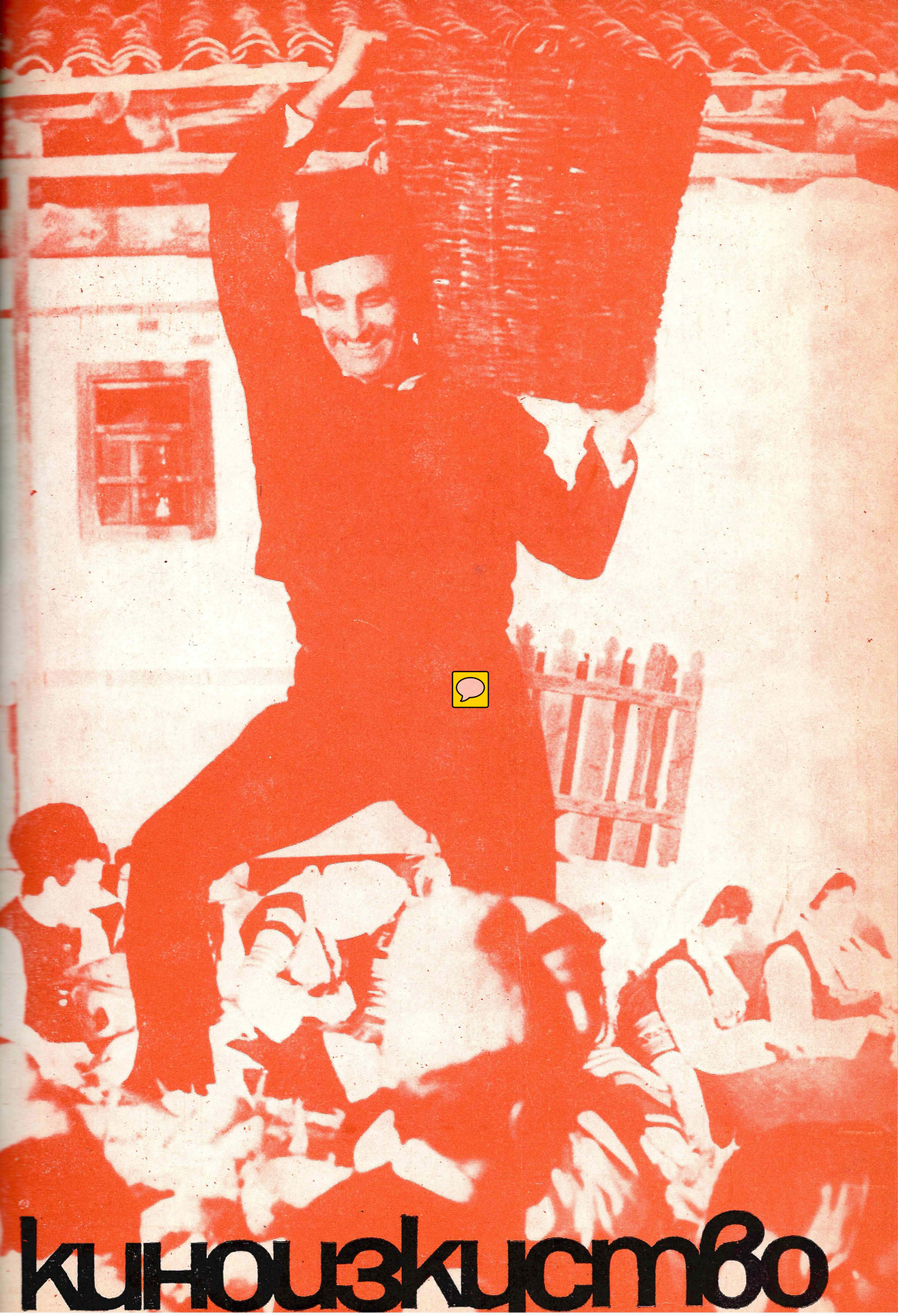


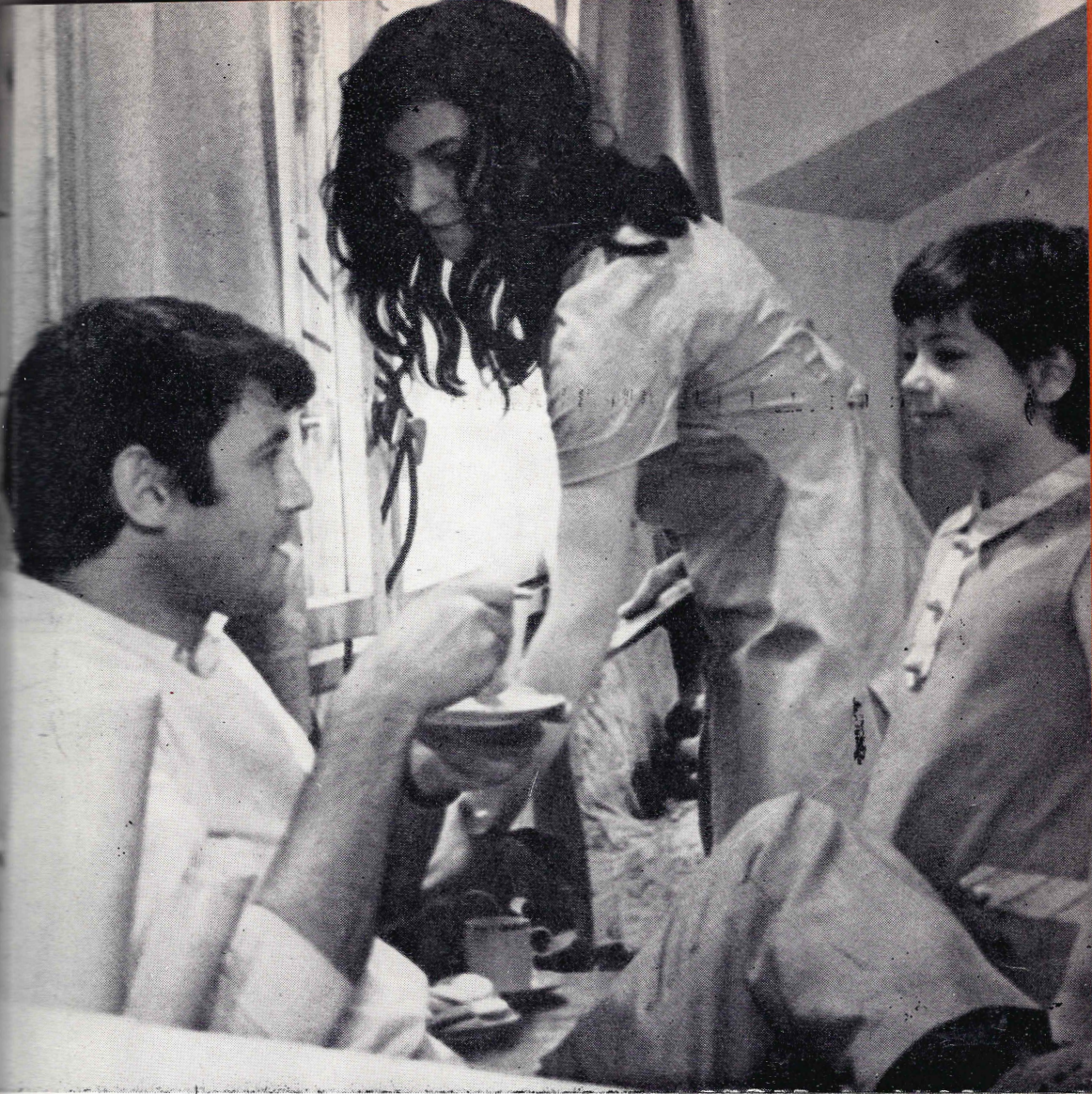


киноизкуство



ДОНАТАС БАНИОНИС





БИБЛИОТЕКА
Т И З

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„МЪЖЕ В КОМАНДИРОВКА“
(горе сцена от филма)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ЩЕ ДОЖИВЕЕМ ДО ПОНЕДЕЛНИК“
(сцена от филма на IV стр. на корицата)

кино
изку
ство

г о д и н а 24

бр. 3, март 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

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ПРОБЛЕМИ НА ПРИКЛЮ-
ЧЕНСКИЯ ЖАНР

ФЕСТИВАЛ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ ПРИКЛЮ-
ЧЕНСКИ ФИЛМ

ВЕРА НАЙДЕНОВА — „ИКОНОСТАСЪТ“

СЛАВЧО ВАСЕВ — „ТАНГО“

С БОГОМИЛ РАЙНОВ НА ТЕМА: КИНО — **АТА-
НАС СВИЛЕНОВ**

СЕМЬОН ЧЕРТОК — ДОНАТАС БАНИОНИС

Г. КАПРАЛОВ — ИГРА С ДЯВОЛА

ХРОНИКА

В. ВЛАДИМИРОВ, А. ШЛЕПЯНОВ — МЪРТЪВ СЕ-
ЗОН (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

Излиза всеки месец

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)

ИАНА 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 сцена от новия български игрален филм „Признание“.

ПРОБЛЕМИ НА ПРИКЛЮЧЕНСКИЯ ЖАНР

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Привидно практиката на филмовото изкуство поставя една основна дилема, когато се опитваме да изясним особеностите на приключенския жанр: психологическо богатство на образите — или целеустременост на повествованието. Накъде да се наклонят везните? Към детайлираното и задълбочено художествено изследване на характерите или към изграждането на фабула, пределно наситена с целеустремени събития, които зашеметяват зрителя, без да го оставят да си поеме дъх.

Прието е да се счита, че филмите, които се характеризират с остра фабула и ловко заплитане на интригата, не се отличават с особена дълбочина и богатство на образите. Съответно — кинотворбите, в които се изследват противоречията и потайните дълбини на човешката душа, са лишени от такава остра занимателност; интересното в тях е от съвсем друго естество и може да бъде постигнато главно за сметка на фабулната острота. Примерите — и в едната, и в другата насока — са много и многократно са цитирани.

Но има и нещо друго. Това видимо противоречие изчезва, когато **се насочим към значителни и проблемни творби в областта на приключенския филм.** Жанровата принадлежност на „Дилижансът“ на Джон Форд към вестерна не изключва голямото богатство, убедителната социална и психологическа разработка на цяла галерия човешки образи. Да вземем примери и от противоположната категория: „Войната свърши“ на Ален Рене е подчертано психологичен филм, но това в най-малка степен не е попречило на автора да търси при фабулирането острота, свойствена за приключенския жанр.

Огромното количество приключенски филми, при които характеристиката на героя, пределно отчетлива и като маска стилизирана, е изчерпана още в самото начало, дава основание за известни теоретически обобщения в полза на формулираната по-горе дилема. Изборът на такива герои насочва създателите на приключенски филми към ловко жонглиране с възможностите на интригата: ние познаваме героя, но не знаем перипетияте, през които му предстои да премине към осъществяването на избраната цел... Но закономерностите в изкуството не се базират единствено върху количеството,

нито върху видимите, външни признаци, които най-често са обект на масово подражане. Познването на известни литературни традиции, както и по-внимателният структурен анализ на онези филмови произведения, които качествено се отделят над масовата продукция, които не подражават, а са обект на подражания, могат в много по-голяма степен да ни приближат към истинските проблеми на приключенския жанр.

Нека да си спомним, че още в младенческия си стадий киното се насочи със стръв към сюжетите на епоса и авантюристичния роман. Опознавайки своите изразни възможности, то овладя първо стихията на видимото действие. Значително по-късни, по-частични и по-трудни бяха успехите му при изразяването на вътрешния живот.

Ще си позволя да оголя своята теза: седмото изкуство завоюва сравнително бързи и леки успехи, когато трябва да пресътворява събитийния строеж на дадена история; значително по-трудно се оказва изразяването на чувствата и мислите на филмовия герой. Най-безболезнено външната динамика можеше изцяло да замести и измести богатството на вътрешния живот в рамките на приключенския филм. Именно така се роди серийната търговска продукция, приспособена към елементарно художествено възприятие и пораздаща елементарност на художественото възприятие. Така се създадоха и фалшивите жанрови рамки на приключенския филм, които породиха съответните предубеждения и резерви към него.

Самият жанр в действителност крие несъмнено по-богати възможности.

По-общата историческа и теоретическа предпоставка за съществуването на такива възможности особено сега, в наше време, се съдържа, ако се изразим с думите на Хегел, във „всеобщото състояние на света“. Днес в нашата епоха реално съжителствуват и се борят помежду си с всички средства капитализмът и социализмът. Този динамичен процес на историческо преобразование на действителността не само дава възможност за съществуването на епически характери, но превръща тази възможност в необходимост, която съпътствува утвърдението на по-прогресивния обществен строй.

Частните и по-конкретни стилистически предпоставки ни насочват към биетието на епическия герой в рамките на приключенския жанр. Струва ми се, че такава постановка на въпроса едновременно разширява и стеснява темата. Тя разширява темата, доколкото насочва вниманието ни към един герой, малко по-различен от общоприетите представи за стандартния герой в приключенския филм, но от друга страна, я стеснява и канализира, защото насочва интересите ни не към епическия съвременен герой въобще, а към действената му изява в онзи кръг от събития и конфликти, където сблъскването между двата свята се изявява най-остро и открито.

Следователно диалектичката взаимна връзка между епическата същност на героя и събитийния състав, в който се изявява и материализира тази същност, отхвърля погрешната дилема, родена от повърхностното и предубедено отношение към възможностите на жанра.

Едновременното съществуване на капиталистически и социалистически взаимоотношения в нашето преходно време е далеч от всяка идилия. Това едва ли трябва да се доказва. Едва ли трябва да се доказва също, че сферата на разузнаването и контраразузнаването е именно тая невралгична област, където противоречията се изразяват най-остро. В тази област спокойствието е само видимо. Фактически се води безпощадна битка — война с всички средства. За войника от „тихия фронт“ съществуват други закони, той е облечен с други права и други задължения. Изключителното положение, в което той се намира, дава възможност за два принципно различни методологически подхода към художественото му пресъздаване. Войникът от невидимия фронт може да бъде представен като авантюрист-свръхчовек, който използва особеното си положение в обществото, за да утвърждава своето индивидуалистично „Аз“, или като обикновен труженик, боец, който съзнава своето място и своите отговорности в обективно съществуващия конфликт на обществените и моралните принципи.

Не бих се осмелил да твърдя, че в българското киноизкуство образът на войника от невидимия фронт е заел място, съответстващо на значението, което той има в живота. За четвърт век българското социалистическо кино създаде 12 филма, третиращи защитата на нашата родина от поплъзновенията на врага. Но въпросът не е в цифрата. Пред очите ни един важен жанр във филмовото изкуство намира своя облик. Започнал от схемите и полулюбителските опити, той вече търсим пътя към значителното изкуство.

Погледнати през призмата на времето, първите български приключенски филми създават двустранно впечатление. И смешен, и трогателен е техният наивитет. Когато бойката пионерска команда от филма „Следите остават“ тръгва по следите на диверсантската група, това може да се възприеме и като увлекателна детска игра, и като шега. Какви ли химери не създава детското въображение... Но ето че шегата се задълбочава. Диверсантите се оказват истински. Те пленяват малкия Пешо и го инквизират, а Юлия, сама в бурната нощ, тича към Комитета за държавна сигурност. На входа естествено я спират, но... достатъчна е една честна пионерска дума, за да повярват на невръстното дете, да го допуснат при „най-важния началник“ и в играта да се включат сили, чиято сериозност е извън всякакво съмнение. Еклектично са обединени два несъвместими свята. Напълно естествено е децата да се опитват да играят на преследвачи и диверсанти, но твърде наивно е, когато самите диверсанти и органите, които ги разкриват, действуват с елементарност, достойна за детската игра и напълно лична на нея.

Аналогично опростенчество може да се открие и в „Наша земя“, и в кино-новелата „Границата“ — най-ненздържаият от нашите приключенски филми.

Вторият период, който условно бихме могли да обособим в развитието на българския приключенски филм, посветен на тематиката на разузнаването и контраразузнаването, обхваща приблизително годините от 1956 до 1963. Той се характеризира с известно овладяване на кинематографическия професионализъм и с изкрystalизиране на жанровите проблеми. Особеностите на този период се очертават най-характерно в два филма: „Нощта срещу тринадесети“ (1960 г.) и „Краят на пътя“ (1960 г.).

„Нощта срещу тринадесети“ (сц. Ал. Хаджихристов, реж. А. Маринович) може да бъде посочен като краен пример за невероятно и самоцелно заплитане на интригата. В този филм са използвани почти всички тривиални похвати на сензационно-романтичната литература и драматургия: тайни входове, замяна на един брат с близнак му, с когото си приличат като две капки вода, и пр. Въпреки това в развитието на филмовия разказ вместо лекота и увлекателност се чувствава из-



„Златният зъб“

насиленост, от която не печелят нито образите, нито разплитането на интригата. Сензационно-романтичните сюжетни ходове биха могли да се възприемат органично в един също така условно сензационен свят. В подчертано битово-реалистична действителност, каквато ни предлага филмът „Нощта срещу тринадесети“, такива сюжетни ходове звучат неубедително. Вярно е, че в литература и във филми от този тип често логиката на живота се заменя с логически конструирана дедуктивна логика, при която постигането на поставената цел се свежда до виртуозното решение на сложен и заплетен ребус. Така е например в романите на Конан Дойл или Морис Льоблан. Но... тази условна логика е приложима само

в стилистичните условия на съответстващия ѝ особен сензационен свят. Приложена към една реалистична действителност, която има своя собствена логика, парадоксалната разсъдъчна конструктивност звучи неубедително. Да вземем за пример ключовия ход във филмовия ребус: подмянето на прекрасния инженер с престъпния му брат. Колко ли са се радвали авторите на филма на своята „находка“. Подобен сюжетен ход им позволява да запазят неопетнено доброто име на инженера и необезпокоени, да вложат в поведението на неговия двойник най-провокиращи и усложняващи разкриването му моменти. Кой баша би могъл да изложи на гибел невръстната си дъщеря? Но неврастеничният двойник — може... Кой нормален човек би могъл да подготви хладнокръвно убийството на своя боен другар в умело инсцениран кръчмарски скандал? Злодеят естествено не е свързан с подобни скрупули. За него е не само логично, но и жизнено необходимо да се разправи със своя пряк противник — майора от КДС... По този начин в драматургическото конструиране на сюжета узнаването придобива абсолютното и всеобхватно значение на класическото древногръцко „деус ес машина“. Важно е да ти хрумне парадоксалното, но гениално решение: „той не е той, а престъпният му брат“. Всичко останало се обяснява и подрежда от само себе си. На зрителя е предоставена само възможността да се възхищава на изключителната прозорливост на разузнавача, който достига до единственото възможно разрешение на загатката в момент на гениално озарение.

Използването на подобни структурни схеми е неоправдано и неприложимо в конкретните условия, в които се създава българското киноизкуство. Не става въпрос за цялостно отрицание на вече съществуващия литературен и кинематографичен опит в най-тесните жанрови рамки. Касае се за нещо друго: този опит да се прилага конкретно, съобразно условията на една нова действителност и новите функции на изкуството в нея.

Едновременно с „Нощта срещу тринадесети“ се появи и „Краят на пътя“ (сц. Павел Вежинов, реж. Петър Василев). Не бих искал да преувеличавам значението на този филм, но ми се струва, че в него са намерени много по-верни и плодотворни насоки. Пределната битовизация на сюжета може би го лишава от редица ефектни възможности, но създава онази атмосфера на истинност на героите и положенията, от която, струва ми се, следва да се изхожда в нашия приключенски филм, за да се върви към романтизация и по-широки обобщения, ако това е в натурела и възможностите на кинотворците.

