

# киноизкуство













кино  
изку  
ство

# Г О Д И Н А 24

бр. 10, октомври 1969

орган на комитета за изкуство и  
култура, на съюза на кинодейците  
и съюза на българските писатели

## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

50 ГОДИНИ СЪВЕТСКО КИНО

**ТОДОР ДИНОВ** — АНИМАЦИЯТА — ОСОБЕНО  
ИЗКУСТВО

РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРИ ОТ АНИМАЦИЯТА  
**КРЪСТЬО ГОРАНОВ** — ПИОНЕР НА КИНОСО-  
ЦИОЛОГИЯТА У НАС

**ДИМИТЪР ЙОСИФОВ** — ОПИТ ЗА СОЦИАЛНО-  
ПСИХОЛОГИЧЕСКО ИЗСЛЕДВАНЕ НА КИНО-  
ЗРИТЕЛИТЕ В НР БЪЛГАРИЯ

**БИСТРА ДОНЕВА** — БЕЗ ТВОРЧЕСКО ВЪЛНЕНИЕ

**ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА** — „ЦАР ИВАН ШИШ-  
МАН“

**А. Г.** — III МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА  
ЧЕРВЕНОКРЪСТКИТЕ И ЗДРАВНИ ФИЛМИ

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ** — НИКОЛАЙ П. ЛАРИН

**МИХАИЛ РОМ** — СВЕТЪТ ДНЕС

**ГЕОРГИ СТОЯНОВ** — УКРАИНСКОТО КИНО И  
КЛАСИКАТА

ХРОНИКА

РИ" (СЦЕНАРИЙ)  
**РАНГЕЛ ИГНАТОВ** — „ЦИТАДЕЛАТА ОТГОВО-



# киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор  
**ЕМИЛ ПЕТРОВ**

---

Адрес на редакцията  
София, пл. „Славейков“ 11, III етаж  
тел. 87-91-11, вътр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97  
каса — 87-64-01

Издателство „Български писател“  
ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.  
Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка  
телеграфопощенска станция в страната

---

На първа страница на корицата артистите **Георги Георгиев** и **Меглена Караламбова** във филма „Осмият“. На втора страница на корицата актьорът **Георги Георгиев**



# 50 ГОДИНИ СЪВЕТСКО КИНО

Преди 50 години, на 27. VIII. 1969 г., председателят на Съвета на народните комисари В. И. Ленин подписа декрет за национализиране кинопромишлеността в РСФСР. По-долу поместваме факсимиле на декрета и приветствието на българската кинематография до съветските кинодейци по случай славния юбилей на съветското кино.

## Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ  
ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО  
КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА  
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

*В. И. Ленин*



МОСКВА

## КОМИТЕТ ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯ ПРИ МИНИСТЕРСКИЯ СЪВЕТ НА СССР

Скъпи другари,

Изпращаме ви най-сърдечни братски привети по случай славния юбилей — 50-годишнината на съветското кино.

Първите съветски филми, пропити от патоса на революцията, възплътили в себе си идеалите на епохата и най-характерните черти на своето време, откриха нова ера в развитието не само на руското, но и на световното киноизкуство.

Забележителните творби на Сергей Айзенщайн, Всеволод Пудовкин, Александър Довженко, Яков Протазанов, Дзига Вертов и на плеяда самоотвержени пионери на съветското кино донесоха със себе си истинско революционно обновление не само в проблематиката и новото идейно съдържание, а и във формата на киноизкуството, в неговия език и поетика. Съветското кино оказало огромно въздействие върху световната кинематографична култура, съветската кинематографична школа придобила общочовешко значение.

През всички етапи на своето развитие съветското кино остана вярно на великото комунистическо дело, на делото на мира и човешкия прогрес. Съветските кинотворци винаги са били верни на революционната същност на съветското киноизкуство и на революционните му идеали



В най-хубавите съветски филми се утвърждава дълбоката народност на социалистическата революция, показват се великите социалистически преобразования, намират образно превъплъщение ленинските мисли за народа като творец на историята.

За всичко това целият български народ дълбоко обича и цени съветските филми още от първите му контакти с тях.

Образите на Чапаев и Александра Соколова, на героите от „Трилогия за Максим“, на Василий Губанов и много други отдавна вече са станали част от душевността на милионите български зрители, пленили са ги със своята гражданственост, със своеобразието на своята индивидуалност, с огромното си лично обаяние. С много любов в миналото и сега нашите кинозрители гледат съветските филми, вълнуват се от тях, пеят песните им.

Нашето младо киноизкуство, родено и израснало в годините на свободата, като развива най-добрите традиции на българската национална култура, неотклонно следва примера на съветската кинематографична школа. То винаги е черпило и черпи опит и вдъхновение от великата съкровищница на съветското киноизкуство. Съветският филм, социалистическо-реалистичният му творчески метод, майсторството и обаятелната сила на съветското киноизкуство станаха за нашите кинодейци велика школа, от която те се учеха, учат се и днес.

Цялото развитие на нашето кино стана възможно само благодарение на дълбоката му общност със съветското. Още от първите стъпки на българската кинематография и до днес съветската помощ има всеобхватен характер. Под крилото на такива именити кинематографисти като Герасимов, Ром, Юткевич, Александров, Головиня, Габрилович и други израснаха първите дипломирани кадри — основният творчески състав на нашето кино днес.

Ние никога няма да забравим неоценимата помощ, която оказаха на българското кино изтъкнати съветски кинотворци. Двегодишната работа на бележития съветски режисьор Сергей Василев в нашата родина при осъществяването на филма „Героите на Шипка“ бе школа за нашите кинематографисти. Той оказа решаваща роля за идейно-художественото и организационното укрепване на българската кинематография.

Огромна е помощта на съветските специалисти за създаването и стабилизирането на техническата база на нашата кинематография.



Може да се каже, че българското кино се появи благодарение на материалната и художествена подкрепа на съветските хора и кинотворци. Затова с основание ние днес считаме този голям празник на съветското кино - 50-годишнината, и за наш празник.

Пожелаваме на братската съветска кинематография и на съветските кинотворци все по-големи и по-големи успехи в тяхното високоблагородно дело. В деня на неговата 50-годишнина пожелаваме от сърце съветското кино да достигне нови върхове; хуманизмът и идеите на съветските филми да завладяват все повече и повече умовете и сърцата на милионите хора по света.

ХРИСТО САНТОВ  
генерален директор на ДО „Българска  
кинематография“

# АНИМАЦИЯТА – ОСОБЕНО ИЗКУСТВО\*

Ако проходеше „Човекът, който ходи“ на Огюст Роден, това би означавало раждане на **едно ново изкуство**. В този случай художественият образ получава ново естетическо качество, което променя закономерностите на творчеството и на възприятието. Скулптурният образ от крайна цел, каквато той е представлявал за неговия създател, се превръща в изходна точка, в начало на работата над образа. Това вече е нова художествена задача, която до този момент не е стояла пред художника. Тя изисква от него да освободи времето, което е застинало в художественото обобщение на скулптурната форма, да възстанови реалните му измерения. С други думи, художественият образ ще трябва да бъде осъществен не само в пространството, но и във времето, **в движението**.

Така се ражда онази специфика, която осмисля и оправдава съществуването на анимационното изкуство.

Възникването и развитието на едно изкуство се обуславя не само от стремежа за намиране на нов художествен изказ. Откриването на нови художествени форми и средства е свързано с определени етапи от развитието на обществата, от развитието на тяхната материална и духовна култура. Икономическите изменения се съпровождат от изменения в идейно-психологическия облик на човека.

Раждането на киноизкуството бе подготвено от **замеянето** на занаятчийското производство на предметите за широко потребление с фабрично производство, един процес, който бе обхванал и производството на предметите за духовно потребление.



Ако на анимационното изкуство се гледа вече като на осмо изкуство със собствена естетика, то ние сме длъжни да го отделим от другите изкуства, длъжни сме да подчертаем онези негови страни, които го определят като особено изкуство.

Анимационното изкуство е вид изобразително изкуство, но за разлика от другите видове изобразителни изкуства, в които художественият образ е „статично застинал“, в него този образ се развива във времето и пространството, той **движеш се образ**.

Последното обстоятелство сродява анимацията с театъра, музиката и поезията.

Анимационното изкуство е вид киноизкуство, защото за осъществяването на художествения образ ползува кинематографичния феномен.

То е особено киноизкуство, защото има свои пътища за кинематографично превъплътяване на предмета.

На тези въпроси ще се спрем по-подробно на съответното място в нашето изложение.

\* Откъс от по-цялостно изследване върху анимационното изкуство.



Едва ли друго някое изкуство има толкова много названия: „мултипликация“, „анимация“, „трикфилм“, „оживели рисунки“, „нарисувани движения“ и др. Твърде често и преди всичко те отразяват идейните и естетическите възгледи на авторите, които го създават. Не е едно и също то да се разбира като изкуство на „оживелите рисунки“ или да се разбира като изкуство на „Нарисуваните движения“, въпреки че „оживелите рисунки“ предполагат движението, а „нарисуваните движения“ — рисунките.

На пръв поглед определението „нарисувани движения“ изглежда по-широко от първото, по-неограничено, като че ли дава по-голям простор за творческата фантазия на художника.

Определението „оживели рисунки“ предполага съществуването на рисунки, които ще бъдат оживявани. В този случай художникът-аниматор изглежда зависим, ограничен от тях. Характерът на движението, което той ще изгражда, ще зависи не само от неговите идейно-творчески намерения, но и от графичния и стилови белег на създателя на рисунките.

Ако оживим рисунките от гробницата на египетския фараон Тутмус IV, поведението, взаимоотношенията на героите ще бъдат обусловени от господстващия канон — гърдите във фас, главата и краката в профил; движението ще стане с подчертана ритмичност, развиващо се в една плоскост без изискванията за третомерно измерение. Не такова движение ще получим, ако оживим рисунките на китайския художник Ци-Пай-шъ. Тия рисунки ще наложат движение, при което ритмичните ударения ще бъдат тихи, едва уловими, преливащи от една форма в друга. Рисунките на Пикасо от кубистичния му период, характерни с конструктивност и известна рационалност, ще определят движение, по-различно от това, което биха могли да обусловят рисунките на Матис.

Зависимостта, под която попада художникът в изкуството на „оживелите рисунки“, колкото и парадоксално да звучи, е само привидна. Всъщност тази зависимост му открива нови, необятни простори и свобода на действие. Тя му осигурява възможност за създаване на голямо разнообразие от форми на движение, на стилови белези и пластика, разкриване на голямо разнообразие от характери, поведения, жестове, взаимоотношения на героите.

И така, колкото видове рисунки, толкова видове възможности за създаване на движение!

Абсолютизирането на определението — „нарисувани движения“ води до подценяване ролята на рисунката, до нейното отричане. „Това, което съществува между рисунките, е по-важно от онова, което се вижда на самата рисунка“. В тази мисъл на канадчеца Норман Мак Ларен е явен стремежът да се насочи вниманието на художника и на зрителя към това, че анимационната рисунка има за задача да нарисува движението. В стремежа на Мак Ларен няма нищо лошо. Лошото би започнало с подценяване ролята на рисунката. За да бъде „по-важно това, което съществува между рисунките“, трябва да бъдат уважени самите рисунки, защото ако няма рисунки, не може да има и „между рисунките“.

Без рисунките не бихме могли да осъществим художествен образ на движението. Човекът усеща движението, когато то е противопоставено на покоя. Когато вляво на бял екран се появи черно петно и след това то изчезне, за да се появи отново в десния край, казваме, че петното се е придвижило от ляво на дясно, т. е. усетили сме присъствието на движение. Черното петно е онази особена рисунка, без която не бихме могли да осъществим и видим движението на екрана.

Рисунката е уникален художествен образ, ограничен във времето и пространството. Тя е художествено обобщение, „статичен“ пор-

трет на някакво движение от реалността. Поради това всяка „статична“ рисунка е и „динамична“. С други думи, тя е заредена с определен готенциал от движение. В много случаи този потенциал е по-голям от потенциала на движението, което е стимулирало нейното създаване. Това е така, защото рисунката заедно с обобщението на движението, което е осъществила, е обобщила още и отношението на художника към него. Само в този смисъл „статичната“ рисунка може да послужи за основа в анимационното изкуство. Трябва да се подчертае, че независимо от присъщата вътрешна динамичност на „статичната“ рисунка, тя си остава образ в статика — **тя не се движи**. Тази рисунка „не може да представи развитието на известна ситуация, случай, действие, така както това прави поезията или музиката — в последователността на изменението.“<sup>1</sup> (Рисунката обхваща „само един момент от времето.“<sup>2</sup>)

**Анимационната рисунка**, това са много рисунки, които правят една движеща се рисунка. Всъщност това е най-съществената отлика на анимационната рисунка от рисунката въобще. Анимационната рисунка е **рисунка-процес**, който се осъществява пред очите на зрителя в „последователността на изменението“. Тази особеност на анимационната рисунка ѝ дава възможност да осъществи динамичен портрет на движението, да го въплъти в пространствено-пластични образи, да създаде изобразителен еквивалент и на най-сложното движение — човешката мисъл. Естествено е, че този портрет ще се осъществи в оня аспект на движение, който е характерен за портретуващата мисъл.

Анимационната рисунка, това са много рисунки, които нямат самостоятелен художествен живот извън кривата на движението, което осъществяват. Всяка една от тях представлява фаза в анализа на едно движение. В този смисъл фазата е причина и следствие, и обратно, следствие и причина. Тя обуславя съществуването на следващата фаза, а самата тя е обусловена от предшестващата. Ето защо нейното съществуване се осмисля само от стремежа да се изгради едно движение, по кривата на което тя има определено място, форма и задачи. Така, служейки на тази цел, фазите посредством кинематографичния способ синтезират на екрана качествено нов художествен образ — **оживялата рисунка**.

В обективния свят не съществува движеща се или жива рисунка. Рисунката се движи във възприятието на зрителя. Тази особеност на възприятието се определя от закона за инерцията на зрителните впечатления, заложен в основата на анимационното изкуство. Но не само движението в анимацията се изгражда въз основа на посочения принцип, но и движението в киното изобщо. Разликата между натурното и анимационното кино се определя от особеностите на обекта на тези изкуства и от методите за осъществяване на кинематографичния образ.

„Киното е създадено да запечатва движението“<sup>3</sup>.

Когато се съгласяваме с Рене Клер относно задачите на киното, разбираме движението като причина за всякакъв живот. Каго „вътрешно присъщ атрибут на материята, обхващащ всички ставащи във вселената изменения и процеси, като се почне от простото преместване до мисленето“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гегел, „Сочинения“, М., 1958, Т. 14, стр. 64.

<sup>2</sup> Пак там.

<sup>3</sup> Рене Клер. Размышления о киноискусстве“, М., 1958, стр. 51.

<sup>4</sup> Фридрих Енгелс, „Диалектика на природата“, София, 1950, стр. 73.



Ето в такъв смисъл движението от обективния свят, т. е. животът в цялото му многообразие, е обект на киното.

Художникът на натурното кино, като ползува метода на класическата киноснимка, анализира този обект върху филмовата лешта. Синтезът на кинообраза се получава на екрана по време на проекцията.

Заснемането на анализа на движението се осъществява по фото-механичен път според техническите възможности на камерата, с които снима художникът:

Първо — камерата анализира своя обект със строго определени интервали от време, обусловени от нейната снимачна скорост;

Второ — камерата не извършва рисунъчни промени във формата на отделните фази на движението. Макар понякога ползуването на специална оптика да дава възможност да се направи нещо в това направление, то това „нещо“ се извършва според определените светочувствителни възможности на обектива, според възможностите на неговия ъглов обхват и др., които имат еднакво отношение към отделните фази на движение

Трето — камерата не променя мястото на фазите, което те заемат по кривата на движението. Тя не ги сгъстява и не ги разрежда. С други думи, камерата не може да реорганизира според желанието на художника вътрешно присъщите на движението темпо-ритъм, еластичност, гъвкавост.

Така осъщественото кинодвижение е обусловено от своя реално съществуващ, конкретен и уникален първообраз.

Обектът на анимационната камера не съществува в реалния свят в оня вид, в който той застава пред нея.

Къде в този свят например съществува карикатура, както пейзажът за пейзажиста, макар че добрият пейзажист не „просто“ фотографира този пейзаж. Но дори и лошият карикатурист е лишен от реална възможност „просто“ да фотографира карикатурата, защото такава явление не съществува в обективния свят. Карикатурата изцяло бива създавана от особената философско-естетическа, социално-политическа, морална концепция на художника.

Обект на анимационното кино е нарисуваният анализ на движението.

Този обект има друга субстанция и се подчинява на закономерностите на изкуството, според които и съществува.

В изкуството закон за гравитация се явяват идейно-творческите намерения на художника, заради които понякога той си позволява свободата да пренебрегне физическия закон за гравитацията. Единименият герой на филма „Котакът Феликс“ се спира в космическото пространство, преди да погне в морето, за да опита с пръстите на краката си температурата на водата. И тъй като тя се оказва психическа от очакваната, Феликс се връща обратно към самолета, от които е паднал. Без да се съобразява със закона за гравитацията, той прекосява пешком космическото пространство.

Когато говорим, че художникът-аниматор подчинява реалното движение на законите на изкуството, ние разбираме, че той прави това в името на по-яркото, по-емоционалното и винаги по-правдивото отразяване и пресъздаване на реалността.

Анимацията не е единственото изкуство, което ползува привилегията да пренебрегва или значително да изменя външния облик на явленията при художественото моделиране на действителността.

Във фантастичните приказки на почти всички народи летят вълшебни килимчета, великански уши подслушват „шепота“ на мравките, стъклени топки и огледала разкриват тайните на царските покои и т. н. Забележителното в творчеството на народния гений е, че той е създал тези образи в „онова“ време, когато биволската кола е била единственото транспортно и съобщително средство. Едва ли се налага да бъде доказвано, че летящите килимчета, подслушващите уши, вълшебните топки и огледала не са непосредствени отражения и че те не са само отражения на обективния свят. Това са образи, символи за човешката летяща, слушаща и виждаща мисъл. Това са художествени образи на мечтите на човека, отражения, които идват от бъдещето. „Съзнанието на човека не само отразява обективния свят, но го и създава . . . , светът не задоволява човека и човекът решава да го измени със своето действие“ (Ленин).

Анимационното кино заснема анализа на движението по метода „един оборот — едно квадратче“. За разлика от класическата киноснимка този метод дава възможност на художника да моделира движението от обективния свят според своите идейно-творчески изисквания. За осъществяването на тези намерения художникът може да променя кривата, по която протича движението, да променя рисунъчния характер на всяка фаза от движението, да борави свободно с броя на фазите и мястото, което те заемат по кривата на неговото протичане. От само себе си се разбира, че художникът на анимационното кино може не само художествено да реорганизира, но и изцяло да създаде ново, дотогава несъществуващо в обективния свят движение, „... хубавият рисуван филм може да покаже не само готовите рисунки, но и процеса на рисуването. Линиите възникват — „раждат се“ — пред нашите очи. Фигурите се явяват не графични факти, а графични събития“<sup>1</sup> (курсивът от оригинала — Т. Д.).

Изграждането на анимационния образ се обуславя от няколко фактора:

Първо — от литературната основа, която трябва да предполага особеностите на образа; второ — от особения рисунък на художника, който ще създава външния облик на образа; трето — от актьорското майсторство на аниматора, който ще оживи образа; четвърто — от звуковото решение на образа, особено, ако той ще трябва да говори; пето — от производствената специфика на анимационното изкуство.

1. Когато говорим за литературната основа на анимационното изкуство, трябва да имаме предвид, че не всяка литература дава достатъчно основания за създаване на анимационен образ. Дори когато тя е гениално произведение, ако не отчита възможностите на анимацията, ако не се съобразява с тях, тя не може да послужи за такава основа.

В анимационното изкуство действуват рисувани персонажи, които могат да бъдат само обект в изкуството, но не и субект, както е актьорът в театъра или натурното кино. Актьорът е жив човек, с присъщата му психотехника, той може да изгради конкретни, човешки, живи, детайлирани психологически и физически сценични образи. И колкото по-талантлив е той, толкова по-силен, художестве-

<sup>1</sup> Бела Балаш, „Кино“, издателство „Прогрес“, М., 1968 г., стр. 205.



но по-ярък, по-сложен, по-пълнокръвен и по-убедителен ще бъде изгражданият от него образ.

Сценичният образ има човешка логика на поведение. Той мисли, търси, стреми се, действа по човешки. Затова и актьорът е в състояние да осъществи всеки литературен образ, който не противоречи на неговата човешка природа. Но, ако един литературен образ изисква от актьора да се превърне от човек в птица и ако тази метаморфоза трябва да се извърши пред очите на зрителя, то такава изискване за художествено превъплътяване актьорът не може да осъществи, защото го ограничава собствената му природа.

Един сценичен актьорски образ не би бил в състояние да ни внуши онази художествена достоверност, която успява да осъществи при цялата абсурдност на ситуацията „Разказът на лорда“ от В. Цонев:

„Върху нас скачаше с рев и крясък огромен черен ягуар!... Наведохме глави в очакване на своя близък край, но нов рев ни накара да вдигнем глави и да изпълном душите си.

Върху нас скачаше с рев и писък гигантска тропическа боа.

Подадох ръка на дук Манфред и мълчаливо се здрависахме. Съдбата ни бе решена.

Но за най-голямо наше учудване върху главите ни не падна нищо.

Когато ги повдигнахме за трети път, с изненада забелязахме, че двата зябра се бяха сблъскали във въздуха и водеха там отчаяна борба на живот и на смърт.

След около половин час борбата свърши наравно — зверовете се изпоядоха до такава степен, че върху нас падна само проскубаната опашка на ягуара“.<sup>1</sup>

И още един откъс от същия разказ:

„Въртейки се във въздуха, аз хвърлих случаен поглед надолу и забелязах, че върху слона се нахвърлиха три кръвожадни бенгалски тигра и между побеснелите зверове започна борба на живот и смърт. Сметох за по-благоразумно да остана във въздуха и да изчакам изхода от битката...“<sup>2</sup>

Тия образи, техните действия и взаимоотношения, които в единия случай завършват с постепенното и безусловно самоизяждане, а в другия — пренебрегват гравитацията, не могат да бъдат непосредствено изиграни от актьори. Налага се да бъде преодоляна тяхната конкретна човешка или животинска същност, да бъдат преодоляни онези закономерности, които пречат на творчеството и на възприетия да се освободят от изискванията на документалната конкретност. Това няма да означава неуважение на реалистичния метод в художественото творчество, а ще означава да се твори според изискванията за реализъм на друга художествена закономерност.

В подобен аспект стоят и взаимоотношенията между литературния образ и нарисувания анимационен актьор.

Да вземем Хамлет. Един сложен и противоречив образ. Единство на сила и слабост, на воля и малодушие, на оптимизъм и пессимизъм. Една конфликтна личност, преживяваща вътрешна борба. Характер и душевност, които се намират в непрекъснато развитие.

Изискването да се претвори тази сложна и противоречива душевност в анимационна чрез вътрешния процес на преживяването ще бъде изискване несъобразено с природата и възможностите на анимационния актьор. Не бива да се забравя, че самият този актьор

<sup>1</sup> В. Цонев, „Раждането на човека“, разкази, фейлетони, приказки, София 1963, стр. 88.

<sup>2</sup> Пак там, стр. 89.

е едно художествено превъплъщение, рисунъчно обобщение с определен облик и характер. Независимо от метаморфозите, които той може да осъществи в хода на действието и с помощта на които може да внуши на възприятието присъствието на определена душевна същност, възможностите на анимационния актьор в областта на душевните преживявания си остават ограничени от собствената му рисунъчна природа. Той не може да преживява психологически, защото е лишен от психика. Той може само да обозначава психологическите състояния.

Анимационният актьор не изобразява, а изразява човека. Ето защо главното в неговата „актьорска игра“ се съдържа в особената пластична и емоционална изразителност на поведението. Това негово присъствие определя и особената пластика, темпо и ритъм на анимационното действие.

Преимуществата на анимационния актьор произтичат от особеностите и възможностите на анимационната рисунка. Преди всичко от нейните неограничени възможности за художествено подчертаване, пределно съгласяване и обобщаване чертите на образа, за художествено претъпяване и видоизменяне на действителността, за непрекъснато превъплътяване във все нови и нови художествени форми и образи.

Тези особености и възможности на анимационното изкуство го сродяват с някои други литературни и изобразителни видове — приказката, баснята, сатирата, гротеската, карикатурата.

Тези особености определят и изискванията към литературната основа на анимационния филм.

Рисунъчната характеристика, изобразителното решение на персонажите в рисувания филм, техният външен облик имат решаващо значение за динамичното осъществяване на анимационния образ.

Естествено външният облик на персонажа, или както в производството е прието да се нарича типаж, се определя преди всичко от вътрешното съдържание на характера, от биографията на персонажа, от неговата физическа и възрастова характеристика, душевност и нравственост, от всичко, което прави от него неповторим образ.

Не бива да се забравя, че дори когато типажът е отвесна линия („Гръмоотводът“), тази линия представлява художествено обобщение на човешка същност, синтез, доведен до символ.

Външният облик на персонажа се определя и от идейно-творческите намерения на авторите на филма и особено от специфичните рисунъчни средства, от рисунъчната стилистика, характерна за художника — създател на типажа.

В рисувания свят живее и действа рисунъкът и какъвто е неговият характер, такова ще бъде и поведението на персонажите.

Типажът не е фаза от движението, а изходно начало за него, за работата над образа. Той не е графичен или живописен портрет. Анимационният портрет има динамичен характер, който се осъществява истински само в действието, само в движението. Ето в такъв смисъл типажът не е крайната цел, към която се стреми художникът, а е началото на пътя към тази цел.



## РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРИ ОТ АНИМАЦИЯТА

— Какво Ви пречи в творческия процес — от индивидуален и обективен характер?

ТОДОР ДИНОВ: Преди всичко ограниченото ми може. Винаги мечтите надхвърлят възможностите ми. Но може би така е по-добре! Няма нищо по-безперспективно от това да заживееш със самото чувство, че си овладял абсолютната височина.

Изобщо творческият процес е мъка, която аз с радост понасям...

Що се касае до мъките от обективен характер — старая се да ги преодолявам, а не да ги заобикалям. Например всичко при планирането на производствените процеси в нашия мултипликационен отдел е подчинено на осъществяването на „бройката“ филми. При нас господства стихията в подготовката на творческите кадри, в съставянето на тематичните планове и др. п.

ХРИСТО ТОПУЗАНОВ: По същество всеки нов филм е ново затруднение. Трябва да се преодолее съпротивата на един непознат материал. А другите, помалките затруднения са просто част от производственото ежедневие.

Лично за мен най-трудна е първата среща на екрана с прясно заснетия, току-що получен от лабораторията материал. Много рядко очакванията се покриват с резултата. За съжаление средствата на фантазията са по-богати от тези на реализацията. Последвалото разочарование се изразява в основателни нападки по адрес на техниката и в едно не по-малко основателно съмнение в собствените възможности, което режисьорът „от дискретност“ не споделя със

студийното ръководство. Едва с течение на времето човек стига до успокояващия извод, че замисъл и реализация не се свързват със знак за равенство, че изискванията винаги ще изпреварват резултата и че автори, които са доволни от предела на възможностите си, са рядко и щастливо изключение.

ДОНЬО ДОНЕВ: Вечни спътници в нашата работа са компромисите. Приема се сценарий с компромис „да се доработи в работната книга“. В късия срок на подготовителния период също се правят компромиси с много неща, защото трябва да се оправи компромисът, с който е приет сценарият. По време на анимацията някои кадри се приемат с компромис, защото виждаш безсилието на аниматора да ги направи както трябва. С техниката също се правят компромиси и т. н., и т. н. и на края понякога и художественият съвет приема филма с компромис.

ИВАН АНДОНОВ: Тъй като за мен (и сигурно не само за мен) главното в едно произведение е неговата идея, най-трудно е и нейното откриване, пределно ясното ѝ осъществяване.

Казано е: „Под слънцето нищо ново!“, а аз се осмелявам да говоря за „откриване“. Имам предвид откриването на собственото „ъгълче“ (или ъгъл — според възможностите) за разглеждане на познатите истини.

Без значение е дали идеята е дошла в моята или в чужда глава — тя трябва да бъде мое убеждение. Казвам това, защото, уви, понякога аз и моите колеги осъществяваме убеждението, че из-

пълняваме планова бройка. Тук добро-съвестността малко помага.

Споменах и за осъществяването. Индивидуалната трудност — степента на таланта. Обективната? (Хайде без досадните подробности, които така ни поглъщат, че за жалост често подаваме две ръце на творческия компромис.) И така, нека назовем обективната трудност например лоша организация. В последно време съм видял най-много свои слабости и живея с надеждата, че в бъдеще ще видя още повече. Като нормален човек искам да преодолеем всичките, но зрителите като още по-нормални — ще дадат сигурно и по-вярна преценка на резултатите.

**ЗДЕНКА ДОИЧЕВА:** Дали ще успеея? Но по-мъчителен е предтворческият процес — намирането на добър сценарий.

**СТОЯН ДУКОВ:** Винаги, когато започвам да правя нещо, имам в главата си цялостното решение до най-малките подробности.

Но когато пристъпя към изпълнението, започва моята творческа трагедия, защото никога не съм успявал да реализирам нещата така, както съм ги мислил.

Така поне е било досега. Единствено то добро в случая е: аз знам, че това, което правя, не е добро, което ме предпазва от грандомания или както някога наричат, комплекс за пълноценност. За обективни причини няма да споменавам, въпреки че те са много удобни за параван на личните недостатъци. При това са толкова износени от употреба, че едва ли някой ще им обърне внимание.

— В последно време какви слабости сте преодолели в творческата си практика или имате намерение да преодолеете?

**ТОДОР ДИНОВ:** Все още не съм преодолял творческата си слабост. Но надявам се, че ще ми се отдаде да преодолеем тази слабост.

**СТОЯН ДУКОВ:** Тъй като живеем в динамичен век, аз реших да се нахвърля върху всички свои слабости едновременно, без да се съобразя, че това е непосилна за мене задача. Спокоен съм обаче, тъй като не съм изключение в нашето ежедневие.

**ДОНЬО ДОНЕВ:** Когато трябва да говоря за моите слабости, изпитвам винаги неприятното чувство, като че ли вземам

хляба на някой друг. Това е в компетентност на критиката. Един творец, ако няма слабости, друг ще му ги създаде. Смятам, че докато се занимавам с тази работа, все ще имам слабости за преодоляване. Критиците се менят.

**ЗДЕНКА ДОИЧЕВА:** Оптимистичната вяра, че винаги се успява.

**ХРИСТО ТОПУЗАНОВ:** Не знам дали съм я преодолял, но поне съм стигнал до съзнанието, че трябва да я преодолеем. Това е една амбиция, на която плащам данък по времето на първите си филми: във всеки от тях да кажа обезателно всичко, което зная; на всяка цена да смая зрителя с дълбочината на изводите си и с оригиналния си филмов език; да докажа, че мога и аз това, което другите правят.

Сега си мисля, че преди всичко човек трябва да опознае природата си на автор и да изхожда от нея — не от абстрактното желание да бъде оригинален. Мисля, че да бъдеш оригинален, всъщност значи да бъдеш верен на себе си, да си служиш със свои усещания и свои мисли, да се основаваш на собствения си опит. Това е понятието ми за творческа зрелост.

— Каква еволюция са претърпели възгледите Ви за мултипликацията? Какви изисквания сте поставяли пред себе си и какви проблеми са Ви вълнували например преди 7 или 8 г., когато сте правили първите си филми, и какво точно Ви вълнува сега?

**ТОДОР ДИНОВ:** Еволюцията на моите възгледи за мултипликацията не бива да се разглежда като изолиран клон от моята творческа еволюция. Това е онази метаморфоза, която е присъща на всяко развитие, на всяко движение, на всеки живот.

Главният проблем, който стои пред мен от преди 15—16 години, е да изправам анимационен портрет на своята мисъл. Засега този проблем все още не съм успял да осъществя. Ето защо той продължава да ме вълнува и днес.

**ИВАН АНДОНОВ:** Както съм чувал, въжеиграчите се учат на въже, опънато 40 см над земята. Аз исках да правя своята първа еквилибристика високо над комините. Въобще не се замислях как ще се кача дотам и още по-малко — добре ли е опънато въжетото. Отстрани, сега бих казал: „Тоя явно иска да скрие неукостта си!“

Нищо подобно, исках да кажа всич-



ко, каквото мисля и усещам, като разполагам средно по една дълбокомъдра сентенция в 3 секунди време. Не мисля, че проблемите, които ме вълнуват, са намалели като количество. Просто станах по-пресметлив с времето (като секунди), защото искам да споделя със зрителите убежденията си. Това не е лесно, но времето (не като секунди) е едно за всички и нашите скорости трябва да се изравнят.

**ЗДЕНКА ДОЙЧЕВА:** Отново да се наложи разбираемата мултипликация. А както преди 8 години, така и днес ми се иска да правя само хубави филми — и точно това е проблемът.

**ХРИСТО ТОПУЗАНОВ:** Струва ми се, че с казаното досега отговарям на този въпрос.

**СТОЯН ДУКОВ:** Тъй като съм първо художник, а после режисьор, винаги съм се стремил да решавам във всеки свой нов филм нов изобразителен проблем, който да покрива плътно моите естетически и съвременни възгледи. Казвам съвременни, а не модерни, защото много често думата МОДЕРНИ се тълкува у нас погрешно.

Между другото искам да съобща на някои, които отъждествяват модерно с модно, че те са диаметрално противоположни. Винаги съм поставял пред себе си проблема да мисля, рисувам и режисирам съвременно и само съвременно, но доколко съм успял, това ще преценя не аз, а тези, които са следили моето творчество (ако има такива).

**ДОНЬО ДОНЕВ:** Мултипликационното изкуство може да решава от най-обикновените до най-сложните и най-важните проблеми на общественния живот. В този диапазон винаги ме е вълнувал проблемът: човек, красота, хумор.

— Напоследък се заговори за криза в българския мултипликационен филм. Смятате ли, че има такава и ако има, кои са причините и, второ, какъв е пътят за преодоляването им?

**ТОДОР ДИНОВ:** Определението „криза“ ми се струва пресилено. Може би пауза, акцент по кривата на движението, в която притихва една форма и се заражда нова форма на движение...

Вярно е, че продукцията от последните две години е по-слаба от предшестващата, но криза...!?

Причините? Това е комплекс от причини. Преди всичко — литературната ос-

нова. Тя не винаги е съобразена с изискванията на анимационната драматургия. Второ — режисурата. Засега това е най-девалвираната професия. Всеки може да стане режисьор, стига само да не разбира от драматургия. Трето — анимацията (актьorskото майсторство). Тук не всичко е наред: или подражаваме на живите актьори, или абсолютизираме спецификата на анимационния актьор и създаваме мърдащи или преместващи се в пространството „герои“, герои, лишени от индивидуалност и ярка характеристика, герои-близнаци, които шествуват от филм във филм. Четвърто — неразбиране ролята на анимационната рисунка. На нея се гледа не като на кинематографична рисунка, а като на рисунка, предназначена за печат. Подходът към нея е „статичен“. Затова и ние сме свидетели на много интересни в графично или живописно отношение рисунки, но рисунки, които ограничават динамичните възможности за изграждане на анимационния образ.

**ЗДЕНКА ДОЙЧЕВА:** Пътища много... Ако знаехме истинския, не би било вече необходимо да се говори за криза.

**СТОЯН ДУКОВ:** Увлечен в изпълнението на плана на студията и в своите лични планове като художник и режисьор, така и не съм забелязал за кризата в нашия мултипликационен филм. За първи път узнах за това от печата. Отворих веднага речника за чужди думи и прочетох: КРИЗА — кризис (книж.), разстройство (стагнация), застой, затегнатост, затишие... и т. н.

