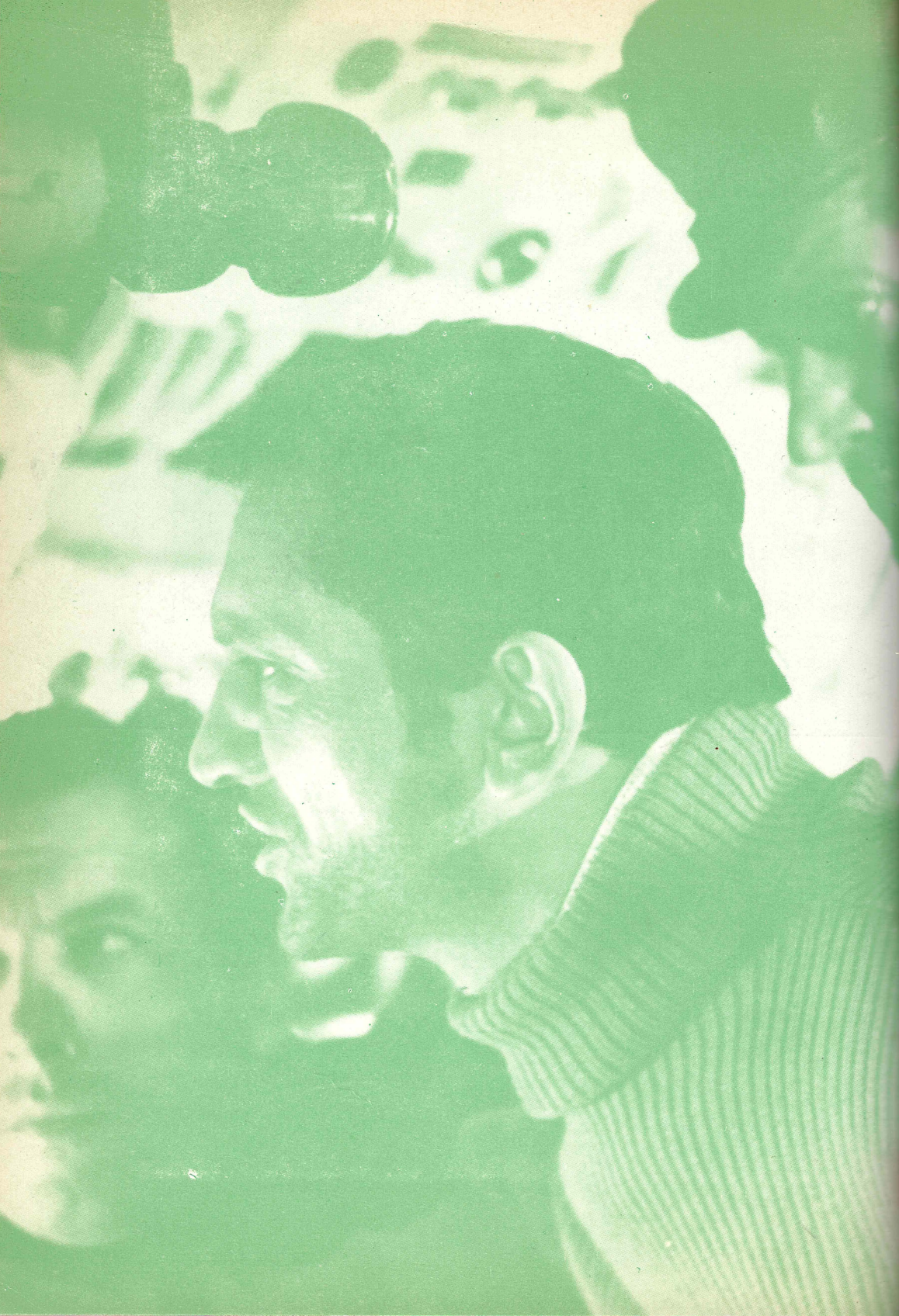








ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТ-
СКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ЗЛАТНИЯТ ТЕЛЕЦ“ (ГО-
РЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

ПОЛСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ПОСЛЕДНИЯТ СЛЕД
БОГА“ (КАДЪР ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРА-
НИЦА НА КОРИЦАТА)

бр. 2, февруари 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

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — СЕЛСКИЯТ КИНОТЕА-
ТЪР**

**АЛБЕРТ КОЕН — КИНОТО-НА СОБСТВЕНА ЗЕМЯ
ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — „СВОБОДА ИЛИ
СМЪРТ“**

**ГЕОРГИ БОХЕМСКИ — ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ
ФЕЛИНИ — ФРАГМЕНТИ**

ХРИСТО МУТАФОВ — НЕАПОЛИТАНСКИ СРЕЩИ

**ЙОРИС ИВЕНС — „СТРЕМИЛ СЪМ СЕ КЪМ
ФИЛМИ, КОИТО ИЗМЕРВАТ ПУЛСА НА
ВРЕМЕТО“**

**Д-Р АЛ. ТИХОВ — ПЪРВИ ФЕСТИВАЛ НА СПОРТ-
НИЯ ФИЛМ В ОБЕРХАУЗЕН**

ХРОНИКА

**ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ — „СКОРПИОН“ СРЕЩУ „ДЪ-
ГА“ (СЦЕНАРИЙ)**

ОПИСАНИЕ
ВИД

киноизкуство

Главен редактор

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам. гл. ред.)

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

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 Невена Коканова във филма „Мъже в командировка“. На втора страница на корицата унгарската актриса Тери Тордай.

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

СЕЛСКИЯТ КИНОТЕАТЪР

Настоящата статия помества във връзка с проведения през януари т. г. пленум на Комитета за изкуство и култура на тема „Някои проблеми на културния живот в българското социалистическо село“.

1.

Социалистическото изграждане на българското село е свързано с коренни преобразования в бита и културата на нашия селянин; развитието и укрепването на кооперативния строй бе развитие и победа на културната революция у нас. При това революционното преустройство на икономиката, изграждането на социалистическо селско стопанство — съвременно, модерно, придобиващо все повече черти на индустриалното производство — внесе най-дълбоки изменения в психиката на селския труженик, в неговата душевност.

През изтеклите 24 години наред с книгата и театъра, художествената самодейност и живописата, радиото и телевизията киното навлезе трайно в културното ежедневие на българския селянин. Ако до Девети септември в страната ни имаше само 37 селски кина — смешно малка цифра, която твърде красноречиво характеризира културната политика на властващата до преди четвърт век буржоазия; ако в огромното си мнозинство тружениците на село бяха лишени от въздействието на най-масовото изкуство, а малкото екрани предлагаха за зрителите това, което диктуваше интересът на частните фирми за разпространение, днес филмите се прожектират в 2669 селски кина (по данни към 30 септември м. г.). За 97 на сто от селското население е създадена възможност да гледа кинопроизведенията, разпространявани в страната; извън кинообслужване остават само най-малките, пръснати и труднодостъпни селца и махали.

От година на година растеше броят на селските стационарни кина за сметка на подвижните, за да достигне през 1968 година внушителната цифра 2254; всъщност това бе процес на чувствително подобряване кинообслужването на българското село — преодоляване несигурността и случайността в посещенията на кинопредвижките, въвеждане строга плановост в режима на селските кинотеатри и в реда на самите прожекции, по-добра организация в цялостната културно-масова дейност с филмите. Самите подвижни кина бяха сведени до 415, при това рязко се измениха условията на тяхната работа. Ако в миналото подвижното кино по-

сещавахе 15—20 — до 25 селища в месеца (това правеше само по 1—2 посещения в един и същ населен пункт, при това тези посещения бяха крайно нередовни, зависещи от капризите на времето, от проходимостта на пътищата тогава, от добрата воля на кинотехника, който по свое усмотрение подбираще едни селища за сметка на други...), днес подвижното кино обикаля само 2—3—4—5 села. Това означава, че населението в района на тези кина може да гледа филми, и то редовно, в строго определени дни от седмицата, поне 4 пъти в месеца.

Така се „съгъстяваше“ самото кинообслужване, теоретическата възможност всеки селски жител да посещава кинопредставленията ставаше все по-реална. Увеличи се режимът на работа в селския кинотеатър — премина се на 2 и дори 3 филмови програми в седмица. А това създаде отлична възможност за обогатяване, за жанрово и тематично разнообразяване кинорепертоара на селс. Този процес е показателен за развитието на селската ни киномрежа, затова и се подавам на изкушението да приведа някои данни за движението на филмовите програми общо в широколентовата и в теснолентовата киномрежа: 1955 г. — 68.597 програми, 1960 г. — 133 977 пр., 1965 г. — 252 547 пр., 1968 г. — 296 548 програми. Наистина в тези цифри са включени и програмите в градовете, но техният дял в общото количество е малък (градските кина са само 365; дори да приемем, че всяко градско кино прожектира 2 филма седмично — 104 програми годишно, — ще получим едва 37 960 програми; всичко останало отразява големия ръст на селската киномрежа!)

През 1963 година посещенията в селските кина вече нараснаха на 50 360 000 — цифра, рекордна за нашите мащаби. През същата година на всеки селски жител се падаха средно статистически около 13 посещения (в градовете — 18, общо за страната — 15). Ако броят на кинозрителите се отнесе само към активната част от населението, ще се добие още по-реална представа за големите успехи в кинообслужването на българското село. А преди 24 години зрителите за цялата страна са били по-малко от 15 милиона!

Изтеклите години бяха период на растеж и изграждане на селската киномрежа. В тези години филмовото изкуство търсеше и установяваше траен контакт със своя потребител в нашите села, реализираше се именно като най-масовото и достъпно изкуство. Но това бе период главно на големите количествени натрупвания в областта на кинообслужването. Културната революция обаче през последните години навлезе в нов етап, поставящ нови проблеми и задачи пред киноработниците на село, изискващ по-дълбоко проникване в многоликия и сложен живот на българското село, по-богата, по-съдържателна и разнообразна дейност за културното издигане на нашия селянин, за неговото нравствено усъвършенстване, за политическото и естетическото възпитание на кооператорите и особено на младежта. Много повече, отколкото досега, селското кино трябва да свърже непосредствено своята дейност с обществено-политическите и стопанските задачи, които решава нашето село на съвременния етап. Селското кино трябва да излезе от своята затвореност, да намери своето място в многообразния, но единен културен живот на селото, свързвайки органично дейността си с живота на масовите организации и работата на другите културни институти — читалището, самодейните колективи, радиовъзела, музея и др.

Киното изостава от новите изисквания на нашето културно развитие в селата и не от вчера. Никак не е случайно, че посещенията в селските кина намаляват неотклонно от 5 години насам: през 1964 г. те спаднаха с повече от 6 милиона, през 1965 г. загубихме още 1 милион, през следващата повече от 1 милион и 700 хиляди. 1967 година ни отне нови около 3 милиона зрители. Така посещенията спаднаха вече на 38 293 000. А се очаква намаление на зрителите на село и за 1968 г., ... Интересно е да се проследи, че зрителите на село започнаха да намаляват 2 години преди да започне отливът и в градовете. Затова и регресът в кинообслужването остана скрит зад общия подем на градската мрежа до 1965 година вкл., която се приема за върхова за цялата страна. Но макар и в национален мащаб (общо в градовете и в селата) да сме загубили през 1966 и 1967 година — не разполагаме с окончателни данни за изтеклата 1968 година, — 6 400 000 зрители, само в селата, взети сами за себе си, тази загуба възлиза за последните 5 години на ... повече от 12 милиона!

12 милиона са твърде много, за да се отминат с мълчание или за да се търсят всеизчерпващи оправдания единствено във влиянието на телевизията. Да, телевизията съществува и би било непростимо късогледство да си затваряме

очите пред конкуриращата роля на малкия екран. Нещо повече, „киното по чехли“ тепърва ще си пробива път, ще краде все повече от свободното време на трудещите се. Но дали ще отнема и в бъдеще от кинозрителите на село, ще зависи главно от нас. Съществуването на телевизията толкова повече ни задължава да не прикриваме по-нататък зад широкия гръб на най-новата муза всички наши вътрешни грехове и нерешени проблеми. Защото има един факт и той трябва да стресне всички ни, а най-вече тези, за които телевизията е единственото извисяване и единствената ни „слабост“ — от общо 586 000 телевизора към края на септември м. г. само 200 000 се намират в селски домове; близо два пъти повече приемат излъчванията на телевизията в градовете. А намалението на зрителите следва точно обратните пропорции.

Не бихме задоволително обяснили интересувашото ни явление и с миграцията на населението, със закономерната тенденция на преливане на част от населението в градовете, обусловена от известни закони на социализма. Не бихме оправдали намалението на зрителите и с обстоятелството, че много жители на села, разположени в близост до градовете, работят в промишлени предприятия, като ежедневно прихождат в града и именно тук нерядко търсят новия филм. Бихме добавили и друго извинение за нас — все повече ТКЗС откарват със собствени автобуси и камиони своите кооператори до града, за да видят по-скоро нашумялата премиера.

Всичко това съществува — и телевизията, и движението на населението, и „набезите“ с транспортни средства до града и др. Но, първо, тези фактори далеч не са в състояние да обяснят огромните мащаби на намалението на зрителите в селата; второ, толкова повече съществуването на тези фактори задължава кинематографията да се вгледа в собствените си недъзи и слабости, да се съобрази с новата обстановка, да преустрои коренно работата на селския кинотеатър, да го превърне в естетически и технически.

2.

От години вече някои предубеждения слагат решаващ отпечатък върху репертоара на селското кино. Филмовата публика на село се разглежда като еднородна, с еднакви интереси и предпочитания (по-точно без особени предпочитания), с еднаква художествена образованост. Няма различни зрителски кръгове, всеки със своите изисквания и своите възможности за естетическо възприятие. На село трябва да се предлагат само филми, които са адресирани към най-най-широката публика. Нещо като познатите от рекламните съобщения „книги за всички“. Общо взето, зрителят на село е пасивен; той консумира онова, което му се предложи... Очевидно тези принизяващи оценки са плод на по-оскъдна обща и филмова култура.

И друго предубеждение въпреки в същата посока: няма съществени различия в културния профил на отделните села. Зрителите са еднакви навсякъде. В едно или друго село в края на краищата всички еднакво искат да гледат филми.

Така се стига до познатите формули: „Всеки филм се внася, за да бъде видян от 8-милионна аудитория“, „Всеки зрител гледа всички филми“...

Тъкмо тези предубеждения са теоретическата основа на т. н. циклов (верижен) метод на разпространение на филмите в селата. Същността на този метод е пределно проста: на цяла „верига“ от 4, 6, 8, 9 и дори повече кина, намиращи се в географска близост помежду си, се изготвя един и същ репертоарен план. А тъй като отделното кино нерядко обслужва до 2—3 села, оказва се, че единната филмова програма на веригата обхваща много повече селища. Така например веригата с водач киното в с. Жиленци, Кюстендилско, включва 7 кина; тези кина обаче обслужват с едни и същи филми общо 18 села...

Обикновено се изтъкват предимствата на този метод, при това те са и очевидни. Извънредно много се облегчава трудът на програматорите. И как не — веднъж изготвена, програмата на първото кино-водач става автоматически програма за цялата верига. Без по-нататъшно ровене в картотека, без да се обмислят и решават отново и пак отново идейно-художествени, жанрови, тематични, финансови и други изисквания на репертоарното планиране...

И други предимства: филмът се препраща от едно кино на друго на малки разстояния, при което се спестяват програмно време и разходите за далечни и кръстосани превози на пратките. И още: цикловият метод на програчиране на филмите създава условия за по-ефикасен контрол над кината по опазването и поддържането на копията, за лесно откриване на киноаппаратите, които повреждат лентата.

Всички тези положителни страни са несъмнени. Но те имат чисто организационен, чисто технически характер. Предимствата на цикловия метод не го спасяват от основния му, решаващ порок: изготвянето на типов, униформен репертоар. И за какви предимства всъщност може да се говори, когато те пренебрегват различните конкретни условия в отделните селища, нееднаквите изисквания, нужди и предпочитания на публиката. Репертоарът, съставен по този метод, остава чужд и на особените задачи, с които живее в дадения момент отделното село — кооператорите, младежта, селската интелигенция. Филмовата програма на селското кино се изготвя сама за себе си; колкото и добре да е премислена, тя остава откъсната и от своя зрители, и от средата, в която той живее и твори. Така цикловият метод е преса, в която се смачква неповторимото своеобразие на селото, калъп, по който се произвеждат серийно и бързо филмови програми.

Ролята на отделното кино и на ръководителите на местния културен живот се принижават, нещо повече — обезличава се. Именно съществуващата система на разпространение на филмите в селата пречи на отделното кино да стане наистина културен институт, със свой облик и своя репертоарна политика, подчинена на изискванията на отделното селище. Но тази система принижават и ролята на програматора. Вложил умение, знания и опит при изготвяне репертоара на кино-водач, той е заставен от цикловия метод да превърне веднага своето творчество в щампа.

Новите изисквания на кинообслужването обаче не могат да бъдат удовлетворени с един замах, с административния акт на отмяна на досегашната система на програмиране в селата. Нужно е да се увеличи броят на програматорите. Претоварени и сега, обременени с твърде много кина, те не биха искали и не биха могли да се разделят с големите облекчения, които им предлага цикловият метод. На този етап при съществуващия брой кина и програматори те просто са принудени да пренебрегнат съществените, истинските предимства на репертоарното планиране, които биха им възвърнали самочувствието на работници с творчески задачи и подход. Защото за тях тогава отделното кино не би било повече пореден номер от веригата, а самостоятелен институт със свой сложен и неповторим живот. Всеки програматор ще чувства своята отговорност и своя дял в репертоара, който би бил наистина неразделна част от цялостната културна, политическа и естетическа програма на селото.

Необходимо е също така през следващите години да се върви към увеличение на премиерите до 180—200 годишно. Въпреки възраженията на статистиците и икономистите, които се базират на изчисления за „поглъщателните способности“ на отделния кинотеатър за една година ($52 \text{ седмици} \times 3 \text{ програми максимум на седмица} = 156$). Това е теоретическата максимална граница! Защо тогава са нужни повече заглавия?; въпреки споменатата зловеща схема: „Всеки филм — във всяко кино“... Защото тази „концепция“ за репертоара абсолютно пренебрегва разностранните интереси на зрителите, правото им на избор и предпочитание, нуждите на обогатяващия се културен живот на село. Тя разглежда филма не като неповторим художествен факт, а като многосериен типов продукт. С 150 премиери годишно (а на 16 мм те остават наполовина!) наистина не бихме могли да решим сложните и отговорни задачи на селското кино.

Но това не е всичко. Още при сегашната обстановка трябва да се решат някои проблеми, които от години чакат своето разрешение. Става дума за нещо, с които така свикнахме, че ги приемаме едва ли не като част от „спецификата“ на селското кино.

Не е тайна, че когато стигне селските кина, особено тези в средните и малки села, филмовият фонд вече е крайно обеднял. Счита се за нормално най-силните заглавия, които именно обогатяват жанрово и тематично репертоара и решават в най-голяма степен „битката за зрителя“, да не достигат до тези кина. Приема се за естествено копията от тези филми, след като задоволят нуждите на кината в градовете и най-големите села, да бъдат оставени (ако са

още технически годни) като резерв за... повторно прожектиране в градовете.

Разсъждава се така: в градовете филмите ще бъдат гледани от многократно повече зрители; прожекциите ще донесат многократно повече приходи. И щом като копията и тъй и тъй не достигат, то... Това изглежда просто и логично. Само че тази логика ошетява непростимо българското село, пренебрегва неговата многомилionenна аудитория.

Разбира се, никой не е убеден в правотата на тази практика. Истината е в това, че ДП „Разпространение на филми“ си има своите финансови проблеми, своите планове за изпълнение, своите неумолими икономически граници, които въпреки добрата воля и желание все едно не би могло да прекрачи. Цветните филми например (най-често това са заглавия от развлекателните жанрове, към които публиката е особено чувствителна) се доставят от чужбина в недостатъчно копия именно поради ограничените лимити. Да не говорим за случаите, когато чуждестранните фирми направо поставят условието: правата за разпространение ви се отстъпват само за 6 или 8 копия. Искате ли повече копия, ще трябва да платите извън стойността на материалите и двоен лиценз... Недостигат цветните копия — жертва е пак селското кино.

Понякога, когато това е възможно, се търси частична компенсация: някои цветни заглавия се разпространяват и в черно-бял вариант. И разбира се, черно-белите копия от „Кавказка пленница“, „Гой се казваше Омбре“, „Трапетър“, „Даки“, „Героите на Телемарк“, „Опасни мъцуни“ и т. н. отиват в селските кина! Но нали цветът не е просто гарнитура на емулсията, която гали окото, а равноправен компонент, имащ драматургическа роля? Пак селският зритель с този, който остава естетически ограбен.

Ония по-силни заглавия, които градската киномрежа все пак отстъпва милостиво на селата, се разпространяват по правило в недобро (или направо лошо) техническо състояние. Свикнахме вече с недоволството на селската публика, с жалбите и писмата до редакции на вестници и до държавни органи, с оплакванията за прожектирани износени, негодни копия, за липсващи сцени и кадри, за филми без начало и без край. В такъв непълноценен вид се прожектират на село „Вълче ехо“, „Сватба в Малиновка“, „Война и мир“, „Обир в музея“, „Даки“, „Ел Греко“, „Две години над пропастта“, „Аршин мал Алаш“, „Познаваха ги само по лице“ и т. н. За съжаление техническото състояние на копие то не е опаковка на стока, нито обложка на книга, която — добра или лоша — в края на краищата поне не накръпява същността на съдържанието. Напротив, износеността на копие то намалява и дори убива идейно-художественото въздействие на произведението, осакатява естетическото възприятие. И пак сграбеният е той — кинозрителят на село.

Но нека не се сърдим на програматора, вината не е у него. Повече от всеки друг познаващ последните на тази практика, той се разкъсва между необходимостта да обогати и разнообрази репертоара на своите селски кина и невъзможността да стори това именно поради недостиг на годни копия. Колко често копията, които му отстъпва градската мрежа, се получават кажи реч пред брак! Колко често, едва обиколили кината от първата верига, копията са вече напълно негодни за по-нататъшна експлоатация! Понякога само за ден-два отпадат от веригата по 4—5 филма; това означава, че от репертоара на тези кина не е останало вече нищо... А как да се подменят бракуваните копия? Изходът е да се заместят с други, също в незавидно техническо състояние. Тук действувa правилото: „По-добре лошо копие, отколкото без копие“...

Ами репертоарът на теснолентовите селски кина? Говорихме, че 150 заглавия годишно вече не удовлетворяват порасналите изисквания на кинопубликата. Какво да говорим тогава за премиерите на 16 мм, които от година на година рязко намаляват: 106 през 1965 г., 89 през 1966 г., 76 през 1967 г., 72 през 1968 г. Та това не осигурява и две програми седмично (104 за година)! Разбира се, намаляването, недопустимо за една нормална дейност на кината, не е произволно; то е обусловено от чувствителното увеличение на широкоекранните филми през последните години (засега прехвърлянето им на 16 мм е съпроводено със значителни трудности) и от обстоятелството, че цветни копия от чуждестранни филми не се печатат у нас на 16 мм поради невъзможността да бъдат надписани. Но тези обяснения не изменят същността: репертоарът на теснолентовите кина е количествено ограничен, беден, еднообразен, лишен от интересни и търсени заглавия — кинокомедии, музикални филми и др. И като знаем, че в страната

още работят не 50 и не 100, а 1027 теснолентови кина, стават понятни мащабите на загубеното или нереализирано влияние на филмовото изкуство в българското село.

Но има и такива проблеми на репертоара, чието решение не е свързано толкова със средства, колкото с някои промени в самата организация на кинообслужването; при това тези промени могат да бъдат осъществени сравнително лесно. Имам предвид напр. времетраенето и самото комплектуване на филмовата програма. От как се помни, програмата трае само 2 часа. В тези тесни рамки може да се вмести освен игралния филм и седмичния кинопреглед най-много още един късометражен филм. Казвам „най-много още един“, тъй като през последните години се увеличава средната дължина на пълнометражните филми и все по-често игралните филми излизат на екран въобще без приложение поради липса на време. Така например през ноември м. г. от всичко 12 премиери 7 бяха пуснати в кинорежата без късометражни филми: „Твой съвременник“, „Шести юди“, „По-голямата сестра“, „Смъртта е включена в цената“, „Вълче ехо“, „Денят, в който рибите изплуваха“, „Щит и меч“ — I и II серия.

Ако съществуват някои трудности за увеличаване филмовата програма на големите градски кина (макар че и те не са непреодолими), за селското кино проблемът за увеличаване на програмата до 2,30 ч. е наистина неотложен. Режимът на това кино се състои само от 1 или 2 прожекции дневно, така че тази промяна може да се осъществи без много отлагане и подготовка. А какво ще донесе тя за селския кинотеатър!

Програмата ще обхване освен пълнометражния игрален филм и прегледа още и един документален филм, един научно-популярен късометраж и рисуван или куклен миниатюра — истински букет от филмови жанрове, теми, стилистика. От въображението и уменията на служителите при ДП „Разпространение на филми“ зависи по-нататък да се прибави към всичко това вътрешно богатство, разнообразие и актуалност, да дозира умело драматичното начало с комичното, познанието със забавата...

2,30 ч. — това означава, от друга страна, сериозно раздвижване на късометражните филми, които сега обират праха в складовите на филмовите бази в очакване да бъдат потърсени за „единични прожекции“. В селската кинорежа липсват и ще липсват специализирани кинотеатри за прожектиране само на късометражни филми. Тук „приложението“ към игралния филм си остава основна и най-подходяща форма за разпространение и използване голямото богатство от научно-популярни, документални, рисувани и други филми.

Увеличението на филмовата програма без промяна в цените на входните билети ще бъде допълнителен резерв за селското кино в стремежа му не само да задържи зрителите, но и дори да увеличи техния кръг. Обогадената, съдържателна, умно съставена филмова програма ще бъде сериозен мотив за труженника на село — да напусне мястото си пред телевизионния приемник, да остави уюта на своя дом, за да потърси изкуството на големия екран.

За да завърша (не, разбира се, и да изчерпя) темата за репертоара на селското кино, искам да се спра и на филмите, посветени на селския живот. Бедата естествено не е в това, че психологически драми се изпращат на село, докато филми със „специфично селска тематика“ се държат по екраните в градовете. Всяко деление на тематиката в репертоара на кината на „градска“ и „селска“ би било крайно примитивно. Репертоарът не може да се профилира тематично, в зависимост от един или друг стопански отрасъл, професия, занятие. И филмите със „специфично селска“ и тези с „градска“ проблематика са еднакво нужни на зрителя, където и да живее, с каквото и да се занимава. Като консуматори на филмовото изкуство зрителите се различават не по чисто професионални признаци на „служители“, „шофьори“, „фризьори“, „изкопчи“ и пр., а по-различните си тематични, жанрови, стилови и други предпочитания, по нееднаквата си обща и естетическа култура.

В самото изкуство обаче селската тема съществува — доколкото в българското село се зараждат процеси, в които пулсира нашата социалистическа съвременност, доколкото тук възникват проблеми, които ангажират цялото наше общество, доколкото в психиката на селския труженник се зараждат черти, които са плод на голямата правда на социализма. Това вече налага филмите за нашето село, нужни на всички и навсякъде, да отидат най-напред там, където е изворът, там, откъдето е почерпен жизненият материал, където са прототиповете и техните дела — в българското село.

Бедата е всъщност в това, че тези така нужни на публиката филми ги няма. В репертоара на кинотеатрите те са били много рядък гост. Годици трябваше да минат, за да се появи след филмите на Д. Даковски „Вечен календар“, други трябваше да минат, за да влезе в производство „Тръгни на път“... Повече от всякога Студия за игрални филми е задължена да постави „селската тема“ в центъра на своята художествена политика. Същата повеля стои и пред двете студии за късометражни филми, още повече че тук връзката между тази тема и кинозрителите на село е съвсем пряка.

3.

Усилията биха отишли напразно, ако Българската кинематография не обърне най-голямо внимание на новото място и роля, които отнежда на селския киномеханик настоящият етап от културната революция на село.

На плещите на селския киномеханик се струпват много задачи, които далеч надхвърлят задълженията на прожекциониста. Но да започнем тъкмо с тези задължения, които за съжаление нерядко се забравят: ежедневни грижи за поддържане на киномашината и съоръженията; съхраняване и опазване на филмовите копия; строго спазване режима и реда на прожекциите — това създава авторитет на селското кино; осигуряване на качествена прожекция — ясна картина и добро звуковъзпроизвеждане; проектиране на всички филми, включени в програмата (късометражните филми да не лежат забравени в кутиите); своевременно препращане на копията на следващото кино (а не произволно задържане на „Тигърът на седемте морета“ за още един ден, ограбвайки съседа си); своевременно изготвяне и изпращане в окръжния център на отчетите и другата документация...

Немалко и немаловажни задължения. Но още по-сложни са другите задачи, свързани с изготвянето на репертоара, с пропагандата и рекламата на вече програмираните филми, с организирането на масови посещения, с провеждането на разнообразна и съдържателна културно-масова работа с филмите. Селският киномеханик е този, който ще търси съдействието и помощта на масовите организации и другите културни институти на село. Той ще поддържа постоянен, ежедневен контакт с местния съвет за изкуство и култура — ръководния център на всестранния културен живот. От селския киномеханик зависи в най-голяма степен киното да бъде не придатък, а неделима част от духовния живот на село. С други думи мястото на селския киномеханик е сред челните редици на селската интелигенция: учителя, агронома, библиотекаря, читалищните дейци, книжаря, лекаря, отговорника на селския музей.

Но това място не може да се заеме с основно и незавършено средно образование. За съжаление голямата част от киномеханиците на село нямат необходимата обща култура, да не говорим за специални знания из областта на филмовото изкуство. Нещо повече, дори тези, които завършват средното училище за киномеханици, се оказват неподготвени за съвременната роля на ръководител на селското кино. Техническите им знания не запълват вакуума от шо-годе кинокултура, безусловно необходима на сегашния етап.

Киноучилището трябва да отиде там, където му е мястото, към Комитета за изкуство и култура, респективно към Българската кинематография. Програмата му трябва да се преустрои и подобри; в нея трябва да намери подобавашо място един относително завършен курс по теория и история на киното и друг — по организация на кинообслужването. Лекциите по тази материя трябва да бъдат поверени на добре подготвени лица.

Изпратени в кинорежата, селските киномеханици не бива да бъдат оставени само на себе си, на своите интереси и възможности. Периодични курсове, школи, семинари и други форми на преквалификация ще допълват знанията им, ще хвърлят мост към новото, което се ражда в кинотехниката, във филмовото изкуство и в системата на разпространение. Сега издаваната брошура „Кино-работник“ би била твърде елементарен помощник на ръководителя на селския кинотеатър. Трябва да се обсъди възможността за издаването на съответно ниво на специализирано списание, което би изиграло наистина ролята на негов учител и пръв съветник.

Ако проучим данните за правоспособните киномеханици, завършили през последните години училището и многобройните курсове за ръководители на тес-

нолентови кина, ще останем изумени от два факта: първо, броят на правоспособните киномеханици далеч-далеч надхвърлят този на кината; второ, въпреки това и до ден-днешен в киномрежата все още работят немалко неспособни, т. е. недостатъчно технически квалифицирани ръководители на селски кина! Да не говорим за останалата им подготовка.

Причината е в голямото текучество на кадрите на село, които отиват в тракторните станции, във фабрики и технически работилници, където намират по-добри условия за работа. Заплатите на киномеханиците с основно образование са определено ниски (между 70 и 90 лева). А за тези пък, които имат завършено средно образование, добавката е повече от незначителна — само 5 лева (75—95)! Нужна е такава корекция в заплатите, която ще отдаде нужното признание на труда в квалификацията на киномеханика, на новата му роля в културния живот на българското село.

4.

Проблемът за техническата база на селската киномрежа е твърде сложен и се нуждае от подробно обсъждане. Тук ще изложим само някои съображения, които ми се струват особено актуални.

За трудностите, свързани с репертоара на 16 мм лента, вече се говори. Не по-малко сложен обаче е чисто техническият аспект на теснолентовото кино. Ако картината на екрана днес не удовлетворява, звуковъзпроизвеждането е изобщо под всякаква критика.

Големи надежди се възлагаха на преустройството на апаратите „Славянка“, на съоръжаването им с т. н. магнитни глави, с оглед да могат да прожектират и български филми с магнитен запис. Начинанието обаче не беше доведено докрай, не всички киномашини на тясна лента бяха съответно оборудвани. И сега във всяка верига ще се намери поне едно „паразитно“ кино, лишено от новото приспособление. А това вече осуети и другия, паралелно осъществяван замисъл — всички копия от български филми да излизат на 16 мм само с магнитен запис... И бедата продължава.

Постоянно се откриват нови широколентови кина, които изземват от територията на 16 милиметровите си събратя. Отстъпвайки от едни селища обаче, последните се местят веднага в други, по-малки. Така и техният брой се запазва приблизително един и същ през последните години (1000—1050); само намалява техният „обем“ — броят на обслужваните селища.

Така или иначе, теснолентовото кино е обречено, осъдено от съвременното развитие на кинотехниката. 16 мм киноапарат трябва да отиде в училището, института и др. — за специални нужди.

В „нормалната“, широколентова киномрежа постоянно навлизат нови киномашини, които подменят старите и износените. Това е постоянен оздравителен процес, свързан с рязко подобряване на кинообслужването на село. Но ето че износените машини не се бракуват, а се изпращат в други, по-малки селища, където досега се е работило само с един апарат. А за старите модели вече не се произвеждат резервни части. И започват мъките по поддържането на овехтялата техника, правят се какви ли не импровизации, за да се удължи как да е животът им, губят се сили и време. ...Но проблемът за резервните части не свършва с това; всъщност недостигат резервни части и за новите киномашини като зъбни барабани, ролки, грайферни рамки и др.

Да не говорим за новостите в кинотехниката. За съжаление ние не се възползуваме както трябва от техническите предимства, които киното има засега пред телевизията — широк екран, стереофоничен звук, цвят и пр. Всъщност от стотиците и стотици селски кина, които високомерно наричаме широкоекрани, само единици отговарят на съвременните технически и архитектурни изисквания.

Не е решен въпросът за отоплението на киносалоните. Та това са цели 5 месеца, когато по израз на киномеханиците куче да вържеш, няма да изтрае. Старите печки, варели, кюмбета и прочее приспособления са чист палиатив — те прогонват студа само на 2—3 метра наоколо. Отделни кина се отопляват с нафтови caloriferи, произвеждани за други цели, които частично решават въпроса. Трябва да се обсъди час по-скоро възможността за произвеждането на специални нафтови печки, пригодени за големи помещения. Но тази задача не е по

силите на отделното предприятие „Кинификация“, тя трябва да се поеме от ръководството на кинематографията като централен проблем за цялата киномрежа.

5.

Няколко думи само за договорните отношения на Българската кинематография с телевизията. Едногодишният срок, който телевизията е задължена да изчака, преди да излъчи едно заглавие на малкия екран, е крайно недостатъчен (да оставим настрана случаите, когато този срок изобщо не се спазва). Все повече заглавия излизат на „домашния екран“, преди да са били прожектирани като премиера във всички селски кина. Филмите „Отклонение“, „С дъх на бадеми“, „Бягаша по вълните“, „Човек без паспорт“, „По тънкия лед“, „Журналист“, „Кавказка пленница“, „Йовита“, „Трета младост“, „Последнага роза на Казанова“ и др. бяха излъчени, преди да бъдат представени в стотици селски кина!

Това са десетки и стотици хиляди зрители от селските кина, които телевизията ограбва! Това са хиляди левове нереализирана печалба за държавата. Това са стотици празни прожекции, които уронват авторитета на селското кино.

Назряла е отдавна необходимостта от нов договор между кинематографията и телевизията, който да направи взаимоотношенията между двата института коректни и взаимно изгодни.

Селският кинотеатър — това са твърде много проблеми. Решаването на тези проблеми е свързано с немалко допълнителни средства: за увеличаване броя на програматорите, за обогатяване филмовия фонд с повече заглавия и копия, за подобряване на материално-техническата база и др. Но нали приходите, които губим от години насам, и тези, които ще губим утре, са много повече? Нали кинозрителите на село не бива повече да редят.

И нали селският кинотеатър трябва да стане културен институт със своя голям дял в по-нататъшния духовен подем на българското село!

КИНОТО— НА СОБСТВЕНА ЗЕМЯ

АЛБЕРТ КОЕН

На пръв поглед киното като че ли има всички основания да бъде предоволно от съдбата си.

Зад гърба му стоят само 70 години история — нищожен срок в сравнение със столетията и хилядолетията, които отмерват биографиите на другите изкуства. В семейството на изкуствата киното е „изтърсакът“. Никой не беше го искал, никой не беше го чакал. А когато въпреки това се появи, никой не знаеше какво ще излезе от него. Дори родителите му в прекия смисъл на думата, сиреч неговите изобретатели.

Но „изтърсакът“ дойде на света в зората на един динамичен век и тръгна в живота със забързаните стъпки на времето си. Само в няколко години „движещата се фотография“, предопределена като че ли само да регистрира ставащото, успя да се превърне в развлекателно зрелище, а малко след това прекрачи дверите на изкуството и здраво се настани в неговото царство. Дошло с такова закъснение, когато можеше да се смята, че тук, в това царство, няма повече никакво свободно място, киното дори не почувствува нуждата да се бори за своето право на живот. По-скоро старите изкуства се видяха принудени да се бранят срещу устремното, някакси автоматично настъпление на темпераментния пришелец. Киното спечели такава публика, каквато никое друго изкуство не бе имало и не можеше да има. Масовата аудитория, за която другите изкуства трябваше да воюват в течение на столетия, киното получи едва ли не като кръщенен подарък.

Наред с бурното разгръщане на естетическите си възможности киното успя в също така бърз темп да революционизира и техническите си средства. То преодоля „барьерата на звука“, която стоеше непроходима в продължение на три десетилетия, овладя палитрата на цветовете, разшири неколkokратно рамката на своя екран. Тези техни-

чески усъвършенствувания на свой ред създадоха нови възможности за по-нататъшното естетическо развитие на киното. И ето днес всекиму се струва, че за киното, с неговия колосален естетически опит и великолепна техническа въоръженост, няма като че ли нищо невъзможно и непостижимо. Изкуство, което само за 70 години се е домогнало до такива висоти, би трябвало наистина да бъде предоволно от досегашната си съдба и безгранично уверено в бъдещето си.

Но така е на пръв поглед, и то за онези, които са зрители. А всъщност киното — имам предвид неговите най-сериозни, взыскателни и амбициозни творци, онези, които моделират образа му като съвременно изкуство — съвсем не живее в такова безоблачно самодоволство. Напротив, душата му е измъчвана от една странна неудовлетвореност и още по-странна ревност — чувства, които го подтикат да върви напред, но които понякога го запращат и в погрешна посока. Причината и обектът на тези чувства? — Литературата. Не театърът и не телевизията, а литературата е, която открай време внушава на киното известен комплекс на малocenност, непреодолян и досега. Казано накратко, киното съзнава, че още не е успяло да се изравни с литературата по силата на художественото мислене и на идейното влияние върху съвременниците. „Писменост“ на нашето време, киното чувствава, че в най-главното направление — мисловната наситеност и дълбочина — все още изостава от старата писменост — литературата, макар в редица други направления да я превъзхожда.

Един своеобразен „психологически“ случай в сферата на изкуствата, който заслужава да бъде разгледан по-подробно, защото има най-пряко отношение към някои от съществените съвременни процеси в киното.

*

Известно е, че киното не може без литературата: нейните произведения са едни от главните източници на теми и сюжети за филмови сценарии, а и оригиналните сценарии представляват в основата си литературни творби. Филмът се пише, преди да бъде заснет, за неговия творчески процес в пълна сила важи евангелската максима: в начале бе слово. Освен това филмът е немислим без диалог. С една дума, посредством онзи специфичен литературен жанр, който се нарича кинодраматургия, литературата е всеприсъстваща в киното.

От друга страна обаче, като тръгва от литературата, киното с всички сили се стреми да се отдалечи от нея. То не желае да се превръща в илюстриран дубликат на литературата, а цели постигането на самостоятелна естетическа същност, изграждането на свой естетически свят, който е свят на нагледните движещи се образи със свои специфични закони. Един от най-тежките упреци, който може да се отправи към дадена филмова творба, е обвинението в литературност, което често е равнозначно на антикинематографичност. Дори когато тази творба е определена жанрово с категории на литературата, например кинороман или кинопоема, обозначението е условно и ударението в него пада върху първата съставка, за да се подчертае, че всъщност се касае за съвсем друг вид изкуство.

Най-интимна връзка и най-решително противопоставяне — такава е амплитудата, в която се разгръщат отношенията на киното към литературата. Но именно тук, на този терен, възниква и мъчителният за киното въпрос: защо след като израства от една литературна основа, след като притежава много от най-съществените компоненти на една литературна творба — повествователен сюжет, герои, диалог и пр., филмът не успява да се изравни с литературата по обхват, дълбочина и тънкость на психологическото проникване, а още повече — по сила, дълбочина и богатство на мисловното съдържание? Най-малкото да се изравни. Тъй като киното притежава в повече от литературата ярката сила на визуалността, която все повече става доминиращ елемент в перцептивността на съвременния човек, както и свързаната с нея сила на масово въздействие.

Обяснимо е, че едно изкуство, което има толкова общи черти и интимни връзки с литературата, трудно се примирява с факта, че все пак не успява да догони интелектуалната стойност и значение на литературата. Величините в отделните изкуства са несъпоставими, но все пак може да се каже, че киното, създало вече толкова шедеврови, все още не може да се похвали с произведения, които да са изиграли и да играят такава капитална роля в развитието на човешкото самосъзнание, каквато роля принадлежи на редица гениални творби на литературата. И никой филмов творец, дори и най-талантливият, не е успял още да стане „властелин на мислите“ на съвременниците си, както това се е отдало на редица великани на литературата.

Всъщност въпросът, който възниква от тази очевидна истина, е: дали фактът се дължи на сравнителната младост на киното или причината му трябва да търсим другаде. А това значи още: преодолимо ли е с времето разстоянието между киното и литературата или то никога не ще може да бъде покрито изцяло?