Предпоставките за по-сериозни художествени постижения се съдържат още в конструирането на фабулата. Амбициозната и горда млада специалистка Юлия е убедена, че прави важно откритие: в изоставения рудник има уран. Тя обаче не само е обкръжена с атмосфера на неверие, но изживява и своя лична драма. Неприятностите с директора на минното предприятие се задълбочават и от кризата в любовната ѝ връзка с женения инженер-химик. Лаконично е набелязан един труден, несговорчив, но положителен характер. Единственият човек, който проявява разбиране и тактично ѝ съчувствува, е главният инженер.

Очертана е типична провинциална жанрова картина. Един тесногръд директор, един интелигентен и благороден главен инженер, една обкръжана и усложнена от егонизма и предразсъдъците провинциална любовна история, която трябва да се крие, за да не породи неизбежните сплетни.

Мистериозното изчезване на Юлия и откриването на трупа ѝ отклонява този живот от така добре очертания му битов коловоз. Пристига майор Терзиев — съвсем обикновен човек, без ни най-малък намек за изключителност. Упорито и всеотдайно, дори някак си делично той се заема с работата си. Срутането в старата изоставена галерия е инсценирано ловко. Нещастният случай е повече от естествен и допустим. Липсват всякакви следи за убийство и насилие. Само една дребна подробност подсказва върната следа: съпоставянето на положението на трупа със следите на обувките. Възможно е и убийство.

Пътят по следите на престъплението е външно сходен с разследването в „Нощта срещу тринадесети“. Само външно. Както вече отбелязах, в „Нощта срещу тринадесети“ в диалога се казват неща, от които всеки човек, надарен с елементарна способност да разсъждава, би направил нужния извод, би се „досетил“. Не се „сеща“ само онзи, който трябва. Такава елементарност не само унищожава напрежението пред неизвестното — един от основните моменти в приключенския филм. Тя развенчава героя, когото авторите с цената на всичко искат да възвеличат. Би ли могла сръчността, проявена в сцените на физическа борба и престрелка с враговете, да замени обективно натрапваната ни тромава непохват-



„Приключение в полунощ“

ност на ума? И не звучат ли така силно акцентираните от режисьора и актьора сцени на напрегнат размисъл върху разликите в точното време в комедийно-пародиен план?

В „Краят на пътя“ майор Терзиев не се среща с инженер Аблъмов в традиционното единоборство с виртуозни хватки и мълниеносни рефлексии. Двубоят е вътрешен — на воля, нерви и ум. Героят не прави примитивни изводи, а действа. Методично и точно. Без да подценява най-незначителните следи, които биха го извели към верния път. Кръгът на възможните убийци се стеснява. Може би Аблъмов е бил заинтересуван да укрие съществуването на ценното рудно находище? Но засега само „може би“. Преки улики липсват. Тогава Терзиев умело провокира своя противник. На една от снимките той е забелязал, че върху костюма на Аблъмов липсва едно копче. На следващия ден инженерът е подменил всичките си копчета. Терзиев устройва привидно непредпазливата провокация с изследването на копчетата му и нервите на противника не издържат. Аблъмов побягва. Маските са свалени, остава преследването и залавянето на врага.

Не казвам, разбира се, че всичко е благополучно. Самото бягство към границата, преследването и залавянето е наивно. Могат да се открият и други слабости. Но в него преди всичко има интересни характери (Юлия е само епизодичен повод — тя изчезва още в самото начало). Противопоставените един на друг майор Терзиев и инженер Аблъмов са безспорно сериозни противници, достойни един за друг. В този филм авторите също не са устояли на изкушението да пуснат традиционната фалшива патица за примамка на живия дивеч. Подозрението на зрителя непрекъснато се насочва към явно антипатичния инженер Проданов, за да отклони вниманието ни от истинския враг. Според мен това е елементарен и ненужен сюжетен ход. Пълната неизвестност — възможността да подозираме всекиго и никого разкрива много по-богати възможности за поддържане на напрежението. Още повече, че Андрей Чапразов в ролята на Аблъмов не ни предлага евтини и дразнещи намеци за „отрицателността“ си. Напротив: той е искрено внимателен и мил с младата колежка, „искрено“ обезпокоен при изчезването ѝ. Овладей и уравновесен в поведението си до момента на бягството, където вече и сценарият свежда актьорските му задачи до чисто физическо придвижване по пресечените планински терени.

Още по-интересно и сериозно е актьорското постижение на Асен Миланов в ролята на майор Терзиев. Очевидно е, че именно актьорът е намерил и обособил двата плана в поведението на героя си — външната отпуснатост, дори мекушавост, зад която се прикрива острата, търсеща мисъл. Миланов говори бавно, дори на места малко развлечено, като че ли се мотае в странични и незначителни неща, но изведнъж с рязък и внезапен преход в ритъма на поведението и речта си разкрива спотаявания и добре прикритият свой вътрешен облик. Той не ни натрапва качествата на своя герой, а тактично ни предлага да ги открием сами в дискретната, но точна линия на актьорското поведение. Така актьорът внимателно, но убедително внушава на зрителя представата за героизма и високите морални достойнства на своя привидно съвсем негероичен и делнично обикновен герой. Поточно — той категорично защитава своята концепция, че истинският героизъм не се нуждае от параден блясък, той е вътрешна същност и потребност в ежедневието на образа, който ни разкрива.

Филмът „Златният зъб“ (1962 г., сц. К. Кюлюмов, А. Маринович, реж. А. Маринович), може да се счита за началото на качествено нов етап в развитието на българския шпионско-разузнавачески филм, доколкото в него художествената мярка е успешно съчетана със специфичната логика на детективския жанр. Усещането, че ситуацияите и взаимоотношенията между героите са възможни в нашата действителност, не е погрещило на автора на сценария да излезе извън рамките на чисто битовите отношения — да изгради сензационен свят със своя логика и свои закони.

Още от първите кадри филмът провокира съзнанието на зрителя. Един опасен диверсант е прехвърлен по твърде дързък и провокиращ с парадоксалната си наивност начин: той разбива бурето, в което е бил запечатан, счупва стъклото на пристанищния склад и изчезва в тъмната нощ. Още в началото действието напуска битовия коловоз, за да се подчини на друга логика. Това зарежда следващите кадри с особено напрежение и ние следим с повишен интерес и възискателност поведението на опасния диверсант Златния зъб.

В епизода във влака поведението на Златния зъб е драматургически и актьорски убедително. Обстановката в купето е битова, милиционерската проверка на паспортите също не издава външна тревога. Може би само в мизансцена проличава известен наивитет: едва ли е било необходимо да се съберат заедно обменящите съмнения си милиционерски лейтенант и секретният сътрудник на КДС с наблюдаващия ги диверсант. Търсено е интересно построяване на кадъра, но е изпусната логиката на елементарната предпазливост. Добре е, че актьорът Георги Георгиев в значителна степен преодолява тази режисьорска несъобразност, заставайки ни да съсредоточим вниманието си върху героя. Той респектира със самото си актьорско присъствие, с пределната сдържаност, зад която по-скоро по неуловими пътища чувствуваш, отколкото съобразяваш и долавяш узряването на напрегната мисъл. Само миг след това — и мисълта е приведена в действие. С отривисти и решителни движения диверсантът отваря вратата на летящия влак, стоварва железния си юмрук между очите на своя преследвач и сам изчезва безследно.

Може би именно умението да се обкръжи сензационното с атмосфера на истинност и обикновеност е една от основните предпоставки да се фабулира убедително в областта на приключенско-разузнаваческия филм. Това е умението да се сваля фалшивият сензационен ореол от една напрегната и изключителна по своите ситуации, но преди всичко човешка действителност, в която въпреки това остават валидни реални човешки реакции и взаимоотношения. При цялото майсторство на фабулирането и най-драстично изтъкване на жанровите условности филмовите истории от сериите за Фантомас или Джеймс Бонд си остават търговски фабрикат с претенции за изкуство. Разграничителната линия, зад която започва изкуството, е именно връзката с пресътворяваната действителност, така упорито избягвана в произведения като горепосочените.

Но да се върнем към проблемите на българския приключенско-разузнавачески филм. Новото при фабулирането тук е обстоятелството, че още от самото начало и Златният зъб, и майор Радев са поставени в рамките на жанровите условия. Диверсантът е преследван от органите на ДС. Контраразузнавачът се е представил като офицер от артилерията и е успял да проникне в диверсионната група. И двамата са излезли извън коловоза на ежедневния бит. Те воюват незабележимо в мирното ежедневие на окръжаващия ги свят.

Именно тук възниква проблемът за синтеза между реалистично-битовата



„Инспекторът и нощта“

правда и правдата в стилистическите условия на жанра.

Филмите от типа на „Фантомас“ и сериите за Джеймс Бонд са изградени върху теоретическата предпоставка, че в рамките на приключенския жанр тези правди антагонистично се изключват.

Практиката на реалистичния приключенски филм се базира върху теоретическата предпоставка, че тези две правди взаимно се допълват. И връзката между тях е диалектична.

Именно търсенето на тази диалектична връзка или по точно налучкването ѝ характеризира досегашния път на българския приключенско-разузнавачески филм.

В „Златният зъб“, както вече отбелязах, поведението и на главния герой, и на майор Радев съчетава жизнената достоверност със стиловите изисквания на жанра. То е и битово убедително, и „нещо друго“. Именно за това „нещо друго“ си заслужава да се поговори.

Това „нещо друго“ е двойният живот на героите.

Почти общоприето е да се счита, че стихията на приключенския филм е външното действие. От това се прави изводът, че за структурното му изграждане е достатъчен методът на фотографичността, изразителното фотографиране на непосредственото физическо поведение на героите. Монтажът има значение само благодарение на драматургическите и ритмическите си функции: той е приложим дотолкова, доколкото помага да се види по-добре това поведение и доколкото може да подчертае и усили ритмът му. Конструктивните и интелектуално-емоционалните функции на монтажа, способността му да изгражда действието и да разкрива интелектуални и емоционални същности остава на заден план.

Подобни умозаклучения може би не са лишени от известно основание, когато се касае за филми от типа на вестерна и за герои от типа на Тарзан, но в областта на приключенско-разузнаваческия филм нещата стоят иначе. Тук двойният живот е задължително стилистическо условие. Героите имат

едно битие в мирния свят, в който живеят. Другото им битие е разузнаваческата или контраразузнаваческа работа която извършват. Първата дейност се развива изцяло в битов план. Втората се подчинява на по-други закони и съответно изисква по-други методи на разкриване.

Щом като тези герои принадлежат едновременно на два свята, очевидно е, че художественото изследване само на единия от тези два свята ще ни даде непълна, едностранчива представа за истинския им облик. Ако поведението им е непрекъснат низ от изключителни положения, тогава е налице пределно условна и подчертана стилизация — именно това най-често се обявява за приключенски филм „в чист вид“.

Другата крайност е психологическият филм „в чист вид“.

Нека тази крайност и привидна спорност на определените не ни плаши. По отношение на разкриването на вътрешния свят на човека киното навлезе в своята стихия едва през последното десетилетие. Може би не е безполезно да се върнем за кратко към литературата. Случайно ли изследователите на един от 1-й-крупните майстори в областта на психологическия роман — Достоевски — отбелязват изобилието на сензационни мотиви в неговата поезика. При това именно в областта, която представлява за нас в най-значителна степен обект на внимание: битието на героите, разглеждано като особено състояние и доведено до степен на основен структурен принцип. Става дума за битието на героя извън рамките на желязната битова и биографична обусловеност, възможността да се променя с изключителна свобода и лекота както социалното състояние на героя, така и обкръжението му. Най-изтъкнати литературоведи подчертават, че тази особеност в най-значителна степен присъща на авантюристичния роман, предлага изключително богати възможности за детайлиран психологически анализ. Преди всичко защото създава стилистически условия за изключително напрегнато физическо и духовно битие. Освен това защото зарежда консуматора на изкуството с необходимия интерес, който би го държал в активно напрежение през цялото време на сложните екскурзии из лабиринтите на човешката душа. Не е безполезно да си припомним, че и съвременните експериментатори в областта на модерния психологически филм не са чужди на подобни структурни построения. Така е в „Приключението“ на Антониони, където поводът за психологическото впрочем психологическото изследване на битието на героите е чисто авантюристичен: безследното изчезване на една от героините. А какво да кажем за „Войната свърши“ на Ален Рене, където психологическото изследване директно се базира върху авантюристично битие в собствения смисъл на думата. И въпросът не е само във външната лекота, с която героят Карлос — Доменико — Диего сменя своите паспорти и имена, а именно в същността на битието му. Физическото битие на героя непосредствено и директно се диктува от неговите мирогледни принципи, от идейното му отношение към света.

Някой би казал, че тези примери нямат връзка със сравнително бедната **практика** на нашия приключенско-разузнавачески филм. Връзката ще стане ясна, ако се има предвид, че ние не говорим за абсолютни постижения в рамките на нашето киноизкуство, а за тенденции, върху чиято почва биха могли да се родят по-сериозните постижения. Художественото богатство на характера у Златния зъб, трагизмът и човешката му сложност произтичат именно от факта, че той е човек на идеята. Той е трагично подведен, но подбудите му за мъст са приемливи и реални. Твърде показателно е, че тази сложност на характера изисква и съответните изразни възможности. Макар и в зародиш, макар и несмело, в структурата на филма се появява интроспекцията, наслагват се един върху друг пластове на миналото и сегашното време с цел да се проникне по-дълбоко в същността на характера. Именно тази тенденция — контрапунктичното съпоставяне на вътрешните състояния и психологически мотивировки с линията на външното поведение на героя — считам за особено плодотворна. Това, което все още не удовлетворява, е фактът, че този метод не е използван пълноценно и при разкриването на положителен герой.

Ако се опитаме да анализираме в тази плоскост трите последни приключенско-разузнавачески филма, създадени у нас — „Приключение в полунощ“ (1964 г.), „Човекът в сянка“ (1966 г.) и „Опасен полет“ (1968 г.), — ще видим, че в сферата на вниманието на кинотворците вече застава положителният герой. И наред с това нещо решаващо не достига за пълноценното разкриване на този герой. В различна степен това се отнася за Авакум Захов, Донеv и майор Калинов. Но

причината е обща: повишеният интерес към перипетиите на разказа за сметка на проникването в света на героя. В много по-голяма степен се акцентира това, което прави героят, за сметка на мотивировката — защо го прави. Колко обезличен е Авакум Захов във филма „Приключение в полунощ“ (сц. К. Воинов и А. Маринович, реж. А. Маринович) в сравнение с литературния образ! Формално героят извършва същите действия, както и в романа, сблъсква се със същите неизвестни, встъпва в същите взаимоотношения. Но всъщност онова, което става, е само докладване на литературния сюжет, а не разкриване с кинематографични средства. Дори чисто физическото поведение на героя е поднесено еднопланово. Непроницаемостта на изражението е прераснала в безизразност, сдържаността — в маска. Липсват онези нюанси в поведението, които биха ни убедили в душевното и мисловно богатство на героя. Това е предоставено изключително на фабулата: щом като героят постига дадена цел, значи е надарен със съответните качества... Но същината на изкуството не е да жалонира с геометрична точност пътищата на сюжетното движение, а да ги разкрие като живо протичащ естествен процес. Интересни са не резултатите, а действието... Важно е онова неповторимо човешко богатство, с което именно той, Авакум Захов, а не контраразузнавачът въобще ще разкрие сложната плетеница на диверсията.

Онова, което в най-голяма степен не ни задоволява при кинематографичното пресъздаване на Авакум Захов, е вътрешната статичност на образа. За да бъдем по-точни, става дума за следната последователност: отначало героят има само смътни догадки. После той създава своя хипотеза. После фактите доказват правилността ѝ. Накрая научаваме всичко. С други думи прозорливостта на героя и правилността на неговото схващане за нещата е почти априорна. Развитието на действието само доизяснява и доказва това. Пределно елементарно и схематично е поднесено развитието на вътрешния процес — създаването на убеждението в правилността на хипотезата, която героят привежда в изпълнение и чиято убедителност доказва не само на другите, но и на самия себе си. В това отношение претенциите на контраразузнавача Донеv от „Човекът в сянка“ (сц. П. Вежинов, реж. Я. Якимов) са по-скромни, но къ-добре защитени. Той не се опитва да прояви таланта и артистичността на Авакум Захов (от литературния първоизточник, защото във филма те липсват), а скромно и упорито съпоставя фактите. Той не знае неща, които многозначително да крие от партньорите си и от зрителите, за да ги изуми накрая. Предателството предлага уравнение с четири неизвестни: четиримата посветени в секретната операция. Единият е убит от терористична организация — остават трима. По-късно кръгът се стеснява — съмненията се ограничават върху двама. Едва в края на филма Донеv се добира до решаващата улика, но и тя разпредила съмненията равномерно върху двамата. Откъснатото зъгълче от писмото, което ще идентифицира извършената от предателя услуга, се намира в кутията за цигари на единия заподозрян, но в кабинета му се е навъртал и другият... Методичното, безстрастно прецеждане на фактите е единият път към истината. В тази плоскост се развива и контраразузнаваческата дейност на майор Радев от „Златният зъб“. По този път няма място за психологизиране и игра на въображението. Всичко трябва да се изпита докрай, да заговори с точния и неопровержим език на фактите. Но винаги ли е възможно да се проверят и изпитат всички улики всестранно и докрай?

Очевидно е, че такава благоприятна възможност съществува сравнително рядко. Когато тя липсва, а повече не може и не бива да се изчаква, следва да се прояви въображение, да се рискува. Този момент от дейността на контраразузнавача може да се открие в зачатъчен вид в провокацията на майор Терзиев срещу инженер Аблъмов („Краят на пътя“). Опит за съчетаването на тези две неделими страни от практиката на контраразузнавача може да се види и в „Опасен полет“ (сц. К. Кюлюмов, реж. Д. Петров).

За безспорно постижение в образа на майор Калинов от „Опасен полет“ може да се счита упоритото и добросъвестно изследване на фактите около предателството на крупния американски шпионин Димов. И не само това. Въпреки че уликите са много и водят към предателя, преки доказателства все още няма. Няма и време за губене за щателна и неопровержима проверка на доказателствата. Американският резидент на Димов успява да отрови неговата любовница, а уликите водят и към нея. Дори и Калинов е считал, че именно тя е шпионката. В рамките на самия филм той преоценява хипотезата си и достига до извода за виновността на Димов. Но решаваща проверка е психологическият двубой с шпионина в самолета.

В този психологически двубой Калинов излиза двоен победител. Той пречупва хитростта на шпионина. Наред с това той успява да надмogne и самия себе си: преоценката идва след трескаво съпоставяне на фактите. Едновременно той води словесен двубой, внимателно подлага на изпитание нервите на противника, припомня си и съпоставя фактите. Това е една сложна линия на вътрешно и външно поведение, проведена пестеливо и правдоподобно. Две са съображенията, които оспорват възможността да причислим този образ към значителните успехи.

Първото съображение визира художествената непълноценност на прекия противник на Калинов в рамките на филмовото повествование — проф. Димов. В този образ е изпуснато най-главното: мотивировката на поведението му. Без да се робува буквално на жизнената логика, негов прототип е един от най-крупните предатели — действителен шпионин и дипломат в ООН. Очевидно е, че при предателство от такъв мащаб само фабулното очертаване на веригата от постъпки на шпионина не е достатъчно. При много победен случай — историята със Златния зъб — същият автор беше поставил важен въпрос чрез един от героите, висш офицер от контраразузнаването: „Въпросът не е вече как! А защо?“ И — трябва да отбележим — той успя да даде убедителен отговор, изграждайки логиката в поведението на диверсанта Златния зъб. Същият въпрос остана напълно открит в „Опасен полет“. Филмовият сюжет обстойно разказва какво и как е извършил предателят Димов, но не обяснява подбудите му. Не е ясно защо бившият участник в борбата срещу фашизма, сега уважаван професор и дипломат, е станал предател.