Не знам коя от тези думи най-точно покрива състоянието на мултипликационния филм в момента, но всяка от тях е достатъчно неприятна.

Тъй като критиците откриха кризата, докато ние работехме, не е лошо да дадат рецепта за нейното премахване.

**ДОНЬО ДОНЕВ:** Кризата в мултипликационния филм носи кадрови характер. Не знам как може да се преодолее. Смятам, че в мултипликационния филм трябва да работят хора, които го обичат. За мултипликационния филм трябва да пишат хора, които го обичат. И мултипликационният филм трябва да се ръководи от хора, които го обичат.

**ХРИСТО ТОПУЗАНОВ:** Преди всичко нека уточним понятието криза. Последните резултати не задоволяват и нас (има предвид себе си и колегите ми). Но не мисля, че съществува криза в смисъла на творческо изчерпване. Убе-

ден съм, че никой от нас не си е изстрелял патроните. Наистина тревожни сигнали има и на тях трябва да се обърне внимание.

Напоследък забелязвам едно увлечение, което ме безпокои. Като че ли започнахме да обръщаме внимание преди всичко на изпълнението и преизпълнението на плана по икономическите показатели. Не казвам, че това не е важно. Но точната пропорция между индустриален и идейно-художествен момент в киното е много важна мярка. Всяко пренебрегване на тази мярка води до неблагоприятни последици.

Подготовката на нови специалисти е бавен процес и в изпълнението на плана ние все още се облягаме изцяло или почти изцяло на стария изпитан кадър. Планът расте, а основният творчески състав остава същият. Възлага му се задача след задача, често в името на плана се допускат творчески компромиси. И още по-често се забравя, че режисьорът не е само производител, но и автор, който има нужда от разтоварващи паузи, за да освежи фантазията си, за да акумулира нови впечатления, за да помисли върху личния си баланс. Това е неговата хигиена. Без нея той би се превърнал в рутинер.

Мисля, че трябва да започнем отгук. Мисля, че сме нарушили пропорцията творчество — индустрия. Растежът трябва да бъде не само в хоризонтална, но и във вертикална посока. Не трябва да допускаме компромиси. Не трябва да подменяме идейно-художествените категории с икономически. Трябва да си припомним времето, когато говорехме повече за идеи и по-малко за продажба, когато ни радваше овладяването на всеки метър нова територия. Трябва да помислим за организацията. Да разширяваме състава успоредно с производството. Да планираме, изхождайки от капацитета. И обезателно да помислим за личната

хигиена на режисьора, за онези антракти на акумулация и размисъл, които са задължителни за всяко творчество.

ИВАН АНДОНОВ: Не обичам думата криза, учили сме, че тя характеризира едно друго общество. А в действителност напоследък повечето наши филми са лоши. Защо? Трудно се прави изкуство, трудно се раждат идеи и трудно се осъществяват. С това всички ще се съгласят. А Зевс? А Хера? Те не съществуват, те са механично пренесени от други митологии, те не са реални. А планът? А стопанската сметка? Те съществуват, те... и отгук нататък следват рими по избор на читателя. Има един факт — творците на нашата анимация тичат от филм във филм, гонени от плана. Всеки знае, че между раждането и новата бременност минава един определен период, но понякога планът диктува и скъсяване на бременността. Защо тогава се чудим на недоносчетата? Аз не съм песимист и както от коацервата се стигна до ланцетника, така и ние сигурно ще започнем да раждаме все по четири близнета, но в коя ера?

А новите кадри не идват, макар и по план предвидени. Например аз 5 години заемах поста — „най-млад режисьор“. А филмите в кукления отдел например скочиха от 4 на 6. А парите за производството им например останаха същите. А аниматорите например останаха пак двама. Вярно е, има ученици, има движение — всеки иска да стане режисьор, и то с право, като гледа неспособните ни филми. Сега може би трябва да говорим за периода от ланцетника до маймуната?

А зрителят ни задава човешките въпроси: Защо филмите ви са неразбираеми? Защо не са смешни? Защо вашите идеи са хилави?

Отговорни сме само ние, защото Зевс и Хера са... пренесени от други митологии.

## ПИОНЕР НА КИНОСОЦИОЛОГИЯТА У НАС

Авторът на статията, която следва тези редове, не е вече между живите. Болно е да употребиш тези думи към всекиго. Но те ми се струват особено нелепи, когато ги свързвам с името на Димитър Йосифов.

Ние привикнахме да си представяме нравствените рицари в приказките или с ореола на историята. И ни изглежда странно, когато ги срещаме пред нас и сред нас.

Достоен за преклонение е героизмът на саможертвата. Този героизъм беше присъщ на Димитър Йосифов в най-висока степен. Революционер по убеждение и нравствено чувство, безпределно смел и безкомпромисен до самозабрава, той беше един от кристално чистите завоеватели на свободата и строители на социалистическата действителност. Беше неин воин и бранител, възпитател на войни и бранители.

Но ми се струва още по-висок и рядък героизмът на ежедневието и дръзнствената мисъл. И този героизъм беше присъщ на Димитър Йосифов органично. Той си остана революционер по мисъл и нравственост във всеки един миг от живота си и при всички обстоятелства.

За него винаги най-високо от всичко стоеше партийната правда, истината и нямаше никакво значение какво лично нему ще струва отстояването на принципността. Това не са само хубави думи, родени от благодарните спомени, а описание на една постоянно по-етаряща се реалност. Аз знаех много случаи, когато скромният, мек и хуманен Йосифов, човек сам много преживял и препатил, заставаеше непоколебимо на страната на истината, даже когато срещу нея излизаха твърде силни и ловки врагове. Той никога не позволяваше и на себе си, и на другите да решават съдбите на хора и дела само върху основата на чуждо мнение или внушение. Веднъж една почетна институция, в съвета на която беше привлечен Йосифов, под влияние на себични мотиви готвеше разправа срещу едно лице, съвсем непознато нему. От него се искаше малко: да даде гласа си в подкрепа на мнението на силни участници в съвета. Но Йосифов не постъпи така, както с чиста съвест постъпват мнозина.



Той се среща с преследваното лице, много пъти говори с него и стана негов най-добър защитник. Не заради лицето, а заради истината той прие върху себе си много и сериозни неприятности, но нито веднъж не изпита съмнение или съжаление.

Това е само един малък пример, но той говори за нещо много голямо. Ако съм познавал някого, комуто психологията на героя от „Приказка за стълбата“ на Смирненски да е била не само абсолютно чужда, но и органично ненавистна, това е бил Димитър Йосифов.

Той беше цялостна и светла личност. Един от многото „безименни“ комунисти, върху които се държи нашата земя и нашата идея. Искрен враг на догматизма, на всички превъплъщения на буржоазната идеология и нравственост. Кръвно свързан с великото дело на Ленин, непоколебим приятел на съветската страна, на съветските хора. Сам човек на труда — беше неразделен от трудовите хора. Като учен-изследовател той положи началото на онези раздели от социалната психология у нас, които проучват дълбоките изменения в психиката и съзнанието на работническата класа. Беше един от първите, които приложиха социалната психология в сферите на партийното възпитание и пропаганда. Възглавяваше единствената секция по методика на преподаването на марксистко-ленинската философия у нас. Като дългогодишен партийен ръководител на Института по педагогика направи много за създаването на кадри в тази област на знанието.

Такъв е авторът на статията, която идва след тези редове. В продължение на много години той беше пионер на социологията на киното у нас. Неговата енергия, неговата саможертва в това отношение бяха невероятни. Той кръстоса почти всички кътчета на страната, увлече десетки сътрудници, събра огромен фактически материал, към обобщаването на който пристъпяше, когато неочаквано го сломи болестта. Впрочем думата „сломи“ не подхожда към Йосифов. Болестта само го прикова към леглото, но той не престана да работи. Помня с какво желание болният Йосифов прие предложението да напише доклад за симпозиума по социология на киното в Лайпциг. И върху болничното легло направи първите обобщения от огромните си материали за реалната динамика на художественото кино възприятие в нашата страна. Аз не мога да чета неговата статия без възлание и искам да напомня на онези читатели, които ще я видят с хладни очи и дребнава придирчивост, че тя е един подвиг. Ако тя има недостатъци, те не са недостатъци на мисълта, а на изключителните обстоятелства.

Не се съмнявам, че изследванията на Йосифов върху киното ще станат достояние на нашата култура. Това е само едно начало и нека така да бъде прочетена предлаганата статия.

#### КРЪСТЬО ГОРАНОВ

доктор на изкуствознанието, зав. секция  
„Социология на изкуството и социална психология“ в Института по социология при  
БАН.



ДИМИТЪР ЙОСИФОВ

## ОПИТ ЗА СОЦИАЛНО-ПСИХОЛО ГИЧЕСКО ИЗСЛЕДВАНЕ НА КИНОЗРИТЕЛИТЕ В НР БЪЛГАРИЯ

Киното влезе в бита на българските трудещи се. В резултат на социалистическата революция общият брой на кинозалите от 155 през 1939 г. нарасна на 2405 през 1965 г. За същия период броят на кинопрожекциите и зрителите се увеличи съответно до 1 027 506 и 126 636 200. Филми се прожектират също така в училищни, военни и заводски кино-салони и на малкия екран, което довежда до още по-голямо увеличение броя на кинозрителите. Може да се каже, че всеки гражданин на страната сега е кинозрител, че той в една или друга форма изпитва върху себе си могъщото влияние на показваните филми. Киното се превърна в един от факторите за комунистическо възпитание на трудещите се.

При тези условия естествено възникна необходимостта да се изследва влиянието на киното върху зрителя.

Опити за такова изследване са правени и в миналото. За тях е характерна неиздържаната докрай в научно отношение методика и организация на изследванията. Един от техните основни недостатъци е, че резултатите нямат репрезентативен характер.

Това ни застави да отчетем грешките от предишните изследвания и да разработим комплексна методика, поставяйки в основата ѝ стохастически-репрезентативния метод. Освен различните видове анкети планът за изследване предвижда прилагането на някои психологически и педагогически методи, метода на полярните профили, метода на обобщение на независимите характеристики, статистически и математически метод за обработка на информацията и т. н.

Бе проведена основна анонимна, непосредствена анкета при съблюдаване изискванията на стохастически-репрезентативната теория. Наблюдавана бе активната част на населението в страната по-възрастно от 14 години: уча-

ши се, работници и служещи, селяни-кооператори. В основата на изчисленията залегна предпоставката, че всички граждани, влизащи в групата на активното население, са и кинозрители.

Броят на зрителите, подложени на анкетиране, бе установен на основата на формулата за двустепенната подборка, доказана от професор Венец Цонев.

На основа на тази формула бе проведена двустепенна подборка по основните групи кинозрители — учащи се, работници и служещи, селяни-кооператори. Освен това изчисленията се извършиха така, че да се получи репрезентативност за София и за страната поотделно. Така например от всички 260 софийски училища при първата подборка се избраха 79, а от последните чрез случаен подбор бяха избрани по 50 ученика. По този начин бе съставен списък на 3950 учащи се за наблюдение в София. Общо за София и страната бяха включени 20 815 кинозрителите за наблюдение. В процеса на работата 723 анкетни карти бяха анулирани. Обработени бяха 20 092 карти.

За по-голяма репрезентативност изчисленията се проведеха така, че анкетираните кинозрителите се разпределяха на всички окръзи в страната.

Едновременно с основната анкета се изучаваше мнението на ограничен брой зрители за отделни филми. За тази цел бяха съставени специални анкетни карти.

За получаване на допълнителни данни на наблюдение бяха подложени преподаватели в училищата на педагогическия институт, за да се види как се използват филмите в учебно-възпитателната работа.

В генералния план за изследването влезе и наблюдението над кинозрителите — учащи се, малолетни правонарушители и регистрирани в педагогическите кабинети.

Особено внимание се обърна на научната организация на изследването.

Така например в София бяха събрани работници от кинификацията, за да бъдат подготвени като научни ръководители на изследването в София и в окръзите. С тяхна помощ бяха подбрани и подготвени анкетори, които проведеха по места наблюдения на кинозрителите.

Попълването на анкетните карти се извършваше въз основа на специална писмена инструкция. Кинозрителите даваха своето мнение в присъствие на анкетора.

Съществуват и други начини на организация на изследването, обусловени от стихийния нестохастически метод, организирания нестохастически метод, метода на квотата и т. н.

Това са ненаучни методи, защото не осигуряват научна репрезентативност на резултатите. Така например при стихийния нестохастически метод кинозрителите, които се подлагат на анкетиране, се определят в зависимост от това, дали искат или не да дадат своето мнение. Обикновено в такъв случай се разчита на „доброволността“ на кинозрителите. Редакцията напечатва във вестника анкетна карта и моли читателите, ако желаят, да я попълнят и изпратят в редакцията. По такъв начин се разчита само на онези кинозрителите, които биха проявили добра воля да попълнят анкетната карта, като оста-



налата огромна част кинозрителите остава вън от наблюдението. Това води до едностранчива информация.

Подобни резултати дава организираният нестохастически метод: чрез случаен подбор за наблюдение се избират лица, които е по-леко да бъдат анкетирани, и по този начин репрезентативността на информацията губи от своята стойност.

Към същия резултат довежда и методът на квотата, доколкото при него общото число на анкетираните лица се определя произволно.

Нашият опит потвърди, че при изследването на кинозрителите не трябва да се разчита само на тяхното желание да участвуват като наблюдаеми лица или да се подбират само такива зрители, с които е удобно и лесно да се влезе в контакт. При работата бе направен опит да се вземе мнението на случайни кинозрителите в няколко кинотеатра в страната. От всички раздадени анкетни карти бяха върнати само 4%, останалите 96% от зрителите не се отзоваха на нашата молба да изразят своето мнение.

Прилагането на стохастически-репрезентативния метод ни позволи да получим достоверна и репрезентативна информация и да я обработим със съответстващи статистически и математически методи. Бяха съставени повече от 4000 таблици и около 1100 диаграми и криви. Бяха изчислени най-разнообразни корелации, а в настоящия момент се провежда факториален анализ.

Безспорно един от въпросите, свързан с въздействието на киното, е въпросът за мястото, което гледането на филми заема в бюджета на времето на кинозрителите. Нашето изследване установи, че из всички видове духовно „потребление“ гледането на филми в киното или на малкия екран се ползува с най-голямо предпочитание. При това предпочитанието на трудещите се да посвещават своето свободно време на филмите почти не зависи от разликата в пола.

Посещаемостта на кината е различна за основните групи кинозрителите. Най-често на кино ходят учащите се, най-рядко — селяните. Но, общо взето, за всички групи зрители е характерно това, че за два месеца те ходят на кино от три до осем пъти. Изследванията показва, че показването на филми по телевизията не дава значително отражение върху посещаемостта на кината. Една от причините е, че засега не всички имат телевизия. Обстоятелството, че зрителите предпочитат да гледат филми в киното, се дължи на тяхното желание да сменят обикновената делнична обстановка, да се срещнат с приятели, да отидат на кино в компания, да гледат филма с приятел или приятелка, да разменят мисли за филма и т. н. Така например 78% от учащите се отиват на кино по двойки.

Честотата на посещаемостта в кината се влияе най-много от общественото мнение за даден филм. Влиянието на рекламата тук е на последно място.

Почти всички групи кинозрителите посочват като една от главните причини за рядко ходене на кино липсата на време. Второ място между причините заема липсата на хубави филми.

Много кинозрителите предлагат да се преоборудват киносалоните, което би способствувало за увеличаване посещаемостта на кината. Много често се прави предложение да се превърнат кинозалите в културни центрове, в които зрителите ще могат да намерят и про-

четат материали за прожектирания филм. Това предложение се аргументира с необходимостта от по-пълно и по-дълбоко усвояване на филма от кинозрителите. То е много основателно, ако вземем предвид и някои други резултати от нашето изследване. Бе установено, че голяма група кинозрителите, особено онези от тях, които имат по-ниско образование, възприемат филмите много повърхностно. Констатира се твърде голямо противоречие между кинотворци и кинозрителите. Един от пътищата за преодоляване на това противоречие е възпитаване вкуса на кинозрителите, повишаване на тяхната кинокултура.

Друга значителна група кинозрителите предлагат да се създадат към кинотеатрите зали за такива културни развлечения като музика, танци и т. н.

За характера на въздействие на филмите върху зрителите можем да съдим и по мотивите, които заставят хората да ходят на кино.

От анализа на получената информация е видно, че преобладават познавателни мотиви, заставлящи зрителите да гледат филми: те искат по-добре да се запознаят с живота, да се обогатят с нови знания и идеи, да се поучат от примера на положителните герои, да опознаят живота на хората в други страни и т. н.

На второ място са нравствените и естетическите мотиви, желанието да се изпита нравствено и естетическо наслаждение, да се получи отговор на вълнуващите ги нравствени и естетически въпроси и т. н.

Съвсем малка е групата на онези зрители, които ходят на кино, ръководейки се от второстепенни, несъществени мотиви: да се развлекат, да убият времето и т. н.

Анализът на информацията ни позволи да видим от какво зависят мотивите, заставлящи хората да гледат филми — от възрастта, от пола, от социалното и семейното положение, от образованието и т. н. Така например с увеличаване на възрастта интересът към актьорите като фактор, определящ избора на филма, намалява.

Голяма група кинозрителите ходят на кино заради музиката. При това девойките и жените проявяват към музиката по-голям интерес, отколкото юношите и мъжете. Интересът към музиката във филмите спада с увеличаване на възрастта.

Отношението на зрителите към филмите по жанр е твърде различно. Учащите се предпочитат филми за разузнавачи и любовни филми, селяните — комедийни филми, работници и служещи — филми за любов, за разузнавачи и комедии.

Юношите се интересуват повече от комедийни филми, а девойките от филми с трагично съдържание. Особено ярко е подчертано отношението на юношите и девойките към филми, третиращи проблеми на възпитанието.

Още от 14-годишна възраст при девойките явно се проявява склонност към педагогическите филми. С възрастта този интерес се усилва и по време на завършване на гимназията той съвсем се оформя и излиза на преден план. При юношите този интерес е много слаб. Но за сметка на това при тях се развива и укрепва интересът към филми за пътешествие в други страни, за спортни състезания, приключения, работата на разузнаването и т. н.

Много малък интерес се проявява към екранизацията на литературните произведения, към филми-опери, към биографични и мултипликационни филми.

По-голямата част от зрителите избира филмите, които гледа. Много малко са онези, които гледат всичко, показано в момента на екрана.

Избирайки филмите, зрителите се ръководят преди всичко от сериозни показатели: сюжет на филма, артисти и пр.

Рецензиите за филмите, публикувани в печата, влияят извънредно малко върху зрителите при избора на филма.

Зрителите от всички категории заявяват, че най-лесно от всичко възприемат идейното съдържание на филмите. Това е особено характерно за учащите се от по-горните класове, за работниците и служителите. За селяните-кооператори е по-трудно да доловят идейния замисъл на филма. Много от тях по-лесно възприемат музиката, при това, ако е народна.

Режисьорският замисъл, сценарната основа, изобразителното решение, операторската работа и монтажът — всичко това се възприема много трудно от зрителите.

За следващите години зрителите с голям интерес очакват филми за семейството, за възпитанието на децата, музикални филми, комедии, приключенски филми и т. н. Най-голям интерес към филми, засягащи проблеми на съвременното семейство и възпитанието, проявяват работници, служещи и селяни-кооператори на възраст от 23 до 40 години. Юношите и девойките учащи се не проявяват особен интерес към такива филми. Те искат да гледат филми за красива любов, за живота и борбата на младежта, за смели приключения, за другарството. При това те се интересуват не само от музикални филми, но и от музикалното оформление на филмите въобще. Твърде голямо е числото на онези юноши и девойки, които ходят на кино заради музиката.

За последните 3—4 години, за времето, откогато се провеждат наблюдения на кинозрителите в НР България, с най-голям успех сред зрителите са се ползували филмите: „Непознатата жена“ (ОАР), „Война и мир“ (СССР), „Ана Каренина“ (СССР), „Бащата на войника“ (СССР), „Парижките потайности“ (Франция), „Троянската война“ (Италия—САЩ), „Хамлет“ (СССР), „Крадецът на праскови“ (България).

Изследванията показаха, че макар зрителите да се стремят да вникнат в идейното съдържание на филмите, това не всякога им се удава. Има немалко филми, които са трудно достъпни за зрителите, особено ако нямат достатъчно образование.

За голяма част от селските кинозритатели е характерно, че те съвсем повърхностно възприемат филмите. Това е особено типично за филмите с надписи. От една страна, зрителите не успяват да прочетат надписите, а от друга — действието се развива по-бързо, отколкото процесът на мислене у зрителите. В такъв случай те, особено когато загубят логичната нишка на последователността на онова, което гледат на екрана, се превръщат в слушатели на музика и в обикновени наблюдатели на картини, които минават по екрана. Често се случва, че определена мисъл, идея или отделен момент от филма се



схващат от зрителите като основно негово идейно съдържание. Това води до едностранчиво възприемане на филмите.

Безспорно на този психологичен момент трябва да обърнат внимание както създателите на филмите, така и разпространителите.

Наблюдава се предпочитание към леките филми. Възможно е, че напрегнатият живот поражда естествения стремеж към нещо по-леко, по-комедийно, което може да разтовари зрителя от физическото и психичното напрежение.

Изследванията доказаха, че огромните учебни и възпитателни възможности на филмите не се използват нито от родители, нито от учители и пропагандисти. За да се изучат тези възможности и се установят пътищата за тяхното използване, се проведеха изследвания в учебни заведения и в звена от системата на партийната просвета. Оказа се, че с успех могат да се използват не само научно-популярни, но и художествени филми като учебни пособия по различни предмети.

На основа на резултатите от изследванията бяха съставени списъци на художествени филми, които могат да се използват в учебно-възпитателната работа със съответни методически указания. Много добри резултати даде и опитът при използването на игрални филми при изучаване на марксистката философия за формиране и укрепване светогледа на слушателите.

В заключение можем да кажем, че изследването на кинозрителите ни даде обширна информация, която има голямо значение както за създателите и разпространителите на филмите, така и за кинозрителите.

Резултатите от изследването ни позволиха да установим основното взаимоотношение между филм и зрител, да видим как то се изменя, как зрителите посрещат киноизкуството, как усвояват филмите, да се запознаем с изискванията на зрителите и т. н. Във връзка с това установихме, че между киноизкуство и зрители съществува известно противоречие. Масовият кинозрител в значителна степен изостава от развитието на киноизкуството. Кинематографистите недостатъчно познават зрителите, малко правят, за да им помогнат да израстат, да се развиват. Всичко това води до понижаване полезния ефект на киноизкуството. Ето защо, за да се повиши този ефект на киноизкуството, наред с подобряване производството на филмите е необходимо да се отдели внимание за възпитаване на кинозрителите още в учебните заведения, а също така и по други пътища. В това отношение забележителният опит на унгарските ни другари може да ни послужи като пример. Известно е, че след няколко пробни години те въведоха в средните учебни заведения изучаването на нов учебен предмет — киноизкуство.

Но само това не е достатъчно. Необходимо е да се извършва ежедневна работа, използвайки за тази цел радиото, телевизията, печата и други по-специални форми за повишаване кинокултурата на трудещите се. Киноklubовете са подходящо средство, но те единствено не могат да разрешат тази огромна задача. Това показва опитът.

## БЕЗ ТВОРЧЕСКО ВЪЛНЕНИЕ

БИСТРА ДОНЕВА

В разгара на курортния сезон на красивия черноморски бряг се е изсипал пъстър народ от всички краища на света. Изхвърленият от вълните на брега труп на жена — нещастен случай, заподозрян като криминален, става причина да се срещнем с разни хора, да надникнем в техните вълнения, в проблемите им. Това е хрумването, което лежи в основата на филма „Малки тайни“. Следователно основният интерес на авторите е насочен към интригата — тя трябва да е активната пружина, която най-пряко и ударно да изгласка проблемите и мислите на авторите и да ги внесе в зрителната зала. С други думи, характерите тук съществуват покрай интригата, те са, един вид, в подчинена роля. Но следва ли от това изборът на психологическия материал да ни бъде безразличен? Следва ли от това той да бъде безличен? В случая сценаристът Анжел Вагенщайн и режисьорът Волфганг Шаудте като че ли не са били разтревожени от тия въпроси, като че ли не са държали да споделят с нас особено значим художествен и човешки опит. Трудно е да си обясним как те са се задоволили с толкова безжизнена и шаблонно скалпена интрига, с илюстрация на образите, с бегло маркирани отношения; как така леко са се впуснали в щампите и дреботемието, как не се е съпротивявал техният професионален опит срещу това наводнение от безвкусица? Защото те навярно знаят и посложни, и по-интересни пътища до човешката психика, тренирали са своя опит в много художествени проби. Неведнъж сме били свидетели на доброто качество на мисълта им, на творческата им възискателност. В „Звезди“ например Ан. Вагенщайн показва възможности за постигането на човешки индивидуалности, В. Шаудте много пъти ни направи впечатление с класическата стройност при изграждане на конфликтите (неизбежно си припомняме мъдрите му и хуманни филми „Убийците са между нас“, „Рози за прокурора“, „Мъжки излет“). Някак обидно е, когато двама подобни автори по толкова лекомислен начин ни дават основание да ги заподозрем в елементарност и творческа несериозност, когато поставят доброто си име на подбив. (Лековатото им отношение към задачата стана основателно предмет на ирония дори на страниците на в-к „Стършел“).

Кой пръв е дал тона за това повърхностно отношение е малко трудно да се каже — дали сценаристът или режисьорът, или и двамата по споразумение? Сценарият на „Малки тайни“ не е отпечатан, за да сравняваме, но все пак може да се усети, че още в първия етап художественото мислене е безкрило, банално. Това най-много личи в неумението да се изгради богата жизнена интрига, която да отключи ударно и разностранно конфликтния възел, намекнат още в заглавието на филма. (Малките тайни наистина са толкова малки и незначителни?!). С това пропада подкупващата и заразителна завръзка, пропада художественият ефект. Но Ан. Вагенщайн като че се е отказал от всякаква амбиция да ни срещне с интересен психологически материал, с що-годе значими проблеми. Неудобно е да го подозираме, че се е хванал за апетитното в екстериора и го е вмъкнал в първото „задоволително“ художествено решение, но филмът ни подвежда именно към това. Явно е, от друга страна, че и режисурата не се е оказала по-проницателна и изкусна, не се е помъчила да изтръгне по-високи художествени стойности от предоставения ѝ материал. Вместо да се съпротивлява на схематизма и периферийното мислене, тя ги е поощрила, умножила ги е. Чувствува се, че и тя не е била много наясно с художествената си цел. Вместо да се хване находчиво и тънко за развитието на действието, да го уплътни и активизира, тя се е увлякла по атрибутите на живописното: цветна плажна фактура, кукери, цигани, екзотика, ефектни етнографски моменти... Разчитайки чрез тези ефекти (най-често пласирани без мярка и без вътрешна връзка с основното действие) да внесе атмосфера и загатне „националното българско своеобразие“, режисурата на Щаудте не е усетила как е изпаднала в лекомислие и наивност. Филмът издава толкова слаба художествена воля, че трудно е да се говори в сериозен смисъл за професионализъм. Имам чувството, че в края на краищата професионалната режисьорска неувереност е демаскирала неволен липсата на искрено творческо вълнение и у двамата творци. Догадката се натрапва и от явната неопределеност на жанра. Какво ни предлагат Ан. Вагенщайн и В. Щаудте? Криминален филм, реклама за нашето Черноморие или може би психологическа драма? Жанрът все пак си има своите художествени принципи на моделиране. Разбира се, те не са никакви неумолими канони — има толкова примери в това отношение, — но не са и някаква теоретическа измислица. А в случая филмът на Вагенщайн и Щаудте само доказва, че авторите не са избистрили вътрешните си аргументи, материалът не е организиран от една ясна и последователна художествена логика, а едва ли не по принципа „може пък да излезе нещо“.

Ан. Вагенщайн не е имал намерение да ни занимава с изключителни индивидуалности, да ни смайва с необикновени характеристики. Напротив, погледът му е насочен към обичайното, към твърде разпространено-човешкото, и то поставено на изпитание не в условията на никакви редки, „извънредни“ обстоятелства, а сред гъмжилото от ежедневни перипетии. Неговите герои не изживяват никакви потресни драми или трагедии, но все пак минават през кризисните моменти на своите „малки тайни“. Надникнем ли с любопитство към тях, ще се убедим, че те също могат да крият неповторим конкретен опит, човешка оригиналност, особено значение. Нужно е обаче много



опитно око, много художествена воля, за да се изнесе на повърхността това. Веднъж вече се подчерта, че характерите в избраната от сценариста драматургия съществуват покрай интригата, но от това не следва, че сме безпристрастни към подбора на психологическия материал. Напротив, той трябва да дава повод за размисъл. Не домашният интерес от узнаването на „малките тайни“ е цел на художественото произведение. Ако резултатът е такъв, това е дребно. Това е в сферата на задоволяване еснафското любопитство. Желанието да се рсвим в „партидата мръсно бельо“ трябва да произтича от нуждата да споделим по-значими мисли. Богомил Райнов в „Инспекторът и нощта“ го усети и го постигна. Ровейки се в „малките тайни“, наложително е да напипаме някаква истина за човека, за душевния му разнoboй. Самото заглавие издава конфликт. Констатацията на „тайните“ още не е художествено решение, то е дребното, клюкарското, авторите са били длъжни да проникнат зад него. Най-важното не е, че тези двама или онези двама се разделят — в края на краищата това и за тях не се оказва съдбовно, — същественото е кое се е променило в тях, с каква мъдрост са обогатили опита си. Техният опит какво ново дава на зрителя. Не е най-интересно, че бившият офицер от Третия райх Кунце ще има случай да сподели с някой личната си вина, по-ценно е да изучим механизма и степента на самоосъзнаването на тази вина. Екранното време е кратко, трябва да се подходи ударно и находчиво. Но авторите дори не са направили опит да ни доближат до тези процеси. Явно е, че въпросите, с които занимават зрителя, не са ги особено тревожели. Затова са могли така елементарно да заменят човешкото съдържание на нещата с илюстрация и най-семпли, повърхностни реакции.

Разбира се, до „малките тайни“ на човешките истории може да се стигне много лесно. Но художественото творчество няма нищо общо със самозадоволяващото се любопитство в обикновените човешки делнични отношения — знае се колко мъчен и жилав материал за него са същите тия „малки тайни“. И нека си припомним, че достойни за художественото внимание са само тези, които могат да ни кажат нещо, да предизвикат трепетно вълнение за човешката съдба.

Общо взето, копродукциите често са израствали върху не съвсем задълбочени художествени съображения и „Малки тайни“ просто доказва още веднъж това. Но то не може да бъде аргумент въобще срещу възможностите, които откриват съвместните продукции — имало е случаи на добри резултати, както беше напоследък с „Любовницата на Граминя“. Затова критичният поглед трябва да бъде насочен преди всичко към възискателността и отговорността на творците.

Накрая искам да спомена, че избраната в „Малки тайни“ драматургия и начинът на екранната ѝ защита не помага и на актьорите — не само не подтиква към открития, но не провокира и техните запаси. Дори когато актьорът е с тънка чувствителност като Ап. Карамитев (в ролята на следователя), може да се накара да се чувствува неудобно и безкрило. Киното познава многобройни художествени превъплъщения на образа на криминалния следовател. Всяко ново позоваване на този герой предполага благороден творчески спор или по-нататъшно развитие на познатото. А то може да дойде най-вече по линията на едно находчиво разкриване на **конкретната ду-**



Из филма „Малки тайни“ с участието на Мая Драгоманска

шевност, на усещане индивидуалната неповторимост на образа, каквото, както многократно беше изтъкнато, въпиешко липсва в „Малки тайни“.

И отново се връщам на първата си мисъл: не е важно как се е родило основното хрумване — важно е то да се изкове в драматургия, да се защити сериозно, аргументирано, вдъхновено.

---

## «ЦАР ИВАН ШИШМАН»

ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА

Едва ли би могло да се говори за традиции в осъществяването на кинопостановки с тематика от далечното ни историческо минало. В този смисъл пред режисьора Юрий Арнаудов (чието документално творчество и участието му в постановката на „Калоян“ свидетелствуват за траен интерес към историческата тема) е стояла нелеката задача да даде своя принос в този сравнително слабо застъпен жанр в българското киноизкуство. Задача, още повече усложнена от факта, че се екранизира едно вече утвърдено достижение на нашата драматургия — пиесата на К. Зидаров „Иван Шишман“. Както е известно, постановката ѝ на сцената на Народния театър „Иван Вазов“ бе отбелязана като сериозен и значителен успех на нашия театър. С патриотично-патетичното си звучене и прекрасно ансамблово актьорско изпълнение спектакълът развълнува българския зрител и остави трайни следи в съзнанието му. Това положение не може да не наложи допълнителна отговорност на режисьора при постановката на филма, свързана с проблема за отношението на екранизацията към спектакъла. Практиката на световното кино дава богато разнообразие от решения в подобни случаи — като се почне от пределната близост до театралния спектакъл (с цел да се съхранят за поколенията специфичната трактовка и високите актьорски постижения на даден спектакъл) и се стигне до такива екранизации като „Хамлет“ на Козинцев, „Електра“ на Какоянис, „Макбет“ на О. Уелс и др., в които е осъществено кинопрочитането на драматичното произведение — повече или по-малко свободно в зависимост от една нова режисьорска концепция. Конкретната задача на филмовата реализация определя и в каква посока, в какви пропорции ще се извърши „хибридизацията“ между театър и кино (разбирана в широкия смисъл на думата — не като механично смесване на две различни условности). При такива постановки почти винаги става дума за хибрид — в един или друг аспект, в една или друга степен. Дори при максимална





Стефан Гецов и Любомир Киселички в сцена от филма

вярност към театъра, когато се заснема театрален спектакъл, киното не остава в ролята на безучастен регистратор, а със специфичните си възможности съдействува не само за точност, но и за изразителност в приподнасянето на театралния материал, камерата става активен участник в театралното зрелище.

Критерият при оценката на този род кинопроизведения следователно не може да бъде максимата: „чист театър“ — „чисто кино“ (има се предвид не само онтологичната връзка на киното с театъра, но и непрекъснатият процес както на диференциация в спецификите, така и на взаимното проникване при паралелното развитие на двете изкуства). Същественото в дадения случай е постигането на една нова органика, в която елементите на двете изкуства действително да допринасят за взаимното си обогатяване — не еkleктичен сбор, компромис с театъра или киното, а творческа асимилация, която да дава ново качество. Методите могат да бъдат различни, източникът е един — определеното, цялостно художествено виждане на творбата, реализирано с енергична и последователна режисьорска намеса.

С някои свои качества пиесата на К. Зидаров „Иван Шишман“ несъмнено представлява интерес за една филмова реализация. Драматургичната реконструкция на изпълнените с трагизъм събития от последното българско царство, в които се решава съдбата на цял народ, значителността на основния конфликт, характерен за класическата трагедия — между личното и общественото, — това са достойнства, заслужаващи най-голямо внимание. В същото време обаче при едно последователно придържане към първоизточника, присъщата му декоративна патетика в изграждането на образния строй, стихотворната форма, затрудняват кинопрочитането на творбата. Оставяйки максимално верен на текста на произведението, режисьорът Юрий Арнаудов се е сблъскал с тези трудности в търсенето си на киноеквивалента на пиесата.