Ненадминатата способност на литературата да обхваща най-цялостно художествения си предмет, да прониква най-дълбоко в него и най-богато и многостранно да го осмисля има само едно обяснение: това, че своите задачи тя осъществява със словото и само с него. Художественото мислене е разновидност на човешкото мислене изобщо. А човешкото мислене в непосредствената си форма се осъществява в словото, чрез словото. Речта е непосредствено битие на мисълта и като така представлява най-адекватният и пълноценният начин за нейната реализация. Художественият образ е всякога резултат и възплъщение на художественото мислене, той не е и не може да бъде просто „безмисловно“ изображение, тъй като по необходимост включва в себе си елементите на обобщение и синтез, т. е. елементите на един мисловен процес. Наистина художественият образ, изграден чрез словото, е лишен от физическа нагледност, но той постига такава духовна конкретност, която ни дава възможност по-нататък сами да го „досътворим“ и в сетивно отношение. Мисленето е създало понятия, т. е. идеи, за всичко и оттам универсалната обхватност на словото, докато пластическото, сетивно-нагледното изображение не е в състояние да покрие всичко и по-специално територията на субективното. Сетивната конкретност на образа в пластическите изку-

ства е същевременно и негова граница, една черупка, извън която образът не може да излезе и която определя неговата вместимост. В тази черупка е невъзможно да се внесе цялото богатство и абстрахираща сила на мисленето. Обратно, словесният образ, разгърнат в плоскостта на духовната конкретност, остава целият „отворен“ за богатството и сложността на мисълта и в същото време е зареден с безбройни валенции за сетивна трансформация в човешкото възприятие. В този диалектически смисъл сетивната недостатъчност на словото се превръща в негова сила, а сетивното преимущество на пластическия образ — в негова ограниченост.

Поради всичко това още Хегел изтъкваше, че движението на духа може най-адекватно да се отрази в словото, чрез словото, което само по себе си принадлежи на духа и е негово оръдие. Оттук следва, че и изкуството, което намира висшия си смисъл в изявата на това движение, постига най-пълно тази своя цел, когато борави със словото. Пластическите изкуства поради характера на своя градивен материал не могат да постигнат това в същата степен.

Ако след това малко отклонение от общотеоретически характер се върнем отново към киното, можем да вземем два случая, които по-конкретно и ярко разкриват сложните съотношения между словесното и пластичното. Разбира се, киното е синтетично изкуство, сиреч не може да бъде определено като чисто пластическо, но в него доминиращото и определящо изразно средство е изображението, внушенията си то трябва да постига преди всичко и най-вече с помощта на това средство.

Първият случай: когато се екранизира голямо произведение на литературата. Отдавна е известно колко трудни проблеми представлява тази транспонация и колко често резултатът е незадоволителен. Задачата понякога придобива характера на драматична алтернатива: да бъдеш верен на автора с цената на един недотам сполучен филм или пък да направиш добър филм с цената на някои, понякога сериозни отклонения от автора. Всички признават, че няма велико произведение на литературата, което да е получило равностойна екранизация. Обратно, сравнително често явление е литературни творби от по-нисък разряд да излязат на екрана „пораснали“. В наскоро издадения си труд „Киното — естетически проблем“ Иван Стефанов, като се спира на това явление, пише:

„Досега практиката показва, че от големите литературни произведения обикновено се получават посредствени филми. Причината е в завършеността, органичността и оригиналността на класическата литературна структура, която трябва да бъде напълно разрушена, за да се създаде нова, също оригинална, завършена филмова структура... С много по-голяма лекота и успех обаче може да се екранизира по-слабо и по-непосредствено литературно произведение, тъй като неговата структура не е напълно завършена и подлежи на разлагане, допуска домисляне и досътворяване, т. е. предполага, че създаването на филма е естествено продължение на процеса на синтез и обобщение“ (стр. 74).

Тези мисли са справедливи. Но те трябва да се допълнят и доуяснят в този смисъл, че тук е налице неспособността на пластичес-

кото изображение да вмести целия художествено-мисловен пълнеж на словото, да го изяви по свой начин, но в същата пълнота, богатство и дълбочина. Работата не е просто до размера на литературното произведение, защото същият факт наблюдаваме и при екранизация на къси разкази на Чехов или Тургенев. При всички случаи, когато словото е използвано майсторски в изграждането на един художествен свят, пластическата му транспонация в киното остава по-бедна, и то обективно, а не само защото се сблъсква с утвърдените от литературното произведение представи на зрителите за един или друг образ. При прехода от словесното към пластичното винаги се губи нещо съществено.¹

Тази закономерност може да се открие и във втория случай, който бих желал да упомена тук: прехода от сценария към филма. Трябва да тръгнем от общоизвестната истина, че сценарият като литературно произведение има строго функционално предназначение — да послужи за основа за създаването на филм. Самостоятелната литературна стойност на сценария е, общо взето, по-ниска от тази на пиесата, четенето на един сценарий доставя по-малко естетическо удоволствие от четенето на една пиеса. Защо? Защото възможностите на словото (като изключим диалога) са използвани в сценария само с оглед и в рамките на предстоящата пластическа обективизация във филма. Тук се казва това, което после ще мине да се покаже, което ще може да намери своя изобразителен еквивалент. А както вече дадохме да се разбере малко по-горе, казано и показано са два концентрични кръга, по-големият от които е кръгът на казаното; изразено по-опростено — всичко, което може да се покаже, може и да се каже, но не и обратното.

Въпреки това предварително съобразяване на сценария с пластическата специфика на филма ние винаги ще открием в готовото филмово произведение отклонения от него — отклонения към по-добро или по-лошо. Дори екранизацията на един „чисто филмов“ текст представлява преминаване от едно царство в друго с неизбежните различия, произтичащи от смяната на градивния художествен материал. Словото никога не може да се подчини достатъчно на изискванията на пластиката, а пластиката никога не може (често и не желае) да се вмести в решенията, изградени и внушени чрез слово. Към това органическо разминаване ще се прибавят естествено и други различия, произтичащи от факта, че при реализацията на филма работата преминава в други ръце — тези на режисьора. Основната причина обаче се намира в първото обстоятелство.

¹ В този смисъл интересни биха били случаите, обратни на ония, за които говорим дотук: когато по филма биха били създавани литературни произведения. Засега тази практика е много ограничена и се намира обикновено в ръцете на посредствени писатели и търгашески издателства на Запад, поблазени от успехите на някои филми. Но ако тази практика някога привлече към себе си солидни автори, наистина би било любопитно да се види какво ще се получи от литературната транспонация на един голям филм. Трябва да се предполага, че книгата ще се различава съществено от филма, че дори да постигне по-голямо богатство в мисловно отношение, тя ще загуби значителна част от своеобразната предестинация на филма, излъчвана тъкмо от неговата пластична фактура.

Развитието на киното през последните десетилетия е белязано с непрекъснат стремеж да се навлезе в сферата, която се смяташе резерват на литературата — сферата на мислите, на най-сложните и нюансирани човешки състояния. Със своите специфични художествени средства киното все по-успешно наред с другите изкуства съдействува да се задълбочава нашето самопознание и познанието на света. Голямата някога дистанция между киното и литературата в тази насока непрекъснато се скъсява. Всъщност всичките усилия на големите кинотворци през последните години са насочени към тази цел — да се скъсява все повече това разстояние, като се изработи такъв киноезик, който по смислова вместимост да се доближи до словото, ако не и да се изравни с него. Диалогът осъществява прякото присъствие на словото във филма и той поема голяма част от мисловния пълнеж на произведението. Но диалогът никога не е в състояние да изчерпи богатството на мисълта; от друга страна, той заема в киното по понятни причини все пак сравнително ограничено място. По-късното въвеждане на вътрешния монолог във филма даде на киното ново средство за доближаване до целта — да се изрази движението на вътрешния живот, потокът на мисълта. Все в същата посока на увеличаване мисловния пълнеж Жан-Люк Годар въведе цитатите, изрезките и „колажа“, започна да си служи с интервюто и анкетата, дори в един от своите филми даде пряко думата на философа Брис Парен, за да изложи редица свои мисли. Претърпя големи промени композицията на филма, която все повече надхвърля сюжетно-повествователната си функция, за да придобие по-голямо смислово и изразно предназначение. В стремежа да намерят по-кинематографични решения на сложни човешки състояния и на „потока на съзнанието“ редица видни съвременни кинотворци (Антониони, Рене, Фелини и др.) прибегнаха по-широко до метафоричния „език“ на вещите и на цветовете, до засилване смисловата функция на кинематографичната форма и на изобразителната фактура и др. Прилагайки посочените средства, тези автори апелират най-вече към асоциативното мислене на зрителя, там търсят канала за провеждането на своите по-мощни и сложни философски замисли, за които обикновените средства на киното се оказват безсилни.

Несъмнено обновяването на кинематографичния език и изразност, извършено през последните години, е само по себе си положително явление, белег на напредък. То е продиктувано преди всичко от стремежа на киното да стане по-пълноценен изразител на движението на живота и човешкия дух, да стане „по-мислещо“. Несъмнено е също така, че киното е постигнало значителни успехи по този път.

Тези успехи обаче дават ли ни основание да се съгласим с твърдението на Андре Базен, че кинематографистът е станал „най-последен равен на романиста“? Или с триумфалните възгласи на някои критици „годарофили“, които по повод последните творби на своя любимец Годар пишат, че най-последното е израснало в такова пълноценно и наситено средство за изразяване на епохата, каквато е литературата? Мисля, че не — колкото и високо да ценя шедьоврите на съвременното кино, колкото и страстно да обичам киноизкуството.

Защото съм убеден, че каквото и развитие да претърпи кинематографичният език, той никога не ще може да се добере напълно до пределите на словесния език. Може да се получи максимално приближаване, но не и изравняване.

От една страна, оставайки си в основата пластически език, той не е в състояние да надхвърли възможностите на материала, неговия смислов капацитет. Опитите да се форсират тези граници довеждат до прекомерна усложненост, до заплетена символика и йероглифност, докосващи понякога абстракцията. Налице е в такива случаи не език, а шифър, при това понякога неудачно съставен. Кинематографичните качества на произведението се губят, за да се стигне в някои случаи до открита антикинематографичност. Изкуството не търпи насилено над специфичната си естетическа природа.

От друга страна, прекомерното усложняване на филмовия език се натъква и на още една граница — спецификата на възприемателния процес. Нека изтъкнем в скоба, че всяко изкуство изисква и налага точно определени условия за възприемане, определящи се в последна сметка от материала и средствата, с които то си служи. На свой ред условията и механизмът на възприемателния процес (разбира се, винаги свързани с психо-физическите възможности на човека) също поставят свои изисквания към структурата, формата и „езика“ на произведенията на изкуството. Тази взаимна обусловеност е закономерност, която не може да бъде нарушавана безнаказано. „Езикът“ на дадена художествена творба не е само средство на авторския изказ, той е същевременно език, чрез който авторският изказ трябва да бъде възприет, разбран и усвоен от потребителя на изкуството — с други думи, той е средството за контакта, който изкуството търси и без който то би се превърнало в безсмислица.

Какво е характерно за възприемателния процес в киното? Преди всичко това, че той е един крайно динамичен и необратим процес. Общуването с книгата позволява задържането на нашето внимание върху определени места, връщането за проследяване на някои връзки, за възстановяване хода на авторската мисъл и т. н. При възприемането на една скулптура ние можем да оглеждаме гворбата продължително време от различни страни и ъгли и т. н. Кинозрителят, напротив, възприема филма в бързия ритъм на един течащ, незадържащ се и неспиращ поток, поради което той трябва да е в състояние да усвои и изчерпи смисъла на всеки кадър и на всяка фраза в самия им момент. „Езикът“ на киното не може да не държи сметка за тази първостепенна и неотменима особеност на възприемателния процес. Естествено с времето и опита способността на зрителя да дешифрира бързо по-сложните езикови средства на киното расте и ще расте, но при всички случаи тя не ще може да надхвърли рамките, които диктува механиката на динамичния визуално-перцептивен процес. Следователно не само поради ограничените до известен предел смислови възможности на присъщия му пластически материал, но и поради естеството на възприемателния процес киното не може да отиде до прекомерно модифициране и усложняване на своя „език“. Надхвърлянето на тази граница само ще накърни кинематографичната му природа, ще разхлаби връзките му със зрителя

и отслаби силата му на най-масово изкуство, а все едно няма да доведе до изравняване със словесността по широта и дълбочина на обхващане движението на човешкия дух: книгата въпреки това ще запази предимството си пред филма.¹

Заклучението звучи безапелационно, но то в никакъв случай няма характера на някаква присъда. Защото от казаното дотук ни най-малко не следва, че киното е непълноценен вид изкуство, нито пък че то трябва да се откаже от усилията си да разширява своя мисловно-философски капацитет, усъвършенствувайки за тази цел своя език и синтаксис. Това, което искахме да докажем тук, е, че киното — синтетично по природата си изкуство — не може да погълне в себе си всички възможности и достойнства на изкуствата, които е обединило, в това число — и всички възможности на литературата. В него се обединяват отделни елементи на тези изкуства под егидата на камерата, а резултатът е създаването на ново качество, със своя специфика и закономерности. Киното не е създадено, за да дублира чрез филмовата лента литературата, театъра или което да било друго изкуство. Колкото и родствени да са връзките му с тях, колкото и да черпи от богатството им жизнени сокове за себе си, киното представлява изкуство със самостоятелна природа, стойност и предназначение. Ето защо единственият път на развитие на киното минава през неговата собствена територия в границите, очертани от собствената му естетическа природа, така, както това е с всяко друго изкуство. А след като е надарено с толкова собствени сили и е завоювало толкова сериозни успехи, след като е така свърщено приспособено към чувствителността на съвременния човек, киното няма защо да се блазни нито от чужди земи, нито от чужди лаври.

¹ Всъщност тия разсъждения са разгърнати в по-общ теоретичен план. Сведом ли ги до равнището на зрителите, навярно бихме установили, че за мнозина от тях — поради характера на духовната нагласа, тип на мислене и култура — тъкмо филмът е по-адекватно средство за себепознание и познание на света.

«СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ»

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Справедливо е зрелостта на едно национално киноизкуство да се определя и от характера, дълбочината и мащабите на **филмовата оценка** за върховите моменти и личности в историята на съответната страна. В този смисъл с появяването на „Свобода или смърт“ по екраните на страната се осъществява една стара амбиция и задължение на българската кинематография. Най-после един пълнометражен игрален филм за Христо Ботев и неговата чета е вече художествен факт.

Практиката на световното кино недвусмислено показва, че към историята различните творци се обръщат с най-разнообразни намерения: да я използват като фон на филмово зрелище; да извлекат от нея сюжетния гръбнак на едно достоверно приключение; да потърсят в аналогията с миналото обобщението на съвременността; най-после, за да направят конкретния исторически факт аргумент в изграждането или защитата на своята авторска философска позиция. По един или друг начин дадено историческо време достига до екрана винаги не в името на самото си присъствие, а за да помогне да се изрази **нещо друго, нещо повече**. Разбира се, този израз зависи освен от намеренията на авторите още от техния темперамент, възможности, начин на мислене и амбиции.

Не е нужно да се разсъждава върху **особената трудност**, която представлява боравенето с темата за Ботев. Тя е ясна и очевидна.

Без да има и двадесет и осем години, намерил вече най-точните думи в нашата поезия, Христо Ботев тръгна, за да умре като мъченик в името на свободна България. И за всяко българско съзнание неговото име завинаги е свързано с нещо много дълбоко и свято. То е повече от символ на беззаветна преданост и жертвоготовност за родината. То е повече от символ на една изключителна стихия, родена от съчетанието на делото, словото, младостта и геройската смърт. И много трудно днес биха могли да се раз-



Стефан Илиев, Милен Пенев, Васил Михайлов и Апостол Карамитев в сцена от филма

граничат сложните пътища, по които явлението и името Ботев са определяли цялостната национална самопредстава и са се промъквали в онези интимни глъбини, които се наричат нейна душевност и категории на мислене. Разбира се, в тези пътища е участвувала и легендата...

Авторите на „Свобода или смърт“ — сценаристът Васил Попов и режисьорът Николай Корабов — не избират за обект на своя разказ пълната биография на революционера. Конкретен сюжетен център са само последните пет, най-драматичните дни на неговия и на четата му живот. Сценарият проследява почти календарно пътя на дружината от 16 май — деня, в който с „Радецки“ тя тръгва към родния бряг, до 20 май — момента, в който тя е почти разбита след изтощителните сражения. На същия 20 май един куршум, изпратен от неизвестна ръка, достига и Ботев.

Началният надпис на филма строго и много ясно определя границите на творбата:

„Преди един век двеста души български въстаници под предводителството на поета-революционер Христо Ботев превзеха австрийския параход „Радецки“, прекосиха с него река Дунав и слезоха при село Козлодуй на родна земя, за да се бият с Отоманската империя за освобождението на поробената от петстотин години България. В пет дни поход и тежки сражения загинаха почти всички въстаници и войводата Христо Ботев.“

На тези събития е посветен настоящият филм.“

Очевидно е, че авторите нямат никакво намерение да изчерпват темата. Нещо повече — за тях тя е интересна преди всичко с трагичните акорди на своя финал. И в избрания отрязък от време ние не можем да очакваме разкриването на всички страни от богатата личност на Ботев. Естествено е даже, че някои от тези страни — поета, мислителя — ще съществуват само с оглед на основната в случая характеристика на образа — този на войводата. В тези последни пет дни Ботев е неразривно свързан със своите другари. И разказът за него ще бъде толкова по-верен, колкото по-верен е той за самата чета...

Право на авторите е да изберат от голямата тема за Ботев онази подтема, която най-добре кореспондира с тяхната чувствителност и с идеята, която подхранва и стимулира техните разсъждения. Стига, разбира се, тези разсъждения да са убедително защитени и да събуждат и у нас вълнението и мислите, породили ги за живот в самите автори.

Ако напълно условно разделим филма на четири основни части, бихме получили следното: първата от тези части ще обхваща епизодите от качването на кораба, събитията на него и достигането до Козлодуй; втората — похода на четата към Балкана, когато съществува надеждата, че те ще се влеят в цяла една въстанала България; епизодите, посветени на народното ликуване и погром в самата Враца, представляват третият стилово-емоционален център; полуразбитата чета отново се бие с турците, но тя вече не може да очаква нищо друго освен смъртта. И всяка една от тези групи епизоди трябва да изрази различните страни в замисъла, като даде възможност да се изявят всички чувства, които са съпровождали четата — радост, възторг, преклонение пред делото, минутни колебания в неговия смисъл и отново готовност да му се служи до последния дъх...

Но всяка една от тези части не затвърдява у нас усещането за **единство на основната авторска концепция** — напротив, разколебава го. И то не само защото филмовият език търси за всяка от тези части **значения на различно ниво** — от простата илюстрация на факта до усложнената и обобщена кинометафора.

Сцените на кораба са разрешени изключително по илюстративен път. Добросъвестно и точно присъствуват всички необходими елементи, за да се събуди очакваното приповдигнато вълнение. Корабът „Радецки“ плува; Ботев и четниците са вече на него; моментът наближава; във въстаническа униформа войводата застава пред капитана. Но вълнението, което вероятно още оттук трябваше да ни грабне, не се е породило.

Минават още няколко десетки метра. И става ясно, че в „Свобода или смърт“ кинематографичното овладяване на пространството от страна на режисьор и оператор са на високо професионално равнище. Качествата на изображението и завидната пластическа експресивност остават отличителна черта на целия филм. И едно от основните му достойнства.

Но ние продължаваме да бъдем малко хладни. В един великолепно построен и снет епизод, четата целува земята на брега, след



Сцена от филма „Свобода или смърт“

това тръгва към зеления Балкан, а по пътя ѝ жетварките и разлюлените поля са като в народните песни.

Но в името на какво се извемяват цялата тази кинематографична култура и опит? Не остават ли някои детайли излишни и фатални за ритъма на филма?

И ето стигаме до първата важна истина, която особено е провокирала авторите: в селото, през което минава дружината, ги очаква не топъл хляб, покрив за нощта и подкрепления от хора. Българското село остава глухо за тях и за знамето им. През прозореца на случайната плевня, където са се приютили, се взират тревожните очи на войводата. Вече много по-релефно се очертават онези дълбоко трагични елементи в развоя на събитията, които са и едни от основните в авторската идейна концепция. За Васил Попов и Николай Корабов е привлекателен не само образът на героичния, но на трагично-героичния Ботев.

Безспорно е, че един подобен подход — да не се пренебрегнат онези трагични нокти, които легендата се е помъчила да заличи, защото са свързани със срамни в българската история моменти — би допаднал на съвременния мислещ зрител. Този зрител предпочита **по-многозначното третиране** на историческия материал и онова богатство на нюанси, което това предлага. И всичко, което в окончателния резултат подкрепя в този смисъл — по-плахо или по-катего-

рично — намерението на авторите, ще срещне отзвук у нас.

Но самите автори не желаят да пренебрегнат и другата възможност за извайването на темата. Филмовата епопея е също особено благодатна, за да се разкаже за последните пет дни от живота на Ботевата чета. И вместо състеното драматично действие да произтече от една по-детайлна психологическа характеристика на образите (което можем да очакваме като продължение на мотива за трагичното), авторите го търсят в подробностите и динамиката на боя. Онова, което носи големите вътрешни конфликти, остава като че ли недостатъчно психологически подготвено и разгърнато и в последна сметка се изразява само в няколко подметнати реплики: „Да запалим Враца!“, „Да разделим четата!“ и т. н. . . . А самата филмова баталия се оказва прекалено пъстра, с много излишни и зрелищни подробности от турския лагер, твърде разтегната дори.

И като че ли в целия филм тези две начала — епично-описателното и психологически трагичното, — на които се опират авторите, не само че не се допълват или обогатяват за извайването на темата, но се намират в постоянен и скрит конфликт. Всичко това поражда чувството за някаква **непоследователност** в самото авторско отношение, отразява се на пълноценността на образите и помага за фаталната липса на кинематографичен ритъм.

Като особен клин в течението на филма се вместват епизодите във Враца. За народното ликуване и погром Корабов намира силни и находчиви кинематографични образи и метафори. И трябва да признаем заслуженото и на камерата на Константин Джидров, и на музиката на Красимир Кюркчийски за извънредно експресивната сцена в черквата. Остава неясно само каква е функцията, която режисьорът определя на тази част от филма. Тя остава някак външна, претенциозна и самоцелна. Сякаш тези епизоди са просто една щастлива точка, върху която въображението на Корабов се е развихрило — по почти необуздан начин в сравнение с останалия стилистичен тон и задачи на творбата.

Но все пак основните възражения по отношение „Свобода или смърт“ се събуждат от липсата в крайна сметка на две основни неща. Първото от тях са несъздадените силни емоционално-мисловни връзки с екрана. Когато споменах трудността да се извайват тези исторически моменти и образи на екрана, имах предвид (като напълно се съобразявам със свободата на авторите спрямо подхода и акцентите на темата), че подобно филмово произведение трябва да създава една **своя съпричастност** със зрителя — това е всъщност и единственото априорно изискване към него. А филмът на Николай Корабов не съумява в последна сметка да създаде тази съпричастност. Ние оставаме хладни и в най-драматичните моменти, а мисълта ни отчита преди всичко кинематографичното майсторство и находчивост там, където те съществуват. Същевременно тази мисъл е провокирана **изобщо** от самата тема, а не толкова от нейната екранна реализация или защита.

Второто основно възражение идва от актьорската защита на образа на Христо Ботев. За авторите на филма е важен младият и пламенен Ботев; те искат да разкрият величието на образа, като



„Свобода или смърт“

не се боят дори да го приземят, за да го направят по-близък и човечен. Дотук всичко е добре. Но ето че Ботев на Милен Пенев е плах, скован и се задоволява с раздаването само на неуверени команди. Оставаме с чувството, че, от една страна, младият актьор е бил почти парализиран от извънредната задача — да бъде Ботев, а от друга — драматургически и актьорски образът не е бил достатъчно осмислен. И със самото развитие на действието той сякаш избледнява и се загубва.

Благодарение на едно по-изявено актьорско присъствие (а може би и на по-отчетлива авторска гледна точка и вътрешно движение в персонажите) изпъкват по-силно някои от останалите образи — Перо (Коста Цонев), поп Сава (Васил Михайлов), руският княз (Всеволод Сафонов).

...

Казваме всичко това, като искаме да повторим отново, че уважаваме намеренията на авторите чрез документално-хроникалното претворяване на няколко трагични дни в българската история да поговорят за цената на духовната и физическа свобода на един народ; уважаваме и тяхната творческа дързост и труд първи да пристъпят към една подобна тема.



ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ

Литературата за творчеството на Фелини е наистина необятна. По своя обем тя може да се сравни може би само с това, което е написано за Чаплин: монографии, изследвания, статии, есета, безбройни рецензии на филмите му, интервюта и репортажи, телефилми и радиопредавания се появяват не само в Италия, но и далеч зад границите ѝ. При това повечето от тях, по правило, не посят характер на обективно изследване, а са ярко оцветени в полемически тонове. Почти всички, които пишат за Фелини, са или безусловни поклонници на таланта на режисьора и защитници на възгледите му, или негови непримирими критици. Произведенията на Фелини, неговата страстност и темперамент не оставят никого студен и безучастен. И съществува следното любопитно обстоятелство: докато зад граница литературата за Фелини е предимно панегирична (във френската кинокритика няколко години дори царуваше култ на Фелини), в родината му фелинианата носи много по-критичен характер. Именно в работите на италианските автори най-често може да се срещне трезв подход към произведенията на неистовия Фелини и по-уравновесени, по-аргументирани съждения за тях. И още една черта, отличаваща написаното за Фелини от неговите съотечественици: главното внимание, по правило, се съсредоточава не толкова върху формата и стила на произведенията му (макар че новаторството на Фелини в областта на киноезика като че ли изисква най-подробен анализ), колкото върху идеите, чувствата и моралните схеми, които художникът влага в тях.

Около името на италианския режисьор още от времето на „Пътят“ се е създавала атмосфера на горещи спорове, дори на известен ажиотаж и запаленост. Със същата нетърпяща възражение категоричност, с която едни обявяват безусловно филмите на Фелини за нова дума в киното, други напълно развенчават идеите и поетиката му.

Според нас дошло е време да се ориентираме по-спокойно и по-обстойно в проблематиката от филмите на Фелини. Вместо понякога чисто емоционалното възприемане на филмите на Фелини, вместо откъснатостта на съжденията от конкретната италианска действителност време е да се пристъпи към по-съсредоточено и неприбързано опознаване на сложния вътрешен свят на режисьора, на естетическите и обществените му възгледи, на условията, на духовната и културна среда, в които се създават неговите филми, най-сетне, на личността и живота на художника, които в дадения случай поставят незаличим печат върху цялото му творчество.

В търсене на човека

Времето показва, колко се заблуждаваха ония, които искаха да видят във Фелини продължител и обновител на неореализма. Колкото и парадоксално да звучи това, Фелини, който стоеше заедно с Роберто Росellini до люлката на неореализма, който бе сценарист на много неореалистични филми, волно или неволно нанесе със своето творчество съкрушителен удар върху неореализма — направление, в чието лоно той се формира като художник. Впрочем самият Фелини и такъв например негов близък сътрудник като Ронди смятат, че истински неореалист е бил и си остава именно той, а останалите художници само са способствували за постепенното издребняване и израждане на тая школа. Но поетиката на Фелини, неговото виждане на света и художествените му задачи са съвсем други по същността си, въпреки многото допирни точки с поетиката на неореализма, с подхода му към действителността и неговите задачи. Въпросът за генезиса на Фелини, за връзките и отношенията му с неореализма не е схоластически въпрос, той не губи значение и до днес. Изясняването на това твърде сложен проблем има не само методологическо значение. То помага да се проследи развитието на следвоенното италианско кино и да се определи мястото, което Фелини заема в него.

Фелини бе и си остава неореалист в този смисъл, че творчеството му е дълбоко хуманно, проникнато от съчувствие към човека, с болка и горест за неговите страдания в жестокото и несправедливо буржоазно общество. Но виждането на света, подходът към действителността при него са съвсем други. Неореалистите подхождаха към действителността от исторически, научни позиции, техният подход бе неизменно граждански, социален, а понякога и политически; показваната на екрана действителност носеше напълно конкретен, стигащ до документална достоверност характер. А във филмите на Фелини, като се започне с „Пътят“, започна да преобладава условно-абстрактният подход към живота, това, което Лидзани нарича „апокалиптичните конниции“ на италианското кино, представляващи опасност за цялата италианска култура — литературната, риторичността, символиката. Героните, взети от страниците на вестниците, от хрониката, се сменят от измислени персонажи. А обикновените хора от народа, „фонът“, тълпата, за разлика от неореалистите, се изобразяват от Фелини понякога дори без симпатия, с деформирани лица и характери, стигащи до паталогия — нека си спомним жалките селяни в „Пътят“, бездомните в „Мошеничеството“ (Ил бидоне), пилигримите в сцените на мнимото чудо в „Сладък живот“, уродливите, болни деца, девойката с патериците и т. н. Неореализмът не познаваше тия монстри.

Светът на героните при неореализма бе неизменно свят материалистически и социален, конкретен свят, свят на човешката солидарност. Светът на героните при Фелини е идеалистичен (ако не религиозно-мистичен), предимно морално-етичен, абстрактно всеобщ свят, свят на разединеността. Въпросът не е в това, че неореализмът, както сега казват, бил прозаческо кино, а филмите на Фелини — поетическо кино. Въпросът е в мирогледа, а също така и в измененията на самата италианска действителност, отразили се върху този мироглед. Емоционалният стремеж към вътрешно освобождение на човека, към абстрактната свобода при Фелини съвпадна със стремежа към социално освобождение на човека при неореалистите. Изобличаването от страна на Фелини на човешката жестокост и коравосърдечие съвпадна със социалния протест на неореалистите. Но Фелини и неореалистите бяха само съюзници. А обективно творчеството на Фелини бе най-сериозна заплаха за неореализма; и колкото по-ярко и по-необуздано се проявяваше огромният талант на Фелини, колкото по-бързо растеше неговото майсторство, колкото по-голяма бе силата на емоционалното въздействие на филмите му, толкова по-голяма ставаше опасността от това, че прогресивното италианско кино ще се отбие от пътя, прокаран от неореализма.

Според нас би било много по-правилно да се разглежда творчеството на Фелини (като се започне с „Пътят“) не като разновидност или степен на неореализма, а като принципно, качествено друго, самостоятелно художествено течение. Едно явление несъмнено твърде значително, но с течение на времето все по-отдалечаващо се от неореализма. Разбирайки прекрасно това, прогресивните италиански киноведи не причисляваха Фелини към неореалистите и се стремяха да намерят за неговото изкуство отделно название: „индивидуалистически реализъм“, „лирико-фантастически реализъм“, „магическа поезия“, „натурализъм от киркехорски тип“ и др. п.

Но каква е философията на героните при Фелини и на самия художник?

Тук може би минава главният водораздел между Фелини и не само нео-реализма, но и цялата прогресивна италианска култура на 40—50-те години. Нео-реализмът — при едни художници повече, при други по-малко опосредствувано — отразяваше влиянието на комунистическите и социалистическите идеи, разпространяващи се все по-нашироко в Италия, обхваната от подема на демократическото и антифашисткото движение, и бе в основата си дълбоко материалистично, реалистично изкуство, носеше атеистичен и антиклерикален характер. Нео-реализмът — не само в киното, но и в литературата, театъра и изобразителното изкуство — вървеше в авангарда на материалистичната и антиклерикална култура, което бе смело и революционно в такава католическа страна, като Италия, задъхваща се от господството на Ватикана, църквата и управляващата християн-демократическа партия.

Нашите зрители (и дори някои наши критици), намиращи се далеч от водещата се в Италия вековна борба против католическата идеология, често не придават достатъчно значение на религиозните мотиви и символика, пронизващи филмите на Фелини; възприемайки преди всичко социалния им и морално-етичен заряд, те понякога не се замислят над тази страна от творчеството на художника. Но без да се разбере това, че Фелини се намира под влиянието на религиозните идеи и представи, без да се разбере, че той сам страда от това влияние и в душата му се извършва постоянна борба, едва ли може да се проникне дълбоко в неговите филми.

Разбира се, когато говорят за ирационалността на Фелини, има се предвид не просто религиозността в обикновения смисъл на думата, не това, че той е, както повечето италианци, католик. Става дума за неговата вяра в някакви трансцендентни сили, управляващи живота на човека, в Тайното и Непознаваемото, за неговите мъчителни опити да се избави от догмите и комплексите, породени от полученото през детството католическо възпитание. Именно догмите на църквата лежат в основата на неговото творчество — той спори с тях, опитва се да ги опровергае, но в очите му те са някакви дадености. Човекът е нечист и греховен от рождение и целият му живот е стремеж да изкупи първородния грях; чистота и спасение на душата той може да постигне само когато се очисти чрез страданието; жената е съсед на скверността; любовта е греховна. Човек е самотен филологически; взаимното разбиране между хората е невъзможно; човек може напълно да разкрие душата си само пред висшето същество — пред бога...

Разбира се, религиозните мотиви се проявяват не така примитивно и не-прикрито, те са облечени в усложнени и хитроумни форми, близки към възгледите на съвременния екзистенциализъм. По-специално, обикновено говорят за идейната близост на Фелини с левите френски екзистенциалисти (Муние) или пък с датския философ-мистик от миналия век Киркегор, който пръв въведе понятието „съществуване“ (екзистенция). И подобно на Киркегор, подобно на католическия свети Франциск или на реформаторите, Фелини критикува яростно официалната църква за недостатъчна набожност, за лицемерие, за това, че е затънала в мирската суета.

Ако се вгледаме по-внимателно, във всички филми на Фелини ще открием някакви религиозни детайли, символи, мотиви, наистина понякога носещи характер на полемика с официалната църква. Достатъчно е да си спомним епизода със статуята на ангела още в „Мамините синчета“; разсъжденията на Мато в „Пътят“; сцената на богомолците в „Нощите на Кабирия“; статуята на Христа, носеща се над Рим, и сцената на мнимото чудо в „Сладък живот“; наказанието на момчето в католическото училище и беседата с кардинала в „8 1/2“; сцената на разпятието в „Джулиета и духовете“ и много други.

Но още по-характерно за неговите филми е общото очакване на чудото, на благодатта, които са някъде наблизо, редом и са готови да осенят човека, да му дадат утешение, когато той се намира на границата на отчаянието, изстрадал е докрай и с това е очистил душата си. Такова просветление осенява и Дзампано в „Пътят“ и Кабирия в „Нощите на Кабирия“ и Гуидо Анселми — героя на „8 1/2“, и Джулиета в последния му филм. Финалите на тия филми звучат оптимистично, но за тоя оптимизъм и надежда ние не намираме никакви основания в „реалния“ живот на персонажите. Единственият филм на Фелини, в който няма утешителен финал и не звучат мотиви на всеопрощение и примирение със съществуването, е „Сладък живот“.

Може би именно поради това той и до днес си остава най-разобличителният, социален и жизнен филм на Фелини.

Въпросът, доколко е религиозен Фелини в своето творчество, занимава в Италия и католическия лагер. Ако левите критикуват Фелини за неговата ирационалност, католиците го призовават към по-голяма ортодоксалност. Известният кинокритик иезуитът падре Барали подхвърля на дълбок анализ въпроса за религиозността на филмите на Фелини още през 1960 г. в списанието „Чивилта католика“ и отговори на тоя въпрос утвърдително. Биографът на Фелини Анджело Солми също така признава, че „твърдата вяра в отвъдното, постоянното усещане на присъствието и необходимостта на бога, която именно е чистата любов към всяко човешко същество“ — това е една от основните черти в творчеството на режисьора.

И в своята всекидневна работа режисьорът също така прибегва до помощта на католическите кръгове, специално влиятелните иезуити на Северна Италия, Генуа и Милано — ония по-просветени и далновидни дейци, които биха желали да притеглят Фелини в лагера на католическата култура, която практически в съвременна Италия не може да се похвали с нито един крупен художник.

С проблема за „ириационалността на Фелини“ са свързани и методите на неговата творческа лаборатория. Това не е просто импровизация. Това е „магия“ „вдъхновение свише“.

Отдавайки дан на възхищение пред щедрия талант на Фелини, пред неизтощимостта на фантазията му, пред искреността, хуманността на неговата киноизповед, пред съдържанието се в тях огромен емоционален заряд, едва ли трябва срамежливо да се отминават с мълчание идеализмът и ирационалността в творчеството му.

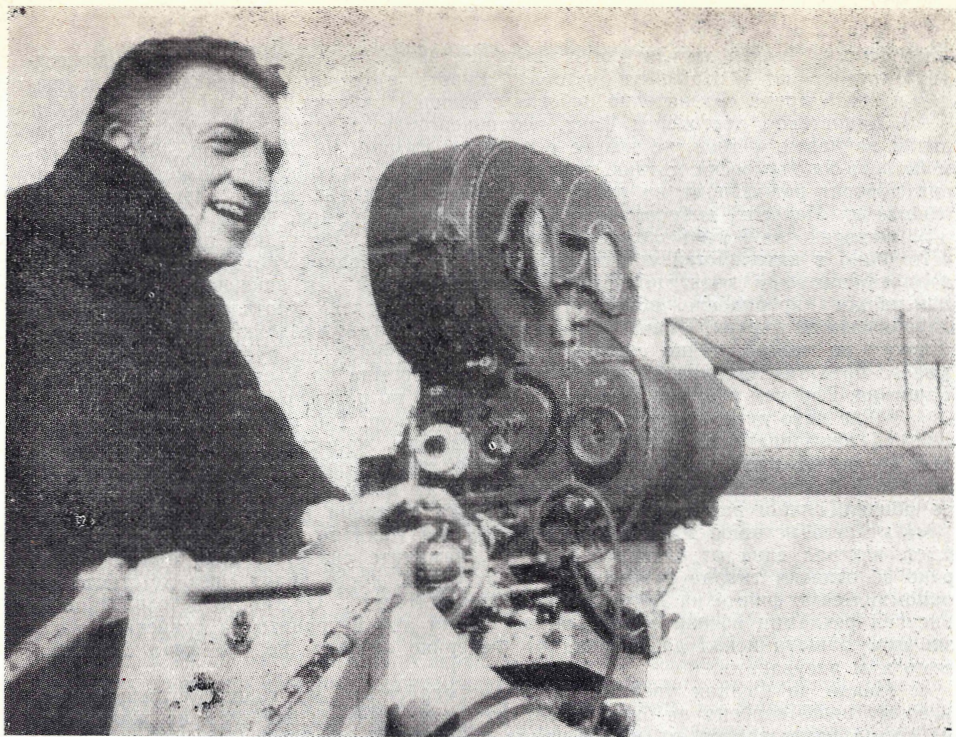
И не случайно италианската кинокритика отделя на този кръг от проблеми толкова голямо внимание. Карло Лидзани, като си спомня, че първата в Италия естетическа битка в следвоенните години се е разгърнала именно около филмите на Фелини, обяснява това с „невероятното съчетание“ в неговото творчество на справедливи, естествени човешки чувства с изкуствени, във висша степен ирационални форми. Може би същността в творчеството на Фелини е действително именно тук.

Може да се назоват малцина художници, чиято съдба и жизнен опит да се претворяват в тяхното творчество така непосредствено, както у Фелини. Сюжетите, темите, мотивите във филмите на тоя режисьор, като се започне от първите му работи, са неизменно автобиографични. „Импровизацията“ при разработването на сценария и при работата на снимачната площадка, за която говорят обикновено, опитвайки се да проникнат в творческата лаборатория на Фелини, в действителност също така се оказва плод на жизнените наблюдения на режисьора, очакващи своя ред в склада на паметта му. „Ако бих поставял филм за риба, то той също би бил автобиографичен“ — каза Фелини на пресконференция в Москва след прожекция на „8 1/2“.

Но всеки нов поставен от него филм на свой ред оказва въздействие върху режисьора, помага му в някаква степен да преодолее своите съмнения, да се справи в общуване със зрителя с острото, печално усещане на своята самота. „Не мога да съдя обективно за филмите си — казва той, — това са епохи от живота ми. Трудно е да се каже кое е по-важно — военната служба или първата любов... Например „8 1/2“ имаше особено значение. Този филм ми помогна, неговото влияние върху мен бе благотворно. Без страх и срам аз гледах в огледалото — и образът ми се хареса, преживях обяснение и в края на краищата се видях като дете...“

Ето защо такава несъмнено значение придобива при анализа на филмите на Фелини въпросът за взаимозависимостта между живота на режисьора и неговото изкуство.

Жизненият опит на Фелини до времето, когато той започва сам да поставя филми, е бил твърде своеобразен и объркан, но всъщност небогат и може би поради това впоследствие режисьорът е бил принуден да го попълва толкова щедро с измислици, с фантазии. Наситените със събития, бурни предвоенни и военни години, в които се е формирала художествената личност на Фелини, са минали сякаш покрай него. Макар той да е бил само с пет-десет години по-млад от бъдещите инициатори на новото, следвоенно италианско кино, Фелини като че ли принадлежи към друго, по-младо поколение. През времето, когато Де Сантис, Лидзани, Антониони, Пиетранджели в статиите си по страниците на списанията „Чи-



нема“ и „Бианко е Неро“ подкопаваха отвътре официалната фашистка кинематография, той рисуваше безобидни карикатури за хумористически списания. А по-късно, когато де Сантис се сражаваше с оръжие в ръце срещу хитлеристките окупатори, когато Висконти седеше в римското гестапо, а де Сика се криеше от немците в планините, Фелини бе увлечен от циганския живот на скитащите актьори и циркаджии. Идването в киното и в неореализма бе за него не призвание, не мисия, а щастлива случайност, едно от многото средства за изкарване на прехраната. И тук той пристигна не като инициатор и ентузиаст, а като „технически специалист“ — като момче с необикновена способност за измисляне, като гегмен, като майстор на диалога и репризите. Той започна своя път в киното, запазвайки провинциалната ограниченост, религиозните предразсъдъци, неполучил системно образование, откъснат от активна интелектуална среда, невиджайки и неосъзнавайки широките задачи за обновяване на италианската култура, без да се замисли над това, какво всъщност представлява тоя неореализъм, в създаването на чиито произведения той така активно участваше. Както пише един автор, светлината на осветителните тела ослепи младия Фелини и той изцяло потъна в работата, без да се оглежда както и преди в обкръжаващата го действителност.