Този въпрос ни води и към второто и най-важно съображение за действителната сила и мащаби на идеологическото сътъкновение в рамките на филма. Струва ми се, че този въпрос заслужава особено внимателен анализ по две причини. Първата е огромната му важност за по-нататъшното развитие и преуспяване на жанра. Втората причина се свежда до неяснотата, която се създаде по този въпрос при неотдавнашната премиера на филма „Опасен полет“.

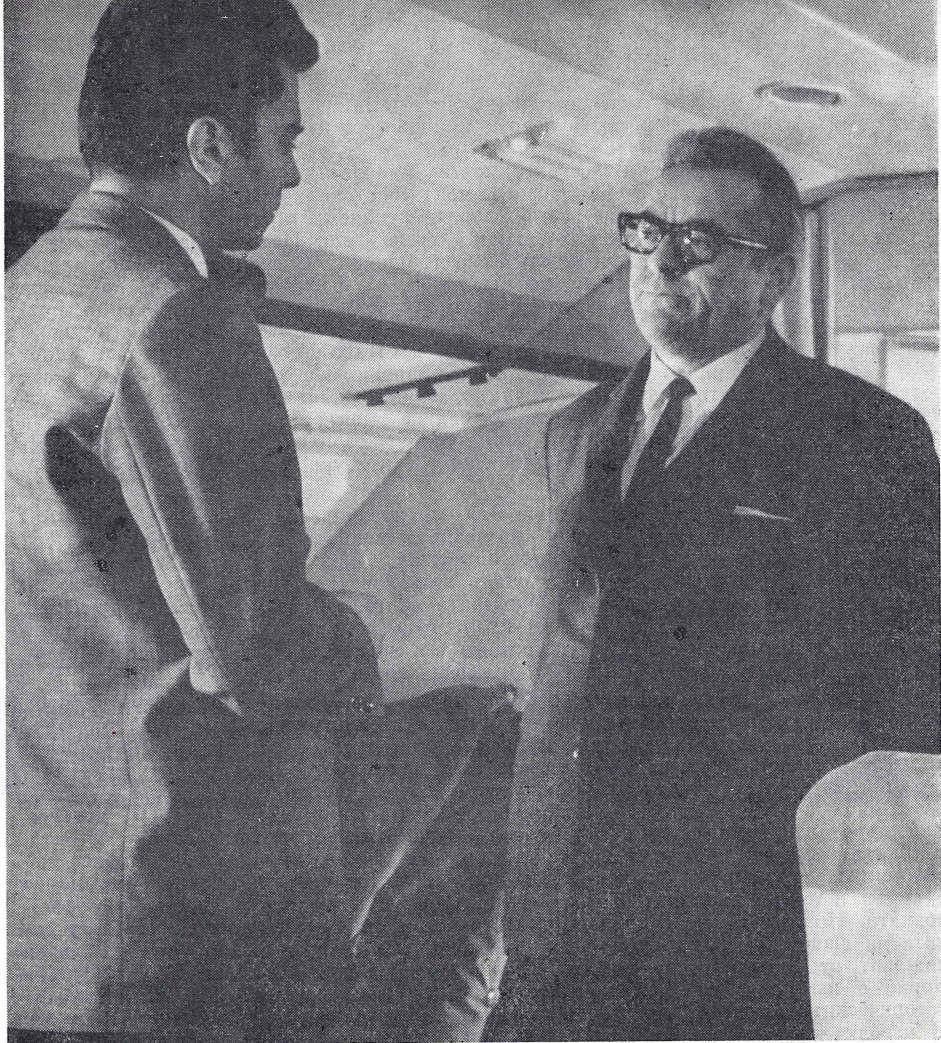
По различни поводи и при различни случаи създателите на филма изказаха своето схващане, че тяхна основна цел е била не събитийното фабулиране, а подчертаването на идеологическия конфликт между майор Калинов и проф. Димов. В най-малка степен не поставям под съмнение намеренията на авторите, но филмът ни дава основание решително да се твърди, че намерението е останало само намерение. Самият факт, че мотивите за действие на проф. Димов не са ясни, поставя под съмнение възможността за идеологическо сблъскване на героите. Има събитийен конфликт, който се разрешава. Професионалното умение на контраразузнавача Калинов се увенчава с успех и шпионинът Димов е заловен. Но не е ли прибрзано да се говори за идеологически конфликт, щом като едната от идеологиите отсъства. Във филма се изясняват събития — действия, които са пряко следствие от въздействието на вражеската идеология. Липсва аналитичният разрез на личността, формирала се под пагубното въздействие на тази идеология като завършен предател.

И тук в нашата проблематика следва да се намесят два филма, чието причисляване към приключенско-разузнаваческия филм единствено по линията на външни жанровите белези би изглеждало твърде спорно. Това са „Инспекторът и нощта“ и „Цар и генерал“.

Далеч съм от мисълта да оспорвам принадлежността на тези филми към психологическия жанр. Мостът, който ги свързва с проблематиката, която разглеждаме тук, е не само формалният факт, че Инспекторът в първия филм е служител в органите на милицията, а генерал Заимов е една от най-крупните фигури на разузнавачи, работил срещу фашизма през Втората световна война. Това са външни белези. Има и нещо друго, което по-дълбоко, бих казал органично, сродява тези образи с проблематиката на приключенско-разузнаваческия филм и категорично подчертава голямото им значение за по-нататъшното му развитие и обогатяване.

Това е самата структура на главните образи в тези творби. Характерът на битието на тези образи напълно позволява те да съществуват в жанровите условия на приключенския филм. А това вече позволява да разглеждаме идейно-естетическите достойнства, които са им присъщи, като евентуална, но досега неосъществена възможност в най-тесните жанрови рамки.

Дори съществуването на Инспектора, което е свързано най-тесно с битовите взаимоотношения на останалите герои, се отделя от тях и остава извън тях.



„Опасен полет“

Той разбира много добре светът им, но стои над него. Той е романтик, въпреки окръжаващата го нечистотия и на пук на нея. Разбира се, неговият романтизъм е по-особен. Инспекторът съзнава огромната пропаст, която дели представите му за възвишеното от реалността, и това придава мек скептицизъм и лека иронична окраска на съжденията му. Той анализира дълбоко и точно нещата, защото умее да се отчужди от тях и да достигне до същината им. Но това не го прави безучастен. Напротив: той активно се намесва в съдбите на окръжаващите го. Такъв е характерът на професията му. Всяко престъпление е за другите едно изключително обстоятелство, което ги извежда вън от рамките на ежедневието им. За него, напротив, животът е верига от подобни изключения. Именно тази особеност на битието му го сродява с героите от приключенския филм.

Още по-смела и по-крайна е структурата на филма „Цар и генерал“, която ни предлага организация на събитията и взаимоотношенията между героите в рамките на трескавата им оценка и преоценка в критичния момент на прага между живота и смъртта: в минутите непосредствено преди разстрела на генерал Заимов. Докато в устойчивата биографична последователност на битието на Инспектора се вплита само един откъслечен емоционален лайтмотив на „малката лична

история“, който загатва интензивността на лиричните му преживявания, тук интроспекцията е станала основен структурен принцип за изграждане на творбата. И това не е случайно.

Не подценявам преимуществата, които предлага кинематографичното пресъздаване на устойчивото и биографично-последователно битие на героя. В българското кино в светлината на разглежданите проблеми можем да отбележим, несъмнено сполучливи образи като майор Терзиев или Инспектора са изградени без съществена намеса на този структурен принцип. Очевидно е, следователно, че използването му е възможно, но съвсем не е задължително. И — доколкото е налице сравнително ограниченото му използване в жанровите условия на приключенско-разузнаваческия филм — ние сме длъжни да се опитаме да изясним въпроса: с какво този структурен принцип е в състояние да обогати този жанр?

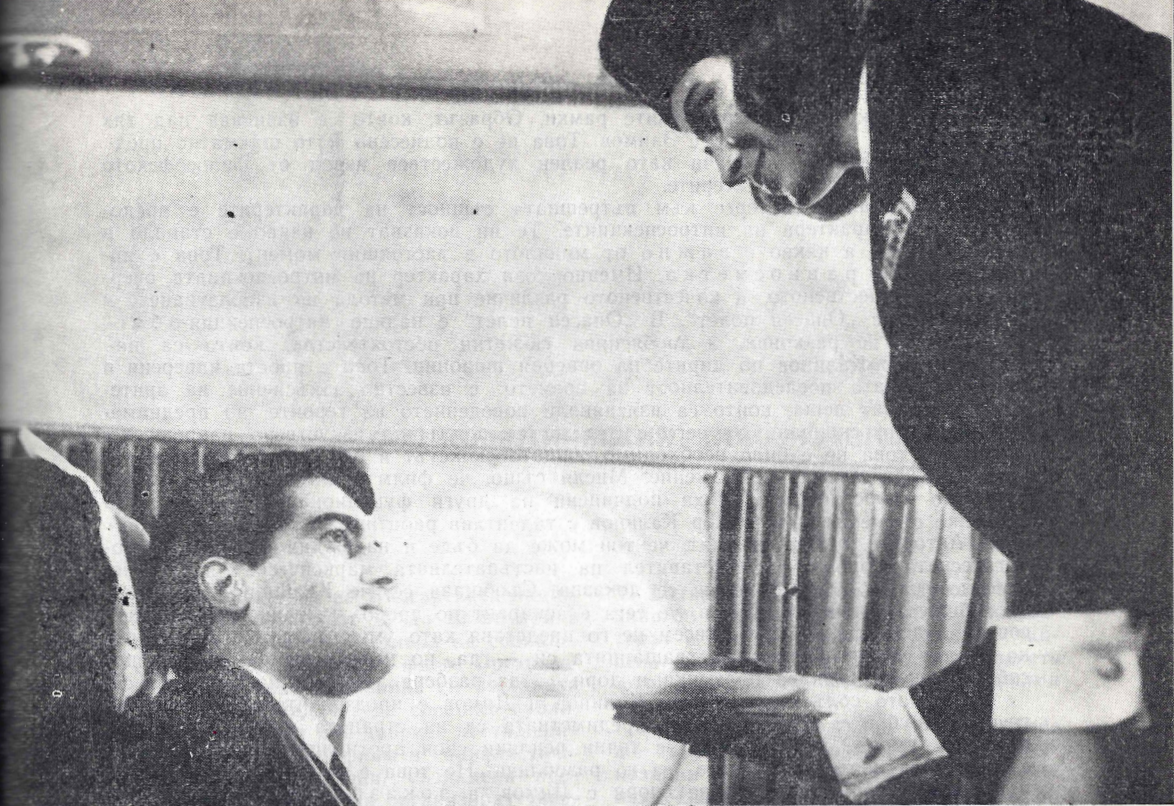
Сравнително плахо и частично този принцип беше използван само като ретроспекция в „Златния зъб“. По-системно, но също така едностранчиво той беше използван в „Опасен полет“. Именно затова се налага едно сравнение с „Цар и генерал“, където същият принцип е използван многопланово и пълноценно, превърнат е в същност, без която е немислимо структурното изграждане на кинотворбата.

Състоянието, в което се намира Заимов, предполага изключителна възбуда а следователно — и изключително интензивна дейност на въображението. Той се намира извън всякакви битови обстоятелства — на прага между живота и смъртта. Това е моментът, в който падат всякакви маски, всякакъв грим. Те са излишни. Именно затова мислите и чувствата на героя в този момент придобиват изключително значение. Поведението му в тези последни минути се възприема като завет, като послание... А огромното му предимство пред всички останали послания е отсъствието на усещане за дразнеща дидактичност.

Подобни сюжетни обстоятелства предлагат на автора примамлива перспектива да изгради композицията на творбата си в монологичен план: от името на Заимов и като израз на неговото отношение към света. Композицията на сюжета в „Цар и генерал“ обаче ни предлага още по-интересно решение: идейната полемика между двете такива оформени схващания за света. Другата личност, която се намира в такова кризисно състояние, е българският цар Борис III. Хитлер изисква от него решителна намеса във войната. Именно защото Борис е представен като сериозен идеологически противник на Заимов, композицията добива необходимата стройност и равновесие, а конфликтът се изостря до крайност. Борис е хитър и ловък дипломат. Той не е лишен от чувство за реалността на обстановката. Но самото му социално положение в историческия конфликт между силите на фашизма и противостоящите им социалистически и демократични сили го лишават от възможността да има пълноценна представа за своите противници. Борис е изправен пред необходимостта да направи решаващ избор. Много са историческите обстоятелства, които го карат да се колебае и да не може да реши. И изведнъж процесът със Заимов открива пред него нови възможности да маневрира ловко пред Хитлер с проруските настроения на българския народ, намерили почва и в средите на най-висшето офицерство. Но това не е всичко. Борис подлага на жестоко изпитание физическата и морална устойчивост на силите, с които за пръв път се среща в пряк двубой. Уверен в своята победа, царят си позволява жестока игра, в която неговият противник залага живота си, а самият той — престижа си. Правилата на играта са безпощадни. Царят и генералът излизат на психологическата арена като древните гладиатори. Мироглед срещу мироглед, философия срещу философия.

Самата разузнаваческа дейност на Заимов, конспиративните му явки и залавянето му са показани мимоходом. Те са останали на втори план при подчертания интерес към психологията на героя и противопоставящите му сили в изключителния момент на екзекуцията. Но трябва да подчертаем, че не изместването на събитийността от микроскопичното изследване на психологията предопределя значителността на образа. Подобно определение би обърнало нещата с главата надолу. Принципиалното завоевание се съдържа в мащабността на образа, в епическото му богатство и величие. Епично е стълкovenието. Заимов с не помалък успех би могъл да бъде герой на епико-приключенски филм, както сега го виждаме в епико-психологичен филм. Подобна епичност — със стилистично ударение върху физическото битие на героите — може да открием във филма „Никой не искаше да умира“ на литовския режисьор В. Жалакявичус.

Изключително е значението на факта, че в съвременния приключенско-разуз-



„Човекът в сянка“

навачески филм, както вече отбелязахме, генералният конфликт е епичен, в същността си. При днешното състояние на света това е конфликт между две обществени системи, между две цивилизации. Следователно дилемата лежи в друга плоскост: само сензационно или епично!

Осмелявам се да изкажа убеждението, че сензационното „в чист вид“ е едновременно карикатура и търговски отпадъчен продукт от дегенерацията на епичното. То абсолютизира известни несъмнени достойнства на епичния разказ. Преди всичко — неудържимата му мощ, която завладява изцяло зрителя или читателя. И в не по-малка степен — хиперболизираната изключителност на героите, която респектира обикновения човек и същевременно го облагородява. Но епичното включва в себе си увлекателността и приключенската острота, без да се изчерпва само с това... Епическият герой притежава достойнствата на героя от авантюристичната творба, но е по-значителен от него. Такъв епичен герой е Чапаев, такива са героите в „Дилижансът“.

В „Цар и генерал“ диалогът между Борис и Заимов е реална битка на художествено изградени личности със свое цялостно отношение към света. В тази светлина спорът за по-пълноценното изграждане на единия или другия образ ми изглежда схоластичен. Преди всичко — те са развитие в различни измерения. Образът на Заимов е героичен. Образът на Борис — при цялото му психологическо богатство и интелектуалност — е характерен. Именно това предопределя по-голямата му колоритност, очертана от актьора с такава дискретност и убедителност. Но колко мъжество и едновременно с това — човешка топлина има у Заимов. С каква точност са намерени нюансите в изключително трудната му роля — далеч по-трудна при подчертаното еднообразие на сюжетните обстоятелства. И най-сетне: самата композиция на творбата води към това, че всички достойнства на царя „работят“ в полза на Заимов. Не само защото в образа на Борис точно са намерени онези моменти, които издават фалша и позата... Борис остава

функция на сюжетно-биографичните рамки. Образът, който се извисява над тях и ги разчупва с подвига си, е Заимов. Това не е поднесено като шахматно предвиждане на фигури, а звучи като реален художествен извод от философското състълкновение между характерите.

Подчертаният интерес към вътрешната същност на характерите е предопределен и характера на интроспекциите. Те ни показват не какво е станало в минало време, а какво е важно от миналото в настоящия момент. Това е интроспекция — равностетка. Именно този характер на интроспекцията очертава не количественото, а качественото различие при метода на използването ѝ в сравнение с „Опасен полет“. В „Опасен полет“ е налице интроспекция-обяснение. Тя не разкрива, а дообяснява сюжетни обстоятелства, които са насочили майор Калинов по дирите на опасния шпионин. Това е проста инверсия в биографическата последователност на времето: с известно закъснение на зрителя се показват неща, които са изяснявали поведението на героите, но предназначено са били скривани от него с цел да се поддържа изкуствено напрежение. Мисля, че това не е било необходимо, защото сюжетът и без това потенциално е зареден с достатъчно напрежение. Мисля също, че филмът значително би спечелил, ако интроспекциите бяха подчинени на други функционални задачи. Вън от всяко съмнение е, че майор Калинов е талантлив работник от контраразузнаването. Авторите, обаче, твърдят, че той може да бъде и надеждна фигура в идеологическата борба — представител на настъпателната марксистическа идеология. Именно това се казва, но не се доказва. Съобщава се, че Калинов е бил най-способният студент на Димов, че сега е аспирант по право, но единственият разговор за дисертацията му съвсем не го представя като умен мислител. Безрезервно предан и категоричен в схващанията си — да, но не и ерудиран, не и способен да води гъвкава полемика и дори — да разбере логиката на опонента си.

Второто сблъскване между Калинов и Димов е продължителният психологически двубой в самолета. Тук предимствата са на страната на Калинов. Той проявява умение да провокира с точни реплики своя противник, да го притисне с точни аргументи до стената, да го разобличи. Но това е следствие, а не идеологически двубой. Калинов не спори с Димов, а доказва предателството му. Колкото се отнася до Димов, той е принизен до положението на спаринг-партньор: неговото поведение е очертано не толкова като отчаяна защита с всички средства, колкото като участие в двубой, чийто краен изход е предreshен, а целта му е да позволи на своя противник да разгръне възможностите си най-ефективно. Наивно е да се мисли, че шпионин от такъв ранг би се поддавал на провокационния разговор, вместо да протака и да печели тъй необходимите му драгоценни минути до приземяването на чужда територия. Много по-сериозно би било в такъв момент интроспективното проникване във вътрешния свят на героя. Ако интроспекциите бяха решени не само като спомени на Калинов, които **доизясняват** нещата, като реален психо-физически дуел между равностойни противници, ако бяха обяснени действителните мотивировки в предателството на Димов, тогава би се осъществил проектираният от авторите идеологически двубой. Така той е останал имажинерен.