В драматургията на филма творбата на К. Зидаров е претърпяла композиционни изменения. Стремейки се към раздвижено киноповествование, авторът (сценарий и режисура Юрий Арнаудов) е извел развитието на действието от каноните на театралната драматургия и го е подчинил на една киномонтажна организация. Последователността на театралното действие е нарушена, сцените са разбити и осъществени със средствата на монтажната изразителност, временните прекъсвания са въведени ретроспективно. Още тук обаче се сблъскваме с известна непоследователност от страна на автора, която води до противоречия в реализацията. Наред с експресивно решените епизоди на детските спомени на Шишман ретроспективно изнесената сцена в двореца на Мурад (осъществена интересно като отразено виждане с тънък усет за киното) от екрана директно звучат и откровено театралните монолози на главния герой. С едно изключение (посочената по-горе сцена на спомените от детството на Шишман) режисьорът изобщо не е използвал възможностите на вътрешния монолог в решението на образа на Иван Шишман. Търсеното раздвижване в изображението в подобни случаи не е в състояние да смекчи дисонанса, внесен от механичното пренасяне на театралната условност в нейния относително „чист“ вид. Прекомпозирането на драмата остава не докрай осъществено, тъй като основната драматургична тежест пада отново на диалога — както и в театъра. Така напрегнатият драматизъм, вътрешната борба, конфликтите, изразени в словесното развитие на образите, остават в известна степен незащитени в киното и се превръщат донякъде в декларация. Отделните случаи на кинематографични решения са единични и се връзват разностилно в тъканта на произведението (началото с разчитането на надписите, посочените две сцени, финалът).

Подобна половинчатост на авторската позиция разкрива и подхода към актьорския проблем и изобразителното решение във филма.

Изхождайки от собственото си режисьорско виждане, Ю. Арнаудов е сформирал почти изцяло нов актьорски екип (ролята на Шишман отново, както и в театралната постановка, се изпълнява от нар. артист Стефан Гецов). В същото време това са в по-голямата си част актьори с театрална психотехника. За една театрална актьорска интерпретация спомага и споменатото обстоятелство, че словото остава основното изразно средство и във филма (още повече, че текстът е в стихотворна форма). Нещата може би щяха да бъдат по-добре, ако изпълнението оставаше определено театрално и се фиксираше тази негова ценност. Но... режисьорът отново прави плаха и не особено определена крачка в посока — кино. Приповдигнато-патетичният тон, естествен в театъра, е снижен. За съжаление актьорската „реформа“ свършва дотук. Не е търсена нова форма на въздействие, на общуване между актьорите. Само тушираната патетика не компенсира липсата на сложност и тънкост в мимическата изразителност на актьорите, идваща от характерната за киното спонтанност, рефлекторност на актьорската изява — най-близко до реалната. Показателно в това отношение е, че повечето крупни планове във филма имат чисто декоративно-портретно значение, т. е. те са статични — не съдържат елементи на вътрешно движение в образа. Като сполучливо изключение може да се отбележи трактовката на сце-





ната на болярския съвет, в която всяко отделно уловено лице внася свой определен, вътрешно динамичен заряд в общата напрегната и противоречива атмосфера на спора. Общо взето обаче, силата на художественото слово, действаща в театъра, не се замества във филма от новия тип изразителност. Отделните актьорски находки, повече или по-малко успешни, остават неподкрепени, разбиват се в стената на едно общо лишено от ясни очертания актьорско изпълнение. Съществува и друго сблъскване — между неизразителността и тук-там взривения патос на театралната декламация. Като краен резултат се получава пъстра и неравна картина на разностилие в актьорската интерпретация, която води до загуба на връзките между изпълнителите. В обстоятелството, че актьорският ансамбъл не е подчинен на едно единно решение, в отсъствието на самото това решение се крие основната причина за резервираността, която поражда филмът. Защото монотонността, неизбистрените акценти, общото впечатление на безличие в един филм, в който се разчита изключително на актьора, се дължат главно на актьорски аморфното изпълнение.

В изобразителното решение на филма преобладава статичният мизансцен с предимно декоративно значение (действието се развива почти изцяло в интериор). В рамките на този тип решение е проявен вкус и висока изобразителна култура. От друга страна обаче, в редките случаи, когато е използвана натура и е търсена по-динамична фактура на изображението, т. е. когато режисьорът е търсил определено кинематографично решение, той постига много по-остро ефекта на въздействие от въвеждане в атмосферата на епохата (особено сполучлив в това отношение е финалът).

Очевидно е, че пределната близост до оригиналната драматична творба при постановката на „Цар Иван Шишман“ е източник на едно колебливо, еkleктично стилистическо решение, което влияе отрицателно върху художественото равнище на екранизацията. Филмовият поглед към произведението е предполагал по-свободно боравене с материала, неосъществено от режисьора.



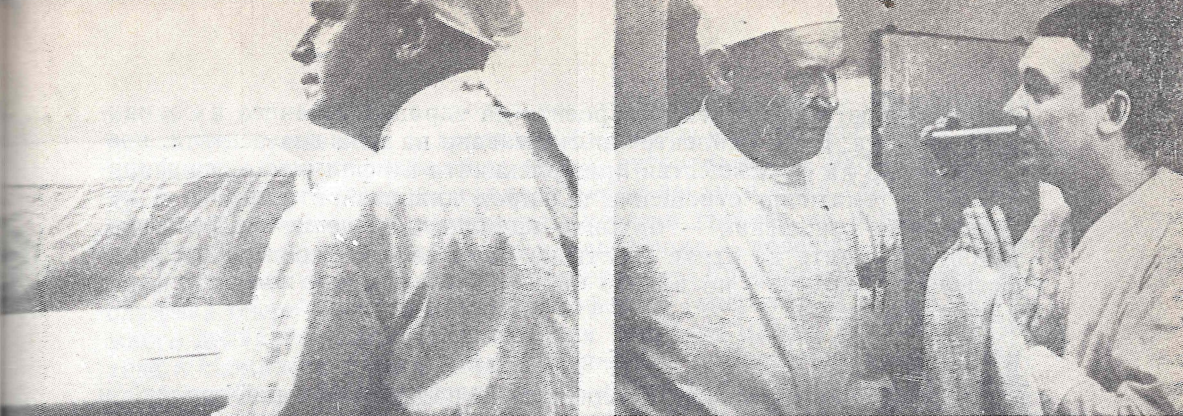
### III МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА ЧЕРВЕНОКРЪСТКИТЕ И ЗДРАВНИ ФИЛМИ

През 1965 година Варна бе включена в списъците на международните кинофестивали — за пръв път бе проведен фестивалът на червенokrъстките и здравни филми. Инициативата на Българския Червен кръст бе подкрепена от Лигата на Червения кръст, Червения полумесец, Лъв и слънце, а благородният девиз на фестивала — „Чрез хуманизъм — към мир и дружба“ — привлече много участници от всички континенти. Тази година техният брой достигна внушителна цифра — 36 страни с около 200 филма: 20 игрални, 120 късометражни и 46 телевизионни. Международният авторитет и престиж на варненския фестивал расте сред здравните дейци и работници от цял свят, а значението му за развитието на киноизкуството тепърва ще се оценява. Ето защо пред организаторите стоят много отговорни задачи.

Кратката биография на един фестивал често пъти означава липса на опит, неустановени традиции. Тазгодишната среща изкрystalизира основните тенденции в развитието на варненския фестивал, проблемите, които има да решава, перспективите му като единствено международно събитие от подобен род.

#### I.

Колкото и парадоксално да изглежда на пръв поглед, основните проблеми на фестивала са свързани с неговата увеличаваща се международна популярност. Ако през 1965 година участваха само 53 късометражни филма, то на следващия фестивал цифрата нарасна на около 140, като при това бяха вече включени игрални и телевизионни филми, за да се отбележи през тази година един своеобразен рекорд на фестивала — около 200 филма. Явно, количественият показател започва да „натежава“ за сметка на качеството на конкурса. Тазгодишната варненска програма би била напълно достатъчна поне за три големи фестивала от ранга на венецианския или този в Лайпциг. Не става въпрос, разбира се, за художественото равнище на представените творби.



**Борис Ливанов и Инокенти Смоктуновски във филма „Степента на риска“**

Една сериозна и грижлива селекция би решила в голяма степен този проблем. Защото едва ли е в полза на фестивала претрупана програма на не особено високо професионално и художествено ниво, в която преобладават филми, произведени в началото на 50-те години (?!) — филмите на Л. Моги, „Сестра Ингеборг“ на фон Геза и др. или филмови творби, които твърде произволно тълкуват девиза и идеите на фестивала — „И аз съм само една жена“ (ГФР), „Алфа, Ромео и Жулиета“ (Унгария), „Къс синьо небе“ (САЩ), „Жена за един сезон“ (Румъния), та дори и българският филм „Бялата стая“. Често пъти формалният белег — болнична обстановка, действащи лица от лекарска професия, нещастен случай или тежък недъг, се издига като основен критерий при подбора на филмите. В същото време извън рамките на фестивала остават произведения, получили широко международно признание — „Дневникът на една шизофреничка“ на реж. Нино Ризи и др.

Разрастването на фестивала и включването на няколко категории филмови конкурси поставя пред организаторите на това мероприятие сложна дилема — тясна специализация или широк диапазон на въпроси и проблеми от здравен характер. И едната, и другата позиция имат своите предимства и недостатъци.

Един кинофестивал с тесен профил е нужен преди всичко като средище и международен център за информация и обмяна на опит по редица въпроси. Естествено е в неговата основа да залегнат произведенията на научно-популярното и документално кино, които в най-голяма степен точно, добросъвестно и компетентно могат да отразят даден здравен проблем или въпрос. Тази година на това условие отговаряха част от филмите, застъпени в конкурсите за късометражни и телевизионни филми. Що се отнася до игралните филми, те спадат към втората позиция на дилемата. Произведенията на игралното кино разширяват кръга на фестивалната програма, дават ѝ една по-представителна външност, защото специфичните медицински теми се решават със силата и въздействието на художественото творчество, чрез магията на изкуството. Но същевременно фестивалът губи своята целенасоченост, специфичност на проблематиката и се превръща в един международен преглед на филми, които по силата на едни или други обстоятелства показват делниците на хората в бяло,



засягат пряко или косвено въпросите на здравеопазването и социалната хигиена. Едно диалектично съчетаване на тези два аспекта, което би могло да се осъществи при селекцията на филмите — профилираност в тематично отношение и широк диапазон в жанрово и художествено отношение — би било идеалното решение за фестивал, имащ амбициите да играе собствена роля не само сред тясно професионални кръгове, но и като събитие в културния живот у нас и в чужбина.

## 2.

„Степента на риска“ (Голямата награда) беше най-зрялата и художествено издържана творба, състезаваща се в категорията на игралните филми. Първа работа на младия режисьор Иля Авербах, тя направи впечатление със своята скромност в използването на кинематографични изразни средства, с един външен аскетизъм, който не дразни, защото в основата на филмовия разказ е положен актуален философски диалог за нравствените ценности на нашето време, за смисъла на човешкото съществуване. Опирайки се на известната книга на акад. Амосов „Мисли и сърце“, Иля Авербах уверено създава психологическа камерна драма, преодолявайки инерцията на материала. Неговият филм е най-малкото разказ за професията на лекаря, по-скоро това е философски размисъл за човека, за неговата отговорност и морална сила. Филмът се оживява от точно намерените битови подробности, а актьорската интерпретация на Б. Ливанов и И. Смоктуновски уплътнява сложните образи на проф. Седов и математика Саша.

САЩ представи на конкурса две творби, които не блесят в художествено отношение — „Сърцето е самотен ловец“ и „Къс синьо небе“. Първият филм е създаден по известната творба на американската писателка Мак Кълърс, но не достига дълбочината и проблематичната заостреност на литературния първоизточник. Режисьорът на филма Р. Милър акцентира на мелодраматичното начало във фабулната постройка на творбата, притъпявайки и подслаждайки сериозността на проблема за отчуждението на индивида в условията на буржоазното общество. Във филма частично са засегнати и проблемите на расовите конфликти в САЩ, които се осветляват в достатъчна степен остро, за да предизвикат гражданска реакция у публиката.

Другият американски филм също третира расовите въпроси, които за съжаление не излизат от рамките на познатото. „Къс синьо небе“ е мелодраматична история за първите душевни пориви на едно сляпо момиче, което се изправя пред силата на расовите бариери. Авторите показват два начина на борба сред негърската интелигенция, като симпатии им са на страната на пасивния негър, който със своите нравствени добродетели се издига до традиционния християнски хуманизъм на бялата раса. Ролята на негъра се изпълнява от познатия на нашата публика актьор Сидни Поатие; неговата партньорка Е. Хартнунг получи наградата за най-добро изпълнение на женска роля.

Измежду ненаградените филми особен интерес представлява произведението на шведския режисьор Я. Халдорф „Коридорът“. Тази творба също поставя по един деликатен начин въпроса за отчужде-



нието на хората във високоразвитото капиталистическо общество, за истинския хуманизъм и християнското състрадание. Въпреки известния натурализъм в началните сцени авторът много обстоятелствено проследява лутанията на главния герой-лекар в една столична клиника, който изживява мъчителни мигове в търсене на истината. Цената на компромиса понякога е много висока — човешки живот, изгубено доверие, вътрешна неудовлетвореност. Специално внимание заслужава операторската работа във филма (оператор И. Роос), която много деликатно използва цветовия контраст между локалните цветове и стоманено-сивата гама в болницата за постигане ярка изразителност. Като цяло произведението на Я. Халдорф страда от прекален рационализъм и емоционална сухота на разказа, от стерилна обективистичност и моменти на подражание в пресъздаването на филмовото пространство и време.

Френският режисьор Леонид Моги получи наградата на Съюза на кинодейците за режисура. Той беше представен с четири свои творби, които третират парливи проблеми на съвременното общество — борбата с проституцията („По тротоарите“), училищното възпитание („Утре ще бъде късно“), положението на неомъжените майки („Децата на любовта“), опасността от ядрена война („Хората искат да живеят“). Неговите филми са адресирани към най-широки зрителски кръгове, но това не освобождава твореца от търсения в областта на стилистиката и киноезика. Леонид Моги понякога е старомоден при подхода към материала. Той разчита преди всичко на злободневния характер на избраната тема, на външни мелодраматични обрати в повествованието, които не му позволяват да навлезе в проблематиката категорично. Неговата позиция е уязвима, защото режисьорът и морализаторът Леонид Моги защитава възгледите на дребния западен интелигент — буржоазен радикал. Но гражданинът Л. Моги печели със своята недвусмислена активна позиция на хуманист и борец за мир.

Останалите филми от конкурса донесоха повече разочарования, отколкото радостта от намерени творчески открития и ярка художествена изява. Посветени на благородна идея, те губят своя точен прицел в търсенето на външна динамика и безкрайни сюжетни усложнения („И макът е цвете“ на реж. Т. Янг, „Хероин“ (ГДР) за борбата срещу търговията с наркотици), а няколкото комедии внесоха свежа нотка, но техният примитивен хумор, разчитащ повече на чисто физиологични реакции, едва ли донесе удовлетворението на съприкосновение с голямото изкуство.

Конкурсът за късометражни и телевизионни филми предложи на зрители и специалисти няколко произведения, които умело съчетават компетентната научна информация с точно намерен филмов израз. Това се отнася преди всичко до филма на ГФР, получил Голямата награда на фестивала, „Бионефрит“, и полският филм „Функция на сърцето“, в които се забелязват сериозни търсения в областта на киноезика. Уникални снимки, лаконичен и научно издържан дикторски текст, умела композиция, в която са съчетани занимателност и сериозна проблематика, — това отличава най-добрите филми на фестивала от няколкото десетки научно-популярни, документални и телевизионни творби, които наивно илюстрират някое здравно или

хигиенно правило, или безпомощно показват усвояването на дадени здравни навици.

Особено място бих искал да отделя на няколкото малки филмчета, които бяха показани от немската и унгарската делегация.

Немската колекция е адресирана към най-малките зрители. има проста педагогическа задача — да приучи малките към елементарните правила на личната хигиена и хранене. Серията куклени филми с постоянен герой д-р Кунди е образец на майсторско използване киноекрана за пропагандиране на знания. Създателите на серията много остроумно, с тънък хумор и познаване на детската психология внушават своите мисли.

Унгарската програма също преследва подобни задачи, но има по-широк диапазон на въздействие. Серията няколкоминутни филмчета „Грижи се за здравето си!“ показва от какво значение за един дидактичен сюжет са овладяното професионално майсторство, лаконизмът и остроумната форма на филмовия разказ. Дори произведения, в които темата и проблемът са казани и частично решени още в заглавието („Ура, цигара!“, „Явления на възрастта“), предизвикват спонтанен интерес и жива реакция сред публиката.

Конкурсът за късометражни и телевизионни филми поставя сериозни проблеми пред дейците на научно-популярния и документалния жанр в решаването на пропагандни и научни задачи. Защото скучното поднасяне на остарели истини, използването на киното само като средство за информация, принизеното внимание към спецификата на жанра, води до непълноценно използване на кинематографа в работата на здравните и червенокръстки организации.

3.

Третият фестивал на червенокръстките и здравни филми завърши. Изводите и равностетката, която ще се направи, до голяма степен ще определят мястото му в живота на здравните организации. Перспективите на фестивала са в пряка зависимост от неговата структура и организация. Той има всичките възможности да бъде уникален не само като идея, а и като реализация. Но налице са всичките опасности фестивалът да се изроди в едно чисто формално мероприятие, на което да се отчитат несъществуващи успехи, да се правят повърхностни равностетки. Варненският фестивал на здравните филми не бива да се ограничава само с пропагандирането на здравни знания, той трябва да се наложи като интересно събитие в културния живот у нас и в чужбина. За това биха помогнали трайните връзки с кинематографичните среди, по-широкото застъпване на големи произведения на киноизкуството, по-оживените контакти на кинодейците от цял свят, работещи в областта на червенокръстките и здравни филми.

А. Г.

# НИКОЛАЙ П. ЛАРИН

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Историята на всяка национална кинематография има своите митове и легенди. Имената на пионерите са обвеяни с романтична слава, историците пишат възторжени страници за новаторите, за експериментаторите. Но митовете придават само блясък на миналото. Естественият ход на развитие знае своите противоречия, своите делници и постижения.

В скромната история на българското киноизкуство личността на руския режисьор Н. П. Ларин не е мит. Той разпилява дарбата си из киноателиета и дребни фирми в Русия, България и Германия, създавайки незначителни филми. Но без да оставя трайни следи в историята на киноизкуството, Ларин издига българското кино на завидна професионална висота, открива първото у нас киноучилище, с което подготвя основата за модерно филмопроизводство.

## НАЧАЛОТО (1913—1919)

Кариерата на Н. П. Ларин не се различава много от тази на стотиците негови колеги в епохата, когато кинематографът беше атракцион наред с грамофона, радиото и автомобила. Той започва като театрален актьор в провинцията, а по-късно и във второстепенните московски театри. Случайността го свързва с Х муза — в началото на 1913 година той е поканен да изпълнява роля в „Триста години царство на династията Романови“ — юбилеен филм на фирмата „Дранков и Талдикин“. Ларин показва своите организаторски способности и скоро става сърежисьор на филма по актьорската част. Заедно с А. Уралски те създават грандиозно за времето си кинопроизведение<sup>1</sup>, в което откровенно монархически идеи съжителствуват с простонародна форма на изложение, документални кадри на исторически събития се редуват с безвкусни и сладникави павилионни снимки. Филмът „Триста години царство на династията Романови“ влиза в историята на руското кино като първи опит за използване на про-

<sup>1</sup> Виж Форестъе Л. „Великий немой“, М., Госкиноиздат, 1945, стр. 61.



фесионални театрални актьори — Н. Ларин поканва артисти от прославения Московски художествен театър, между които срещаме имената на М. Чехов, П. Бакшеев и др.

Дебютът на Ларин му открива път в кинематографичните среди. Той прави няколко филма в провинцията и скоро става главен режисьор в киноотдела при Скобелевия комитет (1915), където работи до Октомврийската революция. През лятото на 1917 година Ларин завършва филма „Така беше, но така няма да бъде“, в който за пръв път в дореволюционното руско кино се прави опит за екранно пресъздаване образа на работника — фигура типична за своето време, но старателно отбягвана от кинодейците. Макар и твърде наивно, филмът на Ларин отразява характерната историческа ситуация между двете революции и показва новите герои, които времето изтласква на преден план. Мелодраматичният сюжет и традиционните режисьорски похвати не позволяват филма на Ларин да стане събитие в историята на руското кино. Но дребнобуржоазната либерална платформа на авторите свидетелства за демократичните настроения на интелигенцията след февруарските събития от 1917 година.

Ограниченият мироглед на Н. Ларин му пречи да обхване значимостта на революционните преобразования. Той не приема програмата на болшевиките и заминава с фирмата „Ермолиев“ на юг — в Крим и Ялта, — където работи до края на 1919 година.

За един сравнително къс период на творчество Н. Ларин създава около 18 филма, но не количествената характеристика е тази, която представлява исторически интерес. Неговите филми изразяват една от най-съществените тенденции във филмопроизводството на царска Русия.

Н. Ларин се специализира в жанра на „народните филми“, които заемат водещо място в тогавашния кинорепертоар. Този род филми се ползува с огромна популярност сред зрителите от градските покрайнини и провинцията. Те отговарят на масовите естетически и нравствени стандарти. За филмите от „народната серия“ не се създават специални сюжети, а направо се заимствуват мотиви от народни песни и предания, от всякакъв вид фолклорни произведения. Понякога се преработват и отделни сценични или литературни текстове, чиято фабула търпи подобни трансформации. „Народните филми“ задължително разказват мелодраматична история с нейните класически атрибути — безумна страст, несподелена любов, измяна, раздяла, кървави престъпления и т. н. Типично руски сюжет, сладниково-сантиментален тон на повествование, простота и близост до народното творчество — това са основните изисквания към създателите на ленти от този вид.

Н. Ларин отлично познава вкуса на потребителя и прокатните фирми. Той не рискува в областта на формалните експерименти и се придържа в рамките на традиционните жанрови изисквания и режисьорски похвати на своето време. Все пак неговите филми се отличават от стотиците други с повишено внимание към актьорското изпълнение и висока изобразителна култура. Ларин акцентува на качествено изображение, на ясната и достъпна по форма композиция на кадъра, защото неговите филми са адресирани към масовия зрител. Режисьорът избягва многоплановото развитие на сюжета, строи мизансцен и композира кадъра в съответствие с народните живописни традиции. В тази насока той е подпомаган от най-добрите оператори на руското дореволюционно кино А. Левицки и Л. Форестие, чиято работа често пъти е отбелязвана от иначе оскъдните критични материали по страниците на тогавашния печат.<sup>1</sup>

## В БЪЛГАРИЯ (1920—1923)

В края на 1919 година Н. Ларин емигрира от Русия и с група актьори попада в България. Той бързо установява контакти със софийската културна общественост и през 1920 година организира театрални представления в салоните на столичния „Свободен театър“. Както отбелязват неговите съвременници, „мимодрамите“ на Ларин са имали голям успех сред публиката и са били повтаряни няколко пъти.

Директорът на току-що образуваната киностудия „Луна-филм“ А. Давидов предлага на Н. Ларин работа във фирмата и от 1920 година руският режисьор е главен художествен ръководител на „Луна-филм“. Той е всепризнат авторитет

<sup>1</sup> Сп. „Сине-фоно“, М-СПб, 1912—1913, № 26, стр. 64.



**Писателят Цанко Бакалов—Церковски чете пред участващите артисти  
сценария на филма „Под старото небе“**

в областта на киното у нас, не само защото има зад гърба си 18 филма в Русия. По това време българската кинорежисура е на полулюбителско равнище, тя едва се заражда.

Н. Ларин е добре ориентиран в обстановката. Той съзнава ясно всички ности, свързани с липсата на солидни капиталовложения, на подготвени търговчески и технически кадри. Без да чака откриването на отдела за производство на художествени филми, Н. Ларин организира към студията киношкола, в постъпват талантиливи младежи — бъдещото ядро на отечественото киноство: И. Розев, В. Бакърджиев, П. Чирпанлиев, Ив. Касабов и др. Ларин привлича на работа и солиден преподавателски състав — актьорите от МХТ Ив. Кванин и Н. Колин, Р. Набокова, оператора от „Пате-фрер“ Шарл Кенеке, художника А. Новиков и др. Школата има два отдела — артистичен и операторско-лабораторен, ръководени съответно от Н. Ларин и Ш. Кенеке. Учебната програма е разнообразна и обхваща следните по-важни дисциплини: история на киното, история на изкуствата, техника на движението, ритъм и неговата импрогизация, логика на преживяването, мимика, пластика и т. н. Тя е съобразена не само с елементарните изисквания за подготовка на творчески кадри, но надхвърля рамките на чисто утилитарните задачи. Тя разкрива възможности за солидно естетическо и професионално обучение.

През 1921 година Н. Ларин пристъпва към реализацията на своя пръв филм в български условия. Той избира битово-криминален сюжет и поставя мелодрамата „Виновна ли е?“. В масовите сцени участвуват възпитаници на школата, а главните роли се изпълняват от П. Чирпанлиев и Р. Набокова. Но едва-едва преди да бъде завършен снимачно, работата над филма бива прекъсната поради материални затруднения — няма осветление за павилионните снимки, а



Р. Набокова е обидена от ниския хонорар и напуска България. Филмът не е запазен, но може да се предполага, че Ларин го е замислил като своеобразен български вариант на „народните филми“ от типа на „В пипалата на Москва“, „Когато служеш кочияш на пощата“ и др., които той прави в Русия.

Първият неуспех не смущава режисьора. Съвсем скоро той намира средства и получава разрешение за нова постановка. Този път Н. Ларин използва готово литературно произведение — поемата на К. Сагаев „Лиляна“. Сценарият е написан от автора — директор на Народния театър в тия години. Съвместната работа на Ларин и Сагаев над филма е първият опит в историята на нашето кино за написване на сценарий, съобразен с всички изисквания на филмовата специфика. Съдейки по запазеното резюме, в сценария има добре разработена фабулна линия с хубаво обрисувани „задълбочени образи“<sup>1</sup>. Филмът има съвременен сюжет — трагичната съдба на селски момък, влюбил се в градско момиче, „тръгнало по пътя на порока и безчестието“. Младите се оженват, но момичето умира от селските сплетни и „страшна болест“, а момъкът се хвърля от планинските скали.

И този филм на Н. Ларин не е запазен. Печатът му дава противоречива оценка. Някои вестници обвиняват режисьора в „дилетантство“, в липсата на елементарна „професионална подготовка“,<sup>2</sup> с което трудно може да се съгласим. Ларин има солиден опит на работа в кинематографа. По-скоро бихме приели онези оценки на филма, в които се отбелязва излишното натрупване на „битови и етнографски подробности“<sup>3</sup>, изтъква се плахият опит за поставяне на въпроси от социален характер въпреки подчертано етичния конфликт в сюжетното развитие.

Филмът „Лиляна“ излиза по екраните на страната в 1921 година. За неговия успех частично може да се съди по факта, че земеделското правителство го използва за пропаганда в чужбина. „Лиляна“ е имал премиери в няколко европейски столици — Прага, Виена, — на които е присъствувал членът на правителството министър Ал. Димитров.<sup>4</sup> Това е първият официален показ на български филм в чужбина.

Безспорно филмът на Н. Ларин наред с доброто си професионално ниво е притежавал и известни художествени достоинства, които му отреждат важно място в историята на родното ни киноизкуство.

Н. Ларин продължава в своите следващи работи положителните тенденции, подхванати с филма „Лиляна“. Той привлича в киното един от класиците на нашата литература Ц. Церковски, който пише сценарий по своята драма „Под старото небе“. Нейният остър конфликт изразява сложния процес на обновяване в българското село, където патриархалните традиции се сблъскват с новите форми на светоусещане, морал, чувство за собствено достойнство.

„Под старото небе“ е типична семейно-битова драма. На преден план са поставени взаимоотношенията между дъщерята на дърваря Станко и другоселеца Горан. Бащата е против тяхната любов. Тук се преплитат и леко загатнати социални мотиви — Горан е беден и без определен занаят, а неговият съперник Кънчо е богатшки син. Севдана копнее по волния живот, желае да се откъсне от хладните окови на селските обичаи и вековни традиции. Тя прави опит за самоубийство, отблъсната от любимия, от баща си, от своите съселяни...

Кинематографичната интерпретация на Н. Ларин се посреща с интерес от столичната културна общественост. На тържествената премиера на филма, която се състояла на 24 декември 1922 година в „Модерен театър“, присъствуват министър-председателят Ал. Стамболийски, членове на правителството, дипломатическото тяло, много представители на интелигенцията. По повод на филма в списание „Кинопреглед“ е напечатана и първата компетентна българска кинорецензия. Неизвестният автор съпоставя драмата с филма и отбелязва заслугите на режисьора, който е „успял да възсъздаде интересната и увлекателна фабула“, да придаде на филмовото повествование „общочовешки характер и топлота“<sup>5</sup>. Дори ве-

<sup>1</sup> Александров Ал. „Развитие на българския игрален филм преди 9. IX. 1944 г.“, сп. „Киноизкуство“, С., № 12, 1960, стр. 9.

<sup>2</sup> В. „Развигор“, бр. 85 от 30. IX. 1922 г.

<sup>3</sup> Сантов Хр. „50 години българско кино“, сп. „Киноизкуство“, С., № 12, 1960, стр. 9.

<sup>4</sup> Сп. „Киносвят“, С., № 1, 1921.

<sup>5</sup> Сп. „Кинопреглед“, С., № 2, 1923.



стникът на монархическата опозиция е принуден да признае: „Пиесата (филмът — А. Г.) изтръгва от публиката сълзи. В техническо отношение нейните постижения са съвършени. Ние не се съмняваме, че пиесата, която е отражение на българския живот, ще посети още много европейски кинематографии“<sup>1</sup>.

Филмът на Н. Ларин е нов етап в развитието на нашето киноизкуство. „Под старото небе“ е сериозен успех, който дава основание на историците да го смятат за „действително прогресивно и истински художествено произведение, което за пръв път може да се счита, че стои на нивото на добрите произведения на световната кинематография“<sup>2</sup>. В историята на българското киноизкуство „Под старото небе“ е „най-значителният художествен факт не само за този период, но и за 30-те години“<sup>3</sup>.

## В ГЕРМАНИЯ (1923)

След шумния успех на последния си филм Н. Ларин проектира няколко нови екранизации, между които и „Под игото“. Режисорът има доверието на правителството, което официално покровителствува фирмата „Луна-филм“. В школата Ларин подготвя надеждни творчески и технически кадри. Под негово ръководство учениците изнасят и няколко публични представления — драматизации на отделни глави от „Под игото“. Подготовката напредва, но политическите събития рязко изменят ситуацията в страната.

Военно-фашистският преврат от 9 юни 1923 година означава не само стопанско-икономическа разруха и жесток политически терор. Българското изкуство и култура са изправени пред дилемата — в услуга на новия режим или съпротива. Огромната част от нашата прогресивна интелигенция открито се обявява против фашистката диктатура. Условието за творческа работа силно се влошават и Н. Ларин е принуден да напусне страната ни.

Той се озовава в Германия, където много от неговите бивши колеги имат самостоятелно производство на филми. Възраждащата се немска киноиндустрия има нужда от опитни работници. По това време и предприемачите Дранков и Тал-дикин, и драматурзите Неволин и Разумни, и актьорите Маликов, Петрович, Ручич активно работят. С тях Н. Ларин бързо намира общ език и снима няколко филма.

Този период от биографията на режисьора е слабо познат. Оскъдните материали дават само една приблизителна картина на творчеството му. В средата на 20-те години Н. Ларин снима филма „Страстите на принцесата“. За неговите художествени качества е невъзможно да се съди, защото са известни само филмографичски материали<sup>4</sup>. Сценарият е написан от Б. Неволин и А. Разумни, оператор по всяка вероятност е Ш. Кенеке, който заедно с Ларин емигрира от България. Може би това не е единствена или последна постановка на Ларин в германските филмови ателиета, но по-нататъшната му творческа и жизнена съдба е неизвестна.

## ТЕОРЕТИЧНИ ВЪЗГЛЕДИ

По характера на своя творчески натюрел Н. Ларин трудно може да бъде причислен към личностите с ярко изявени теоретични наклонности. Руският режисьор е типичен практик, който умело съчетава в себе си и качества на добър педагог. Неговата преподавателска работа в киношколата при акционерно д-во „Луна-филм“ е единственият източник, по който съдим за теоретичните му възгледи за изкуството въобще, за спецификата на кинематографа, за отделни частни проблеми, имащи отношение с практическата работа в киното. Лекциите на Н. Ларин, грижливо подбрани от артиста Ив. Касабов, излизат в отделна книжка едва в края на 1928 година<sup>5</sup>, но тяхното значение за развитието на нашето киноизкуство е неоспоримо. Книгата не претендира за оригиналност — в някои отношения

<sup>1</sup> В-к „Утро“, С., 25. XII, 1922, стр. 4.

<sup>2</sup> Александров Ал., цит. работа, стр. 10.

<sup>3</sup> Сантов Хр., цит. работа, стр. 9.

<sup>4</sup> Jean R. et Ch. Ford, „Histoire du cinéma“ (1895—1929), Paris, SEDE, p. 248.

<sup>5</sup> Ларин Н. „Кинематографическо изкуство и творчество“, С. 1928.

тя напълно покрива представите за учебно помагало: свободно се разпада на отделни раздели, теоретични пасажии се редуват с исторически справки или чисто технологически предписания. Но всички недостатъци на „Кинематографическо изкуство и техника“ се изкупват от факта, че това е първата в България, а може би и на Балканите, теоретична книга по въпросите на киноизкуството.

Н. Ларин не създава окончателно завършена и цялостна концепция за спецификата на „седмото изкуство“. Неговите възгледи се формират под влияние на разпространеното в тези години становище, че „киното е отражение на театъра“<sup>1</sup>. Но Ларин не отъждествява двете изкуства, защото е убеден, че техните изразни средства са противоположни като метод, като принцип на изображение. За него няма съмнение, че „театърът върви по свой път, киното тоже по свой“. Авторът дори се опитва да формулира специфичните свойства на кинематографа — той е „извлечение, екстракт от драматичното и от всички други видове изкуства“<sup>2</sup>. Очевидни са усилията на Н. Ларин да се добере до същността, до „духа на филма“, но неговите заключения относно синтетичния характер на филмовото изкуство носят белега на механицизъм и повърхностност. Режисьорът е склонен да приеме киното за особен вид пластично действие, което „далеч надминава и най-художествените декори“<sup>3</sup>, като драма, която има съществено преимущество пред театъра — „предава, и то най-подробно, действията на хората и на видимата природа“<sup>4</sup>. Ларин обаче не може да осмисли кинематографа като особена, монтажно организирана реалност, в която времето и пространството са самостоятелни структурни елементи.

Но и съвременниците на режисьора не отиват по-далеч от него в своите теоретични наблюдения. Необходими са бурните години на мощни социално-исторически преобразования, които поставят нови задачи пред изкуството, които правят принципна преоценка на същността и целите, на методите и средствата, с които киното работи в новите условия. Октомври изигра тази положителна роля на катализатор и стимулатор в сложния процес на идейно-естетическо обогатяване, който е характерен за съветското изкуство от 20-те години.

Н. Ларин не е новатор. Той се придържа към традиционните възгледи за спецификата на киното и следва в творчеството си изпитаните принципи на „класическата руска психологическа школа“. В една по-цялостна и всеобхватна историческа ретроспектива, концепциите на Ларин са достатъчно конвенционални дори за своето време, но в условията на полюбимелското българско кино те имат своето положително значение.