Откъснатостта от антифашисткото движение, през чиято сурова школа премина напредничавата италианска младеж, изолираността от културния живот, традиционното католическо възпитание, в известна степен провинциалността, стигматизацията на мисленето и характера, скитническият, неуреден живот, отсъствието на образование — всичко това не можа да не затрудни, да не задържи художественото съзряване на Фелини, да не постави отпечатък върху неговото творчество.

Всъщност биографията на режисьора се ограничава с годините на детството и юношеството. Обичащ да измисля и мистифицира, Фелини е създал от ранния период на живота си нещо като домашна легенда, чиито подробности от време на време варират, сякаш стараяйки се да я приспособи към днешните си произведения. А за следващия период — откогато личността на Фелини човека се слива с личността на Фелини художника — повествуваат красноречиво него-

вите филми, които затулят или, по-точно, както обикновено пишат, художествено претворяват и отразяват неговия живот, вътрешно наситен до краен предел и както преди сравнително небогат с външни събития.

Единствено достоверен факт, неопровергаван от самия Фелини и без различни варианти, е това, че той се е родил в Римини на 20 януари, 1920 г. в семейството на търговски пътник, търгуващ с вина и сладкарски произведения (неговия портрет режисьорът ни рисува във филма „Сладък живот“ чрез образа на бащата на Марчело, добропорядъчен провинциален буржоа, човек от старата школа). Федерико се е учил зле, особено по математика. Две години прекарал в градчето Фано в католически колеж, печален и беден, където светите отци заставяли възпитаниците да водят полугладно съществуване и ги наказвали строго за най-малкото провинение, вбивайки им в слабите глави неотклонно догмите на католическата църква. Обаче момчетата, сякаш потвърждавайки изначалната греховност на човека, тайно събирали пари и изтичвали на пустинен зимен плаж, където пред тях танкувала една проститутка, огромна по ръст и дебелина, на име Сарагина. Впрочем и за тия спомени от детството ни разказва сам Фелини в „8 1/2“.

Още като дете Федерико бил голям фантазьор. Той обичал да привлича към себе си вниманието на околните, да предизвиква жалостта на роднини и приятели — за това той се държал палячовски, лъжел, преструвал се, дори симулирал, че е болен. Той бил водач, вдъхновител на момчешките лудории и сбивания, но обичал, сякаш режисирайки, сам да гледа отстраня на всички тия, организирани от него истории. Раснал заедно с брат си Рикардо, днес също кинематографист, изиграл една от главните роли в „Мамините синчета“. Към киното Федерико се отнасял твърде равнодушно — от онова, което видал през детството си, запомнил само филма на Джон Форд „Осведомителът“. От киното печелил пари — рисуval рекламни афиши за филми, поставяни във витрините на градските магазинчета. Бащата искал да направи от Федерико адвокат, но той имал склонност само към рисуването.

Макар че Фелини уверява, че до осемнайсетата му година в съществуването му нищо особено не било се случило, във всичките описания на живота му се среща разказваната от него легенда за първото му бягство от къщи. Според един от вариантите той избягал на седем (или девет) години с един странствуващ цирк, където в течение на три дена се грижил за бланата зебра. Според друг вариант бягството станало на дванадесет (или дори на петнадесет) години и Фелини прекарал далеч от дома си цял месец, също така грижейки се за зебрата. Майката на Фелини отрича категорично това, като казва, че никога не би допуснала подобни екстравагантни постъпки. Обаче мотивът на ивиците в клоунския костюм на Джелсомина в „Пътят“ идва по думите на Фелини именно от тая зебра.

Завършил криво-ляво гимназия, Фелини отново избягва от къщи. Този път бягството е романтично. Той е на шестнайсет години, а неговата другарка от детинство Бианка — на четиринайсет. Младите влюбени отиват в Болоня, откъдето обаче, останали без пари, след няколко часа се завръщат у дома. (Днес възрастната Бианка също така уверява, че всичко това са измислици на Фелини).

Според фотографите и според спомените на приятелите като юноша Федерико бил мършав, не твърде силен физически, прегърбен. Обличал се подчертано елегантно, през лятото ходил винаги в бял костюм, никога не се къпел, не танцувал, не канел девойките на кино. За себе си и за другарите на своята младост Фелини разказва изчерпателно в „Мамините синчета“. В този филм той предал неподвижната атмосфера на провинциалния живот в своя роден град — адриатическия курорт Римини, оживяващ само през лятото, а през останалото време изпадащ в летаргично състояние. Своя портрет на седемнайсетгодишен юноша Фелини пресъздава в образа на Моралдо, обаче много черти от характера му ние намираме и в образите на другите „мамини синчета“ — неговите приятели. В Римини са се страхували от лудориите на тая шайка от безделници, към която е принадлежал и Фелини, и много от нейните похождения старите жители помнят и досега.

Главно място в безплодните мечти на „мамините синчета“ е заема на надеждата да отидат в столицата. Подобно на Чеховото „В Москва, в Москва!“, през цялата младост на Фелини преминава мотивът „В Рим, в Рим!“. Но от цялата компания само на Федерико се удава да се измъкне от блатото на провинциалния бит — също така, както във филма на тази постъпка се решава само Моралдо.

Седемнайсетгодишният юноша отива във Флоренция — това е неговото трето и окончателно бегство от бащиния дом. Още в Римини Федерико бил открил малко „ателие“, в което рисувал карикатури на немногочислени клиенти. Във Флоренция той започва да сътрудничи в малкото хумористично списание „420“, половин година работи като словослагател в печатница, съчинява текстове и рисунки за комикси (герои от типа на Флеш Гордон се борят срещу обитателите на Сатурн). Флорентийският писател Алдо Палацески, почувствувал в него литературен дар, посъветва Федерико да се заеме сериозно с поезията, но пред стиховете младият Фелини предпочитал журналистиката. Неговият идеал е предприемчивият млад журналист с дръзко килната на тила шапка, наблюдаващ живота, седнал зад масичката в кафенето. В душата на юношата все по-силно звучи отдавнашният зов на Рим и през 1939 година той заминава да завоюва столицата. Като тласък към това, както си спомня Фелини, е послужил романът с някаква пишна блондинка, след която той се отправил в Рим.

Кратко време той бил хроникьор във вестник, застрахователен агент, след това отново се прехранва от майсторството на карикатуриста — юношата ходи по кафенетата и ресторантите, продавайки забавни картинки или рисувайки мигновени шаржове на посетителите, работи като оформител на витрини, рисува рекламни plakати (многочислени отзвучи от този период на римския живот на Федерико ние намираме в сценария на неосъществения филм „Моралдо в града“, в „Белият шейх“, а по-късно в „Сладък живот“). Работата с молив в ръка става навик за Фелини, в нея той намира най-първата и непосредствена форма на художественото самоизразяване.

Важно значение за Фелини имала дружбата му с Алдо Фабрици, популярен вариететен актьор, голям познавач на римския живот и на театралния бит. Въпреки значителните разлики във версиите, съобщавани днес на журналистите от Фабрици и Фелини, едно е ясно: през тия години те често са се срещали, много са беседвали и са си сътрудничили. Според версиите на Фелини той се е отправил на голямо турне по Италия с естрадна трупа, възглавявана от Фабрици (последният уверява, че това пътуване е плод на въображението на Федерико и че той го е извършил само мислено, основавайки се на неговите разкази). Според думите на Фелини той е бил в тази скитаща трупа от майстори на всичко, автор на репертоара, художник, гримьор, костюмер, дублирал е заболялите актьори и в резултат е видял сцените на всички кинозали и театри в Италия. По този материал след десет години той създава своя пръв (заедно с А. Латуада) филм „Светлините на вариетето“.

„Това бe прекрасен период от живота ми — пише Фелини, — и за него бих могъл да поставя още десет филма. Моят характер, моята фантазия, всичко в мен се оформи именно през този период, през време на пътуванията във вагоните от трета класа. Аз се отнасям ревниво към тия свои спомени и се гордея с тях. А после се върнах в Рим и постъпих на служба в редакцията на „Марк Аврелий“ с твърда заплата от 600 лири на месец.“

„Марк Аврелий“ било твърде популярно столично хумористично списание със стремеж да лази по възможност аполитичност. Фелини водил в него няколко постоянни рубрики и съчинявал сантиментално-хумористични разкази с картинки с постоянни персонажи — Чико и Палина. Героите на този комикс с продължение, представляващи трогателна двойка младоженци, скоро добили популярност сред читателите. Фашистките власти се отнасяли към дейността на „Марк Аврелий“ твърде търпимо: макар че списанието си позволявало известни „волности“, като цяло то било беззъбо и помагало да се отвлече вниманието на италианците от надвисналата над страната заплаха от катастрофа. Обаче младият сътрудник на списанието Федерико Фелини два пъти си навличал недоволството на високото начальство. Първия път, когато един от фашистките главари при посещение на редакцията бил възмутен от нестегнатия и съвсем граждански облик на Фелини, а главно — от неговата прическа и отправил дългокосия Федерико незабавно да се подстриже. Втория път работата била по-сериозна. Федерико водел рубриката „Писма от фронта“ и в едно от писмата, написано от годеница на войник, той изразявал съмнение в победата на италианското оръжие и между редовете осъждал фашистката война. А освен това вече отдавна под различни предлози (той умел да симулира още от детството си) Фелини се отклонявал от военната служба, която тогава означавала незабавно отправяне на фронта — в Африка, или на Балканите. Всичко това направило младия журналист твърде неблагоприятен в очите на началството.

През тия бурни дни той постъпва да се учи като екстернант в юридическия факултет на Римския университет, сътрудничи на радиото като автор на сценарии за предавания и като гегмен, а след това приотваря вратата и в света на киното, което дотогава не го е твърде привличало. Това станало през 1940 година. В киносвета го въвел Фабрици, добил по това време известност и като комедийен киноактьор. Остроумието и неизтощимата изобретателност на Федерико дошли тъкмо на място при създаването на сценариите на три кинокомедии с участието на комика Макарио, които поставял опитният режисьор-заянтячия Матоли („Пиратът съм аз“, „Не ми говори това“, „Виждаш ли, какъв си“), а след това на сценариите на много различни комедийни ленти и мелодрами, сред които имало няколко по-значителни филми, от които Фелини не се отказва и днес. Това е преди всичко хуманната и истински народна, дълбоко „римска“ комедия, в която нещо вече предугаждаща неореалистическите филми — „Площадът на цветята“, в която се снимали Ана Маняни и Алдо Фабрици (участвал и в написването на сценария), а също така комедията „Отпред има място“ — нейния сценарий Фелини писал заедно с кинодраматурга Чезаре Дзаватини, когото впоследствие нарекоха „мозъка на неореализма“. Поставени били тия филми от режисьора Марио Бонар.

Работата в киното, в списанието и в радиото продължила до 1943 г., но не било възможно повече да се избягва военната служба. Поредната медицинска комисия признала Фелини за годен. Излизайки от прегледа, той в яростта си изпъкнал военните си документи. Страшно било дори да се помисли каква заплаха се криела във всичко това, но за щастие зданието, где то заседавала комисията, било бомбардирано и всички списъци унищожени. За Фелини станало възможно да не се яви на местоназначението.

Върнал се в Рим от градчето, където бил призван, Фелини бил принуден да се крие, не можел да работи и гладувал. На 25 юли 1943 г. падна режимът на Мусолини, на 8 септември фашистка Италия капитулирала и тогава хитлеристките армии окупираха страната, превърнали се от съюзник в завоевател. Из цяла Италия се ширеше нелегалното и партизанско движение — започваше нова страница от славната епопея на Съпротивата. Но историческите събития, разтърсили Италия, изглеждаше, че стават някъде далеч от Фелини: той бил увлечен от съвсем друго нещо. През тия пълни с драматизъм дни станала срещата му с Джулиета Мазина — студентка, изучаваща литература и археология, участничка в университетската самодейност. Разказът за запознанването с Джулиета, изпълнителка по радиото на ролята на Палина в счеца, съчинен от Фелини, е една от неговите любими новели, обогатяваща се с течение на времето с все по-нови подробности. През октомври 1943 г., когато всичко наоколо трещело и се рушело, Федерико и Джулиета се оженили.

До освобождението на Рим Федерико, както и другите, избягнали фашистката армия, продължава да се укрива. Веднъж той попада в една хайка и едва не е откаран в Германия. Този случай е също една от новелите, които Фелини обича да разказва. Спасил се само благодарение на своята находчивост. Когато камионът, който го откарвал, намалил за малко скоростта си, той скочил в движение и преди охраната да успее да открие огън, се хвърлил с открити обятия към двама разговарящи на тротоара немски офицери. „Фриц! Мой скъпи Фриц!“ — викал Федерико, опитвайки се да прегърне един от тях. Този гнусливо го отстранил, но камионът със смутилите се есесовци вече заминал. (Тук Фелини понякога добавя, че после от възлението припаднал и го отнесли в една аптека.)

Да се излиза от къщи ставало все по-опасно и ако не е било семейството на Джулиета, на Фелини щяло да му бъде съвсем трудно. Но на 4 юли 1944 г. в Рим влезли англо-американските войски. В обърканата атмосфера на окупирания от американците „вечен град“, където пишно разцъфтяват търговията на черно, подкупничеството, проституцията, предприемчивостта на групичката художници от „Марк Аврелий“, възглавявана от Фелини, се увенчала с неочакван успех. Те открили магазинче-гелне (а след туй и три негови филиала) с фирма на английски език „Дюкян на смешните физиономии“, където рисували моментални портрети на посетителите — американски войници, а също така карикатури. На витрината бил поставен плакат: „Погледни тук! Най-безпощадните и смешни карикатуристи те гледат! Сядай и трепери!“ Тук приготвяли „говорещи писма“ и фотографирали. Качеството на плочите и на фотографите било такова, че въбесените клиенти неведнъж заплашвали да набият ловките художници. Нерядко избухналите там скандали се удавало да бъдат прекратени само с помощта на военната полиция,

безработно налагаща с гумени палки и домакините, и посетителите. Но печалбите на „фирмата“ по това време били огромни и не се налагало да се стесняват в средствата за прехраната.

Зараждащият се обществен и културен живот подемът на демократическото движение, възобновената дейност на политическите партии и вестници — всичко това сякаш не се докосвало до Фелини, увлечен от своя рискуван бизнес.

Но най-сетне, също така случайно, както срещата с Фабрици и Мазина, станало събитие, ознаменуващо неговото връщане, този път окончателно, в света на киното.

Веднъж — това било в началото на 1945 година — в „ателието“ на карикатуристите се отбил Роберто Роселини, тогава още известен само като режисьор-документалист, и, знаейки за дружбата на Фелини с Алдо Фабрици, помолил Федерико да уговори актьора да се снима във филма, който Роселини се канел да постави. Филмът бил посветен на подвига на дон Морозини, римски свещеник, помагач на нелегалните комунисти и разстрелян от гестаповците. Всеки един от тримата разказва по свой начин за това, как се започнало това щастливо сътрудничество, довело до създаването на лента, постепенно придобила характер на художествено произведение — филма „Рим — открит град“. Но каквито и да са версията на Роселини, Фабрици и Фелини, важното е това, че в резултат на работата им над сценария съвместно с кинодраматурга-комунист Серджо Амидеи при консултация с участници в римската Съпротива (Челесте Негарвиле, Антонело Тромбадори и други) се родил този филм, представляващ манифест на неореализма и поставил началото на новото, следвоенно италианско кино. За работата над този филм, както и за самото произведение, както впрочем и за целия този период, е характерна атмосферата на антифашистко единство, на дружба и близост между хора с различни политически и религиозни убеждения. Ако сценаристът Амидеи, консултантите на филма и мнозина от непрофесионалните изпълнители били комунисти, Фабрици и младият Фелини представлявали антифашистите-католици. Двете страни по своему влияели върху режисьора, увековечил в този филм подвига на двамата герои на римската нелегална борба — комуниста и свещеника

Още по-важна за художественото формиране на Фелини била съвместната му работа с Роселини над следващия филм — „Пайза“. В процеса на снимките Федерико се сдружил с Роселини и прекарвайки в градовете на Юга и на Севера, сякаш открил за себе си своята страна. Но главното е, че се „влюбил“, както сам казва, в киното, че осъзнал истинското си призвание — режисурата.

През 1946 година започва сътрудничеството на Фелини с режисьора Алберто Латуада: той участва в създаването на сценариите за неговите филми „Престъплението на Джовани Епископо“, „Без жалост“, „Мелницата на По“. Към това време се отнася запознанството и началото на творческата дружба с киносценариста и драматурга Тулио Пинели — опитен писател с католическо направление, оказал немалко влияние върху него.

Фелини не прекъсва сътрудничеството си с Роселини, преживял в края на 40-те и началото на 50-те години дълбок духовен кризис. Заедно с него той участва в създаването на филмите му от това време, проникнати от мотиви на боготърсателство и мистицизъм. Той изпълнява ролята на асистент-режисьор и на сценарист (филма „Франциск, менестрел божий“), а във филма „Любов“ още се и снима в една от ролята (епизода „Чудо“). Това не му пречи да работи едновременно с комуниста Латуада и да пише сценарии за остро социалните, типично



неореалистични („В името на закона“, „Пътят на надеждите“), чисто детективски („Градът се защитава“) и историко-приключенски („Разбойникът от Тако ди Люпо“) филми на Пиетро Джерми.

Обаче ако се обобщи дейността на Фелини като сценарист (1945—1952), хвърля се в очи, че в повечето произведения, създадени при неговото участие (като се започне с „Рим — открит град“ и „Пайза“), така или иначе звучат религиозни мотиви.

Режисьорският дебют на Фелини се е състоял едва през 1950 година и е бил твърде нерешителен: своят пръв филм той е поставил заедно с Алберто Латтуада. Това бе „Светлините на вариетето“ — страничка спомени за скитническия актьорски живот на Федерико. Пищният и жалък свят на сцените, цирковата арена, мотивът на скитанията на чергарите-актьори по напечените от слънцето, прашни пътища отсега нататък здраво ще влезе в творчеството на режисьора. Филмът се е създавал със силите и средствата на един своего рода семеен кооператив. Замисълът и сценарият на филма принадлежали на Фелини, който помагал в режисурата на по-опитния Латтуада, женските роли се изпълнявали от техните жени — Карла дел Пуджо и Джулиета Мазина. За главната роля бил поканен популярният актьор Пепино де Филипо.

В хода на работата над филма Фелини се сближил с един от авторите на сценария — Енио Флайяно. Неаполитанският писател-хуморист и очеркист, игрив и жизнерадостен, истински антипод на привързания към литературната традиционност интелектуал-католик Пинели, става също така постоянен сътрудник на Фелини.

„Светлините на вариетето“ няма особен успех и не привлича вниманието на критиката.

Донякъде обезкуражен, Фелини започва да пише отново сценарии за други режисьори. И ето Микеланджело Антониони — през това време известен само като документалист — поръчва на Фелини и Пинели да напишат сценарий по предложен от него сюжет за документален филм за света на комиксите. Сценарият, написан от Фелини и Пинели, не се харесва на Антониони и той се отказва от него. Така през 1952 година се родил филмът „Белият шейх“ — по същество първата самостоятелна режисьорска работа на Фелини, произведение, изцяло построено върху неговия своеобразен жизнен опит. Кой друг, ако не Федерико би трябвало да познава тоя призракен свят, в който се създават комиксите. Темата на филма била твърде актуална — през тия години тъкмо комиксите започвали настъплението си към италианските читатели. Филмът бил подкрепен от лявата критика, която отбелязала изобличителния характер в сатирата на Фелини. Неговите приятели настояли „Белият шейх“ да бъде показан на венецианския фестивал. Но там филмът не получил никаква премия и бил посрещнат студено от буржоазните критици. Една от причините за провала на филма, в който вече звучели много мотиви, получили впоследствие развитие в другите филми на Фелини (впрочем Мазина изпълнявала там мъничка роля на проститутка по име Кабирия), според мнението на критиката било участието на Сорди. Алберто Сорди, всъщност „открит“ от Фелини, в тоя филм се показал на критиците несимпатичен. За това във висша степен любопитно, оригинално и по сюжет, и по режисьорски маниер произведение си спомнили едва след триумфа на „Сладък живот“, т. е. тогава, когато Фелини и Сорди били знаменити.

Фелини отново преживявал период на съмнения. Той напълно съзрял като художник, за да изрази своята болка от трагедията на човешката самота в чуждия и враждебен свят, своя протест против разединеността на хората, в която той, един от първите в Италия, съгледал болестта на съвременното буржоазно общество. Той бил готов да разкрие искрено своя мироглед, своята поетика. Но прекрасно знаел, че ще бъде подхвърлен на яростна критика, не бил напълно уверен в Мазина, предназначена за централната роля в замисления от него филм, а главното — нямал нито пари, нито продуценти за неговата постановка.

Ето защо Фелини решил да отложи осъществяването на своя замисъл и, тръгвайки по изпитания път, отново поставил филм, с материал за който го снабдила собствената му памет. Това бил „Мамините синчета“, за който вече говорихме. Ето как разшифрова неговото название самият Фелини:

„Мамините синчета“ са безработни буржоа, немалки на възраст безделници. Защо те по цели дни нищо не вършат? Те и сами не знаят това. Поспециално понеже всеки от тях има някой, който добре или зле го издържа:

баща, майка, сестра, леля. С една дума, семейство. В къщи го хранят, обличат, там той спи и все още му се удава да получи немного пари за кино и цигари. А освен това, понеже никой от тях не знае сериозно с какво би желал да се заеме. Скъсната работа, скъсната служба, които би могло да им предложат провинциалното градче, им внушават презрение. Те са учили по малко, но само че повърхностно. В тях няма склонност към нищо определено, постоянно се намират в очакване на писма, на предложения, на комбинации, които биха им дали възможност да отидат в Рим или Милано за изпълнение на някакво не твърде конкретно, но почетно и изгодно поръчение. И очаквайки, те всички са доживели почти до тридесет години, прекарвайки по цели дни в разговори и ученически лудории. Те блестят само в течение на трите месеца на къпалния сезон, а неговото очакване и спомените за него заемат цялото останало време на годината. Ето какви са „мамините синчета“.

Филмът имал успех на венецианския фестивал през 1953 година и получил една от петте премии — „Сребърен лъв“ (златна награда през тая година не била присъдена).

След „Мамините синчета“ режисьорът поставя скеча „Брачно агентство“ като епизод от филма „Любов в града“ (заснет по идея на Чезаре Дзаватини). В този епизод се разказва за един циничен журналист (неговият образ в известна степен предугажда образа на Марчело от „Сладък живот“), който в хода на своя репортаж за брачните кантори се запознава с една нещастна девойка, готова да се омъжи за когото и да е, само да се измъкне от нуждата и да намери място в живота. Обхванат от съчувствие, журналистът си отива, опитвайки се да забрави онова, което е виждал, и предоставяйки участниците в срамния търг на собствената им съдба. Тази новела обаче станала малко студена, лишена от присъщата за филмите на Фелини искреност и непосредственост.

Въпреки успеха на „Мамините синчета“, Фелини продължава да се натъква на трудности при подготовката за снимките на „Пътят“. Продуцентите възразяват срещу кандидатурите на Джулиета Мазина и Антони Куин. Карло Понти например предлага да се поканят вместо тях „по-касовите“ Силвана Мангано и Бърт Ланкастър.

Но филмът, означаващ нов етап в творчеството на режисьора, все пак е създаден. Той предизвиква бурна полемика в печата и има немалко значение за развитието на цялото италианско кино, като свидетелства за новите тенденции в него. Макар идеалистическата философска основа на това произведение, както и на цялото творчество на Фелини, да е твърде уязвима и да се подхвърля на справедлива критика от киноведите, писателите и дейците на културата, които стоят на марксистически позиции, не може да се отрича огромната сила на емоционалното въздействие на това поетическо произведение, призоваващо към човешко взаиморазбиране и душевна доброта.

На фестивала във Венеция през 1954 година филмът е удостоен само с премията „Сребърен лъв“, а изпълнителката на ролята на Джелсомина — Мазина не получава никаква награда. Триумфалният успех идва по-късно, при това в целия свят. В Ню Йорк филмът се върти повече от три години подред и сумата от касовите му сборове стига един милион и половина долара. И филмът, и неговата режисура, и Джулиета Мазина получават множество премии, в това число и международната премия „Оскар“. С името на Джелсомина наричат кукли, парфюми, всевъзможни стоки, названието „Пътят“ дават на ресторанти, цигари, магазини.

Още след „Мамините синчета“, като негово хронологическо и логическо продължение, се ражда сценарият „Моралдо в града“. В края на 1954 г. той е публикуван в списание „Чинема“ и около него избухва дискусия. Но след „Пътят“ сценарият за новия филм изглежда недостатъчно поетичен, а освен това, снимайки „Пътят“, Фелини събира голям материал за живота на скитниците и техните мошенически прояви. Този материал се попълва със спомените на Фелини за срещите с подобни хора през младостта му. В резултат възниква замисълът, а след това и сценарият на филма „Мошеничеството“. В определен смисъл той може би е крачка назад в творчеството на Фелини, защото това произведение не става в строгия смисъл на думата художествено обобщение на частните наблюдения на своя създател. Снимките завършват през есента на 1955 година и филмът е показан на венецианския фестивал. Провалът е пълен. За катастрофата спомага немалко калната вестникарска лъжа, пусната от недоброжелателите на Фе-

лини, съобщението, че уж Мазина избягала с Ричард Байзхарт — изпълнителя на ролята на Мато в „Пътят“ и на Пикасо в „Мошеничеството“.

Обаче още през следващата година, след дълга подготвителна работа (в която му помага писателят Пиер Паоло Пазолини, впоследствие сам станал кино-режисьор), Фелини започва снимките на филма „Нощите на Кабирия“ с Джулиета Мазина в главната роля. Създаването на това произведение се натъква на големи трудности, никой от продуцентите не иска да го финансира. Например един от тях, Гофредо Ломбардо, казва на режисьора: „Това е опасен филм... Една лента ти постави за безделници, друга за мръсните скитници, трета за мошениците. След това искаше да снимаш филм за лудите“. Сега филм за проститутките!“

През март 1957 година снимките са завършени и филмът има успех на канския фестивал, където Мазина получава награда за най-добро изпълнение на женска роля. След това „Нощите на Кабирия“ е удостоен с премията „Оскар“.

Обаче излизането на филма на италиански екран е предшествувано от дълга и сложна борба. Въпреки растящата слава на Фелини, международните премии, личните връзки на режисьора с католическите кръгове, клерикалната цензура прегражда пътя на филма: режисьорът се е осмелил да покаже, че в свещения град, столицата на католическата църква, процъфтява проституцията. Тогава Фелини се обръща към застъпничеството на епископа на Генуа кардинал Сири и успява да постигне това, че тоя влиятелен прелат усторйва прожекция на филма за специалистите по въпросите на киното — членове на извустиксия орден. Преди прожекцията се изказва приятелят на Фелини — свещеникът иезуит Арпа, който говори за хуманния и религиозен характер на това произведение. Благодарение на поддръжката на кардинал Сири филмът започва да се разпространява през есента на 1957 година.

След запознаването с много предложени му сюжети Фелини отново се връща към един от своите стари замисли — да постави „Моралдо в града“ (сега филмът трябва вече да се нарича „Моралдо, 58“). Режисьорът започва внимателно да изучава света на римската улица „Венето“, където зад масичките на разкошните кафенета се събират героите на гръмките светски скандали, най-подробно описвани от римските вестници. Върху основата на стария сценарий и на този нов вестникарски материал се ражда „Сладък живот“. Глвното действащо лице на филма — журналистът, който играе Марчело Масторини, запазил фамилиното име Рубини, но вместо Моралдо сега го наричат Марчело.

През септември 1958 година сценарият в груб вид е завършен, но отново дълго не се намира продуцент, който би се осмелил да постави тоя филм. Ако от „Нощите на Кабирия“ се отказват 11 продуцента, за „Сладък живот“ техният брой е незначително по-малък — 7 души, в това число и де Лаурентис (след консултации с Луиджи Киарини и още двама видни кинокритици). Да рискува решава само продуцентът (и крупният книгоиздател) Ридоли. Във филма заедно с видните киноактьори се снимат непрофесионални изпълнители — действителни представители на римската аристокрация, писатели, художници. След една година, през есента на 1959 година, работата над филма е завършена и през февруари следващата година „Сладък живот“ излиза на екран, предизвиквайки остра полемика както в печата, така и сред зрителите. Успехът на филма е наистина неவிждан. Но доколкото бурно е придизвиканото от него възхищение, дотолкова бурни са породените от него възмущение и протести“. „Космически полет през отвратителна мърсотия“, „широка фреска“, „космически прозорец в света“, „барокова въртележка“, „кошмарна панорама на съвременността“ — пишат вестниците за филма. Лявата критика като цяло взима филма под защита, подчертавайки неговия разобличителен характер, съдържащото се в него безжалостно осъждане на съвременното буржоазно общество. Мненията на католическите критики се разделят. Докато католическият писател, един от авторите на сценария на филма, Брунело Ронди, а също така свещеникът Арпа, миланските и генуезки иезуити, католическото списание „Летуре“ публично хвалят филма и неговия постановчик, официалният орган на Ватикана — католическият киноцензър, а след него и Съветът на римските енорийски свещеници осъждат „Сладък живот“ и забраняват категорично на вярващите да го гледат. Вестникът на Ва-

* Има се яредвид замисълът на Фелини да екранизира романа на Марио Тобино „Свободните жени от Малиано“ — из живота на лекарите-психиатри.

тикана „Осерваторе романо“, а след това и свещеникът-кинокритик Барали в списание „Чивилта католика“ повеждат атака против филма, доказвайки неговия аморален характер, поставяйки под съмнение неговата религиозна насоченост.

Дискусията за „Сладък живот“ от страниците на списанията и вестниците се прехвърля в парламента. Депутатите и сенаторите-клерикали и неофашисти изразяват безпокойство, че този филм „може да хвърли клеветническа сянка върху цялото римско население и върху самото достойнство на Рим — столицата на Италия и на католическата църква“.

На Фелини му се налага да се отправи при архиепископа на Милано, за да обясни истинския характер на своето произведение. Режисьорът заявява, че той „с цялото възможно отстранение и без всякаква ирония — върху фона на духовното разпадане на обществото, където се рушат всички идеали и всички установености, където хората, очаквайки нещо, се движат като автомати — е искал да покаже моралното състояние на човечеството така, както това би могъл да направи народният певец-разказвач на приказки от двехилядната година“.

Смелият опит да се обхване необичайно широк материал става стилистически поврат не само в творчеството на самия Фелини, но и на цялото италианско кино. Филмът трае три часа, но според думите на своя създател би могъл да продължава поне десет часа.

Драматургията на произведението е съвършено нова: отказъл се от привычните схеми на сюжетния филм, Фелини заедно с това съумя да не придаде на „Сладък живот“ характер на документална лента.

На кинофестивала в Кан „Сладък живот“ е удостоен с главната премия, в Италия и зад граница филмът прави астрономически сборове. Но режисьорът е дълбоко огорчен и уязвен от цензурните преследвания и от кампанията против филма, която се води на широк фронт — от неофашистите до Ватикана („Осерваторе романо“ помества 11 ругателни статии, награждавайки филма с епитетите „непристоен“, „мръсен“ и т. п.).

Фелини е не само раздразнен от тия нападки — той изпитва тревога за съдбата на цялото италианско кино. На цензурни преследвания едновременно със „Сладък живот“ се подхвърлят и „Роко и неговите братя“ на Висконти и „Приклучение“ на Антониони.

Отговорът на Фелини се съдържа в киноновелата „Изкушенията на доктор Антонио“, която удря точно лицемерните буржоазни моралисти и католическите лицемери. Тази сатирична новела-гротеска влиза като един от епизодите в поставения в началото на 1962 година филм „Бокачио, 70“.

Верен на своето правило да поставя на всеки една-две години нов филм, неуморният Федерико през 1962 година създава едно от своите най-сложни и интересни произведения — „8 1/2“. Това название е просто поредният номер на филмите, поставени от режисьора — така композиторът номерира своя пореден опус. В това произведение личното, автобиографичното дотолков пълно се слива с художествената измислица, че образува едно неделимо цяло. Това е трагичен и в същото време ироничен разказ за самотата на един моден и знаменит режисьор сред тълпата на неговите помощници, приятели и поклонници, разказ за умора, объркаността и творческото безплодие, разказ за това, как един художник (т. е. самият Фелини, когото въплъщава Масгройни или по-точно сякаш заменя във филма) няма какво да каже на хората. Това е направено от Фелини в твърде усложнена форма: реалната действителност се редувa със сънища и мечти, повествованието се премества свободно във времето и пространството, реалните персонажи съществуват с измислени, живите — с мъртвите. Може би най-лаконичната и изчерпателна характеристика на произведението дава самият му автор: „Какво представлява филмът „8 1/2“? Това е нещо средно между несвързан психоаналитичен сеанс и обркан съд на собствената съвест, който става в атмосферата на преддверието на ада. Това е меланхоличен, почти погребален, но заедно с това определено комичен филм“.

Филмът е показан на III московски международен кинофестивал (1963) и получава Голямата награда — главната премия на фестивала. В мотивировката за присъждането на премията се казва, че Фелини е награден „за забележителна творческа, режисьорска работа, в която отразява вътрешната борба на художника в търсене на правдата“. Като отбелязва майсторството, таланта и несъмнената искреност на мъчителните търсения на режисьора, съветската критика заедно с това справедливо посочва, че този филм отбелязва известен отход от показа на реалния живот, стъпка по пътя на болезнения психологизъм и крайния субекти-

визъм. При цялата искреност в намеренията на художника, труднодостъпната форма на произведението и философската концепция на автора, която във финала приема живота такъв, какъвто е, действително не бяха приети от повечето зрители не само на фестивала в Москва, но и в самата Италия.

На пресконференция в Москва Фелини каза, че сам е преживял духовния кризис, който преживява неговият герой Анселми, и му се е удало да го преодолее. Доказателство за това е самият филм, в който е разказано за този кризис, като за вече преминат етап. „Моята работа се състои във вечни търсения, художникът никога не може напълно да бъде удовлетворен“ — добави той.

И сякаш развивайки и варирайки темите, мотивите и стилистиката на „8 1/2“, Фелини след малко повече от две години създава „Джулиета и духовете“ — така да се каже, „женската“ и донякъде облекчена по вътрешния си товар версия на предишната си работа.

В „Джулиета и духовете“ — драмата на омъжената дама от висшето общество, подтисната от католическото възпитание и буржоазните предразсъдъци — режисьорът е отделил главно внимание на изобразителната страна на филма. Пръв голям цветен филм на Фелини, това произведение е по-скоро своего рода балет, причудливо хореографско зрелище в стил „либерти“, който отново влиза в мода на Запад. Ако не бихме могли да се съгласим с един критик, който писа, че това е само „карнавална алегория за ужасите при застаряването на жената“, то не може да не се признае, че на филма недостига интелектуалното, духовното напрежение, а главно — непосредствеността и искреността на „8 1/2“.

Както справедливо отбелязва Пазолини, естетизацията на психологическия анализ неизбежно довежда до това, че вниманието на художника се съсредоточава върху стила и неговите възможности, върху формалните търсения. Но филмът се „държи“ върху високото актьорско майсторство на Джулиета Мазина и дълбоката хуманност на създадения от нея образ.

След завършването на работата върху този филм, имащ успех в Италия и зад граница и донесъл нови премии и награди, в творческата дейност на Фелини настъпва известна пауза.

В много интервюта режисьорът разказва за намерението си да постави филм от комедийно-фантастичния жанр. Филмът ще се нарича „Приключенията на Дж. Масторно“, в основата на сценария ще бъде поставен един американски научно-фантастичен роман — „Абсурдната вселена“. Обаче разговорите за този филм се водят вече повече от две години, а снимките не започват. Едни говорят за желанието на режисьора да си даде отдых, други обясняват това със съображенията на големия бизнес — Фелини уж водел преговори непосредствено с американски кинофирми, избягвайки италианските продуценти, и изплатил огромна неустойка на Дино де Лаурентис, с когото е имал отдавна договор за постановката на този филм.

Така или иначе, в творчеството на Фелини очевидно е завършен определен период. Режисьорът явно е казал всичко, което е могъл и искал, във връзка с темата за самотата на човека в чуждия му и враждебен свят, изчерпал е изглеждащия неизтощим, макар и не твърде разнообразен, запас от жизнените си впечатления и спомени.

„Съдбата на художника е да върви винаги напред, да не се обръща назад, съзерцавайки миналото, да не почива върху лаврите“ — писа някога Фелини.

Нека пожелаем на Федерико Фелини това винаги да бъде неговата съдба, винаги неуморно да върви напред в своите неистови и мъчителни търсения.

ГЕОРГИ БОХЕМСКИ

ФЕЛИНИ — ФРАГМЕНТИ



Както и преди, аз съм твърдо уверен, че борбата между режисьора и продуцента е свещена борба. И в зависимост от това, кой ще победи в тази борба, нашата кинематография или ще процъфтява, или ще стигне до упадък.



Сред многото начини човек да се самоумъртви и, както се казва, да премине в по-добрия свят, мисля, че най-вълнуващ е следният: да завършиш монтажа на филма си и да седиш в тъмната кинозала в очакване началото на прожекцията.

Сега, когато авторът предоставя зрителните образи на обективната им съдба, той трябва да се научи да държи сметка за тях и, усмирил прекомерната си гордост, да се откаже от преработки. Обаче не рядко той завършва с това, че продължава своя вътрешен мо-

нолог, защото не е по силите му да смята изчерпано всичко, което е искал да изрази, само в едно отделно произведение; изведнъж му се иска да излезе от рамките на филма, да развие по-нататък неговите теми и мотиви.

Мисля, че тази „монадност“, тази самота, характерни за съвременния живот, представляват временно явление. Затова е необходимо върху тази язва на живота ни да се насочи най-силната светлина, да се разбере цялата ѝ сложна противоречивост. Филмът, който се стреми образно да предаде детайлираната, показана сякаш под микроскоп картина, диалектиката на чувствата, противоречията на този монолог-диалог, който днес е основната форма за общуване между хората, отразява най-насъщната необходимост на сегашния ден, обяснява я, разкрива я в цялата ѝ дълбочина. Именно към такъв филм в най-голяма степен подхожда определението „реалистичен“. Разбира се, задача на изкуството е да разкрива, да проследява, да осветлява историческия процес, но то трябва да прави това много по-диалектично...

Смятам, че ако трябва да се говори за най-характерната черта на неореализма, това е именно неговият обществен характер. Неореализмът е движение на обществения човек, т. е. на човека, който в своите отношения с другите хора се ръководи от чувството на дълг и отговорност пред обществото...

Неореализмът се осмели да започне разговор за човека и обществото; сега той трябва да премине смело към разрешаване на ония задачи, които сам постави, разкривайки новите явления и техните нови причини. Бих казал — ако с тия думи не бе твърде злоупотребявано досега, — че неореализмът си постави задачата да стане хуманизъм, любов към живота, поетика на миролюбие.

Разбира се, това изисква в по-голяма степен да станем критични, но заедно с това и „фантазбори“ и — защо не? — „пророци“ на реализма, т. е. художници, умеещи да намират новите достойнства и новите качества в човека, предметите, събитията на живота. И така, откриване на нови духовни ценности — ето най-важната посока, в която се движи неореализмът. Неореализмът е наистина ново движение, нова поетика, която като преодолява старото, донеся обновление. Той е своего рода сонда, с помощта на която може извънредно дълбоко да се изследва това, което днес историята предлага на човека, но което съвсем не му се предоставя безвъзмездно. Не мисля, че би било правилно да се разчленява течението на неореализма на отделни групички според различните идеологически възгледи; не мисля, че трябва да се ограничава със застинали теоретични становища на миналото, да го принуждаваме, в смисъл на творческа методология, да бъде едва ли не повторение на системите, прилагани през други времена и на друго място. Днес някои смятат, че неореализмът, преминал период на временно единство, свързан със следвоенната атмосфера и със съществуването на комитетите за национално освобождение, сега се е разпаднал на множество застанали на противоположни позиции групички, които по-рано са били така тясно слети в едно, че не са се забелязвали. Ето един прекрасен начин за отказ от неореализма и неговите главни произведения: да се смята, че сега е станало явно онова, което миналото (следвоенните години) е скривало. По такъв начин се получава, че неореализмът е някакво хибридно течение, нещо временно, парадна лъжа, към която прибягват с цел за самоутвърждаване, което като резултат доведе до отслабване и разпадане на това направление.

Обаче аз, напротив, съм убеден, че неореализмът от самото си

начало бе явление по своята природа обединяващо, без стимул към създаване на нова култура. Мисля, че различните идеологически и политически сили, които днес жадуват неореализмът да изчерпи себе си, по този начин извършват понятието „прогресивен“... Неореализмът си остава синтетично, творческо направление. Трябва да се бори не толкова за утвърждаване на неговите културни и идеологически навици, колкото да му осигурим приемници и продължители. Ето една задача, която лежи върху всички нас. Такива думи като любов към живота, любов към човека, любов към неговия „общ дом“ — такива думи не са за защитниците на „хибридното“ единство.

Освен това искам да уточня още едно според мен важно обстоятелство: неореализмът, при цялата си конкретност, при цялата си „заземеност“, при цялата си привързаност към „ежедневното“ като нова ритмика на повествованието, е направление с високи цели. Това направление се стреми да се оформи като органическо разбиране на живота, като ново виждане на света. В епохата на Възраждането съществуваше едно отношение към обкръжаващия свят, към действителността; в епохата на Просвещението, на романтизма — друго. Защо днес да не можем да кажем, че се предприемат търсения за „неореалистическа“ връзка със света, с действителността? Най-същественото се състои в това, че трябва да се създават филми, в които макар и бегло, недостатъчно обстойно, без подробно повествование, но все пак да се разкриват и показват тези нови отношения...

На всички е ясно, че днес италианското кино изпитва огромна нужда от епическа форма, от романа. Но за избягване на възможно двойно тълкуване, нека уточним: това не е някаква неопределена, смътна нужда от „повествователен гръбнак“, от някакъв „машабен“ маниер, който би ни вдъхновявал, а само простата нужда от такива произведения, в които не би се давало фрагментарно виждане на човека, а цялостна представа за неговата съдба. Това виждане може да бъде изразено в края на краищата в лаконична лирична форма — та нали нашата главна нужда е в самото това виждане, а не в неговите външни прояви.