Панорамата на изминатия път в областта на разузнаваческо-приключенския филм показва безспорно и обнадеждаващо развитие. Напредъкът е несъмнен, но въпреки това все още не можем да посочим онези безспорни завоевания, които да наречем междуконтинентални балистични ракети в идеологическата битка. Във филмите, които се придържат към собствените рамки на приключенския филм, не е достигната онази епическа мащабност, онази зрялост и художествена убедителност на характерите, която би ги поставила редом дори с най-добрите произведения на българското киноизкуство. Във филмите, които разчупват тези рамки, ние срещаме задълбочено и многостранно изграждане на образите, но това в не малка степен става пък за сметка на онази увлекателност, която направи приключенския филм необходимост за милиони зрители. Не, въпросът не е в жанровите рамки. Той се свежда до нещо много по-сериозно. Ние бяхме постигнали решаващи успехи, когато нашите приключенски филми се гледат леко и непринудено като „Златният зъб“ или „Човекът в сянка“, но третират своята проблематика с психологическата задълбоченост, свойствена на „Инспекторът и нощта“, със суверената прадивост и епическото величие на характерите в „Цар и генерал“.

фестивал на социалистическия приключенски филм

По инициатива на Българската национална филмотека от 15 до 22 януари в София се проведе Фестивал на социалистическия приключенски филм. Организаторите на това начинание си поставиха три основни задачи: да срещнат публиката с някои от най-добрите постижения на приключенския филм в социалистическите кинематографии, създадени през последните години; да организират творчески разговор, по време на който в теоретично-естетичен план да се обсъдят проблемите на приключенския жанр; и най-важното: да се положи началото на една хубава традиция, превръщаща фестивала в ежегодна среща на творците и изследователите в този жанр от социалистическите страни.

Консултативният характер на тази първа среща, в която със свои филми участваха ГДР, Полша, Румъния, Съветският съюз, Унгария и България, определи и облика на фестивалната програма. Доколкото участниците сами извършваха подбора на произведенията, цялостната програма на фестивала се оказва пъстра и разнообразна. В нея намериха място вестернът от ГДР — „Следата на сокола“, историко-приключенският филм „Хайдутите“ и криминалният „Майорът и смъртта“ от Румъния; Унгария се представи с филма на Тамаш Фейер „Капитанът от Тенкеш“ — многосериен детски телевизионен филм; Полша показва известните — „Закон и юмрук“ и „Престъпник и момиче“; Съветският съюз се представи с две нови, неизвестни произведения — „Мъртъв сезон“ на режисьора Сава Кулиш и „Грешката на резидента“, представен бе и познатият на нашите зрители филм „По 26-ти да не стреля“ на режисьора

Т. Батиров. Българското приключенско кино бе представено с филмите „Инспекторът и нощта“ и „Опасен полет“. Оживена дискусия предизвика включването в програмата на фестивала на филма „Цар и генерал“.

Въпреки че този първи преглед нямаше състезателен характер, някои организации и държавни институти определиха свои поощрителни премии. ЦК на ДКМС награди Сава Кулиш за режисурата на филма „Мъртъв сезон“. Министърството на вътрешните работи и държавната сигурност отличи изпълнението на литовския актьор Донатас Банионис в ролята на Ладейников от „Мъртъв сезон“ и народния артист Георги Калоянчев за ролята на „Инспектора от „Инспекторът и нощта“. Националната филмотека определи своята награда за румънския актьор Георге Диника — главен изпълнител във филма „Майорът и смъртта“.

Най-съществена част в програмата на фестивала бе състоялата се на 21 януари среща — творчески разговор по проблемите на приключенското кино. Като всяка първа среща и тази беше по-скоро едно проучване в още недостатъчно изследваната област на приключенския филм, начало на бъдещи дискусии и обобщения. Съвсем естествено разговора, в който взеха участие наши и чужди критици и режисьори, се съсредоточи върху въпроса за границите на приключенския жанр, спецификата на жанра и разновидностите му. Не по-малко внимание бе отделено на взаимоотношенията на приключенското кино с останалите филмови жанрове, взаимното им проникване и обогатяване. Изказалите се споделиха и свои съображения за бъ-

дешото провеждане на фестивала; подчертано бе значението на приключенския филм като възпитателно средство, като перспективна възможност за емоционално и идеологическо въздействие върху най-широк кръг зрители.

Този въпрос засегна в изказването си и директорът на Българската национална филмотека **ГЕОРГИ СТОЯНОВ** — **БИГОР**, който откри творческия разговор. Той разказа как се е родила идеята за създаването на фестивала, аргументирайки неговата необходимост не само с огромната популярност на приключенското кино, но и с повишения идеологически интерес към този жанр. „Ако днес американците с хладнокръвие и с безпрецедентен в историята на човечеството цинизъм хвърлят бомби над мирното население във Виетнам, убиват жени и деца, а след това могат спокойно да заспват без угризения на съвеста, за да има такива американци, са спомогнали и холивудските продуценти, спомогнали са филмите, които издигат в култ гангстерството, филмите, които доведоха до инфлация на хуманизма, на етическите ценности. Превръщането на тези филми в ефикасно оръжие за постигане на определени идеологични цели — подчерта докладчикът, — поставя въпроса: какъв морал проповядва едно филмово произведение, на кого се възхищава младежта — на Джеймс Бонд или на Рихард Зорге, на агента от Интелиجنс сервис или на нашия, „червен“ разузнавач.

Организирането на подобен фестивал се налага и от факта, че все още е недостатъчна информацията, която получават творческите работници в социалистическите кинематографии за несполуките и успехите си в тази област на киноизкуството; поради факта, че все още откъслечно и некоординирано се изследват теоретичните въпроси на този жанр. В последна сметка организирането на подобен фестивал се налага и от това, че все още не съществува институт, който да регистрира успехите на творците на социалистическия приключенски филм и същевременно да поощрява и насърчава производството на такива филми.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ, чийто основен доклад* бе предварително предоставен на участниците в дискусиата, направи някои допълнения към него. Акцентът в неговото изказване бе поставен върху ми-

сълта за ролята на кинокритиката като откривател на перспективите и тенденциите в развитието на киноизкуството. Той постави и въпроса за критерия при оценката на приключенските филми, подчертавайки, че принiziaният критерий към тях е една от главните причини да се създаде мнението за „второстепенността“ им в редицата на другите филмови жанрове. Към тези филми също трябва да се прилага строг и взискателен подход, да се анализират дълбоко процесите, които се извършват в приключенското кино. Според Милев в настоящия момент тези процеси се характеризират най-вече с нарастващия интерес към вътрешния живот на героите. В подкрепа на своето твърдение той приведе опита на някои световноизвестни режисьори, обрънали се във филмите си към похватите на приключенското кино — Рене, Годар, Антониони.

ЯНИНА МАРКУЛАН — завеждаща катедрата по киноизкуство в Ленинградския институт за кино, театър и музика, подчерта в своето изказване няколко основни моменти: задълбочените изследвания, които се извършват на Запад не само върху творчеството на такива представители на авангардното кино като Антониони, но и върху творчеството на откровени представители на развлекателното кино като Хичкок; обръщането на голяма част от изтъкнатите майстори на буржоазното кино към жанровете, които отнасяме към приключенското кино, огромното количество зрители, посещаващи развлекателните филми, и големият процент младежи сред тях. Това са аргументи, които според нея подчертават необходимостта да се положи началото на системно, научно изследване на проблемите на социалистическото приключенско кино.

Я. Маркулан напомни, че не бива да се пропускат различните функции, които изпълнява киноизкуството — естетичната, идеологическата, социалната, културно-просветителската. Развлекателното кино изпълнява и психологична функция. Това оборва мнението, че то създава „вакуум“ в съзнанието на зрителя, че то е своеобразно „разреждане“ на всекидневното напрежение. „Развлекателното кино отговаря на потребностите на индивида да изживее страх, чувство на опасност, както и чувството на радост и удоволствие. Тук именно се изразява огромната стойност на изкуството в приключенския филм — то извършва тази психологична работа. Разбира се, тази работа може да се извърши както със

* Докладът с известни съкращения помещаваме в този брой от стр. 1.

знак минус, така и със знак плюс, т. е. изкуството може да избави човека от много негови негативни комплекси и процеси, а може в същото време и да му стовари нови комплекси.“ Тази функция на киното, открита от философите и психолозите, не бива да се изпуска при разговора за приключенското кино. Я. Маркулан предложи и примерна работна класификация на жанровете в приключенското кино. Преди всичко според нейната класификация приключенското кино е видово подразделение на развлекателното кино. Отделно приключенските филми образуват шест основни вида: авантюрен филм, който включва — шпионския (разузнаваческия) филм, полицейския филм, историко-костюмния и най-новия създаден вид: историко-революционния приключенски филм; ковбойски филм; криминален филм; научно-фантастичен филм; филм на ужасите.

Унгарският режисьор ТАМАШ ФЕЙЕР съсредоточи своето изказване върху отнoшението на публиката спрямо отделните жанрове в киноизкуството, доказвайки с цифри от статистиката огромната разлика в посещенията на приключенските и така наречените „интелектуални“ филми. Той подчерта необходимостта от жанрово разграничаване на филмите в раздела приключенско кино, което ще създаде възможност за диференциран подход при оценката и изследването им.

Съветският кинокритик ЮРИЙ ХАНЫТИН насочи вниманието си към въпроса за рамките и възможностите на приключенския филм. Той изказа съмнения по повод на една теза, застъпена в доклада на Н. Милев, изразяваща се според него „в стремежа в орбитата на приключенския филм да се включат едва ли не всички културни ценности на човечеството.“ Според Ханютин фактът, че режисьори като Антониони, Годар и Ален Рене използват моменти от авантюристичния филм, все още не означава, че техните произведения имат нещо общо с приключенското кино. Необходимо е по думите на критика да се постави границата, която отделя приключенското кино от всички останали жанрове в киноизкуството. Тази граница може да се открие чрез своеобразните функции на изкуството — „познанието, откриването на действителността и въздействието върху зрителя“. Цялата система от образни средства в приключенския филм е създадена да формира съзнанието на зрителя и преди всичко на масовия зрител. Не бива да се отрича познавателната

ценност на приключенските филми, но не тя е главната в случая. Главната, определящата страна при констатирането на жанра трябва да бъде онази задача, която се поставя пред произведението на изкуството, а според Ханютин „приключенският филм винаги има за задача да ни въздейства със сюжетно-образната си страна.“

Режисьорът САВА КУЛИШ отправи полемична реплика срещу строгото жанрово разделение и навика да се съди за определено произведение на филмовото изкуство по предварително установени канони. Според образното му определение тази операция напомня свалянето на кожата от жив организъм, за да бъде той разгледан отвътре и класифициран. Оспорвайки твърдението на Ю. Ханютин, Кулиш подчерта съществуването в съвременността на събития с външно „криминален“ характер, които могат да бъдат повод и за създаване на „сериозно кино.“

ИВАН СТЕФАНОВ подчерта, че проблемът, който се обсъжда, е по-скоро социологичен проблем. Той е свързан с обстоятелството, че съвременният проблемен филм има ограничен брой зрители и поради това на приключенския филм се гледа и като на средство, което може да върне публиката в киносалоните. Но в същото време в приключенските филми се забелязва процес на пробаематизиране. В приключенското кино навлизат нови мотиви, които досега са били приоритет на интелектуалния филм. „Приключенския жанр се намира в процес на асимилиране на структурни, сюжетни и тематични елементи от сериозното кино.“ Тази тенденция естествено заплашва приключенското кино с лишаване от популярност — приключенският филм „става количествено неэффексен, поне в тези мащаби, които бяха познати досега.“ Задачата, която се поставя пред приключенския филм — да върне публиката в кината — противоречи на вътрешната му еволюция; обстоятелство, което прави очевидна мисълта, че не е само приключенският филм, който ще може да реши социологичният проблем на киното. Той може да бъде разрешен само комплексно, в конкретно въздействие на всички жанрове на киноизкуството.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ също говори за осъществяващото се проникване на различните жанрове, което той формулира чрез парадокса: „Паралелно с изчезването на чистия вид криминален филм принципът на криминалния филм се про-

смуква и става един основен принцип на цялото съвременно киноизкуство.“ Развитието на жанра се изразява именно в излизането от познатите граници на изконсумираните, познати стойности. Извън своето хуманизиране жанрът продължава своя живот и посредством пародията.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ отново постави централния въпрос на дискусиата — въпросът за чистотата на жанра, формулиран така: „динамика и външно напрежение за сметка на елементарни характеристики или психо-физическото богатство на проблемното кино за сметка на отсъствието на сензационни елементи?“ Според Андрейков схоластичният стремеж към „чист“ жанр води своето начало от 20-те и 30-те години „с оглед търсенето на такива филмови жанрове, които да привлекат действително масова, многомилионна аудитория.“ В същото време, смесването на жанровете обогатява киното и проблематизирането на приключенския филм е положително явление в цялостната еволюция на световното киноизкуство. Разбира се, съществуват определени жанрови граници, които не следва да се пренебрегват. Хипотезата, която предлага Андрейков, се основава именно на преплитането на отделните жанрови особености, на специфичните жанрови елементи, както е в случая с психологичния и криминалния филм. Жанровото определение тогава би следвало да се извършва според това „кои елементи са на първо място при това „смесване на жанровете“ — елементите на криминалната интрига или на психологичното изследване.

Т. Андрейков изказа удивлението си от включването на филма „Цар и генерал“ в програмата на фестивала. Според него формалният признак — професията на главния герой в дадено филмово произведение — е недостатъчен аргумент за жанрово определение. Включването на „Цар и генерал“ с неговата система от изразни средства, насочена към проникване в психическия свят на герои-

те, е израз на носталгия, че такива средства не се използват в приключенския филм. По думите на Андрейков не можем да не се съгласим с мисълта, според която героите на приключенския филм биха могли да се изявяват не само посредством биографичното си битие и физическото си поведение, а и чрез интроспекцията, т. е. чрез показване на техния вътрешен живот, чрез една система от кинообрази. Но тогава според изказаната се отпада задължителността на примера с филма „Цар и генерал“. Подобна система от кинообрази според него би могла да се демонстрира и с „8¹/₂“ на Федерико Фелини.

В своя отговор Неделчо Милев обоснова решението за включването на „Цар и генерал“ със структурните особености на филма. Според него в „Цар и генерал“ можем да открием структурна система, каквато не съществува във „8¹/₂“. Ако „8¹/₂“ е типичен пример за „психо-физически монолог“, „Цар и генерал“ е пример за психо-физически диалог, т. е. за полемика, и то с цялото си същество, между двама противници. Сблъскват се различни гледища за света. Именно такава структура по принцип се оказва особено подходяща за кинематографично изобразяване на идеологическа полемика.“

В разискванията взеха участие и режисьорът от Германската демократична република Конрад Петцолд, и гостът от Монголия Гомбо Чимедийн. По време на разговора бе обсъден и въпросът за евентуалната тема на следващата среща по проблемите на приключенския филм — тя бе приета от всички присъстващи на разговора: „Героят на социалистическия приключенски филм“.

С творческия разговор по проблемите на приключенски филм завърши първата среща на творците от социалистическите кинематографии в областта на този жанр. Беше поставено началото на едно международно събитие, чиито резултати ще можем да оценим в близките няколко години.

Вл. Игнатовски

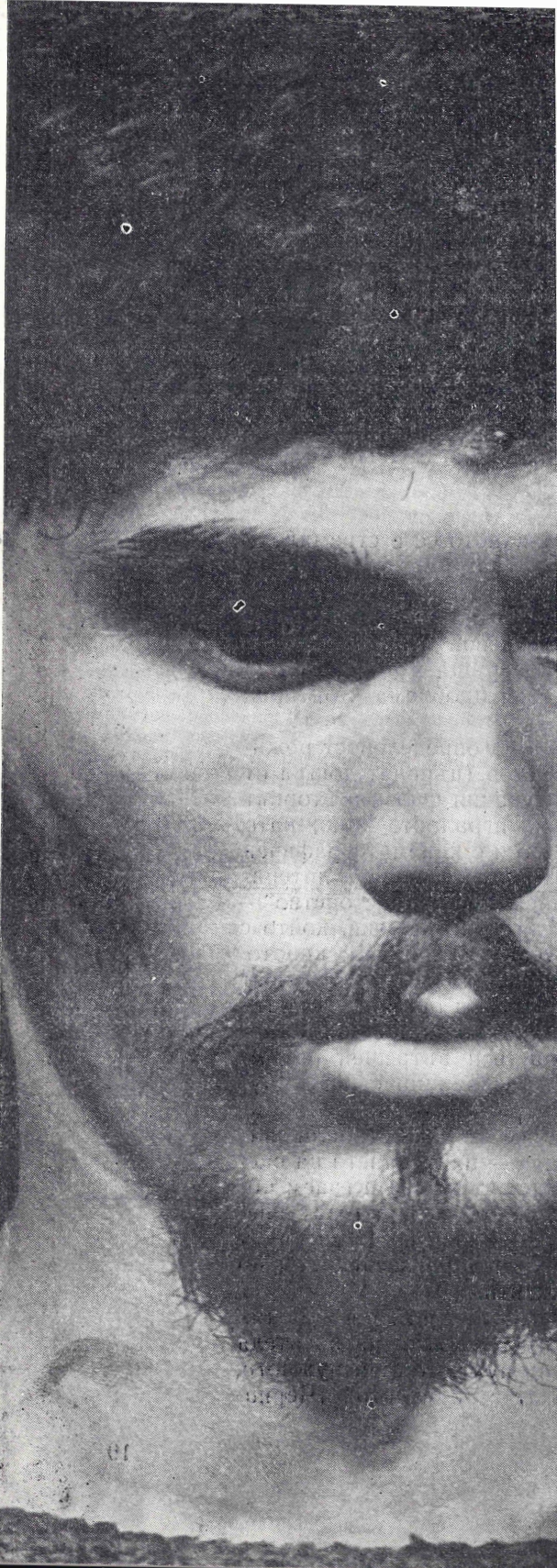
«ИКОНОСТАСЪТ»

ВЕРА НАЙДЕНОВА

В цялото си недълго развитие киното се е стремяло да се отдалечи от „изобразителната литература“, от „обективния роман“ и все още негова актуална проблема е да не служи на другите изкуства, да не подражава на други форми, а, напротив, да ги използва за свои цели и така да усъвършенствува езика си, да го превръща в чувствително и силно оръжие. Толкова повече тази проблема стои пред нашето младо кино.

С ясно съзнание за професионална определеност режисьорите Тодор Динов и Христо Христов (първият дошъл от изобразителното изкуство, през рисувания филм, а вторият от театъра) защитават правата на игралното кино, като претворяват с уважение, но свободно и с кинематографичен артистизъм един от най-хубавите романи в нашата литература, „венецът на едно голямо писателско майсторство“ — „Железният светилник“ на Димитър Талев. Всеки, който с еднаква любов се отнася към литературата и към киното, съзнава колко опасно и трудно е това дело, колко увереност и смелост се крие във вече осъществения опит на двамата режисьори. Като всеки голям писател Талев създава монолитен свят, подчинен на свой собствен вътрешен ритъм; трудно е да го разчупиш и да го раздвижиш с нови пружини. Тежестта на работата на екранизаторите се е умножила неколkokратно от факта, че те са останали насаме с най-трудната в случая задача — написването на сценария; заели са се не само да направят жив и осезаем образ на популярния роман, не само да му придадат впечатляваща сила чрез видимостта на екрана, но да изградят концепция — идейно вярна на духа на произведението, но със свои граници, измерения и акценти.