Съвсем правилно Н. Ларин поставя на преден план въпросите за актьорското майсторство и проблемите на литературния сценарий. Своите актьори той възпитава по методите на психологическия реализъм. Ларин набляга на умението за превъплъщаване, което е основно мерило на актьорското творчество в киното. Той пише: „Актьорът е длъжен да се идентифицира с дадения тип“, защото той „представява самата действителност в подчертана форма“, взема най-същественото от реалността, като „го изразява най-художествено“<sup>5</sup>. Затова Ларин разграничава два момента при обучението на киноартисти — създаване на художествено въображение и възпитаване на художествена памет. В неговите разбирания идеалният актьор „преодолява и претворява себе си в изкуството“.

Н. Ларин е привърженик на фабулното кино, в което ярко изразената събитийна конструкция на произведението доминира над психологическите преживявания на героя. Той даже твърди, че с успех киното може да ползува само „леките пиеси без вътрешен живот“<sup>6</sup>, но тези и някои други противоречия не се обясняват с някакъв груб занаятчийски практицизъм. За Н. Ларин киното е проводник на сериозни нравствени, възпитателни, естетични, научни и др. идеи. На тези основни изисквания трябва да се подчинява работата на всеки режисьор над филмовото произведение. Затова Ларин категорично осъжда „сензационните сценарии“, които „деморализират публиката“, и съветва в тяхната фабула да се

<sup>1</sup> Ларин Н. „Кинематографическо изкуство и творчество“, стр. 73.

<sup>2</sup> Пак там, стр. 44.

<sup>3</sup> Пак там, стр. 10.

<sup>4</sup> Пак там, стр. 10.

<sup>5</sup> Пак там, стр. 57.

<sup>6</sup> Пак там, стр. 39.





„Под старото небе“ — 1922 г.

вмъкват мотиви, усилващи действието в етичен план, т. е. сценарият трябва да съдържа „известна висока цел, дълбока мисъл, нравствена идея и т. н.“<sup>1</sup>

В книгата „Кинематографическо изкуство и творчество“ наред с интересните теоретични изводи се срещат и ред практически съвети, които понякога са крайно наивни. Противоречия от този вид са резултат на факта, че книгата е чуждо изложение на лекциите на Н. Ларин. Но недостатъците ни най-малко не омаловажават стойността на този наш пръв теоретичен труд за киното. Дълги години тя си остава единственото помагало и справочник по въпросите на филмовото изкуство.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческата съдба на Н. Ларин е странна. Ако той и филмите му преминават незабелязани през историята на руското дореволюционно кино, то периодът на работа в България е не само най-висока точка в развитието на самия режисьор като творец, но и събитие от най-голяма важност за нашето киноизкуство. Ларин издига критерия на режисурата в условията на полулюбителско развитие на филмопроизводството. Той набелязва основните тенденции в развитието на нашето кино — използване на националната литература, учене от традициите на реалистичния ни театър. Неговата педагогическа дейност подготвя основните кадри на нашата кинематография, а лекциите му са първа крачка на кинотеорията у нас.

Неговата кратка, едва тригодишна, работа в България оставя светли страници в историята на нашето кино.

<sup>1</sup> Ларин Н. „Кинематографическо изкуство и творчество“ стр.



## ФИЛМОГРАФИЯ

на режисьора Николай П. Ларин

- 1) „Триста години царство на династията Романови“ — 1,200 м.  
сценарий — Е. Иванов  
режисура — А. Уралски и Н. Ларин  
оператор — Н. Козловски  
художници — Е. Бауер и Н. Неменски (костюми)  
участвуват: М. Чехов, П. Бакшеев, Н. Ларин и др.  
Производство „Дранков и Талдинкин“ — Москва.  
Премиера — 16 февруари 1913 година.
- 2) „Дъщерята на търговеца Башкиров“ — 1,610 м.  
сценарий и режисура — Н. Ларин  
оператор — И. Доред  
Производство „Волга“ — Ярославл.  
Премиера — 19 октомври 1913 година.
- 3) „Под игото на зла воля“ — 2 части.  
сценарий и режисура — Н. Ларин  
оператор — И. Доред  
Производство „Волга“ — Ярославл.  
Премиера — 1913 година.
- 4) „Княгиня Дуду“ — 1,100 м.  
сценарий — А. Каменски  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Фролов  
участвуват: Е. Смиронова, Е. Воронихин, С. Палм и др.  
Производство „Руско кинематографично д-во“ — Москва.  
Премиера — 1913 година.
- 5) „В пипалата на Москва“ — 1,180 м.  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Л. Форестие  
участвуват: П. Бакшеев, И. Ермолиев и др.  
Производство „Ермолиев“ — Москва.  
Премиера — 9 април 1914 година.
- 6) „Безумието на пиянството“ — 1,100 м.  
сценарий — И. Тенеромо  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Л. Форестие  
участвуват — П. Бакшеев и др.  
Производство „Ермолиев“ — Москва  
Премиера — 1 октомври 1914 година.
- 7) „Киносатирикон“  
режисура — Н. Ларин  
Производство „Ермолиев“ — Москва.  
Премиера — 1915 година.
- 8) „Всички жадуваме любовта“ — 760 м.  
режисура — Н. Ларин (?)  
Производство „Ермолиев“ — Москва.  
Премиера — 4 август 1915 година.
- 9) „Жена на море“ — 3 части.  
режисура — Н. Ларин (?)  
Производство „Ермолиев“ — Москва.  
Премиера — 1915 година.
- 10) „Хората са роби, само морето е свободно“ — 1,200 м.  
сценарий — Б. Мартов  
режисура — В. Старевич и Н. Ларин  
оператор — В. Старевич  
художник — В. Старевич  
участвуват — А. Громов, В. Валицкая, О. Фрелих и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва  
Премиера — 25 декември 1915 година.

- 11) „Когато служех кочияш на пощата“ — 1,100 м.  
сценарий — Б. Мартов  
режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват: Н. Салтиков, В. Окунева, А. Желябужски и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 12 април 1916 година.
- 12) „Лудо младо“ — 1,575 м.  
сценарий — А. Ивонин  
режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — Н. Салтиков, Г. Чернова, Ю. Базилевская и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 25 май 1916 година.
- 13) „Ястребът крадец“ — 1,300 м.  
режисура — Н. Ларин  
участвуват — В. Окунева, В. Карин и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 8 януари 1917 година.
- 14) „Една дъждовна есенна вечер“ — 4 части.  
сценарий — А. Ивонин  
режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — Н. Салтиков, Б. Блажевич, В. Карин и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 7 април 1917 година.
- 15) „Съдбата ѝ подготви тежка участ“ — 1,200 м.  
сценарий — А. Ивонин  
режисура — Н. Ларин и А. Ивонин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — В. Окунева, М. Масин, Н. Мазуренко.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 15 април 1917 година.
- 16) „Свежърът деспот и красавицата Настя“ — 1,130 м.  
сценарий и режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — Н. Салтиков, Н. Гурко.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 18 юли 1917 година.
- 17) „Така беше, но така няма да бъде“ — 1,687 м.  
сценарий — О. Блажевич  
режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — А. Володкевич, Н. Ларин (работника Власов) и др.  
Производство — Скобелев комитет — Москва.  
Премиера — 24 юли 1917 година.
- 18) „Невинни жертви на страсти и пороци“ — 1,383 м.  
сценарий — Л. Мирова  
режисура — Н. Ларин  
оператор — А. Левицки  
участвуват — Франсен, Покс, Дюбокс, Дидие, Асти, Домри и др.  
Производство — „Ермолиев“ — Крим.  
Премиера — 1917 година.
- 19) „Виновна ли е?“  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Ш. Кенеке  
участвуват — П. Чирпанлиев, Р. Набокова, И. Караферманов.  
Производство А. д-во „Луна-филм“ — София.  
Филмът не е завършен.
- 20) „Лилиана“  
сценарий — К. Сагаев  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Ш. Кенеке  
участвуват — Сл. Казанджиев, Цв. Оджакова, Ив. Цачев.  
Производство А. д-во „Луна-филм“ — София.  
Премиера — 4 април 1922 г. в студията „Саша-филм“ — Виена.
- 21) „Под старото небе“  
сценарий — Ц. Церковски  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Ш. Кенеке  
участвуват — Ив. Попов, Н. Балабанов, П. Чирпанлиев и др.  
Производство — А. д-во „Луна-филм“ — София.  
Премиера — 22 декември 1922 г. в „Модерен театър“ — София.
- 22) „Страстите на принцесата“  
сценарий — Б. Неволин и А. Разумни  
режисура — Н. Ларин  
оператор — Ш. Кенеке (?)

Филмографията съставил:  
Александър Грозев.

## МИХАИЛ РОМ: СВЕТЪТ ДНЕС

Бележитият съветски кинорежисьор Михаил Ром е написал сценарий за документално-публицистичен филм „Светът днес“ и се подготвя за поставянето му. В това интервю той споделя първите си предварителни мисли за своя бъдещ филм.

— Какви задачи си поставяте в своя бъдещ филм, как бихте обяснили неговата идея?

— Маркс, Енгелс, Ленин казваха, че капитализмът обезчовечава човека, че ако не победи социалистическата революция, ако не настъпи социалистическо преобразование на планетата, стремителното развитие на науката и техниката в условията на капитализма неизбежно ще доведе човечеството до катастрофа. Тази идея лежи в основата на сценария, от тази идея аз се ръководя при избора на материала.

Днешният свят потвърждава тия положения на класиците на марксизма. Обезчовечаването на човека придобива сега нови, изострени форми. Разрази се взрив в научно-техническата мисъл и като че ли възможностите за едно разумно устройство на света многократно нараснаха. Но наред с блестящите постижения този взрив създаде в условията на капитализма неразрешими противоречия, някои от които застрашително опасни за света, за живота, за човека. За тия непрестанно нарастващи уродливо-тревожни явления на съвременността трябва да мисли всеки човек на земята. Тревожното усещане в целия свят непрекъснато расте. Предсказаната опасност от глобална катастрофа сега се осъзнава не само от отделни мислители, тази опасност разбират и чувствуват милиони хора. Става дума не само за атомната бомба и за възможността за трета световна война; цял ред аспекти от развитието на съвременния свят днес придобиват опасен вид.

Стремителната промяна на света в условията на буржоазната действителност довежда до парадоксални, безизходни явления в редица от най-важните, решаващите



области от живота на човечеството. Лицето на света се измени. Капитализмът преживява дълбока, предполагам, смъртна криза. Но толкова опасни стават опитите да се задържи неизбежният ход на историята. В редица страни на власт идват военни и фашистки диктатори, подклаждат се националните различия, култивира се шовинизъм. Затова извънредно важно е нашите зрители да научат онова, което става в капиталистическия свят. Не на повърхността му, а в неговата дълбочина, в неговото същество. Разбира се, че чуждите филми, дори най-прогресивните, не могат да изпълнят тая задача, не си поставят тая цел. Мисля, че съм длъжен да направя филма „Светът днес“, в който ще се опитам да разкажа от наши позиции за онова, което става днес на Запад.

— Вие говорите за тревожни, заплашително-опасни явления в съвременния свят. Не бихте ли могли накратко, макар и в схематичен вид, да изложите тия явления, които ще станат предмет на изследване във вашия филм?

— Да започнем с демографския взрив. Сега на нашата планета живеят повече от три и половина милиарда души, но само след тридесет години, към края на XX век, ние ще бъдем вече много повече. По наши, съветски данни, през 2000-та година на земята ще живеят около шест милиарда души. Само в азиатските страни те ще бъдат три и половина милиарда, т. е. толкова, колкото хора живеят днес по целия свят. 2000-та година е съвсем близко, през 2000-та година ще живеят не само нашите внуци, нашите деца, но и ония, които са по-млади от мен. Шест милиарда — това е една застрашителна цифра. Тя заплашва човечеството с глад.

Невиждано бързото развитие на света се извършва стихийно. Именно затова то е опасно, а понякога и тревожно. Ние виждаме сега странна едностранчивост на материалната култура. Светът унищожава естествените ресурси на планетата с такава бързина, като че ли хората се канят да живеят, да кажем, максимум двеста години. А всъщност човечеството иска да живее неизмеримо повече.

Ето един пример. Мисисипи — прекрасната река на Том Сойер и Хъкълбъри Фин, е отровена. Всички, които са живели по бреговете на Мисисипи, са се преселили по-далече от нея, защото водата в тази



река не може да се пие. Едно от великите американски езера — езерото Ери с площ около 20 000 квадратни километра е отровено до такава степен, че в него човек не само не може да се къпе, но е опасно да плува и с лодка. Езерото Мичиган, на чийто бряг е построен Чикаго, веднъж изхвърлило по време на прибой на плажа няколко десетки хиляди тона умряла риба. За събирането на тая риба били необходими цели ешелони от камиони. По цялото продължение на река Потомак, на всеки сто метра, са поставени обявления: „Не се докосвайте до водата, това е опасно!“ Междуправителствената конференция на експертите в ЮНЕСКО, която се състоя през септември 1968 година, обсъждаше въпроса: ще запазим ли планетата си обитаема? Засега на нито един от въпросите, поставени в ЮНЕСКО, не е намерен отговор. На всички е ясно само едно: нещо трябва да се направи с тоя свят. И то много бързо. Та нали човечеството се намира още в началото на своя път!? Едва днес то се втурна в космоса и получи реална възможност да претворява планетата. Но с тая планета трябва да се отнасяме извънредно внимателно — тя ни е само една. Поне засега.

Огромни градове израснаха на планетата. И първото, което се хвърля в очи, това е царуването на автомобила в тях. Градовете са отровени. Хората в тия градове са мрачно възбудени. Те дишат отровен въздух, те подлудяват от шума. Големият съвременен капиталистически град се самозадушавя и вече става очевидно, че скоро ще бъде невъзможно да се живее по този начин. Но засега още никой не знае какво да прави. В тия големи градове човекът е нечувано самотен. Той живее разтворен сред човешката маса като в някаква емулсия, но той е сам. В многоетажните домове хората не познават съседите си. Не познават никого освен ония, с които са свързани от общата работа. Трудно е да се отличи италианската многоквартирна постройка от парижката, парижката от берлинската, а берлинската — от японската. И въпреки това големите градове като магнит привличат хората. Селата запустяват. Това е процес глобален. Градовете предлагат на хората твърде много съблазни. Градовете обещават, градовете зовят. Градът изсмуква, изстребва човека. И все пак тия огромни градове, задъхващи се в изгорелите газове, в сажди и дим — тия градове са лицевата част на съвременния свят.

Опаката му страна — това е така нареченият трети свят. В този свят живее по-голямата част от човечеството. Този свят се състои почти наполовина от гладни, полуграмотни и боси хора. Само в Индия и Пакистан живеят 700 милиона души. Този свят в продължение на столетия е бил безправен, ограбван до кожа. Той е бил третиран като работен добитък. Сега многовековната колониална система рухва. Но взривът се оказва твърде силен: от една страна — блестяща техника, мощна индустрия, модернизирана промишленост, поток от стоки, високо жизнено равнище; от друга — стотици милиони полугладни, гладни, неграмотни хора. Нужни са капитали, а капитали няма. Кolkото е по-нисък уровеньът, толкова по-тежка и по-безпросветна е нуждата, толкова по-голяма е раждаемостта и населението на третия свят нараства неудържимо бързо. Правят се повече училища, но процентът на грамотните не се увеличава, защото и



деца се правят повече, и населението расте по-бързо, отколкото училищата. Това е статистика. Но статистиката може да бъде илюстрирана и с кадри. Статистиката говори, че разликата в националния доход на глава от населението между Европа и страните от третия свят не се намалява, а се увеличава. Римският папа забрани употребата на средства против зачатие. Това постави в особено сложно положение латиноамериканските страни, където нищетата и многодетността стават национално бедствие. След изследвания в редица райони на Индия се оказа, че при средно тегло на европейца 72 килограма средното тегло на индуса е едва 44 килограма. Това е статистика на глада. И в същата тая полугладна Индия, в Делхи, милионерите са повече, отколкото в Сан Франциско. Това са хора, които влагат капиталите си не в една млада промишленост, а в спекулации. В техните сейфове лежат мъртви капитали от тонове чисто злато. Тревните площи в Лондон се стрижат с машини. В Индия тая работа се извършва от хора, които с пръсти скубят всяка тревичка. За тая работа те получават толкова, че няма смисъл да се купуват машини за подстригване на тревата.

Засега още не е решен дори въпросът за забраната на атомната бомба. Ето вече двадесет години на тънката нишка на политическото равновесие между двата свята балансира глобалната опасност от всеобщо изстребление. Появи се пета термоядрена държава — Китай. Още няколко страни трупат разпадащи се материали и нито една от тях не се отказва от мечтата за атомна бомба. Сред тях са Южноафриканският съюз, Израел, Индия, Индонезия, Пакистан и преди всичко ГФР. Наред с термоядреното оръжие в целия свят се провеждат работи над биологическото оръжие. И може би скоро ще настъпи моментът, когато атомната бомба не ще бъде вече най-страшното оръжие.

Всеки от тия въпроси, които поставя пред нас днешният свят, изисква глобално, всемирно разрешение. Това е съдбата на децата от целия свят, съдбата на нашето бъдеще, което сега не престанно е заложено на карта. Степента на човешкия разум като цяло се нуждае от изпитание.

— Вашият филм се нарича „Светът днес“. В какво време ще бъдат ограничени събитията, които влизат в него? От какъв характер ще бъдат тия събития?

— Филмът трябва да започне от Нова година. Но аз още не зная коя ще бъде тая Нова година. Произведението е сложно, трудно е да се отгатне колко време ще трае неговата подготовка, предварителната организация. Възможно е това да бъде 1970 година.

Още по-малко мога да предскажа какво ще стане през тази още неизвестна нам година. Животът става все по-сложен. Възлите на противоречията в съвременния свят засега още не се развързват, като че ли даже се завързват все нови възли и възелчета. Не ни заплашва опасност, че неизвестната година от близкото бъдеще, която ние ще изберем, ще се окаже твърде гладка, прекалено спокойна, лишена от остри събития и парадоксални завои. Каквото и да стане, няма да ни се наложи да скучаем през



последната трета от нашия **двадесети** век.

Всъщност замисълът на филма възникна, когато преглеждах чужди вестници и списания, излезли през 1968 година: „Парима“, „Еспreso“, „Шпигел“, „Щерн“, „Тайм“, „Лайф“ и други. Преглеждах западната преса преди всичко за информация, но когато ми попадаха изразителни, остри фотографии, отбелязвах: могат да се преснимат, ако не се намери аналогична кинохроника.

Разгръщаха се страниците на списанията, мяркаха се фотографии, реклами... Понякога тия реклами действуваха по-остро от всеки кадър. Лягаха едно до друго две разтворени списания и от само себе си се получаваше осмислен монтаж.

Постепенно се оформяше и израстваше нещо като календар на събитията от 1968 година — наистина хронологически не съвсем точно: нали отначало аз преглеждах подред, да кажем, немски описания за три-четири месеца, стигах до май, а след това започвах да разглеждам френски или американски, като започвах от януари и пак до май. Фотографиите и статиите по монтажните си или смислови асоциации понякога ми напомняха онова, което сам бях виждал по-рано, или онова, което са ми разказвали. За да не забравя, записвах възникващото в паметта ми още тук, сред събитията от 1968 година.

У дома прегледах записките си и ми се стори, че това е кинематографично, че тук възниква даже някакъв сюжет и във всеки случай вече се напипва идеята на филма. Въсъщност ето някои съвсем кратки извадки от тия записки.

Война — във Виетнам, в Близкия изток, между Нигерия и Биафра, партизанската война в Ангола и Мозамбик, в Лаос, гражданската война в Йемен. Войните отдавна вече станаха нещо непрекъснато, те обхващат два континента. По същество след края на Втората световна война имаше само един кратък отдиш.

Човек номер едно за 1968 година — професор Кристиан Бернар, който пръв направи присаждане на сърце.

Репортьорска бележка с огромен портрет на знаменитата Бриджит Бардо. Видът ѝ е негодуващ. Оказва се, че БЕ БЕ била записала на магнитофон и след това преснела на плоча звуковия съпровод на любовната сцена, която станала между нея и нейният партньор. В бележката се казва, че по своята натуралност плочата била твърде ефективна. За съжаление цензурата е забранила тая плоча.

Фотография: английската кралица приема битълсите. Битълсите са облечени официално, но, както се полага на битълсите, не са вчесани.

Наред с тая фотография е публикувана фотография на английски и американски момичета, които истерично ридаят от възторг, стоят на колене, простират ръце и въпиют с широко отворени уста. Това са поклонничките на битълсите.

Фотография на Круп. Фирмата, която е съществувала 156 години, е претърпяла крах. Тя е престанала да бъде семейно достояние на круповците фон Болен унд Халбах. Отбелязах това събитие, защото лицето на наследника ни е добре известно. Това лице може да се види във филма „Обикновен фашизъм“.

Катастрофално земетресение в Сицилия. Преди половин век е имало също такова земетресение, даже още по-силно. Но съвременните фотографии са по-изразителни от старите.

Извънредно забавен репортаж: гренландска военноморска база, американски войници с проститутки. На същата страница: по ледовите броди група от хора с апаратури — търси радиоактивни материали. В Гренландия, както е известно, е паднал самолет с атомни бомби на борда. Репортьорът напомня, че това е вече четиридесетият случай на такъв вид катастрофа за последните десет години. Сега специални команди се опитват да измъкнат останъците от радиоактивни материали. Пентагонът за разведвяване на атмосферата е изпратил в гренландската военноморска база момичета.

Огромният личен кабинет на министъра на външните работи на ГФР Вили Брандт. Брандт и някакъв млад човек седят в кресла. Брандт се усмихва кисело. Младият човек е сърдит. Оказва се, че синът на Вили Брандт, студент, е бил арестуван за участие в протестна демонстрация против войната във Виетнам. Фотографията очевидно изобразява семейно обяснение. Синът на Брандт не е тръгнал на помирение и е заявил, че революционното студентство ще върви по своя път.

Репортаж: „Дъщери на революцията“, Това са студентки от някои градове в ГФР и от Западен Берлин. Прекрасни, одухотворени лица. Репортьорът разказва, че тия студентки провеждат огромна организационна работа, предани на революционните идеи, и че заедно с други студенти участвуват в демонстрации, в борбата против реакцията.

Гледайки тия „дъщери на революцията“, аз си спомних за друг репортаж, който съм гледал на Запад, репортаж от същите тия места, от ГФР или от Хамбург, или от Франкфурт. Репортажът се наричаше „Те нищо не искат“. Отнасяше се за младежите от епохата на отрицанието, за младежите без положителна програма. Сега младежта много се промени. Същото това младо поколение, което след Втората световна война отначало наричаха мълчаливо, сетне сърдито, сетне загадъчно и най-накрая — поколение „хикс“, същото това младо поколение, за чиято съдба гадаеха социолози и писатели, педагози и родители, полицаи и съдии, същото това поколение се оказа в края на краищата поколение на революцията.

Фотография на кмета на Западен Берлин Шютц. Той прознася някаква темпераментна реч. Оказа се, че Шютц е заявил на митинг, че в краен случай Берлин може да мине и без студенти: те само размътват водата. За основен лозунг на деня Шютц смята: „Студенти — по чиновете си! Трябва да учите, а не да се занимавате с политика.“

И наред с това — скромно, но все пак забележимо съобщение: в Австрия се е състоял търг за продажба на пощенски марки с лика на Хитлер. Работата е в това, че по време на Третия райх тия марки се печатали във Виена и от четиридесет и пета година стояли, без да влязат в работа. Практичните австрийци в края на краищата решили да ги продадат: Хитлер е станал своего рода

рядкост. Могат да се намерят любители. На фотографите — безчислени варианти от хитлеровски марки.

Сухо вестникарско съобщение: „Военият бюджет на Съединените американски щати достигна 80 милиарда долара“. Такъв бюджет Америка не е познавала даже през времето на Втората световна война.

И изведнъж — великата, бурната, подлудялата пролет в Париж. Тя превзема подред вестниците и списанията на всички страни. Това започва в Сорбоната. Като вожд на парижкото студентство се изтъква Кон Бендит — син на немски антифашист. Вълнения в Сорбоната, демонстрации, митинги, схватки с полицията — всичко това прераства във всеобща студентска стачка, в открит бунт. Предявени са редица политически искания. Зданието на Сорбоната е превзето. Към студентите се присъединяват работници, после и служещи. Разразява се грандиозна всеобща стачка. Стачкуват около десет милиона души. Париж е неузнаваем. Работниците завземат фабриките и заводите. Фотографиите и кинохрониката от тия дни произвеждат необикновено силно впечатление. Независимо от твърде условната победа на де Гол събитията във Франция се оказват най-голямата социална битка през втората половина на двадесетия век.

Цялата последна част от годината премина под знака на студентските вълнения, въстания и истински сражения между младежта и войската. В Мексико десет хиляди войници половин денонощие шурмуваха университета. Бяха повикани парашутни части. Командувачият генерал беше убит. Към студентите се присъедини работническата младеж. Вълнения станаха в редица страни. В Испания беше въведено извънредно положение. Студентските вълнения обхванаха Италия и Западна Германия. Университетът престана да бъде ясно привилегирована среда. Растящата армия на учебната младеж по същество се превърна в квалифициран пролетариат на науката. В средата на научната и техническата младеж като широк поток се вля студентството. Разбира се, младежта не е еднолика. Но колкото и странни да са зигзагите на съвременната младеж, сред нея съществува презрението и ненавистта към долара, към буржоазния начин на живот, към печелбата, към войната и насилието.

Ето една малка част от това, което аз видях по страниците на вестниците и списанията от западния свят, от това, което по-пътно си спомних. Ако си представим това, за което разказах, пред нас ще се разкрие същината на съвременния свят. Той дава богата храна за размишления и за осмисляне на разноречивите, сложни и в голямата си част тревожни процеси. И все пак това е само една част, една малка отбрана част от календара на годината. Зад пределите на календара се простира ежедневието, животът, който привлича вниманието по-скоро на учените, на социолозите, отколкото на журналистите. Филмът трябва да се опира и на тоя ежедневен материал, в който се втурват отделни сензации. Впрочем за онова, което става в света през последната трета на двадесетия век независимо от рамките на дадена година, аз вече говорих, отговаряйки на втория ви въпрос.



— Сега разкажете, моля ви, за кинематографичната форма, за пластическия характер на вашия бъдещ филм?

— Вгледайте се в материала, за който стана дума тук. Това е светът днес. Това е материал с огромна изобразителна сила. Той грабва въображението и мислите така, както и материалът на нашия предишен филм „Обикновен фашизъм“. Дълбоко съм убеден, че зрителят ще гледа и новия филм със същото внимание, с което гледаше и миналия. Както в „Обикновен фашизъм“ новият филм ще бъде също разделен на отделни глави. Те ще зависят много от материала, който ще ни се удаде да съберем.

Филмът трябва да представлява авторско размишление. В това отношение искам да продължа пътя, налучкан в „Обикновен фашизъм“. Произведението ще бъде съставено в основному от документален материал, но също както в „Обикновен фашизъм“, този материал ще се строи и коментира по принципа на художествения филм.

За разлика от „Обикновен фашизъм“ във филма „Светът днес“ искам да включа редица кратки и твърде прости инсценирани епизоди, новели, случаи от живота.

Естествено замисленият филм не може да бъде особено весел, тъй като той съсредоточава вниманието върху тревожните явления в днешния западен свят. Но при отбора на материала също както в „Обикновен фашизъм“ едно до друго ще стоят мрачното и смешното, трагичното и лиричното, светлото и тъмното.

Сред събитията, за които споменах, тук има такива, които са снети подробно от кинохрониката. Други се оказаха твърде внезапни и кинохроникьорите не се оказаха на местата, където те протеккоха. Но фоторепортьорите очевидно присъствуват винаги и на всички места едновременно. Необикновената изразителност на редица фотографии съперничи с тая на кинокадрите и разбира се, тия фотографии могат да бъдат включени във филма.

Като примери мога да посоча няколко епизода.

Случи ми се да бъда в Хирошима, в музея на Хирошима, да се запозная с хора, които по чудо са останали живи след взрива на оная малка атомна бомбичка. А самият град Хирошима е построен отново. Оставен е само един дом и част от стена, върху която някога се е отпечатала сянката на човек, изпепелен от бомбата. Сега тази сянка трябва да бъде подновявана с обикновените средства на бояджийската техника: тя изчезва. А сянката е необходима, защото са необходими туристи. През лятото и есента новите хотели са претъпкани от новодошли. Великолепни барове, ресторанти, множество магазини в памет на Хирошима. Аз искам да включа във филма не познатия на всички взрив на атомната бомба, а подробен разказ за днешната Хирошима. Това зрелище предизвиква много мисли. Това е светът днес.

Вестникарското съобщение за небивалия военен бюджет на Съединените американски щати, разбира се, е твърде важно. Но как да се изобрази това в киното? Освен като че ли да се покажат мирните градове, които биха могли да се построят изцяло с тия 80 милиарда долара. Добре би било да се покаже наред с това какво представляват, да речем, някои райони на Ню Йорк,

Чикаго или Лос Анжелос: истински развалини, които се душат в кал, в бензинови пари, в сажди.

Във филма ще влизат кадри, снети в игралните домове, в разнообразните отрасли на мощната индустрия за развлечения. Тая индустрия върви в един впряг с индустрията за престъпления. Във всички вестници и списания се поместват фотографии на трупове, снети в най-разнообразни пози и при най-различни обстоятелства. Това са жертвите на престъпленията. Сред фотографиите на престъпниците има много такива на младежи, почти деца. Ако от списанията се вземат фотографиите на убитите, изнасилените, ограбените, застреляните и удушените за един месец, ще се получи невероятна колекция. Рекламата на престъпленията, както е известно, се подкрепя от киното и телевизията. Мисля, че може да се направи много изразителен епизод, като се монтират кинематографските престъпления с истинските. Вие навярно няма да различите къде е киното и къде са фактите

Аз видях един брой от списание, посветен на разпространението на еротиката и секса в кинематографа и литературата. Стори ми се обаче, че обикновената реклама за стоки в много списания е също толкова еротична. Рекламираят се например парфюми или пудри, а на фотографията — полуголи момичета. Мисля, че само от реклами може да се монтира отличен епизод за еротичната индустрия.

Също такъв изразителен епизод може да се монтира и от оня еротичен поток, който предлага кинематографът на световните екрани. Неотдавна трима големи италиански кинорежисьори — де Сика, Роселини и Висконти — дадоха интервю в едно от италианските списания за тревожното развитие на порнографията в италианското кино. Става дума вече не само за еротични филми, а за филми просто непристойни. Не се каня да включвам във филма непристойни кадри, но разобличаването на еротиката, която стана задължителен соус на днешния свят, а понякога и основно блюдо на изкуството, ми се струва необходимо. Това е не само в киното, но и в списанията, в рекламата на стоките, това е в целия живот. Това е неотменима съставна част на пропагандата.

Струва ми се, че всичко, за което разказах, има пряко отношение към киното. И не само към документалното, но и към всички други видове кино. Безспорно светът ни демонстрира поразителни феномени. Трябва само да се осмисли онова, което става в него. Е, разбира се, да се ходи на ръце из Хамбург и Рим е глупаво. Но дори такава глупост може да бъде осмислена от умния кинематографист. Никоя нелепост не е случайна. Във всяка странност мисълта може да открие закономерност: кой, защо, за какво?

Кой, защо, за какво рекламира убийството? Кой, защо, за какво рекламира еротиката? Кой, защо, за какво създава култа към вещите или индустрията на азарта? И ако в света има толкова задънени улици и на пръв поглед неразрешими противоречия, къде е изходът от този тревожен свят?

С. Черток

# УКРАИНСКОТО КИНО И КЛАСИКАТА

ГЕОРГИ СТОЯНОВ

През последните 6—7 години в съветското кино се забелязва един своеобразен центробежен момент. Вече не само Мосфилм и Ленфилм са в центъра на нашето внимание: заедно с Калик („Човек върви след слънцето“) ние отиваме до Кишиньов, „Първият учител“ на Кончаловски ни отвежда в Казахстан, „Листопад“ събужда нашия интерес към Грузия... После идват документалните филми на Шамшиев в Киргизия, „Сенките на забравените прадеди“ и студия Довженко, филмът на Абуладзе „Молба“ и др. Творческите факти ни запознават с една география, чийто основен стимул е неспокойното търсене и всеотдайна заангажираност.

В този процес на вътрешно обновяване на съветското кино, който подобно на кръвообръщението носи свежи потоци мисли до най-отдалечените краища на един пълен с живот организъм, бих искал да се спра на мястото, което заема в него продукцията на студия Довженко.

Освен общия подем и свежестта на търсенето, които станаха основен белег на младото съветско кино, във филмите на студия Довженко се очертава още една подробност, по-скоро една особеност. Тази особеност не се роди от експериментирание в областта на новата драматургия, не дойде по пътя на изследване на асоциативни и пластични връзки в техния лабораторен аспект или от закономерен стремеж към самоизразяване.

Нейната отправна точка на пръв поглед може да ни изглежда дори консервативна. И наистина какъв стимул за нови търсения може да обещае едно отиване към класиката? А именно това се наблюдава в новата продукция на Киевската студия.

И чак когато видим тази продукция, когато видим новите филми, почваме да разбираме сериозността на вътрешната логика, която е накарала младите автори от тази студия да се обърнат именно към този тип тематика.

За да се види, че присъствуваме на съвсем закономерно явление, искам да изброя филмите, които го определят. Това са „Сенките на забравените прадеди“ на Параджанов и Илленко, които вземат за основа произведението на украинския класик Коцюбински; това е „Каменният кръст“ на Л. Осика по разказите на западноукраинския класик Стефаник; филмът на Ю. Илленко „Нощта срещу Ив. Купала“ по мотиви от Гогол и украинските народни приказки и накрая разказът на Горки „От скука“, който пълнокръвно прераства във филмово произведение на А. Войтечки.





### **„Извор за тези, които жадуват“**

Както виждаме, не става дума за произволно предпочитание, за каприз при избиране на темата, а напротив, присъствуваме на съзнателна творческа интерпретация на класическото наследство. Нещо повече, творческото единомислие събира творците много преди филмовата реализация и освен към търсене ги подтиква и към съвместна сценарна работа, какъвто е случаят за А. Войтечки и Ю. Илиенко по сценария на филма „От скука“.

Но да се върнем към самите филми.

За филмите „Сенките на забравените прадеди“ и „Нощта срещу Ив. Купала“ вече е писано в нашия печат и затова искам само да ги отбележа като факт на творческо навлизане в областта на класиката, без да се задържам подробно върху тях. И за да не останем с погрешното впечатление, че Киевската студия се занимава изключително с изграждането на нова своеобразна киномитология, ще се спра върху другите два филма, за да покажа, че се намираме пред група творци, които са много различни при конкретния си подход към класическата тема.

Именно това многообразие ни кара да очакваме нещо повече от нова форма на живот за неизчерпаемата класика, от нов подход към проблемите на екранизацията. И ако има нещо, което ги обединява, това е страстното, ангажирано вглеждане в художествените факти на класиката. Нека да звучи пресилено, но ще ми се да вярвам, че такъв стремеж, като се има предвид неговата дълбочина и цялата му сериозност, би могъл да роди едно ново съотношение, един преход, който да даде начало на ново възраждане на киноизкуството...

Филмът на Л. Осика „Каменният кръст“, използвайки творчеството на Стефаник, взима за сюжет емиграцията на селяните от Западна Украйна по времето на царизма. Едно бедно гуцулско семейство напуска родния си край, за да потърси далечна, непозната страна с чуждото име Канада. В случая не става дума за по-заможен живот, нито за стремеж към по-друго бъдеще. Ние се сблъскваме с една човешка трагедия, при която емиграцията е единствената възможност за спасение и хората на 50 години са принудени да късат корените, които ги свързват с родната им земя, с обичаите им, с вярата им и с праха на

техните прадеди. По същество присъствуваме на живо погребение. Човешкото отчаяние се разкрива пред нас с неподозирана дълбочина и сила, сурозо като природата, която го обкръжава, и мистично като човешката душа.