За създаването на нов роман, т. е. на неореалистически роман, според мен е съвършено безполезно и дори вредно да се насочваме към старите структурни форми на повествование. Неореализмът бе кризис и критика на абстрактния монтаж, смела крачка по пътя на ритмичното различняване и за да се стигне до нова цялостност, е необходимо да се задълбочава този кризис и тази критика. Според мен именно като се задълбочават елементите на неореализма, разглеждан като движение на обществения човек, може да се стигне до формата на романа, т. е. до сливането в едно на всички ония връзки, които човек има „около себе си“ и „извън себе си“.

1955 година

Впрочем киото прилича твърде много на цирка. И вероятно ако не съществуваше кинематографът, ако не бях срещнал Роселини, ако циркът би бил зрелище, представляващо поне някаква актуалност, аз бих пожелал да стана директор на голям цирк, защото циркът е оная смес на техника, точност и импровизация, която ме привлича. От друга страна, когато се дава цирково представление, подготвено и отрепетирано, хората рискуват истински и следователно живеят истински. Цирковото представление е свързано със сила, с мъжество и струва ми се, киото е същото нещо.

На практика да се създаде филм означава човек да се опита да въведе ред в своите фантазии и да ги разкаже с известна точност. Обаче когато се създаде даден филм, животът на трупата, срещите, новите градове, които трябва да посетим, за да поместим своята история в географски рамки — целият кинематографически живот

ни вълнува, обогатява ни. Процесът на работа става процес на живота. Създаването на филма за мен е нещо повече от прост професионален факт. За мен това означава да реализирам себе си, да изживя своя собствен живот и да му придам смисъл. Ето защо, когато ме питате кой от филмите си предпочитам, изпадам в затруднение. Не зная какво да отговоря. На мен не ми се отдава да се отдалеча, да се отстраня от своите филми. Защото това са периоди, това са късове от живота ми. Не искам да говоря за това, което изразявам във филма. Искам да говоря за онова време, което съм изживял, създавайки този филм. Изпитвам същото затруднение, което бих изпитал, ако някой ме попита: какво предпочиташ — времето на военната служба или на твоята женитба, своята първа любов или срещата с първия си приятел?... На мен ми се харесва всичко това. Това е моят живот. И следователно не мога да избирам.

В работата на режисьора има някакъв клоунски аспект, определена част комедианство. Режисьорът е човек, който пристига на дадено обществено място, спира уличното движение, налага да се мъкне напред-назад снимачната апаратура, а след това започва да крещи. Той е ту пират, ту частен детектив. Освен това налице е оня странен екипаж, който вие сте взели на своя кораб и който след пет седмици плаване иска да се завърне у дома. И ето на вас ви се налага да се превръщате в деспот, в клоун, в изкусител и в палач. Това е необходимо при един такъв занаят, при който сте длъжни непрекъснато по насилствен път да утвърждавате своя авторитет. Аз не умея да танцувам, защото ми се струва, че съм смешен; нито веднъж в живота си не съм се осмелявал да се появя в танцова зала. Обаче в случаите, когато съм принуден да уча един актьор или дори цяла стотица актьори как се танцува, аз се превръщам в признат учител по танци, дотолкова, че се случва да ми ръкопляскаат дори статистите...

И до ден днешен камерата си остава за мен пълна загадка. Когато виждам как я отварят, как пъхат в нея отверката, когато лентата заяжда, струва ми се истинско чудо, че изведнъж рано или късно ще се появи възможността да продължат снимките. През първите години на моята дейност аз много се вълнувах какво пишеха за мен един или друг критик. Купувах всички вестници и жадно се нахвърлях върху тях. Обаче постепенно разбрах, че е по-добре да не се знае мнението на критиката, доколкото похвалите в края на краищата могат да ми донесат вреда. Започваш да си въобразяваш, че си някаква личност, която всъщност съвсем не си, да гледаш на себе си като на някакъв галеник на съдбата, чиито милости непрекъснато получаваш, и в края на краищата у теб изчезва всякаква, дори най-малка неувереност, а неувереността, съмнението е най-важното за всеки, който иска да расте, да постига успехи...

Позоваванията, които някои правят, на Грос и дори на Гойя ми изглеждат абстрактни. Ако действително е необходимо да се привеждат тези паралели с толкова знамените хора, аз бих назовал името на Ювенал, т. е. на класическия автор, през сатирата на който винаги поглеждам радостното лице на живота; авторът, подобен на фокусник, на вълшебник, който обича живота, защото животът изобщо е не само това, което ние, като живеем, усещаме с помощта на нашите сетива. За мен това е нещо, което се разбира от само себе си, че през всеки предмет, всяка лице, всяка фигура, всеки пейзаж, както през прозрачно стъкло, се вижда тяхната вътрешна същност. Именно това се опитвах да кажа, макар че моят филм* представлява па-

* Става дума за филма „Сладък живот“.

норам на траура и руините. Тези руини са осветени от такава ярка, празнично-весела, златиста светлина, че животът става сладостно приятен, той е сладостен, макар дори да се рушат развалините и да затрупват твоя път...

Зная граници на своите възможности — аз съм само един „контасторие“, един от многото, които живеят в нашето своеобразно време. Струва ми се, че изразявам надеждата, а не отчаянието. Не вярвам само в жалбите, в митовите, в лъжата, в лицемерието... В същото време изпитвам дълбока вяра във фантазията — тя е свойствена не на психически болните, тя присъствува в самия живот. Аз вярвам във фантазията, която принадлежи на живота и притежава обем и мащаби, много по-реални, отколкото онова, което ние смятаме за физическо измерение.

Винаги изпитвам затруднение, когато ми се наложи да теоретизирам, да разсъждавам за опита си, да правя никакви критически изказвания за своите филми или за метода си на работа. При мене няма никаква особена система. Мисля, че моят метод може да се нарече психологически. Това означава, че се стремя да предоставя на актьора пълна свобода, опитвам се да създам такава атмосфера, че тя в никаква степен да не напомня изпит, на който излизам като съдия. Искам актьорът да вижда в мен приятел, съветник, човек, който преживява същото, което преживява и той, да разбира, че ние с него заедно се стремим да създадем нещо по възможност по-малко примитивно, по-малко условно. Мисля, че тази система поне за мен е най-плодотворна... Никога не изисквам от актьора извънредни усилия, които може би са способни да го доведат до създаване на великолепен образ, но не отговорят на неговата личност, на особеностите на характера му. Разбира се, аз говоря само за кинематографа. Възможно е в театъра въпросът да стои съвсем другояче. Смятам, че е грешка да се кара актьорът да влиза в ролята, и се старая никога да не извършвам тази грешка. Винаги се стремя към обратния процес, т. е. опитвам се да работя така, че персонажът да стане онзи актьор, с когото в даден момент разполагам. Една от причините за моите дълги търсения на нужния ми актьор (трябва да се намери такъв, че той да може да създаде персонаж с богат на отсенки характер) се заключава в това, че преди да почна да работя с него, се стремя да се сприятеля с него. Разбира се, към този метод не насочвам никого, понеже и на самия мен не ми е така лесно да завързвам дружба. В „Сладък живот“ при мен се снимаха около 400 актьори и, разбира се, не можех да бъда близък с всички.

Обаче винаги се стараех да се сближа с актьора, дори и при такива трудни условия, когато актьорът е избран тази вечер, а утре трябва да участва в снимките на някоя сцена. Използвам късия срок, за да се запозная по-добре с него, и никога не се стремя да му давам преки указания и още по-малко да му разтълкувам подробно какво представлява персонажът, който той трябва да възплъти.

Уверен съм (повтарям, това е моя собствена теория), че дори ако ние успеем да се убедим помежду си, актьорът все пак ще се стреми в своята игра да изрази онова, което му е по-близко. При всички обстоятелства в 90% това ще бъде такъв персонаж, какъвто той го вижда, и твърде малко е вероятно неговата трактовка на образа напълно да съвпадне с моята. Както виждате, това не може да се нарече теория в точния смисъл на думата, по-скоро това е мой особен метод, който непрекъснато усъвършенствувам.

Когато гледам свой филм или отделни сцени, твърде, твърде рядко се разочаровам от актьора, когото съм избрал.

Това е действително един от най-мъчителните моменти, може би най-драматичният, чието приближаване винаги очаквам със страх.

Сценарият е написан, избрани са местата за снимки (това е най-приятният период от работата над филма) и ето изпълва задачата за подбора на актьорите.

По правило, работейки над сценария, вече се ориентирам към определен актьор изпълнител на главната роля. Обаче има случаи, когато ми се налага отново да подбирам не само изпълнителите на второстепенните роли, но и главните герои на филма. Тогава преживявам мъчителни минути. Понеже съм влюбен във всички тях. Например предварително съм си представял, че даден пресонаж трябва да бъде плешив, с космати ръце, нисък и произнасящ „л“ вместо „р“. Такъв го виждам пред себе си. Започват търсенията на актьора, който трябва да отговаря на тия изисквания. Пред мен застава човек — мършав, с буйна коса, с дълги артистични ръце и с прекрасна дикция. И само защото това е живо същество, което ме гледа, което говори, при това с определен диалектен акцент, което диша, което запалва цигарата си по особен начин, той ми изглежда много по-живен, отколкото плодът на моята фантазия, и затова си казвам: вместо да създавам измислен типаж, бих могъл да използвам ето този. И виждам, че резултатът е може би по-добър: като поставям в противоречие характера и типа, действието, развитието на сюжета може да стане по-емоционално. След това се появява втори типаж, не твърде мършав, нещо средно между първия и онова, което съм измислил, и ми се струва, че и този актьор може да създаде именно оня характер, който съм замислил. Ето защо изборът на пресонаж става за мен наистина драматично събитие: всички кандидати са подходящи, всички могат да ми дадат нещо, всеки жив индивид ме възбужда, убеждава ме в нещо, дава тласък за работа на фантазията. Ето защо не веднъж се е случвало за най-малка роля да подбера двадесет-тридесет кандидати, които след това могат да ме проклинат през целия си живот — та нали съм длъжен да избира един от тях. И когато казвам на всички „да“ — това не означава, че го върша, за да се избавя по-скоро от тях, без да изпитвам неприятното чувство при отказа. Просто ми се струва, че всеки един от тях би могъл по свой начин добре да се справи с ролята. Най-сетне, в последния момент правя окончателния избор, но това става чрез някакъв тайнствен усет. От десетки кандидати избирам далече не най-подходящия типаж, както това би изисквало разумната система. Накъсо казано, не съм в състояние да кажа точно какво именно влияе върху моето окончателно решение... Например при снимките на филма „Мошеничеството“ (Ил бидоне) за ролята на девойката параличичка бяха ми останали пет кандидатки. Казах всички да се облекат и да отидат на мястото за снимки, с което предизвиках възмущението на цялата снимачна група. Така до последния миг не можах да взема решение и да направя избор, макар че всичко беше готово за снимките на тази сцена. А всички тези бедни девойки кретаха след мен с патерици, като се опитваха да предизвикат моето съчувствие и да покажат, че ще се справят с ролята. Загрижен от мисълта за това, че докато има слънце трябва по-скоро да се започнат снимките, вече се бях решил да избира една от девойките, може би най-подходящата, когато изведнаж друга една от тях, продължавайки да кука и да подскача като кокошка, се спъна от един камък, падна на земята и започна да плаче. Засегнат от нейната мъка и вероятно от напразното чакане под лъчите на нажеженото слънце, аз избрах тази девойка, която се беше ударила при падането. Това беше млада американска актриса и с ролята тя се справи твърде добре.

Ето вече няколко години, откак представям своите филми на фестивали, по време на които присъствам на различни приеми, където звучи разноезична реч, както при строителството на Вавилонската кула. Аз живея в света на киното и наблюдавам сред кине-



матографистите някаква абсурдна слабост към светския живот. У мен се появи желанието да разкажа за това чувство на досада и умора, което винаги предизвикват у мен всички тези светски церемонии.

Постепенно, засега още твърде мъгляво, у мен започна да се създава впечатлението, че всички тези премии, ленти, купи, всички тези аплодисменти, тази потребност незабавно да се изказват критически бележки за филм, който едва излиза на екрана, всички тези фестивали изразяват неудовлетворение и умора, чиито корени отиват твърде дълбоко, свързвайки света на киното с по-широки кръгове на хора, водещи определен начин на живот. Чувствувах, че зад цялото това бързане — ние бързаме за летището, сядаме в самолета, разговаряме между другото с актьора, който при това не разбира нашия език, принудени сме да оскърбяваме чувството за срам на актьорите, а на режисьора не рядко се налага да проявява цинизъм и наистина безчовечна жестокост към членовете на снимачната група — зад целия този начин на живот, който за мен лично се ограничава само в сферата на професионалната дейност, вероятно се крие някаква изкуственост, неестественост, чиито корени са още по-дълбоки,

отколкото ми се струва на мен в моята професионална сфера. Мислех си, а какво ще стане, ако разкажа една история, която би дала възможност да се покаже широката картина на този изкуствен, така повърхностен и плосък живот? Дори мислех да създам филм, чието действие да се развива на фестивала във Венеция и светът на киното да бъде показан като една от проявите, една от формите на този изкуствен начин на живот. И ето постепенно, прелиствайки илюстрираните масови списания, наблюдавайки дамските моди, четейки вестникарската хроника, дойдох до убеждението, че цялото мое недоволство и печал, всички мои противоречиви впечатления могат да се обобщят в един филм, отразяващ определен възглед върху обществото.

Освен това съществуваше и практическа необходимост да поставя такъв филм. Въпросът бе в това, че трябваше да разваля договора, който имах с де Лаурентис: аз се занаядах лекомислено, че ще мога да поставя филма „Моралдо в града“, с мисълта за който отдавна живеех. Когато взех в ръце сценария „Моралдо в града“, се убедих в неговата неактуалност не толкова поради времето на действието (това трябваше да бъде в пълния смисъл на думата автобиографична повест, един мъничко тъжен разказ за Рим от 1939 г., т. е. още по времето на фашизма, за Рим, който вече не съществува, за начин на живот, за усещания, които отдавна вече са отишли в миналото), колкото поради несъвременността на вътрешната същност на тази история.

И тогава, като се стремях да обнова тази история за приключенията на един провинциалист, който, изпълнен с надежди, планове и проекти, пристига в града, а след това е принуден да отстъпи при драматично сблъскване с действителността, се постарях да я направя по-правдива, както с оглед на характера на героя, така и с оглед на нейната същност. Така от стария проект остана само Моралдо, но вече отдавна живеещ в Рим, загубил своите идеали, отпуснал се, намиращ се в навечерието на катастрофата, а действието на филма бе пренесено в наши дни, т. е. с 20 години по-късно.

Нашата съвместна работа с композитора Нино Рота винаги е твърде интензивна. По правило не предоставям пълна свобода на никому от своите сътрудници, дори на ония, които дълбоко уважавам. Ето защо и музиката, впечатлението, което тя поражда, и образите, които извиква, се обсъждат от мен и композитора. Ние работим в твърде тесен контакт. Веднаж Брунело Ронди в разговор с мен за това, от какъв тип трябва да бъде музиката, съпровождаща началните надписи на филма, изказа мисъл, която дълбоко ме порази. Той каза, че може да се опита да се използва „придворната музика“. Тези думи изясниха в съзнанието ми онова, което дотогава си представях твърде смътно: аз съм свършен профан в музиката и не знаех какви теми и към какви композитори трябва да се насочим.

Тогава казах на Нино Рота, че в изобразителния план на филма има нещо бароково, „византийско“ и би ми се искало музиката да има тема да поражда представа за богат и в същото време жалък, бавно скитащ керван, което в известна степен представлява филмът „Сладък живот“, или пък за пищен и в същото време беден, полюшващ се върху вълните кораб.

Тогава Нино Рота с присъщата си запаленост в работата веднага съчини (а това е свидетелство за истинско вдъхновение — той незабавно творчески преработваше казаното от мен) твърде оригинална мелодия, която, както ми се струва, действително ражда усещане и мисъл за източен упадъчен разкош. Музиката към надписите бе написана по-рано. От нейната идея произтичат и останалите музикални теми във филма — все същият стремеж да се предизвика представата за помпозно коработушение: коприна, брокат, кристал, изхвърлени в морската бездна от порива на бурята. Във всичко ос-

танало, както сами знаете, музикалният съпровод на филма се състои от вече известни мелодии. Настоявах за това, понеже исках популярните песнички от последните две години да служат като определено свидетелство на епохата.

През цялото време чувствах, че Марчело с неговия безпорядъчен живот, с неговото постоянно безпокойство трябва да бъде привлечен от нещо, което би представлявало начин на живот, съвършено противоположен на неговия. Нещо, което би му служило за ориентир. И в същото време исках — и не мога сега точно да кажа дали това бе резултат на професионален опит или на интуиция — линията, историята на този персонаж неочаквано да се прекъсва. Исках този човек, в когото Марчело би виждал единствена здрава опора, да извърши нещо толкова страшно, толкова противоестествено, че Марчело да изпадне в пълно отчаяние. В резултат на тази потребност се роди образът на Щайнер.

В същото време чувствах, че е необходим епизод, който да побере в себе си повече от другите, всички противоречия, цялото отчаяние и цялата неестественост и изкуственост (простете, че настоявам за тази дума, но ми се струва, че тя особено точно изразява „сладкия живот“), показвани във филма. Това трябваше да бъде съвършено непонятен и с нищо необясним случай, който би предизвикал у всекиго въпроса: „защо?“, при това въпрос „защо?“, задаван не от просто любопитство; а това мъчително „защо?“, каквото не веднъж, смятам, се е случвало да задава всеки един от нас, преглеждайки вестниците или четейки за някои случаи от съдебната хроника.

Ето защо най-насыщната задача, философската задача на филма бе да се намери такъв епизод, който би поставил огромен въпросителен знак над целия филм, епизод, който би предизвикал такъв въпрос в неговата най-мъчителна и най-драматична форма.

Докато събирах материала, не се интересувах твърде много от фактите и събитията, които биха могли да бъдат разположени в друг ред (отново и отново повтарям, че епизодите в „Сладък живот“ могат с лекота да се заменят и от други). Интересувахме ме проблемът за стила на филма, който в дадения случай трябваше да стане неговата същност. Сякаш при появата на мълния видях пред себе си целия свой филм, неговото изобразително решение благодарение на съвременната женска мода. Веднъж, вглеждайки се в обкръжаващите хора, обърнах вниманието си към разхождащите се дами, облечени в някакви фантастични, съвършено изменящи ги тоалети. Това бе така увлекателно зрелище, че сякаш прозрях и веднага си представих в какъв стил ще поставя своя филм. Деформацията, ту смешна, ту застрашителна, но във всички случаи фантастична, трябваше да ми помогне да разкажа онова, което искаше да излее душата ми...

Изобразителната страна на филма, специално художественото решение на костюмите на персонажите и мястото на действието имат извънредно важно, решаващо значение. Именно решаващо, защото, повтарям още веднъж, струва ми се, че стилът на филма е неговата същност и същността на филма се заключава именно в стила, в който той е поставен. Костюмите на всички актьори бяха специално създадени от художника и затова моят филм напълно може да бъде наречен костюмен филм.

Избрах широкия екран, понеже ми беше нужно голямо пространство, ту запълнено, ту празно. Небето във филма не се показ-

ваше, а хоризонталната плоскост, сякаш сплескала изображението, съответствуваше на задачата да се покаже гъмжащия човешки мравуняк. Действително понякога фонът, онова, което виждаме в дълбочината на кадъра, изпъква не твърде ясно, но това не ме безпокои. Интересува ме лицето, което се намира на преден план.

Не мисля, че „Сладък живот“ може да бъде наречен реалистичен филм в духа на неореализма. Струва ми се, че в този филм се извършва постоянно изменение на неговата форма, на маниера му. Но това не са търсения, които се водят по определена програма. За мен това е един от начините на виждане и смятам този метод за реалистичен, доколкото е свързан с моята личност. А когато говоря за барок, говоря за постигнатия резултат, а не за задачата. Никога не съм се стремил към реалистическата фотография, искам ми се фотографията да бъде донякъде загадъчна и да омагьосва зрителя.

Кинематографията е преди всичко художествена изразителност. Ясно е, че всичко може да стане символично. Дори крупният план на най-посредствения актьор може да се окаже символ. Моето желание да омагьосам зрителя е едно от качествата на моята натура, от което вероятно няма никога да се излекувам. Но смятам, че „Сладък живот“ не е чак толкова претрупан със символика, както изглежда на някои. Според мен всички символи във филма са предадени с такава искреност, че веднага стигат до зрителя.

Аз съм такъв човек, че когато завършвам работата над даден филм, предпочитам веднага да забравя за него. Според мен създателят на филма е застрашен от опасността да остане в известна степен в плен на атмосферата на филма, който е поставил — той рискува да спре на едно място, да не върви напред...

Исках да създам филм, който трябваше да бъде портрет на едно човешко същество в много измерения, т. е. да се постарая да покажа човека в цялата му съвкупност — да покажа цялата вселена, която представлява човекът. Затова замислих да поставя филм, в който би се разказвало за един човек в различни планове, т. е. в план на физическия му живот, в план на неговите чувства, а така също в план на неговите мечти, спомени, въображение, предчувствия; да разкажа за това по такъв начин, че от тази хаотична, противоречива, объркана маса да възникне човешко същество в цялата му сложност. В това се заключаваше идеята на филма, неговият първоначален, още интуитивен замисъл. По-късно, след като поставих „Сладък живот“, ми дойде на ум един финал, само един единствен финал — искам да кажа, че още не знаех какъв ще бъде финалът, но вече обмислях края на историята, която исках да разкажа. Мислех как трябваше да завърши филмът, в който би се разказвала историята на човек, подтиснат от своите комплекси, от невротата си, човек, вече готов да се предаде, победен от неверието в живота, отчаял се, канеш се да си разчисти сметките с живота и да завърши със самоубийство. И така, пълен отказ от живота... Именно в тази минута, когато той вече се прощава с живота, изведнъж по чудотен начин чувствува, че приема себе си, приема негативната и позитивна страна на живота, понеже те са неделимо свързани помежду си, и в момента, когато осъзнава това, става неговото обновление, неговото второ раждане.

Имах в главата си само този финал. След това поради болест на черния дроб прекарах известно време на едно място с лековити води и бях поразен от пейзажа, който видях там, пейзаж извън вре-

мето, своего рода долина на Йосафат, където хората — роби на разписанието за лечебните процедури — се скитат без работа и без цел, отдавайки се на тази своего рода почивка, на този отдиш в малко абстрактна форма. Стори ми се, че този пейзаж би могъл да послужи като най-подходящ фон на замислената от мен история.

Обаче самата история бе още неопределена, безформена, на мен самия още не бе ми ясно какво искам да кажа със замисления от мен финал. Тогава извърших постъпка, която свидетелствува за доверие към живота, т. е. поставих се при такива условия, че станах пленник на своя замисъл: започнах да набирам актьори, наредих да се построят декорите, започнах да сключвам договори, с една дума, пузнах в ход производствената машина на снимките, която, при таяла се, вече отдавна ме причакваше и сега се нахвърли върху мен подобно на неприятелска армия.

Този акт на вяра в идеята, която живееше в мен, неочаквано прояви своята положителна същност, понеже, когато машината се завъртя, актьорите бяха избрани, снимачните павилиони готови и ме очакваха, всичко се оказа извънредно ясно и просто. И тогава си казах: ето сега разкажи историята на един човек, дълбоко объркан и, както е в твоя случай, на един кинорежисьор, който искрено, в порив на пълно доверие, разказва за своите съмнения, за своя смут, за своите надежди, за своите сънища, за своите грижи, т. е. разказва всичко за себе си.

И в края на краищата поставих филма „8^{1/2}“.

„8^{1/2}“ не ми се струва сложен, аз го смятам за твърде прост филм.

Киноизкуството е един от видовете на художественото изразяване и в повечето случаи то създава определена форма за подчиняване на зрителя от това, което той вижда на екрана. Ето защо киното е насилие над способността за възприемане. С други думи, киното винаги говори на такъв език, с помощта на който то се опитва да подтисне, да подчини зрителя. То не му оставя възможност да поразмисли — тази възможност, която обикновено има човек, когато чете книга или съзерцава произведение на изобразителното изкуство. Това е едно съвсем истинско насилие. И поради това вече се е изработила своеобразна форма на съучастие между зрителя и кинематографическото повествование. Сега зрителят гледа филма в съответствие със съвършено определени и строги условни схеми.

С други думи авторът на филма през цялото време угодничи пред зрителя, като предварително му подсказва финала.

Създава се е форма на негласно съглашение между авторите на филмите и зрителя, която именно означава пълно отсъствие на свободно възприемане.

И какво става в такъв случай?

Става нещо твърде странно: ония произведения, които не говорят на условен език, т. е. не заставят зрителя да става съучастник в тази своеобразна уговореност, в това сводничество, ония произведения, които са свободни и говорят свободно, рискуват да се окажат трудни за разбиране. Не защото са трудни, а защото зрителят е привикнал към кино, което му говори на условен език.

Тази истина се потвърждава и от онова, което става с моя филм („8 1/2“). Аз можах да наблюдавам, че филмът се оказва труден за разбиране именно за оня тип буржоазен зрител, който мисли с условни категории и който претендира да разбира филма в съответствие с някакви свои образци, схеми и концепции. Това напрегнато желание да се вижда филмът под някакъв определен зрителен ъгъл води дотам, че лишава зрителя от свободата на вътрешно общуване с автора на произведението.

Струва ми се, че тъкмо моят филм е нещо повече от искрена изповед на един кинорежисьор, донякъде чудат, донякъде твърде горещ по темперамент.

Мисля, че моят филм е проява на вярата в човека, в човешката солидарност, свидетелство за увереност в това, че човек може, ако желае, да победи душевната подтиснатост, отчаянието, безмълвието и дори смъртта.

Смятах, че не съм годен за режисура. Не притежавах склонност към тираническо натрапване на своята воля на другите, нямаше настойчивост, педантизъм, издръжливост и много други неща, а главно — властност. Всички тези качества са неприсъщи на моя характер. През детството си бях затворено в себе си момче, обичах самотата, бях твърде уязвим и чувствителен, едва ли не до припадък. И си останах — каквото и да мислят за мен другите — твърде плах. Как би могло да се съчетае всичко това с високите обувки, мегафона, гръмките викове — тези традиционни аксесоари на киното? Да се режисира филм е все едно да се командуват моряците на Христофор Колумб, които желаят да се върнат назад. Около себе си виждаш вечно лицата на осветителите, върху които е застинал немият въпрос: „Какво, вие отново ли се каните да ни задържите повече тази вечер?“ Ако не бъдеш властен, тихомълком любезно ще те изгикат навън от гавилиона.

Тогава още работех като сценарист, присъствах на снимачната площадка, за да изменям на място ситуацияите или ремарките. И бях удивен как се удава на режисьора да се държи така отчуждено с актрисите. Винаги ми беше трудно да съчинявам диалози сред този хаос; страшно ме плашеше необходимостта от колективна работа, когато всички заедно вършат нещо общо и при това разговарят с пълен глас. И все пак в края на краищата се научих — аз работях добре само сред тичането и шума, както през времената, когато бях журналист и пишех статии в последната минута, сред хаоса на редакцията.

Бих желал само по-рано да бях започнал, но не в този смисъл, че съм искал да започна своята кариера като по-млад човек, а в смисъл, да бъда режисьор още през 1920 година. Тогава да бях на двадесет години и да можех да се възползувам от пионерския период в развитието на киното. Когато поставих първия си филм, киното вече беше археологическо явление — имаше своя история, своя естетика. Зад гърба ми съществуваше вече целият процес за интелектуализация на киноизкуството, съществуваша сравнения, спънки, тежестта на опита. А в зората на киното не е имало никакви комплекси; всичко е било по-скромно, ново, свободно. Често казвам, че съм започнал да снимам филми по такъв начин, сякаш киноизкуството не е съществувало, но това е едно твърде безцеремонно твърдение. Чуждите стилове, поетички, половиният век кинообрази, макар и косвено, но все пак са хвърляли немалко сенки върху моята работа, оказали са върху нея влиянието си.



Обкръжаващите хора ми харесват, когато се намират в добри отношения помежду си, нещо, което особено се отнася до моите сътрудници и приятели.

Това не е алтруизъм: аз искам те да бъдеш в добри отношения, за да ме оставят на мира. Когато спорят и се карат помежду си, винаги се страхувам, че от това ще пострадам най-много аз.

Самичък се чувствам великолепно, не усещам бремето на самотността. Но ми е добре и с другите. Не съм на себе си само тогава, когато попадам на някои временни групировки — на събрания, лишени от смисъл и цел, с хора, които бърборят за това и за онова, като си разменят новини и усмивки.

Мисля, че съм се научил по-добре да се защитавам. Но не бих желал да правя твърде безоблачни и самодоволни изявления. Толкова повече, че тази привидна зрелост, неочаквано може да не се оправдае. В действителност може би усещането, че контролираш своето емоционално състояние, да се получава не толкова поради истинската зрелост, колкото поради застаряването, т. е. поради някакво открито, извечно загасване.

Често ме питат какво мисля за Фелини като „обществена личност“... Ненавиждам цялата официална, декоративна страна на нашия живот — церемониите, премиите, необходимостта да се излиза на сцената, да се получават статуетки, да се благодари, да се произнасят речи... А изпитвам удовлетворение, когато чувствам от страна на другите доверие към себе си...

Аз се поддавам на една свежа рода носталгия, на тъга по по-висок съвършен морал: и поради това не се чувствам добре, помрачнявам. Вероятно правилно е, че човек не може напълно да се измени, че характерът, който се е формирал в ранно детство, регулира поведението на зрелия човек. Някои наричат това съдба, други го свързват с емоционалните фактори, които въздействуват на новороденото. Що се отнася до мен, мисля, че причините, обуславящи поведението, зависят по-скоро от възпитанието, идват от тъпото или фанатично прилагане на моралните норми, заложили в свещената сфера на семейството, през възрастта, когато не е позволено и е невъзможно да се избира. Втората половина на нашия живот прекарваме, като се занимаваме със зачеркването на това табу: поправяме вредата, нанесена ни от възпитанието през първата половина на живота ни. Говоря за хората от своето поколение и мисля, че това се отнася до мнозина.

Всяко художествено произведение е изповед. Ако този, който го възприема, се вълнува или възмущава от него — това е свидетелство за неговата искреност и в такъв случай можем да кажем, че то е необходимо.

Мисля, че всички ние през детството си сме имали бурен онорически живот. Моята детска фантазия бе извънредно богата. Аз затварях очи и след минута тишина изведнъж абсолютно безшумно започваше най-удивителният спектакъл. Бях нарекал четирите ъгъла на своя креват с имената на четирите кинотеатра в Римини: „Фулгор“, „Опера национал балила“, „Савоя“ и „Султано“. Отначало отивах в ъгъла на „Фулгор“ и скоро започваше спектакълът. Не знаех колко

продължаваше той, във всеки случай не твърде дълго, и най-накрая завършваше също така безшумно, както и започваше, постепенно загасвайки, както пламъкът на догарящ огън. Изчаквах няколко минути, после премествах главата си в другия ъгъл и зрелището се повтаряше...

Когато като малък за пръв път видях диапозитиви с изображение на църкви, порази ме не техническата страна, а по-скоро способността на тия изображения да възсъздават и преобразяват действителността.

Нима впрочем не казваме вълшебен фенер? Ето защо ми се струва, че именно киното е най-подходящото средство да се уловят ония прояви на реалността, неподдаващи се на сетивно възприемане, които носят характер на видения, т. е. са най-близки до човека. Опитът да се разкрие картината на вътрешния живот е твърде рискувано начинание. Съществува опасност да се изпадне в безплодно полумистично съзерцание или да се спре пред външната фасада на явленията. Обаче трябва да знаем, че светът не завършва под носа ни, че бъдещето е приготвило за човечеството не само трагедии, но и щастливи, радостни открития. В това съм уверен.

Отдаде ми се да вложя във филма само половината, само четвъртината от онова, което предполагах. Машината на киното, макар че днес тя може да се използва като че ли свободно, утежнява неизбежно всичко. Неизбежно се налага да се правят уточнения, толкова мъчно извършващи се, че лишават от прелесть най-сполучливите прояви на фантазията.

Като дете сам си изработвах марионетки. Отначало ги рисувах върху картон, след това ги изрязвах, а сетне им пригаждах глави от глина или от вата, напоена с клей. Един от приятелите на нашето семейство — скулптор, отбивайки се в склада на моя баща, видя как си играя и ме научи да употребявам течен гипс и пластилин. Сам си приготвих боите, като натрошвах и стривах тухли. По-късно започнах да отивам при кожари, при дърводелци, които ми подаряваха меко дърво. Вероятно оттогава за мен фантазията винаги е свързана със занаята.

Никога не ме интересуваха други игри освен марионетките, боите и конструирането на рисувани триизмерни фигури, които изрязвах и налепвах. Нищо друго не ме привличаше: нито веднъж в живота си не съм ритнал топка. Обичах също така да прекарвам цели часове затворен в клозета, пудрих лицето си и се гримирах по най-невероятен начин: залепвах си мустаци от слама, мажех главата си с белтък от яйце, вчесвах гладко косите си, както при възрастните, рисувах бакембарди върху страните си с обгорена тапа.

Ако във всичко това би могло да се видят белезите на призоваването ... Какво пък, може би е така. Аз винаги твърде силно усещах зова на зрелището...

Впоследствие, в горните класове започнах да издавам нещо от рода на дълъг комикс, с маса илюстрации, карикатури, рисунки и разкази. Ако имаш предвид това, като ме питаш за връзката между поведователната измислица и фигуративното изображение, то да, такава връзка, струва ми се, действително винаги е съществувала, поне в тенденция.

От времето, когато съчинявах репертоар за естрадни трупи, които излизаха в кинотеатрите преди започването на филма, ми е останал навикът да правя скизи на костюми. Идеите, които ми идват наум, веднага придобиват конкретна форма във вид на скизи и скици. Понякога дори идеите се раждат именно в миговете, когато рисувам. Образът на Джелсомина например възникна от една рисунка.

По-късно този навик се превърна в необходимост. Няма защо да се разговаря дълго със сътрудниците, предпочитам да им обясня какво желая, като им покажа това, което съм надраскал. Акварелите са също начин да се съсредоточа върху проблемите на филма в определен етап от неговата подготовка.

Що се отнася до „Бокачио 70“, продуцентите предварително решиха, че филмът ще бъде цветен. Шеговитият характер на сюжета и късата форма на епизода, струваше ми се, че отговарят на експеримента — моя пръв нетвърде отговорен опит за заснемане на цветен филм. Не гледах твърде сериозно на всичко това и не исках да споря. С „Джулиета“ работата е друга, тук цветът е изискване на сюжета. Мисля, че не бих поставил този филм като черно-бяло. Това е такава форма на фантазията, която се разкрива чрез цветни образи.

Когато започнах да снимам „Джулиета и духовете“, подхвърлих една мисъл, която стана толкова разпространена, че започна да предизвиква отвращение: киното е движение, цветът е неподвижност, тяхното сливане е невъзможно. Това е nonsens. Все едно да се каже: дишай под водата...

Това е неизпълнима операция, ако я осъществяваш строго обмислено, а не се оставяш на волята на случая. С други думи, не бива да се надяваш, че ще ти се удаде да постигнеш резултат, който би отговарял в сто процента на твоята идея за цвета, не би извършил предателство спрямо нея, не би я изопачил от въздействието на такива неподдаващи се на предварителна сметка фактори като осветлението, процеса на снимането или печата. Живописецът придава на своята картина неподвижно, постоянно, неизменно осветление. Цветът във висша степен е индивидуален елемент и в простия физиологически план: моят зелен цвят не е такъв, както при теб или при някого друго. Художникът, който рисува платното, може с абсолютна точност да задържи оня нюанс на цвета, който желае. Някои предполагат, че същото може да се направи с кинематографическия кадър: достатъчно е само да се насочи светлината към оня елемент, който искаш да отделиш, и на преден план ще излезе зеленият цвят. Да допуснем дори, че това е така, макар че съществува истинска взаимозаменяемост, своего рода обмен на флуиди между багрите в дадена сцена, поради което, когато гледаш филма, забелязваш, че едни осветени пространства потъват в тъмнина, а други имат някакви непредвидени отблясъци.

Но да допуснем все пак, че осветлението може да бъде безупречно. Ти съзерцаваш своята жива картина, казваш си, че напълно си удовлетворен, и се приготвяш да снимаш. Подчинявайки се на своя инстинкт, приближаваш се или се отдалечаваш, панорамираш, движиш, макар и съвсем незначително, камерата. И веднага интензивността на осветлението, макар и малко, се изменя, цветът става по-ярък или по-блед; достатъчно е да се помръднеш и всички елементи, които си се опитвал да фиксираш, са вече не ония, както преди. Зеленият цвят не е вече твоят зелен цвят.

Човешкото око вижда предметите, както и се полага на човешкото око, с целия товар от чувства, идеи и истории: то е способно да извършва мигновени операции за отбиране, умее да отделя елемен-

тите, които най-силно го поразяват. В паметта за предметите и събитията винаги остава един доминиращ цвят, другите изчезват. Ако си намислиш например да разкажеш за тази наша среща на един свой приятел и пожелаеш да се спреш на багрите в тая стая, вероятно ще си спомниш само позлатата върху вратите, прозрачната синева на тази пепелница, черния тон на тази картина. Обективът на кинокамерата не извършва тия операции, той изпълнява чисто математическа функция: регистрира това, което в дадения миг му предлага тази изменяща се при движението светлина.

Режисьорът, който поставя цветен филм, е подобен на писателя, който, след като е написал думите „стаята бе зелена“, прочита, когато книгата излиза от печат, думите „стаята бе розова“. Да, именно така: ти си заснел зелена стая, отиваш да гледаш филма и изведнъж я виждаш на екрана розова, а всъщност никакъв розов цвят изобщо не е имало там. Аз открих това за пръв път, когато снимах „Бокачио, 70“. Бях замислил образа на доктор Антонио като малък човек, облечен в черно сред белоснежните грамади на зданията. На екрана мраморът вече се оказа не бял, а син — в гладките плоскостите на зданията се отразяваше небето. Нищо не можеше да се направи.

В заключение трябва да кажа, че доколкото не е възможно да се снима цветно, трябва да се използва само черно-бялата гама. Обаче, забравяйки за всичките си разочарования, за чувството на безпомощност и раздразнение, отворило ми месеци наред работа, смятам, че цветът придава на такъв филм като „Джулиета и духовете“ ново измерение. Нещо такова, което черно-бялата гама никога не би могла да му даде.

Не смятам, че цветното кино напълно ще замени черно-бялото, обаче мисля, че въпреки всичките си неподдаващи се на предвиждане и отчитане отклонения, то е явление с необикновено значение. Предлошият цветен филм, разбира се, винаги ще предпочега черно-белия. Толкова повече, че в някои случаи така наречените „естествени цветове“ обедняват фантазията. Колкото повече се стремиш да се приближиш към действителността с помощта на мимикрията, толкова повече изпадаш само в подражание на нея.

В този смисъл черно-бялата гама предоставя по-широк простор на фантазията. Твърдо съм убеден, че след като видят един хубав черно-бял филм, мнозина зрители, ако ги попитат за неговата хроматична страна, биха могли да отговорят: „Прекрасни багри!“, защото всеки човек надарява зрителните образи с ония цветове, които носи в себе си и с които според собственото си желание оцветява видяното на екрана.



Аз се мъчех неизразимо, когато работех като сценарист. Вероятно за режисьора бях за нищо негоден сътрудник. Представях си кинематографически всяка сцена, опитвах се да подсказва на режисьора — придиричиво, педантично — всички подробности във всяка ситуация. Още тогава смятах, че диалогът в киното няма голямо значение: вратовръзката на оня, който говори, би могла да бъде много по-важна от неговите реплики. Затова, докато мислех за цвета на тази вратовръзка и какъв възел би трябвало да има тя (макар че не на мен ми се полагаше да избирам тази вратовръзка), Пинели, знаейки работата си, пишеше. Той винаги пишеше много повече от мен, когато работехме заедно. Неговият ценен театрален опит му позволяваше да разкрива всяка сцена чрез добър диалог.

Пинели — ето това е истинският сценарист.

Днес моето отношение към сценария не се е изменило. Понякога се случва, че в етапа на озвучаването преработвам всичко отново. Често през време на снимките предпочитам да застава актьорите просто да броят на глас „едно, две, три, четири“, отколкото да про-

изнасят реплики, написани преди няколко месеца и изглеждащи ми вече остарели и неуместни.

Сценарият започва с идеята и завършва в известен смисъл с първото копие на филма, а по-точно — с първата прожекция на филма.

Филмът е авторско произведение, над създаването на което работят всички заедно, да именно всички: от господата бога до най-жалката статистка с неизразително лице. Не бих желал това да звучи обидно за някого от ония, с които съм работил и работя; на различни равнища всички те винаги са били за мен твърде ценни сътрудници. Преди всичко, разбира се, сценаристите Пинели и Флайяно, които бяха заедно с мен и ме поддържаха в продължение на много години във всичките ми начинания. А също така Брунело Ронди — предан, страстно влюбен в работата, богат с идеи и с горящ ентузиазъм. Но как ще оцениш онова, което не се поддава на никакъв отчет: неочаквано започналият дъжд; девойката, която изведнъж започва да плаче; дошлият посетител с шапка в ръка, когото незабавно използвам, за да уточня окончателно образа на един от персонажите, останал до този миг все още недоработен . . .

Решението ще дойде и ще бъде правилно само при условие, че съумееш да създадеш плодотворна атмосфера, в която може да се роди нещо. Всичко може да съдействува за създаването на тази атмосфера, в която отначало живееш ти сам, а след това цялата снимачна група. Когато казвам „всичко“, имам предвид също и някои отрицателни фактори, недостатъчното взаимно разбиране, различни трудности и спънки.

