана още в самото начало на сценария!)

Колата на Дамян се движи с голяма скорост по Цариградското шосе.

Сега до Дамян е седнала Сашка.

— Дамяне, искам да те помоля за нещо... — заговаря Саша.

— Знам... — отвърща късо Дамян.

Лицето му е затворено, почти недружелюбно.

— Все пак не забравяй, че ми е брат!

— Сега всичко зависи от него! — казва Дамян, загледан напред.

Кратко мълчание.

— Може би не е толкова лош, колкото си мислиш... — отново заговаря Саша. — Той знаеше за тебе! И къде точно служиш... И все пак...

— Да не искаш да кажеш, че му дължа живота си? — казва Дамян на-мръщено.

— Не, но... все пак, когато изчезна оръжието, той научи...

Дамян я поглежда и казва с малко по-мек тон:

— Може би и аз не съм толкова лош, колкото мислиш...

38.

През това време бегълците се изкарали единия камион на пътя. Като реве с мотора си и залита, и вторият камион се устремява към него, тикан от „войниците“.

Полковник Тушев и немците чакат на шосето. Те виждат как цяла тълпа хуква към камионите.

Немският групенфюрер нервно хапе устните си.

— Господин полковник! — обажда се той. — Искам да ви предупредя още веднъж... Нашата главна задача е да спасим архивите!

— Ще загубим много време! — отвръща сърдито полковник Тушев.

— Господин полковник, това е заповед!

— Не забравяйте, че тука заповядвам аз!

— Това е заповед на фюрера, господин полковник!

— Да ви пикая на фюрера! — побеснява внезапно полковникът. — Има само Бог и България!

Внезапно той трепва и започва бързо да се оглежда.

— Куфарът ми?... Къде е куфарът? — възкликва Тушев в паничено.

— Качих го в камиона, господин полковник! — обажда се адютантът иззад гърба му.

— Чудесно! — извиква доволен полковникът.

— Но, господин полковник, как ще оставим архивите! — нервничи все още немецът. — Та те струват цяло състояние!

— Тъй ли? — поглежда го внимателно Тушев.

През това време тълпата заобикаля камионите и почва безразборно да се катери по тях.

Тушев ги гледа сърдито.

— Господа! — изкрещява той.

Но никой не му обръща внимание.

— Господа офицери! — крясва той още по-гръмко.

Все пак настава нещо като ред.

— Най-напред ще натоварим архивите! — заповядва полковникът. — Бегом!

Тука Черкезов, който през цялото време е слушал мълчаливо тоя разговор, изведнъж неистово изкрещява:

— Всички сте арестувани!... Предатели!... Изменници!... Мене ще ме баламосваш... Княгинята!... Никакви архиви! Ще се натоварят хората!

— Арестувайте този предател! — извиква полковник Тушев.

Капитан Черкезов мигом вади пистолета си.

— Ще те надупча като мишена, толум такъв!

Адютантът и Хасъров с извадени пистолети бавно запристъпват към капитан Черкезов.

— Слушай, Хасъров, толкова ли си глупав! — извиква ядно Черкезов. — Те мислят само за себе си... Ще офейкат, а нашите кожи ще висят тука!... За нас друг път няма!

— Обезоръжете го! — изревава Тушев.

39.

Разсъмва се...

Двете леки коли на преследвачите са спрели на един завой.

Малката група мъже и Сашка са на близкото възвишение.

Дамян внимателно наблюдава през бинокъла си спрелия влак.

— Виждам две или три картечници — казва той. — И няколко леки флакови оръдия...

Той сваля бинокъла си.

— Трябва да вървим! — спокойно и твърдо се обажда майор Светланов.

Сашка го поглежда изумена.

— Вие луди ли сте! — обажда се тя. — С няколко автомата срещу цяла рота въоръжени до зъби войници!... Та те ще ви покосят, преди още да стигнете ешалона!

— Ние имаме заповед! — все тъй спокойно и твърдо казва Светланов. — Не можем да ги изпуснем!... А ако се забавим още, току виж, че офейкат...

— Не е ли по-добре да ги заобиколим? — казва разколебан Дамян. — И да им пресечем пътя отпред?

Майор Светланов известно време мълчи намръщен.

— Ще се забавим... — казва той. — И ще ни изпреварят.

— Тогава и аз ще дойда с вас! — казва решително Саша.

— Не, ти ще останеш! — не по-малко решително нарежда Дамян.