Ако „Нощта срещу Ив. Купала“ ни въздействува като могъщ симфоничен оркестър, „Каменният кръст“ ни покорява с пластиката на органната музика. Типажът на героите и атмосферата на избраната натура ни напомнят по въздействие някои от платната на Брьогел. Изключителен в това отношение е оркестърът на слепите в епизода с прощаването. За музиката на композитора Губа, великолепно съчетана с народната музика и с църковно пеене, може да се говори, като за допълнителен елемент на пластиката, дотолкова тя е органична и впечатляваща. И както винаги, една среща с актьори от киевската студия, малко познати у нас, е колкото желана, толкова и приятна. Особено когато става дума за такива колоритни и своеобразни актьори, каквито са Степанков и Брондуков, Татьяна Лефтий и Д. Илченко.

Филмът „От скука“ вече се върти по нашите екрани. Направен по едноименния разказ на М. Горки, той е интересен, както вече казахме, и с това, че в работата по сценария са участвували режисьорът А. Войтечки и неговият колега Ю. Илиенко. Едно съавторство, което не попречи на раждането на интересно кинопроизведение, свършено различно по стил и по реализация от това, което прави Ю. Илиенко във филмите си или Л. Осика в своето творчество.

А. Войтечки сполучливо търси точните, деликатни белези на атмосфера на царска Русия, тъй характерна за превъзходните руски разкази от онова време. Философията на безизходното съотояние на човешката личност в условията на самодържавието се изгражда изключително върху чисти, неусложнени емоционални състояния на героите. Основните елементи на руската проза — искреност и органичност — стават смисъл и на самото филмово произведение. То се гради по законите на народната песен, подсещайки ни за песните на средна Русия, по същия начин спокойно и широко, както степите, върху които е родена... Неповторимият руски характер съставлява и очарованието, и същността на филмовата структура, затова тя трябва да се възприеме чрез законите на поезията и с предварителната поетична нагласа на усещанията. Затова ни спомага и прекрасният актьорски дует: М. Булгакова — В. Санаев. Появяването на Булгакова укрепва дълбокото впечатление, което са породили у нас предишните ѝ образи във филми като „Криле“, проектиран в България, и в „Огънят няма брод“.

Позволявам си да се отклоня още малко, за да спомена имената на операторите В. Квас, В. Башкатов и В. Илиенко, защото смятам, че тяхното пластично виждане отговаря на онова високо ниво на мислите, което е наложено от изброените филми.

Какви изводи може да породи една такава среща с продукцията на киевската студия?

Още първата преценка ни подсказва, че класиката престава да съществува само като проблем за екранизация. Оказва се, че насочването към нея може да освободи творческото мислене в полза на няколко интересни насоки в областта на киното.

Първо, това е търсене в сферата на киномитологията, какъвто е случаят с филмите на Ю. Илиенко.

Второ, емоционално изследване на изворите на националния характер — с пример филма на Л. Осика и трето, разкриване поезията на човешката душевност, пречупена дори пред призмата на самото обезличаване на човека, както е постъпил в своята работа режисьорът А. Войтечки.

По този начин класиката става първоизточник, основен двигател за най-задълбочено, най-неспокойно разкриване на философските сфери на киното.

Във връзка с това ми се иска да посоча филма на Ю. Илиенко „Извор за тези, които жадуват“, който успешно обединява, струва ми се, основните линии на търсене на базата на един разказ, написан от украинския писател И. Драч. Сюжетът на този филм прераства в чудесна пражка, взимайки за отправна точка най-доброто постигнато от Довженко насам. Това не му пречи да бъде нов и самостоятелен като език и начин на мислене.

Безкрайно човешки и безкрайно деликатен към човешкото достойнство и човешкото бъдеще, този филм сплита в единна структура три съвършено различни потока: потока на сегашното, потока на спомените и потока на размисъл. И всичко това е предадено с изведнъж порасналите възможности на черно-белия филм.





### „Каменият кръст“

Сегашното създава възможности за човешки контакти, променя мисленето, изгражда надеждата и утвърждава човешката необходимост. Решено е в мека светлотонална гама.

Спомените са заснети фрагментарно, резки и немодулирани, съобразно логиката и строежа на спомените.

Изображението при размисъл е лишено от детайли, избелено, без веществена фактурност, зафиксирано така, както се ражда мисълта, в процеса на самото раждане.

Борейки се с поетични киносредства за философската същност на човешката необходимост, за личността и душевността на човека в процеса на неговото изграждане, Илненко обобщава търсенията, заложили в изследването на класиката, дава ѝ нова форма и нов живот и неочаквано се придвижва далеч напред в проблемите на самото кино.

По този начин кръгът на проблемите се затваря и води съвсем закономерно до ново качество. Качество, което е резултат на съзнателни колективни усилия. Дали са наистина начало на едно ново киноявление ще покаже бъдещето.



СССР

Филмът на Юлий Карасик „6 юли“ по песната на Михаил Шатров бе отбелязан от съветската критика като голям успех за младия режисьор и получи една от наградите в Карлови Вари. Режисьорът продължава ленинската тема във филма „Ленин година 1903“, който сега се намира в процес на снимане. Някои свои мисли за филма режисьорът споделя с читателите на сп. „Светски филми“. „Трудно е да си представи човек, какъв огромен материал трябваше да прегледаме, работейки върху новия филм. Това са цели тонове книги, документи, снимки. „Ленин, година 1903“ разказва как се създала партията, как се е зародил болшевикът. Централно събитие във филма е Вторият конгрес на Социал демократическата работническа партия. Главни герои са 33-годишния Ленин, Крупская, Бауман и други революционери. Юрий Каюров, който дебютира в ролята на Ленин в „Шести юли“, ще пресъздаде отново на екрана образа на вождя на революцията. „Ленин, година 1903“ ще се появи за стогодишнината от рождението на Владимир Ильич. Мога да съобща също, че М. Шатров завършва нов сценарий, посветен на Ленин, който вероятно ще поставя аз“.

„Мосфилм“, най-голямата съветска киностудия, е пустила тази година 43 художествени филма и 16 късометражни филма. Сега се намират в работа около 60 филма, в различни стадии — от подготвителния период до монтажа. Режисьорът В. Григориев поставя филм, по песната на Николай Пагодин „Кремълските камбани“, която вече четвърт век не слеза от театралните сцени на Съветския съюз. Именно затова в нашия филм участват много театрални артисти, е заявил режисьорът. Най-отговорната и важна задача на филма е върното пресъздаване образа на Ленин. Ленинските мисли, ленинските мечти за светло бъдеще на Русия, прозират целия филм. За ролята на Ленин сме по-

канили артиста Юрий Каюров.

„Само три нощи“, такава е названието на новия филм на Г. Егизаров, по сценарий на А. Боршчаговски. „Образът на главната героиня Люба Ермакова, проста жена от малко горско село, до известна степен определя замисъла на целия филм — разказва на страниците на в. „Кино“ режисьорът. — Животът не е бил много благосклонен към нашата героиня. Много рано тя е овдовяла и останала сама със син на ръце. Живяла е в постоянен труд и грижи. За чистата душа на руската жена разказва в този филм артистката Нина Гуляева...“

С указ на Президиума на Върховния съвет на СССР на режисьора Ефим Дзиган е присъдено званието народен артист на СССР. (Неотдавна по нашите екрани видяхме неговия филм „Железният поток“). Сега заедно с писателя Владимир Кожевников той пише сценарий за филма „Севър, юг, изток, запад“. Филмът се посвещава на героичните подвизи на съветските граничари. „Новелите, от които се състои нашият филм, казва Дзиган, ще бъдат обединени от епизоди, монтирани от стари и съвременни хроника. Материалът, който сме събрали, е толкова богат и многообразен, че не е нужно да измисляме специални литературно сюжетни ходове и похвати“.

„Молдова-филм“ е една от най-младите студии в Съветския съюз по своя режисьорски състав. И трите филма, които сега се снимат там, са дело на млади режисьори. И трите са на съвременна тематика. Завършени са снимките на комедията-водевил „Сватба в двореца“ — дебют на Вл. Йовице. Филмът е построен по материал на молдавска сватба. Историята с объркани женихи дава възможност на режисьора да покаже картината на този народен обичай и празник, който за Молдава е цяло събитие.

В начална фаза са снимките на другите два филма. Герой на „Седем зими за едно лято“ е старият селски музикант Тур-

бурел, без който не може да мине нито една сериозна работа. Той помнява скараните, той намира изход от всяко трудно положение. Действието на филма, постановка на В. Егоров, се пренася от селото в града и отново се връща в селото. Но съдбата на героите от всички новели се обединява благодарение на вездесъщия Турбурел.

Третият филм е екранизация на романа на А. Бусуйко „Сам пред любовта“. Той ще се режисира от Г. Воде.

За филма „Директор“ на времето много се писа. Трагичната смърт на Евгени Урбански, изпълнител на главната роля, прекъсна работата над него. Сега в пъсите на Средна Азия режисьорът Алексей Салтиков снима някои епизоди от този филм. Това е филм за раждането на съветската автомобилна промишленост и за комунистите, които са я създали — разказва на страниците на „Светски екран“ режисьорът. Изминаха четири години откакто бяха прекъснати снимките, но темата бе здраво засяднала у мен. За да се залова отново за работа, трябваше да се изживее болката от голямата загуба. Пераобраз на Алексей Зворкин. Главният герой, е първият директор на Московския автомобилен завод Лихачов, чието име днес той носи. Ние с писателя Юрий Нагибин се постаряхме да избегнем конкретната история на създаването на автозавода и биографията на Лихачов. Филмът е нещо повече от историята на един завод и биографията на един човек. Неговата цел е да предаде огъня на ония забележителни дни, когато се създаваше съветската индустриална мощ, и да предизвика чувството на гордост за хората, които изнесоха на плещите си трудностите на тази грандиозна работа. Смяната на изпълнителя на главната роля съвършено промени филма. Така сега се получили два варианта. Още преди четири години Николай Губенко бе утвърден за тази роля. Но тогава той бе зает в друг филм. Всяка актьорска индивидуалност — аз ес.



**Стефан Данаилов във филма „Черните ангели“, сценарий и режисура Вълко Радев.**

тествено имам предвид талантлива индивидуалност — дава свой отпечатък. Губенко внесе във филма напрегнатост и динамика — което му е присъщо и като човек, и като актьор“.

Александър Алов и Владимир Наумов екранизират в „Мосфилм“ пиесата на Михаил Булгаков „Бег“. Филмът ще носи заглавието „Път в бездната“. Ролята на Григорий Чернота ще изпълнява Михаил Улянов. В другите роли — Алексей Баталов, Людмила Савелиева и Евгений Евстигнеев.

В студията „Беларусфилм“ режисьорът В. Корш-Саблин поставя филма „Февруари“ посветен на февруарските събития през 1917 година. Сценарият е написан от М. Блейман и Н. Коварски, по мотиви от романа „Крушение на империята“ от М. Казаков.

#### ПОЛША

Под художественото ръководство на Анджей Байда младият режисьор Анджей Пйотровски е започнал снимането на своя първи филм „Звездата на сезона“. Филмът разказва за тежката съдба на един човек, загубил уважението на хората и постепенно с труд успял наново да спечели доверието на другарите си. В главните роли участват съветската артистка Галина Полских и Тадеуш Янчар.

В творческото обединение „Вектор“ снима своя първи филм и младият режисьор от Иран Кабе пур Рахмана. Под названието „Няма връщане назад, Джони“, филмът показва срещата на един вьетнамски партизанин с един пленен американски войник. В същата студия се готви за кинодебюта си известният театрален артист и режисьор Станислав Брейдиант. Той ще постави

филма „Докато сме на този бряг“, по драматичния разказ на Тадеуш Боровски.

Беата Тишкевич, след завършване на снимките в унгарския филм „Прозорци на времето“ режисиран от Томаш Файер, ще участва в още един унгарски филм — „Безумна нощ“. Действието протича в голям универсален магазин. Тишкевич ще изпълнява ролята на каснерка, оплетена в една финансов афера и затънала в семейни неприяности. Постановчик Ференц Кардош.

Полската киноведска литература е богата и разнообразна по своята проблематика и широта на интересите. Работата в тази област се провежда в катедрата „Кино“ при Института за изкуства при Полската академия на науките. Тук се подготвя много томна „История на полското кино“. Вече е излязъл първият том. „История на киноизкуството“, обхва-





**По повестта на Михаил Алексеев „Хляб — съществително име“ режисьор Николай Москаленко сне филм със заглавие „Жеравче“. Главната роля изпълнява актрисата Людмила Чурсина.**

шаша цялата история на световната кинематография е написана от Пежи Теплиц. Неотдавна е излязъл нейният четвърти том, 1933—1939 година, а в подготовката се намира петият том, посветен на периода на Втората световна война.

Теоретическите проучвания върху киното ще излязат в серия под редакторството на Александър Яцкевич. Том първи „Введение в изследването на филма“ и том втори „Съвременни теории на киното“, а също и готвещите се том трети „Изкуство-техника-филм“ и четвърти — „Значение на киното и естетиката“, са съвместни трудове на няколко автори.

\*

В Полша излизат и осем филмови списания: „Кино“, „Култура филмова“, „Камера“, „Кино-техника“, „Филмови сервис прасови“, „Филм“, „Екран“, „Магазин филмови“.

#### ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Карел Земан е започнал в „Барандов“ снимането на отдавна замисления от него филм „Арка на господин Сервадаг“ по романа на Жюл Верн. Една от главните роли Земан е поверил на младата артистка от Братислава Магда Ваشارьова.

\*

Владислав Хелбе поставя комедията „Как се пече хлябът“. Героят е уважаван от всички хлебар в едно малко градче. По-късно той става директор на хлебозавод. Когато след известно време е принуден отново да се върне към професията си, оказва се, че вече не умее да приготвя хляб.

Новият филм на режисьора Иржи Ханибал се нарича „Звезда“. Това е сатирична комедия за живота на филмовите артисти. Главната роля изпълнява Ирина Степничкова.

Франтишек Влчил е завършил филма „Аделаида“ — разказ за хора, които са разделени не от войната, а от атмосферата след нея, и които сега живеят в два различни свята. В главните роли Петр Чепек и Ема Черна.

#### Г Д Р

Студията „Дефа“ произвежда годишно петдесет пълнометражни художествени филма. Тя има II павилiona, съоръжени с най-модерна техника. От всеки девет филма на „Дефа“ седем разказват за ежедневието на нашата страна — е заявил директорът на студията Франц Брук. — Нашите кинематографисти се интересуват повече от всичко от сегашните мисли и стремежи на своите съотечественици. В „Дефа“ се озвучават понастоящем последните сцени от филма „Безкрайните улици“. Главни герои са двама мла-





Кадр от полския игрален филм „Последният ден“, режисьор Ержи Пасендорфен.

ди шофьори, които при своите пътувания се срещат с различни хора и се сблъскват с най-различни обстоятелства. Централната мисъл на филма може да се изрази така: и най-сериозният жизнен опит не дава право на човека да се смята за всезнаещ, защото това води до сковаващо душата равнодушие. Филмът е постановка на Херман Чохе. Сценарий — У. Пленидорф и А. Пфайфер. В главната роля — Джеки Шварц, познат у нас от филма на К. Волф „Бях на деветнадесет години“.

В процес на снимане се намира филмът „Ваше Височество, другарю принц“. Младият Каспар Май е представител на една фирма в ГДР за износ на порцеланови изделия. Веднъж, шегувайки се, неговите приятели му съобщават, че той произлизал от стара княжеска фамилия. Както Каспар, така и приятелите му съвсем и не подозирали, че зад тази шега се крие една действителност. Каспар, попаднал в края

на войната в детски дом, наистина произлизал от знатен род. Той скоро се среща със свои роднини, които живеят в Западна Германия, където често пътува по работа. В началото те му се струват много приятни хора. Но когато един от „благородните“ роднини му предлага да участва в мошеническа афера за спекула с порцелан Каспар е отвратен.

Сериозни морални проблеми повдигат в своите филми „Време да се живее“, „Хей, ти“, „Дяло Мраз се нарича Вили“, „Обвинява се мъртвият“ младите режисьори Хорст Земан, Ролф Рьомер, Ингрид Решке, Райнер Бер.

#### И Т А Л И Я

Роберто Роселини, който от дълго време работи филми само за телевизията, подготвя нов биографичен разказ за Сократ. Сценарият е изграден по текстове на Платон и Ксенофонт, записвали на времето си мислите на известния гръцки философ За ролята на Сократ

е поканен известният френски режисьор Жан Реноар.

Филмът „Федерико Фелини — записки на режисьора“, снет от една американска компания, е постановка на самия Фелини. Изходен пункт за създаването на филма е станало голямото интервю с режисьора, предназначено за културния преглед на същата телевизионна компания. Вместо да бъде „материал“ в ръцете на друг режисьор, Фелини е решил да направи филм за самия себе си, заставайки ту от едната, ту от другата страна на камерата.

„Записките на режисьора“ започват с посещение в снимачно ателие, изпълнено със странни „космически“ вещи. Там през 1967 е трябвало да се снима „Пътешествието на Маторни“. Следва среща с проститутки в Колизеума и с жонгльори на Виа Апия. Забавна сатира представя посещение при Марчело Мастрояни, който е засбиколен от жадни за любов матрони и девойки.



**Алексей Баталов в ролята на Протасов от филма „Живият труп“. Сценарий и режисура Владимир Венгеров.**

По-нататък идва серия изяви от най-различен характер, а след това зрителят вижда как режисьорът търси изпълнители за филмите си, сред наредените в дълги редици кандидати. Всяка минута се появяват някакви тематични фрагменти, а Фелини показва на екрана мотиви и образи от света на своето въображение.

По отзиви на италианската критика този филм, който би могъл да се нарече „11“ на Фелини се отнася към третата група негови кинопроизведения — драми за човешкото безсилие, към която спадат „Осем и половина“, „Жулиета и духовете“ и новелата из „Необикновените разкази“.

Италианският продуцент Карло Понти подготвя нова преработка на известния филм „Кралица Кристина“, в който прославената през 30-те години артистка Грета Гарбо е из-

пълнявала главната роля. Този път в ролята на Кралица Кристина ще се появи Ингрид Тулин. Режисьор ще бъде Енцо Пери. „Искам да покажа героинята, е заявил режисьорът, измъчена от вътрешно безпокойствие, да покажа нейната огромна любов към литературата и музиката, нейните религиозни съмнения. Само мимоходом ще отбележа периода на царуването ѝ на шведския трон“.

Популярната книга на Карло Колоди „Пиноккио“ ще се появи скоро в две екранизации. Едната от тях ще бъде постановка на режисьора Нело Ризи, като главната роля е поверена на известния естраден певец Джани Моранди. Режисьор на другия филм ще бъде Луиджи Коменини. Там главната роля ще се изпълнява от дървена кукла в естествена големина. В останалите роли ще участвуват живи ар-

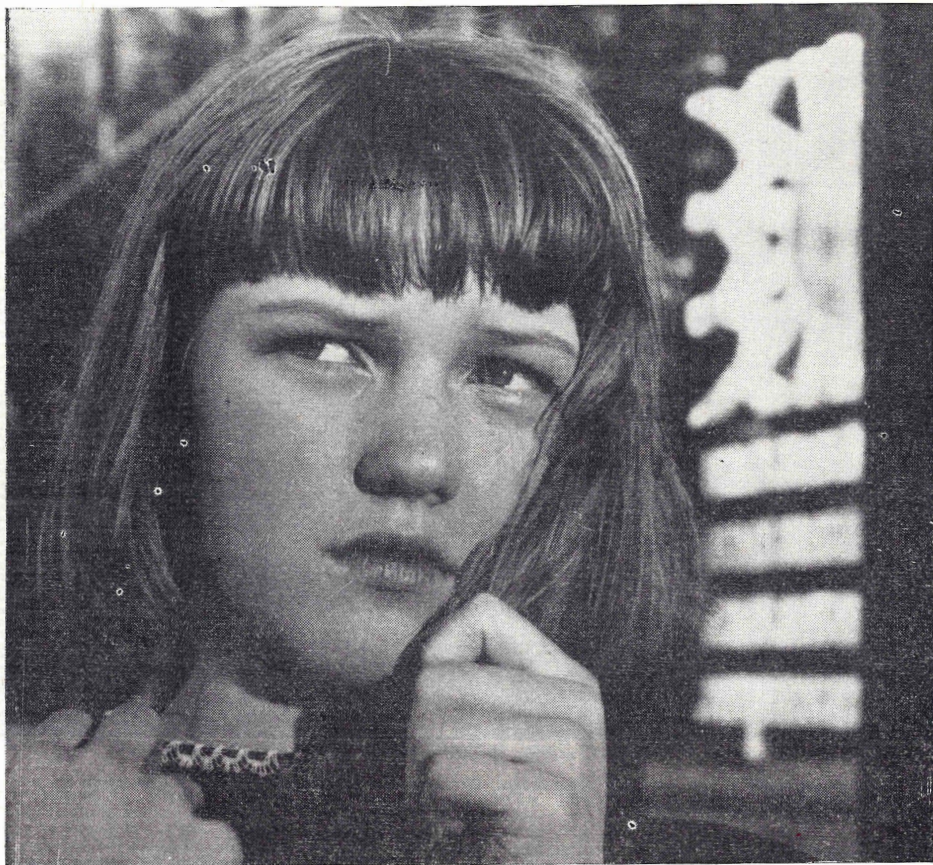
тисти.

Партньор на Мария Калас във филма „Медя“ на Пиер Паоло Пазолини е известният лекоатлет Джузепе Джентиле, заел трето място на Олимпиадата в Мексико.

#### Ф Р А Н Ц И Я

Режисьорът Филип де Броснима своя нов филм „Статисти на Новия свят“. И малко френско селце в департамента Ил дьо Франс живее младата красива Гевойка Мария. Нищо чудно, че един американски милиардер, попаднал случайно там, се влюбва в нея и ѝ предлага женитба. Мария отказва. Тя не иска да напусне дома си, да се раздели със съседите си. Тогава милиардерът купува селото и го пренася цялото в Щатите. Всеки ден там пристигат тълпи от американци, за да гледат как живеят французите. Те смятат това място като





**Младата съветска актриса Лена Проклова във филма „Преходна възраст“, режисьор Р. Викторов.**

нов „Диснейланд“. Най-после цялата тази история омръзва на французите и те решават да се завърнат в родината си. С тях е и Мария, която се оженва за един младеж от същото село.

„Армия на сенките“ — така се нарича новият филм на Жан Пиер Мелвил — екранизация на романа на Жозеф Кесел, чието действие се развива през време на окупацията. Сега Мелвил работи над сценария „Червеното коело“. Героят е бивш комисар от полицията, който става скитник. Този роля изпълнява Пол Мьорис. Негов партньор е Ален Делон.

Към края на годината

снимането на филма „Затъмнение“ по романа на Марсел Карне ще започне Анри Виар. Главната роля изпълнява Ленард Уайтинг, в ролята на майката — Силвана Мангано.

Жан Луи Трентинян, получил на тазгодишния фестивал в Кан наградата за най-добра мъжка роля, играе сега във филма на италианския режисьор Бозуфи „Американци“. По-късно ще участва във филма на Бертолучи „Конформист“ по романа на Алберто Моравиа. В театъра Трентинян ще изпълнява Хамлет. Както е заявил артистът, той възнамерява в бъдеще сам да режисира филмите, в които участва.

Своя следващ филм Луис Бунюел ще снима в Испания. Това ще бъде екранизация на книгата на Оскар Паниза „Катедралата на любовта“.

Популярната книга на Раймон Радиге „Бал у граф д'Орже“ ще бъде пренесена на екрана от режисьора Марк Алегре. Същата книга е била екранизирана преди години от Клод Отан Лара под името „Красавиците на нощта“. Благодарение участието на Жерар Филип и Мишел Пресл филмът е имал огромен успех. В новата екранизация главните роли ще изпълняват Жан Клод Бриали и Силви Фене.



## АНГЛИЯ

Дълги преговори е водил режисьорът Ричард Брукс с вдовицата на Ернест Хемингуей за филм, посветен на живота и творчеството на известния писател. Най-после било постигнато споразумение и скоро режисьорът ще започне снимането на филма. Мери Хемингуей сама избрала артиста, който ще изпълнява ролята на писателя. Това е известният американски артист Ли Марвин.

Ник Джегър, един от членовете на джазовия ансамбъл „Ролинг стоун“, изпълнява главната роля във филма на Тони Ричардсън „Нед Кели“. Действието се развива в Австралия.

След големия успех на филма „Ромео и Жулиета“, постановка на италианския режисьор Франко Дзефирели, изпълнителите на главните роли 18-годишният Ленърд Уайтинг и 16-годишната Оливия Хейси са получили предложение да участвуват в много филми. Уайтинг се снима сега в главната роля на филма „Затъмнение“ на френския режисьор Марсел Карне, засягащ проблеми на младежката престъпност, след което ще участвува в новия филм на Пиетро Джерми „Младеч с бъдеще“...! Оливия Хейси завършва снимките във филма на младия италиански режисьор Пиетро Цуфи. „Безумният скок“.

## Г Ф Р

Във филма „Ловджийски сцени от Долна Бавария“ искаха да разоблича фашизма, а заявил младият западногермански режисьор Петер Флайшман. (Филмът бе много добре приет на фестивала в Кан). Някога хората се бояха със сифилиса и чумата. Днес трябва да унищожим друг страшен враг — неврозата, и то в нейната най-често срещана форма — агресивността. Немците бяха здраво завлечени от нея и могат да бъдат поучителен пример за целия свят. Някои продължават да смятат още, че третият райх, това е Хитлер, неговите приближени и гестапо, които въпреки волята на обществото са налагали своята власт. В хрониките, които преглеждах при работата върху моя филм, видях хиляди немци, които ентусиазирано вдигаха ръцете си

нагоре с вика „хайл“. Не всички са правили това от страх. Видях немски войници, които позволяваха да ги фотографират до умиращи от глад евреи или други хора от „низши“ раси.

Нацистите с жесток цинизъм, което е най-страшното, принуждаваха заговорниците в концлагерите да издават другарите си, да ги крадат и да изпълняват някои наказания, а след това заради тях, натрупани от тях деяния, ги унижаваха и наричаха полухора. В моя филм имам подобен случай. Майка под натиска на цялото село се отказва от сина си, а непосредствено след това бива осъдена, порицана от обществеността на същото това село“.

## Ш В Е Ц И Я

Бо Видерберг е един от водачите на шведската „нова вълна“, която се противопоставя на творчеството на Ингмар Бергман. В статия, поместена в „Летр Франсез“ Видерберг пише: „Историята на стачката на докерите, която разказвам във филма „Адален 31“, тяхната борба със стачкоизменниците, завършваща с намесата на войската и с човешки жертви, ме заинтересува, защото по мое мнение тя бе израз на много важен обществен конфликт. След тези събития гойдоха социалдемократите, които са на власт и до днес. Но сега те са се превърнали напълно в консерватори. Това са предимно хора над 60-те. Съществува в партията и ляво крило от млади хора, които настояват за промени. Въпреки разпространеното мнение Швеция не е страна, в която всички обществени проблеми са разрешени. Нас ни управляват 15 могъщи фамилии, които владеят и най-големите вестници. Швеция е болна страна. Всъщност работниците не притежават никаква власт, а автоматизацията изхвърля хиляди хора на улицата. За да се извършат някакви промени, е нужна ясна програма и здрава организация...“

Неотдавна завърших филм-интервю за известната английска артистка Ванеса Редгвейв и скоро ще замина за Щатите, където ще се заема с постановката на филма „Джо Хил, който пише песни“. Негов герой е шведски емигрант,

убит заради дейността си по създаване на работнически профсъюзи. Тази роля ще изпълнява моят любим артист Томи Берген. Останалите роли ще се заемат от непрофесионални артисти.

## Я П О Н И Я

„Тора-тора-тора“ е названието на новия американско-японски филм, който ще изстанови събитията, станали през декемврийските дни на 1941 г. в Пърл Харбър, когато японците в продължение на няколко часа унищожиха цялата американска флота, намираща се там. Американците са поканили за режисьор на японската част Акира Куросава, един от най-изтъкнатите японски режисьори. Трудно е да се каже какви са мотивите, довели този майстор на киното в студиите на „Туенти Снчери Фокс“. Не е изключено това да са финансовите затруднения, които напоследък среща неговата фирма „Куросава продъкшън“. Така или иначе, навремето вестниците са съобщили, че на 7 декември 1968 г. в деня на 27-годишнината от нападението над Пърл Харбър, едновременно в Щатите и Япония ще започнат снимките на новия филм. По-нататък събитията се развиват по малко необясним начин. На 11 декември японският продуцент Тецуо Аояги временно отсрочва снимките, а малко по-късно дава изявления в пресата, че за голямо съжаление Акира Куросава е принуден по здравословни причини да се откаже от участието във филма. В същото време вестниците публикуват изявления и на самия режисьор, в които се казва: „Моят личен лекар ме прегледа внимателно и не намери никакви признаци на заболяване. Лекуващият ме лекар също потвърди, че съм абсолютно здрав. Накрая трети лекар-психиатър, изпратен от продуцента Аояги, поговори малко с мен, без да ме преглежда“. Този трети лекар, проф. Мураки, е предписал на Куросава двумесечен болничен режим. Курсова изпраща телеграма на Занук (генерален директор на „Туенти Снчъри Фокс“) с предложение да продължи снимките. От Холивуд било отговорено с „не“.

Неотдавна кореспонден-



**Ани Жирардо и Мишел Пиколи в сцена от италианския филм „Дилинджер е мъртъв“.**

тъй на в. „Советская культура“ М. Путинков успял да се срещне с Курасава. На въпроса какво се случило с филма „Тора“ режисьорът е отговорил: „Мъчно може да се даде обяснение. Аз исках да направя един философски филм и много мислих върху това. Ясно е, че ние и американците имаме различен подход. По молба на моите американски колеги аз преработих сценария 28 пъти! Знаете ли какво значи да се преработи един сценарий толкова пъти? И все пак нищо не излезе. Четох във вестниците, че причината за прекъсване на снимките се криела в различните методи на работа. Формално това е така, но по същество — не съвсем. Когато правя филм, пет дни на пример мисля върху поредния кадър и го снимам дендва. Американците имат по-практичен метод. Те се дразнят, че аз много дълго мисля...“

Историята с „Тора“ не е първа от тоя род в сътрудничеството ми с американското кино. Преди няколко години реших да поставя филм, основан на истински събития. Това бе една тъжна история, която исках да пресъздам на екрана. Моите американски партньори настояваха да се покажат и голи момичета. Ние поспорихме малко и аз се отказах от мо-

ята идея да работя върху този филм.

Сега завършвам сценарий за нов филм. Съдържанието е още тайна. След случая с „Тора“ много бих желал да направя нещо сериозно. Сега особено нямам право да направя „порединя“ си филм.

### САЩ

Американското списание „Нюзуик“ помества репортаж от известния кинокритик Джозеф Моргенщерн. Той е взел интервюта от продуценти, артисти, режисьори, технически специалисти. Картината на американската кинопромишленост, която той рисува, не е особено блестяща.

„Финансово болен“ е кралят на киноджунглата „Метро Голдуин Майер“. Тази година загубите на фирмата възлизат на 19 милиона долара. Разводството на „Универсал“ е съобщило, че печалбите на компанията, чието производство се ограничаваше със слагниково сантиментални филми за вътрешно потребление, са много по-малко от заплануваните. Съкрушителният провал на няколко гигантски постановки от типа на „Звезда“ е накарало фирмата „Ивенти Сънчери Фокс“ да отлети за неспредсено време глиматето на няколко

филма, на които са се възлагали големи надежди. Нясят се упорити слухове, че „Парамунт“ е „умъртвил“ 160 милиона долара, вложени в съмнителни филми, обречени на провал. По думите на подпредседателя на фирмата „умъртвени“ са само 75 милиона. Така четири от петте големи кинокомпани се намират в не твърде цветущо състояние, заключават Моргенщерн. Най-много трудности изпитва могъщата някога „Метро Голдуин Майер“. Един от нейните собственици е заявил неотдавна: „Нашата дейност се състои съвсем не в това да издигаме и развиваме културата на нацията, а да създаваме филми, носещи белези на голямото изкуство. В нашите стугини се мисли само как да се увеличи доходите на компанията“.

Артистката Кетрин Хепбърн, лауреат на много международни и американски награди, в едно интервю казва: „Убеждението, че доларът може всичко, кара големите кинокомпани всяка година да изразхогват огромни суми за суперпродукции, лишени от истински чувства, страсти и преживявания. Като че ли количеството на изразходваните долари е в талантливо изследване на сила да замени умното и човешката душа“.



РАНГЕЛ ИГНАТОВ

# ЦИТАДЕЛАТА ОТГОВОРИ





Екранът е тъмен. Просветлява, за да се появят първите надписи, отново потъмнява. Блясва светъл кръг, сякаш от джобно фенерче, блуждае и търси, започва да озарява имената на хората, взели участие в създаването на филма. Този кръг ще пламва и угасва на различни места в кадъра, ще измъква от мрака различни имена.

Пълен мрак. Ръкописно ще се появят думите от долния текст:

Събитията и героите в този филм не са измислени. Всяко съвпадение с недействителни лица е случайно.

### Пристанище на западен град. Вечер

Мрак. Нарастващо петно светлина се спуска надолу, докато очите ни най-сетне различат фигурата на подводен плувец с маска, шнорхел и плавници. Плувецът държи херметическо фенерче и стигнал дъното, осветява камъни, водорасли, отпадъци от сандък, верига. Той изпуска мехурчета въздух, в гробовната тишина долавяме бълбукане и странни звукове, присъщи на подводния свят. Привлечени от светлината, появяват се риби, секунда — две стоят неподвижни, сякаш отблясъци, които се стопяват.

Пристан. Може би е към 22.00 ч. На един кнехт в крайнината на голямо западно пристанище, където тук-там се ваят изоставени железни, сандъци или захвърлени мрежи, седи около 35-годишен мъж. Той е с гъсти бакенбарди и очила с тънка рамка, в елегантни дрехи. Наоколо е пусто. Никакъв признак на живот дори в лодките или моторниците, някои от които са закотвени във водата: едни без светлина, други с по една светлинка, поклашаша се леко при всеки удар на вълните. С поява на вятъра долитат сподаденият шум на пристанището, басови паракордни свирки, тревожен сигнал на буй.

Плувецът излиза на повърхността, на няколко метра от кнехта, изхвърля през шнорхела струя вода, поема въздух и със салто отново се потопява.

Мъжът дори не е помръднал. Той смуква от цигарата си и с почти неуловимо движение обръща очи към скитника, който спи на десетина метра встрани върху купчина мрежи и въжета.

Плувецът отново се показва на повърхността, но идвайки към кнехта, се скрива. Разговорът се води на немски — превеждаме с надписи.

Плувецът: Петер!

Петер: Да.

Плувецът: Намерих го.

Току до нозете на Петер се подава мокра ръка, която се улавя за ръба на кейовата стена; другата ръка на плувца избутва малък цилиндричен контейнер. Ръцете се скриват.

Петер: Благодаря ти много!

Плувецът: Сбогом, Петер!

Подир няколко секунди във водата виждаме само шнорхела на плувца, който се отдалечава към една от моторниците.

Едва сега Петер обръща глава към скитника, сетне поглежда на другата страна, спокойно се навежда и вдига контейнера. И когато се извързва, за да тръгне към елегантен „Мерцедес“, пред нас пламва вечерно небе, озарено от светлините и рекламите на големия капиталистически град. Петер сяда в колата и рязко потегля.