Всеки път рано или късно настъпва момент, когато чувствавам недостатъците на сценария, безполезна да се продължава работата в литературен план. Тогава отварям вратата на кантората, поставям обявление: „Федерико Фелини започва нов филм и ще се радва да разговаря с всекиго, който пожелае това“ и пускам да минат пред мен стотици лица. Това е своеобразен обряд, необходим, за да се създаде атмосфера, един от многото ритуали и, разбира се, не най-главния. Ето аз седя в кантората, вратата се отваря, влизат ту някакво старче, ту лека жена, ту мъж, който иска да продаде часовник, сегне графиня, по-късно някакъв шишко. Аз преглеждам цяла стотица от хора, за да вмъкна във филма си двама от тях, но при това запомням костюмите, диалектите, мустаците, нервния тик, маниерите . . . Някой от събеседниците е твърде доволен, че настойчиво го моля да бъде фотографиран. Но например дадена жена ме интересува само защото ми е нужна фотографията с модела на нейните очи.

В един прекрасен ден чувствавам, че съм вече сит до гуша и от кантората, и от всички тези хора, които минават пред мен — тогава започвам пробите. Това е заключителната част на ритуала — вече знам, че съвсем скоро ще се наложи да започнат снимките на филма.

В определен момент това състояние на застой, толкова плодотворно и полезно в другите етапи на работа, става смъртно опасно. Сега различните спънки и протакания ме довеждат до побесняване, понеже знам, че снимките не трябва повече да се отлагат, че филмът рискува да стане друг.

Казвам си: „Не се вълнувай. Отървавал си се в другите случаи, ще се отървеш и сега.“ И все пак тази нерешителност, която ме сковала, не е симулация, макар че вероятно тя е свързана със суе-

верието, което пускам в ход, за да оживя творческия стимул. Това е реалното усещане за пропастта, по ръба на която вървя с риск да падна и да си счупя шията.

Когато започнат снимките, ако е създадена съответната атмосфера, за мен не съществуват повече никакви трудности. Всички истински трудности предварително са преодоляни в процеса на смяната и взаимопроникването на различните фази от подготвителната работа. Ако всичко е вървяло както трябва, въпреки различните инциденти и неуредици повече нищо не е важно — нито актьорите, нито натурата, нито репликите. Може всичко да се измени и в действителност всичко се ражда, без да държи сметка за това, което предварително си подготвил...

В течение на една-две седмици трябва да се убедя в това, че филмът се е родил, и да видя накъде върви. Сега вече той режисира мен, а не аз него.



Никога не съм се решавал да избира един или друг актьор, бидейки привлечен от неговото майсторство, от неговите професионални способности. Също никога не ме е спирало при избора на непрофесионален изпълнител неумението му. Търся за своите филми изразителни, характерни лица, които говорят за себе си всичко от първия момент на появата върху екрана. Нещо повече: старая се при помощта на грима и костюма да подчертая всичко, което може да помогне да се разкрие по-дълбоко психологията на даден типаж. При избора на изпълнителите не се придържам към никаква система. Изборът зависи от лицето, което виждам пред себе си, и от това, какво мога да отгатна под външността на хората, обикновено непознати за мен, които виждам за пръв път. Ако извърша в началото грешка, т. е. ако припиша на една или друга физиономия значение, което тя не притежава, обикновено се сепвам още в първите минути на снимките и заменям изпълнителя. Не заставям актьора да се маскира в чужди дрехи, а предпочитам да го заставя да изрази онова, което може. Най-често не изказвам това, за да избягна недомълвките, стеснението, досадата, но все пак бих могъл да кажа на актьорите, които се снимат в мой филм: бъдете верни на себе си и не се безпокойте за нищо. Резултатът винаги ще бъде положителен. Всеки от нас има такова лице, каквото му се полага, човек не може да притежава друго лице и всички лица са винаги такива, каквито трябва да бъдат, природата не греша.



Не мога да понасям актьори, които оказват влияние върху персонажа, които идват със свои идеи, научили наизуст сценария. Винаги се старая да им обясня, че напразно губят времето си, защото ще изменя всички реплики, както впрочем и всичко останало. Смятам това за недопустима намеса от тяхна страна. Моята работа с актьорите никога не е плод на размисли и беседи. Тя по-скоро изпъква в редица банални съвети, подсказвани от наблюдението върху моя и техния съвместен живот. В това отношение важен ресурс за мен е именно наблюдаването на актьора през времето, когато той не работи. На масата за обед, когато започват да откриват душата си или да разговарят за политика или когато актьорът бърби за това или онова с някого от техническия персонал — тук го виждам такъв, какъвто ми е нужен. Често ми се налага да говоря с актьорите и винаги прибягвам до помощта на една фраза: „Направи го така, както тогава, когато...“ И това „тогава, когато...“ може да означава например кавга с келнера в ресторанта. Да допуснем, че актьорът трябва да

каже на своята любовница или на сина си: „Махни се от къщи“ — тогава му казвам: „Произнеси това така, както каза тогава на келнера: „Отнесете този недоварен ориз.“

Нещо повече, понякога дори заставям актьора да произнесе: „Отнесете този недоварен ориз“ вместо думите: „Махай се от къщи“ — понеже все едно при озвучаването на филма всичко ще бъде приведено в ред.

Някои от актьорите отначало се обиждат, след това свикват. Те разбират, че може би не си струва да проявяват излишно старание, да репетира у дома си пред огледалото. Всеки път, разбира се, отношенията с актьорите носят различен характер, това е цяло кълбо от преплетени отношения и множеството нишки не трябва да се изпускат от ръце. Но прелестта на киното се състои именно в това, че те учи да познаваш хората, да ги разбираш, заставя те да разбереш себе си, преодолявайки при това психологическите бариери, трудностите на чуждестранния език, комплексите, щеславието. Но обикновено актьорът, който притежава слух, винаги чувствава добил ли е диалогът на снимачната площадка правилния тон.

Мисля, че това е необходимо изискване, естествена, характерна черта на киното. Съчиняваш десетки страници диалог, сетне разменяш няколко думи с художника-декоратор и построяваш стая, която сама казва всичко. В този момент чувствуваш, че диалогът съвсем не е нужен, че без него можеш да кажеш същото, само че много по-непосредствено, по-точно.

От мига, в който започват снимките, отношенията с оператора са толкова важни, колкото с художника в подготвителния период на работата. Неправилното осветление в някоя сцена е равно на фраза с неуместни прилагателни. Операторът е ръката на режисьора, която технически осигурява постигането на определени резултати. Най-добър оператор за моите филми е онзи, който — макар и със свито сърце — ме следва и прави всичко, за което го моля. Разбира се, ще бъде още по-добре, ако той е умен: умът никога не пречи. Искам само да кажа, че пред оператора, притежаващ собствен определен вкус, предпочитам еkleктика, който би разбирал моите изисквания и би съумял да ги осъществи с помощта на безупречно майсторство. С Джани ди Венанцо в „8 1/2“ и в „Джулиета и духовете“ работих прекрасно, също така както в миналото се чувствах великолепно с юначагата Мартели.

Камерата в моите филми не винаги е подвижна, зависи от това, какво именно разказвам. Струва ми се, че вътрешният ритъм на сцените седи в главата ми още преди началото на снимките. В това отношение спазвам пълна вярност към първоначалното решение; ако съм започнал да поставям някоя сцена по определен начин, повече не я изменям. Във всеки случай никога не изхождам от никакви предварително изработени стилистически изисквания, а само се опитвам да се приспособя по определен начин към значението на сцената, която искам да предам. Когато например забелязвам, че значението на сцената се разкрива благодарение на това, че камерата обикаля около една чаша, а след това се старее да покаже всичко останало, съгласувам целия ход на снимките с това мое откритие.

Не мисля, че някога съм изхождал от определено решение да избира една или друга форма на повествование. Всеки път необхо-

димото решение ми е подсказвала, както и трябва да бъде, самота тема на филма... Винаги съм започвал с това, че съм се влюбвал в някой персонаж, в някой пейзаж или атмосфера. По-скоро в лирически план, отколкото в повествователен. Вероятно с това се обяснява този донякъде рапсоден тон, за който говорят. Историята се разделя на глави, на малки картинки, както в старинните фрески или в плакатите — илюстрации към песните на нашите „кантасторие“ или в комиксите. Но най-смешното е, че винаги ме е привличало желязното, строгото построение, както във филмите на Хичкок: много ми се е искало да поставя някога филм, отчетлив и застинал като плоскостите на кристала. Би трябвало да се застава да го направя като упражнение, като дисциплинарна мярка. За да изгнана поне веднъж изкушението да водя разказа широко и разхвърляно, за да заключа всичко в съвършени геометрични форми.

Изобщо не съм любител на белетристиката. Имам странен, причудлив вкус при четенето. Харесва ми да чета вестници — хрониката, отчетите за съдебните заседания. Не ме интересуват твърде много писателите, които ми предлагат свой свят, предпочитам научните книги, учебниците, съчиненията по история, няколко странички от книгата на някакъв философ. Дори и ако не разбирам всичко, това четене ми се струва плодотворно. Не ме карай да признавам, че не съм чел Джойс, защото ме е срам. И тук си спомням лицата на Моравиа и Пазолини, които съдят за мен със симпатия, но и с множество уговорки. Струва ми се, че ги забавлявам. Не, отказвам се да излагам на показ своето невежество. Покрай всичко друго това би било и непедагогично. Нали не бихме желали да учим младежта че си струва да се четат само приключенията на Флеш Гордон?

Разбира се, най-добре е да се чете и разбира всичко на света, както правят това Пазолини и Брунело Ронди. Но културата, ако тя е истинска и способна да оказва дълбоко влияние, не оставя настрана лентяите, неподготвените, невежите. Бих казал, че истинските явления на културата се носят във въздуха, превръщат се в обстановка, пейзаж на града, в който живееш, ключ за твоите лични отношения с хората. Всеки истински художник може да предусети днес по-добре от всякакви описания живота, който утре ще живеем. Ако това е така, как бих могъл да кажа, че всички ония писатели, които ти спомена, съвсем не са ми повлияли, че не ги и познавам достатъчно, че аз съм разказвач на тясно лични, измислени истории?

Аз съм режисьор, от чиито сценарии продуцентите винаги (подчертавам: винаги) са се отказвали... Те казват: този филм няма да донесе нито една лира, това не е кино, това е наполовина литература, този сюжет не е интересен за никого, защо по-добре не напишеш книга? ...

Ако става дума за мен, при цялата ми благодарност към моите сътрудници, смятам себе си за баща и майка на своите филми. На мен ми помагат познаващи своята работа акушери, верни приятели, но зачатие то е станало по-рано...

Бих желал да имам сценарий, напълно съчинен и написан от друго, за да мога поне веднъж в живота си да поставя филм, като изхождам от по-конкретна основа, отколкото тази обикновено хаотична магма, в която се опитвам да внеса ред. Това би било за мене лековито упражнение. По своята натура ценя повече кино от оня тип, който е плод от работата на група способни „постановчици“, добре познаващи работата си, скромни и работливи, отколкото благите пориви на мнозина така наречени „художници“.

НЕАПОЛИТАНСКИ СРЕЦИ

ХРИСТО МУТАФОВ

Наградата „Златното клонче“ на неореализма е твърде популярна в Италия. Появила се преди десет години по инициатива на редакцията на списание „Чинема Суд“ и нейния бликаш от жизнена енергия и борчески дух главен редактор Камило Марино, тази награда има за цел ежегодно да отбелязва онези италиански филми и творци, които продължават най-добрите постижения и традиции на италианския неореализъм. Наред с това от няколко години насам организационният комитет кани филми и творци и от други — предимно социалистически — страни. По този начин проявата добива и известен международен отенък.

Както може да се очаква в подобни случаи, прогресивните и умерени печатни издания аплодират участието на нашите страни, а най-реакционните обвиняват фестивала за открито комунистически.

И така тази година бяхме поканени да изпратим филми и да участвуваме в десетото юбилейно „издание“, както го наричат, на „Златното клонче“ на италианския неореализъм. България участвуваше с игралните филми „Цар и генерал“ на режисьора Вълко Радев и „Танго“ на режисьора Васил Мирчев и с късометражните филми: „Нишки от дъгата“ на Хр. Ковачев, „Път към космоса“ и „Изкуството на Сиена“ на Хр. Мутафов. Българската делегация беше водена от зам. председателя на Съюза на кинодейците Емил Петров и включваше режисьорите Васил Мирчев и Христо Мутафов и актрисата Елена Райнова. На фестивала присъствуваше и югославска делегация от Загреб начело с Ватрослав Миница. Първата част от проявата се провеждаше в град Авелино, до Неапол, седалище на редакцията на сп. „Чинема Суд“ (от 4 до 10 декември), а втората част, определена като среща с българското и югославското кино, беше организирана и проведена от киноklubа в Неапол в тясно сътрудничество с организационния комитет на „Чинема Суд“ (от 11 до 16 декември).

След едноседмични прожекции на 10 декември вечерта стана официалното награждаване. Списъкът на наградените този път беше доста дълъг поради факта, че проявата се провеждаше за десети път и организаторите бяха решили да я отбележат с един по-широк обхват от признания.

На италианския режисьор Нело Ризи беше връчена наградата „Златното клонче“ за филма „Дневникът на една шизофреничка“.

На актьора Джан Мария Волонте, за неговото изпълнение във филма „Седмте братя Черви“; на актрисата Антонела Луалди и актьора Франко Интерленги за тяхното досегашно значително участие в сериозното италианско кино бяха връчени награди „Златното клонче“. А Габриела Молучи получи наградата „Сребърното клонче“ като най-добра италианска млада актриса през годината.

На режисьора Андреа Фреца, автор на филма „Дивата котка“, беше присъдено „Златното клонче“ за най-добър млад режисьор през годината в Италия. Дотук се намираме в обсега на традиционните награди, раздавани ежегодно от сп. „Чинема Суд“. Но, както казахме, юбилейният повод беше разширил този обсег. И така беше награден продуцентът Балди за неговата смела борба в полза на едно независимо италианско кино; режисьорът Джулиано де Негри за това, че е изразил вълнуващо в своето творчество „любовта и себеотрицанието на младото поколение“; маестро Анжело Лаванино за неговата изразителна филмова музика.

„Златното клонче“ получиша също Васил Мирчев за филма „Танго“ и югославският режисьор Ватрослав Мимица. По повод награждаването на Васил Мирчев критикът Джузепе Пизано писа във в. „Матино“: „Той умее да направи от историческото събитие вълнуваща творба, която се гледа с увлечение от зрителя.“

Освен това две златни награди бяха присъдени посмъртно на режисьора Джани Пучини, автор на филма „Седмте братя Черви“, и на историка на киното Роберто Паолела, и двамата починали няколко дни преди проявата.

От двата наградени италиански филма безспорно по-голям интерес представлява „Дневникът на една шизофреничка“ на режисьора Ризи. Това е историята на една крехка девойка, която страда от шизофрения и успява да възвърне здравето си благодарение грижите на една психоложка, която прилага методи, съвсем различни от традиционното лечение на болестта. Освен своите художествени достойнства филмът се налага и поради значимата си гражданска позиция. Филмът на Ризи посочва пътя на дълбокото човешко разбиране, за да се намери начин за връщане към живота на онези, които са заболели.

Във филма „Дивата котка“ на режисьора Фреца е поставен актуалният проблем за протеста на младежта в капиталистическото общество. Тук главният герой е млад интелектуалец, който намира в обърканите си анархистични и жестоки действия единствения израз на своя протест срещу съществуващите порядки. Това е отчаяна, изолирана борба, която довежда до задънена улица. Ценното във филма са масовите сцени на студентски демонстрации, които са заснети в град Торино. Сам режисьорът при обсъждането на филма подчерта, че той подкрепя студентските протести, но неговият герой трябва да се счита във всички аспекти отрицателен. Някои от участващите в дебатите по филма отправиха справедлив упрек към режисьора, че е показал такива прояви, които са вече отживели за Италия, тъй като на тях нямаша конкретната връзка с работническите маси, което сега е много характерно за студентското движение.

Неаполитанският вестник „Рома“ също отбеляза: „... Може да се оспорва значимостта на известни творби, които бяха представени, но безспорно не може да се отрече, че тази десета юбилейна проява ни даде доста ясна представа за новаторските ферменти, които се проявяват в младите социалистически кинематографии...“ Особено ласкави бяха думите на кинокритика Винченцо Синескалки по отношение на филма „Цар и генерал“: „... режисьорът Вьло Радев е разгънал темата на филма с изключителна полемична сила и убедителност, която задържа вниманието на зрителите, за да не им позволи да забравят този трагичен период от историята... Особено възхищение предизвиква играта на големия български актьор Петър Слабаков в ролята на генерала, който ще имаме удоволствието да видим наскоро и в новата итало-българска продукция „Галилео Галилей“. Между другото Слабаков беше един от поканените гости, за да бъде награден, но заостатка му в театъра не му позволи да участва в българската делегация, а правилникът предвижда награждаване само на лично присъстващите.

На следващия ден започнаха срещите с българското и югославското кино в Неапол, организирани от киноклуба. Изненадата ни дойде от отличната организация на тези срещи. Пред седалището на киноклуба в Неапол на улица Орацио бяха издигнати пилони, върху които се развяваха български, югославски и италиански знамена. Всеки ден в пресата се появяваха статии за срещите и снимки на българските актьори Елена Райнова, Григор Вачков, Петър Слабаков, Бранимира Антонова, включително и на съветския актьор Евгений Урбански от „Цар и генерал“. В неаполитанския киноклуб членуват много видни журналисти, обществени-

ци и кинодейци. От неговите редове са излезли цяла плеяда изтъкнати италиански кинодейци като Нани Лой, Уго Грегорети (който присъствуваше на срещите) и др. Оказа се, че този кино клуб е един от важните центрове в Италия за популяризиране на кинокултурата и особено за създаване на контакти със социалистическите кинематографии. Такива срещи вече са били организирани и с чехословашкото и румънското киноизкуство. Още през първия ден от тези срещи във в. „Рома“ критикът Серджо Лори писа: „Свободен от всякакви търговски и рекламни интереси, кино клубът наистина има възможност да организира тази проява на равнището на един културен разговор и по този начин да допринесе за популяризирането в Италия на по-малко известните за италианската публика филми.“

Трябва да признаем, че ние не бяхме подготвени за такава среща нито по отношение разнообразието на филмите, с които разполагахме, нито с необходимите материали и за тези филми, които имахме. Липсваха ни либрета на чужди езици, за да задоволим исканията на журналистите, липсваха ни и фотоси от самите филми.

Към филмите, които споменахме вече, в Неапол бяха прожектирани още „Понеделник или вторник“ на Ватрослав Мимица, както и четири негови рисувани филма и „Пладне“ на Пуриша Джорджевич.

Измежду многото и разнообразни прояви на срещата трябва да отбележим „кръглата маса“, която се състоя в двореца Пинятиели, ръководена от председателя на кино клуба Синескалки. В нея взеха участие Емил Петров, Васил Мирчев, Ватрослав Мимица, Христо Мутафов, Слободан Димитриевич, Елена Райнова, Камило Марино и др. Разговорът беше открит от Уго Грегорети, председател на Съюза на кинодейците в Италия. Той подчерта големите възможности, които подобни срещи предлагат за полезна размяна на творчески постижения и за изучаване на взаимния опит.

На тържествената заключителна вечер бяха отличени с награди на сп. „Чинема Суд“ четирима души: югославските режисьори Ватрослав Мимица и Пуриша Джорджевич, българският режисьор Христо Мутафов и югославският актьор Слободан Димитриевич. Освен това на всички присъстващи български и югославски кинодейци бяха раздадени златни възпоменателни медали.

Нашите игрални и документални филми се посрещнаха с голям интерес от италианската публика. Отзивите за тях в печата бяха най-ласкави и задълбочени. Мнозина от авторите не скриваха изненадата си от успехите на нашето кино и пожелаваха нови подобни срещи с българското кино. Българската делегация беше оградена с грижи и внимание, които дълбоко ни развълнуваха.

В Неапол открихме сърдечни приятели и перспектива за взаимни размени и опознаване, които безспорно ще бъдат от голяма полза за популяризирането на нашето кино в Италия.



ЙОРИС ИВЕНС —

«Стремил съм

се към филми, които измерват

пулса на времето»

Големият холандски режисбор-документалист Йорис Ивенс навърши през ноември 1968 година седемдесет години. Един кръгъл юбилей, увенчан с богато по количество и значително в обществено и художествено отношение творчество. Достатъчно е да си спомним филми като „Мостът“ — 1928, „Дъжд“ — 1929, „Ние строим“ — 1930, „Зюйдерзее“ — 1930, „Боринаж“ — 1933, „Испанска земя“ — 1937, „400 милиона“ — 1939, „Нашият руски фронт“ — 1941, „Гласът на Индонезия“ — 1946, „Първите години“ — 1947, „Песента на реките“ — 1954-1955, „Моят син“ — 1956, „Тил Ойленшпиел“ (съвместно с Жерар Филип) — 1956, „Сена се среща с Париж“ — 1957, „600 милиона с вас“ — 1957, „Утрешният ден на Нангила“ (Република Мали) — 1960, „Валпарайзо“ — 1962, „17-ят паралел“ — 1967. През 1965 година на международното допитване на 81 историци и теоретици на киното за определяне на 12 най-добри документални филма на всички времена и най-изтъкнати документалисти-автори, Йорис Ивенс заема индивидуално второ място след Роберт Флаерти, оставяйки зад себе си такива творци като Джон Грирсън, Безил Райт, Дзига Вертов, Хари Уот и други, а неговият филм „Испанска земя“ се нареди между дванадесетте най-добри филма.

Непознаващ умора и отчаяние, Йорис Ивенс продължава да обикаля всички точки на земното кълбо и да прави вълнуващи репортажи, скици и етюди за живота, мечтите и труда на

хората, за тяхната борба за свобода. Навършвайки 70 години, този „летящ холандец“ (наречен така от приятели и почитатели) има още много проекти за реализиране.

— Какво е според Вас документалното кино и какво е то за Вас, след като вече повече от петдесет години създавате филми?

— Документалното кино играе в съвременния свят роля, предопределена от огромната необходимост и развитие на информацията. Защото документалното кино по един пълнокръвен, изразителен и действителен начин довежда до зрителя онази информация, която той би намерил във вестниците и по радиото в твърде сбит, скратен и сух вид. Тук събитията се налагат по изобразителен, визуален начин и апелират към много по-цялостно възприятие.

— Да, но пресата и радиото поднасят много по-навременна информация...

— Големите и важни събития се нуждаят не само от съобщаване, но и от подробен, бих казал, художествен коментар. Тук главно се ражда един нов познавателен момент, когато известните факти се осмислят от твореца. Например колко се знае за Виетнам? Огромно количество факти. Знае се, че се опожаряват села, разрушават се храмове, гори земята, която дава ориза на селяните, и много цифри. Но когато аз бях там и слушах разказите на селяните, с които живях известно време и ги опознах добре, разбрах, че в тези техни изповеди същите неща, които знаем, звучат много силно, изключително възмущащо поради субективното отношение и личното преживяване на разказващите. Затова реших да направя своя „17 паралел“ с минимална моя намеса — желях чрез тона и лицата на тези хора да получа емоционалния тласък, който да възвиси фактите. Той е основното, а едва после идва ред на съзнателното съучастие на зрителя във видяното, неговият размисъл и изводи. И освен това, мисля, че само кадрите на едно въздушно нападение, на един пожар в джунглите никога няма да постигнат онзи отклик у зрителя, който ще предизвика искреният разказ на виетнамските селяни. Разбира се, за да се докаже тезата за неверо-

ятното варварство на американските империалисти, може да се тръгне и от другата страна — да се накарат американските пилоти-бомбардировачи да разкажат как се чувствуват в тази война, как разбират целите ѝ и своето участие в нея. Източногоерманските режисьори Хайновски и Шойман доказаха в „Пилоти в пижами“, че този метод води до много сериозни резултати. С всичко това искам да кажа, че в този род филми най-убедително е въздействието, когато във всичко се включва живият човек, когато нещата се изследват чрез него. А да се правят документални филми е истинско щастие, уверявам Ви. Човек трябва да е влюбен в документалното кино, за да го създава. Освен това непосредствеността, с която камерата може да зафиксира действителни случки, прави от документалното кино най-леко реализуемия филмов жанр (не искам да кажа, че големите произведения се създават леко) и струва ми се, това е най-достъпният и подходящ жанр за начинаещите и аматьори-кинематографисти.

— Най-често току-що завършилите режисьори и оператори започват като документалисти, защото това им налага материалната база или други причини. Както Ви разбрах, Вие смятате, че това е полезно и необходимо за тях.

— Разбира се, младежи запалени, с талант и професионална подготовка трябва да започнат от документа. За да правиш игрално кино, както и за да пишеш роман, е необходим много жизнен опит, който не се заменя с нищо. Мен лично игралното кино никога не ме е привличало. Случаят с „Тил Ойленшпигел“ се дължеше на желанието на Жерар Филип, на това, че романът на Шарл де Костер е холандска национална гордост, и изобщо на всичко друго, но не и на мой стремеж към игрално кино.

— Винаги ме е интересувал въпросът за интернационалността в киноизкуството. Изключвам съображението, че киното е интернационално изкуство поради факта, че то достига до милиони зрители от цял свят. Но Вашите филми разказват за хора от различни страни, при това търсят съдбите на тези хора във важни за тях, революционни, бих казала, исторически моменти. Имам предвид „Ние строим“, „Боринаж“, „Испанската земя“, „400 милиона“ — за социалистически Китай, „Нашият руски фронт“, „Гласът на Индонезия“, „Първите годи-

ни“ — филм за четири страни, поели пътя на социализма, „Песента на реките“ — за един от младежките фестивали, „Утрешният ден на Нангила“ — за република Мали, „Валпарайзо“, „17-ят паралел“.

— Аз съм интернационалист в най-широкия смисъл на думата. Няма нищо по-интересно за документалиста от изучаването на непознати хора с техните обичаи и нрави. Особено когато тези хора се събуждат от вековно робство и изостаналост и започват да изграждат нов живот. Точно тогава най-вече излизат най-добрите, най-положителните черти на нацията. А това, съчетано с особеностите на нравите и бита, дава един любопитен колорит, който, аз считам, е винаги необходим за киното. Филмът трябва да се гледа с интерес от зрителите. Иначе за кого се прави? А пък от друга страна, пребиваването в една чужда страна обогатява кинематографиста, прави го по-мъдър. И във всички случаи по-човечен, нещо, което все по-рядко срещам в съвременното кино.

— За да заснемете „Първите години“ — филм за Полша, Чехославация, Югославия и България — Вие сте били в нашата страна през 1947 година...

— Прébиваването ми у вас е свързано с най-прекрасни спомени. Ние със сценаристката Марион Мичел дойдохме в България и намерихме много сърдечен и гостоприемнен народ. Дадоха ни и български снимачен екип, измежду който с особено внимание си спомням за Захари Жандов. Работата ни с този екип премина в изключително дружелюбие и сътрудничество. Особено ни помогнаха самите жители на село Радилово, които бяха героите на нашия филм. Затова много ме зарадва идеята на българската телевизия да създаде продължение на този филм, за това как село Радилово е ликвидирало сушата и как хората имат вече нов бит и нови мечти. Новият филм, наречен „Господари на дъжда“, е реализиран от Марион Мичел и екип на телевизията. Аз го вилях на фестивала в Лайпциг и съм доволен от непосредствеността, с която той художествено разказва за мечтите на хората.

А въобще за мен България е свързана с Георги Димитров, когото считам за една от най-великите личности на нашия век, такива, които принадлежат на цялото човечество и възпращават върховните му пориви и прояви. Познавах Георги Димитров още преди Лайпцигския процес. После се срещнахме в Москва, където бях поканен за консултант

по сценария на Густав Вангенхайм за запалването на Райхстага, а по-късно видях Димитров в Ялта. Когато пристигнахме в България да реализираме „Първите години“, заварихме Димитров като министър-председател. Прие ни радушно и каза, че този филм ще бъде много важен за първите стъпки на младата българска кинематография и ни предложи своята помощ.

Бях в България, когато Димитров умря, и съм свидетел на покъртителната скръб на целия народ. Имах чувството, че целият живот се парализира не само видимо, но и душевно. Никога няма да забравя потресавашото впечатление, което ми направи неговото погребение.

— А какво бихте казали за политическото кино, на което всъщност е посветен Лайпцигският фестивал?

— Според мен политически е всеки филм, чийто автор има определени политически възгледи. А филмите, за които твърдят, че били аполитични, са най-вредни, защото в съвременната епоха, където всеки има изострено политическо чувство, такива филми обикновено изявяват капитулантска пасивна позиция, която е противоположна на истинското изкуство.

— Когато човек гледа Вашите филми, особено последните, добива впечатление за определени Ваши предпочитания към даден вид стилистика на документалното кино. Вие например залагате на изразителността на самия материал, Вие го свързвате „по-точно“, монтажът е незабележим, „повествователен“. Считате ли, че това е най-правилният кинематографичен метод, или просто той попада най-много лично на Вас? И кои от съвременните документалисти цените най-много?

— Формата на филма (мисля не само при мен) се ражда, не, тя се подсказва от сюжета. А предварителен сюжет аз никога не разработвам. Сега снимам филм за Лаос и също нямам сюжет, преди да съм отишъл на място. Защото всеки уточнен „разкадриран“ сюжет, най-често влиза в конфликт със самата действителност на място. Заклучването в предварително определени рамки води до схематизъм и до дидактика, които са смърт за истинския кинодокумент. Винаги знам темата, върху която ще работя, и в зависимост от нея най-общо набелязвам насоките на бъдещия филм, герои, местодействие и т. н. После на самото място много неща приемат друг вид. Аз предпочитам до-

ри за най-мощни събития да разказвам, изследвайки тесен кръг, група хора. Пример е вьетнамското село в „17-ят паралел“. И така, пристигайки на определеното място, откривам живите хора с техните индивидуални биографии и съдби и от това се ражда, условно казано, интригата. После от заснетия материал избирам най-подходящото — често това не са най-„фрапантните“ и впечатляващи кадри, а тези, които са свързани чрез вътрешната логика на разказа. В такъв смисъл това, което казахте за моя повествователен монтаж, е вярно. В съвременното кино съществува и друг подход на т. н. „монтажно кино“. Много уважавам автор като Сантьяго Алварес с неговия „Ханой, вторник 13-ти“ и „Л. Б. Джонсън“. Той монтира отделни кадри с огромна свобода на композиране на изображението и в най-различни аналогии. Резултатите, които постига, са много изразителни и ефективни. В такива случаи е много важна тезата на автора — тя трябва да бъде честна и справедлива по своето звучене.

— Не мислите ли, че тази ефективност и изразителност може да доведе до противоречиви резултати? Хрониките на хитлеровите речи и паради, монтирани по различен начин, и в контекст се превръщат както в апотеоз, така и в разобличение на военната машина на нацизма.

— Такава опасност съществува във всяко плакатно изкуство. Затова и аз винаги търся образа на идеята чрез образа на обикновените хора, които ѝ служат. Що се отнася до тенденциите в

съвременното кино, много се дискутира за влиянието на телевизията. Считам, че засега единствената специфична форма, наложена (не открита) от телевизията, е киноинтервюто. То може да се използва в документалното кино в ограничен вид — с това не трябва да се прекалява. Но най-перспективни са според мен филмите, които с успех могат да се показват и на големия, и на малкия екран. А повечето документални филми са такива.

Струва ми се, че съвременните документалисти има още към какво да се стремят по отношение на разчупване на формата на филма и експресивност на материала, но не към експресивност, изкуствено привнесена отвън във вид на подходящи музикални мотиви, тенденциозен авторски коментар и т. н. Такива „хватки“ улесняват авторите, но не винаги отговарят на особеностите на жанра. От отделните автори най-много ценя Крис Маркер, който изключително точно чувства документалното кино. От неговите филми струят мисълта и магнетичният на съвременния творец, чийто произведения отмерват пулса на времето. Това е нещо, към което винаги съм се стремил в моите филми. В много страни (главно социалистическите) се създават цели школи документалисти, представители на които не винаги запомням поименно. Така възникват много таланти, зрели професионално и интересни като художествена концепция филми — факт, свидетелстващ, че документалният жанр е жив и му предстои по-нататъшно развитие.

Разговора проведе Мария Рачева

ПЪРВИ ФЕСТИВАЛ НА СПОРТНИ ФИЛМИ В ОБЕРХАУЗЕН

Д-Р АЛ. ТИХОВ

Едва ли днес някой би оспорил огромната притегателна сила, която спортът има сред младежта, а и не само сред младежта. Милиони са тези, които спортуват или обичат да наблюдават спортните състезания. Но колкото и големи да са днес спортните стадиони, колкото и много да са те на брой, те никога не могат да предложат достатъчно места за всички любители на спорта. Тук именно идват на помощ модерните средства за информация. Радиото и телевизията могат да ни разкажат и ни покажат самото протичане на състезанието, да ни потопят непосредствено в неговата неповторима атмосфера, да ни направят слухово или зрително непосредствени свидетели на състезанието. Ако пропуснем случайно тези предавания, на другия ден ние можем да се информираме от печата и да прочетем дори подробни коментари. Но възможност да съхрани документално състезанието и да го репродуцира всеки път, когато това е желателно, притежава само киното. И именно в тая възможност се крие огромната притегателна сила на спортните филми. Това са филми, които се гледат многократно дори и от онези, които вече са били на стадиона...

Такава в най-едри линии е днес връзката между киното и спорта. А погледнем ли назад, към миналото, ще видим, че тази връзка води началото си още от първите дни на киното, че едва ли не именно спортът е една от причините да се открие киното. Както е известно, то съвсем не бе открито, защото хората тогава са искали да създават игрални филми, а защото са имали желанието да анализират движението на човека и животните, да разкрият подробностите в отделните фази на това движение, неуловими за човешкото око. Един пример от средата на XIX век потвърждава красноречиво това. Спорът, дали галопиращият кон докосва все пак с единия си край земята или пък в даден момент се намира изцяло във въздуха, е бил разрешен от фотографа Едуард Мейбридж, който пръв е приложил серийната снимка и е създал по този начин първообраза на днешния филм, съставен, както знаем, от отделно експонирани кадри, които при проекцията възпроизвеждат цялостния ход на движението.

Макар следователно спортният филм да е толкова стар, колкото самото кино — затова говорят първите филми на братя Складановски, на Оскар Местер или на френската фирма „Пате“ — не е тайна, че към него като жанр киното, след като става изкуство, се е отнасяло твърде машенски. Едва напоследък на спортния

филм започва да се обръща вече по-голямо внимание, израз на което са и двата широко известни фестивала на спортни филми в Крапи (Югославия) и Кортина Д'Ампеццо (Италия). През миналата година към тях се прибави един нов трети фестивал, който се проведе от 1 до 4 декември в западногерманския град Оберхаузен, известен със своя популярен фестивал на късометражни и документални филми. Целите, които този нов фестивал си постави, бяха да покаже състоянието и равнището на спортните филми в света, да разкрие по възможност социологичния аспект на спорта, отразен във филмите, и да допринесе чрез пропагандния ефект на спортните филми за по-широко популяризиране на олимпийската идея.

До конкурса бяха допуснати 51 филма на киното и телевизията от 32 страни. Паралелно с това още близо 100 филма бяха показани в информационната и ретроспективната програма за най-добрите досега спортни филми. Мисля, че строгият подбор, извършен от селекционната комисия — били са предложени над 300 филма — е бил уместен и справедлив, защото в конкурса с много малки изключения бяха показани действително извънредно интересни и полезни филми.

Това бе богата панорама на спортния филм във всичките му жанрове и разновидности. И съвсем напразни бяха опитите на проведените две дискусии да се потърси някаква единствена, всеобемна категория на спортния филм. Оказа се, че той може да бъде, както репортаж за дадено спортно събитие, както учебен филм за дадена спортна дисциплина, така също и естетическо съзерцание на красотата, излъчваща се от спортуващото човешко тяло, социално-психологическо изследване на взаимовръзката спорт-публика или пък всичко това заедно. Оказа се, че тези два обществени феномена — спортът и киното — по своята демократична същност и социална предназначеност са просто предопределени за своята симбиоза. И в това свое съчетание те създават произведения на киноизкуството, които се гледат с еднакъв интерес от млади и стари, от спортисти, любители и приятели на спорта.

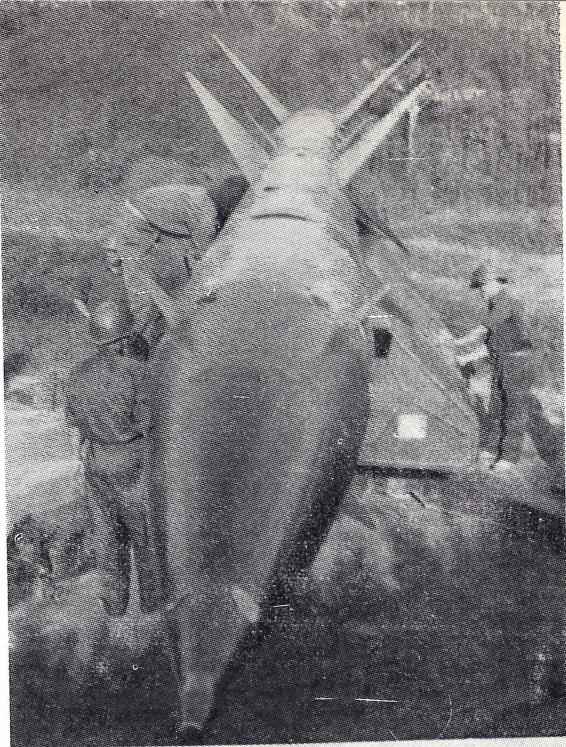
Нямам възможност да разгледам тук поотделно показаните филми. Но не мога да не спомена за някои от получилите главни награди филми като съветският „Натали“ — един великолепен очерк за работата на световната шампионка по гимнастика Наталия Кучинская с нейния треньор; като американския „Финалният мач“ — репортаж за срещата между прочутите баскетболисти на „Бостон-селтикс“ и „Цинцинати-роялс“, в който чрез коментара и забавената снимка се разкриват техниката и тактиката на отделните виртуозни играчи; като чехословашкия филм „Гладиатори“, който с архивни снимки ни отвежда зад кулисите на спортните състезания, където се разиграват понякога съвсем недостойни и неспортменски сцени, или като австрийския филм „В ъгъла на ринга“ — една чудесна студия с телеобектив и телемикрофон на треньора, който изживява с огромно външно перипетиите от боксовата среща на своя любимец в рамките на европейското първенство. Този списък би могъл да се продължи с още десетки заглавия, бих могъл да спомена и кубинския филм „Церо Пеладо“, който смело и откровено поставя спорта в светлината на острата борба срещу американския империализъм. Но стара истина е, че за филмите по-малко трябва да се разказва, че филмите трябва да се видят. Ето защо ми се иска да завърша тези свои бележки с пожеланието на следващия фестивал на спортни филми в Оберхаузен след 2 години да присъствуват не само повече кинематографисти, но и спортни дейатели на нашата страна. Тогава от международната програма биха могли да се подберат редица интересни и необходими филми, които да се появят и на нашите екрани.

СССР

Режисьорът Л. Головня снима в „Мосфилм“ „Ехо от далечните снегове“, сценарий по книгата на Сергей Воронин „Два живота“. Филмът носи автобиографичен характер, особено когато авторът описва събития, в които той е участвувал — построяването на важно стратегическо шосе в Далечния изток през 30-те години. Показана е съдбата на много хора, строили обекти в различните краища на страната.

Двадесет и втора година. Батум. Чекистите хващат контрабандиста Михаил Ставраки. Един от оперативните работници, Ковшов подозира, че той е бившият офицер от царската армия, разстрелял в 1905 г. легендарния лейтенант Шмидт, водач на въстаналите моряци от крайцера „Очаков“. При обиска у Ставраки било намерено предсмъртното писмо на Шмидт до жената, която обичал. Ковшов научава, че нейното име е Зинаида Ризберг и че живее някъде в Москва. Той решава да я намери, за да науча от нея истината. Такъв е накрайно сюжетът на филма „Пощенски роман“, който се поставя в студията „А. П. Довженко“ от режисьора Евгени Матвеев.

На една от програмите на телевизионната кинопанорама известният съветски сценарист Алексей Каплер е представил на зрители-те младия режисьор от „Ленфилм“ Иля Авербах. В същата програма е взел участие и забележителният съветски хирург, специалист по сърдечни операции, проф. Николай Амосов. Амосов е автор на книгата „Мисъл и сърце“, издадена в Съветския съюз в милиони екземпляри. Авербах е снем първия си филм „Степента на риска“ по тази книга. Той е завършил медицина и е работил известно време като лекар. Голямото му увлечение по киното го довежда до сценарните курсове в Москва. Той напуска болницата. След завършване на сценарните курсове се записва в организиран от Григори Козинцев режисьорски курс в „Ленфилм“ и е един ст



Из документалния филм на режисьора Владимир Икономов „Вьетнам е близо“, оператор Крум Крумов.



Никола Дойчев, нар. арт. Стефан Гецов и Богомил Симеонов в екранизацията „Иван Шишман“. Постановка Юри Арнаудов, оператор Неделчо Нанев

малкото приети кандидати. Когато сценаристът Юрий Герман (починал неотдавна) привлякъл вниманието на мус идеята за едно евентуално екранизиране книгата на Амосов, Авербах цял пламнал, още повече, че някои кинематографисти считали подобна идея неизпълнима. Самият Амосов също е бил против филмирането. Все пак накрая той поверява книгата си в ръцете на Авербах, взимайки под внимание обстоятелството, че младият режисьор е и лекар и засегнатите в книгата проблеми не са му чужди.

Сега филмът е готов, премиерата му се е състояла неотдавна. Един много успешен дебют — отбелязва критиката. Филмът „Степента на риска“ обаче значително се различава от романа „Мисъл и сърце“. Даже характеристиките на главните герои — хирурга Седов (Борис Ливанов) и неговия пациент (Инокентий Смоктуновски) са по-различни. Но въпреки тия

отклонения „филмът“, колкото и да изглежда парадоксално, е запазил духа на оригинала, неговото дълбоко морално и философско звучене“, отбелязва един от критиците.