Внезапно някъде зад гърба им се чува мощно бучене на самолетни мотори. Всички спират и поглеждат към небето. На просветления небесен екран спокойно плават пет бомбардировача, ескортирани от изстребители.

Майор Светланов просто грабва бинокъла от ръцете на Дамян и го насочва към тях.

— Наши... съветски! — възкликва той възбудено.

Цялата група се затичва към спрелите коли.

40.

Но не само те са забелязали самолетите. Полковник Тушев също ги вижда и кръсва уплашено:

— Съветски!

Той панически се хвърля към кабинката на първия камион. Тези, които са наблизко, с трескава бързина последват примера му.

— Карай!... Бързо!... — крещи побеснял Тушев.

Камионът тръгва едва ли не с подскок. Неколцина, които се катерят по калниците и каросерията му, изпадат на земята. Тези, които мъкнат вързопите с книжа между шосето и камионите, бързо ги захвърлят и с все сила хукват към пътя. Но малцина са щастливците, които успяват да се покатерят на втория камион. Останалите пристигат, когато двата камиона са вдигнали вече пушилка по пътя. Чуват се ругатни — някой сваля автомата си и пуска цял откое подир тях. Напразно! Камионите отминават...

Първите бомбардировачи вече прелитат над влака.

На последния открит вагон са останали само неколцина от „войниците“.

Един от тях, гледайки с изкривено от ужас лице пикиращите самолети, се хвърля към най-близката картечница.

Другарят му го дрънва за ръка.

— Оставете, господин поручик! — казва той. — Кауза пердута!...

И срещнал сърдития поглед на своя колега, благодарно обяснява:

— Не е все едно, дали ще седим в дрънголника, или ще ни обесят на първото дърво!

Колегата му го поглежда и попибва шията си.

41.

„Откраднатият влак“ и групичката на изоставените, гледани от кабината на един съветски самолет.

Бордовият радиотелеграфист получава задача:

— Кацайте веднага югоизточно от влака!

От борда на спускащия се самолет камерата хваща все по-големия и по-голям хаос — един въртящ се мравуняк, усилващия се шум от моторите, който дразни нервите, приближаващата се земя...

Самолетът каца в някаква нива — в първия миг се вдига пушилка, хвъркват на всички страни гейзери от черна пръст...

Вторият самолет попада в някакво стърнище, ръмжейки пробива купа сено и бавно намалява хода си...

Камерата се измества отново към първия кацнал самолет — изведнъж тишина и перката спира да се движи...

От бомбо-люковете на самолета скачат двадесетина съветски автоматчици. Стрелецът-радист е готов да открие огън с голямокалибреновата картечница...

Докато в далечен план се вижда как кацат и останалите три самолета, майор Козлов вдига бинокъла си...

В същия миг към изоставената група се отправят двете коли — на Дамян и на майор Светланов...

42.

Двете групи — от самолетите и от двете коли — бързо обкръжават изоставения влак. Никакво желание за съпротива няма от страна на малцината останали офицери.

Виждаме как Дамян разпитва един от „войниците“:

— Преди колко време избягаха?

— Преди малко! — отвърща с готовност „войникът“. — Не са отишли далеч...

Дамян се обръща към майор Светланов:

— Тука и без нас ще се справят... Трябва да бързаме!

— И все пак най-добре е да предупредим изстребителите... — отвърща Светланов.

— — — — —
Виждаме как майор Козлов говори в слушалката на радиопредавателя:

— Сокол шест, Сокол шест... Отпред два камиона, след тях наши коли... Спрете камионите!... Действайте!

43.

Двете коли с пълна скорост преследват камионите. Но изстребителите все пак са по-бързи. Виждаме от тяхна гледна точка как те пикират камионите, как пускат къси серии от предупредителни изстрели...

Под тях двата камиона сега изглеждат съвсем малки и безпомощни.

Един от самолетите пуска бомба на шосето — точно пред камионите. Сега е напълно ясно, че са хванати в капан, че няма да стигнат далече.

Внезапно предният камион спира. Виждаме уплашеното лице на полковник Тушев.

— Къде ми е куфарът? — запитва той.

— Тук при мене, господин полковник! — отвърща адютантът.

— Трябва да бягаме! — казва Тушев. — Докато не е станало късно!

Разбира се, полковникът не знае, че ги преследват и с коли по шосето. Когато се измъква с куфара си навън, паниката е взела необикновени размери. Всеки наgrabва по нещо от имуществото си и бяга накъдето му видят очите. И Тушев помъква с усилие своя грамаден куфар.