## Западният град. Вечер. Надписи

Джазова мелодия ни въвежда във вечерния ритъм на града. В колата сме, която сякаш плава в потоци от коли, а вляво и вдясно — тълпи от хора, калейдоскоп от реклами, плаващи и гаснещи фойерверки, които създават впечатление за вакханалия на светлините. Петер равнодушно шофира. На този фон се появяват имената на участниците във филма...

С плавно движение Петер завива към малък площад, където са паркирани таксиметрови коли. Той излиза от мерцедеса с чанта в ръка, за момент го изгубваме от очи, откриваме го да влиза в такси, което потегля.

## Фасада на летище. Вечер

Във въздуха се издига самолет.

## Фоайе на Софийското летище. Утро

Всички шумове са удавени в свистящия грехот на приземил се самолет. На изхода за външните линии се появява Петер с единствения си багаж — чантата. Без дори да се огледа, сякаш предварително знае, че няма кой да го посрещне, той прекосява фоайето.

## Площадът пред летището. Утро

Петер се приближава към паркирани коли, застава до „Форд“ със софийски номер, отключва, запалва двигателя и подкарва.

## София. Утро

Във форда сме, който с голяма скорост се носи по шосето за града. Държейки кормилото с една ръка, с другата Петер отлепя единия бакенбард и го поставя на седалката, сетне сваля другия бакенбард и очилата. Сега виждаме, че лицето му е хубаво, мъжествено; в чертите му сякаш е втъкана скрита усмивка. И тъкмо това ни изненадва, защото доскоро пред нас е бил човек флегматичен и едва ли не равнодушен към всичко.

Фордът се спуска по булевард „Ленин“.

Фордът спира на ъгъла на улиците „6-ти септември“ и „Гурко“. Петер излиза с чантата си и с бърза крачка се насочва към служебния вход на Държавна сигурност.

## Кабинетът на генерала. Утро

Генералът — мъж над 50 години със сивеещи коси — разглежда фотолента. На бюрото му са поставени контейнерът и познатата вече чанта. На фотьюли са насядали: началникът на отдел полковник Николов, около 45-годишен, и Петер, който всъщност е оперативният работник майор Петър Хариев.

**Генералът:** Само Цитаделата ли е заснета?

**Хариев:** Да.

Генералът развива още кадри от лентата. На екрана възпроизвеждаме негативно различни изображения на голяма сграда в готически стил, с висока ограда и борове.

**Генералът:** А домът на госпожа Луизе Маркович?

**Хариев:** Не успяхме, другарю генерал. Сътрудникът, който ни прати писмото, не искаше да рискува.

**Генералът** (оставя лентата при контейнера): Вие трябваше да направите това!



**Хариев:** Следяха ни. Нашият сътрудник се принуди да пусне контейнера с фотолентата в пристанището.

**Николов:** Какво представлява госпожа Луизе Маркович?

**Хариев:** Възрастна цветарка. Веднъж седмично тя посещава Цитаделата, където отнася цветя.

**Николов:** Картината е почти ясна. Цветарката получава писма от България с тайнопис. Помолена е да ги предава на някой господин от Цитаделата, който пък е любезен често да поръчва цветя. Историята сме захванали от опашката. Можем да предполагаме на чие разузнаване служи нашият шпионин; само не знаем кой е.

**Генералът** (към Хариев): Решили сме на теб да възложим операцията:

**Хариев:** Приемам, другарю генерал.

**Генералът:** Подробни указания ще ти даде полковник Николов (изправя се, стават и останалите). Е, да си пожелаем успех!

### Прожекционна зала в ДС

От обстановката в залата ще видим малко, защото е потънала в мрак. До пулт, на който свети настолна лампа, седят Хариев и помощникът му, лейтенант Лечев, който няма повече от 24 години. На екрана се прожектира пощенски плик:

„Keisel XXII  
Reinerstrasse 20  
Frau Zuisse Marcovič“

Николов върви към екрана, в светлината на прожектора. Пликът се сменя от лист, на който има явен текст на немски — ръкописно. Явява се успореден текст в превод на български — машинописно:

„Мила ми Луизе,

Отдавна не ти бях писал, защото не се чувствах добре. Времето тук още не се е стоплило и затова има малко туристи. Това лято очакваме голямо посещение. Самият аз мисля да отида на Златни пясъци. Ако си решила да дойдеш в България, пиши ми.

Сърдечни поздрави — Славчо.“

**Николов:** Явният текст според специалистите е писан с подчертано преправяне на почерка. Авторът владее добре немски, но е допуснал няколко граматически грешки... Това е свободен текст, който засега не може да ни даде никакви отправни данни.

**Лечев:** Пръстови отпечатащи по листа няма ли?

**Николов:** Няма.

На екрана листът триково се обръща на гръб. Гърбът е чист, но ето, започват да пулсират светлини, които играят и по лицето на Николов. Листът бавно потъмнява в нееднаква тоналност, докато изпъкват бели ръкопечатни букви.

№ 67. Потвърдете получаването на сведение 66. Подробно съобщих за неофициалното посещение на министъра Г/Г. Обект АХН 20—15 проучвам. Невъзможно в поставения срок. Отношенията с **Ястреба** неизяснени. Иска 4000/4000. Търся *Ligesitzbeschlage* за У К. А немога да намеря. Край. Край. Край.

**Николов** (приближава се): Анализът на тайнописното сведение води до следните изводи: авторът успял да се добере до важни сведения за външната ни политика. Трудно е да се пренесат какво означава индексът АХН 20—15 — лице, секретен обект или район? Ако с псевдонима Ястреб е означен сътрудник, може да се предполага, че са в период на обработване. Обърнете внимание на последната фраза!

На екрана след избледняване на другия текст остава само последната фраза, преминава в крупен план

ТЪРСЯ

Ligesitzbeschlage за У. К. А. не мога да намеря

**Хариев:** Лигезитибешлаге? Не се сещам какво означава тази дума.

**Лечев:** Пред буква „А“ точка ли е?

**Николов:** Специалистите са на мнение, че е възможно да е ефект от хартията.

На екрана се появява пълният текст, след това буквите започват да избледняват, листът побелява, чист е, изчезва.

Кабинетът на Николов. Ден

Николов е приседнал на рамката на прозореца, Хариев и Лечев са се настанили край масичката.

**Николов:** Какво ще пиете? Кафе, бира?

**Хариев:** Бих пил една бира.

**Лечев:** И аз.

Николов натиска звънеца, на вратата се показва секретарката му.

**Секретарката:** Каква ще желаете?

**Николов:** Вземете, моля, от бюфета няколко бири!

**Хариев:** От всички марки за предпочитане е студената.

**Николов:** Студена да бъде (секретарката излиза)... Пропуснах да ви кажа: върху листа е открит воден знак „горсмюле“. Такъв тип хартия се произвежда само на Запад и у нас не е внасяна.

**Лечев:** А марката на плика?

**Николов:** Българска, серийна.

**Хариев:** Няма дори за какво да се закачим.

Сгая на секретарката. Ден

Върху бюрото си секретарката е сложила поднос с чаши и бира. Долива последната чаша, след това вдига подноса и влиза в кабинета.

Кабинетът на Николов. Ден

Секретарката поднася чашите.

**Николов:** Благодаря!

Благодарят Хариев и Лечев. Секретарката излиза.

**Николов:** Необходимо е в най-къс срок да откриете анонимния автор на шпионското сведение. Засега разполагате само с това.

Той взема от бюрогo си черна пластмасова папка с бял етикет.

СТРОГО СЕКРЕТНО  
ЕКЗ. ЕДИНСТВЕН  
ОПЕРАЦИЯ „ЦИТАДЕЛА“

Хариев оставя чашата си, за да поеме папката. Отваря я и в нея виждаме само познатия плик.

**Гласът на Николов:** Писмото трябва да се върне още утре... в пощенската кутия на госпожа Лвизе Маркович.

Хариев хваща плика със сгънат на две лист, за да не оставя пръстови отпечатащи, а празната папка предава на Лечев.

**Хариев:** Не е малко... за едно начало.

## Апартаментът на Хариев. Ден

Разсъблечен, Хариев се мие на чешмата в банята. Чува се звънене на телефон. Хариев се опитва да затвори чешмата, но кранът е развален. Той отива в хола, където върху салонен бюфет е поставен телефонът.

**Хариев:** А-а!... Не е Даня... Аз съм... Добре заварил. Преди малко си дойдох. Не, Даня не я знам, сигурно играе навън.

## Лекарски кабинет. Ден

Ана, млада жена в бяла престилка, седи зад лекарско бюро и говори по телефона.

**Ана:** Бях ѝ казала да преговори за буква „М“. Тая седмица не донесе пчеличка. Моля те, изпитай я!

**Гласът на Хариев:** Добре, Ана!

**Ана:** Ако си решил да се изкъпеш, бойлерът не е в ред.

**Гласът на Хариев:** Какво му е?

**Ана:** Лампичката не свети.

**Гласът на Хариев:** Ще го поправа. Други повреди да има?... Кажй, Ана, майсторът си е в къщи.

В кабинета влиза медицинската сестра.

**Сестрата:** Доктор Хариева, викат ви.

**Ана:** Идвам.

Сестрата излиза.

**Гласът на Хариев:** Какво има?

**Ана:** Една от родилките... Довечера ще си бъдеш ли у дома?

**Гласът на Хариев:** Да.

**Ана (изправя се):** Ще помоля да ме заместят в дежурството. Наистина ли ще си бъдеш?

**Гласът на Хариев (с укор):** Ана!

## Апартаментът на Хариев. Ден

Хариев отива при балкона. Долу, сред затревените площи и дърветата на жилищния комплекс, играят много деца, събрали в квадрат пейки.

**Хариев:** Даня-а!... Даня-а!

Никой не се отзовава на вика му и той се прибира. Отива в кухнята, разбърква си айран, но лудо звънене на входната врата го накарва да остави недопитата чаша. Той отива в антрето и отваря вратата. Даня, 7—8-годишно момиченце, в каубойки, в скъпата блуза на майка си, която е пристегнало в кръста с колан за рокля, с нацапано с червило и помада лице, се хвърля на шията на баща си.

**Даня:** Татко-о! Дойде ли си, татко!

Хариев я притисва до себе си, целува я, червилото и помадата нацапват и неговото лице.

**Хариев:** Даня! Даня, чакай сега! Я кажи защо си наклепана така!

**Даня:** Ами играем на цирк. Аз съм Коко.

**Хариев:** А на майка ти блузата? Ле-ле, какво си направила! Кой те нацапа така? (Той се извърща и тръгва през антрето към банята, стиснал Даня като яренце под мишница. Следим го, върху лицето на детето с гръб.) Правите ги едни...

**Даня:** Стефчо. Той събира билети, пък ние играем.

**Хариев:** Играете! Все такива игри ще измислите!

**Даня:** Знаеш как се смеем!

## Подземен коридор в ДС

Луминисцентно осветление. Хариев върви по коридора, спира пред вратата на картотека и натиска звънец. Едно прозорче се плъзва встрани, показва се жена, на която Хариев дава жетон. Жената се скрива. През прозорчето се вижда електронна картотека. Фигурата на жената закрива машината. Тя подава на



Хариев връзка с фишове, които той поставя в чантата си.

**Хариев:** Благодаря, Светла!

**Жената:** Няма защо.

Мъжът измъква лист, преглежда го.

**Мъжът:** В каталозите няма радиостанция „У К А“, нито само „У К“. Не е регистриран от никоя фирма и приемник с такива инициали.

**Хариев** (неприятно изненадан): Добре сме тогава! Допускаш ли да има нещо ново?

**Мъжът:** Възможно е. В тая област всеки ден се появяват нови неща.

### Кабинетът на Хариев. Ден

В крупен план на фотос четем последната фраза на писмото:

### ТЪРСЯ

Ligesitzbeschlage за У К. А не мога да намеря. Край. Край. Край.

Фотоса държи Хариев. До него е седнала лаборантка. На бюрото има пръснати още фотоси — само с буквите „У К А“.

**Лаборантката:** Изследвахме под различно увеличение... (сочи). Точката е съвсем слабо изявена.

Хариев взема фотос с буквената комбинация.

**Лаборантката:** Има ли сериозно значение?

**Хариев:** Всичко сега се свежда до тази буквена комбинация. „У К А“ или „У К“? Ако това е препинателен знак, би трябвало да стои след буква „А“, не пред нея. Един българин няма да използва противоположен съюз „А... НЕ МО-ГА“. Той ще пише „Но... не мога“.

**Лаборантката:** Това е вярно. Дори би трябвало да сложи запетая.

**Хариев** (шеговито): Е, да, поне малко да ни облекчи.

Влиза Лечев, натоварен с речници и енциклопедии.

**Лечев:** Открих... в голямата енциклопедия.

**Хариев:** Е?

**Лечев:** Лигезитцбешлаге означава приспособление за закрепване на радио.

**Хариев** (към лаборантката): Благодаря ти, Емилия!

Лаборантката се усмихва и излиза.

**Хариев:** И нищо повече?

**Лечев:** Само това... приспособление.

На вратата се почуква.

**Хариев:** Влез!

Влиза графолог в бяла престилка, с папка в ръка. Хариев му посочва стол.

**Хариев:** Заповядай!

**Графологът** (вади от папката протокол и няколко фотоса на буква, овали и др. под голямо увеличение): Нося ти крайната експертиза... Нищо ново. Единодушни сме поне, че авторът е на възраст около 45—50 години.

**Хариев:** Възможно ли е той да не е българин?

**Графологът:** Изключено. Защо?

**Хариев** (взема фотоса и разглежда изречението): Смушава ме това изречение.

Графологът разглежда фотоса.

**Графологът:** По-съм склонен да приема точката (сочи точката) за ефект на хартията.

**Хариев:** Тогава той е пропуснал да сложи препинателен знак.

**Графологът:** Изглежда, така е.

Графологът става и излиза. Хариев го изпраща до вратата, налива си вода и пие. Лечев мълчаливо го наблюдава.

**Хариев** (сякаш на себе си): Лигезитцбешлаге... за закрепване на... да речем радиостанция, „УК“ или „УКА“ — неизвестно... Българин, възраст почтена.

Всъщност понаучихме нещо за нашия шпионин...

Преливане.

Хариев се е надвесил над машината, осветена от скрито луминисцентно осветление. Върху лист буквите изписват:

„CBKL-865-ZIOR-324-AEND-754“, след което започва открит текст на български:

Почеркът на автора досега не е известен в картотеката на Министерството на държавната сигурност ГДР

Машината спира да работи. Хариев измъква листа и го пхва в черната папка. Секунда — две той стои в размисъл и щом се наканва да тръгне, зазвнява телефонът до машината.

**Хариев:** Двадесет и четири слуша!

**Мъжки глас:** Знаеш ли, стигнахме до заключение, че с буквите „УК“ авторът е означил съкратено ултракъсов, апарат на ултракъсов обхват, нещо от този род.

**Хариев:** Но „нещо от този род“ още не е радиостанция.

**Мъжки глас:** Няма да сбъркаш, ако приемеш, че е радиостанция.

Хариев затваря телефона.

#### София. Привечер

Във форда на Хариев сме, който пътува от Руски паметник за Княжево. Дясно седи Лечев с голям букет в ръка, явно развълнуван.

**Хариев:** Инициалите не ни водят до нищо особено.

**Лечев:** Тогава да тръгнем от приспособлението.

**Хариев:** Въпросът е: защо му? Ако „УК“ е радиостанция, той иска да я монтира някъде. Един шпионин може да използва радиостанция или в дома си... или в колата си.

Колата минава покрай светофара срещу Бърза помощ.

Снимаме през стъклото замисленото лице на Хариев. Внезапно той се оживява.

В колата сме. Лечев поглежда ръчния си часовник.

**Хариев:** Закъсняваш ли?

**Лечев:** А... не, аз имам достатъчно време.

**Хариев:** Не съм те виждал в този костюм.

**Лечев:** Малко са ми къси ръкавите. Уших го отдавна.

**Хариев:** Но иначе те прави официален.

Снимаме през външното стъкло. Само на Лечев.

**Лечев:** Вие казахте: къде може той да използва радиостанцията?

**Хариев:** На две места. И на едното трябва да я закрепим с това приспособление. В къщи не са нужни особени приспособления. Слушай, той може би иска да монтира радиостанцията в кола?

Хариев е намалил значително скоростта, като че ли се кани да спре.

**Лечев:** Не е тук... аз ще ви кажа.

Хариев сякаш не го слуша.

**Хариев:** Ако той иска да монтира радиостанция в кола, това вече води нанякъде...

Колата спира пред жилищния комплекс от дясно.

**Лечев (забързан):** Благодаря ви много. Аз всъщност съм тъкмо навреме (отваря вратата).

**Хариев:** Би ли отишъл утре в сервизите за западни коли?

**Лечев:** Разбира се.

**Хариев:** Може би им е известно това приспособление.

**Лечев:** Да, аз ще проверя.

**Хариев:** Но внимателно!

**Лечев:** Ами ще помисля тази вечер.

**Хариев (усмихва се):** Дано имаш време!

**Лечев:** Ние няма да закъсняваме. Аз съжалявам, но няма как, обещал съм.

**Хариев:** Пожелавам ти приятно прекарване.

**Лечев:** Само този букет!... Толкова голям...

**Хариев:** Чудесен е! (Хариев смига окуражително на развълнувания Лечев, дръпва вратата и подкарва.)

### Горски път. Нощ

Блясват продължително и угасват фарове на лека кола, след това угасват и габаритите.

В колата сме, спряла на тесен горски път. Пред нас едва различимата фигура на възрастен мъж. Той протяга дясната си ръка и включва радиоапарат — не по-голям от транзистор, поставен на седалката. При слабата светлина на скалата забелязваме на безименния му пръст масивен златен пръстен. Ръката върти копчето сред пусукания, говор, прашене. Тишина. Зазвучават началните акорди на „Ноктюрно“ от Шопен. После мъжки глас брой на немски: „Ахт, зиебен, драй, цеен“.

### Апаартна зала в ДС. Нощ

Детайл от радиоапаратурата. Чуват се различни гласове на всякакви езици, светват и гаснат лампички. Мъж със слушалки на ушите избира определена вълна. След това предава слушалките на седналия наблизо генерал. До генерала стои прав Николов. Генералът поставя само едната слушалка на ухото си — чуваме през равни интервали музикалната фраза от ноктюрното и мъжкия глас, които брой цифри.

**Генералът:** Цитаделата?

**Радистът:** Да.

**Николов:** Това е сигнал за потвърждение. Те са получили писмото.

### Стрелбище на ДС. Ден

Тунелът, в който се водят редовните тренировки, е облицован с ламперия, прозорците са завесени и вътре е тъмно. Първите кадри започват с чести изстрели. Приближаваме и виждаме в гръб Хариев и Николов, които стрелят прави срещу подвижни светещи машини. Това са лампички, движени от лентата. При точно попадение те се пръскат.

Снимаме пред Хариев и Николов, които стрелят срещу нас.

**Гласът на Лечев:** Другарю майор!

**Хариев** (отпуска ръка с пистолета): А? Да, кой е?

Плафоните светват. Срещу нас идва Лечев, засиял от възбуда. Техник в синя престилка дръпва завесите, нахлува дневна светлина. Зад огневата линия има няколко маси и столове. Лечев вдига в ръка нещо, увито в хартия.

**Лечев:** Намерих го.

**Хариев:** Момент!

Хариев изважда пълнителя, дръпва затвора, щраква спусъка и чак сега се обръща към Лечев, който е поставил пакета на масата и разгръща хартията. Виждаме металическа планка.

**Лечев:** Това е лигезитибешлаге.

**Николов:** Къде го намери?

**Лечев:** В сервиза за „Фолксваген“. С него се монтира радио към лека кола „Фолксваген“. Приспособление само за „Фолксваген“.

**Хариев:** Никой ли не е търсил напоследък?

**Лечев:** И това научих. През последните месеци — никой. Имат три броя. Единият купих аз.

**Николов:** Предполагам, че си действувал внимателно.

**Лечев:** Да, внимателно! Аз попитах нямат ли случайно едно приспособление, знай го на немски. Те казаха имаме, разбира се! Казах: „Е, това е късмет!“ Монтьорът каза: „Какъв късмет, от месеци насам никой не е търсил.“

**Хариев:** Интересно, защо не е търсил там?

**Николов:** Мисля, можем да приемем версията — анонимният автор притежава лека кола „Фолксваген“. Вече имате някаква диря. Но тоя тип трябва да е много предпазлив!



На шосето за Варна, преди разклона за Камчия, има ремонт и това при-  
 нуждава колите да забавят ход. Преминава „Таунус“ с белгийски номер. В колата  
 седят трима мъже и една жена. Шофира висок мъж с руса брада, превързал  
 шията си с кърпа. Веднага след таунуса се задава черен „Фолксваген“ със со-  
 фийски номер. В колата седят плешив мъж на около 40 години и пищна черно-  
 коса жена. Преминават камион и автобус, следвани от „Булгаррено“, което шо-  
 фира Лечев.

Разклонът за устието на Камчия. Пред рекламните и указателните та-  
 бели са спрели таунусът и фолксвагенът. Плешивият мъж — инженер Русев —  
 сменя мястото си с русия белгиец, като му предава ключа на фолксвагена и нещо  
 му казва. После сяда в таунуса и подкарва към Варна. На шосето бавно из-  
 лиза трактор с няколко ремаркета, натоварени със слама.

В колата на Лечев сме. На стотина метра отпред виждаме трактора с ре-  
 маркетата да прекосява шосето... Лечев дава газ докрай и колата му с голяма  
 скорост се понася напред. Когато приближава разклона, той вижда таунуса, кой-  
 то изчезва зад завоя. Лечев спира, озадачен и разтревожен. Но, поглеждайки на-  
 дясно, съзира отдалечаващия се по пътя за устието на Камчия „Фолксваген“.  
 Премисля, поглежда часовника си и решава да почака. Обръща се към задната  
 седалка, където има пътническа чанта и термус, налива си кафе, налага си спо-  
 койно да го изпие, запущва термуса и едва сега подкарва към устието.

#### Устието на Камчия. Ден

По това време в този живописен кът има много туристи и почиващи. Ле-  
 чев пешком минава покрай белосаните хижи на рибарите староверци, носейки в  
 ръка чантата си. До една обърната лодка брадат руснак кърпи мрежа. Лечев се  
 спира до него, но вниманието му е приковано към висящия мост и отсрещния  
 бряг, където мъж и жена потъват в гъсталака. На две крачки от брега минава  
 лодка с развеселена компания. Лечев ги поглежда, след това тръгва към моста.

Стъпвайки на моста, той съзира двама малчугани по средата да се люлеят  
 на дървеното платно така, че целият мост пружинира. Лечев тръгва, но походка-  
 та му е смешно-несигурна, сякаш върви по огъваща се палуба и нозете му увис-  
 ват във въздуха. Раздразнен, той свирва с уста на момчетата.

Край на гъсталака свършва върху гребена на височина, от която се откри-  
 ва почти безбрежен плаж. От едната страна е морето, а от другата страна се  
 разстилат дюни до папуровите тресавища и горите на запад. Размърдват се  
 клони и в кадъра влиза Лечев. Далеч напред по бреговата ивица откриваме фи-  
 гури на мъж и жена. Лечев изважда от чантата си морски бинокъл и го вдига  
 до очите си.

Кадърът в кръга на обектива отначало е мътен, но с движение на ди-  
 оптърнатата скала се прояснява. Различаваме лицата на белгиеца и българката.  
 Дватама са се спрели и се целуват.

Лечев сваля бинокъла. Челото му е покрито със ситна пот. Той се обръща  
 и бавно тръгва към гъсталака.

#### Кабинетът на Николов. Ден

Горещо е. Николов е пуснал вентилатора и е запретнал ръкавите на ри-  
 зата си. Пред него на бюрото са пръснати портрети на мъже и жени.

**Хариев:** В момента проучваме инженер Русев.

Николов разглежда портрета на Русев.

**Николов:** Какви са данните за него?

**Хариев:** Работи в износна централа, напоследък поддържа връзки с чуж-  
 денци (избира сред портретите снимка на чернокосата). Любовницата му.

**Николов:** Русев има ли достъп до секретната информация?

**Хариев:** Поне за външната ни търговия.

**Николов** (взема портрет на възрастен мъж): От Дончев не биваше да се  
 отказвате.

**Хариев:** Пияница. Скоро ще продаде и фолксвагена си.

До Николов сме забелязали портативен приемо-предавател. Светва окото му, чува се бръмчащ звук. Николов натиска клавиш.

**Гласът на Лечев:** Тук осемнайсет... тук осемнайсет! Моля за разговор двадесет и четири!

Николов кимва на Хариев, който се надвесва над бюрото и натиска друг клавиш.

**Хариев:** Двадесет и четири слуша!

#### Устието на Камчия. Ден

Лечев седи сред храсталаците, турил на коленете си приемо-предавател, който по външен вид прилича на обикновен транзисторен апарат. На шията му има ларингофон, чийто шнур е свързан с апарата. Рояк мушици са го обкръжили, но той дори не се брани от тях.

**Лечев:** Другарю майор... изпуснах го!

**Гласът на Хариев:** Как така го изпусна?... Докладвай!

**Лечев:** На разклона за Камчия. Инженерът се преместил в таунуса. Последвах фолксвагена...

**Гласът на Хариев:** И те пратиха за зелен хайвер!

#### Кабинетът на Николов. Ден

**Хариев:** Какво решение вземаш?

**Гласът на Лечев:** Ще следвам фолксвагена. Не може да не се съберат.

**Хариев:** Добре! Тръгвам със самолет за Варна. Контролна среща в „Лилия“. Прекъзвам.

**Николов** (поглежда часовника си): Нямаш време.

**Хариев:** Ще успея.

Той напъхва в черната папка портретите.

#### София. Ден

Познатият „Форд“ с голяма скорост профучава покрай светофара на булевард „Ленин“, изпреварва няколко коли и изчезва.

Надлезът за летището. Фордът се задава и с над 100 км в час отлита по нанадолнището.

Преливане.

#### Игрална зала за рулетка

В светлината на голям дисков полилей различаваме мъжки и женски лица; всички са впили очи в игралната маса. Кълби се тютюнев дим, чуват се гласове, по-скоро шепот на различни езици, над който се извисява обиграният монотонен глас на крупието.

**Крупието** (на френски): Госпожи и господа, моля залагайте!

Ръце, които поставят жетони. Крупието завърта рулетката. Раздава печалби. Ново залагане. Рулетката се върти.

Хариев наблюдава отстрани с вида на човек, който няма намерение да играе, но му е любопитно да гледа. Държейки в ръка чаша с напитка, той се приближава до масата. На далечния край стоят белгнецът, Русев и чернокосата. Русев залага на едно и също число, губи и нервничи. По едно време се обръща към белгинеца и му дава знак с четири пръста — белгнецът кима, изважда портфейла си, взема банкноти и му подава. На Хариев му е досадило и той си тръгва.

#### Барче. Зазоряване

Пред игралната зала пази грамаден портнер в униформа с акселбанти. Той се

покланя, криейки прозявката си, затваря вратата след Хариев. Боксът свири, танцува лениво само една двойка. Хариев прекосява барчето.

#### Златни пясъци. Зазоряване

Издигаме се вертикално с камерата и пред нас се открива красивата, чиста и спокойна панорама на курорта: хотелите, градините и асфалтовите алеи, заспалото море.

#### Хотелът. Зазоряване

Движим се срещу асансьор, който светва и спира. Вратата се отваря, излиза Хариев. Той тръгва по коридора, застава пред една врата, натиска бравата — заключено е. Изважда ключ и отваря.

#### Стаята в хотела. Зазоряване

На едно от леглата спи Лечев. Събул е само обувките си. Хариев сяда на своето легло, потърква с пръсти слепоочията си. Вниманието му привлича чантата на Лечев, поставена върху нощното шкафче, по-скоро банските гашета, които младият човек е извадил, навярно с надеждата да се изкъпе в морето. Хариев сваля и навива часовника си, колебае се, след това докосва рамото на Лечев.

**Хариев:** Владимире!

Лечев трепва, отваря очи и подир миг се надига.

**Хариев:** Мисля да тръгваме.

Лечев обува обувките си.

**Лечев:** А инженерът?

**Хариев:** Кокошкар! ... Пропиля ни половин месец!

Преливане.

#### Апаратната зала на ДС. Вечер

Хариев поглежда часовника си. Радистът завърта усилвателното копче и сред познатите шумове се разнасят музикалната фраза от ноктюрното и гласът, който брои цифри. Хариев има угнетен вид. Цитаделата е получила второ сведение.

#### Стая в апартамент. Вечер

Завесите на прозорците са спуснати. Единствената светлина идва от скалата на голям радиоапарат. Мъж, който седи на фотьойла с гръб към нас, протяга ръка и завърта копчето за вълните. На ръката му блясва масивен златен пръстен. Тишина. Прозвучават познатите сигнали на Цитаделата.

#### Кабинетът на Хариев. Вечер

Хариев седи зад бюрото си, впил поглед в календара. Датите са заградени с кръгчета, има зачертавания, бележки. Останала е чиста само последната дата. Хариев откъсва листа, смачква го и го хвърля в кошчето. Звънва телефонът. Хариев взема с уморен вид слушалката.

**Хариев:** Двадесет и чет...

**Даня** (с плачлив глас): Татко... ти ли си?

**Хариев:** Аз съм, Даня! Защо не спиш?

**Даня:** Страх ме е... сънувах!

**Хариев:** Какво сънува, бе дете? Едва си легна, кога успя да сънуваш?

**Даня:** За мечката.

**Хариев:** Ама остави ги тия мечки! Мечки има само в гората, какво ще търсят мечки тук!?

Николов влиза тихо и с прикрита усмивка слуша разговора.

**Хариев:** Слушай, Даня, запали лампата, спи на светло (вижда Николов и се изправя, но Николов му дава знак да довърши разговора) ... Светна ли?

**Даня:** Да.

**Хариев:** Сега те виждам оттук, точно виждам твоя прозорец как свети. Лягай и не се бой, аз ще те гледам. Хайде, лека нощ.

**Даня:** Лека нощ!



Хариев оставя телефона и излиза с Николов.

#### Прожекционна зала. Вечер

Екранът е чист. Появява се продълговат плик с познатия адрес на фрау Луизе Маркович. След плика се прожектира текст на немски, който не превеждаме. Листът се обръща, върху чистия му гръб пламват фокусирани лъчи, хартията потъмнява, появяват се ръкопечатни букви.

№ 70. Предстоящо съвещание на СИВ по проблеми на стоманодобивната промишленост (този текст не се чете) по външно-търговския баланс с 3/3% от F/F. Обект АХН 20—15 строго секретен. Охраняван. Точни координати и чертежи допълнително. Преведете на Лизе 700/700 до: ELLE получих. Край. Край. Край

При пулта забелязваме Николов, Хариев и Лечев.

**Хариев** (напрегнато): Ако версията за фолксвагена е вярна... сега трябва да бъде потвърдена.

Преливане.

#### Електрическа пишеща машина

На цял-екран машината изписва на лист:

„СТРОГО СЕКРЕТНО

езк. единствен

Моля съобщете бързо кои граждани получават списание ELLE“.

Преливане.

#### Телетайпна шифровъчна машина

Машината е изписала на лист тридесетина имена и продължава да нарежда нови. Развълнуваният Лечев е впил очи, следи всяко новопоявяващо се име, произнасяйки го само с устни. Машината спира да чука. Лечев измъква листа и разстроен тръгва.

#### Прожекционната зала. Вечер

При пулта е запалена лампа. Николов и Хариев вдигат глава, когато Лечев влиза.

**Лечев:** ... нито един от получателите на списанието няма „Фолксваген“.

Известно време и тримата мълчат. Най-сетне Хариев се изправя.

**Хариев:** Ами да вървим да спим... или да гълтаме въздух! Какво ни остава сега? Поне да се наспим.

Насред път той се спира.

**Хариев:** Лека нощ!

**Николов и Лечев:** Лека нощ!

Хариев излиза. Лечев и Николов се споглеждат. Лечев решително става, закопчавя самото си.

#### Тротоарът пред сладкарницата на гранд-хотел София. Вечер

Лечев се появява пред големите витрини, завесени с тюлени пердета, взира се през тях. В сладкарницата между малкото посетители откриваме познатата фи-

гура на Хариев, седнал сам на маса. Лечев тръгва към входа, пред който стои портнер. По това време площадът е оживен, наблизко са паркирани много западни коли. Лечев оправя вратовръзката си, колебае се. Тъкмо се наканва да влезе, задава се някаква богата чужденка с дълга рокля (индуска или негърка), следвана от пиколо, което носи куфарите ѝ. Докато портнерът се покланя, Лечев събира смелост и влиза. Следим го как прекосява луксозното фойе, как се насочва към сладкарницата, откъдето долита приглушена джазова мелодия.

Хариев си е поръчал коняк и кафе. Келнерката сменя пепелника му. И тъкмо сега, усещане за присъствието на близък човек го накарва да обърне глава. Застанал на входа, Лечев сконфузено му се усмивва. Едва уловима усмивка плъзва по устните на Хариев и той кимва на Лечев да дойде и седне.

**Лечев:** Уф, че е задушно навън! Не забелязахте ли?

**Хариев:** Да, да!

Лечев прави знак на келнерката и тя веднага идва (той се мъчи да се държи свободно и независимо).

**Лечев:** Цитронада, моля! (към Хариев) Няма ли да пиете един коняк?

**Хариев:** Не, достатъчно ми е.

**Лечев** (към келнерката): Това е. (към Хариев) Изглежда, ще вали.

**Хариев:** Възможно е и да вали.

**Лечев:** Всъщност, защо не си поръчах коняк? От малко глава не боли.

Мислех да ви питам нещо.

Келнерката донася цитронадата, Лечев ѝ благодари.

**Хариев:** Слушам те.

Зад витрината на сладкарницата присъствува един свят с много светлини, шум и движение, но зад масивните стъкла той изглежда някак нереален.

**Лечев:** Мой приятел иска да му кумувам.

**Хариев:** А, добре е.

**Лечев:** Не знам какво се подарява.

**Хариев:** Аз не съм кумувал... нещо скъпо трябва да е. Моят кум ми подаря гардероб, трикрилен.

**Лечев:** Но това е в провинцията, там ще търся...

**Хариев:** А отпуска?

**Лечев:** Ако може два дена.

**Хариев:** Два дена... ще докладвам. Съгласен съм, разбира се, щом е за сватба.

**Лечев:** Много съжалявам...

**Хариев:** Защо?

**Лечев:** В такъв момент сега...

**Хариев:** А, не се тревожи. Все едно, ще почваме, изглежда, отначало.

**Лечев:** ... беше първата ми операция. Аз не знам къде сме сбъркали.

**Хариев:** Някъде трябва да сме сбъркали. Ето ние не знаем какъв е характерът му. Върху това не сме мислили.

**Лечев:** Полковник Николов нали каза; „Той е предпазлив“.

**Хариев:** Предпазлив! Дори много предпазлив! (към келнерката) Сметката!

**Лечев:** Моля, аз ще платя!

**Хариев:** Е, не! Началник не се черпи, пари в заем не му се дават. Това да запомниш.

Барманката подава листче със сметката, Хариев го поглежда, дава ѝ 5 лв., тя му връща дребни. След това той става; веднага се изправя и Лечев.

Фойето.