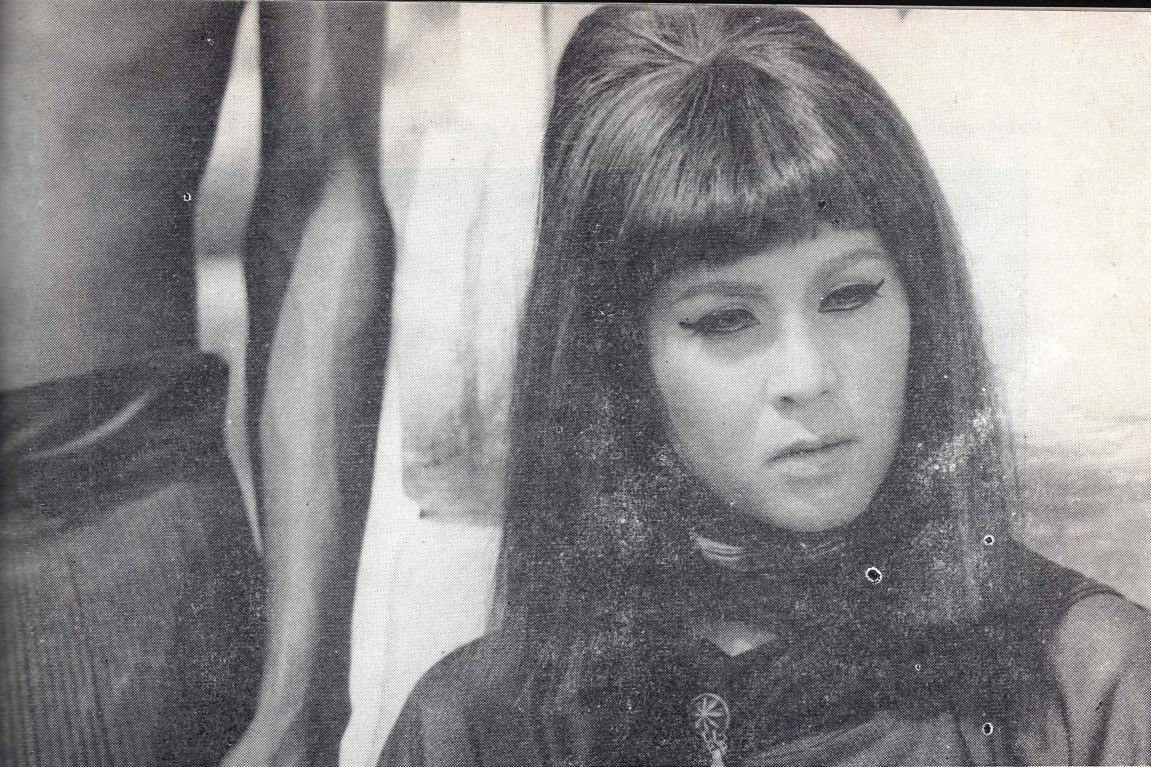
ПОЛША

„Лов на мухи“ е първият дългометражен комичен филм на известния полски режисьор Анджей Вайда. Сценарият на „Лов на мухи“ е по едноименния разказ на Януш Главацки, публикуван в „Култура“. Главният герой Влодек е около тридесетгодишен. Завършил е руска филология и работи като преводач. Има жена, син, тъща, тъст. Живее в общо жилище. Всеки ден отива до бюрото, работи съвестно, а в къщи превежда допълнително. Вечер чука на пишещата машина сред шума и суетнята и предаванията на телевизията. Веднъж въпреки установения ред в този дом Влодек внезапно решава да излезе вечерта, чувствувай-

ки нужда да бъде сам. Среща Ирена — млада, хубава жена. Авторите на филма не акцентират на формирация се банален триъгълник, а върху средата, в която попада героят. Мухи се ловят не само в скучния дом на тъщата на Влодек, но и в „екзотичната“ среда на младежи, които вярват в лесния успех, във всевъзможни комбинации, в ходатайства и силни поддръжки. Младежи нагли и самонадеяни. За тях прави своя филм А. Вайда.

ГДР

Художественото пресъздаване на исторически събития е добра традиция в кинематографията на ГДР. Показателни в тов отношение са филмите, посветени на живота и борбата на Карл Либкнехт, Ернст Телман. Филмът „Аз бях на 19 години“. Неотдавна по екраните се появи още един такъв филм — „Знамето на Кривой рог“. Негов постановчик е известният режи-



Доротея Тончева във филма „Езоп“. Постановка — Рангел Вълчанов

сър Курт Метдиг. „Темата на нашия нов филм — е заявил режисьорът — може да се определи като дълбока идейна връзка на трудещите се в страната на Великия октомври и най-добрата част на немската работническа класа. Именно от тази връзка се е родила тясната интернационална дружба на двата народа. Като един от символите на тази **връзка** с право се счита знамето на Кривой рог — една от ценните реликви на антифашистката съпротива, което се пази в Немския исторически музей.

В 1929 г. миньорите от Кривой рог изпращат тайно на жителите от немския миньорски град Хербшедт, близо до Мансфелд, червено знаме. То било поверено на семейството на миньора Ото Брозовски. Филмът е повест за мъжеството на това пролетарско семейство, стумяло въпреки смъртния риск да запази знамето през най-мрачните години на фашистката диктатура. С него Ото Брозовски посреща в Мансфелд в 1945 г. настъпващите съветски войски. Ролята на Ото Брозовски изпълнява

известният немски артист Ервин Гешонек.

Ролф Лозански е постановчик на новия филм на „Дефа“ „И в небето има парашутистки и техния треньор, който счита, че любовта може да отвлече неговите ученички от най-главното нещо в живота — спорта. Треньорът с всички сили се стреми да отклони парашутистките от любовни увлечения, забравяйки, че между тях е и собствената му жена.

ИТАЛИЯ

В Рим е бил възбуден съдебен процес срещу Пиер Паоло Пазолини във връзка с неговия филм „Теорема“, обявен за „морално вреден“. Прокурорът е поискал наказание от шест месеца затвор. Съдът е оправдал режисьора и е премахнал възбраната върху филма.

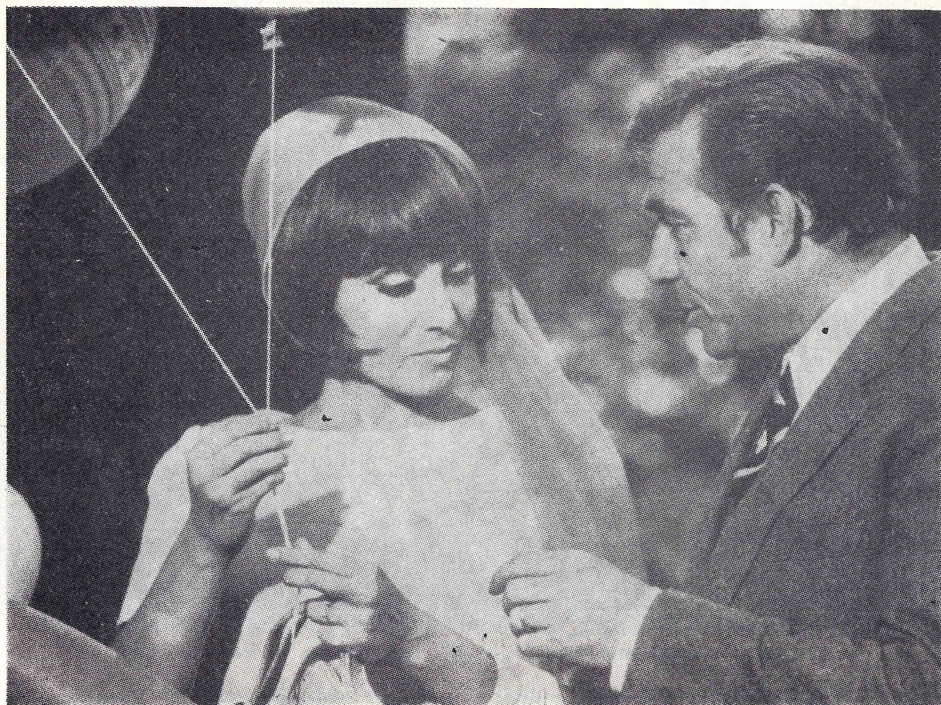
Фелини ще снима филм заедно с Бергман! Това сен-

зационно съобщение се е появило в много западни кинописания. Този проект на американския продуцент Мартин Полс, приет от двамата големи режисьори, се отнася за реализацията на филм, състоящ се от две големи новели под названието „Любовен дует“. Всеки от режисьорите има пълна свобода в избора на темата, която би изразила най-добре неговите схващания за любовта и живота на човека. Всеки ще подбере за себе си и най-подходящите артисти. Преди започване на снимките двамата режисьори ще се срещнат, за да поговорят върху общата концепция на филма. Мястото на действието ще бъде също по техен избор. Бергман вече е заявил, че изобщо не снима вн от Швеция. Вероятно и Фелини не ще замени Италия с друга страна. Тъй като сега и двамата режисьори са заети, работата по новия филм ще започне през пролетта.

Известната певица Мария Калас ще изпълнява глав-

* хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

ЛИО
ВИТИ



Уго Тоняци е режисьор и изпълнител на главната роля във филма „Да, господине“. Участвуват още Мария Грация Букела, Франко Фабрици и др.

ната роля във филма „Медия“, постановка на Пиер Паоло Пазолини.

ФРАНЦИЯ

Жан Клод Карие, постояният сътрудник на Пиер Етекс, е сценарист и на новия филм на Бунюел „Млечният път“, „Бунюел — разказва Карие — е много търпелив като автор на своите сценарии, а много нетърпелив като техен реализатор. Той твърди, че от цялата работа върху един филм обича най-много писането на сценария. Всеки ден работехме по пет-шест часа заедно. Вечер преписвахме на чисто това, което сме измислили през деня. Сутрин прочитаме текста още веднъж, довършвахме поправките. И така без прекъсване вървяхме напред. Сценарият на „Млечният път“ бе преработен четири пъти и четири месеца продължи ра-

ботата над него. Замислът за създаването на този филм съществува у Бунюел отдавна. На фестивала в Кан той ме покани да му сътруднича. Сам каза тогава, че иска да направи филм за ересите... Под диалозите на сценария могат да сложат подписите си апостолите Матей, Павел и Тома.”

След големия успех на Шекспировата „Укротяване на опърничавата“ на Франко Дзефирели с участието на Елизабет Тейлър и Ричард Бъртън с екранизацията на тази пиеса се е заел и режисьорът Клод Соте. Действието по замисъла на режисьора и неговия сценарист Паскал Жарден се развива в наши дни. Петручио е банкер и неговата роля се изпълнява от Лино Вентура, а Катрин е декораторка.

Жан Габен играе своята 150-та роля във филма „Студеното утро на комисаря Жос“, постановка на режисьора Жорж Лотнер. Този филм, чийто сценарий е по романа на Жан Лабор „Палецът“, дава възможност на артиста да разкрие нови черти в образа на комисаря на парижката углавна полиция. Негови партньори са Дани Карел, Феликс Маршен, Лун Сение.

Пиер Етекс е завършил новия си филм „Голямата любов“. Той е работил над сценария заедно със своя постоянен сътрудник Жан Клод Карие две години. „Това бе много трудна работа, разказва Етекс. Филмът не напомня с нищо моите предишни комедии. Главният герой Пиер на младини е искал да стане музикант, летец и даже

свещеник, но вместо това попада на работа в задимената фабрика на господин Жирад. Оженва се за неговата дъщеря Флоранс. На 43 години той е вече състарен. мисли с удоволствие за неговите си домашни пантофи, а вечерите прекарва пред телевизора... "Както винаги, главната роля изпълнява Пиер Етекс.

Ив Алегре подготвя снимането на филма „Корабът на пияните“. Названието е взето от известното стихотворение на Артур Рембо. Героят е седемнадесетгодишен поет, който пристига от провинцията в Париж по време на майските събития. Ранен на барикадите, той бива прибран от един известен писател. Във фабулата на филма може да се долови известна аналогия с историята на приятелството между Рембо и Верлен, която завършва с драматичния дуел в 1873 г.

Клод Шаброл е завършил филма „Невярната жена“. За 1969 г. Шаброл е заплащан за снимането на три филма. Първият от тях — „Аз съм легенда“ — е разказ за психично болен, който живее „обкръжен от вампири“. Вторият — „Религиозната мантия“ — е

анализ на характера на две жени, решили на всяка цена да получат наследство от един богат мъж. Третият носи заглавието „Синята кула“ и неговият сценарий е написан от самия режисьор.

Франсоаз Саган е завършила сценария на филма „Капитуляция“ по своя едноименен роман. С постановката ще се заеме Ален Кавалие. В главните роли — Катрин Денъв и Мишел Пиколи.

АНГЛИЯ

Телевизионният филм на Орсон Уелс „Безсмъртна история“ (екранизация на новелата на Карен Бликс) се счита в кинематографските среди на Запад за такова значително събитие, което може да се сравни с появата на филма на Роселини „Людвиг XIV“. Орсон изпълнява ролята на грозния богат старец Клей, който доживява дните си в своя голям дворец. Старецът скучае из пустите стаи. Всяка вечер неговият секретар му чете стари книги и само разказите за злото са в състояние да го изтръгнат временно от летаргията. Веднъж когато секретарят чете пророчествата на Исая, Клей започва да се смее. „Не понасям пророчествата — казва той

— и сам захваща да разказва популярната легенда за стареца, който в една студена зимна вечер срещнал на пристанището един моряк и го поканил у дома си. „Вече три години съм женен за млада хубава жена, а на досега тя не ми е подарила дете, говори старецът...“

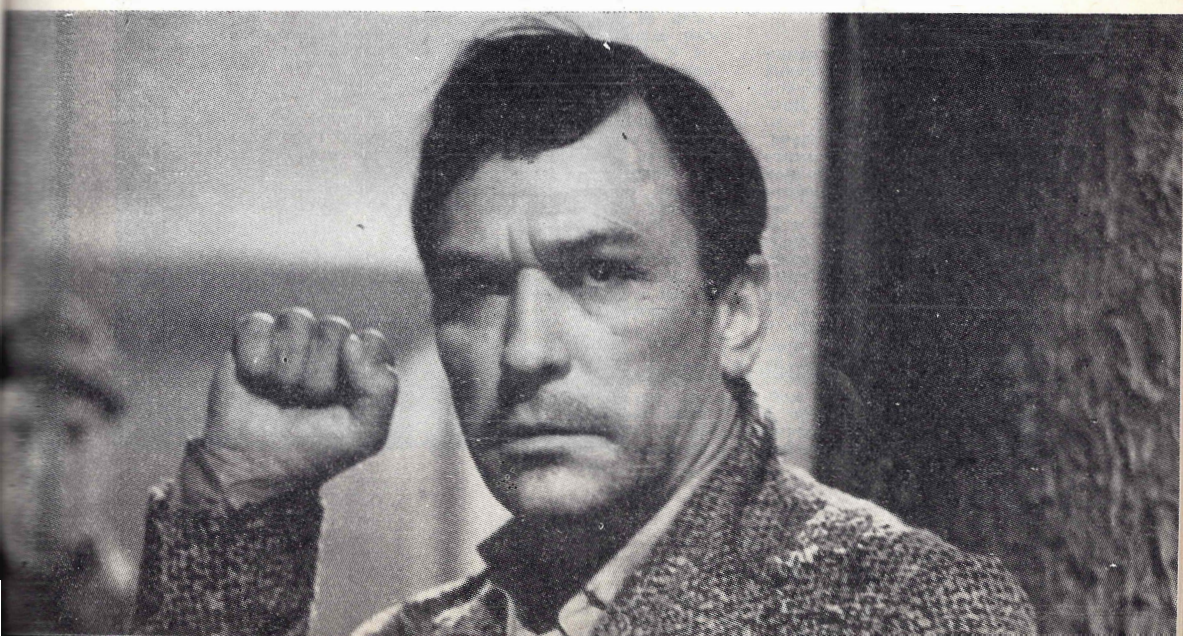
Но Клей ненавижда митовите. Той е милиардер, срещу пари може да получи всичко. И неочаквано на екрана се появяват буйната красива девойка (Жана Моро) и морякът от легендата. А на разсъмване Клей, царят на злото, счита себе си за Прометей, умира, изпусвайки от прегръдките си огнената красавица...

В „Безсмъртна история“ отново се промъкват мотиви от предишните филми на Орсон Уелс — духовна и морална пустота, високомерие и самотност.

Известният комик Питър Селърс изпълнява главната роля във филма на индийския режисьор Сатнаджит Рей „Чужденецът“ — разказ за приземяването на тайнствен космически кораб в глухо затънтено индийско село.

Дейвид Нивън, един от най-популярните английски

Съветският актьор Петър Чернов в ролята на Муса Джалил от филма „Моабитската тетрадка“. Режисьор Леонид Квинхидзе.





Моника Габриел в новия филм на „ДЕФА“ „Мъртвите остават млади“

артисти, участвувал досега в 83 филма, играе ролята на полковник във френския комичен филм „Твърда глава“ на режисьора Жерар Ори. Заглавието на филма е по псевдонима на шефа на една банда, който върши всичко противно на здравия смисъл. Неотдавна Нивън е изпробвал силите си като сценарист. Неговият пръв сценарий носи названието „Желанието на Барбара“. „Сега търся режисьор и продуцент“ — е заявил Нивън.

ЯПОНИЯ

През последните години икономическото положение на петте големи японски студии — Тохо, Тоей, Дайей, Сохики, Накетсу — прогресивно се влошава. Посецаемостта на филмите на тия студии е намаляло с 30 процента. В същото време творчеството на независимите режисьори става все по-популярно. Филми като „Смърт чрез обесване“ на Нагиса Осими и „Слънце на река Куро-бе“ на Тосиро Мифуно се радват на голям успех и имат признанието на критиката. Към тях може да се причисли и филмът „Живият снаряд“, за който сега много се говори в Япония. Той е до голяма степен автобиографичен.

Режисьорът Кихахи Окамото описва ту себе си, ту своите колеги през време на Втората световна война. Главният герой, възпитаник на офицерската школа за специални задачи, е на двадесет години. На толкова години е бил тогава и режисьорът. Той също е възпитаник на тази школа. В деня на капитулацията на Япония героят, който не знаел, че войната е свършила, плавал по водите на Тихия океан, седнал в метална бака, прикрепена към торпила. Когато се появил американски кораб той, помагайки си с ръце, доплувал до него, отвързал торпилата и я пуснал в движение. Успял да се спаси, а по-късно, скитайки из Пасифика, изнемогващ от глад, все по-често си задавал въпроса: защо и за какво трябва да умре... Филмът завършва със символична сцена. Плажът е изпълнен с деца и възрастни, чуват се весели гласове и смях, а някъде далеч плува самотен в своята бака героят на филма.

САЩ

Мелина Меркури се снима във филма на италианския режисьор Уго Грегориети „Черните полковници“. Филмът е политическа са-

тира на полицейския режим в някаква страна след станалия в нея преврат. В тази страна зрителят лесно може да познае днешна Гърция.

Дарил Занук ръководи сета на снимането на нова военна епопея под заглавието „Тигри, тигри“. Такъв е бил шифрованият сигнал за атаката на японските самолети над Пърл Харбър на 7 декември 1941 г. Както е известно, японците са нанесли на американската флота такива загуби, каквито тя не е претърпявала през цялата своя история. Занук е заявил, че ще запази пълна достоверност на историческите факти. Филмът ще се състои от японска и американска част. Първата част ще бъде снета в Япония от Акира Куросава, а американската — от Ричард Фланшер. Във филма ще участвуват малко известни артисти.

Сидни Люмит снима в Стокхолм някои сцени за своя нов филм „Чайка“ по пиесата на Чехов.

Бел. ред.

В бр. 1 на списанието на стр. 66 е пропуснато да се отбележи, че интервюта са взети от др. Силвия СЕЧА-НОВА

«СКОРПИОН» СРЕЩУ «ДЪГА»



ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

Това е годината, през която ще се развива действието на нашия филм. Да-та, безкрайно далечна и безкрайно близка за ония, които са били живи творци на историческите събития.

И през един съвсем обикновен ден на ранната есен ние виждаме как по софийските улици се движи с умерена скорост една американска кола, тип „Комби“, с дипломатически номер. Скоро колата напуска пределите на града на път към вилната зона под Витоша. Тук-таме се мяркат самите вили с червени покриви, скрити между листата на дърветата. Една от тях е обградена с висока стена, продължена с плетка от бодлив тел. Масивна желязна врата плътно я отделя от останалия свят. Точно там спира колата с дипломатическия номер. Желязната врата се отваря, колата влиза вътре. От черния вход на вилата излиза мълчалив прислужник, който грижливо отваря вратата на гаража. Пазачът затваря външната врата. Като маневрира ловко, колата влиза в гаража, мълчаливият прислужник затваря след нея вратата.

Едва сега виждаме млад американски офицер, който по някаква вътрешна стълба е влязъл в гаража. Сега камерата следи неговото сериозно и леко загрижено лице. Прислужникът отваря задната врата на колата. След това двамата с шофьора свалят на земята навит на руло килим.

Отново камерата следи само офицера. Той почитателно и сериозно отдава чест. Може би това ще се види малко странно на зрителя. Но само след миг той ще си обясни загадката. От навития килим като феникс е израснал мъж на средна възраст, много добре облечен, със спокойна внушителна осанка.

На тоя фон с малки прекъсвания протичат надписите на филма.

1.

Хол във вилата, обзаведен с умерения и наивен вкус на нашите стари богаташи, където вкусът и безвкусицата вървят ръка за ръка. Мъжът, който видяхме бегло в гаража, сега седи удобно разположен в кожен фотьойл и чете страницата на някакъв бюлетин. Друг мъж с посивяла коса налива уиски в полупразната чаша на госта, прибавя лед и се връща зад бюрото си. Гостът, когото ще наричаме Гетов, най-последно вдига глава.

— Да, новините са наистина чудесни! — казва той на английски. — Стига да не са преувеличени.

— Не, моля ви се — отвърща добродушно американецът. — Наш информатор е радистът на отряда... Но нима вашите сведения не са подобни?

— За нас е по-трудно, ние нямаме радиовръзка — казва уклончиво Гетов. — Последните новини всъщност са отпреди две седмици...

— Да, нещата за две седмици отидоха доста напред — кимва американецът. — И стават все по-радостни. Сега въоръжената борба е единственият изход на положението, г-н Гетов... И последен... Вие им предложихте честна борба на демократична основа... Те не приеха, послужиха си с измами и насилие. Сега цялата отговорност за събитията ще падне върху тях.

— Не забравяйте, че това е само началото, г-н Чейз...

— Чудесно начало. И непременно с добър край, щом Америка стои зад гърба ви...

Гетов се усмихва.

— И за да чуя тая декларация ли направих такова опасно пътешествие, г-н Чейз?

Чейз също се усмихва.

— Не, трябва да се разберем по един важен въпрос, г-н Гетов... Става дума за тоя ваш... Тодоров!... Никак не разбирам защо той трябва да бъде командир на отряда. Без никакъв чин и без никаква военна подготовка... При това в отряда има двама полковници...

— Бивши данковисти! — казва сухо Гетов.

— Какво значение има това? Щом врагът ви е един, значи и борбата ви е единна.

— Не мога да мисля така! — малко нервно възразява Гетов. — Пък и да

мога, не бива. Ние водим политическа борба, г-н Чейз... А в политическата борба трябва да бъдем много внимателни. Знаете ли какво ще стане, ако се разчуе, че цанковисти стоят начело на обединената опозиция? Ние ще компрометираме цялото начинание, населението моментално ще се оттегли от нас.

— Хм! — казва замислено Чейз. — Вие в Европа сте прекалено сложни за нас. Струва ми се, че никога няма истински да ви разберам...

Той се разхожда замислено из кабинета.

— И все пак трябва да се намери някакъв изход... Нашият информатор твърди, че това внася разединение в ръководството. Съгласете се, но как може един обикновен редник да командува полковници?

— Ще ви предложа изход, г-н Чейз! — казва внимателно Гетов. — Какво ни пречи да произведем Тодоров в чин полковник?

— Тодоров? Полковник? — доста изненадано възкликва Чейз.

— А защо не?... Според мен Тодоров е необикновено умен, ловък и хитър ръководител. И се ползува с огромен авторитет сред самите четници. Нима вашият информатор не ви е казал това?

— Не, не разполагаме с такива преценки...

— Това означава, че вашият информатор си има собствени вкусове и предпочитания... А това е недопустимо...

Но Чейз видимо пропуска край ухото си последната забележка. Внезапно той спира, малко насмешлива усмивка стои на устата му.

— И все пак това е изход! — казва той. — Да, добре.

Отново отива до бюрото и натиска едно копче. Младият офицер се явява моментално, сякаш е чакал зад вратата.

— Пишете радиograma до „Скорпион“ — казва той.

Офицерът сяда край една масичка, вади писалка.

— На Светослав Тодоров, командир на отряд „Пирин“, се присвоява военният чин полковник от американската армия... Подпис — Щабът.

— Това ли е всичко, сър? — запитва офицерът.

— Да, предайте я като извънредно съобщение.

— Слушам, сър...

Той козирува почтително и излиза.

— Така добре ли е? — обръща се Чейз към Гетов.

— Много добре.

— Да! — кимва доволно Чейз. — И в цялата тази история само едно нещо ме безпокои... Защо комунистите са толкова пасивни? Цял въоръжен отряд се разхожда под носа им, а те не предприемат нищо сериозно... Да ви кажа право, страхувам се от някаква неприятна изненада...

— Миналият път казахте, че изненади не са възможни...

— И все пак, господин Гетов, все пак... От комунистите човек всичко може да очаква...

2.

Кабинет в Държавна сигурност. Само двама души има там. Нищо от тяхното цивилно облекло не подсказва кой е началникът. Има само неголяма разлика във възрастта, макар че по-младият е с много по-посивяла коса. По-възрастният — вече зрял мъж, леко плешив, малко начумерен на вид, тихо говори.

— Няма никакво съмнение, че бандата е в радиовръзка с американското посолство. То предава и приема от вилата край Бояна. И въпреки всичко не можем да разгадаем шифра им...

— И докога ще чакаме, другарю полковник?

— Не, не бива повече да чакаме! — кимва полковникът. — Трябва да предприемем решителни действия.

— Точно тъй!... И според мен най-добре е вариант „Цербер“...

Полковникът поклаща глава.

— Не! — казва той твърдо.

— Не? — вдига учудено вежди младият.

— Не, Костов, макар че ти разработи проекта... Правителството смята, че ще се вдигне излишен шум, който политически ще ни компрометира. И те са прави, Костов. Бандата действа на територията на две околии... Труден планински терен. За да бъдат обкръжени и да се склучи обръчът около тях, са нужни най-малко две дивизии... Доста скъпичко, пък можеш ли да си представиш как-

ва дандания... Ако не успеем, чуждата преса ще вдигне шум до небето...

— Не може да не успеем...

Полковникът го поглежда недоволено.

— Слушай, драги, нас петимата ни загради цял полк... И то в нищо и никаква гора... Пък се отскубнахме... Не бива да подценяваш противника си. Поне сега за сега те действуват страшно умно... Тодоров има глава.

— Коня ли? — казва Костов презрително. — Знам го много добре, провинциален мошеник.

— Не, не си прав!... Аз ти казах — има нещо в главата. Те много ловко копират някои наши методи... Затова са и популярни...

— А какво да правим тогава? — запитва мрачно Костов. — Освен „Дъга“?

— Да, разбира се... Чудесна операция...

— Нямаме хора за нея...

— Срамота е за теб да го кажеш...

— Но тъй си е!... Имаме хора храбри, имаме хора умни, но събрани заедно, май че сме в дефицит...

Полковникът се усмихва.

— Ами как си го обясняваш?...

— Едните имат твърде малко въображение, другите твърде много...

— Ако се чувствуваш някъде по средата — продължава да се усмихва полковникът, — можеш сам да опиташ...

— Не, там ме познават и селските кучета...

Костов се почесва затруднено.

— Всъщност има един страшно подходящ човек, но не мога да го пипна...

— Защо?

— Ами иска да става литератор...

— На каква възраст е?

— Около трийсетгодишен... Човек с желязна нервна система...

— Мда... Женен?

— Мисля, че е женен — казва Костов неуверено.

3.

Зала в съдебната палата в София. По пейките има само няколко души, но между тях ще съзрем за миг и Костов. Съдебният състав изглежда изморен и отекчен от еднообразната работа. Сега пред тях е млада съпругеска двойка. Мъжът е съвсем обикновен на вид, може да се каже хубав, приятен млад човек. Може би само устните му са стиснати малко по-силно. Иначе лицето му по нищо не подсказва, че е смутен или развълнуван. Жената, обратно, изглежда съвсем разстроена, конвулсивно е стиснала дървената преградка, сякаш се държи да не падне.

Съдията поглежда към тях.

— Благой Несторов, поддържате ли молбата си да бъде разтрогнат брака ви с Надежда Несторова?

— Да, поддържам! — казва мъжът уверено.

За миг ще видим, че жената го поглежда уплашено.

— Цветана Несторова, поддържате ли молбата си да бъде разтрогнат брака ви с Благой Несторов?

Жената отваря уста да каже нещо, но гласът и изневерява.

— Чухте ли въпроса ми? — запитва отново съдията.

— Да, чух! — отвръща глухо жената. — Да, съгласна съм...

Съставът скрива главата си зад папките. Жената хвърля последен умолителен поглед към мъжа си, но среща неговото невъзмутимо лице.

— Обявявам брака ви за разтрогнат! — достига някак отдалече до слуха им.

Жената се обръща като несвясна и тръгва към изхода. Но след няколко крачки тя така залита, че мъжът се принуждава да я подкрепи. Виждаме съчувствения поглед на една възрастна жена. Костов става от мястото си. Когато излиза навън, пред залата, пред очите му се изправя доста неочаквана гледка. Жената е прегърнала през врата младия мъж и риде на гърдите му.

— Защо? Защо? — хлипа тя. — Защо трябваше?

— Цвета, успокой се! — отвръща доста хладно мъжът. — Гледат ни хората.

И с яките си ръце търпеливо, но настойчиво се освобождава от нейната

прегръдка. Ние виждаме нейното разстроено, обляно в сълзи лице. И я чуваме отново да казва:

— Луди сме, не разбираш ли? ... Та ние още се обичаме.

— Знаеш много добре, че не е вярно! — отвърща строго мъжът.

Изведнъж лицето ѝ, по което наистина личат болка и обич, се изкривява и като че ли опростачва.

— Ти си звяр! ... — крясва тя внезапно.

Тая неочаквана реплика само развеселява няколко случайни свидетели. Жената се обръща рязко и хуква някъде към изхода. Нито един мускул не трепва по лицето на мъжа, то изглежда все така обикновено и спокойно. Като че ли нищо не мисли, нищо не чувства. И внезапно решително тръгва напред. Но сякаш е ослепял за миг, сам не вижда, че се блъсва с все сила в една от мраморните колони.

Вмиг краката му се подкосяват, той ще падне. Но сега пък него Костов подкрепва с ръка.

4.

След малко двамата седят на уединена маса в малко аперитивче.

— Просто не можах да повярвам! — говори Костов. — Като ми каза вашата хазайка, помислих, че се шегува ...

Блаже се понамръщва.

— Тъй ли? — запитва той неприятно засегнат. — Значи Цвета всичко ѝ казва ...

— Сега много важно! — вдига рамене Костов. — Не можа ли някак да се разминеш тая работа?

— Коя работа?

— Ами разводът ... Сляп да е човек, пак ще види, че те обича ...

— Това не е вярно! — отвърща рязко Блаже.

— Откъде си пък толкова сигурен?

Блаже се поколебава за миг, после с отвращение казва:

— Тя ми изневери ...

— Жена ти? ... Не може да бъде! ... Нали видях с очите си как квичеше като настъпено кученце ... Това е някаква клевета сигурно ...

— Не е клевета ... Тя самата ми каза ...

— Цвета? ... Защо?

— Питай, де! ... Докато съм бил на фронта! ... Нещо съвестта я захапала и-и-и ... си призна.

— Ето виждаш ли? ... Ако не те обичаше, щеше да си мълчи ... Ама така правят всички жени ...

— Който обича, не може да изневери — отвърща Блаже.

Костов е готов да се засмее, но лицето му остава сериозно. Той помълчава, вдига рамене и тихо промърморва.

— И все пак според мен човешко беше да ѝ простиш ... Поне заради нейния жест да ти признае ...

Сега пък Блаже мълчи затруднен.

— Сигурно си прав! — отвърща той с горчивина. — Но не мога да прощавам. Нито мога да простя, нито пък да забравя ... Просто не съм способен ...

— Мога да ти предложа чудесна рецепта за забравяне — казва внимателно Костов.

— Зам, знам! — отвърща с досада младият човек — Сега пък съвсем не мога ... Вътрешно съм разстроен, нямам сили за нищо ... Изпит имам утре, чудя се как да се явя ...

— Ами чудесно! ... Тъкмо няма да се явиш! — отвърща Костов с изкуствено въодушевление.

— — — — —

Сега двамата са седнали на една пейка в градинката срещу ректората.

— Поне кажи ми нещо за тях — запитва Блаже. — Какво представляват?

— Ами какво представляват? Нищо не представляват ... Сбирщина от какви ли не типове ... Бивши земеделци, бивши анархисти, бивши полковници ... Има даже един бивш комунист ... Изглежда, че нещо са го обидили и той — право там ...

— Е, не можа да ме съблазниш! — казва Блаже недоволен. — Работа ли ми е да се занимавам с някаква сбирщина?

Костов разбира, че е сбъркал, замълчава затруднен.

— Всъщност те са най-опасната сбирщина в цялата страна — казва той. — Въоръжени са до зъби... И то с най-модерно американско оръжие... Имат радиостанция, разполагат с много пари...

— И какво вършат?

— Май че нищо не вършат — заявява Костов.

5.

На бърз преход. Каменлив път на дъното на също така каменлива долина. Някакъв мъж, полуселски полуградски облечен, небръснат и зле вчесан, се движи по долината, възседнал ниско, косматомуле. Той е седнал почти на задника му, през гърба му са преметнати само едни дисаги. В ръката си държи къс камшик, с който от време на време лениво удря мулето.

И изведнъж мулето рязко спира. Пътникът вдига глава и вижда изумен, че е заобиколен от голяма група въоръжени хора, които сякаш са изникнали между камънаците. Най-малко двайсетина пушки са насочени към гърдите му. Пътникът мрачно оглежда групата, но не вдига ръце.

Ние също ще използваме неговия поглед, за да се запознаем с неколцина от бъдещите герои на филма. Преди всичко това е „полковник“ Тодоров, облечен в кожени дрехи с цивилна кройка, които сякаш го правят още по-висок и по-мършав. Много рядката му, мека като коприна брада свободно се пилее по гърдите му. Има още един брадат човек, космите му сякаш извират от всякъде, но погледът му е мек и меланхоличен. Това е анархистът Пирински. Малко зад гърба му се подава странна млада жена — лицето ѝ е много слабо, красиво, с малко учудено изражение. Облечена е в дълго мъжко сако, препасано с колан, на който виси гигантски кобур на пистолет. Това е жена му или любовницата му Амелия, единствената жена в отряда. И още един човек би трябвало да забележим — бившия партизанин Кире Василишки — хубав млад човек, със зачатъци от брада, облечен и въоръжен много по-добре от другите, с енергично, малко надменно лице. Някъде на втори план ще видим Попето, който достатъчно прилича на поп, поради това, че доскоро наистина е бил такъв. Той е въоръжен само с една обикновена пушка, през рамото виси полската му торба, в която той на черковни празници пъха порязаниците. Дори и сега, в тоя решителен момент, Попето с удоволствие дъвче нещо.

Полковник Тодоров с пистолет в ръка излиза малко напред. Пистолетът му е сведен към земята, но погледът му, много бдителен, следи човека върху мулето.

— Слизай! — казва Тодоров сурово.

Човекът се смъква от мулето.

— Имаш ли оръжие?

— Нямам! — казва мрачно той.

— Държавен човек, пък тръгнал без оръжие! — измърморва иронично Тодоров.

— Как се казваш?

— Като знаеш, защо ме питаш?

Тодоров гръмва в краката на човека с мулето. Едва сега на лицето му ще проличи воля и жестокост.

— Трети път няма да питам... Как се казваш?

— Климе Борисов! — отвърща бързо човекът.

— С какво се занимаваш?

— Нищо, стопанин съм... Тютюн отглеждам...

Тодоров го гледа иронично.

— Василишки! — обажда се той, без да се обръща назад.

Кире малко неохотно приближава към него.

— Как се казва?

— Климе Борисов.

— Занятие?

— Вярно, че е стопанин... Но и партисен секретар в Опанци...

— В какво се обвинява?

— Събира наряди от осиромашения народ.

— Климе Борисов, чу ли обвинението?

— Чух — казва мрачно Климе.

— Какво ще кажеш за свое оправдание?

— Какво има да казвам! — все тъй мрачно боботи Климе. — Нарядите не са от вчера. Измислиха ги тия, дето ни вкараха във войната.

— Попе! — казва Тодорово. — Назначавам те за обвинител.

— Слушам! — отвръща попът.

Той излиза напред, като метва торбата зад гърба си. Устата му ситно-ситно мелят някакви остатъци от храна.

— Старата власт събираше наряди, защото имаше война! — започва попът. — Някой все трябваше да храни войската. А вие защо събирате? Нали сте народна власт. Тогава нека народът сам даде каквото му е в повече.

— Народът още няма съзнание — казва Климе с искрено убеждение.

— Ааа, значи ти имаш съзнание! — ухилва се попът. — Тогава ще кажеш колко наряд си дал сам на властта...

— Наоколо се засмиват.

— Аз съм сиромаш човек... Нямам земя за жито — отвръща малко смутено Климе.

— Акъл нямаш — в туй е цялата работа! — казва важно попът. — И ти, и твоите управници търсите лесното... Аз пък друго ще ти кажа. Не е народна власт, дето взима... Народна власт е, дето дава.

— А отде да вземе?

— От братушките...

Тодоров слуша малко намръщено, очевидно разният не върви съвсем по волята му.

— Стига! — казва той рязко. — Климе Борисов, признаваш ли се за виновен?

— Какво да се признавам? ... Аз съм петата дупка на кавала.

— Василишки, какво да му отсъдим?

— А бе той е маша в чужди ръце! — казва уклончиво Кире. — Сам с тая проста глава какво може да измисли.

— Пирински?

— Един по задника.

— Правчев?

— Двайсет по задника... На голо...

— И с една чушка да го подлютим...

— Доста! — казва Тодоров. — Хайде, събличай се...

— Срамота е! — казва Климе. — Ако сте хора — туй няма да правите...

— Събличай се! — казва твърдо Тодоров.

Климе започна бавно да се съблича. Тодоров се навежда и вдига от земята ядналия камшик...

— Сега ще видим чий задник е по-жилав — твоят или на мулето. Ако твоят излезе по-жилав — спасен си!

И като замахва с камшика, силно го пляска по оголения задник.

6.

Отново на бърз преход се връщаме на пейката в градинката пред Ректората. Сигурно вече приближава обяд, защото около тях сноват много повече хора. И навярно мъчителният разговор е вече към своя край.

— Слушай, Чавдаре, нека поне си помисля! — казва Благой неохотно. — Дори магарето, като излезе на кръстопът, и то спира за малко...

Костов въздъхва с досада.

— Ама ти все това си знаеш — да си помисля... Какво има тук да се мисли? Решавай и толкова... На мене ми е ясно, че от тебе никакъв учител няма да стане...

— Хайде де! — доста учудено го поглежда Благой. — Защо няма да стане?

— Ами ти сам каза, че не умееш да прощаваш... Какъв учител ще бъдеш... Децата ще бягат от класа ти.

Благой поглежда доста стреснат своя приятел. Изглежда, че думите му са улучили на място.

— Всъщност... това и за чекиста важи! — казва той замислено.

— Може би... Но не толкова...

Вечер. Открита бирария в центъра на града. Оркестърът свири „По върховете на Манджурия“. Само една единствена младичка двойка с увлечение танцува стария валс. Пред чаша полуизпита бира Блаже ги гледа с неподвижно, почти вкаменено лице. Не може да се разбере за какво мисли — за погубения си брак ли, за кръстопътя ли, пред който е изправен? Може би по-скоро за първото, защото погледът му не се откъсва от тясната бяла рокля на момичето, което с чудна лекота се плъзва по дансинга. Внезапно Благой с поривисто движение бръква в джоба си, изважда някаква банкнота и като я хвърля на масата, бързо става.

Виждаме го как бърза по тъмна безлюдна улица. И макар да е далече от ресторанта, още по-силно звучи валсът. Като шибнат от камшик, Блаже започва да тича...

... И спира пред един вход. Диша тежко, избърсва потта от лицето си. После като се успокоява, отваря вратата и тръгва по стълбите.

Сега го виждаме на един от етажите. На вратата на апартамента — картичка с името му. Блаже бръква в джоба си, изважда ключове, пхва един от тях в ключалката. Опитва — наляво, надясно, — вратата не се отваря. Очевидно от вътрешната страна на вратата е сложен друг ключ. Тогава Блаже поглежда звънеца, после решително го натиска. Остър, режещ слуха звън. Блаже чака и след малко отвътре се чува малко дрезгав женски глас.

— Кой е?

— Аз съм...

— Върви си! — казва Цвета. — Върви си, не искам да те погледна.

— Цвета, нали тъй се разбрахме! — говори тихо Блаже в цепката на вратата. — Ще спя още една седмица в кухнята.

— Върви си, не искам да те видя повече... Върви, върви! — крясва тя истерично.

Блаже изважда ключа, пхва го механично в джоба си. После все тъй механично започва да слиза по стълбите. Вече е слязъл десетина стъпала, когато вратата зад гърба му се отваря. Цвета се показва на прага. И отново до ушите ни стига познатият креслив глас.

— Да пукнеш дано!

Блаже се движи бавно по улицата, стига до някаква аптека. Възрастна очилата аптекарка го поглежда любопитно.

— Какво ще обичате, моля?

— Телефонът! — казва Блаже, без да я вижда.

После някак несвесно взима слушалката и казва:

— Централата? ... Дайте ми...

7.

И ето че виждаме нашия герой по улиците на малко планинско градче. То е спокойно и тихо, стари къщи подават зашумените си еркери над калдъръмите. Най-сетне Благой оставя на земята грамаден, претежък куфар, който сякаш ще му откъсне ръцете. Точно срещу него се вижда фасадата на стара българска къща в коптивщански стил, двуетажна, прясно измазана в охра и синкаво и въпреки това дълбоко поела в себе си патината на времето. Блаже я гледа със спотаено внимание, избърсва с ръка пресъхналите си устни. През това време се отваря дървената порта, някакво русо момченце писва с цяло гърло.