И така — Т. Динов и Хр. Христов са автори и за тях с пълна сила важи мисълта, че „творчеството на писателя започва от това, как умее да отдели нужното от ненужното, принадлежащото към същността от страничното“ (Черни-



шевски). Но те са автори на екранизация (и в това отношение е особено интересен техният опит), която при цялата си свобода и самостоятелност е направена със зачитане на скъпи за всички ни образи и идеи и не е без значение да си дадем точна сметка кое от тях кинематографистите са избрали и включили в новото произведение. „Колкото и да е своеобразно прочитането на романа, нашият стремеж е да не се отдалечим от него“ — заявяват те (сп. „Филмови новини“ бр. 4, 1968 г.). Преди да дадат простор на своето кинематографично и художествено въображение, преди, така да се каже, да съчинят кадрите, им е било нужно да проникнат в света на литературното произведение, да открият неговите вътрешни закони и тогава да се отправят към създаване на нова форма и намиране на нови счепления за изграждането ѝ чрез използването на филмовата техника. И може би тъкмо когато се срещаме с филми като този, изпълнени с енергията на филмовото и художественото изображение, трябва да си припомним най-напред азбучната истина: в основата на киното, колкото и широко да са разгънати пластичните елементи, лежи литературният замисъл.

Сравненията с романа са излишни и вредни, но паралелите са нужни и задължителни; те трябва да ни бъдат отправното начало, когато се заемаме да оценяваме достойнствата и недостатъците на новата, на филмовата концепция и да съдим в каква степен авторите са осъществили органичния

**Димитър Ташев в
ролята на Рафе Клинче**

синтез между литературното, филмово-живописното начало и творчество на актьора. Критичният анализ също предполага тези начала да се разглеждат в диалектичната им връзка, но бих искала да вярвам, че разчленяването им тук не ще се възприеме като методологическа грешка, а като позволено улеснение.

Х

Основното в замисъла на двамата режисьори е, че не се стремят да строят равнозначен на литературния битово-психологичен разказ на една минала епоха, а искат да осъществят размишление, духовен контакт с историята. Онова, което ги интересува преди всичко, е духовното състояние на Талевите герои, моралните и житейски концепции на Султана, Лазар и Катерина Глашеви. Но най-вече на Рафе Клинче. Зрителят предварително трябва да знае, че Лазар няма да бъде пръв двигател на драматичното действие, както е двигател на белетристичните събития, че ролята на Султана е много ограничена, че не с друг, а с прославения майстор ще започне и ще завърши филмът.

Създателите на филма не се задоволяват да използват само патоса и колорита на този „особняк“, а разглеждат срещите на художника с хората — със Султана, с Лазар и Катя, с общинарите — като интересни срещи между епохата и една значителна човешка личност. Действително и за Талев иконостасът, създаден от майстора, се превръща в много съществена част от обществения конфликт в Преспа, но във филма темата на изкуството, на иконостаса е централна; тя е най-съкровена тема за авторите на екранното произведение, може би така, както за Талев е най-скъпа и най-интимна морално-нравствената тема на Султана. Защото те искат да разтворят пред нас преди всичко естетическия кодекс на епохата, а редом с него битово-нравствения, убедени, че без разбиране на човешкото и възвишеното в творчеството на нашите възрожденски художници не би могло да се разбере докрай истинското, революционното у нашия народ. И че именно изкуството, този „най-блестящ израз на човешката история“, винаги свързано с конкретността на времето и бита, широко се разтваря и в общочовешкото, в миналото, в настоящето и в бъдещето...

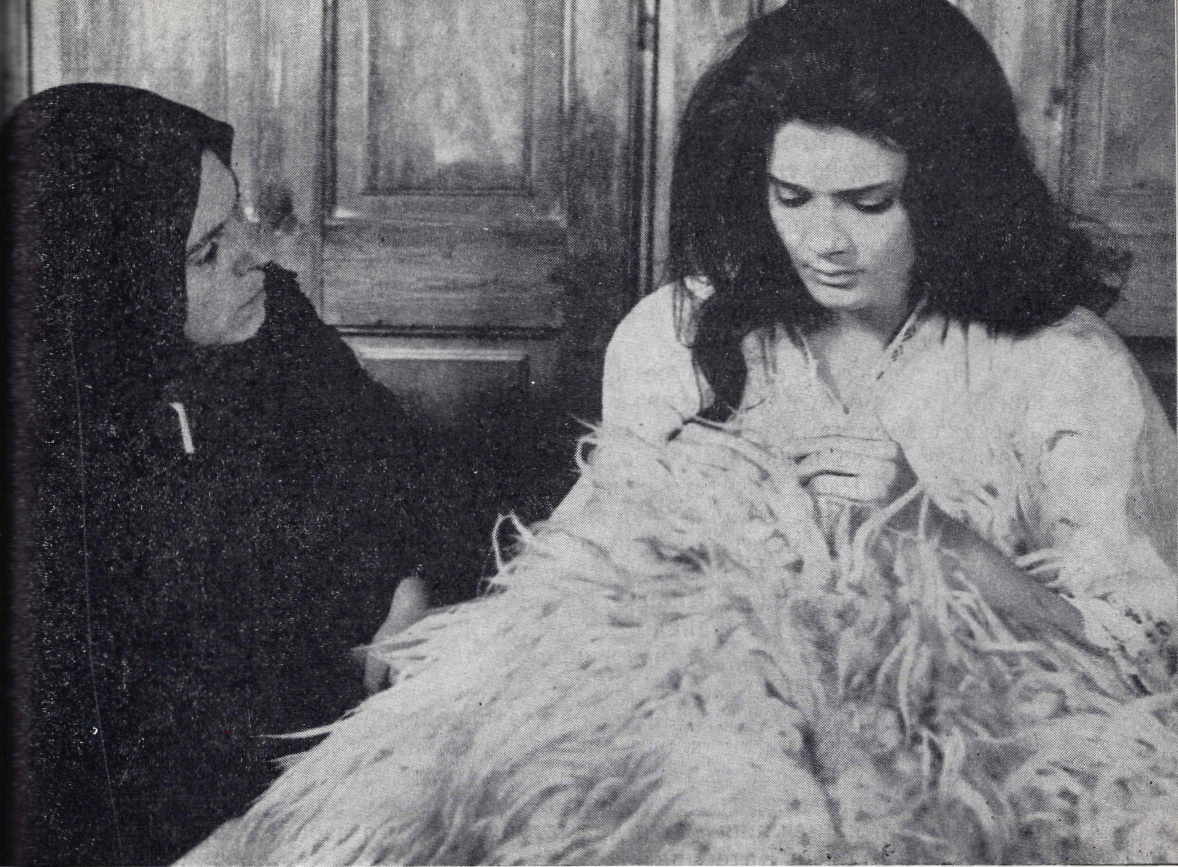
Рафе Клинче е резбар; някой беше нарекал резбата „език на свободата“ във време на Възраждането. И действително, за преспанци, за „людетe“ изкуството на майстора не е лукс, то задоволява нужди, и то не само религиозни, а граждански и естетически. Затова добива плътност и физиономия, а съзателят му — гордост и самоувереност. Според замисъла на филма Рафе Клинче трябва да се превърне в мярка за човешките духовни възможности. Ролята на художника — искат да ни внушат авторите — е да бъде водач, да воюва с вродените или заинтересувани сили на невежеството, със сकोдоумието и снобизма и така да допринася за поддържане на озаряващия, вечен пламък на обновлението в изкуството и в човешкия дух. За Рафе Клинче, такъв какъвто го знаем от Талев, изкуството не е занаятчийство, нито приятна зальгалка, а утвърждаване на истината чрез красотата. Неговото вдъхновение е проникнато от нуждите на народния инстинкт, но той го извисява. Моделира, преобразява,

освобождава се от унижителния гнет на догмата и създава от икономстаса на преспанската нова черква „дневник“ на народния живот и свой собствен интимен дневник. Изкуството му открива хоризонтите на свободата.

Една нация се възражда за творчество и се утвърждава чрез творчество — така най-кратко би могло да се обобщи концепцията на създателите на филма. Следователно творчеството трябва да стане всепронизващата тема, а творецът главен обект на тяхното произведение. (Твори не само Рафе; Стоян Глаушев прави нови, така да се каже „не стандартни“, сахани, Катето търси нови шарки за чергата си). И естествено зрителя се поражда голям интерес към това творчество. Та нали художникът най-красноречиво говори чрез онова, което създава! Тук си спомням думите на Илия Бешков: „Рисунката пред очите ни е едно присъствие на човека, който я е нарисувал. Ако той не е творческа личност, ще чуем или видим какво ни разказва, както изслушваме мнозина от любопитство или вежливост, а след това бърза да се освободим от тях. Ако той е творческа личност — любопитството ще се превърне в интерес към духовната му сила.“ Не зная какви обективни причини не са позволили на режисьорите да покажат прелестта и машабите на иконостаса (нали тъкмо тук трябваше да се прояви едно от големите предимства на екрана предлитературното описание!), но те наистина на ни изумяват с прелестна резба, онази резба, която „говори“ и която не е рядкост по нашите земи...

Не ни достигат и впечатления за творческия процес, не достига до нас и въодушевлението, заразяващата и респектираща атмосфера на таланта. И затова Рафе Клинче извиква у нас любопитство и симпатия, но не дълбок интерес и възхищение...

Героят сам разказва за своята социална самотност, за горчивите пътеки на несретничеството си. Но ако в романа той докрай си остана отчужден от хората и самотен, „откъсната индивидуалност“, във филма го приобщават към бунтовниците. Авторите са се погрижили да намерят сравнително убедителна логика за този нов път (през срещите с Лазар и Тръпче до... кола на мъчението), но не ни напуска усещането за механично, опростено извършване на много сложна операция. Мисля, че образът би спечелил повече за своето съвременно звучене, ако режисьорите бяха го разтоварили в известна степен от атмосферата на романтичната версия за „чудноватия и странен художник“ и бяха съсредоточили повече енергия в извяването му като значителен, смел и умен човек, който утвърждава човешкото самочувствие и доказва активността на човешката природа. Но... за всичко това има и друга причина, обусловена от съзнателния компромис, който авторите направили при избора на изпълнителя за главната роля. Решили да градят художествения образ върху съчетанието от актьорското поведение на изпълнителя и пасивната му роля като обект на изображението, те все пак отдават по-голямо значение на изобразителния материал, който откриват у актьора. Така е при всички действащи лица, но при Рафе Клинче това се оказва фатално за филма. Димитър Ташев — студент по изобразително изкуство — надарява образа на Рафе с необичайна, ярка и



Емилия Радева и Виолета Гиндева в сцена от филма „Иконостасът“

красива натура, с национална мъжка характерност; той изпълнява своите задачи с много точен усет и с рядка за натурщик естественост, но му липсва особено важната за такава трудна и романтично приповдигната роля школувана актьорска психотехника. Липсва му и естествената вътрешна сила, максималната вътрешна организация, която би защитила най-добре човешката гордост и освободената творческа воля на героя. Ритъмът на неговия вътрешен живот не израства в такава степен, че да оправдае централното място, което му е определено, и да ни убеди в извършването на тази значителна еволюция, която външно претърпява в последната част на филма. Оттук идва и усещането за неубедителност и декларативност на словата, с който той пледира за свободата на твореца в дискусиите за иконостаса.

Ето откъде главно идва и чувството, че на драматургията не достига сърцевина, вътрешна мъжествена определеност, която да оправдава напълно външната определеност на филмовата форма.

С образа на Рафе Клинче е свързана и втората главна тема във филма — любовта. Тя е „топлинният център“ на романа; нещо повече — тя е най-верният, макар и най-косвен признак за започналото вътрешно разкрепостяване на новия човек. Сценаристите са обогатили любовната линия, режисьорите са искали да я направят по-осе-

заема — любовта трябва да проникне на екрана в непосредствени проявления, които на съвременния зрител може и да не се струват толкова волни, но според „домостроя“ на Султана са най-черен грях. Любовта — духовна и плътска, — неотменното право на живота! Чувството осенява внезапно героите, ей така, при първата среща, на прага на портата (този малък епизод е решен с много лаконизъм и деликатност), но постепенно трябва да се превърне в самозабвение, в извор на радост и гордост и което е най-важно — във висока принципна житейска позиция.

По замисъл, така да се каже по програма, пак Рафе е този, който и в любовта трябва пръв да прояви ренесансовото опиянение и безразсъдно да се втурне в света на чувствуването, да остави желанията си да се извяват свободно, без задръжки. Но в любовните сцени между Рафе и Катето режисьорите са търсили повече външна красота и смисъл, отколкото огън и нежност. И на любовния дует не ще повярваме достатъчно или ще повярваме повече на Катерина (Виолета Гиндева). Нейното участие в любовната игра не се ръководи само от сърдечни мотиви. В дяволитата ѝ закачливост има малко кокетство и почти никаква сантименталност; в тази съдбова игра тя участва с дълбоката си човешка същност и нравствена сила и душевна неотстъпчивост.

Няма никакво съмнение, че без тази красива, дълбока и силна Катерина, създадена от дебютиращата в киното актриса, не би се осъществила с такава пълнота психологическата колизия във филма; не би прозвучал така трагично силно най-скъпоценният в романа, но и във филма най-силният като драматургия и като изображение епизод със смъртта на Катерина.

Ето че стигнахме до Султана. Без нея филмовата концепция би загубила един от главните си конфликти — конфликта между патриарха на семейния ред и „свободната брънка“, несретника Рафе. Не би се осъществила борбата между красотата и практичното, утилитарното начало. И все пак в границите на филма нейният дух се разкрива еднообразно, без промените и дълбините на неизбродимия ѝ характер. (В тази констатация не влагам особен упрек към авторите). Тя е нужна повече като антитеза на героите, които са водещото начало в обновлението, в духовния подем на нацията. Непреходната същност, „концентратът на възрожденска България и възрожденска Македония“, маята на националния характер, която се крие във нея, в мащабите на този ограничен разказ са засенчени в значителна степен от злото, от непримиримата ѝ враждебност спрямо независимостта на човешката личност. Но аз уважавам усилията на актрисата Емилия Радева да разчупи драматургическата ограниченост, да смеси достолепието с майчината слабост, суровия нрав с благородството, да омекоти жестокостта с нюанси на топлота и трагизъм. По-скоро бих искала да възразя срещу илюстративно-битовото присъствие на Стоян Глаушев (арт. Ст. Гъдев).

И все пак Султана остава вън от своеобразния тематичен триптих, който може да бъде озаглавен Рафе, Катерина, Лазар или: изкуство, любов, революционно съзнание. Впрочем това тематично деление е условно. Няма отделно естетическа, няма лю-



Николай Узунов във филма „Иконостасът“

бовна и обществена тема. Всичко трябва да се слее в един полет и да отрази характерните духовни и обществени проблеми на времето...

Лазар и тук си остава изразителя на просветителския патос и възрожденския идеализъм на Талев. Но в периода от живота му, който е обект на филмовото пресъздаване, той още не е деен, целеструмен характер, въпреки че участва във всичко — с прозрението си, с вродената си интелигентност. Той не е изключение като „белязания от бога“ майстор, но е типичен представител на духовния елит на нацията. В портрета на Лазар, очертан от сценаристите и създаден от актьора Николай Узунов, е проявено „свое виждане“, съзнателно търсене на особена индивидуалност и отстраняване от канонизирания лик на възрожденския обществен деец. Пред нас се разкрива една душа, заплениена от някаква непреходна мечта, обладана от вътрешна сила, но скована от юношеска скромност. В неговите очи има толкова прямота и честност, съсредоточеност и устременост към събеседника! Той гледа и ние отгадаваме хода на мислите му, вълнението и честното му сърце. Лазар е най-верният, най-бързо реагиращият барометър, върху който откриваме зачестялото биене на обществената мисъл, интензивността на духовното съществуване на пробуждаща се Преспа. И когато в края на филма се отприщва революционната енергия, когато „буйната вълна на живота прелее зад възела

на семейно-битовите отношения, той без да губи напълно младежката си крехкост и скромност, е целият въодушевление и устрем; той е водачът, героят.

Като следват естествената градация по-скоро на духа, отколкото на събитията, авторите на филма, както и авторът на романа, стигат до първия революционен акт на преспанци: изгонването на гръцкия наместник и заменянето на гръцкото с българско богослужение. В разработката на този епизод, т. е. в цялата трета, последна част на филма, откриваме не само буквално пренасяне на мотиви, а ритъма, духа на „Преспанските камбани“.

Обикновено литературните критици винят Талев, че не умее خوبаво да описва масовите сцени, че при тях той вече не е „господар на материала“ в оная степен, в която го владее, когато ни развежда в света на Глаушевата къща. (Виж Боян Ничев — „Димитър Талев — литературно-критичен очерк, изд. БП, 1961 г.) Срещата на авторите с този момент от живота на героите също не е особено благополучна. Усетили в ръцете си друг „материал“, те естествено търсят друг изобразителен ред, друга организация, друг ритъм. В разработката на този епизод има нещо от Вазовата патетика, от Вазовото „пиянство на един народ“ и в това не би имало нищо грешно, ако режисьорите не бяха отишли по-нататък, увличайки се по патетичната символичност, в която откриваме буквални веяния от суровия поетичен реализъм на Айзенщайн. Без да са абсолютно чужди на естетиката на филма, тези образи все пак се отклоняват от органичната му пластика, от изобразителната му интонация и също допринасят за децентриране на неговата драматургическа цялост. Но... за кинематографичното начало и за пластическите принципи, върху които то е изградено — оттук нататък.

Бързам веднага да заявя: този филм се възприема чрез формата му, чрез силните кинематографични внушения. Само зрител, който освен събитийната линия може да разбере и оцени и ролята на рисунъка, на ритъма, на натурата и звука, ще възприеме смисловото звучене, ще усети своеобразния му ритъм и образност.

Определили границите на литературния материал, избрали ситуациите и открили най-съществените колизии в тях, авторите увеличават обема на сюжета чрез силата на изображението, чрез ефектите на звука и чрез монтажа — тоест, на базата на литературата изграждат филмовата конструкция. Тук вече ще започнат по-съществено да изменят на писателя, на епичния му темперамент и ще се откажат от широката „естествена класичност“ на повествованието му. Те използват правото си на творци, които разполагат с възможностите на най-динамичното и най-синтетично изкуство и се насочват към гъстата концентрация на събитията и характеристиките. А за това освен ритмичните възможности на киното им е нужна и изпитаната сила на пластичното изображение. Толкова повече, че централният герой в тяхното произведение е художник, а централната тема — творчеството. Нека подчертаем — концентрацията не се налага от несъответствие между широкия обхват на романа и ограничения размер на филма; тя не е физическо действие, а вътрешен принцип на новата форма, на строежа на новото произведение.

Още в началото на филма погребалната процесия създава тоналност, различна от тази на писателя; в нея има плакатна суровост и строгост, противоположна на полифоничната Талева описателност. Според замисъла на режисьорите (виж сп. „Филмови новини“, бр. 4, 1968 г.) тази нова, друга тоналност е нужна за изграждане на суровата робска среда, сред която да се открие със своята грациозност и озарение изкуството на Рафе Клинче. Но мисля, че тя има и друг смисъл, и по-съществено оправдание: Режисьорите проявяват особено подчертан интерес към състените прояви на живота: смърт, погребение, раждане, сватба, празник, обряди и ги разглеждат като възли от кръговрата на битието, превръщат ги в монументални пластични символи, изписани с живописен и графичен маниер. Това е същият живот, от който и Талев се интересува. Животът е същият — пропорциите и релефът му във филма са други! Погребалните процесии са хиперболизирани, а сватбите губят своето непосредствено емоционално въздействие и изображението им носи повече съзерцателен характер, повече впечатление за умора и печал, отколкото за радост (тук вече имаме основание да виним авторите в преднамерена стилизация). Онова, което се изобразява на екрана — интериорът, фреската, костюмът, пейзажът, — и онова, което се чува — тъпът, свирката, гласът на птиците, — е автентично, но заедно с това обобщено, реално и метафорично едновременно. Този принцип е приложен и при избора на човешката натура — намерени са стотици характерни и изразителни лица на обикновени хора и външността им, и поведението им са снимани документално. (Изобщо усетът, вкусът на режисьорите към типажа, проявен при избора на натуршчиците и разбира се, особено при актьорите, е една от най-категоричните им прояви на кинематографисти с художнически талант). Документалното тук се отделя от своята битова основа, отдалечава се от жизнеподобния образ на епоса към по-високата степен на живописната условност. Изисква се умение за това преодоляване на тясната битова конкретност и превръщането ѝ в обобщаващ образ. Изисква се здрава режисьорска ръка!