**Лечев:** Какво ще правим сега?

**Хариев:** Има още една възможност... ако наистина е толкова предпазлив.

### Чакалнията на козметичката. Ден

Хол на апартамент е приспособен за чакалния. Мобелировката е в стил сецесион. Хариев седи пред кръгла маса, отрупана със списания „Лада“, „Жената днес“ и няколко чужди списания. Той е с черни очила, пуши. В момента разлиства дебело списание. Някъде към края виждаме на цяла страница снимка, на която е показан мъж, понесъл женски манекен. В тази снимка има нещо смущаващо и това ще ни накара да я запомним. Дясната страница до половината е изрязана. Хариев повдига остатъка от листа, но в това време вратата за кабинета на козметичката се отваря. Той захлупва списанието — на корицата му прочитаме

ELLE — и се изправя. Козметичката, около 35-годишна жена в бяла престилка, и клиентката минават покрай Хариев.

**Козметичката** (към Хариев): Един момент!

**Хариев:** Моля!

Той стои прав и чака, докато двете жени си шепнат нещо в антрето. Чувате да се отваря и затваря врата и най-сетне козметичката се връща.

**Козметичката:** Заповядайте!

**Хариев** (влизайки в кабинета): Позволих си да запуша, стори ми се...

#### Кабинетът на козметичката. Ден

**Козметичката:** При мене се пуши. Седнете, моля!

Хариев сядна на широк стол сред кабинета, но виждайки, че козметичката е извадила цигари, веднага се изправя и поднася запалката си.

**Хариев:** Надявам се... и дано стане така, да ми бъдете полезна.

**Козметичката:** Навярно косата?

**Хариев:** Да.

Козметичката идва и разглежда косата му.

**Козметичката:** Е, това е, имате признаци на ранен косопад.

**Хариев:** Може би от месец.

**Козметичката:** Алкохол употребявате ли?

**Хариев:** Умерено... както и всичко друго.

**Козметичката:** (с лека усмивка) Това е особено важно. Трябва да сте готов за редовни процедури (отива до масичката, взема шише с течност, връща се).

**Хариев:** Естествено... иначе как.

Козметичката поставя около шията му кърпа, намокря обилно косата му и започва да му прави фрикция.

**Козметичката:** Най-малко през ден ще идвате при мене.

**Хариев:** Необходим ли е някакъв режим?

**Козметичката:** Все така умерено... Както досега.

**Хариев:** Какво мислите за новото лекарство на „Арома“?

**Козметичката:** (приглажда с шепа косата му, сетне увива кърпа около главата му и Хариев заприличва на махараджа): Пит?

**Хариев:** Да.

**Козметичката:** Аз работя по западни рецепти.

Телефонът в чакалнята звъни.

**Козметичката:** Кафе ще пиете ли?

**Хариев:** О, с удоволствие!

Козметичката тръгва към вратата. Преливане.

#### Чакалнята на козметичката. Ден

Козметичката прекосява чакалнята, носейки табличка с две кафета и две чаши с вода. Минавайки покрай стенното огледало, тя се спира, оглежда се, оправя с ръка косата си. На устните ѝ трепва усмивка на счакване и доволство.

#### Кабинетът на козметичката. Ден

Козметичката влиза, придърпва масичка между кушетката и стола, поставя върху нея табличката, настанява се на кушетката и кръстосва крак върху крак.

**Хариев:** Изпитвам лек сърбеж.

**Козметичката:** След десет минути ще измия косата... Моля!

Хариев взема кафето си.

**Хариев:** Питал съм се защо турците пият горещо кафе със студена вода...

**Козметичката:** Навярно ефект на контраста.

**Хариев:** Като топлата и студената баня.

**Козметичката** (усмихва се): Все силни усещания.



Тя е изпила кафето си и просто машинално обръща чашката върху чинийката. Изправя се.

**Хариев:** Гледате ли си на кафе?

**Козметичката** (усмихва се): По навик го направих. Да.

**Хариев:** Ще разрешите ли?

**Козметичката** (изненадана и заинтригувана): Разбира се, опитайте.

На екрана: обърнатата към нас кафена чашка, обхваната от пръстите на Хариев. По стените и дъното са изписани странни браздулици и петна.

Козметичката е запалила нова цигара, седнала е отново на кушетката, в очите ѝ — недсверчива усмивка и симпатия.

**Гласът на Хариев:** Вие имате богата биография... млада сте, но жизненият ви път, така показва, е прошарен с преживелици.

С чалмата на глава, с чашата в ръка, със съсредоточени очи, той прилича на гадател. Гласът му е приглушен.

**Хариев:** Един мъж е изиграл съдбоносна роля... това е солиден мъж, с добра професия, мъж, когото сте обичала... Това е отдавна... тази история е тъмна и вие някак не желаете да си спомните.

Лицето на козметичката се е изменило, възбуда, примесена с тревога, е засенчила очите ѝ.

**Гласът на Хариев:** Виждам бели стени... всичко е бяло, може би болница... Над вас виси опасност, някакво отчаяние, вие... вие сте била близо до смъртта.

Козметичката притваря очи, въздъхва, сетне поглежда към Хариев. Очите им се срещат. Хариев се засмива.

**Хариев:** Аз измислям, вие не гледайте сериозно.

**Козметичката** (глухо): Моля... Продължете!

#### Кабинетът на Хариев. Ден

Хариев седи зад бюрото си, отрупано със западни списания, между които забелязваме и няколко броя ELLE. Лечев се е опрял на бюрото и заинтригуван наблюдава. Вниманието ни приковава смущаващата снимка на мъжа, който носи манечен на жена. На десния лист е отпечатан хороскоп, както е модно сега в повечето западни списания. На хороскопа са нарисувани знаците на зодията.

**Лечев** (посочва): Хороскопът ли е изрязан?

**Хариев:** Да.

**Лечев** (сяда срещу Хариев): Какво ще правим?

**Хариев:** Ти ще ми намериш литература по астрология, а аз ще изуча хороскопите.

**Лечев** (смее се): Това не предполагам.

**Хариев:** Защо?

**Лечев:** Ако ми кажеш в школата, че разузнавачът (смее се)... Вие сам наля виждате, а това е просто...

**Гласът на Хариев:** Вашата съдба е затворена в предвечния ход на звездите и в безкрайното развитие на небесните светила, както пилето е затворено в яйцето си.

**Хариев** (протегнал ръце внушително): Вслушайте се в думите ми, защото бъдещето ви е предопределено от съчетанието на небесните светила в момента на нашето раждане.

#### Кабинетът на генерала. Ден

Генералът разглежда фотография на козметичката.

**Генералът:** Защо се насочи към нея?

**Хариев** (седнал наблизко): Аз продължавам да държа на старата версия — шпионинът гритежава „Фолксваген“. И тогава, естествено...

**Генералът** (оставя фотографията, изважда цигари, разрязва наполовина една цигара и запущва): Последното му сведение „май“ опровергава версията.

**Хариев:** Само засили убеждението ми, че е предпазлив и хитър човек.

**Генералът:** Едва ли има шпионин, който да не притежава тези качества.

**Хариев:** Това, да. Но този е **крайно** предпазлив. Една черта, която би могла да изостри до болезненост...

**Генералът:** Добро нещо е психологията. Стига да не се прекалява.

**Хариев:** Но върху това строя втората си версия.

**Генералът:** Повече ми прилича на импровизация.

**Хариев:** е огорчен от тона на генерала. Замълчава.

**Хариев:** Приех, че от **крайна** предпазливост шпионинът не получава списанието ELLE. Той използва навярно подставено лице, някой му услужва със списанието. Получателите са над осемдесет. Проучихме ги. Съмнението падна върху козметичката.

**Генералът:** И защо?

**Хариев:** Абонирана е за ELLE от своя леля в Париж (изважда от черната папка лист със справка и го поставя на бюрото пред генерала) Но лелята е починала преди две години, а списанието редовно пристига!

**Генералът** (изправя се с недоволен вид): Майор Хариев... тия истории, това гледане на кафе, това е несериозно. Три месеца изтекоха и вие нямате резултат.

**Хариев:** Може би сме близо и вече...

**Генералът:** Нужна ли ви е помощ от друга група?

**Хариев:** ... Не.

### Пресечката на „6-ти септември“ и „Гурко“. Ден

Хариев стои пред своя „Форд“ и размисля. Отваря, сяда и нервно трясва вратата.

### Ресторант „Лебед“. Ден

По езерото се носят платноходки, пращат мотори на скутери. В кадъра влиза женска ръка с дланта нагоре, улавя я отдолу мъжка ръка.

**Гласът на Хариев** (тихо): Родена сте в зодиакалния знак на рибата. Любовта и бракът са най-важни за съществуването ви.

Камерата е само на двамата. Пред тях напитки. Козметичката слуша с интерес и с интригуваща усмивка; Хариев е съвсем естествен.

**Хариев:** Вие сте надарена с въображение, много мечтаете и драматизирате, затова често се забърквате в авантюри. Вие сте меланхолична и нестабилна в чувствата: ту вулкан... ту айсберг... склонна сте към мистика и при известно положение на Луната сте отличен медиум.

Кадърът закрива келнер, който поставя на масата нови напитки. Когато се изтегля, виждаме, че Хариев е пуснал ръката на козметичката, двамата вдигат чаши.

**Козметичката:** Имам един познат, който се интересува от астрология...

По лицето на Хариев не трепва мускул. Само в очите му проблясва пламъче.

**Гласът на козметичката:** Чете редовно хороскопите, особено на Франческо Валднер.

**Козметичката:** Но вие ме изненадвате... признавам.

Хариев поглежда към ръката ѝ с масивен златен пръстен, турена на масата.

**Хариев:** Трябва да носите сапфир. Той е вашият щастлив камък.

**Козметичката:** А вашият?

**Хариев:** Рубинът.

### Залата с екраните

Полукръгла зала с пет малки екрана, на които се прожектират фотоси на мъже и жени в различни състояния — както са заснети в движение по улицата, пред колите си, в някое учреждение. На тези екрани ще се онагледява всичко, което Хариев ще докладва. В залата, която има особена архитектура, са насядали генералът, Николов, Хариев и Лечев. Осветлението е скрито и с такава сила, че да не пречи на ясната фотография по екраните.

**Хариев** (държейки в ръка черната папка, явно набъбнала от документи): Щом приехме версията, че шпионинът притежава „Фолксваген“, а такива коли в столицата има стотици, ние започнахме да стесняваме кръга на заподозрените ли-

ца. В крайна сметка спряхме се на неколцина граждани, които имат фолксвагени, но не са монтирали радио, владеят добре немски или още някакъв западен език, а гражданското им поведение буди сериозно съмнение. Вниманието ни привлече Стойновска.

На първия екран виждаме хубава 40-годишна жена, заснета пред дома ѝ, когато влиза в колата и т. н.

**Хариев:** Под претекст, че се лекува, тя е престояла повече от година в Брюксел и е работила незаконно във фирмата „Жаки-мон“... Тази жена обаче няма възможност да събира секретна информация.

Първият екран угасва; на останалите екрани непрекъснато се прожектират фотоси.

**Хариев:** Най-много подозрения подхранваше с поведението си инженер Русев. Той излезе обикновен сутеньор — предлага любовницата си на чужденци за валута, а с валутата — спекулира.

**Генералът** (към Николов): Материалите по Русев да се предадат в служба „Ве“.

**Николов:** Слушам, другарю генерал!

На третия, четвъртия и петия екран — след като угасва и вторият — виждаме фотоси на трима възрастни мъже (единият е Дончев).

**Хариев:** Графическата експертиза сочеше възраст на шпионина около 45—50 години и по този показател проучихме още десетина граждани. Едни отпадаха поради лични качества и гражданско поведение, други поради невъзможност да събират важни сведения.

Петте екрана са угаснали. Сега на първия екран прожектираме второто писмо; на втория екран — списание „ELLE“, корицата му, вътрешни снимки с изрязаната страница, хороскопа; на третия екран — черен „Фолксваген“; на четвъртия екран — приемо-предавател, който сме видели вече в нощната сцена на горския път, специална муфа, на петия екран — фотоси на козметичката, сама или с Хариев в сладкарницата на „Лебед“.

**Хариев:** Второто писмо ни позволи да се доберем до козметичката. Тази жена играе невинната роля на пощенска кутия, както госпожа Лунзе Маркович в Кайсел. Козметичката има познат, бивш нейн любовник, на когото дава за прочит всеки брой от списанието. Познатият пък има увлечение — хороскопите. Някои от тях изрзва.

Генералът внимателно слуша, като си реже цигара.

**Хариев:** Какво представлява познатият на козметичката? Роден е в София, произхожда от дребнобуржоазно семейство, завършва немско училище. През 1941 година е привлечен като симпатизант в ремсова група, участва в няколко акции, после заминава за Варна и там дочаква революцията. След Девети септември става член на партията и от този момент започва кариерата му. През 59-та година пътува служебно в Западна Европа, снабдява се с „Фолксваген“. Неговата кола няма радио (посочва колата). Но тази пролет, навярно агент на Цитаделата, му донася радио „УК“—250. С тази муфа (посочва) радиото се превръща в мощен предавател. Обаче шпионинът се бои да предава от дома си или на място в колата, за да не бъде засечен от пеленгаторите. Той не може да монтира предавателя в колата, защото му липсва приспособление — легезитцбешлаге — и затова уведомява в сведение господарите си. Пак страх от улика го отклонява от сервиза, където има такова приспособление. Този гражданин владее добре немски, възраст 52 години, има възможност да събира секретна информация, получава чрез подставено лице списание ELLE. Експертна комисия установи (екраните угасват), че неговият почерк и почеркът на шпионина са идентични.

**Генералът** (изправя се): Името му!

Хариев, който е гледал в разтворената черна папка, вдига глава.

**Хариев:** Генералният директор на обединение „Инроспред“... Иван Болярски.

## Планината. Привечер

Намираме се във фолксвагена на Болярски. Това е спокоен, уравновесен, сяко изразено самочувствие мъж. Кадър на ръцете му, които държат волана — на безимения му пръст има масивен златен пръстен. Радиото свири „Токата“ от Бах. Времето е облачно.



Пикьор товари в количка пръст и камъни от банкета на пътя. Задава се фолксвагенът, отминава. Пикьорът измъква от ризата си миниатюрно микрофонче и предава.

**Пикьорът:** Тук 60... тук 60! Обект 10 премина! Повтарям: обект 10 премина!

Селото. Вечер. Във фолксвагена сме. Болярски усилва музиката. Подминаваме последните къщи и излизаме отново сред планината.

На пътя. Вечер. Товарен камион е спрял във от платното. Наблизо шуми планинска река, от двете страни се издигат гористи ридове. Зад ридовете ехтят гръмотевици. Шофьорът е вдигнал капака на мотора и нещо оглежда с преносима лампа.

Задава се със запалени фарове фолксвагенът и отминава. Шофьорът изважда микрофонче и предава.

**Шофьорът:** Тук 82... Обект 10 премина!

Селото. Вечер. Хариев пътува със своя „Форд“, запалил осветлението на арматурното табло. По предното стъкло падат първите капки дъжд. На седалката има малък приемо-предавател. Шофирайки с една ръка, с другата Хариев държи пред устата си микрофонче.

**Хариев:** Благодаря, 82! Прието.

Разклонът на пътя. Вечер. Вали силен дъжд. Болярски спира за малко пред разклона. Фаровете му осветяват дървена стрелка, която сочи надясно. Той включва на скорост и подкарва.

Кадър от фолксвагена, който завива надясно. Светлината на фаровете му бързо изчезва в мрака и дъжда.

По пътя. Вечер, силен дъжд. В колата на Харнем сме, който е запалил фаровете и пуснал чистачките.

**Гласът на външен наблюдател:** 24, внимавай!... Обект 10 се отклони от прекия път.

**Хариев (по микрофона):** Маркирай отклонението!

**Глас на външен наблюдател:** Разбрано! Спряна Волга на габарити.

Пътят за вилата. Всичко наоколо е потънало в пълен мрак. Вечер, силен дъжд. Пътуваме с Болярски по тесен асфалтов горски път. Дъждът плющи по предното стъкло, чистачките усилено работят. Отдясно бучи река, понякога небето се раздира от ослепителни светкавици.

Разклонът на пътя. Вечер, силен дъжд. До стрелката е спряна „Волга“ със запалени габарити. Задава се с голяма скорост фордът на Хариев, фаровете осветяват Волгата... отлитат надясно.

Пътят за вилата. Вечер, силен дъжд. Пътуваме с Хариев. Неочаквано някъде отпред блясват фарове в успоредна посока, сетне изчезват, навярно на завой. Хариев угася фаровете и габаритите и пътува в пълен мрак, почти долепил очи до предното стъкло, което чистачките равномерно очистват. Но той няма друг изход, ако не иска да се издаде. По едно време празо стъреща, на склона зад реката, се извъртат като търсещи очи фаровете на фолксвагена, няколко секунди светят в нас, докато мракът ги поглъща. Хариев шофира внимателно, но ето разнася се звън на счулено стъкло и стържение на ламарина и той зъковава. Веднага излиза и отива пред колата. Успяваме да различим очертанията на пътя, който се провира в борова гора и елшаци. Хариев светва съвсем за кратко с джобно фенерче — счулен е единият от фаровете. Ясно е, че не би могъл да кара повече без светлини. Той сяда в колата, запалва здравия фар, озарява храстите и дърветата, сред които трябва да скрие колата си, и подкарва. Шум от трошещи се съчки и храсти. Угася фара и двигателят затихва.

**Вилата. Мрак. Силен дъжд**

На поляна се издига двуетажна вила. Вървим с Хариев и я оглеждаме. На втория етаж, откъм лицето, има балкон. Прозорците са покрити с капаци, през тях едва-едва се процежда светлина. Хариев отива при входната врата опитва

бравата, за секунда осветява с фенерче ключалката — тя е секретна. Тогава заобикаля вилата. От другата страна фасадата е чиста, прозорците са тъмни. Хариев търси някакво решение. И може би го намира. В единия ъгъл под балкона има фигура от борсови целеници. Хариев вдига очи нагоре. Височината на балкона е голяма, но единствено оттук би могъл да се покатери. Той сваля сакото си, за да не му пречи, съзва го и оставя на скрито до целениците, покатерва се върху тях, избира място, подготвя се и скача нагоре.

Наблюдаваме от балкона скопчените пръсти на Хариев, уловил се за пода на балкона (дъските са мокри и хлъзгави). Много ловкост и сила са необходими, за да може човек да се изтегли. Лявата ръка се плъзва, но със светкавично движение той отново я протяга, вкопчвайки се за фигурна дъска — част от перилото на балкона. След това се улавя и с дясната ръка. Подава се лицето му — изкривено от напрежение, — сетне гърдите. Още едно усилие и Хариев улавя първата на балкона. Сега вече не е трудно да се качи горе. При блясък на светкавица на десния му хълбок виждаме пистолет в открит кобур. Хариев е на балкона. Поема си дъх, тихо се приближава до балконската врата, натиска бравата ѝ. И тя е заключена. Връща се отново при двата прозореца, опитва се да открене капачите, но те са заловени със закопчалки. Ослушва се. Дърветата наоколо шумят, дъждът плочи и гласовете отвътре идват приглушени; чуваме само отделни думи. Едва сега Хариев изважда от джоба на панталона си металческа кутия и шнур, който свършва с високочувствителен микрофон. Докато нагласява щепсела, виждаме, че лявата му ръка е обляна в кръв — при катеренето е наранил палеца си. Хариев пхва микрофона под единия капак, кутията остава до краката си, обляга се на стената и като изважда носната си кърпа, превързва набързо пръста си.

Пред него — море от мрак. Балконът като че ли е заресен от дъждовни струи. Кадър на небето, раздирано от светкавици.

Светлината в стаята угасва. Хариев е озадачен.

През входната врата се проточва поток от светлина. В тая светлина Боярски върви към колата си, сяда, запалва двигатели, пуска фаровете и подкарва. След няколко секунди колата се скрива на близкия завой. Светлината угасва. Хариев се навежда през балкона. Долу се чува да изскаква ключ... после стъпки, които се отдалечават надясно. Светва за малко фенерче... угасва.

Хариев е увиснал на балкона, скача на земята, облича бързо мокрото си сако и тръгва подир непознатия.

### Гората. Мрак. Силен дъжд

Непознатият е едър мъж. Той върви уверено в мрака между дърветата. Изведнъж се спира и ослушва. Може би му се е сторило, че чува стъпки. Продължава, но е разтревожен. Отново се спира и обръща назад. И след секунда се хвърля към дебелостово дърво... после се навежда, пипнешком търси по земята нещо... малко встрани.

Хариев върви предпазливо между дърветата.

Непознатият чаква, притаил дъх. И когато Хариев отминзва, с все сила го удря с дърво по главата. Хариев пада. Непознатият побягва. Но след десетина крачки се спира — глупаво е да бяга, човекът може би го е познал. Връща се бързо, навежда се, опипва Хариев, обръща го по очи и светра с фенерчето си. Лицето на Хариев е обляно в кръв, косите са разпилени. Непознатият пребръква вътрешните му джобове, изважда портфейла, търси за документи, изхвърля някакви листчета, банкноти, хвърля и самият портфейл. Сетне, държейки с една ръка фенерчето, с другата опипва кръста на Хариев, измъква пистолета му. И в този миг пръстите на Хариев се впиват в гърлото му. Къс виск. Фенерчето се търкулва встрани. Започва глуха борба. Двамата най-сетне се изправят. Разменят си юмручни удари. Непознатият не е новак, а, изглежда, е и по-силен. С точен удар той събаря Хариев на земята. Но когато се хвърля върху му, Хариев го посреща с крак и премества над главата си.

Голо, наклонено място, което свършва със скалистия отвесен бряг на реката. Все така трещат гръмотевиците и дъждът се лее като изведно. Непознатият настръхнал чака, стиснал юмруците си. Хариев се приближава. Той е по-риза, която е разкъсана. Когато идва може би на две крачки, непознатият с бързо движение хвърля в лицето му стиснатата в шепата си кал. Хариев е ослепен. В този миг непознатият го сграбчва и двамата падат на земята.

Крупно на лицата им. Само на ръката на непознатия, протягаща се към един камък. Ръцете на Хариев отново се впиват в гърлото му. Ръката на непознатия, свита в юмрук, нанася няколко безмилостни удара върху лицето на Хариев..., но малко след това Хариев с последно усилие го отхвърля от себе си... Непознатият се претъркува... двамата са на самия бряг. Непознатият се изправя, хванал най-сетне камъка в ръка, пристъпва, но в същия миг заубва равновесие, единият му крак се подхлъзва, той пада по очи, свлича се в пропастта, протяга ръце, за да сграбчи скалите. Крупно на сгърчените му гръсти, които се изплъзват. Шум от срутващи се камъни, все по-усилващ се, сякаш се събаря каменна лавина.

#### Кабинетът на генерала. Ден

Кадърът започва с гръмотевици и шуртене на дъжд, като че ли още продължава предишната сцена. В кабинета около масичката седят генералът, Николов и Хариев в униформа на майор. За първи и за последен път ще го видим в тия дрехи, които му стоят отлично. Тримата мълчаливо слушат възпроизвеждания магнитофонен запис на разговора между Болярски и непознатия. Магнитофонът — познатата металическа кутия — сега с отворен капак, за да видим въртящите се ролки, е на масичката.

**Гласът на Болярски:** ...е не това. С нерви работа не се върши.

**Глас на мъж:** Все едно! И не ме плаши, казах ти.

**Гласът на Болярски:** Аз искам да изпълниш обещанието си!

**Глас на мъж:** И ти твоето!

**Гласът на Болярски:** Трябва да почакаш. Не е толкова просто да се намери такава сума.

**Глас на мъж:** Има начин. Ще ми продадеш фиктивно колата си.

**Глас на Болярски (избухва):** Глупак! Аз без кола ли да остана!?

**Глас на мъж:** Ония ще ти пратят.

Пауза.

**Гласът на Болярски:** Дай документите!

**Глас на мъж:** Когато дадеш колата.

**Гласът на Болярски:** ...Можеш ли да дойдеш в София?

**Глас на мъж:** В събота. След седем часа съм у вас.

**Гласът на Болярски:** В къщи не... Пред Централна гара.

**Глас на мъж:** Все едно.

**Гласът на Болярски:** Ще останеш ли?

**Глас на мъж:** Не. Връщам се на обекта.

Хариев угася магнитофона. Тримата мълчат.

**Генералът:** Смъртта на Ястреба изменя коренно обстановката.

**Николов:** Трябва да арестуваме Болярски, преди да е научил нещо.

**Генералът:** Да, в събота.

Николов кимва, изправя се и излиза.

**Генералът:** Майор Хариев, получихме важно съобщение. Цитаделата подготвя акция срещу нашата страна. Дали ще бъде политическа провокация или открита диверсия — не знаем. Тази акция не само трябва да парираме. Ще гоним по-далечна цел, защото тежко на оня, който само се отбранява.

Хариев е вдигнал глава и напрегнато слуша.

**Генералът:** Болярски е ерген. Това ни дава възможност за известно време да запазим в тайна задържането му. На нас ни трябва някой енергичен мъж, който да установи тесен контакт с него, да изучи всички възможности за проникване в Цитаделата. Ние трябва да обезвредим това гнездо на политически диверсанти и убийци.

**Хариев (поглежда го напрегнато):** ...Навярно, имате предвид мене?

**Генералът:** Искам да помислиш добре. До събота имаш време. Какъвто и да е отговорът, ще го уважим. Но аз мисля; прав път е оня, който извървяваме докрай.

#### Ресторант „Лебед“. Ден

На една маса в закрития салон седят Хариев, Ана и Даня. Забележка: тази сцена се импровизира. Главна тема на разговор е Даня, на която бащата, пред-



чувствайки раздялата, желае да угоди във всичко. И тъкмо това внася в разговора между него и Ана напрегната нотка на очакване и тревога.

Среден план на Дания, която яде сладолед. Пред нея има още няколко чаши със сладолед, които тя явно не би могла да изяде. Общ план на Хариев и Ана, Дания е в гръб.

Хариев (към Дания): Искаш ли още?

Ана: Но ти ще я разболееш.

Дания: Искам още две чаши.

Хариев: Две? Само две? А колко изяде досега?

Дания: Пет... Не, една, но ще станат пет.

Хариев (към келнерката): Моля, още две чаши! (към Ана) Ние ще прием ли вино?

Ана: Да... Нс тя не бива да яде повече. Една чаша ѝ стига.

Хариев: Ана, тя иска пет.

Ана: Може да поиска кой знае какво.

Хариев: Ако аз мога... каквото тя поиска днес, щом мога, аз ще ѝ го дам (към Дания) Искаш ли още нещо?

Дания: Какво?

Хариев: Каквото искаш.

Ана (към Дания): Може би ще дадеш единия сладолед на баща си, а другия — на мен.

Дания: Не.

Ана: Защо?

Дания: Защото... защото той си е мой. Аз ще си го ням.

Хариев налива вино, чукат се с Ана.

Хариев: Не съм те питал отдавна... как е работата ти? Това... това не е от липса на интерес, ти разбираш.

Ана: Но аз нямам затруднения. Има само часове, когато е трудно на родилките. Те чакат и ние чакаме, така че е трудно за всички. Въобще е трудно да чакаш.

Хариев (към Дания): Ти какво правиш, когато трябва да чакаш?

Дания: Аз си играя. Аз и Мима, и Стефчо, ние правим цирк и Стефчо събира билети.

Минава възрастен продавач на билети от лотария.

Продавачът: Тиражът е утре. Не задминавайте късмета си. Чака ви лека кола и апартамент. В един от тези билети е вашият късмет.

Хариев: Предложете, моля, на това момиченце!

Продавачът (накланя се към Дания): За малката госпожица — голямата печалба.

Хариев: Дания, вземи си билети!

Дания: Колко?

Хариев: Колкото искаш.

Дания: Пет.

Хариев: Добре, добре. Пет е твоето число.

Дания: Не, не, десет.

Ана: Дания, не можеш ли да се държиш сериозно!

Дания: Аз искам... аз искам всичките, да ги взема всичките.

Хариев: Тя иска целия късмет. Дайте ѝ всичките!

## Булевард „Ленин“. Ден

Намираме се в колата, която се спуска към Орлов мост. Дания седи на колелете на майка си.

Дания: Искам да свирна!

Хариев: Добре! (Дания натиска клаксона) Не толкова силно, защото нали знаеш, в града не се свири.

Дания: Ти свириш.

Хариев: Е, съвсем малко, за ония, които не чуват.

Дания: Аз искам като пожарна команда! (протяга ръка стъпва към клаксона, свири.)

Ана: Не пречи на татко си!

Дания свири.

Хариев: Не, не така! И защо искаш да свириш силно!

**Даня:** Да ги плаша, да бягат, като свирна и да бягат.

**Ана:** Не си толкова страшна.

**Даня:** Искам да карам.

**Ана:** О, само това липсваше! Днес ти твърде много искаш!

**Хариев:** Но съвсем малко. Дръж волана.

Колата намалява ход. Кадър откъсва. Даня се е пресегнала и щастлива държи волана с две ръце. Внезапно го пуска и прегръща баща си за шията.

**Даня:** Татко! Моят татко!

**Хариев:** Господи! Сега ли си разбрала това!

## Апартаментът на Болярски. Утро

Върху бюфета в стаята е поставен магнитофон „Грундиг“, който свири „Токата“ от Бах. Обръснат, в разкопчан халат, Болярски седи зад бюфето си. Пред него е сложено списание „ELLE“ (нов брой); отстрани се загрява малка електрическа ютия. Болярски наплюнчва палеца си и пипва ютията — навярно ще трябва да почака още малко. След това разлиства списанието и се спира на хороскопа. Взема ютиятката, започва да гладни хороскопа. Страницата постепенно потъмнява, придобива кафеникав цвят. В това време зазвънява телефонът. Болярски трепва, колебае се... вдига слушалката.

**Болярски:** Дом Болярски!

**Мъжки глас:** Шофьорът, другарю директор! Да дойда ли да ви взема?

**Болярски:** Днес няма да ми трябва.

**Мъжки глас:** Разбрано.

**Болярски затваря телефона.** Листът е потъмнял, между печатния шрифт направо са изпъкнали ръкопечатни едри бели букви, но нищо не се разбира от текста. Болярски става със списанието в ръка, минавайки покрай магнитофона, усилива музиката, притваря плътното завесите на прозореца и едва сега застава пред стенното огледало, над което има плафон. Запалва плафона — изненадващо силна светлина, — поставя разтвореното списание пред огледалото. Прочита следния текст в огледалния образ:

Съобщение № 70 получено. Неясно, повторете. Направете всичко за установите координати на обект АХН 20—15. За нас изключително важно. 700/700 преведени на Лизе по ваш шифър. Кой е Ястреба? Интересуват ни точни данни. Вашите усилия са ценен принос в общото дело. Край. Край.

Болярски се връща при бюрото, взема ножица и изрязва потъмнялата страница с хороскопа и сведенията. Списанието пхва при други книги, взема отрязаната страница и тръгва към тоалетната. В стаята всичко е някак умишлено разхвърляно, наредбата е богата и стилна.

Болярски влиза в банята, подпалва листа над клозетната чиния и когато изгаря, пуска остатъците, дръпва шнура и обилна вода отнася всичко.

## Районът на зала Универсиада. Утро

На една пресечка на булеварда е спряла таксиметрова кола „Волга“. Отсреща се вижда висока модерна жилищна сграда с паркирани пред нея коли. Във волгата седи Лечев с каскет, брадясал, в омазено яке.

## Жилищната сграда. Утро

Болярски се появява на изхода на сградата в елегантен костюм и се запътва към своя „Фолксваген“. Отключва, сяда и се опитва да запали. Чуват се чести превъртания на стартера, но двигателят не ще да запали. Тогаво Болярски бързо излиза, отваря задния капак и оглежда мотора. Но, язно, нищо не разби-

ра. По булеварда минават нарядко пешеходци, издрънчава трамвай. Болярски пуска капака и безпомощно се озърта. В тоя момент забелязва една таксиметрова волга. Забързан, вдига ръка и докато заключава, волгата спира до него.

**Болярски:** Свободен ли сте?

**Лечев:** Да.

Лечев се пресяга, отваря задната врата. Болярски сяди и Лечев подкарва.

**Болярски:** Централна гара. Ще ви моля по-бързо!

Лечев усилва скоростта. Кара по булеварда близо до трамвайната линия. На една спирка стоят мъж и жена с куфари. Мъжът изскача пред волгата, размахвайки ръка. Това е Николов, а жената е секретарката му.

**Николов:** За къде сте?

**Лечев:** Централна гара.

**Николов:** Може ли да ни вземете? Закъсняваме за влака.

Секретарката се приближава.

**Лечев:** Ако другарят се съгласи.

**Секретарката** (с мила усмивка): Много ви се молим, другарю! Бъдете любезен!

**Болярски:** Ама разбира се. В една посока сме.

Секретарката сяда отпред, Николов се настанява отзад.

Лечев пъха куфара в багажника и хвърля погледа към сива „Волга“, която се приближава на почетно разстояние.

#### Булевард „Волгоград“. Утро

Таксито се спуска по булеварда.

В таксито сме, за да чуем разговора.

**Болярски:** Не ще и не ще. Превърта, а не пали.

Лицето на Лечев, озарено от иронична усмивка.

**Лечев:** Щом превърта, има ток... Киха ли двигателят?

**Болярски:** Киха ли, кашли ли... не му разбирам.

**Николов** (към секретарката): Билетите къде си турила?

**Секретарката:** В чантата ми са, не се бой.

**Лечев** (завивайки по бул. „Сливница“): Нещо има в бензина. Киха ли, вода може да има.

**Болярски:** Завчера зареди моят шофьор. Как така ще има вода?

#### Бул. „Сливница“. „Лъвов мост“. Утро

До „Лъвов мост“ таксито спира. Близо зад него спира сивата „Волга“, в която седят четирима мъже. Регулировчикът дава път, но вместо да завие надясно към гарата, таксито с голяма скорост продължава напред.

От тротоара пред Дирекция на милицията изскача една черна „Волга“ и подкарва пред таксито, което изведнъж се озовава между две волги.

В таксито сме. Болярски протяга ръка, за да улови Лечев за рамото, но Николов го стисва за китката.

**Николов:** Иван Болярски, без глупости! Вие сте арестуван!

#### Ул. „Алдомировска“. Централен затвор. Утро

Трите коли изфучават към Алдомировска.

Фасадата на Централния затвор.

В таксито сме, което се изкачва към затвора.

Фасадата на затвора рязко наедриява и изпълва екрана.

Колите влизат през широко отворените големи врати за Следствения отдел. Вратите се затварят.

#### Подземният коридор

Коридорът е осветен с плафони. Тишина, в която чуваме стъпки. Задават се милиционер, Болярски, втори милиционер. Болярски държи ръцете си отзад. Този коридор с чупки и стълбища ще извървим докрай.



Коридорът е пуст. От дъното идва ескортът, минава покрай нас и ние тръгваме след него. Вдясно врати с табелки: Заето... Свободно... Свободно... Свободно... Заето... Точно по средата има стълбище, което води надолу. Ескортът спира пред врата в дъното на коридора.

Следствената стая. Ден

Следствената стая е просторна, с прозорци, на които има решетки. В средата — фотьойл и малка масичка, на другия край — бюро и желязна каса. Орлинов, около 45-годишен мъж в хубав цивилен костюм, седи зад бюрото. Тихо е, чува се цвъргнене на птици.

**Орлинов:** Болярски, седнете!

Болярски отпуска ръцете си — разбираме, че не е бил с белезици, а е държал ръцете си отзад според правилника. Сяда, кръстосва крак върху крак.

**Орлинов:** Намирате се в Следствения отдел на Държавна сигурност. Срещу вас е образувано дело за това, че от редица години...

Болярски с равнодушен вид чисти косъмчета от ревера си.

**Гласът на Орлинов:** ...подчертавам, от редица години сте събирали и предавали на чуждо разузнаване сведения от държавно значение.