— Бабоооо... Чичо Блаже...

И хуква навътре.

Блаже се усмихва и вдига куфара от земята. И става като в песента на поета — на прага го посреща слаба съсухрена женица — майка му.

— Е, сине, сине! — казва тя с горчив укор, в който вече се усеща прошката. — Сети ли се най-послед?

Той виновно целува ръка на майка си и вдига поглед по стълбите към пруста на втория етаж. Там се е показал едър, добродушен мъж, кормест и небръснат. Това е неговият по-стар брат. Те се ръкуват, по-старият шеговито го шлепва по врата.

— Е, е, е... хората почнаха да питат имам ли брат, нямам ли... Хайде влизай... Но гледай да не се спънеш на прага...

И Блаже влиза, сподирен от своите близки.

И сега го виждаме сам в своята стайчка — нисичка старовремска „одая“ с миндерчета и висок, железен креват. През дървената решетка на отворения прозорец влизат клонките на лозницата. Блаже внимателно оглежда стаята, после погледът му спира на откритата желязна брава. Разбира се, там няма никакъв ключ. През това време влиза майка му с поднос в ръка — традиционното за тоя край сладко от дюли.

— Що не доведе булчето, сине. Откога не сме я виждали.

Блаже притеснено се почесва, после някак неловко се ухилва.

— Булчето избяга, мале!...

Майка му го поглежда уплашено.

— Не думай, сине... Срамота е от хората...

— Срамота, несрамота — това е. Дори не избяга, ами мене изпъди...

Майката го гледа все тъй стреснато.

— Ами защо?... Грозен ли си, сакат ли си?

— Ами сигурно има и от мен по-хубави.

Майката внезапно заплаква, сяда безпомощно на миндерчето.

— Има ли ключ от стаята? — запитва внезапно Блаже.

Майката все още бърше сълзите си.

— Защо ти е ключ, сине? Нали знаеш, че у нас не заключваме.

— Тъй свикнах, мале... Не мога да уча, като ми влизат в стаята.

— Ами ще го потърся... Белки го намеря...

И тръгва към вратата.

— Прати ми Спасчо! — обажда се Блаже след нея.

Докато Благой се занимава с куфара си, в стаята влиза момчето. Ушите му са просто сръкнали от детско любопитство.

— Спасе, познаваш ли Иван Разлогов?

— Кой?... Тоя, дето работи в милицията?

— Да, същият... Знаеш ли къде живее?

— Знам, защо?

— Ами да свършиш една много важна работа... Да почакаш бай ти Иван да се върне на обед в къщи... И тогава да влезеш и ще му дадеш ей тази бележка...

Той вади от джоба си малко затворено пликче.

— Ясно ли е?

— Ясно...

— И за тая работа ще си знаем само двамата с тебе... Тъй ли?

— Тъй...

— Даже когато ходим в забраненото за пьстърва.

— Хе, хе! — засмива се момчето.

8.

Вечер. Стаята на Блаже. Сега с него е Иван Разлогов, местният началник на Държавна сигурност. Той е мъж на средна възраст с малко грапаво, но силно и мъжествено лице. Разлогов вече е чул най-важното и едва чуто измърморва:

— Да, разбира се!... Напълно съм съгласен...

— Най-важното е да знаем само ние двамата с тебе... И никой друг...

Ни жена ти, ни първия ти помощник... Ще идваш вечер, по възможност незабелязано. Пък и да те види някой, стари достове сме, това всички знаят... Аз ще оставя у хората впечатление, че съм човек безпартиен, зает със своето учение. Без това предварително условие нищо няма да свършим...

— Да, ясно! — кима Разлогов.

— А сега разкажи ми всичко, което знаеш за бандата.

Разлогов се намръщва.

— Там е работата, че почти нищо не знам... Колкото и да се опитвах, не можах да внедря свой човек в бандата... И при това много грижливо пипахме, обработвахме комбинациите до най-дребни детайли... А нито веднаж не успяхме.

— Как се обяснява тая работа?

— Вече не знам какво да мисля... Но факт е, че Тодоров е хитър като невестулка... Има някаква интуиция у тоя човек, нищо не мога да му пробутам. При последния опит даже ми върна човека с бележка.

Лицето на Разлогов добива изражението на зъббол.

— Ей тъй — за кашмер. Нещо подобно пишеше: „Не ставай глупак и престани с тия евтини номера. На следния за наказание ще му отрежа ушите.“

— Тъй ли пише — ушите?

— Да, тъй...

— Е, пак добре, можеше да им реже главите...

— А, не, не — не си служат с такива методи... И при всички случаи се стараят да наденат маска с нашия образ... Просто ни подражават, копират някои методи, бърборят за демокрация... Но всъщност са готови с два пръста да ни удушат...

— Населението как гледа на тях?...

— С добродушно безгрижие... Смятат ги за безопасни. Пък и те правят всичко да се окопаят пред хората, да изглеждат справедливи. Знаят, че ако почнат с рязане на глави, с тях е свършено.

— Да, не са глупави! — кимва Благой. — Но струва ми се, че лесно ще загубят присъствие на духа.

— Да, да! — кимва оживено Разлогов. — Само че поне една от групите им трябва да смажем до човек...

— Никакъв контакт ли нямаш с тях?

— А не — следя ги отвън, разбира се... Чрез мои ятаци и наблюдатели винаги знам къде горе долу се намират... Но те много се движат, постоянно шарят насам-натам...

— Знаеш ли нещо поне за ятаците им?

— Със сигурност — за нито един... Но подозирам двама... Единият май че беше твой съученик — Юрушки.

— Сашо?... Зъболекарят?

— Точно той.

— В гимназията беше много свесно момче...

— Това е положението! — вдига рамене Разлогов. — И не е само той... Коня някак си умее да им влиза под кожата.

Благой известно време се разхожда замислено.

— Ами да опитаме с Юрушки — казва той най-сетне. — Или най-добре аз да опитам, от мен той няма да се изплаши...

— Нямам нищо против.

— Но разбира се, успеем или не успеем, ще се знае, че това е твоя работа. Разлогов се почесва затруднено.

— Тъй... А до утре ще ми дадеш възможно най-пълнен списък на банда-та... С кратки характеристика за всеки от тях.

Разлогов се почеса затруднено.

— Тая работа до утре не може да стане — каза той. — Ами стотина души са това.

Благой загрижено подсвирва.

— Стотина казваш?

— Най-малко стотина... А всъщност са много повече. При тях идват хора и от вътрешността на страната, за които даже не подозираме...

— Да, да! — кимва загрижено глава Блаже. — Работата никак не ни е лесна.

9.

Хубава двуетажна къща в центъра на градчето.

Благой стои пред входа. На стената вдясно е загвоздена кръгла емайлирана табелка: „Ал. Юрушки — зъболекар. Приема всеки ден от два до шест.“

Блаже влиза в дома. На първия етаж отново фирмичка на зъболекар, кръгъл бутон за звънец. Блаже решително позвънява. След малко вратата се отваря, на прага се появява сравнително млад човек в бяла престилка. В първия момент той поглежда равнодушно клиента, след това на лицето му цъфва непринудена приятелска усмивка.

— Блаже, ти ли си?

— Ами кой?... Зер съм се променил?

— Не особено и... все пак. Май има пет шест години, откакто не сме се виждали?...

— Може и повече.

През това време те са влезли в приемната стая, съвсем празна, само с една гола маса, върху която се вижда пепелник. Юрушки отваря вратата към кабинета, дава път на госта си. Това е наистина прекалено хубав кабинет за един провинциален зъболекар.

— Ето го моето царство — казва Юрушки със зле прикрита гордост.

— Да, много хубаво — съгласява се добродушно Благой. — Само че как си с клиентите?

— За това хич и не питай! — засмива се Юрушки. — Революционна ситуация... Кой мисли сега за зъби... Всеки гледа да измайстори някое историческо събитие...

Благой с удоволствие разглежда кабинета.

— А ти как вадиш мизата?

— Не се плаши за мене — казва Юрушки. — През войната спестихме нещичко... Ако сега капе, тогава течеше през големия чучур...

— Пак ще тече.

— Не ми се вярва — казва малко унило Юрушки. — Наскоро нали всички ще станем държавни...

— Е, не баш всички... Ти как си с властта?

— Досега „копче“ не са ми казали... А ти как си?

— Аз съм така! — казва Блаже.

И най-внезапно му подава своята служебна карта. Докато Юрушки я чете с объркано изражение, Блаже отива заднешком към вратата и щраква ключа. Неговото щракване стряска Юрушки, който силно трепва. Вижда се, че лицето му е силно приbledняло.

— Мислех те с по-здрави нерви! — мърмори недоволно Блаже. — Не ми харесва така, ние с тебе тепърва ще работим заедно...

Той прибира картата си.

— Седни де, седни! — подканя го Блаже насмешливо. — Чувствувай се като у дома си.

Сега той сяда на едно старо, поиздънено кресло. Пред него има малка стъклена каса с гипсови протези на единия край. Благой ги избутва небрежно и слага пистолета на стъклото. Лицето му е много дружелюбно.

— Не се плаши, това е за всеки случай — казва той. — С тебе двамата ще се разберам като стари приятели... Седни де, седни...

Най-после зъболекарят сяда.

— Ако успееш да скочиш от прозореца — завършва своите предупреждения Благой, — ще имаш за спомен един куршум в главата...

— Как-ка-кво значи това? — запитва най-сетне Юрушки.

— Ей сега ще разбереш...

10.

Същият ден вечерта. В познатата стайка са Благой и Разлогов. Те разговарят тихо и бързо, от време на време Разлогов подозрително поглежда към вратата.

— Което е право — здравата ме изпоти — говори Благой. — Дори по едно време помислих, че наистина е невинен. Но продължих упорито — докрай. Най-сетне изплю камъчето...

— Докрай?

— Докрай.

— И се съгласи да работи за нас? — запита Разлогов със съмнение.

— Трудничко, но и на това го склоних...

— И други са се съгласявали! — измърморва Разлогов. — А после всичко са му разказвали...

— Не, тоя няма нищо да каже...

— Защо си толкова сигурен?

— Има много причини... Първо — Юрушки има зъб на Коня... Оня много ловко е успял да върже зъболекаря, като го е изнудил. Но второто е по-важно. Другите ятаци са били обикновени хора, нямало е какво да рискуват. А този има хубав кабинет, клиента. Има млада жена, дете... И плюс това много солиден влог в Популярната банка.

— Да, това е нещо — казва Разлогов не съвсем убеден.

— Разбира се, че не е всичко... Но аз просто усещам, че няма да ни излъже. Това е въпрос на нюх.

Чува се лек шум, вратата се отваря, на прага се показва майката.

— Да ви сваря кафенце? — запитва тя.

— Истинско?

— Мешано...

— Давай тогава...

Щом майката излиза, Благой отново започва.

— Въпросът е да не стои тук, а да го изпратим там. Но това не е лесно. Там е цялата работа, че като интелигентен човек Юрушки е бил за Коня най-ценен информатор. Освен това му е доставял лекарства. Тъй че Юрушки е дължен да стои тук освен в случай на най-голяма опасност.

— Да, сещам се — кимва Разлогов. — Искаш да импровизираме най-голяма опасност?

— Точно тъй! — съгласява се охотно Благой. — Аз съм приготвил, тъй да се каже, малък сценарий, остава само хубаво да го изиграем...

— И кога ще стане това?

— Тази нощ — точно в един часа. Той е предупреден, остава вие да се подготвите...

— Бъди спокоен! — казва задоволен Разлогов. — Ще го изиграем по ноти...

Кабинет на Разлогов. При него са двамата му преки помощници. Единият е едър, мустакат, с вид на квартален шегаджия — Ефтим. Другият е дребен, с тясно умно лице — Боре Игнатов.

— И внимавайте да не стане някой граф! — предупреждава ги за последен път Разлогов. — Ще стреляте само високо във въздуха.

— Ясно, не сме деца! — измърморва Ефтим.

Двамата зареждат оръжието си и стават.

Виждаме Ефтим и един непознат оперативен работник пред вратата на зъболекаря. Ефтим натиска звънеца — един път, два пъти.

След малко зад вратата се чува слаб женски глас.

— Кой е?

— Отворете. Милиция — за проверка.

Момент само да се облека — отговаря жената зад тънката преграда на вратата. — И да кажа на мъжа си...

— По-бързо! — казва Ефтим.

И поглежда часовника си.

Благой поглежда часовника си — един часа и няколко минути. Внезапно се чува изстрел... След това още няколко, после отново дълбоката провинциална тишина.

Блаже едва доловимо се усмихва. После отива към един от стенните долапи, вади ключа и го отключва. Виждаме как пренася оттам портативен радиопредавател, търпеливо го нагласява.

И чуваме пресекливото пиюкане на призивния знак.

11.

Ранно утро в Пирин — най-хубавата българска планина. Виждаме как Юрушки се движи бързо по дива горска пътека.

Пресича по талпа буен планински поток.

После от ръба на скалиста планинска верига гледа към долината, в дъното на която се синят красивите пирински езера... Пустош... Нито следа от жив човек.

И отново виждаме Юрушки в движение из стария лес. Все тъй е пусто и безлюдно, само катерички скачат по клоните. Все по-нагоре и по-нагоре. Огромни каменни балвани в дъното на един циркус. Зад един от тях се е прикрил Юрушки. Чува се сигнал — като подсвиркване на птица. Юрушки, зарадван, излиза зад камъка. Излиза и бандитът, едър мъж с цървули и навуца.

Двамата тръгват един срещу друг.

Горска колиба, струпана от подръчен материал — отсечени млади борчета и борови клони. Също тъй набързо в колибата е скована лека походна маса със стол, в ъгъла — ниско походно легло.

Тодоров е приседнал зад масата. Близо до вратата, омърлушен и прав, стои Юрушки. Тодоров изглежда много сърдит, едва се владее.

— Ти си най-обикновен глупак! — казва той грубо. — Как може да признаеш?

— И без това те всичко знаят.

— Нищо не знаят!... Но ти — гузен не гонен бяга. Сам си се издал.

— Не можах повече... Изплашиха ме...

— Изплашиха те!

Тодоров внезапно замахва и удря силно Юрушки по лицето. Зъболекарят пада на земята. Тодоров озлобено го ритва още няколко пъти.

— Стани! — крясва той.

Юрушки мълчаливо става. От устата му е бликнала тънка ивица кръв.

— После какво стана?

— После импровизирахме уж опит за арестуване... Колкото да ми дадат възможност да избягам...

Тодоров го поглежда презрително.

— Брей, колко сте умни... А как уговорихте връзката?

— Чрез тайник...

— Къде ще бъде тоя тайник?

— В бившата метеорологическа станция.

— И какви сведения трябва да им предаваш?

— Състава на четата поименно. Пълен и подробен списък. Освен това, разбира се, плановите и движението на четата.

— Не е лошо измислено! — казва Тодоров злебно.

Известно време той мълчи, мисли напрегнато.

— Може би всъщност така е по-добре! — казва той най-сетне — Ти ще им изпращаш сведения... Но такива, каквито ние си искаме.

— Ще ни повярват ли?

— Остави това на мен... Знам как да ги водя за носа... Всъщност ти какво разбираш от медицина!

— Най-общи познания...

— Такива и аз имам... Изглежда, че полковник Жечев е заболял от пневмония...

— Нося пеницилин! — казва Юрушки зарадван.

— Колко единици?

— Половин милион... Нося и други лекарства...

— Пеницилина ще пазиш! — казва Тодоров рязко. — Тоя бездарник не заслужава даже една инжекция... Но иди го виж!... Все пак носи една от пушките. Ако не може да мисли, поне знае да стреля.

— Добре — кимва Юрушки.

— Няма „добре“! — крясва му Тодоров. — Има: „Слушам, господин полковник.“

Юрушки мълчи.

— Разбра ли?

— Тъй вярно, господин полковник.

— Зачислявам те към моя таб... А сега върви при Жечев.

— Слушам, господин полковник.

И като залита леко, отправя се към изхода.

Гъсти мъгли се влачат по хълбоците на планината и обвиват от всички страни лагера. Камерата едва следя един от бандитите, който бърза нанякъде. Тук-таме между дърветата горят слаби огньове. Четникът приближава колибата на Тодоров и влиза вътре.

— Заповядайте, господин полковник.

Тодоров е зад масата, със слушалки на ушите. Навярно той слуша новини от радиоприемника. Лицето му е недоволено.

— Къде се мотаеш досега? — запитва той сърдито.

— Проверяхах постовете, господин полковник.

— Всичко редовно ли е?

— Напълно.

— Слушай сега — ще удвоиш постовете. И използвайте мъглата, да опечете десетина агнета.

— Мъглата ще се вдигне до обяд...

— Значи ще ги опечете до обяд... И внимавай там как разпределяш...

— Слушам, господин полковник.

Четникът излиза. Тодоров свали слушалката и тръгва към изхода. След малко го виждаме в друга колиба, очевидно на радиста, ако се съди по вещите, които се намират там. Самият радист, сух слаб мъж с доста интелигентно лице, се изправя на краката си.

— Седни! — казва Тодоров. — И пиши радиograma до центъра.

Радистът бърже сяда, вади молив.

— „Утре приемам десет нови бойци. Чакам инструкция за оръжието. Полковник Тодоров...“ Зашифровай и го предай.

— Слушам, господин полковник...

Тодоров махва с ръка и излиза навън.

Късна нощ. Навън тихо вали дъжд, клонките на лозницата блестят на електрическата светлина. Блаже грижливо завива своя радиопредавател в походната калъфка и го отнася в дървения дулап. Там го заключва и сяда замислен на леглото.

Внезапно се чуват няколко силни удара. Така в миналите тревожни години, в тъмните нощи се е чукало с юмрук по портите. Блаже става рязко от мястото си.

Вън все тъй вали дъжд. Блаже отваря външната входна врата. На прага се появява селянин с черен ямурлук и гугла, здравата подгизнал от дъжда.

— Аз съм Рафо! — казва той.

— Влез! — отвърща му Блаже.

Двамата тръгват по стълбата. В стаята на Блаже овчарят съблича ямурлука си. Виждаме, че той е крайно беден човечец, почти дрипав, със сухо, брадясало лице.

— Мене ме изпрати Стършелот! — казва той неохотно.

— Знам! — казва Блаже. — Една ракия ще те сгрее ли?

— Стига да е от лютите! — казва зарадван овчарят...

Сега в тясната стаичка на Блаже е светло и пред него седи Разлогов. Лицето на Блаже е радостно възбудено.

— Открива ни се възможност да нанесем смъртен удар на бандата — говори Блаже, като крие обзелите го чувства. — Тая нощ Тодоров ще нощува в „Койчови чаркове“. С цялата си охрана — около десетина души най-отбрани главорези. Към полунощ при тях ще дойде една група чак от Чепеларе да се присъедини към бандата... Там ще им бъде явката...

— Мястото е много удобно.

— Да, знам го добре! — кимва Блаже. — Планът е прост — ще заградим

там и ако не се предадат, ще им нанесем унищожителен удар. Около десет часа от София ще пристигне моторизирана милиция. Към десет те ще бъдат вече на изходните позиции. Към един часа ще ги обградим. Но ще ги ударим чак на разсъмване, за да не би някой в тъмното да се изплъзне...

— А ние?

— Също ще участвуваме в обкръжението... Но сега слушай внимателно. Никой освен нас двамата не бива да знае това. Разбираш ли, абсолютно никой. В девет и половина твоята група ще тръгне за Учителските колонии — това е за тебе изходната позиция. Именно в девет часа ти ще кажеш само на Ефтим и Борето какво ви предстои да правите. Всички други трябва да узнаят това едва когато пристигнат на мястото... Ясно ли е?

— По ясно не може да бъде.

— Абсолютно се забранява всякакво произволно действие.

— Това разбирам, но ти сигурен ли си в Юрушки?... Да не е някаква клопка?

— Аз рядко се лъжа в хората.

— Ти ще дойдеш ли с нас?

— Не, все още трябва да бъде в сянка. Работата, разбира се, с това няма да свърши, макар че змия без глава не е никаква змия.

14.

Кръгъл старинен часовник с римски цифри на циферблата. Часът е точно девет и половина. Разлогов поглежда и ръчния си часовник, след това вдига глава. Лицето му е напрегнато.

— Вие май се досетихте, че се готви нещо — казва той.

Сега виждаме, че освен него в стаята са и двамата му преки помощници — Ефтим и Борис.

— И тъй е! — продължава сам Разлогов. — Тая нощ ще загради Тодоров в „Койчови чаркове"... И сутринта ще го ликвидираме.

Новината е наистина странна... Ефтим и Борис слисано се споглеждат.

— Абсолютно се забранява да казвате комуто и да е за акцията. След две минути тръгваме и нито дума. Аз ще кажа на момчетата, когато трябва. Това ясно ли е?

— Ясно — каза Ефтим.

— Двата камиона за нас ли са? — запитва Боре.

— За нас... Ще ни пренасят до Учителските колонии. Ефтим ще бъде в първия камион, ти във втория... Има ли други въпроси?

— Сами ли ще бъдем? — запитва отново Борис.

— Не, бъди спокоен, ще се намери кой да помогне... Сега вървете и след две минути да сте долу при камионите... Аз ще дойда с мотоциклета.

Двамата излизат от стаята на своя началник. Виждаме ги как изчезват в две различни врати. След малко отново ги виждаме в коридора — сега са въоръжени с шмайзери, лицата им излъчват напрежение. Докато слизат по дъсчената стълба, Борис запитва:

— Имаш ли цигари?

— Нямам...

— Добре, ще взема и за тебе две кутни... Какви, „Арда“?

— Две „Арда“...

Те слизат в двора. Борис прекосява бързо улицата и хлътва в насрещното кафене. Вече е късно за едно малко провинциално градче, кафенето е полу-празно. На една от масите играе с увлечение табла Благой. Партньорът му е сух, небръснат мъж, чолкова късоглед, че след всяко хвърляне на зарове си навира носа в таблата и ги следи като хрътка, докато спрат.

— Пенджу-ек! — казва той. — Имам ги... Гледай ти да не хвърлиш...

Боре навярно не познава Благой, защото минава край него, без да го погледне. Той стига до тезгяха и нетърпеливо подвиква:

— Санде, пет пакета „Арда“, бързо!

— Спокойно, началство! — отвърща Санде.

Той е як мъж със силни големи ръце, гъста коса почти скрива челото му.

— Къде по това време? — запитва той не без любопитство.

— Не е твоя работа! — скарва се Борис. — Гледай си филджаните...
— Май към „Чарковете“ ще прашите?
— Ти пък откъде знаеш? — трепва учудено Борис.
— Само ти ли си вътрешен? — ужилва го кръчмарят.
Борис му подава някаква дребна банкнота, кафеджията с опитен жест му връща рестото. Боре взима цигарите и парите и стремително се отправя към вратата.

— Геле! — казва Блаже с удоволствие. — Да ти дам да хвърлиш още един път?

— Не ме будалкай, момче! — мърмори сърдито партньорът му. — Пилците се броят наесен.

— На тебе с левия крак мога да ти играя...

— Аз пък с левия мустак. Фърляй де, фърляй... Бак пенджу-ек... Тия зарове криви ли са, бе джанам?

— Само че на мене ми трябва. Хайде по ламбата! — засмива се Благой и му подава любезно бития пул.

През това време навън се чува бученето на моторите. Блаже поглежда към вратата, някаква загриженост личи по лицето му. На тезгяха Санде ловко мие водните чаши.

15.

Нощ, пътища — старите пътища с чакълеста настилка. В мряка се виждат силуетите на камнионите, приглушено светят автомобилни фарове. Виждат се мотоциклетите и полутворените коли на моторизираната милиция. На изходните места всички скачат от колите и скоро се пръсват в засада. След малко тежко въоръжените вериги тръгват към вътрешността на планината.

В своята стаячка Благой работи с преподавателя. Лицето му е все тъй загрижено. Часовникът на масичката показва полунощ.

Малко след полунощ. Групата на Разлогов е излязла на позиция. Като се прикрива зад някакъв голям, бял на лунната светлина камък, Разлогов внимателно разглежда през бинокъла си „Чарковете“. Това са всъщност остатъци от дъскорезница, палена през войната от партизаните. Все пак някъде накрая личи оцеляла постройка с дъсчени стени.

— Никаква светлинка! — казва тихо Разлогов.

— Има си хас пък и да светят — измърморва Ефтим.

— Мъртвило!... Колко е часът?

— Един без двайсет...

— Мини през веригата! — казва Разлогов. — Някои сигурно вече са захъркали...

— Ааа, стиска им да хъркат!... Зарсвили са се като прасета в шумата...

— Иди, иди!... Виж как е настроението...

— Слушам! — казва спокойно Ефтим.

И с пълзене се отправя назад.

Благой лежи на гръб на неразтребения креват. Часовникът показва пет без четвърт. Личи си, че тая нощ Благой надали е мигнал.

Навън се чува тихо подсвиркване — навярно сигнал. Благой бързо става от леглото си.

„Чарковете“.

Наблюдателен пункт. Там е командуваният операцията с няколко офице-

ри и цивилни лица. Всички гледат през биноклите, после се отдръпват.

— Никакъв признак на живот! — казва полковникът, — Разлогов, да не сме нещо сбъркали...

Разлогов се почесва с неудоволствие.

— Нищо не сме сбъркали... Но-оо...

— Но?

— Може да е клопка... Усетили са и се спотайват... Та какво друго могат да правят?...

Полковникът поглежда часовника си.

— Ще почакаме още десет минути — каза той. — И ще открием огън...
Тогава щат-не щат — ще се обадят.

Стихийна стрелба. Стреля цялото обкръжение на „Чарковете“ с всичките си оръжия — картечници, пушки, автомати. От дъсчената ограда просто хвърчат трески, но никой не се обажда. Разлогов, в най-отвратително настроение, бавно се почесва.

— Аз мисля да спрем, другарю подполковник — казва той. — Само хабим куршумите...

— Да не се крият в мазето?

— Не вярвам... Може нашият човек да се е подвел... Или нещо плановите им са се объркали...

— Ако е така — лошо! — измърморва омърлушено подполковникът.

— Както и да е, но няма смисъл да стреляме... Аз ще отида да проверя...

— Хм... опасно е...

— Ами какво да правим, няма да стреляме до довечера...

— Добре, върви! — каза подполковникът.

Голяма, свежа горска поляна между дъскорезницата и позициите. Цветя и жълт кантаринион я правят пъстра като килим.

Тишина...

Внезапно на горния край на поляната се явява Разлогов, без оръжие, с къса пръчка в ръка, на която е завързана бяла кърпа. Той бавно тръгва по една отъпкана пътека, без да изпуска нито за миг от погледа си надупчената дъскорезница.

Разлогов приближава все по-близо и по-близо. И сякаш инстинктивно все по-високо вдига бялото знаме. И ето го съвсем до вратата на дъскорезницата.

— Ей хора! — казва той. — Има ли хора?

Разлогов приближава вратата, натиска я с крак. Тя се отваря с пронизително скърцане.

Разлогов внимателно пъхва главата си в процепа. И уплашено се дръпва назад. Сега ще покажем ние вместо него. На тавана висят двама обесени. Ние ги виждаме само от кръста надолу. Няма да видим лицата им, но и дрехите ще подскажат на наблюдателния зрител кои са те. Камерата приближава. Виждаме доста широка бележка върху дрехите на единия.

„СМЪРТ НА ПРЕДАТЕЛИТЕ.
ТРЕПЕРЕТЕ, ТИРАНИ!“

16.

Вечер. Стаята на Благой. Разлогов се разхожда неспокойно по цялата и дължина.

— Това е отмъщението на Коня! — казва Благой. — Въпреки всичко той е разбрал, че Юрушки е изпратен от нас... И че именно Юрушки е издал явката на „Койчови чаркове“.

— Лисица! — отвръща Разлогов с вътрешен респект. — Ти така дълбоко беше замаскирал Юрушки.

— Някой му е обадил за вашата акция.
— Не е възможно! — трепва Разлогов. — Всичко беше проведено при пълна тайна.

— Въпреки това!... Шом е разбрал, Конят се е нахвърлил върху Юрушки.
— Не вярвам в твоята хипотеза — казва той. — По някакъв начин Юрушки
ки... И той не е могъл да издържи... Даже е издал и Рафо.

Лицето на Разлогов е все тъй напрегнато.
— Се е издал. Иначе излиза, че имаме в града провокатор.

— Не точно това — отвърща Блаже, — но нещо подобно.

— Мислиш ли? — запитва Разлогов тревожно.
— Не мисля!... А знам!... Допусках тая възможност... И нагласих внимателно капана.

— Ти знаеш кой е? — запитва Разлогов изумено.
В този момент далече някъде започва да бие камбана. Тя бие бавно, ударите тихичко отзвъняват. Благой няма време да отговори, защото в този момент в стаята влиза майка му. Лицето ѝ е много загрижено, дори уплашено.

— Вярно ли е туй, дето думат хората, сине?
— Какво?

— Че убили Рафо овчаря и онова, младото зболекаре.

— Вярно е...
— Боже, боже, пак ще дойдат лошите времена! — казва майката уплашено.
Тя излиза от стаята и тръгва надолу по стълбите. В къса връзка ще видим как към църквата се запъхват хора. Някои се кръстят уплашено, други стискат в ръцете си жълти есенни цветя.

Отново се връщаме в стаята на Благой.
— Просто не мога да повярвам! — казва Разлогов силно подтиснат.
— Там е работата, че моите хора са го изпуснали! — казва Благой намръщено. — Те не познават града, той е минал през комулациите с велосипеда си. След това скрил велосипеда в храстите, стигнал пеш до „Чарковете“. На връщане моите хора отново са го видели... Но този път нарочно са го оставили.

Разлогов мрачно мълчи.
— Излиза, че ти си знаел всичко предварително! — казва той най-сетне.
— Отде ще знам!... Но го допускам! Не ми се искаше да вярвам на твоите легенди за Коня — колко бил хитър, как умее да подушва хората. И Юрушки наистина признава на Коня, че е вербуван. А всъщност играе двойна роля и ни предупреждава за „Чарковете“...
— На друг въобще не бих повярвал! — казва едва чуто Разлогов.

17.

Кабинетът на Разлогов. Сега той е там с двамата си помощници.
— Акцията е била предадена! — казва Разлогов твърдо. — Това е единственото разумно обяснение...

Той вижда как другите двама трепват — това не е малко обвинение.
— От кого? — запитва Ефтим.

— Подозирам от кого? — казва намръщено Разлогов. — По всяка вероятност това е Сандо Кочев... Видели са го как праши с велосипеда към планината. А са го видели и на връщане.

— Откъде той може да знае? — запитва изумено Борис.
— Просто се е досетил. Работи точно насреща — видял е камионите, нашата шетня из двора... И после е взел велосипеда.

— Да не е хвъркнал с него? Ние отидохме с камион...
— Да, но след това вървахме през планината във верига, а той е вървял сам... Лесно е да ни изпревари.

— Тъй е! — кимва Ефтим. — Аз за два часа съм бил горе.
— Вие май че сте братовчеди с него? — запитва внезапно Разлогов, като се обръща към Борис.

— Да, втори или трети — отвърща смутено Борис.
— И все пак той ти има доверие... Сега ще отидеш при него и ще ми го доведеш... Ще кажеш, че не е опасно, викаме го по справка.

— Слушам! — казва Борис и става.
— Имаш ли оръжие?...

— Имам, но няма да стане нужда, той ме слуша повече от баща си.

— Върви! — казва кратко Разлогов.

Борис излиза. Виждаме как прекосява улицата и влиза в познатото кафенето. Облечен е така, както го видяхме първия път да влиза за цигарите в кафенето. И както първия път и сега тук играе табла Благой със своя късоглед партньор. Твърде разтревожен, Борис минава през кафенето, без да погледне някого. На тезгяха работи пълничка, симпатична жена.

— Къде е Санде?

— Долу в мазето, бате Борисе.

Борис заобикаля тезгяха и по тясната стълба влиза в мазето. С брадвичка в ръка, Сандо цели тънки съчки борина. Като чува стъпките, той вдига глава, но успокоен, продължава своята работа. Борис се изправя пред него, лицето му е студено и намръщено.

— Ти си предател! — казва той мрачно.

Сандо го поглежда учудено.

— Какво ти е, бай Борисе?

— Не се преструвай, гадино! Или ще те просна тука на плочите.

— Ама кажи поне какво е станало?

— Казах ти да не се преструваш. Ти постоянно ме подпитваше. Мръсник с мръсник! ... А ти имаш доверие като на брат.

— Даже от брат съм ти повече! — казва спокойно Сандо.

— Мълчи, змио! ... И последният път тъй ме подведе — за „Чарковете“. Мислиш, не помня ли? ... А след туй си побягнал с велосипеда ... И си стигнал там преди нас ...

— Я се съземи, бай Борисе ... Някой ме е наклеветил, пък ти ...

— Мълчи! ... Видели са те! ... Сега имам заповед да те арестувам. А ти ще ме наикнесш и мене, знам си.

— Освен, ако сам се наикнесеш! ... Кръст ти слагам, че съм невинен!

За миг Борис го поглежда разколебан.

— Къде си бил оная нощ? ... Нямах ли случайно свидетели?

Кръчмарят мисли един миг, после трепва и поглежда нагоре:

— Идва, май някой ...

Борис инстинктивно вдига глава. Виждаме как Сандо силно замахва с брадвата.

В кафенето Блаже продължава двубоя на таблата. И чуваме как партньорът му доволно мърмори.

— Стъпи сега на черджето ... Тука, тука ... А така, бравос ... Дръж се сега с две ръце за земята.

След миг виждаме втория етаж на участъка — мъж с автомат в ръка бди зад пердето.

Виждаме още неколцина като него, които бдят ту зад някой стълб, зад някоя врата, зад някой прозорец. Очевидно къщата е обградена отвсякъде. Внезапно от задната врата на къщата — в съседната малка улица — излиза Борис, с дрехите, които знаем. Едва когато камерата се приближава, виждаме, че това всъщност е Сандо, преоблечен в дрехите на братовчедата си. Той върви бързо край самия дувар с ръце, пъхнати в джобовете. Не успява да измине и десетина крачки и чуваме силен мъжки глас, навярно от рупор:

— Стой, Кочев! ... Нито крачка напред!

Сандо се хвърля зад един уличен камък.

— Предай се! ... Обграден си отвсякъде ...

Сандо стреля няколко пъти по посока на гласа, виждаме, че улучва.

Тогава отвсякъде се посипва огън.

— Предай се!

Кочев е улучен, но автоматично се хвърля напред, безразборно стреля. Заляга, отново тръгва напред, с надежда да пробие обръча.

Докато един куршум слага край на мъките му.

Кабинет в Държавна сигурност в София. Полковникът бавно диктува на Костов.

— „Дъга“. Разрешава ви се да приложите вариант I при условие, че ще бъдете внимателни и грижливи с хората. Кодирайте го и изпратете по редовната връзка...

— Слушам, другарю генерал! — отвърща Костов.

19.

Познатият кабинет в американската вила. Тоя път почерпката е по-скромна — шоколадови бонбони. И мистър Чейз, и Гетов са в значително понижено настроение.

— Не сме добре, господин Гетов — говори Чейз. — Отрядът е напълно изолиран. Цялата местност е блокирана, от района са извадени всички стада и изпратени към Юндола. Нашите помагачи — как ги наричате на български?

— Ятаци!

— Ятаците не смеят да се приближат до района, та камо ли да отнесат храни. Сведенията са, че от няколко дни четниците буквално гладуват. А това означава, че ще се появят отново разногласия, а може би и разложение... Ние имаме във връзка с това и някои собствени идеи, но искаме да чуем вас.

— Не, нека чуем най-напред вашите идеи! — предлага с готовност Гетов.

Чейз го поглежда с удовлетворение.

— В никой случай не искам да ги натрапвам! — казва той. — Вие сте местен, навярно ще имате по-ясна представа за конкретното положение...

— Моля ви...

— Ами смятаме да прибегнем до най-простото решение — отрядът да отиде там, където има живот — в Юндола, да речем...

Гетов поглежда учудено американеца.

— Наистина най-простото решение! — казва той. — Но не и най-ефикасното.

— Защо мислите така?

— Нима не разбирате? Те са силни, защото са у дома си. И като Антей, откъснат ли се от собствената земя, те ще бъдат безсилни... Те са простички хора, г-н Чейз — като децата...

— Но какъв друг изход?

— Също тъй простичък — да им пратим това, което им трябва...

— Не, никак не е простичък! — поклаща енергично глава американецът. — Това за нас е най-трудно.

— Но, господин Чейз, ако те не почувствуват нашата грижа, може би всред техните редове наистина ще настане разложение. Българите казват: „Приятел в нужда се познава!“

— Не само българите — всички го казват. И все ни гледат в кесията, господин Гетов, сякаш там държим нашето приятелство...

— Благодаря за вашата откровеност, но няма друг изход...

Американецът поклаща енергично глава.

— По какъв начин?

— Имате летища в Гърция... А имаме и обща граница...

— Това не бива да мислите, господин Гетов... Ами това не е някаква обикновена пратка, а всекидневно снабдяване. Как ще нарушим границата, въздушното пространство?... Нали пресата ще гръмне — нарушаваме суверенните граници на суверенна държава.

— Рано или късно трябва да го сторите, господин Чейз... Иначе няма да имате ни привърженици, ни приятели...

— Но това е компрометиране...

— Думата никак не е важна. Според мен важна е същината... С лошите думи хората свикват, както и с добрите...

Чейз бавно поклаща глава.

— Г-н Гетов, признавам ви, че това надхвърля моите представи за дипломатия — казва той меко и миролюбиво. — А не можем ли да постъпим още по-просто — да им пратим пари... Ами доларите са страшна сила, при това можеш да ги събереш в едно куфарче... За доларите и милицията ще им даде храни, в това съм сигурен...

— Хм!... долари! — казва Гетов и очите му неволно заблестяват.

20.

Кафенето срещу участъка. В по-малките градчета обикновено те служат и за кръчми. На една маса Блаже играе със своя вечен партньор.

— Шешу-ек! — мърмори недоволно табладжията. — Одеве му се молех — не дойде. Ала де?... Как да играя?

— Ето тука шест, тука ек...

— Ти луд ли си? Аз пък ще играя така... Айде фърляй, да те фърлят на мечките... Геле... Ан така...

Но Блаже дори не поглежда към заровеите. Млада хубава жена, доста добре облечена, с червени атлазени пантофки влиза в кафенето. Без да ги погледне, тя отива към тезгяха.

— Айде бе, ще ти изтекат очите.

— Чия е тази булка? — запитва Блаже.

— Не знаеш ли? На Кире Василишки — ахмак с ахмак. Да остави такава хубава жена... Не е ли ахмак?

— Страшен! — казва Благой искрено.

— Като гугутка е! — казва тихо табладжията.

Жената е пред тезгяха. Сега там има друг човек, свитичък и незначителен. Изправена пред него жената изглежда още по-стройна и предизвикателна.

— Две шишета мастика! — тихо поръчва жената.

— Шишета ли? — запитва учудено новият кафеджия.

Благой наостря уши.

— Шишета ами, какво се звериш — отвърща тя недоволно. — По литър...

Кафеджията сваля две прашни бутилки от рафта.

— Цялата маала ли ще поиш? — мърмори той. — Или си намерила някой сарахош!

— Ууу, да ти изсъхне езикът! — проклева го без злоба жената.

Старият е забравил таблата, току надзърта към тезгяха.

— Виж какви й са румени бузките... Таз мастика не вярвам тя да я пие...

— Ами ти ли, бай Георги?...

— Ууу, не думай, ще чуе Даната да ме затрие! — казва уплашено старият. Жената на Кире излиза с мрежата, като хвърля къс, предизвикателен поглед към Благой.

— Е, това е! Сега ще хвърля дюшеш! — казва старият здравата загрял.

И наистина хвърля.

— У, вещица! — мърмори той сърдито. — Сега за какво ми е, като си запушил капните!

21.

Разлогов и Благой са отново заедно.

— Ти излезе прав — казва Разлогов. — Кире наистина пие само мастика. И то здравата... Това целият град знае.

— Ясно! — кимва Благой.

— Какво е ясно?

— Ясно, че жена му нарочно е купила мастика. Навярно иска да влезе в контакт с нас. И по тоя начин ни подсказва, че има връзка с Кире.

— Не е толкова умна! — казва Разлогов колебливо.

— Но не е и глупава!... Тогава защо ще купува мастиката пред очите на всички?

— Какъв контакт?

— Ще разберем! — казва Блаже спокойно. — Василишки винаги ми е бил в ума... В края на краищата — наш човек... Макар и бивш... Никак не е чудно съвестта да заговори у него.

Разлогов бавно клати глава.

— Мислиш, че вече е заговорила?

— Твърде възможно. И може би търси начин да се откачи от тях.

— Ако е така...

— Ако е така — прекъсва го Блаже, — виждам вече някакъв път... Но разкажи ми нещо за него?

— Нали ти дадох справката?

— Много е постно.

— Най-важното е туй, дето го изключиха от партията... И много-много видяхме, хората го обичат. А трупаше дивотия връз дивотия. Най-напред почна с военния комунизъм. Събрал целия добитък в селото, разделил го поравно. Всички овце — пак поравно. Останали трийсетина брави, направили ги на пастърма.

пак поравно. Всичко поравно, но на него най-хубавите дялове, разбира се.

— Ясно!

— Опитаме се да го вразумим — не върви. Да го сменим — не дава. Да му вземем партийния билет — хептен не може. Дойде човек чак от ЦК — едва се отървахме от него и не щеш ли — нова беля.

— Как се държеше с жена си?

— Като царица я гледаше.

— А тя?

— Какво тя?

— Като цар ли го гледаше?...

— Тачеше го уж, но малко тъй — отвисоко.

Благот се замисля.

— Ще разбера тая работа... Но на първо време никакви секретни постове около нейния дом.

22.

Малка едноетажна къщичка в глухо дворче — затревено, зашумено от вишневите дървета. Блаже бавно прекосява двора, стига до малката портичка. Още преди да почука, когато вратата се отваря, на прага се показва Бояна. Не изглежда ни най-малко смутена, погледът ѝ е направо предизвикателен.