Но... отдавна вече към имената на двамата режисьори трябва да прибавим като незаменим партньор, като съавтор, оператора Атанас Тасев, а след него и художника Христо Стефанов.

Хората са открити в органичната им връзка с бита, с архитектурата на „несъществуваща живописна Преспа“, с уюта на македонската къща. Рисуният на кадъра е изграден с ясни линии и форми, без подробности; детайлите от мъртвата природа са малко (голямата територия в композициите е отделена за човека), затова пък тези, които са включени, трябва да носят концентриран товар от емоции и смисъл. Рядко в цялото наше кино ще се открият кадри с такава наситена изразителност и интензивност на фактурата, която се изобразява.

Там, където повествователните връзки между сцените и епизодите са анулирани, а режисьорите непрекъснато се стремят към това, са използвани чисто изобразителни сепления. Това са статични композиции, черпещи своята сила от специфичните свойства на живописа и графиката (най-честият елемент в тях са фреската и резбата), изпълнени не толкова с настроение, колкото с асоциативен

смисъл. Постепенно усещаме как авторите ни ограничават предимно в сферата на рационалното възприятие, как целенасочено, а понякога и без да съзнават, разрушават поетичните нюанси, лириката на Талевите описания, въпреки че в предварителните си изказвания бяха обещали да запазят техния дух. Засилва се хладното рационално въздействие на филма...

Тук се налага да направим едно съществено отклонение — към онези кадри, към „визионите“, с които авторите искат да надникнат в подсъзнателните пластове от психиката на героите. Става дума за натрапливите възпоменания на Лазар (в кадъра са Ния и Божанка) и за повтарящите се асоциативно-символични кадри, в които са изобразени момчето с кръста и заптието и момиченцето с ябълката; те тръгват, така да се каже, от субективността на Рафе Клинче.

Това, че направих отклонението към тази особеност на филма именно тук, при разсъжденията си за изображението, не е случайно. Според мен тези отклонения имат повече формален, отколкото смислов ефект. Преди всичко защото авторите не са подготвили с нищо нашето съзнание и възприятие за бързо включване към характера им, не са превърнали асоциативността в принцип за разкриване душевността на героите. Те показват тези кадри инцидентно, сами не разчитат кой знае колко на съдържанието им и затова „избелените“ призрачни кадри си остават атракциони, ненужни капризи в структурата на произведението. Тук обаче би трябвало да си припомним и това, че писателят Талев, който е в пълния смисъл на думата психолог-сърцевед, много рядко си присвоява ролята на психоаналитик. Ето защо този момент в работата на екранизаторите ми се струва един от най-уязвимите.

Статичните композиции, „фресковите истини“ се преплитат с действителните актьорски късове. Човешката фактура и преди всичко човешкото лице е открито в едри планове. Образите изпъкват с мащабност и обеми, но и в полутоновете на светлосянката. Ако сред натурщиците е търсен повече драматизмът на старческото и наивитета на детското лице, в системата на действащите лица доминира красивото и светло присъствие на млади хора — лицата на Рафе, Катето, Лазар, Ния и Божанка, излъчващи чистота, обвеяни от порива към новото, към свободата. Но тук отново трябва да се върнем към писателя, защото имаме основание да твърдим, че у него режисьорите са открили това естествено грационзо единство „между вътрешния живот и пластиката на външното поведение“. „Така често у Талев очите на героя се превръщат в прозорец към вътрешния му свят, а лицето — в своеобразен екран, върху който пробягват и най-тънките деликатни движения на човешката душа“ (Б. Ничев: „Д. Талев“ — литературно критичен очерк). Наистина режисьорите са успели да предадат цели моменти от описателната тъкан на романа в едно човешко лице и в едни очи, в очите на Божанка например. За тези художествени, богато изрисувани портрети, които населяват филма, имат заслуга не само режисьорите, операторът и художникът, но и актьорите — за културата на поведението и за изразителната съержаност на присъствието.

И така две са обстоятелствата, които обезпечават единството на

филмовата картина, изградена от сливането на статиката и динамиката: художническото усещане за живота на портрета и чувството за монтаж и ритъм. В този филм има много кадри, заредени с вътрешно движение, много ритмични преходи, които се запомнят. Тук всички средства на киното са в действие.

... Едрите планове, вътрешната интензивност на композицията, острите ракурси, динамичният монтаж... всичко е взето, така да се каже, „кресчендо“. Ударните, впечатляващите кадри вървят един след друг. На места започваме да усещаме някаква претовареност, недостиг на мигове за отдиш, липса на паузи, в които да се подготви следващият акцент. У по-малко тренирания за киното зрител това може да се превърне във впечатление за еднообразие. Може би и тук трябва да търсим една от причините за това, че срещата на филма със зрителите не беше най-щастлива.

За изкуството обаче, за развитието на българското кино с всичките си вътрешни непълноти и външни дисонанси „Иконостасът“ е по-скъп от други, гладки и благополучни във всяко отношение произведения. Положителният опит, както се знае, не се черпи само от абсолютните сполуки. Със силните си и по-слаби страни този филм ни припомня, че изображението „не е външност на произведението, а закон на неговото построение“, но че екранът, колкото и магическа да е неговата сила, не може да уплътни пропуските на драматургията.

И този урок е толкова по-убедителен и предупреждаващ, защото идва от опита на талантиливи и дръзновени творци.

« Т О Н Г О »

СЛАВЧО ВАСЕВ

Състоянието на българската кинематография буди сериозни размисли и грижи за нейното бъдеще.

Това не значи, че сред творбите на нашето филмово изкуство няма значителни произведения. Да се отрича създаденото от българската кинематография изобщо като цяло ще бъде не само черногледство, но вредно отношение към това наше младо изкуство.

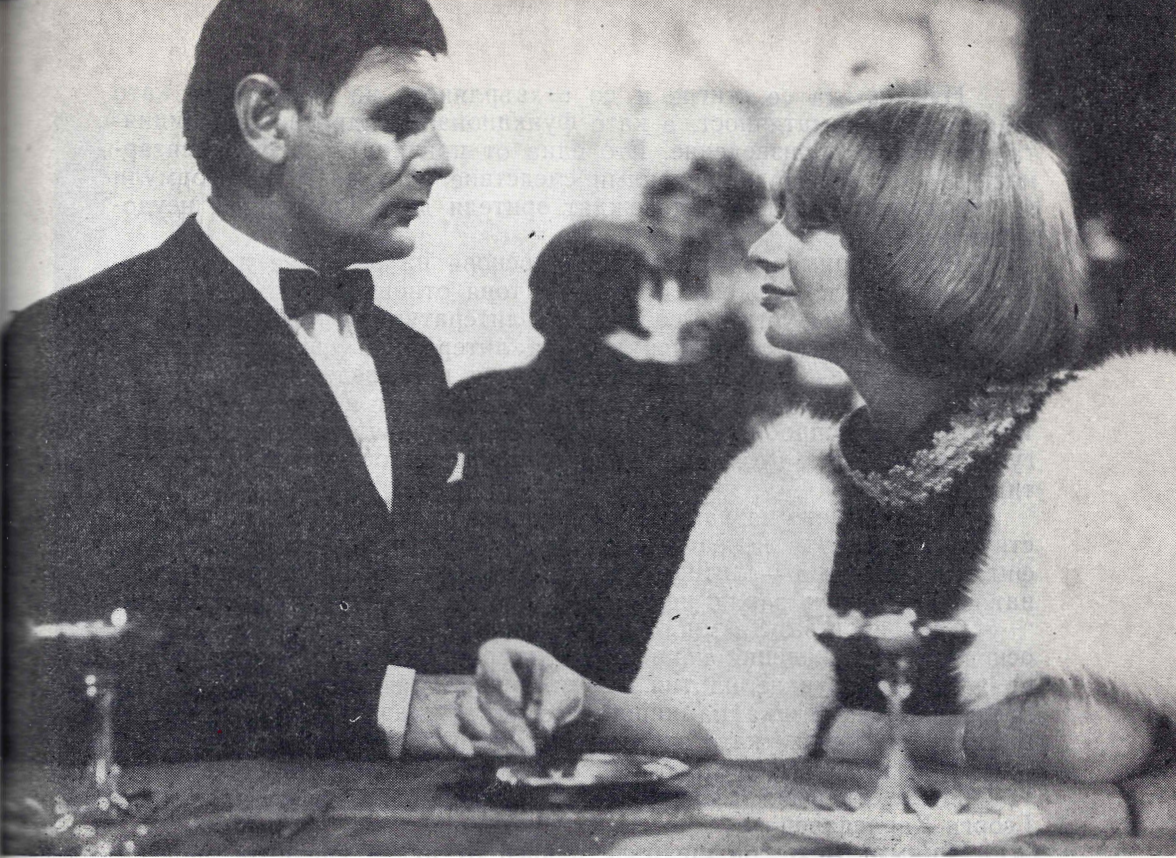
За краткото си съществуване — едва две десетилетия — като изкуство с утвърждаваща се професионалност българският филм преживя буйно и бързо разностранно развитие.

Въпросът е не да се отрича и умаловажава създаденото, а да се види кои са опорните точки на това развитие, естетически позиции и линии, които стимулират творческите търсения, коя е основата на неговите изяви.

Тук оценките могат да бъдат и са различни. Но едно е важно — яснота по тези позиции и линии няма у преките създатели на българските филми. И то по много причини.

Смятам, че политическите грешки и идейните отклонения са в повечето случаи следствие, а не причина. Знаят се хората, които вчера са създавали филми и които творят днес — всички са безспорно привързани и предани към партията и голямото дело, извършващо се под нейно ръководство в нашата социалистическа родина.

Причината, която предизвиква колебания и непоследователност в творчеството на нашите кинематографисти, са неразбиранията на естетическата линия в развитието на киноизкуството, в нейната сложност и в нейните съвременни разновидности, възникнали във филмовото изкуство в разни страни след войната, и то при различни условия — преди всичко след извървян път на развитие, след дълъг творчески опит. Ние искаме да прескочим етапи, значителни и неизбежни моменти от това развитие и да се озо-



Петър Пенков и Невена Коканова — „Танго“

вем на предна съвременна позиция, без да имаме за това нужната подготовка, нужната разработена и утвърдена наша основа, върху която да се гради по-нататъшното развитие на филмовото ни изкуство. Не сме извървели необходимия път на това развитие и не сме извоювали стартова площадка за действие от тази наша позиция.

Разбира се, тук действуват и други фактори — съществуващата откъснатост между нашите кинодейци: и всеки прави нещо за себе си, после това подражателство на модното, без нашето филмово изкуство да има свой извървян, изживян и утвърден още творчески път.

Реализмът в най-съвременния смисъл на думата — това е и трябва да бъде тази позиция и този път. А това значи ни повече ни по-малко, социалистическият реализъм.

Задълбоченото творческо разбиране на социалистическия реализъм щеше да ни предпази от различни слабости. Нямаше да се стигне нито до илюстративността при създаването на филмови платна за исторически събития, нито до дребнотемиято, което застрашително нахлува в нашето кино под примамливия лозунг за съвременност.

Нямаше да се стигне и до съхвърлянето на сюжета не като тезис и голяма тематичност, а като функционално ядро в композицията на самото произведение. Ето една от причините за фрагментарността на повечето наши филми вследствие робуването на формули за антисюжетност, които довеждат зрителя до обърканост и неудовлетвореност.

Добър пример за реалистична основа на развитие на филмовото ни изкуство можеше да бъде в това отношение развитието на другите наши изкуства. Особено на литературата.

След Девети септември нашата литература преживя бързо и буйно развитие. Създадоха се значителни произведения, в които темата за героизма на народа осигури мащабност и едрина. Дребнотемият прави пробив и в тази област, появяват се творби, които губят мащабност, губят поглед към бъдещето, остават без перспектива.

А развитието на нашата реалистична и социалистическо-реалистична литература не само могат да бъдат пример за българското филмово изкуство — литературните произведения могат да подхранват с динамичен заряд неговото правилно и резултатно развитие.

Така и става. За много български филми е потърсена опора и основа в произведения на нашата литература. Но въпросът не е в прякото използване на тия произведения, а в тяхното талантливо превеждане на езика на киното, до утвърждаване на народностно реалистична насока като постоянен и осъзнат негов метод и път.

Повод за тези бегли бележки дава новият филм на българската кинематография „Танго“ по известната едноименна повест на Георги Караславов.

Филмът може би ще бъде обявен от някои среди за „консервативен“, и то тъкмо по причини, заради които създателите му трябва да бъдат похвалени и поздравени.

Друг е въпросът, че, заставайки на добра основа, те не са използвали докрай цялото богатство на повестта. И сценарият, и режисьорското тълкуване не са изчерпали всичко за уплътняване на филма и извисяването му на възможното художествено равнище. Това обаче е вече работа на кинокритиката, която ще анализира, разкрие и покаже и достойнствата, и слабостите на новото произведение.

Първото условие за успешното изграждане на филма е подборът на литературния материал. Повестта „Танго“, е едно от най-ярките произведения не само на големия наш белетрист, но и на цялата наша следдеветосептемврийска литература. Оригиналната композиция на повестта подсказва огромни възможности за филмова реализация. Двата свята, разкрити в повестта, са намерили художествен израз в три части — почти еднакви по размери, но така съчетани, че обхващат широка панорама на общественото развитие и на конфликтите у нас в навечерието на народната победа. Оттук онзи пулсиращ в цялата творба оптимизъм въпреки трагичната участ на осъдените и техните близки, въпреки драмата на обречените в лицето на най-ярките им представители — Йоргов и Хаваджиев.

Сценаристът Слав Караславов правилно е тръгнал по този път — композиционната линия на повестта. Тази линия дава въз-



Сцена от филма „Танго“ с участието на Григор Вачков

можности за обобщения, без да се търси и привнся символика. Тези обобщения извират от самата логика на произведението и на вградените в него взаимоотношения.

Режисьорът Васил Мирчев отблизо следва сценариста. И в това следване той пропуска много чисто филмови възможности, които не само са подсказани в повестта, но са и осъществени в белетристичната ѝ тъкан и представляват заряди художествени възли.

Такъв възел са мислите на Куна, майката на осъдения на смърт Иван. Чрез настояването ѝ да отиде в София, за да помоли царя за милост, Караславов проникновено се докосва до свидни струни в душевността на човека от село, дошли от приказките. Тази чиста душевност, съпоставена с грозната действителност, щеше да добие взривна сила и да стане остър динамичен момент в развитието на филма. Една неизползувана възможност, която би могла да има прекрасно филмово покритие.

Или още по-силният момент — мислите и мечтите на Лиляна, един от светлите образи в галерията на Караславовите млади селски жени.

Авторът на повестта чрез мислите и мечтите на Лиляна умело, по художествено убедителен начин свързва осъждането на брат ѝ на смърт с обесването на Левски, което живее в съзнанието на

момичето като победа. Това състояние и душевна ведрина на Лиляна, съпоставено с преживяванията на нейната връстничка от повестта — дъщерята на Каев, чийто рожден ден става повод да се свика приема в дома на нейния баща — би могло да открие едно от най-ярките места във филма. Също неизползувана възможност за филмова реализация.

Разбира се, в тези изисквания може да има и субективно отношение и разбиране. Това са всъщност пожелания със закъсняла дата. Те биха имали стойност, ако бяха направени в друг момент от създаването на филма, а не сега — при неговото показване на екрана.

И такъв, какъвто е сега, филмът „Танго“ е с художествени достоинства и заслужава положителна оценка. Особено като се изхожда от казаното по отношение състоянието на българската кинематография в уводните думи на статията.

Похвалата не значи, че всичко във филма е равностойно. Могат да се направят сериозни бележки за разработката на „бала“, приемът на Каев. Освен прякото изграждане на тази част на филма — неизползуване докрай хубавия подтекст — „балът“ е обременен твърде много с експозиционна функция за сметка на онази богата „самостоятелност“, която има тази част от повестта, където Караславов с майсторство разкрива атмосферата на властващата върхушка, нейната обреченост и разслоение. Една срещу друга застават двете страни — Йоргов и Хаваджиева, тези неудовлетворени идеолози на умиращия свят, и Каев и Хаваджиев — възползувалите се от създаденото положение парвенюта.

В тази част на филма зрителят се среща с двама наши талантливи артисти, познати му и от сцената, и от екрана. Невена Коканова и Борис Арабов.

Тук се представя и Пенков с добър начален удар и внушение в ролята на главния прокурор Йоргов. Артистът запазва тази линия през цялото си участие на екрана, като показва добро извисяване в драматичните моменти.

Заслужава да се отбележи развитието на Коканова. Артистката все по-често показва драматическо съзряване, което ѝ отрежда по-сложни и отговорни задачи. И което е по-важно, тя се справя с тях с успех. Хаваджиева е една такава задача. Тук драматизмът прераства в своеобразна трагичност, което режисьор и артистка са почувствували и отразили.

Забележки и пожелания могат да се направят и по осъществяването на втората част — сцените с близките на осъдените на смърт и тяхното заминаване в града за свиждане. Богата гама от образи, от лични преживявания, от страдания и мъки, от сдържаност и стоицизъм. И тя в значителна степен е осъществена.

Не може да не се посочи постижението на Григор Вачков. Неговият Ильо е значително въплъщение на български образ, и то на Караславовски образ на селски комунист.

Най-сполучлива, значително уедрена и стигаща до реалистични обобщения е третата част на филма — сцените в затвора. Темата на осъдените на смърт — психологическата реакция по време на



Из филма „Танго“

очакване изпълнението на присъдата, твърдостта и вътрешната духовна и нравствена сила, богатата душевност — всичко това е разработено с широта и щедрост.

Немият, но страшен диалог пред бесилката между осъдените и главния прокурор в обкръжение на тъпи и добре охранени полицаи; между пламения дух, вигалната физическа и духовна твърдост и тъпотата, обречеността на властващите, извиква дълбокото предусещане за настъпващата народна победа.

За това въздействие трябва да се подчертае заслугата на изпълнителите на тримата осъдени на смърт, артистите Георги Георгиев, Веселин Савов и Иван Налбантов.

Създаден в чест на 25-годишнината на социалистическата революция у нас, „Танго“ е един успешен, реалистичен филм. Ние вярваме, че зрителите ще се отплатят за това на неговите създатели.



С БОГОМИЛ РАЙНОВ НА ТЕМА: КИНО

Наскоро привършиха снимките по новия сценарий на Богомил Райнов „Господин Никой“. По този повод го потърсих за една кратка беседа. Преди обаче да сподели мисли за предстоящия филм, интересно бе да се узнае защо така късно той се насочи към киното.

— Причините са две: първо, на самия мен ми бе потребно повече време, за да придобия вътрешна увереност, че мога да направя нещо в киното, и второ, нашето кино трябваше да излезе от „детския“ си период, трябваше да мине време, за да му повярвам, че е способно вече да превъплъти на екрана по-сериозни творчески намерения. Не на последно място има и едно друго обстоятелство: дълъг период от време бях далеч от България, живеех в Париж, а без непосредствен контакт с

кинодейците нищо не може да се предприеме...