Вторият камион също е спрял. Но внезапно от него се понася стрелба на автоматично оръжие.

Двете коли на преследвачите рязко спират близо до канавката. Предното стъкло на Дамяновата кола е разбито. Всички се втурват към прикритието на канавката — освен радиста, който седи, прихлупен върху облегалото на предната седалка.

И групата на преследвачите открива огън по спрелия наред шосето камион. Майор Светланов се понавдига.

-- Лобягнаха! — извиква той.

И наистина върху камионите не остава вече жива душа.

— След тях! — командува Дамян.

И бързо се изправя на мястото си.

— Дамяне! — извиква уплашено Сашка.

— Послушай ме поне веднъж! — казва той рязко. — Стой тука и чакай!

Дамян я поглежда сърдито.

От двете страни на пътя — безкрайни царевични ниви. Бегълците са се

изгубили из гях — не е лесно сега да се намерят. Майор Светланов се спуска към камсионите, другите потъват в царевичните ниви...

Известно време Сашка стои сама на шосето. Лицето ѝ е много разтревожено. Като се поколебава за миг, тя забързва нататък, накъдето е изчезнал Дамян.

А през това време Дамян с все сила се бори с гъстата листна преграда. Все пак неговата задача е много по-лесна, защото той тича по дирите на човека, който си е проправил път преди него. Зелената маса идва на вълни срещу лицето му, но Дамян нито за миг не прекъсва преследването.

И ето че в едно разредено от растителността място — той го вижда за няколко мига. Това е човек с мека шапка и цивилно сако, но под него личат офицерски бричове и ботуши.

Дамян стреля по него. Човекът отново хлътва в царевичака.

Оттам долитат два изстрела, които карат Дамян да се хвърли на земята. Момъкът отново стреля и понеже никой не отвръща на стрелбата му, бързо се спуска подир беглеца...

Внезапно царевичната нива свършва. Като излиза на открито, Дамян зърва беглеца — само на двајсетина крачки отпред — как запъхтян бяга по малко възвишение... Той се спуска с все сила и бърже скъсява разстоянието...

— Стой! — вика Дамян. — Стой, ще стрелям!

Изплашен, беглецът изведнъж спира и рязко се обръща. Сега ние с изненада ще видим, че това е капитан Черкезов. Не по-малко изненадан е и Дамян — той просто замръзва на мястото си. Лицето му изразява безкрайна тревога и смущение.

— Ти ли си, Андрей? — запитва той тихо.

Черкезов диша тежко, притиска автомата до гърдите си.

— Какво чакаш, глупак? Защо не стреляш? — крива той в изгнание. Но оръжието на Дамян безпомощно виси надолу.

— Нали сме роднини!... Стреляй!

Тъкмо в тоя миг в края на нивата се появява Сашка.

Ужасена, девойката вижда изправени един срещу друг своя брат и любимия си.

— Дамяне! — извиква уплашено тя.

За беда младият човек я чува и бавно се обръща назад...

В миг Черкезов вижда жертвата си беззащитна. Той се окопитва бързо, вдига автомата си и го насочва към Дамян.

Зад кадъра се чуват автоматични изстрели...

Виждаме как Черкезов се улавя за стомаха, навежда се напред и забива глава в стърнището...

Бърза смяна на кадрите.

Най-напред Дамян. Лицето му е изумено, оръжието виси надолу — явно, че той не е стрелял...

Сега виждаме покрусеното лице на Саша. И тя не държи в ръцете си никакво оръжие.

Само подир миг ще разберем загадката. Иззад един храст се показва огнярът, бай Цвятко, с автомата на школьника в ръка. Той прави няколко крачки към убития, след това разколебан спира... Лицето му издава неговото вътрешно смущение.

— Оцапа ми душата! — казва той тихо и разперва безпомощно ръце. — Ама нямаше как...

Сашка скрива лице в шепите си, обръща се с гръб към трупа. Сякаш цялата ѝ фигура подсказва нейното отчаяние. Като на сън тя тръгва към нивата...

Дамян бързо я настига, прихваща я нежно през раменете...

В периферията на кадъра зрителят мимоходом ще види някои епизоди от приключилото преследване — полковник Тушев, който със смешно усилие мъкне кувара си, воден от охраната на Дамян, един от немците...

Сашка и Дамян сякаш потъват в зелената забрава на безкрайната нива...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ИТАЛИАНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ПРЕЛЪСТЕНА И ИЗОСТАВЕНА“
(горе сцена от филма)

И ФРЕНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„МАТА ХАРИ“
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)