— Чаках аз гости, ама не тебе! — казва тя направо.

— Ще ме пуснеш ли?

— Ами щом си дошъл...

— Не те ли е страх от мене?

— От тебе ли? — тя се засмива гласно. — Какво ти е страшното... Само че ти се чудя на акъла, как влизаш в разбойнишка къща.

— Защо?

— Ако Кире научи, че чужд мъж е стъпвал тука, и в София ще те намери.

— Не ме е страх от твоя посерко! — казва Блаже пренебрежително и прекрачва свободно прага.

Бояна неволно му прави път. Доста смачканата на вид къщичка е неочаквано добре мебелирана.

— Знаеш ли кой съм аз? — запитва Блаже.

— Знам те, разбира се.

— Ние сме малко рода?

— И това знам — кимва Бояна. — Даже знам какво си казахте с оня мухльо в кафенето... Всичко чух.

— Брей! — учудва се Блаже. — Какво беше това ушенце.

— Като на невестулчица...

— Вярно ли казахме?

Бояна леко поруменява.

— Знаеш ли колко е важно какъв е чуждият хляб — хубав ли е, или пък клисав.

— Щом сме рода, значи не е толкова чужд... Аз ще седна, Бояно, щом не се сещаш да ме поканиш...

— Кафе няма да ти сваря...

— И няма нужда.

— Тогава за какво си дошъл?

— Ще ти кажа... Не съм дошъл за тебе... а за мъжа ти...

Лицето на Бояна изведнъж потъмнява, става сериозно и мрачно.

— Ти пък каква работа имаш с мъжа ми? — запитва тя със силно променен глас.

— Искам да се върне в града.

— За да го разпнете?

— Ще му простим... Стига да дойде с добро, да се разкае...

Бояна дълго мълчи, вижда се, че цялата е напрегнута.

— Какво те интересува моят мъж?

— Бил е наш другар, искаме да му помогнем... Скоро ще разгромим цялата банда — защо да отива зял и мъжът ти.

— Само за него ли идваш?

— Е, и заради тебе! — казва Блаже насмешливо.

— Не се е родил тоя, дето ще хване мъжа ми! — казва Бояна гордо и предизвикателно.

— Може и да не го хванем... Той е умен и сръчен — може да избяга зад граница... Но ти какъв интерес имаш от това — да останеш с мъж като вдовица.

— Зер, ти няма да ме вземеш? — запитва Бояна предизвикателно.
— Аз съм женен...
— Не си... Баба Мария ми каза.
— Охо, вече си я разпитала...
— Може да съм от кандидатките... И двамата като парясани...
Блаже се намръщва, нетърпеливо прехапва устни.
— Слушай, Боянке, аз съм дошъл да говоря сериозно с тебе... Ако не искаш, да си вървя...

Той наистина става и тръгва към вратата.

— Чакай, чакай! — малко уплашено извиква Бояна.

Блаже спира.

— Къде се забърза? — казва тя ядосано. — Чакай да си помисля...

Но коя ли жена е свикнала на дълги размисли.

— Ти какво искаш от мене? — запитва тя веднага.

— Искам да ми устроиш среща с мъжа си... Искам малко да ни помогне.

— Знаеш какво да искаш!

— А той малко ли ще получи? И живота, и свободата си.

Бояна мълчи намръщено.

— А къде да го търся?... По урви и по чукари ли? Защо не го намериш ти?

— Вие имате място за срещи! — казва Блаже. — И много добре знаеш къде е...

— Тогава защо не ме проследихте?

— Можехме... Но на нас ни трябва не мъртъв, а жив... За негово добро е...

— Не знам, не мога да ви помогна! — казва Бояна троснато. — Нямаме място за среща...

— А къде е мастиката? — запитва рязко Благой. — Кому я даде... Бърже, не мисли...

Бояна отново се засмива.

— Отиде си по реда, изпих я...

— И двете ли бутилки?

— И двете, дядо попе, и двете...

— Тъй... А сега, като изтрезнееш, малко ще си помислиш... Ако решите нещо двамата, ще дойдеш у дома... Няма да ти слагаме постове.

Той става решително и тръгва към вратата. Едва на прага се обръща.

— Ако си умна, ще разбереш... Няма друг изход...

23.

Лек и пъргав като горска коза, Кире подскача по морените, слиза към гората. Там в най-гъстия храсталак е опъната голяма офицерска палатка. Часовият пред палатката му препречва пътя.

— Чакай да доложя! — казва той намръщено.

— Той ме извика! — казва нетърпеливо Кире.

— Може... Но трябва да се доложи

Часовият влиза в палатката и след малко излиза.

— Айде! — казва той. — Но си остави най-напред шмайзера...

— Тая мода пък откога е? — запитва Кире неприятно изненадан.

— Отсега...

Кире размисля известно време, после си оставя шмайзера.

— И пистолета — всичко.

Кире оставя и пистолета си, после влиза. В палатката го чака Тодоров, приседнал на ниско сковано от подръчен материал столче. Той дори не става, само намръщено го поглежда.

— Жалко, Василишки, жалко!... А си бил и партизанин на всичко отгоре! — говори с укор Тодоров.

— Да, били сме — отвръща наежено Кире. — И не сме се пазили от своите...

— А кое ви беше най-силното оръжие там?

— Партизанският дух!...

— Остави на мира духовете! — възразява с досада Тодоров. — Дисциплината — това е всичко. Щом има заповед — свършено. Без дисциплина сме загубени...

— То е тъй...
— А това, което ти правиш, го няма никъде! — казва троснато Тодоров.
— Какво правиш? — малко с понижен тон запитва Кире.
— От мен по-добре знаеш... Внасяш алкохол в лагера — макар че е абсолютно забранено. А кой внася алкохол? Жена ти... Това пък е още по-забранено. Никакво цивилно лице не трябва да знае къде се намира нашият лагер...

— Тя не знае...
— Ами, ако я проследят?... Най-напред нея, пък след това тебе?
— Не се е родил тоя, дето ще проследи жена ми... Тя чува като лисица...
— Какво ме интересува жена ти... Заповедта си е заповед. За такива нарушения във вашия партизански отряд са разстрелвали.
— Остави нашия отряд! — казва нетърпеливо Кире. — То е съвсем друга работа.

— Как друга?... Нима ние не сме борци?
— Може и да сте борци, но не съвсем истински...
— Какво искаш да кажеш? — запитва строго Тодоров.
— Защо обесихте Рафо?... Той беше простичък и добър човечец.
— Рафо беше предател! — казва твърдо Тодоров.
— Кой ви каза?
— Юрушки преди смъртта си...
— Може и да ви е излъгал. Как ще бесите такъв човек? По-сиромаш от него няма в целия край... И с шест деца на всичко отгоре... Това е против вашата програма...

— Против нашата — искаш да кажеш — обажда се Тодоров.
— Уж щяхме да бъдем справедливи. А пък не сме... Правим каквото на нас ни изнася... Ето — она ден получихме цяла торба долари... и си ги разделихме в щаба.

Тодоров прави рязко движение към пистолета си, но успява да се овладее. Известно време двамата мълчаливо и с омраза се гледат.

— Засрами се! — обажда се най-сетне Тодоров. — С тия пари ние храним отряда. Разделихме ги да не бъдат у един човек... Ако го убият или пленят, с храната на отряда е свършено...

Кире го гледа иронично.

— Щом е тъй, защо не дадохте и на мене?... Аз съм честен командир...
— Тъй решихме — само на хора от щаба.
— Ето защо не сте партизански отряд! — казва отмъстително Кире. — Добре, ще си взема бележка.

И като козирува стегнато, внезапно напуска палатката.

24.

В двора на Блажеви. Майка му бие масло, като равномерно върти дръжката на механичното бутало. Влиза Бояна, изправя се пред майката, която унесена в своята работа, все още не я забелязва. Бояна я гледа известно време със своя леко насмешлив поглед.

— Лельо Марийо, къде ти е момчето? — запитва тя най-сетне.
— Ууу, мари, изплаши ме! — трепва майката. — За какво ти е?
— Харесала съм го...
— Нали си имаш един разбойник, за какво ти е друг?
— Много е далече...
— Ами върви да го търсиш, аз моето си не давам.

През това време на пруста се появява Благой. Той слага пръст на устните си и казва сериозно и малко сухо.

— Ела тук...

И Бояна тръгва нагоре по стълбите, като много ловко вие тънката си снага.

Двамата са в малката одая. Бояна сега е неузнаваема, изглежда съвсем сериозна, даже малко умислена.

— Сподучи! — казва тя. — Той се съгласи да се видите...
— Браво! — казва Блаже без въодушевление.
— Ти какво? Да не си се разкандардисал?
— Ни най-малко!... Защо?
— Тъй ми се стори... Кире каза да отидеш горе при него.

— Така ли? ... Не е глупав твоят хубостник. Иска да ми одере кожата току тъй — без много да гъкна.

Бояна го гледа намръщено, после недоволно измърморва.

— Значи всичко е било само приказки!

— Кой е луд да се пъхне в леговището на стръвницата — отвръща неговото Блаже. — Какви други условия?

— Аз ще те заведа ... Но ще дойдеш сам и без оръжие.

— Сапун да си взема ли?

— За какво ти е сапун?

— Ами да намажа с него възето, дето ми го е приготвил.

— Ясно е, че и тебе те е страх! — казва убедено Бояна.

— Ами то се знае ... А кога ще тръгнем?

— Довечера — казва тя.

— В колко часа?

— В десет ... Но не забравяй да вземеш мастика.

Тя се усмихва, става от миндерчето и отива до леглото му. После сяда на него и усмихната, по детски се подрусва.

— Хубаво е, аз обичам корави легла.

— Аз пък не обичам ...

Бояна го гледа с крайчеца на окоето си.

— Като дете си капризен ... Не може да те разбере човек какво обичаш и какво не обичаш ...

25.

— Ти си луд! — казва стреснато Разлогов. — Това в никакъв случай.

Денем е. Срещата е извънредна, затова двамата са в кафенето срещу участъка.

— По-тихо ...

— Не разбираш ли, че това е капан?

— Не разбирам — казва хладно Блаже.

— И ти го е поставил Тодоров ...

— Не е в негов стил да работи така наивно ...

— А ако не е така?

— Нямаме друг изход, трябва да опитаме ... Времето тече, ние още нищо не сме направили.

— Какво ще му предложим?

— Зависи какво ще обещае ...

Разлогов бавно клати глава.

— Не знам, мене ме е страх! — казва той без желание. — Ако бях твой началник, нямаше да те пусна.

— Слушай, Разлогов, който не знае да рискува, не може и да печели ... А сега ние трябва да спечелим на всяка цена.

26.

Късна нощ. Две тъмни сенки се движат по планинската пътека. На слабата светлина личи ясно, че са Блаже и Бояна. Но сега и двамата са с наденати на гърба раници, движат се бавно и равномерно.

— Тая мастика ми откъсна врата! — мърмори Блаже. — Ще взема да я тресна в скалите.

— Тогава по-хубаво да не се мяркаме там ...

— Не знаех, че е станал пиияница.

— Не е, разбира се! — казва Бояна обидено. — Но си попейва ...

— И все мастика?

— Ами няма да му съмъкна бъчва с вино ... Така е по-икономично.

Внезапно Бояна спира и внимателно се услушва.

— Хора идват след нас! — казва тя намръщено. — Градски, ти не изпълни каквото си обещах ...

— Изпълних го! — казва сърдито Блаже. — Добре, да почакаме, ще разберем ...

И те се скриват в храстите край планинската пътека.

Разлогов и неговият помощник напредват с леки и внимателни стъпки. Зад тях пътят е свободен, те дори не се оглеждат.

— Ами ако се отбият встрани? — пита помощникът. — Как ще ги разберем?

— Няма да разберем... Важното е да бъдем наблизо — ако се чуят изстрели.

Той прави мълчаливо още няколко крачки, после казва:

— Едно не разбирам — за какво му е тая мастика?

— Да те почерпя! — отвръща някой в тъмното.

Това е Блаже, който излиза от храстите. Разлогов още не го е разпознал, защото мигновено посяга към пистолета си.

— Полека, аз съм! — обажда се иронично Блаже. — Чудно ми е, Разлогов, за какво са заповедите? Нали да се изпълняват?

Разлогов мрачно мълчи.

— Хайде обратно! — казва Блаже. — Искам да ви видя гърба. Ти си длъжен там да чакаш моите заповеди!

Разлогов мълчи, мрачно поглежда към Бояна.

— Слушай, ако му направите нещо, жива ще те запалят... Барабар с къщата, да си го знаеш.

И тръгва с едри стъпки назад, сподирян от помощника си.

Бояна и Благой продължават по своя стръмен път из планината.

— Значи тъй! — казва Бояна. — Ами ти си бил по-голям началник и от Разлогов, бе!

— Кой ти каза? — запитва иронично Блаже.

— Ами щом му заповядваш.

— Може и тъй да е! — свива равнодушно рамене Блаже.

— Градски, това е много хубаво... Ако се разберем, значи наистина ще се разберем.

— Само в това не се съмнявай! — казва Блаже убедено.

Бояна забавя крачките си.

— Сега оттука! — казва тя.

Двамата тръгват без път и пътека право към черната смълчана гора.

27.

Горска поляна. На ръба ѝ издигат мощна снага грамадни смърчове. Бояна неспокойно се оглежда, после, като слага пръст в устата си, изсвирва късичка славева мелодийка.

Миг тишина. После от гората ѝ отвръща крясък на кукумявка.

— Той е — казва зарадвано Бояна.

От тъмната сянка на гората излиза човек. Той е висок, много строен, пристъпва леко и елегантно като елен. Едва когато приближава съвсем, виждаме, че това е Кире.

— Хубаво ти е момчето! — казва ниско Блаже на Бояна.

— И ти не си лош! — отвръща малко нехайно Бояна.

Двамата излизат на поляната, обляна от ясната светлина на луната. Кире приближава до тях, дълго и изпитателно се вглежда в Благой.

— Знам те! — казва той. — Ощо от момче те знам. Мислех, че ще станеш я даскал, я учен човек... А ти си станал ченге...

Благой се засмива.

— И аз мислех, че ще станеш я офицер, я пристав... Пък ти си станал разбойник...

— Не сме разбойници! — казва сърдито Кире.

— А какви?

— Борим се за идеята.

— Бре, бре, хайде да не се лъжем... На вашата идея май че ѝ викат кокал.

— На нашата ли? — възкликва Кире. — Ами, точно обратното — на вашата.

— Добре, да оставим идеите настрана — казва Блаже. — Не сме се събрали да се караме... А да се разберем...

— По български е да се караме по-напред... Носиш ли мастиката?

— Откъсна ми раменете?

— А оръжие?

— Нямам...

Едва сега Кире поглежда към жена си, по нищо не личи нейното присъствие особено да го е развълнувало.

— Дай ми раницата! — казва той.

И като я обрамчва, добавя малко по-тихо:

— А сега си върви.

— Кире, нека да дойда с вас! — шепти Бояна умолително. — Моля ти се...

— Сега само ти ми липсваше... Хайде, върви, върви...

— Кире, страх ме е...

— Не бой се... Може пък да се разберам с другарчето.

— Кире, много те моля... До земята ти се кланям...

— Не сме тръгнали на разходка. Работа имаме...

— Да знаеш, ако му сторите нещо — с мене е свършено.

— Не бой се. Аз думам съм дал! — казва нетърпеливо Кире. — Хайде, върви де, върви.

Бояна го гледа все тъй умолително.

— Кире! — казва тя безпомощно.

Кире съвсем се намръщва.

— Ако те е толкова страх, не се връщай в града. Скрий се някъде по селата.

После се обръща към Благой и добавя:

— Хайде да вървим... Чакат ни...

— Чакат ни? — вдига вежди Блаже.

— Да, чакат ни. Не съм сам... Но после ще разбереш...

Двамата тръгват по огряната от луната поляна. Но камерата ще следи още известно време разтревоженото лице на Бояна, която ги изпраща с поглед.

28.

Тясна стаичка в горската колиба. Няма нищо друго освен оджак и одър без никакви постелки. На одъра и по земята са насядали група хора, повечето познати. Тук е анархистът Пирински със своята дългокоса, бледа жена, тука е и попът, който лениво дъвче нещо. Само последният не познаваме — сравнително млад човек, тромав и нискоchel, с израз на жестокост върху кръглото си лице. Кире бегло ги поглежда.

— Смени ли постовете? — обръща се той към нискочелния.

— Преди малко...

— Сядай, даскале! — обръща се той към Благой. — Хората знаят кой си...

Блаже избира да седне на одъра и Пирински неохотно му прави място.

— Ние поговорихме туй-онуй — казва Кире. — Кажу, даскале, какво ни предлагаш...

— Живот и свобода! — казва Благой намръщено. — Но не знаех, че сте толкова много...

— Ние се оттепихме — отвръща Кире. — Напуснахме шайката...

Благой едва забележимо трепва, внимателно поглежда към Кире.

— Какво значи туй „оттепихме“?

— Ами много просто — избягахме от тях! — продължава Кире. — Образовахме нова горянска чета — истинска... Съвсем независима от тяхната.

— От колко време?

— Седмица вече... Ще кажеш — защо? Просто отвориха ни се очите. Разбрахме, че не са никакви борци, а убийци... Не се борят за идеи, а за долари... Наскоро им донесоха цяла торба...

— Да, разбирам — казва Благой съчувствено. — И на вас не са ви дали нито един.

— Не се занасяй, даскале! — казва Кире развеселен. — Не сме толкова загубени, колкото мислиш... И ние си имаме своя идеология.

— Как тъй? — запитва Блаже. — Ние с тебе нямаме ли една?

За пръв път Кире едва забележимо се намръщва.

— Вече нямаме! — казва той. — Сега съм с Игнат! — той посочва анархиста.

— Те ми се виждат по-справедливи... Кажу какви гаранции даваш?

— Само думата — нищо друго. Разбира се, вас ще ви съдят. Но ще ви оправдаят поради навременно осъзнаване и липса на престъпни дела... Да си получите отново загубената свобода — това малко ли е?

— Свобода! — казва презрително Пирински. — Вие не знаете какво означава тя думата.

— Ти нали беше съгласен? — запитва учудено Кире.

— Сега не съм! — казва троснато Пирински. — Свобода щели да ни дават... Нещастници...

— Попе, ти съгласен ли си?

— Съгласен съм! — казва попът, докато таршува в торбата.

— Ти, Станчо! — обръща се той към нискочелия.

— Нали знаеш, че съм винаги с тебе! — избоботва Станчо.

Кире бавно клати глава.

— А сега чуите моето мнение! — казва той, без да бърза. — Ние сме между чука и наковалнята. За да не ни смажат, трябва да изберем или едното, или другото. Аз избирам чука... Така поне ще се върнем по домовете си. Ще живеем, както си знаем, няма да слугуваме на Тодоров за тоя що духа. С тоя тука може и да не сме от една идеология... но сме от една класа. Вярно ли е, Игнате?

— Не е вярно! — казва анархистът. — При тях не управлява класата. А бюрокрацията.

Кире го поглежда нетърпеливо.

— Все едно. От името на класата... На мен това ми стига!

— А на мене не ми стига! — казва дрезгаво анархистът.

— Тогава ще се подчиниш на болшинството.

— За мене не важи болшинството... А само святата истина.

— Добре, тогава ще се подчиниш на моята заповед.

— Не признавам и твоята заповед.

— Ама това никъде го няма! — казва Кире ядосано. — Сами доброволно ме избрахте за командир... Сега трябва да се подчинявате.

Пирински се изправя мрачен и тържествен.

— Тогава отнемам мандата ти.

Кире го гледа объркано, за пръв път изглежда малко безпомощен. И, разбира се, най-лесно е да се обърне за помощ към Блаже.

— Според теб това право ли е?

— Ами зависи! — казва Блаже с една притаена усмивка. — Той за пръв път ли съобщава тия свои принципи.

— За пръв път! — казва Кире зарадван.

— Тогава трябва да се подчини.

Анархистът го гледа мрачно.

— И аз имам един въпрос! — казва той. — Казахте, че ще ни освободите. Това добре. Но ще ми позволите ли да се боря за идеите на анархизма?

— Няма да ти позволим! — казва твърдо Благой.

— Ето виждате ли? — възкликва тържествено Пирински.

Но разговорът внезапно прекъсва, всички скачат от местата си, като насочват към вратата своите оръжия. Станчо отива до вратата и решително я отваря. На прага стои гигант, облечен като бившите македонски войводи, но без оръжие. Зад него с пушка в ръка едва се вижда дребен мършав човек, очевидно от охраната.

Четникът вижда насочените към него автомати.

— Без оръжие съм! — казва той басово. — Праща ме Тодоров.

— Какво иска от нас?

— Прави ви предложение! — казва гигантът. — И мене ме натовари да ви го кажа.

— Влез! — казва Кире.

Гигантът влиза, тясно пространство сякаш се изпълва от огромната му фигура.

— Говори! — казва Кире. — И без кандърми -- на въпроса.

Гигантът изсумтява сърдито, сякаш не му се говори. Но в края на краищата отваря уста.

— Предлага ви да се върнете веднага в отряда... Ще ви прости... На Кире ще даде две хиляди долара, на другите по хиляда. Ако минем в гръцко, с тия пари ще започнете хубава търговия.

— Не е толкова лошо — усмихва се Кире.

— Хич не е! — съгласява се невесело гигантът. — На нас досега не ни е предложил и половината.

— Ами ако не се съгласим?

— Вие сте обградени отвсякъде.

— Много сте малко да ни заградите — казва презрително Кире. — Но трябва да помислим и да решим. Колко време ни давате?

— До сутринта.

— Добре, сега си върви — казва Кире. — На разсъмване ще ви кажем какво сме решили.

Гигантът излиза. Четникът го очаква навън.

— И си отваряй очите! — казва строго Кире.
Двамата тръгват. Кире се връща в къщурката.
— Глупак, и си мисли, че ще му повярваме! — казва той сърдито.
— Според тебе лъже ли? — запитва Благой.
— Лъже, разбира се... Искан да ни пипне без бой.
— Не е вярно! — казва попът възмутено. — Досега никога не ни е лъгал.
— Ами тогава защо си тук? — запитва с леден глас Кире.
— То е друга работа! — упорствува попът. — Той ни обиди... Но сега се поправя, човекът... Хиляда долари... Ами това са страшни пари...
— Като ти одере кожата, друго ще мислиш! — казва Кире.

Попът го гледа гневно.

— Вие правете каквото си искате! — кипва той. — Аз ще се върна при тях... Хиляда долари са това. Да не сте луди да ги изпуснете.

Кире и Станчо продължително се споглеждат. Станчо е седнал зад гърба на попа, позицията му е страшно удобна. Но ние не виждаме ръцете му. Кире му дава едва забележим знак. Чува се гръм, попът отпуска брада на гърдите си. Без да бърза особено, Станчо го набутва под одъра.

— Какво значи това? — запитва анархистът стреснат.

— Нямаме друг изход! — казва Кире с отвращение. — При всички положения той ще бъде предател.

— Нали ти казвах — възкликва анархистът възбудено. — За какво ти беше тая религиозна заблуда?

— Ей, ти си бил страшен! — казва Благой сериозно.

— Мразя, като ме смятат глупак.

— Смяташ с шепи хора да пробиеш обръча? — запитва Блаже.

— Аз ги знам по-добре от теб! — казва Кире намръщено. — Където ударим, ще се пръснат като пилци...

— Все пак половината ще си оставим костите.

— То е късмет! — казва Кире примирено.

— Там е работата, че тоя път Тодоров не лъже — отвърща Блаже сериозно. — Той знае, че ако го напуснете, това за него ще бъде началото на края.

Кире гледа подозрително и нетърпеливо към Благой.

— Какво искаш да кажеш?

— Направо заедно с мен твоята чета ще се върне в отряда. И като ни падне удобен случай — напълно да го обезвредим... И тогава вече с други очи ще се върнете по домовете си.

— Ние да не сме платени джелати? — казва Кире намръщено.

— А на мен тая идея ми харесва! — казва с нескрито въодушевление Пирински.

— По-шантава идея не мога да си представя! — казва Кире решително. — От Тодоров можем да се отскубнем... Но да го излъжем — надали.

— Това зависи само от нас — намесва се Благой. — А ние не сме вчерашни.

— — — — —
Гигантът е сам с Тодоров, приседнал зад една мъхната скала. Лицето му е съсредоточено и напрегнато.

— До сутринта! — мърмори той. — Дали са искрени?... Щом съмне, с тях е свършено... Ти как мислиш?

— Ще се разбера, господин полковник... Да не са луди да изпуснат парите...

— Ако ударят през нощта — няма да ги удържим... Много ни е тънка веригата...

— Няма да ударят! — казва убедено гигантът. — За какво да рискуват главите си?... Пък и сигурно гладуват самички...

— Ще постоим, ще видим — измърморва загрижено Тодоров.

— — — — —
— Добре де, ако пита отде се познаваме? — казва Кире.

— Ще кажеш, че сме роднина... И ще поставим условие — или всички, или никой! — отвърща Благой.

— Късно е сутринта за условия...

— Най-много да ме изпъди... Тогава вие ще свършите цялата работа.

Кире недоволен мълчи.

— Хич не обичам сложните работи — казва най-сетне той. — Но нека бъде твоето — ще опитаме.

Кире поглежда часовника си.

— Време е да сменим постове — казва той. — Аз ще сменя Йордан... а Станчо — Мешината...

— И аз ще дойда с тебе — казва Благой.

След малко ги виждаме как безшумно крачат по осветената от луната пътека.

— А жената защо не обелва ни дума? — запитва Благой.

— Амелия ли? ... Глуха е горката... Глуха и няма.

29.

Много рано утро. Четата на Кире напуска горската колиба. Те вървят в редица един след друг, тежко въоръжени и мрачни, изпълнени може би с лоши предчувствия. Само Кире, който крачи пръв, изглежда спокоен.

Групата излиза на горска полянка, цялата обсирана с цветя, необикновено свежа в ранното утро и така тиха и спокойна, сякаш по нея никога не е стъпвал човешки крак.

В тоя миг се чува висок, остър глас, очевидно възпроизведен от упор.

— Стойте!

Групата спира. Из гората внезапно излиза въоръженият до зъби отряд на полковника. Пушките и автоматите многозначително са насочени към хората на Кире.

— Хвърлете оръжието! — говори гласът.

В първия момент групата не реагира, сякаш не е чула заповедта. После Кире се усмихва презрително и хвърля пръв всичкото си оръжие, включително и бомбата, запасана на пояса му. Само Благой нищо не хвърля, стои всред тях доста навъсен. Скоро обръщат почва бързо да се свива, докато групата се вижда тясно обкръжена от всички страни.

След малко пред тях излиза Тодоров, очевидно в много добро настроение.

— Радвам се, че разумът надделя! — казва той. — И бъдете сигурни — на доброто ще отговорим с добро.

— Никак не личи! — казва Кире мрачно.

— Малко предпазливост никога не е излишна! — отвърща дружелюбно Тодоров. — Кой е новият човек?

— Мой роднина... Той ми е ятак, снабдяваше ме с храна.

— И с мастиката ли?

— Имаме две-три бутилки.

— Мастиката конфискувам! — казва строго Тодоров. — А оръжието ще ви върна в лагера.

Той се обръща към помощника си.

— Водете ги.

Четниците награват хвърленото на земята оръжие, раниците. Групата на Кире тръгва, обградена от тежко въоръжени четници.

— Май че се минахме — измърморва тихичко Кире.

— Не! — казва твърдо Благой. — Поне засега — не...

Отрядът, разбит на малки групи, тръгва към гората

30.

Виждаме ги как пристигат в лагера. Това е доста солиден, двуетажен дом — бившо горско лесничейство. Някъде наблизко, под клоните на дърветата, се вижда и импровизирана походна кухня.

Групата на Кире е пред къщата.

— Сега ще постонте малко в ареста! — казва началникът на охраната — Докато един по един ви разпитат...

— Кажете на Тодоров, че протестирам! — отвърща сърдито Кире.

— Нищо няма да му казвам... И без това скоро ще ви пуснат...

— Къде е арестът?

— В мазето на лесничейството... Хайде, тръгвайте! — казва той, после се обръща към Станчо. — Ти ще останеш за разпита.

Част от охраната повежда арестуваните. Началникът се обръща към Станчо.

— Върви пред мен! — казва той доста грубичко.

И тръгва с него към главния вход на лесничейството. Минават през малко антре, отваря се широка врата. Пред очите ни е приемната стая на лесничейството.

Мебелирана е като всяка подобна стая — силно разклонени еленови рога, препарирани глухари, тежка дъбова мебел. Около масата са насядали пет души — очевидно това е щабот на отряда.

Всички гледат към вратата.

На прага е застанал Станчо, най-близкият човек на Кире. Доста ще се учудим, като видим на жестокото му лице широка, крива усмивка, за която са смятали, че не е способен.

— Тоя път хванахме голяма риба, господин полковник! — заявява той радостно.

Групата на Кире е в ареста. Изглеждат мрачни и намръщени. Само Кире се разхожда неспокойно насам-натам.

— Много се забави! — измърморва той. — Какъв ще е тоя разпит...

В тоя миг се чуват стъпки, влизат четници от охраната. Не сега са най-малко десетина души.

— Станете! — казва старшият. — Тоя път всички заедно...

И ето ги след малко в приемната зала на лесническото. Всички стреснато гледат към тежката маса в дъното на залата. И има за какво да са стреснати — до членовете на щаба е седнал и Станчо. Сега лицето му е затворено и надменно, той гледа към своите бивши другари така, сякаш ги вижда за пръв път. Полковник Тодоров се усмива иронично.

— Май че всякакви приказки са излишни! — казва той. — Неговото присъствие достатъчно ви говори. — Той посочва към Станчо. — Ние сме напълно в течение на вашия идиотски лекомислен заговор.

Групата все още мълчи, никой не може да се съвземе от смаяването.

— Щабот осъди на смърт за предателство следните тица — продължава да говори безстрастно Тодоров: — Благой Андреев, началник от Държавна сигурност, Кирил Василишки и Игнат Пирински — негови агенти. Присъдата е окончателна, осъдените ще бъдат разстреляни веднага. Останалите ще бъдат освободени, тъй като не са взели участие в заговора и не са знаели за него.

— Тодоров, не прави глупости! — казва Благой. — Ако ни убие, ще заплатиш с главата си.

— Доста ви са къси ръцете, за да стигнете! — казва ехидно Тодоров.

— Така си мислиш... Ти си в наш плен, Тодоров, заграден си отвсякъде...

— Има сто начина да се промъкнем.

— Предупреждавам те още веднъж... посегнеш ли на нас — с тебе е свършено.

— Не можеш да ни уплашиш, младо момче! — казва сухо Тодоров. — Ние сме под закрилата на велики и непобедими сили...

— Когато изпуснеш последния си дъх, ще видим колко са били непобедими.

— Не ставай нахален! — пресича го рязко Тодоров. — Не ме карай да сменя милостивата присъда... Мога да заповядам да ви набият на кол.

— Само това може да се очаква от една банда! — отвръща презрително Благой.

— Отведете ги! — кресва Тодоров. — И хубаво ги вържете...

31.

И ето дошъл е часът на екзекуцията.

Особено и страшно е мястото, където ще бъде извършена тя.

Това е къс, леко полегат склон, който свършва с внезапно зеинала пропаст. На ръба на пропастта стои изправен Пирински с вързани отзад ръце. Няма нито помен от неговото непоколебимо самочувствие, той изглежда някак особено примитивен и притихнал. На двадесетина крачки от него е екзекуционната група с автомати в ръце. Малко встрани е Тодоров с шаба си, близо до тях, здраво вързани, другите двама осъдени. Групата на полковника е тържествено мълчалива и неподвижна. Тодоров казва нещо на помощника си, той избързва при групата за разстрел.

— За стрел-ба! — командува помощникът.

Бандитите насочват оръжието си. Пирински се олюлява, бавно се отпуска на колени. Съзри бликват от очите му.

— Амелия! — казва той.

Помощникът командува громко:

— Огън!

Чува се залпът на автоматите, Пирински пада възнак. След миг виждаме от странична позиция как тялото му се премията из пропастта.

Сега пред дулата е Кире. Той е целият наежен, лицето му е озлобено, очите му блестящи.

— Да кажеш нещо, Василишки? — запитва го сухо Тодоров.

Едва сега Кире поглежда към него.

— Слушай, Тодоров, двама брата имам. И в земята да се скриеш, пак ще те намерят... Такива са Василишките.

После поглежда към помощника и казва гневно:

— Стреляй, глупак!...

Дулата бълват огън.

— Доведете последния! — командува адютантът.

Довеждат Благой с вързани отзад ръце. Благой изглежда най-бодър и най-спокоен. Той изминава сам последното разстояние и се разкрачва пред пропастта.

— Благой Андреев, ще поискате ли милост? — запитва Тодоров.

— Аз съм комунист — отвърща тихо Благой.

— Вашата последна дума?

— Призрактъ не броди из Европа, господин „полковник“... Той вече ви е пиянал за гушата.

— Огън! — казва спокойно Тодоров.

— Огън! — повтаря заповедта му помощникът.

Дулата бълват огън. Но като по някакво чудо. Благой стои на мястото си. Все тъй спокоен и непоклатим. След това огънят спира.

— Защо се гаврите, мръсници! — казва Благой възмутено.

Тодоров напуска шабната група и с лека, уверена стъпка идва при групата за екзекуция.

— Ела насам, младежо! — заповядва той строго.

Благой го гледа с неподвижен, мрачен поглед. И все пак инстинктивно пристъпва десетина крачки напред. Сега той е близко до полковника, двамата мрачно се гледат.

— Какво значи това? — запитва Благой.

— Много ти е висока цената, младежо! — заговарва иронично Тодоров. — Не можем да те хвърлим току тъй в дупката.

— А, уплашихте се!

— Не! Война на нерви! — вдига рамене полковникът. — Сега тя е модерна. Трябва да свикнем с такива методи. Получих заповед от центъра да те предам на американците... Те ще те накарат да проговориш...

— Нешастници! — казва Блаже.

— Бъди спокоен! — усмихва се иронично Тодоров. — Те имат нови методи. Интересни, психологически...

32.

Коридор на втория етаж на лесничейството. На единия край има прозорец, на другия край стената е сляпа, до нея са сложени няколко стари чувала. На стената свети газена лампа, неприятно мъжди.

Часовоят се разхожда бавно по коридора. Като стига до една от вратите, той поглежда през дупката, изрязана на вратата. На пода, обвит с въжета като вързоп, лежи Благой. Часовоят отминава, стига до прозореца, после любовитно наднича през него.

Навън е тъмно, но в мрака се усеща животът на бойния лагер. Бандитите са насядали на групи, мълчаливо дъвчат вечерната дажба. Една тънка сянка минава край тях. Води я четник с автомат в ръцете. Това е Амелия. Мълчалива и примирена, тя крачи между натъркаляните по земята бандити.

Бандитът и Амелия стигат до лесничейството. Бандитът ѝ прави път да мине първа. Тясно антре, после стълба, слабо осветена от газова лампа, която води за втория етаж. Горے ги посреща бандитът, който е на пост.

— По заповед на Тодоров — казва той, който води Амелия.

— Да, знам! — ухилва се часовият. — Нека да влезе.

Вратата се отваря и затваря след момичето.

Сега сме в стаята. Тя е съвсем скромно мебелирана — една дървена маса и едно тясно легло в ъгъла. Прозорецът е затъмнен. Край масата работи Тодо-

ров, прави някакви сметки навярно, защото си служи със сметало. Дървените топчета сухо и отчетливо чаткат. Той се обръща и поглежда небрежно момичето.

— Съблечи се! — обажда се Тодоров.

Но като се сеща, че не чува, прави ѝ знаци с ръка. Амелия покорно кима. Тодоров се обръща към масата, за да си довърши работата. Амелия почва бавно да се съблича, като хвърля дрехите на леглото и не изпуска из погледа си полковника. Внезапно тя изважда някакъв малък предмет от свитата си на руло коса. Когато пъха предмета под възглавницата на кревата, виждаме, че това е миниатюрна кама.

Лицето на Амелия е все тъй покорно, тя бавно се съблича.

33.

Часовоят е приседнал на старите чували и сънно клюма. За миг се освестява, после дрямката отново го наляга.

Докато заспива съвсем.

И тогава с леко скърцане се отваря една врата. Показва се Амелия, съвсем облечена, с пистолет в ръка. Тя сега съвсем не прилича на онова унло, занесено момиче, което знаем от предните сцени. Погледът ѝ е жив и внимателен, движенията пъргави.

Тя поглежда към часовия — той спи.

С леки, нечути движения тя отива при вратата, зад която лежи Благой. Вадя ключове, пробва ги на очи. После решително пъха един от тях в ключалката. Той шраква рязко, часовият трепва, но не се събужда. Амелия отваря вратата, която изскърцава продължително, момичето за миг замира на мястото си. Часовоят спи, той спи толкова дълбоко, че вече нищо не може да го събуди.

Амелия влиза, Благой изумено я поглежда. Амелия слага пръст на устните си, после изважда камата, която вече знаем. Бързо и ловко го освобождава от въжетата, пъха револвера в ръцете му. После изважда лист хартия и молив, написва трескаво:

— Убих полковника.

Благой прочита и написва:

— Върви веднага при нашите!

Тя кима бързо глава в знак на разбиране, после отново взима хартията.

— Какво каза, преди да умре?

— Той каза Амелия.

Сълзи бликват от очите на момичето, тя грабва ръката му и я целува.

— Върви, Амелия! — пише разстроен Благой. — Върви право към извора. Нашите са наблизо...

Амелия тръгва все тъй безшумна и лека. Благой отива към стаята на полковник Тодоров, влиза в нея. Той приближава към масата, събира всички книжа, които са на нея и в чекмеджето. Една чанта има на масата — той напъхва всички документи в нея. На нощното долапче са оставени шмайзер, пистолет и една ръчна бомба — личното оръжие на полковника. Благой взима и тях, като хвърля небрежен поглед към убития.

И излиза в коридора. Точно в тоя момент бандитът, който е заспал на поста си, се събужда. Благой замръзва на мястото си. Но бандитът само се загръща с един от чувалите и още по-дълбоко заспива. Благой тръгва напред, започва бавно да слиза по стъпалата. След малко го виждаме на долния етаж, точно пред вратата на приемната стая. Той спира за миг, сякаш размисля и се колебае. След това изважда бомбата.

През това време Амелия е излязла навън. Понеже е свободна, никой няма да ѝ обърне внимание. Виждаме как безшумно и леко минава край спящите бандити. И върви все по-напред и по-напред.

И точно в тоя момент отвсякъде избухва невероятен, стихийен огън. Стрелят картечници, стрелят автомати и пушки. Но глухото момиче не чува стрелбата, все тъй върви напред.

В същия миг чува стрелбата и Благой. Той дърпа запалката на бомбата, отваря вратата на приемната и я хвърля вътре. Виждаме отвън експлозията по блясъка на прозорците. Благой нятичва бързо и заляга до походната кухня. И веднага вижда Амелия, която не подозира, че стрелят.

— Амелия! — крещя Благой.

И разбира колко това е безсмислено. Бандитите скачат сънни, опитват се да притичат до оръжието си, но куршумите ги повалят.

Едва сега Амелия разбира, че става нещо. Тя се оглежда безпомощно. В този момент един куршум я улучва, тя пада. Стихийният огън сякаш още повече се разраства. Благой се скрива зад един камък. И тъкмо навреме — цял сноп куршуми се изсипват около него.

В лесничеството са се събудили. Бандитите от щаба като луди пробягват към изхода. Един по един те изхвъркват навън. Но не им се отдава да направят повече от няколко крачки.

При входа е на пост Благой — страшен, изпълнен с жажда за мъст. Той стреля, без да се мери, но всичките му куршуми попадат на място. Като объркват стъпките си и залитат, бандитите се просват в най-различни пози в отгъпаната трева около лесничеството.

Един, втори, трети, четвърти...

Пламват бараките на походната кухня. И продължава да ехти стихийната, изумителна, безпощадна стрелба.

34.

Тишина. Подполковник Костов се разхожда из неудобния кабинет на Разлогов. Когато се обръща на ъгъла, ще ни открие Благой. Младият човек е доста бледен, може би поради загуба на кръв. Едната му ръка виси в превръзка на шията. Нещо далечно и като че ли неуловимо печално личи в разсеяния му поглед.

— Това е положението — казва Блаже. — Спаси ме Бояна... Ние с нея предварително се уговорихме... Тя трябваше да види дали няма да паднем в ръцете на Тодоров.

— Опасна жена — поклаща глава Костов.

— Да, много опитна — съгласява се Блаже. — Не напразно разчитах на нея. Тя видяла, че Тодоров ни пленил. И много ловко ни проследила чак до лагера. После веднага се върнала при Разлогов... И му разказала всичко.

— Жалко — каза тихо Костов. — Дошъл е все пак малко късно...

— Не са посмели да рискуват през деня. Всъщност силите са били съвсем неравни. Разлогов не беше готов за голяма акция... Пък не е знаел за разстрела на другите... Никой не очакваше Тодоров да действа така бързо.

Двамата известно време мълчат.

— И после? — запитва след малко Костов.

— Какво после?

— После какво ще правиш?

— Ами мисля да си лекувам раната.

— А като я излекуваш?

— Защо ме питаш? — малко недоволно възразява Благой. — Ти по-добре от мен знаеш... Който тръгне веднаж по този път — мъчно се връща назад.

След малко Благой излиза от участъка. Той върви бавно по пустите улици. После влиза в дома си. Майка му нещо шета из двора, изправя се.

— Чакат те горе — казва тя.

Благой се изкачва по стълбите, влиза в дневната стая. Срещу себе си вижда Бояна, приближава бавно и мълчаливо към нея. Бояна упорито го гледа в очите, мъчи се да разбере какво е настроението му.

— Мислех, ще заминеш, без да ми се обадиш — казва тя.

— Тук съм! — отвръща тихо Благой. — До утре...

— Останахме съвсем самички двамата... Ти ще ме вземеш ли?

Благой я гледа дълго и втрещено, но той сякаш вижда през нея. След това една доловимо въздъхва. И без да каже нито дума, прекосява стаята, влиза в своята малка стаячка, затваря след себе си вратата.

На уголемения формат на тая врата ще прочетем надпис:

Край.