**Орлинов:** Следствието ще водя аз. Казвам се полковник Орлинов. Съгласно Наказателно-процесуалния кодекс имате право на отвод.

Болярски с безразличие вдига рамене.

**Орлинов** (с укор): Седнете прилично, Болярски!

Болярски сваля крака си.

**Орлинов:** Преди да ви задам въпроси, искам да ви предупредя: вашата съдба е изцяло в ръцете ви.

**Болярски:** Нямам какво да говоря. Вие трябва да кажете защо сте ме довели тук!

**Орлинов:** Може би ще решите да говорите, дано не стане късно.

**Болярски** (повишава тон): Представяте ли си в какво ме обвинявате! Какви доказателства имате, за да очерняте човек като мене? Толкова години аз съм член на партията и работя...

**Орлинов:** Толкова години вие мамите партията.

**Болярски:** Аз съм арестувания, можете да ме обиждате, но ще ви се търси сметка.

**Орлинов:** Разбира се, ако наруша закона.

**Болярски:** Вижте какво, другарю следовател...

**Орлинов:** Наричайте ме „гражданин“!

**Болярски:** Как може такова страшно обвинение? Шпионаж! Защо се занимаваме с разговори! Разстреляйте ме и точка!

**Орлинов:** Това ще решат съдебните органи. Аз ви приканвам да направите пълни самопризнания!

**Болярски:** Струва ми се, че сънувам! Някакъв нелеп...

**Орлинов:** Оставете тоя театър! Отговорете: кога, къде и при какви обстоятелства станяхте агент на чуждо разузнаване?

**Болярски** (звучно): Ха, ха, ха!

**Орлинов** (изважда от касата черната папка): Добре. Мога да ви посоча много факти, но това ще означава, че вие докрай сте осъзнали вината си.

**Болярски** (изправя се): Гражданино следовател, аз съм възрастен човек... нужно ми е до тоалетната.

**Орлинов** (натиска звънец): Моля!... Колкото пъти пожелаете... за да подготвяте отговорите си.

**Болярски:** А-а, психологически навици!

**Орлинов** (към влезлия милиционер): Отведете го до тоалетната!

Болярски тръгва, размахал ръце.

**Милиционерът:** Ръцете отзад!

Стая на стенографка. Ден

На бюрото има магнитофон с усилвател. Стенографката дублира разпита. Кашлица.

Гласът на Орлинов: Вода желаете ли?  
Гласът на Болярски: Благодаря, от цигарите е. Бих искал да знам...  
Гласът на Орлинов: Вие не сте тук, за да задавате въпроси.  
Гласът на Болярски: Но съгласете се...  
Гласът на Орлинов (внушително): Вие избрахте този път. Сега ще говорят документите, ще говорят Ястреба!

#### Следствената стая. Ден

Болярски е прибрал пуши.  
Болярски: Арестувахте ли този негодник? Аз самият исках да съобща.  
Орлинов: Закъснели сте.  
Болярски: Трябваше да събера още факти.  
Орлинов: Какви, например?  
Болярски: Имах впечатление, че той приказва за службата си и издава тайни.

Орлинов: Вие също се интересувате от неговата служба!  
Болярски: Само в кръга на допустимото.  
Орлинов: Защо ви е документацията на обект АХН — 20—15?  
Болярски: Бихте ли повторили? Трудно е дори да се произнесе.  
В същия миг Болярски чува откъм бюрото собствения си глас.  
„Болярски: Трябва да почакаш! Не е толкова просто да се намери такава сума.

Глас на мъж: Има начин. Ще ми продадеш колата си.  
Болярски: Глупак! Аз без кола ли да остана!  
Глас на мъж: Ония ще ти пратят.  
Болярски: Дай документите!“  
Орлинов: Защо ви е нужна документацията на обект АХН 20—15?  
За Болярски вече е трудно да сдържи треперенето на ръката, с която държи цигарата, още повече, че Орлинов упорито гледа тъкмо тази ръка.  
Орлинов (с ирония): Можехте да не пушите... Щом ръцете ви издават!  
Болярски: Аз имам тремор.  
Орлинов: Имате в голяма доза безочливост! Какво сте правили на 22-и този месец във вилата „Бор“?

Лицето на Болярски се покрива със ситна пот; той трескаво премисля.  
Болярски: Гражданино следовател, разбирам... вие имате някакви факти и за да не се получи превратна представа, аз съм длъжен да обясня всъщност, аз наистина съм малко объркан и сам не мога да преценя, как стана, как аз, човек на уважение, бях уплетен, какви фатални обстоятелства...

#### Стая на стенографка. Ден

Стенографката бързо сменя ролка на магнитофона. Когато включва, отново чуваме гласове.

Гласът на Болярски: Баймгард? Струва ми се, в този град бях в 64-та.  
Гласът на Орлинов: Преди малко казахте: 66-та.  
Гласът на Болярски: Нещо паметта ми напоследък...

#### Следствената стая. Ден

Орлинов (поглежда в черната папка): Може би паметта ще ви подсказва, че доста по-рано сте били в Баймгард?  
Болярски (поглежда го с присвити очи, пълни със страх и омръза): Вие сте прав! Истината е, за първи път отидох там в 1959 година.  
Орлинов: Опитвайте се да скриете цели девет години от дейността си!  
Болярски: Трудно ми е да прецизирам... в това състояние.  
Орлинов: С кого се срещнахте?  
Болярски: Един възрастен господин на име Розбах. Търговец, с представителна външност.

**Гласът на Орлинов:** Елате тук!

Болярски става. Орлинов е извадил пет големи портрета на възрастни мъже.

**Орлинов:** Кой от тези господа е Розбах?

**Болярски** (взира се, след колебание посочва): Май че е този.

**Орлинов:** Май че е този! Да не би да сте забравили шефа си... шефа на Цитаделата?

Болярски се връща бавно и сяда.

**Гласът на Орлинов:** Разкажете как ви вербувах!

**Болярски:** След запознаването с Розбах излизахме често по заведения, той беше много внимателен. Един ден ме заведе с компания в Кафисел, в едно голямо имение, което прилича на замък. Пихме доста. Изведълж разговорът стана неприятен, започнаха да ме обвиняват, че съм човек на Държавна сигурност, че ги шпионирам. Мъчех се да им обясня, но не ме слушаха, влезе един и започна да ми нанася удари, после ме смъкнаха в подземнието.

**Орлинов** (изправя се): Достатъчно глупости! (обръща се към прозореца, за да скрие раздразнението си). Съчинявате тук фарсове на изнасилена невинност, лъжете следователно! (обръща се, в стаята е влязъл милиционерът) Отведете го!...

### Коридорът с килиите. Ден

Задават се Болярски и милиционерът. По средата на коридора, срещу всяка килия, има бели шкафчета, в които следствените държат бельо и тоалетни принадлежности. Тишина, в която стъпките кълтят. Болярски спира пред една килия; милиционерът отключва, дръпва резето и Болярски влиза.

### Килията. Ден

Килията е със сиви, грапави стени, на пода — два нара с одеяла и чаршафи, над тях високо — прозорче с решетка. На масата с гръб към нас се храни мъж. Болярски е силно разстроен, това личи по външния му вид, по жестовите.

**Болярски** (оглежда се): Кое... кое легло е свободно?

**Мъжът:** Най-напред — добър ден!

**Болярски.** Извинете!

**Мъжът:** Десният нар.

Болярски се отпуска тежко на десния нар, запушва.

**Мъжът:** Ела да ядеш, аз свършвам.

**Болярски:** Неще нямам апетит... ще полегна.

**Мъжът:** През деня е забранено.

**Болярски:** Остава да се забрани и дишането.

**Мъжът:** Само при особени обстоятелства (надига дамаджаната и пие.) Да ти кажа за реда: ставане сутрин в шест; един ден аз ще чистя кофата и ще мента, друг ден — ти.

**Болярски:** Ако остана тук.

**Мъжът** се извързва на стола — това е Хариев; брадясал, в мръсна риза без връзка, в измачкан костюм, по чорапи. Запалва цигара.

**Хариев:** Сигурно някакво недоразумение?

**Болярски:** Не е за първи път.

Резето изскакна. Хариев става, взема купите и лъжиците и ги подава на готвача.

**Хариев:** Колегата няма апетит (вратата се заключва) Хъркаш ли?

**Болярски:** Малко.

**Хариев** (с въздишка): В такъв хотел, уви, компанията не се избира.

**Болярски:** Вие за какво сте загазили?

**Хариев:** Искях да мина границата без паспорт. Оказа се, че било забранено. А ти?

**Болярски:** Моята е по-сложна.

**Хариев:** Решаваш ли кръстословици?

**Болярски:** Защо?

**Хариев:** Можем да се занимаваме; ще решаваме на ум кръстословици.



На тавана свети крушка. Няколко различни кадъра на Хариев, който е приседнал с ръце под главата, и на Болярски, който силно хърка. По едно време Хариев ляга и покрива главата си с възглавница, за да не слуша. Още няколко плана на единия и другия. Изведнъж хъркането секва. Болярски започва да шепне нещо, после го чуваме високо да произнася: „Това не съм... ако искаш ти, ти... о, господи!“ И като се надига, започва да блъска главата си в стената. Хариев го улавя и притиска върху нара.

**Хариев:** Ей, защо така! Ама не бива! Успокой се, успей се, чуваш ли! Донася дамаджаната и дава на Болярски да пие — водата мокри лицето и ризата му.

**Хариев:** Каквото и да ти е положението, трябва да се държиш, поне малко трябва да се държиш!

Болярски се отпуска на нара — прилича на човек, който още не се е свестил от кошмарно бълуване.

**Болярски:** Те ще ми изкалпят процес! Познавам ги тия типове, знам на какво са способни! Ах, аз глупак! Как се наредих, как можах, как можах!

### Апартаментът на Болярски. Утро

В стаята са Орлинов, първи и втори специалист, фотографка и Болярски, който е избърснат и прилично облечен. На челото му е сложен лейкопласт.

**Орлинов:** Иван Болярски, приканвам ви да посочите всички пособия, с които сте били снабден за вашата шпионска дейност.

**Болярски:** Сведенията предавах устно. Нямам пособия.

**Орлинов** (към специалистите): Започвайте претърсването!

Орлинов сяда на стол, Болярски стои наблизко прав: двамата наблюдават работата на специалистите, понякога се спогледват. И тъкмо тия изучаващи се погледи говорят по-красноречиво от думите.

I специалист отваря капака на радиото, изследва лампите.

II специалист оглежда бюрото, отключва чекмеджетата. Общ план на Болярски и Орлинов.

I специалист изследва библиотеката, под няколко книги намира предметно стъкло 20/30 см, взема го. Когато се обръща към нас, блясва светкавицата на фотографката. **Стоп-камера.**

II специалист разгръща списание ELLE, спира на отрязаната страница. Фотографката е насочила апарата, блясва светкавицата. Пак на II специалист. **Стоп-камера.**

Общ план на Орлинов и Болярски.

I специалист спира поглед на купчина вестници в библиотеката, под които има топ машинописна хартия, изважда хартията, започва да изследва лист по лист, някои от тях отделя настрана — това са тайнописни индига, които по нищо не се различават от останалите листи.

**Болярски** (към Орлинов): Може ли да запуща?

Орлинов кимва. Болярски му предлага „Кент“.

**Орлинов** (отказва): Благодаря!

I специалист носи пет листа индига. Блясва светкавица. **Стоп-камера.**

II специалист е отворил вратите на стенния гардероб. Вътре са наредени много костюми и ризи, цяла редица вратовръзки, на всяка от които има шипка: златна, сребърна, обикновена. Специалистът почуква по вратата.

I специалист се е покачил на стол и изследва абажура.

Общ план на Болярски и Орлинов.

II специалист оглежда внимателно масивните дървени дръжки на гардероба, изважда отвертка и започва да развива винта на еднага дръжка. Изважда я. Дръжката е куха, в нея има навито на руло листче. Разгъва го, на листчето — кодови цифри. Блясва светкавицата. **Стоп-камера.**

Зазвънява телефонът. Болярски тръгва, протяга ръка, но I специалист го изпреварва и захлупва с длан телефона.

**I специалист:** Оставете да звъни!

Болярски сяда зад бюрото, където са поставени предметното стъкло и индигата. Орлинов се изправя и идва при него.

**Орлинов:** Болярски, обяснете как са ви обучавали в тайнопис!

Всичко, което говори, Болярски илюстрира с действие.

**Болярски:** Използвам това стъкло за подложка. На обикновен лист написвам някакъв свободен текст, обикновено на немски.

**Орлинов:** Мила ми Луизе...

**Болярски:** Според адреса... Върху гърба на листа поставям тайнописното индиго, а върху него — друг обикновен лист. След това с ръкопечатни букви написвам сведението до Цитаделата... Горния лист изгарям, индигото ми служи продължително, а това писмо изпращам на един от дадените ми адреси.

Докато Болярски е демонстрирал писането, телефонът отново е прозвънил и няколко пъти са блясвали светкавиците на фотоапарата и е стопирала камерата. Накрая идва II специалист с портативна камера в ръка.

**II специалист:** Тази камера ваша ли е?

**Болярски:** Да.

**II специалист:** А проекционният апарат?

**Болярски:** Също мой.

Изведнъж притъмнява. I специалист закрива плътно завесите на прозорците. Тихо забръмчава проекционен апарат. Преди да е станало тъмно, Болярски пхва ръка в чекмеджето на бюрото и взема едно ножче за бръснене. Мрак.

На стената отначало се проектират паметници, здания със стара архитектура, музеи. Неочаквано кадрите се пресичат от сцена в бар, където жени правят стриптиз.

**Гласът на Орлинов:** Това къде заснехте?

**Гласът на Болярски:** В Баймгард, в клуба на избраните.

На екрана се редят паметници от Средновековието.

**Гласът на Болярски:** Достатъчно, моля ви!

Неочаквано — пушалня за марихуана. Светят кандила, вие се дим от железни пепелници. На пода върху килими и възглавници са се изтегнали хипита — брадясали, с дълги коси и изпити лица. Момчетата са в минилюб, с широки кожени колаци или в ботуши над коленете, последната дума на лука и нищетата. Някои от момчетата са със съдрани панталони. И сред тях натъркаляни безредно тела откриваме елегантния Болярски, опиянен, легнал върху корема на девойка, турил ръка върху разголеното ѝ бедро.

**Гласът на Орлинов:** Спрете!

Антрето. Ден. Болярски и I специалист отиват към баняга-тоалет. Болярски отваря вратата и излиза. I специалист остава да пази.

Баняга-тоалет. Очите на Болярски светят трескаво. Той е застанал така, че можем да следим отражението му в огледалото. Отваря дланта си, в ксято виждаме ножчето, взема го с дясната си ръка, приближава го до вената на лявата. Очите му са затворени, едрозърнеста пот избива на челото му, едната му буза играе от нервен тик, сгърчват се устните му. Неочаквано се люшва и обляга на стената. Прилошало му е от напрежение и вътрешна борба, без дори да се е позвъл.

## Кабинетът на генерала. Ден

Генералът диктува на Николов текст на писмо до Цитаделата.

**Генералът:** Номер 71. Ястреба предаде координати и чертежи на обект АХН 20—15. Работи във вносна централа, очаква командировка до фирмата СХМ/СХМ. Комарджия и женкар, владее немски, може да се използва. Ако сте съгласни да отнесе пакета, повторете 3 пъти сигнала. Край. Край. Край.

**Николов:** Ще се опитаме да подготвим писмото още тази вечер.

**Генералът:** Да. Утре има самолет. Да се прати на адреса на Луизе Маркович (изважда цигарите си, колебае се, прибира ги, без да запали). Как е Хариев?

**Николов** (спаси се с документите): Да ви призная — не му завиждам.

## Килията. Ден

Болярски е разпорил сламеника, в който скрива ножчето за бръснене. Отвън се чуват стъпки и той бързо закрива с чаршафа и одеялото. Вратата се от-

ключва. Влиза Хариев — изглежда умислен. Панталонът му, който няма колан, е увиснал; обувките му са без връзки и той ги изритва. Сяда до масата, където е оставено яденето му, но не се храни. Болярски е шокиран от мълчанието му.

**Болярски:** Много те държаха.

**Хариев:** А? Е, там... трябваше да чакам.

**Болярски:** Няма ли да ядеш?

**Хариев:** Какво е?

**Болярски:** Както винаги.

**Хариев:** Не знам, може би имам гастрит, напоследък все ме боли стомахът.

**Болярски:** Защо не поискаш да те прегледа лекар?

**Хариев:** Прегледа ме (вади от джоба си туба с хапчета).

**Болярски:** Най-много пречи пушенето.

**Хариев:** Е, не мога да го оставя.

**Болярски:** А-а, стара болест... Впрочем ти къде искаше да бягаш?

**Хариев** (поглежда го): Не е ли все едно? Щом бягаш! Понякога дори не знаеш от какво бягаш.

**Болярски:** Жалко, че не сме се срещнали по-рано.

Кадър на Хариев, който се е сгърбил при масата.

**Болярски:** Ти можеше да бъдеш полезен.

**Хариев** (внезапно оживен): Аз?! С какво?

**Болярски:** Струва ми се, мога да ти кажа. Занимавах се с онова, което някои наричат шпионаж. Но аз работех с убеждението, че подпомагам събарянето на един строй, в който липсва свобода, а талантите не могат да се проявят... въобще...

**Хариев:** Да събаряш тоя строй с шпионаж? (засмива се).

**Болярски** (засегнат): Какво се смееш? Мога да ти посоча много примери.

**Хариев:** От Далила до Мата Хари?

**Болярски:** Цели армии са загивали и историята е променяла хода си.

**Хариев:** Е, добре, ще издадеш важна тайна! Да измениш, ако измениш, един от ходовете на историята, не и нейното течение.

**Болярски:** А Пенковски!

**Хариев:** Историята е движение от всичко към нищо, от една безсмислица — към друга, от мислещия човек — към мислещата машина, към мозъка с присадени електронни машини.

**Болярски:** А-а, тия глупости!

**Хариев:** Сега — да. След сто години — действителност.

**Болярски:** Утешавам се, че няма да доживея машинните мозъци, машинните стомаси...

Резето изшраква, влиза милиционер с листче в ръка, чете.

**Милиционерът:** Иван Болярски!

**Болярски** (става): Аз съм.

**Милиционерът:** При следователя!

## Следствената стая. Ден

**Орлинов:** Разкажете как се свързахте с Ястреба!

**Болярски:** Преди осем години той работеше при мене. Загуби важни документи, аз му помогнах да направи дубликат, после му услужих с голяма сума.

**Орлинов:** Интересува ме как се свързахте с козметичката!

**Болярски:** Чрез Ястреба. Имаха голяма любов. Той я остави и тя направи опит да се самоубие. Веднъж стана дума, че пътувам на Запад и бих могъл да я абонирам за списание, в което има козметични рецепти. Казах ѝ, че се интересувам от хороскопи, а всъщност в някои от броевете получавах указания от Цитаделата.

Влиза жена с поднос, на който има чаша кафе. Отнася го на Орлинов.

**Орлинов:** Благодаря! (сетне се обръща към Болярски). По това време съм свикнал да пия кафе. Вие желаете ли?

**Болярски:** О, наистина, ако може... и чаша вода!

Жената излиза.

**Орлинов:** Пропуснах да ви питам: Познавате ли Гинев?

**Болярски** (прибледнява и с огромно усилие на волята се овладява).

**Болярски:** Да съм чувал това име! Гинев? Не, гражданинo следовател.

**Орлинов:** Обяснете какви хонорари получавате!



Жената влиза отново, поставя кафе и вода до Болярски, той ѝ благодари, но тя мълчаливо излиза.

**Болярски:** На сведения получавах средно... 300 долара, но аз не бях доволен...

**Орлинов:** Тъй ли? Защо?

**Болярски:** Смятах, че рискът, който нося, не се оценява. Плащаха ми ниско, защото сведенията ми бяха маловажни.

**Орлинов** (показва му един лист): В това указание на Цитаделата вашата дейност се оценява високо.

**Болярски:** Писали са така, за да ме стимулират, нали знаете.

**Орлинов** (гледа го напрегнато): Странно! Да не познавате Гинев!

**Болярски** (нервно): Но вие ме питахте вече... и ви казах: не го познавам.

#### Апаратна зала на ДС. Вечер

Генералът, Николов и радистът са пред голямата радиостанция. Приглушено се чуват писукания, музика, гласове. По лицата на тримата четем скрито напрежение. Радистът най-сетне е уловил станцията. Различни планове и на тримата. Текат секунди. Някаква натрапчива джазова музика надделява в шумовете. Генералът поглежда радиста, сетне — ръчния си часовник. Изправя се разтревожен. Става и Николов. Цитаделата не се е обадила.

#### Следствената стая. Вечер

Пред бюрото на Орлинов е поставена само черната папка.

**Орлинов:** Болярски, вие сигурно сте очаквали този въпрос, след всичко, което се изясни при следствието. Питам ви: Защо станавате шпионин?

**Болярски:** Ако трябва да формулирам с две думи... трагично лекомислие.

**Орлинов:** Лекомислие? С лекомислие могат да се обяснят много наши постъпки, но никакво лекомислие не обяснява предателството. Иван Болярски е заемал отговорни постове. Но той е бил недоволен. От голямата заплата? От служебната кола? Държавния апартамент? Да приемем, че решението му се мотивира с болни амбиции и съзнание за изключителност. Има такива хора с неограничени претенции, които се въртят като заслепени около собствената си личност. Иван Болярски вярва, че само така нареченият свят на неограничените възможности ще му помогне да разкрие възможностите си. И когато идват западните търговци, той не се поколебава да сключи сделка, къде по-ценна от стоковата сделка. Получава ли Болярски онова, което търси?

Болярски слуша с наведена глава.

**Гласът на Орлинов:** Превръщат го в оръдие на чужда воля, подхвърлят му трохи от евтини удоволствия. Всъщност какво са му дали?

**Болярски:** Вие... вие направихте една малка операция. Но тя не лекува, а убива.

**Орлинов:** Търсих истината.

**Болярски:** Тя е ваша, а не моя.

**Орлинов:** Затова и вие сте там, а аз тук.

**Болярски:** Тая позиция ви дава само силата!

**Орлинов:** Не! Убеждението.

**Болярски:** Ние с вас... мислим различно, ние сме... съвършено различни. Само едно ни свързва: онова, което аз чувствавам към вас, и вие... към мене! (изправя се). Но струва ми се, казахме си всичко!

**Орлинов** (също става): Още не! (изважда от папката един портрет). Питам ви отново: Познавате ли Гинев?

**Болярски:** Казах ви: Не!

**Орлинов:** Елате тук! (Болярски идва и Орлинов протяга ръка с портрета). Познавате ли този човек?

**Болярски** (гледа портрета): Не.

Орлинов изважда от папката силно увеличена снимка — край язовир са се снели трима рибари: непознат мъж, Гинев, който държи в ръка току-що уловена риба, до него — Болярски, интимно близко.

Болярски е като смразен. Прошушва.

**Болярски:** Да, познавам го.

**Орлинов:** Кога се видяхте за последен път?

**Болярски:** Преди четири години. Аз и Розбах имяхме среща в един аперитив в Баймгард. Видях да влиза Гинев. Уплаших се, че ме е познал. Казах на Розбах: Оня човек е българин, работи в Държавна сигурност. Розбах каза: Добре... Не знам какво е станало.

**Орлинов:** Застреляли са го.

### Коридорът с килиите. Вечер

Хариев и милиционер вървят по коридора. Хариев, който носи дамаджаната и кърпа за лице, се спира — изхлузила се е обувката му. Намъква крака си и тръгва. Внезапно угасва осветлението.

**Гласът на милиционера:** Не мърдай!

**Гласът на Хариев:** Не мърдам.

Подир няколко секунди милиционерът светва с фенерчето си и Хариев тръгва.

**Хариев:** Какво е станало?

**Милиционерът:** Повреда. Сега ще пуснат агрегата.

От дъното на коридора се чува думкане на врата.

**Милиционерът:** По-бързо! Да се обадя на оня. Страх го е от тъмното.

Застават пред килията, милиционерът пуска Хариев, заключва и се отправя към дъното на коридора.

### Килията. Вечер

Светлината на звездното небе е достатъчна, за да виждаме Хариев и Болярски, които са легнали и пушат.

**Болярски:** Не съжалявам. Получих много и не съжалявам.

**Хариев:** Щом те е удовлетворявало!

**Болярски:** Имах пари, имах желания, засицах ги — какво повече?... (пак се думка) Какво става?

**Хариев:** Някакъв следствен, боел се от тъмното.

**Болярски** (когато настъпва тишина): Едно не мога да си простя... последният път трябваше да остана там.

**Хариев:** Съмнявам се.

**Болярски:** Защо?

**Хариев:** Сигурно не е лесно да се откажеш.

**Болярски:** Всичко решава Розбах. В последна сметка — жена му.

**Хариев:** Бива ли я?

**Болярски:** Нещо като Бриджит Бардо, тоя тип. Луд е по нея.

**Хариев:** Добре, как може една жена толкова да...

**Болярски:** Хубавата жена може всичко. Тя ми издействува например щипката на доверието.

**Хариев:** Това пък какво е?

**Болярски:** Щипка за вратовръзка с кехлибарено зърно. Но тоя знак имаме само шестима души. Нещо като паспорт за мен, за мои доверени хора.

**Хариев:** Май някаква авантюра с тая жена!

**Болярски:** ...по-просто — деляхме хонорарите. Правеше комбинации и с Големия Джек, психолога.

**Хариев:** И там психолози... Вманиачили се на Запад.

**Болярски:** Мислех като теб, докато не ме сложиха пред дедектора на лъжата. Пред тая машина никаква лъжа не минава.

**Хариев** (шеговито): Трябвало да те питат за жената на Розбах.

**Болярски:** Първо, не се съмняват; второ, с дедектора работи Големия Джек. Тях друго ги интересува: биографията ти, намеренията. Тая машина улавя всяка реакция на мисълта, на чувството.

Лампата светва, примигва и угасва.

**Хариев:** И агрегатът, май, не е в ред. Хайде да спим!

**Болярски:** Тая нощ така ми се говори!

**Хариев** (с прозявка): Какво още... да спим!

**Болярски** (с трагичен тон): Изглежда... ще ме разстрелят!

**Хариев**. Не си внушавай!

**Болярски**: Не си внушавам! Сега вече знам.

#### Коридорът с килиите. Нощ

Коридорът е осветен с петромаксови лампи. Милиционерът, който пази до вратата, се кани да запали цигара. Разнася се силно думкане, яростно думкане, което разтревожава всички. Милиционерът тича към килията на Хариев, за момент се мъчи да се ориентира, след това отключва и дръпва резето. В същото време захваща да думка и плашливия.

Милиционерът отваря вратата и осветява с фенера си грозна картина. Хариев е стиснал китките на Болярски, вдигнал ги е нагоре, като е облегнал изпразвеното му тяло до гърдите си. По ръцете на Болярски тече кръв, окървавени са отпуснатата му глава и лицето на Хариев, чиято бяла риза е на големи кървави петна.

**Хариев**: Бързо!... Прерязал си е вените!

#### Пред болницата. Булевард с тролейбус. Ден

Лечев посреща Ана, когато излиза от болницата.

**Лечев**: Добър ден!

**Ана**: Добър ден!

**Лечев**: Ако сте към къщи, мога да ви откарам с колата?

**Ана**: Мисля да накупя нещо.

**Лечев**: Получихме по куриер картичка от вашия мъж.

Той подава на Ана илюстрирана картичка. Вървейки, Ана прочита няколко пъти картичката. След това я скрива в чантата си.

**Ана**: Не знаех, че е в Норвегия... Замина внезапно.

**Лечев**: Службата ни е такава. Понякога... необходимостта...

Ана поклаща глава — в този жест има повече горчивина, отколкото ирония.

**Лечев**: Как е Даня?

**Ана**: Не ме слуша. Единственият човек, когото слуша, е Петър.

**Лечев**: Да имате от нещо нужда? Нещо в къщи?

**Ана**: Благодаря ви!

**Лечев**: Искам да не чувствувате никакви затруднения. Много бих желал да ви помагам... с каквото мога.

Край тях минава тролейбус и спира на близката спирка. Очите на Ана са овлажнели и за да излезе от конфузното положение, тя внезапно се сбогува.

**Ана**: Благодаря ви! Ще използвам тролея. Ако има нещо, ще ви се обадя.

**Лечев**: Довиждане!

Лечев наблюдава отдалечаващия се тролейбус.

#### Апаратната зала на ДС. Вечер

Генералът гледа ръчния си часовник и напрегнато чака. Замръзнал е в очакване и радистът. Пълна тишина, неестествена за тази зала, толкова дълбока, че чувате дишането на генерала и радиста. И ето тържествено прозвучават ноктюрното и гласът, който брои цифри. Пауза. Сигналът се повтаря. И още веднъж.

#### Коридорът с килиите. Вечер

По коридора вървят двама милиционери.

#### Килията. Вечер

Болярски седи на нара с бинтсвани китки, някак примирен и безразличен



към всичко. Хариев е напръскал пода и мете. Изшраква резето, влиза само единият милиционер, другият остава да пази отвън.

**Милиционерът** (към Хариев): Вас ще ви местят. (към Болярски) Вие при следователя!

#### Подземният коридор. Вечер

Срещу нас се задават Хариев и Болярски, сподиряни от милиционерите. Вървят бързо. Отстъпваме пред тях, скриваме се на забоите, пак ги улавяме — търсим повече лица на: напрегнато на Хариев, тревожно-печално на Болярски. Тоя коридор, както в началото на следствието, ще извървим до края.

#### Коридорът със следствените стаи. Вечер

Намираме се в средата на коридора. По стълбището се задават Болярски и Хариев, просто се издигат пред камерата. Излизат в коридора и сега Болярски ще трябва да тръгне наляво, към стаята в дъното, а Хариев — надясно, към осветения изход. Стоят и мълчат.

**Болярски** (подава ръка): Петре... сбогом!

**Хариев**: Сбогом!

Той вижда протегнатата ръка, мускулите по лицето му играят, обхванат е от вътрешна борба.

**Болярски**: Няма ли да се ръкуваш с мен?

**Хариев**: Болярски... нашите пътища са различни... но и двамата трябва да ги извървим до края.

При тия думи Хариев стисва насърчително Болярски за рамото. И като се обръща надясно, той тръгва към изхода, следван от единия милиционер. Болярски се обръща и тръгва наляво, следван от другия милиционер. Наблюдаваме ту единия, ту другия.

#### Булевард „Г. Димитров.“ Вечер

Лечев шофира „Волга“ по ярко осветения булевард към халите. На задната седалка Хариев е облегал брадясалото си лице, затворил е очи.

#### Следствена стая. Вечер

Болярски седи на фотьойла; до прозореца на маса е поставен неговият магнитофон „Грундиг“.

**Болярски**: Записите ми са изключително симфонична музика... Няма нищо зашифровано.

Орлинов е отключил желязната каса. Взема от бюрото черната папка, поставя я в касата и я заключва. Поглежда часовника си.

**Болярски**: Искам да ви помоля нещо... Може ли да послушам малко?

**Орлинов** (премисля): Може.

**Болярски** (става, избира една от ролките, поставя я и включва): Гръмва „Токата“ на Бах.

#### Кабинетът на генерала. Нощ

Пред бюрото стои прав Хариев, избръснат, в хубави дрехи, но поотслабнал, с едно особено изражение в очите, което говори за умъдряване.

**Генералът** (изправя се): Документите!

Хариев изважда и подава книжката си от ДС, след това — пистолета.

**Генералът**: От този момент майор Петър Хариев престава да съществува.

Казвайки това, той се обръща към желязната каса зад бюрото си, където поставя книжката и пистолета и откъдето взема други документи.

**Генералът:** Ето, новата ви самоличност (подава паспорт)... Вие сте Ястреб... Това е пакетът със секретните сведения, а това са пълномощия, чек и поръчка до фирмата „Есхаем“ за внос на електронна апаратура. Това е щипката на Болярски.

Хариев взема подадената щипка с кехлибарено зърно, оглежда я, поставя я на връзката си.

**Генералът:** След десетина дни ще обявим публично задържането на шпионина Иван Болярски. Научавайки това, Ястреба ще се „уплаши“ да се върне в България, ще остане на Запад като изменник на родината, ще злоупотреби с голяма сума от аванса на поръчката. Цитаделата ще ви потърси. Ще бъдете сам, ще решавате сам, ще действувате сам.

Казвайки това, генералът налива коняк в две чашки, подава едната на Хариев, чукат се и пият до дъно.

#### Дворът на затвора. Нощ

Часовой с автомат се приближава и застава под отворения прозорец на следствената стая. Отгоре звучат потресаващите акорди на токатата.

#### Следствената стая. Нощ

Болярски се е изтегнал и слуша със затворени очи. Орлинов се е облакът. Колко вътрешен драматизъм има в тая сцена, в тия двама свършено различни човешки типа, които в един кратък миг може би са усетили съприкосновение чрез великата магия на музиката. Последните акорди. Тишина. Болярски се изправя, навел глава.

**Болярски:** Благодаря!

#### Апартамент на Хариев. Нощ

Хариев влиза в хола. Навсякъде е тъмно и това го озадачава. Насочва се към детската стая. Креватчето на Даня дори не е разбутано. Връща се и влиза в спалнята. И сега разбира, че жена му и детето ги няма. Тогава отива в кухнята. Някаква светлинна реклама отвън блясва и гасне, отраженията ѝ играят по лицето му със студена настойчивост.

На масата е поставен бележник. Хариев го взема и ние прочитаме:

„Не знам кога ще се върнеш. Имам няколко свободни дни. Отиваме с Даня при мама. Целуваме те! — Ана“.

Хариев сяда до масата, сянка на тъга и разочарование покрива лицето му. Някак неволно той прелиства бележника. Пред нас — различни дати. Когато не са могли да се виждат с Ана, свързвали са се с бележки.

„Тая вечер ще закъснея, съжалявам — Петър“

„Моля те, купи хляб! — Ана“

Хариев написва:

„Скъпа Ана, особени обстоятелства налагат да замина отново...“

Камерата се задържа на замисленото му лице, по което светлините играят. И сега чуваме гласа му.

**Гласът на Хариев:** Може би ще е за дълго... Толкова исках да ви видя!

#### Шосето за летището. Нощ

Пак сме на лицето на Хариев, но сега той е в своя „Форд“, който с голяма скорост се изкачва по надлеза и профучава надолу. Музика.

**Гласът на Хариев:** Възможно е да не мога да ти се обаждам. Но аз искам да не се тревожиш, да не мислиш нищо лошо. Ана, сега повече от всякога бих желал да ти кажа две думи.

В далечината се откроява фасадата на летището. В музиката все по-остро се открояват като лейтмотив сигналът на Цитаделата и гласът, който брой цифри.

**Гласът на Хариев:** Казвал съм ти неведнъж, ти си вярвала, че са искрени. Ана...

Грохотът на самолетни мотори удавя музиката.

В нощното небе се издига пътнически самолет. На черния фон блясват и угасват сигналните му светлини, подобно на отдалечаващи се в мрачината звезди. Зазвучават отново сигналите на Цитаделата. Музиката се усилюва... На чист екран се появява електрическа машина, валякът енергично се движи, защото редовете са къси, буквите тракат:

**СЪЗДАТЕЛИТЕ НА ТОЗИ ФИЛМ  
БЛАГОДАРЯТ НА РЪКОВОДСТВОТО  
И ОРГАНИТЕ НА МВР ЗА  
ВСЕСТРАННАТА ПОМОЩ И СЪДЕЙСТВИЕ!**





**ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА**

**БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „СКОРПИОН СРЕЩУ ДЪГА“**

(горе сцена от филма)

**СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „МОЯТ ТАТКО КАПИТАН“**

(сцена от филма на IV страница на корицата)