— Значи не изпитвате боязън от киното въпреки изявленията на толкова писатели, че то ограничава творческата им индивидуалност, че ги принуждава да правят компромиси за приспособяване към вкуса на широката публика?

— Никога не съм изпитвал боязън от киното по простата причина, че моето естетическо възпитание, ако мога да се изразя така, като се изключи ролята на дългогодишното четене, се е формирало до голяма степен в кинозалите още от детска възраст. Израснах във време, когато киното беше вече заело значително място във всекидневията на хората. Заедно с връстниците си бях до такава степен увлечен в него, че не само всеки ден се тълпяхме пред евтините квартални кина,

но дори понякога „гълтахме“ и по два-три филма един след друг. Естествено дълги години съм бил просто консуматор на видяното върху екрана, обаче все пак това е една школовка — неусетна, но постоянна, чиито резултати водят дотам, че дори когато човек пише чисто литературно произведение, вижда нещата повече или по-малко кинематографски.

— И все пак това са две различни изкуства, които изправят твореца пред специфични задачи, нали?

— Да, това, че днес те все по-трудно могат да живеят едно без друго, съвсем не означава, че литературата плюс филмова техника вече е кино! Литературата предава пряко и непосредствено неща, които киното може само да внуши или да намекне. И обратно — киното „рисува“ образите и ситуациите с такава конкретност и категоричност, каквато словесното описание не притежава. Една реплика или един диалог, органически необходими за литературната творба, често при филма се превръщат в излишен бърбреж и в преповтаряне на очевидното. И тъй нататък. Гледал съм например почти всички филми, направени в Холивуд по произведенията на Хемингвей. И смятам, че всички те без изключение не само стоят по-долу от литературните първообрази, но са понякога направо посредствени. Защо? Защото режисьорите са били посредствени? Или защото произведенията на Хемингвей са посредствени? Нито едното, нито другото. Чисто и просто, защото голяма част от белетристичната сила на Хемингвей се проявява тъкмо в една област, непреводима буквално на филмов език. Свообразието на Хемингвей като разказвач е най-ярко в словесните описания и в словесното изображение. И съвсем очевидно, съвсем ясно е, че когато словесното отстъпи място на визуалното, от Хемингвей не остава много нещо. Разбира се, вземам Хемингвей като най-типичен пример, но съществуват и други големи писатели, чиито творби, макар и многократно филмирани, не са получили и едва ли ще получат удовлетворителна екранизация по простата причина, че тъкмо най-ценното в тях не може да бъде екранизирано...

— И все пак да се върнем към опасността от вулгаризиране...

— Не мисля, че писателят е принуден в киното непременно да прави компромиси с вкуса на широката публика.

Преди всичко у нас се извършва един закономерен процес, при който т. н. „широка публика“ все повече се приближава до това, което представлява компетентната публика, сериозният ценител. Разбира се, не винаги този процес се извършва така бързо, както на нас ни се иска. Едва ли може да се каже, че познавачите на киното и на литературата се равняват по брой с познавачите на футбола! Но този процес е в ход, неговото движение е неотменимо в живота на социалистическото общество и поради това писателят не бива да се бои от широката публика, а още по-малко да гледа на нея отвисоко. Напротив, той трябва да прави всичко, което е по силите му, за да я превърне в своя публика. В разрез с това, което някои авангардисти изповядват, аз съм убеден, че сериозният филм, както и сериозното литературно произведение не само не отблъскват широката публика, но, напротив — колкото творбата е по-художествена в истинския смисъл на думата, по-пълноценна и по-възпущаща естетически, толкова по-голяма е нейната публика. Съществуват — и това всички го знаят — най-различни занаятчийски трикове, с които и посредственият автор може да събере публика. Обаче сериозният творец трябва да страни от тия леки похвати за експлоатиране на съществуващия тук и там пошъл вкус не само защото това са средства за естетическо развращаване, но и защото фактически това е форма на творческо самоубийство.

— Едно от най-големите достойнства на последния ви филм „Бялата стая“ бе открито от критиката в това, че нито за момент не е подценен зрителат, а той е принуден да разсъждава по важни, много сериозни философски и нравствени проблеми на нашето време. Но заедно с това бе решена и сложната дилема: сериозното така да е преплетено със занимателното, че интересът на публиката да не пресеква, да не пада от началото до края на прожекцията.

— Ако една творба е само богата и ценна като идейно и тематично съдържание, но не е интересна, не е достъпна — според мен тогава изкуството не постига целите си: Аз лично винаги се стремя двете неща да са в хармонично единство, независимо дали се касае за филм, да речем, от криминално-приключенския жанр, или пък за психологическа драма.

— В тия думи вече се съдържа нещо и за вашия филм „Господин Никой“, който спада към криминално-приключенския жанр, но очевидно няма да е в разрез с вашите естетически принципи.

— Поне такива са намеренията, но филмът още не е напълно готов, за да можем да бъдем категорични. Всъщност и този сценарий е по моя предварително известна книга. Тя е първа част от една трилогия за действията на наш разубавава в мирно време в чужбина, над която сега работя. Наскоро излезе и втората книга — „Няма нищо по-хубаво от лошото време“. Стремехът ми е и в литературния вариант, и в екранния, да избягам от шаблона, който се е наложил в произведения от този род. Не искам да поднеса на публиката повърхностно развлекателно четиво, в което действуват примитивни в психическото си устройство герои. Простото истината в схватката между двата свята на този фронт е друга. Наивни са фигури от рода на Флеминговия Джеймс Бонд. Моят „Господин Никой“ действувa не с пистолет и юмруци, а с мозъка си, той е неговото главно оръжие. Той обезоръжава противниците си от българската емигрантска централа в една западна държава, поддържани от американските разузнавателни служби, не с друго, а с превъзходството на своя интелект. Тук убийствата и кръвопролитията не са най-важното. Доколкото все пак ги има, те не са дело на самия герой и не са негова цел, а се е стигнало до тях поради самото сблъскване на хора с различен морал, с различни принципи. Занимава ме и драмата на отделните образи, които не искам да бъдат само пионки в една комбинация, а всеки да изпъкне със свой вътрешен свят, със свои човешки отлики.

— За вас очевидно произведенията на приключенско-криминалния жанр не са творчество от по-нисък разряд, не смятате, че с тях писателят си прави една своеобразна почивка?

— И в този вид литература с успех могат да се решават сериозни творчески проблеми. Примери в това отношение има достатъчно. Смятам, че и в киното те все повече ще се увеличават и ще допринесат за изживяване на вредното снизхождение, на подценяването. Разбира се, жанрът си има свои специфични особености, които не бива да се елиминират. Не може един приключенски роман или филм да бъдат построени, без да се държи сметка за напрегнатата интрига, за поддържане на

непрестанно любопитство у публиката. Но в края на краищата тия изисквания на жанра не са нищо повече от една условност, която може да бъде напълнена със същата оная действителност и значима житейска проблематика, която е обект на пресъздаване в останалите произведения на твореца — например в един психологически роман или в една драма. За себе си мога да кажа, че в тази нова своя трилогия, по която се снима и филмът, за който говорим, поставям за разрешение задача, която през последните години изследвам и в останалите си книги, без те да са от криминалния жанр или най-малко да имат някакви допирни точки с него. Чрез образа на господин Никой аз възсъздавам характера на нашия съвременник, на човека, който на един необикновено труден фронт воюва за спокойствието и напредъка на своя народ и родина. Обикновено тези герои се представят в романтична светлина, без да се докосват ония мъчителни човешки проблеми, които произтичат от необикновените условия за съществуване и дейност. Та тяхното е точно заради това истински подвиг, защото е постигнато с цената на огромна нравствена твърдост, на себеотрицание, на жертвеногостност. Аз например не случайно — особено във втората част на трилогията — „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, така много акцентирам на самотата на героя, на депресиите, които го връхлитат. Но представете си — той е непрестанно сред чужди, сред врагове, принуден е да действувa по механизма на техните вкусове, на техните нрави. И въпреки всичко, въпреки тази органична съпротива на естествения му природа той издържа, надделява, печели битката. Защото с него е правдата на цял един нов свят, който с чистотата и оптимизма си се противопоставя на моралната поквара, на повсеместното разложение, на отчаянието и безперспективността.

Успоредно с решаването на тия задачи на мен ми се иска да наруша шаблонизирането на жанра и в друг пункт — в самото изграждане на драматичните ситуации. Аз вече казах, че за мен изобилието от престъпления и убийства не е най-важното, а точно върху тях мнозина изцяло изграждат повествованието си, в тях търсят разковничето за постигане на напрежение, за графиката на неговото покачване непрекъснато нагоре. В моите книги, а и във филма бих желал напрежението да

е преди всичко в духовния сблъсък между представителите на два типа мислене и нравственост, между два възгледа за света и за истината в живота на хората.

— Сценарият е създаден по предварително написана Ваша книга. Трансформацията за екрана не Ви ли изправи пред сериозни затруднения?

— Естествено, че затруднения имаше. Нали вече по принцип говорихме за различията между киното и литературата. Но този път, при екранизирането на „Господин Никой“, като че ли бе по-трудно от всякога. Беше ми жал да се лишавам от неща, на които като автор много държа, но които лаконичната филмова форма не разрешава. А по-съществено бе това, че трябваше да се изрежат и моменти, които във веригата на криминалната загадка, на разузнаваческото напрежение имат функционална роля. Все пак мисля, че „операцията“, макар и болезнена, мина сполучливо. Сега вече ще видите какво са направили режисьорът, актьорите, операторът.

— Все пак не вярвам, че сте така безразличен към снимачния колектив. Бихте ли казали няколко думи за тях — за хората, които реализират „Господин Никой“?

— Постановчик е Иван Терзиев. За-

вършил е кинорежисура в Съветския съюз. Това ще бъде дебюта му и разбирате, че повече не бих могъл да ви кажа за него. Оператор е Димо Коларов, когото вярвам, че няма защо да представям специално: той е един от майсторите на камерата. Разчитам много на него, защото го познавам от сътрудничеството в „Инспекторът и нош-та“ и „Бялата стая“, където той блестящо се справи със задачите си. За главната роля режисьорът се е спрял на Коста Цонев.

— Като имам предвид подчертано интелектуалния облик на Вашия герой, изпитвам известна боязън от този избор — ценя таланта на Коста Цонев, но не е ли той по-силен в друго амплоа?

— Аз като автор си представях в тази роля Апостол Карамитев. Но поради заетост той не можеше да бъде ангажиран. Към Коста Цонев точно в духа на вашите съмнения и аз изпитвах известна боязън, но пробните снимки ме изпълниха с увереност, че под вещото напътствие на режисьора той може да се справи добре със задачите си.

— Не ни остава нищо друго, освен с интерес да очакваме новия филм...

АТАНАС СВИЛЕНОВ

ДОНАТАС БАНИОНИС

На пет часа път с автобуса от Вилнюс, в малкото литовско градче Паневежис, чието население не надвишава 50 000 души, има театър — също малък: само 300 места. Там се играе на литовски език. Зад пределите на републиката този театър никога не пътува, но той е познат на цялата страна. Преди всичко за това, че неговите актьори се снимат в киното и през последните години станаха едва ли не най-популярните киноартисти в страната.

Този театър е създаден от Юозас Милтинис. Някога, в началото на 30-те години, като млад актьор той замина в чужбина, учи се в Англия и Франция, посещаваше студията на Шарл Дюлен заедно с Жан-Луи Баро и Жан Вилар. А през 1939 г. се върна в родината и само след една година, когато в Литва бе възстановена съветска власт, стана художествен ръководител на паневежиския драматичен театър. Неуморим експериментатор, талантилив режисьор и педагог, той не приема в театъра си актьори, които не са се учили под негово ръководство в студията. Шестнадесетгодишни юноши дойдоха при него тези, които днес съставят основното ядро на трупата — Вацлац Бледис, Донатас Банионис, Казис Виткус, Евгения Шулгайте. После към тях се присъединиха А. Масюлис, С. Петронайтис, В. Бабкаускас, Г. Карка, С. Космаускас. Сега те са известни киноактьори. За един от тях — Донатас Банионис — искам да разкажа по-подробно.

На времето Ю. Милтинис се бе снимал във френските филми на Марк Алере. В Съветска Литва той продължи да играе в киното и даже поставяше филми. Той не само не пречи, а се радва, когато неговите артисти биват показани от киностудиите. По негово мнение играта пред камерата обогатява театралния актьор. Почеркът на режисьора Милтинис е сурова простота, психологическа точност, вътрешен драматизъм. Художествените принципи, от които той се ръководи при възпитанието на актьора, се оказаха изключително подходящи за киното. Милтинис изисква от актьора при пестеливост на изразните средства пълно разкриване на идейната, психологическа същност на сценичния образ. Тази „школа на Милтинис“ бе овладяна изцяло от един от неговите най-добри ученици — Донатас Банионис. Може би за това от целия колектив на паневежиския театър Банионис се появява най-често на екрана.



„Хроника на един ден“

Преди две години режисьорът на литовската киностудия А. Дауса създаде двусериен документален филм, който нарече „Там, зад вратата“ — точно както се нарича и драмата на В. Борхерт, поставена на сцената на паневежиския театър. Спектакълът разказва за трагичната съдба на бивш немски войник-фронтак, който след всичко изживяно се връща от плен в родния град и открива, че тук е излишен, че войната е разрушила не само неговото лично щастие, но и самите жизнени устои, отнела му е възможността за съществуване. Бившият войник Бекман, пред когото са затворени всички врати, отново преживява мъчително цялото минало и търси отговори на най-трудните въпроси на битието. По същество това е монопиеса — пиеса за един актьор. Бакман се играе от Д. Банионис. Именно той държи на своите плещи тежестта на философските разсъждения на автора, разкрива цялата дълбочина на бездната, пред която се е оказал героят и хилядите нему подобни. С присъ-

щата му непосредственост и тънък интелект Д. Банионис разкрива трагичните съдби на цялото следвоенно поколение на Запада.

Във филма „Там, зад вратата“ са фиксирани епизодите от една репетиция на спектакъла: Банионис спори с Милтинис за смисъла на фразата, разсъждава на глас, вниквайки в същността на всяка дума, проверявайки и своите, и режисьорските позиции. Но във филма има и нещо повече от тази репетиция. Това е разказ и за театъра, и за неговия ръководител, и за един от първите актьори. Милтинис и Банионис най-малко се занимават с технологията на актьорското майсторство. Анализирайки смисъла на словото, те размишляват за предназначението на човека, за неговото място в света, разсъждават за автора на пиесата, за значението на всяка дума и за смисъла на паузата. Ние разбираме, че това е ежедневен спор, който продължава дотогава, докато не се запали светлината на рампата, и продължава до спускането на завесата след представлението. Ние разбираме, че в този спор се ражда синтезът, към който се стреми театърът — изкуството и жизнената правда. За зрителите този филм бе прозорец към святая светих, към творческата лаборатория на театъра, в която се раждат актьори-интелектуалци, които привличат не само със своя талант, но и с осмислените характери, които изобразяват.

+

За първи път видях Д. Банионис на театралната сцена през 1948 година. В спектакъла по пиесата на естонския драматург А. Якобсон „Животът в цитаделата“ той играеше Ролф — бездушно, безжалостно същество, едно от онези, които се опитваха да установят в Европа „нов ред“. Д. Банионис показваше Ролф като обикновен хитлерист, безжалостно студен и вътрешно опустошен, като един от онези, които по-късно Михаил Ром нарече обикновени фашисти. Ролф бе обикновен човек, от който бе изтръгнато всичко човешко.

Последният път видях Д. Банионис на сцената съвсем наскоро в ролята на Тесман, мъжа на Хеда, в спектакъла по пиесата на Ибсен „Хеда Габлер“. При Ибсен Тасман е ограничен, почти смешен. Но такава художествена властност имаше в строгия и точен рисунок на Банионис, такава ненарушаваща се нито за минута съсредоточеност, че този негов маниер на игра заставяше да се обръща на скромния Тесман много повече внимание, отколкото се препологаше.

Между Ролф и Тесман лежат епохи. Между изпълнението на тези роли от Д. Банионис — две десетилетия. Но има нещо общо, което обединява тези роли. Това общо е актьорът Д. Банионис, неговият небиещ на очи, „домашен“ като че ли външен облик, пестеливост на словото и жеста, умението му да прониква до най-съкровенните гънки на душата, до дълбочината на характера на героя.

Тези свойства на актьорското дарование на Д. Банионис не можеха да не привлекат към себе си вниманието на кинематографистите. Преди десет години режисьорът Витаутас Жалакявичус, поставяйки своя пръв самостоятелен филм „Адам иска да стане човек“, възложи няколко роли на артисти от паневежиския театър и

между тях на Донатас Банионис. Действието на филма се развива през 30-те години в буржоазна Литва. Банионис играе Дауса — типичен бизнесмен от тридесетте години. Тогава много литовци, търсейки хляб и работа, заминаваха през океана. Авантюристът Дауса открива имиграционна кантора, продавайки несъществуващите зад океана землени участъци и билети за митически параходи. А след това, отнел на бедняците и последните им грошове, сам изчезва в чужбина. Д. Банионис изигра своята първа роля в киното с такт и психологическа тънкость. Дауса външно е общителен, дори привлекателен. Но зад тази външность се крие гнила същность и вътрешна опустошеность.

Следващата си роля в киното Д. Банионис получава след четири години. Същият В. Жалакявичюс му възлага остро съвременен образ във филма „Хроника на един ден“. В този филм има сякаш два полюса: правда и смелость — лъжа и подлость. Героят на Банионис е директорът на завода Донатас Дилка. Той е типична рожба на епохата на култа към личността. Външно мек и приятен, в душата си карьерист и приспособленец, равнодушен към всичко освен към собствената си кожа и собствения си престиж. Той никога никому не е бил нито другар, нито приятел, нито брат. Това не е голяма роля, но достоверността, с която я изигра Д. Банионис, внесе осезаема и важна краска в гражданската мисъл на филма. Външно по маниер на поведение Дилка не прилича на Дауса. Всъщность обаче и двамата са близки един на друг — циници, карьеристи, користолюбиви. В този характер изворите са едни и същи, но той е роден при други социални условия.

К. Станиславски е казал: „Няма малки и големи роли, има малки и големи актьори.“ Създател на големи, значими образи на театралната сцена, Д. Банионис с удовольствие играеше в киното епизодични роли. За него това бе професионална школа. Кинорежисьорите и зрителите се убеждаваха колко богата е творческата палитра на актьора, колко широки са неговите възможности.

В комедията на Р. Вабалас „Марш-марш тра-та-та...“ актьорът ни показва своето майсторство в шаржа и гротеската. Тъпият солдафон Майор Варналеша с идиотските си мустачки и поведение на доморасъл Бонапарт е една от най-колоритните фигури във филма. В киноновелата „Кладенец“, поставена от И. Рудас по едноименния разказ на класика на литовската литература П. Цвирки, Д. Банионис играе стар селянин, изживяващ жестока лична трагедия. Може би една единствена сериозна творческа неудача е сполетяла досега Д. Банионис в киното — във филма „Малкият принц“, поставен от А. Жебрюнас по приказката на Сент-Екзюпери. Мисълта, колко сложен и разнообразен е човекът, режисьорът реши да подчертае с това, че възложи на един единствен актьор — Донатас Банионис — ролята на персонажа, с който се среща малкият принц, пътешествуваш по непознати светове — краля, честолюбца, пияницата, бизнесмена, фенерджията и ученият. Целият този филм за съжаление излезе неуспешен. Неуспех сполетя и Д. Банионис. Вероятно и стилът на приказката, и творческият почерк на режисьора — елегичен, мек, мечтателен — влязоха в противоречие с характера на

дарованието на Д. Банионис — майстор на битовата драма, актьор на безупречната правдивост и житейска достоверност.

+

Истинска слава в киното Д. Банионис завоюва, след като през 1965 година изигра ролята на селянина Вайткус във филма на В. Жалакявичус „Никой не искаше да умира“. Бившият бандит по волята на обстоятелствата е принуден да заеме длъжността председател на селсъвета. Това е сложен, противоречив и съвсем не героичен характер, но именно той се оказва в центъра на всички сюжетни линии на филма.

На кръстопътя, на трагическата чупка в историята, в центъра на сблъсъка на страстите и ожесточенията попада шестият поред председател на селсъвета. Вайткус сам признава на Она: „Мен ме биеха цял живот — и баща ми, и свещеникът, и всички, които имаха власт.“

И цял живот Вайткус е мечтал да се избави от страха, да се изправи, да придобие човешко достойнство. Може би именно тази надежда да стане човек е тласнала селянина във водовъртежа на терора, направила го е горски бандит. Но вътрешно Вайткус е останал честен и искрен. Той е намерил в себе си сили да напусне бандата на Домвой и да се върне в село. Сега той мечтае само за едно — да бъде оставен на мира и от Домовой, и от властта. Подплашен, подозрителен, загубил вяра в хората — такъв е Вайткус в началото на филма. По своята природа стоящ далеч от борбата, той желае да остане вън от лагерите. Но с душата си той се стреми към правдата на синовете на Локис, встъпили в смъртна схватка с Домовой. Против волята му новият живот го завладява. Но той още не притежава сили за този живот и затова бяга от него. Той е непрекъснато между два огъня, между двата борещи се на смърт лагера, попаднал сякаш между камъните на мелницата, в която протичат главните събития на филма.

Братята Локис поставят Вайткус като председател, защото се надяват с помощта на бившия „горянин“ да открият убицеца. Отначало Вайткус се подчинява от страх, но след това като че ли нещо в него се изправя. Самият ход на събитията събужда други, сякаш отдавна загубени свойства на неговата душа. Никому ненужните по-рано ум, съобразителност и хитрост изведнъж се оказват необходими за поста председател.

Д. Банионис използва с голямо изкуство цялото богатство на тази роля. Артистът е пестелив и разнообразен, сдържан и жизнен, вгълбен в себе си и темпераментен. За състоянията на Вайткус говорят не неговите думи, а погледът му — ту изплашен като у подготвен звяр, ту упорит и твърд, ту накрая мечтателен. В този поглед има и ненавист, и любов, и презрение, и радост.

Актьорът разкрива духовното съзряване на героя. Не разрушаването на характера, а пречупването му. Д. Банионис играе в презряното от всички същество бавното и неотклонно пробуждане на човека. Подплашен, недоверчив, подозрителен, опустошен, Вайткус постепенно придобива вяра в себе си, смелост, решителност,



„Никой не искаше да умира“

чувство за човешко достойнство. Удивително точно режисьорът и актьорът пресъздават еволюцията на този образ. Бягайки с Она, за първи път в живота си Вайткус не мисли за себе си, а за хората, за всички наведнъж в своето село: той е забравил да им остави печата на селсъвета. Това го прави храбър. Четиридесет годишен, той се ражда отново. Не случайно точно сега в душата му пламва кратка и страстна любов. Вайткус се връща в селсъвета и там го настига бандитски куршум — смъртта, която оправдава целия му живот и го прави човек.

През 1966 г. на Всесъюзния кинофестивал в Киев Д. Банионис получи за Вайткус наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля. На международния кинофестивал в Карлови вари той раздели наградата за най-добра мъжка роля с Наум Шопов. През следващата година той получи Държавната награда на Съветския съюз.

Актьорът е човек с множество лица. В последно време, снимайки се постоянно в киното, Д. Банионис създаде на сцената образите на Белугин от „Женитбата на Белугин“ на А. Островски, на комуниста Давидов в инсценировката на Шолоховата „Разораната целина“, търговският пътник Вили Ломан в „Смъртта на търговския пътник“ от А. Милер. Донатас Банионис притежава дарбата на превъплощението. Но преди него това не е промяната на външните черти, на грима и костюма. За Д. Банионис това на първо място означава постигането на вътрешния мисловен строй на героя, на вътрешните му подбуди. Външно той почти навсякъде е еднакъв. За това може да се съди дори по снимките, които публикуваме заедно с тази статия. Актьорът почти не се гримира, не слага перуки — винаги пред нас е кръглата глава с късо подстригана коса и лице без „особени белези“. Но то свети с вътрешен огън, със силата на таланта. Едва ли това лице може да се нарече особено красиво или необикновено мъжествено, или необикновено интелектуално. С течение на годините екранът поднасяше лица-еталони. От Дъглас Фербанкс и Гери Купер до Белмондо и Шон О'Конери. Такъв еталон за подражания едва ли може да стане външността на Д. Банионис. Тя е обикновена, ежедневна. Но обаянието на тази обикновеност се оказва не по-малко силно и привлекателно, отколкото изключителната външност на други киногоeroи.

Д. Банионис е привлекателен със своята достоверност, със своята правда. Всеки филм, в който се снима този актьор, трябва по изрази на Мая Туровска да издържи „изпитанието на Банионис“, защото е достатъчно само неговото присъствие, за да се направи крещящо очевиден и най-малкият фалш.

+

Това изпитание издържа филмът на режисьорът С. Кулиш „Мъртъв сезон“. В него Д. Банионис играе ролята на съветски разузнавач, който по самата си задача не трябва да има „особени белези“.

Разузнавачът Константин Ладейников — той е същевременно и Стендайл, и Лонсфилд — трябва да намери и обезвреди учения-престъпник доктор Хас, който по време на войната е проверявал на съветски военнопленници действието на изобретеното от него психическо оръжие. Целта на тази сложна операция е да се предотврати катастрофа от световен мащаб, да се разобличат опитите за изготвянето на чудовищното средство за масово унищожение на хората.

Авторите са избрали за приъм пределната достоверност: от логиката в поведението на героите и техните характери до най-дребните детайли в бита, на фона на които се развива действието. Изборът за главната роля на Д. Банионис се оказа поразително точен. Д. Банионис разкрива не само човешката привлекателност на героя. С целия си облик той убеждава, че пред нас е човек с голям и сериозен опит в работата, мислящ, спокоен, волев, знаещ и добър. Няма съмнение, че такава операция е могла да попадне само в ръцете на такъв човек.

Може би ние никога досега не сме виждали на екрана такъв разузнавач. Във филми от този жанр като че ли стана задължител-

но самото лице на героя да бъде интересно и значително, по начало красноречиво говорещо и за рядко самообладание, и за неочакваност в характера. Актьорът Д. Банионис противостои на екрана на тайнствените персонажи от детективските филми, които с един-единствен дълбокомислен мъжествен поглед подсказаха особеностите на своите герои и възложените им мисли. Вместо неочакваност, оригиналност, особеност Д. Банионис избира цялостността и простотата — най-трудния път за актьора. Вместо сърцат киногорой, вървящ от победа към победа, виждаме малко уморен 40-годишен мъж с торбички под очите. И само в дълбочината на тези очи можеш да откриеш скритата тревога.

Авторите на филма детайлно показват делничните занимания на разузнавача. Ние виждаме героя как се спасява от капаните на шпионите в суматохата на големия град; ние го виждаме съмняващ се, загрижен, уморен, останал сам със себе си; ние го виждаме в ролята на преуспяващ бизнесмен и водещ философска беседа с пастора; ние го виждаме как лети с автомобила, как отлично владее оръжието, колко ловък и силен е физически. И никога, дори в момента на ареста, той не загубва чувството си за хумор. Д. Банионис изпълва всеки кадър с вътрешен, напрегнат живот. Не професията краси човека, както е обикновено във филмите за разузнавачите, а човекът професията. Банионис-Ладейников на първо място е човек, а след това вече професионал. Това е човек мислещ, понякога съмняващ се, понякога изнемогващ под тежестта на сполетелите го изпитания, но не свръхчовек, а човек, изпълнен с благородство и чувство за професионален дълг. Донатас Банионис ми каза след снимките: „Играйки ролята на съветски патриот в момент на напрегната борба с врага, истински се слях с героя и се постарах да вложа в изпълнението целия себе си.“ А Михаил Ром написа: „Банионис просто ме порази с дълбочината, простотата и точността си. Може би това е едно от най-големите ни актьорски постижения през последно време.“

+

Аз съм гледал Донатас Банионис почти във всичките му театрални роли и всеки път съм бивал поразен как във всичките той играе изумително конкретно, жизнено и просто. Какъв подем, каква отчетливост, какво пълно самоотдаване — като че ли това е последният и единственият спектакъл в неговия живот. Такъв е той и на снимачната площадка. И в предишните си филми, и в новите — във филма на Г. Козинцев „Крал Лир“, в съветско-италианския филм на М. Калатозов „Червената палатка“. В последния филм той играе заедно с Питър Финч, Клаудия Кардинале, Харди Крюгер, Марио Адорф, Масимо Джироти. Донатас Банионис се изкачва по стъпалата на актьорската слава бавно, но неотклонно. Не се съмнявам, че след появата на екран на „Крал Лир“ и „Червената палатка“ ние много ще говорим и пишем за него.

Семьон Черток

ИГРА С ДЯВОЛА

Г. КАПРАЛОВ

В известния филм „Затъмнение“ на Микеланджело Антонioni има поразителна по своята художествена сила и документална точност сцена на борсата, която впрочем режисьорът е снимал в едно от реалните капиталистически тържища с участието на действителни борсови служители, а не със случайно събрани статисти. Всичко, което става в подобни случаи, както и начинът, по който то става, е възпроизведено на екрана с наистина педантична точност и едновременно с оная художествена мярка, която е придала на **показаното** не-обичайна енергия на емоционалното въздействие и е издигнала неговия смисъл до широк символ.

Пред нас е огромната зала на една италианска борса. Върху гигантско осветително табло десетки и стотици цифри ежесекундно променят се, проблясват, бягат, построяват се в редове, за да се разсипят веднага и да се сменят от нови цифри. А пред тази електрифицирана панорама, действаща чрез някакви мощни, невидими импулси, огромна тълпа се мята, кипи, крещи, беснее, маха ръце, вика с хиляди гърла, сплита се на кълбо и отново се разпада на човекоатоми. Електрическите просветвания, които мигат и чертаят тия таинствени за непосветените хора колонки от цифри върху таблото, ни се струват, че управляват и този човешки мравуняк, защото всяка промяна там, на индикатора, чрез нервен ток се предава в залата, като я заставя да избухва в стоусти викове, да потръпва и гърчи всички мускули на многоглавото тяло.

Режисьорът приближава камерата към отделни лица и ние улавяме човешки погледи, отчуждени, омагьосани, полубезумни, приковани към таинствените знаци на таблото, или опустошени, угаснали, сякаш са се скъсали някакви проводници и таинствените импулси повече не ги подхранват. Това са не хора, а човекоподобни части от циклопическа електронна машина.

Както става ясно, през тия няколко минути, показани на екрана, в резултат на пореден промишлено-финансов „бум“ някой си е натрупал милиони, а хиляди и хиляди хора, в това число и мнозина от присъстващите тук, в тази борса, са загубили цялото си състояние. Но външно нищо не е станало. Някой не е видял никакви пари. Някой не е вадил от кесии и портфейли и не е преброявал монети и ценни книжа. И все пак станалото е станало.

Героинята на филма, която наблюдава тая сцена на масова „хипноза“, пита един от борсовите посредници къде отиват всички тия пари, чиято съдба е била решена току-що в тая зала така загадъчно, почти мистично. Действително на един човек, непосветен във всички тайни от движението на промишлено-банковия капитал, цялата тая борсова треска ще изглежда таинствена и необяснима.

Мистификацията е станала отдавна една от най-характерните черти на социалния живот в буржоазния свят. Действителните взаимоотношения на хората в огромния обществен механизъм се изправят тук пред нас често не със своето истинско съдържание, а в „шифровано“, „маскарадно“ одеяние, което им е придала повърхностната, външна форма на тяхното проявление. Производствено-икономическите, социално-политическите пружини на общественото развитие изпъкват тук в камуфлиран вид, под маската на лишено от индивидуалност и като че ли добило своя собствена сила царство на вещите, получили уж някаква таинствена власт над човека. Характеризирайки механиката в капиталистическото производство, Карл Маркс подчертаваше неизменно, че пред човека, участващ в това производство, се изправя един „омагьосан, изопачен и поставен с главата надолу свят“.

В „Капиталът“ Маркс проанализира всестранно обективната мистифицираност на буржоазните отношения в различните ѝ форми. Специално той посочи и такъв процес, като движението на паричния капитал, донасящо проценти, движение, в хода на което като че ли самите пари пораждат пари, докато истинската механика, същността на онова, което става, антагонизмът между труда и капитала, експлоатацията и присвояването на капитала на чуждия труд си остават скрити за повърхностния поглед. Маркс пише, че тук се проявява „... съвършено осезателна форма на самоувеличаваща се стойност или на пари, създаващи пари, и заедно с това съвършено ирационална форма, непонятна и мистифицирана“¹.

Привеждайки това изказване на Маркс в своята философска статия „Реализмът в изкуството и проблемът за отчуждението“, Л. Денисова справедливо отбелязва: „Осезателна и мистифицирана. Ето го това съвършено обективно противоречие, тоя парадокс на живота, който е способен да излъже дори „най-честното съзнание“, ако то се удовлетворява само с просто наблюдение и добросъвестната фиксация на видното. Задачата на познанието се заключава в това — да не се попадне в плен на тази натуралистическа видимост на правдата, защото тъкмо тя е „осезаемата мистификация“².

Тук следва да се отбележи, че в съвременния капиталистически свят сферата на подобни мистификации се е извънредно разширила. В техния ред влизат все повече не само процесите от производствено-икономически характер, но и обществено-политическият живот. Гигантските бюрократически апарати, многочислените политически партии, маскиращи своите истински, тясно класови или групови цели и интереси с демагожки лозунги и други механизми на държавно-монополистическата машина на капитализма, излизат на обществената арена, като прикриват действителната си същност с различни мистифицирани форми.

В плен именно на тая осезаема мистификация попадат волно или неволно значителна част от художниците на съвременното буржоазно общество, когато се стремят да отразяват в изкуството обкръжаващия свят. Специално в кинематографа тази „осезаема мистификация“ с особена лекота минава за правда, обстоятелство, което на свой ред сее нови илюзии и мистифицирани представи.

Някои особености на киното като изкуство, самата му естетическа природа, фактът, че то отразява живота във формите на самия живот, във форми не опосредствувани от материала (например от гранита, от мрамора, от боите, както е в живописата), от словото (както е в литературата), а взети като че ли в своята „първородна“ истинност и зафиксирани върху кинолентата, този факт засилва многократно действителността на мистификациите в киното. Филмът не рядко създава илюзията сякаш за непосредствен зрителен достъп до реалността, такава каквато е тя.

Като характеризира някои явления на буржоазната култура от последните години, известният английски писател Джеймс Олдридж пише: „В една или друга

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Соч., т. 26, г. III, стр. 488.

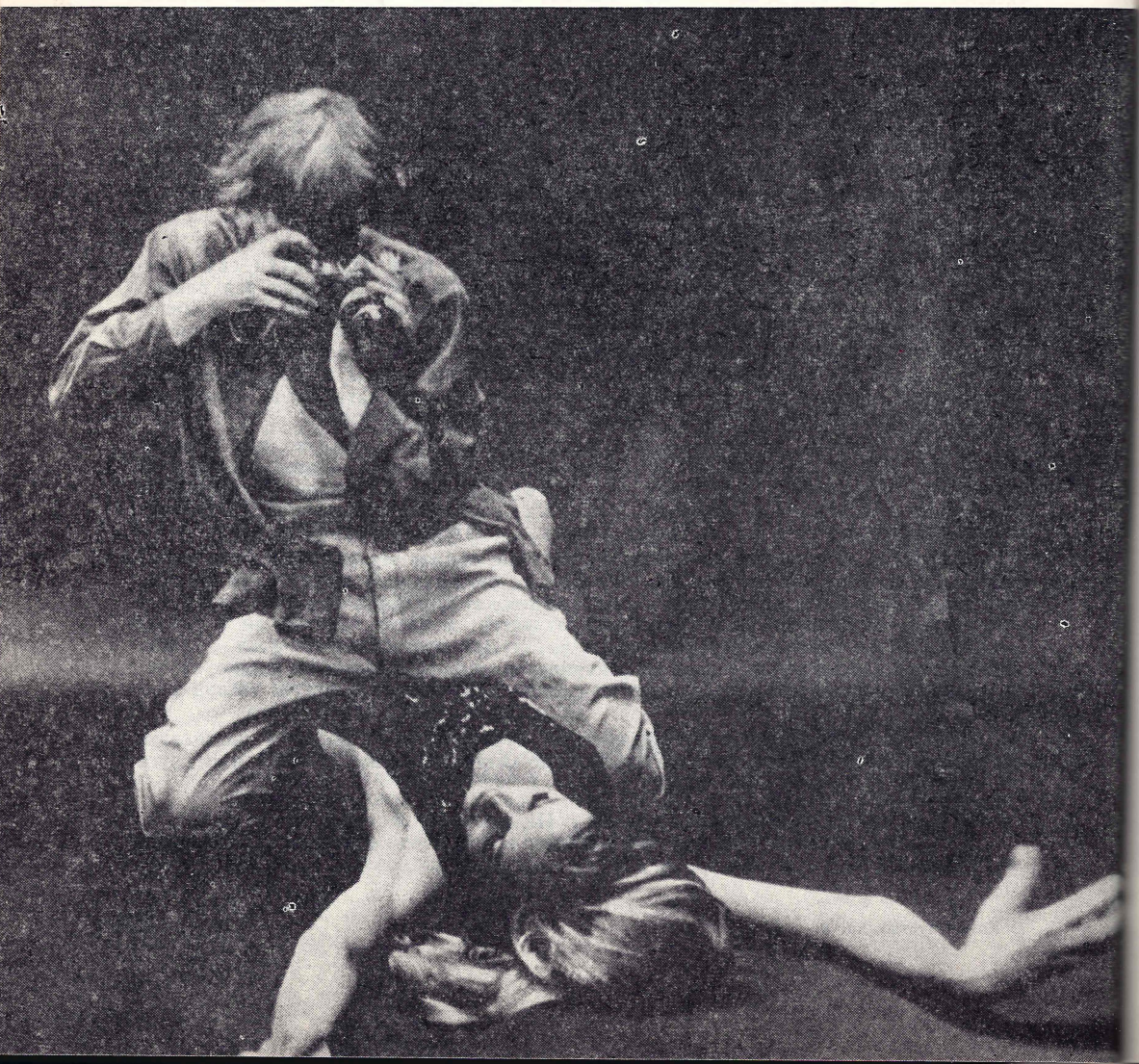
² Л. Ф. Денисова. Реализм в изкустве и проблема отчуждения. „Вопросы философии“, 1966 г., № 11, стр. 86.

степен днес в нашето общество главно средство за връзка с това — какъв се представя животът, а не какъв е той в действителност... В действителност — и това често е трагично — нашите художници сами не разбират за какво ни говорят. Фактически те само разказват усложнено за своите емоции и впечатления.“

Наблюдението на Олдридж е твърде точно и дълбоко. Например най-известните филми (засега оставяме настрана така наречената „комерческа“ продукция и ще анализираме онова, което е достойно да се нарича изкуство), определили, така да се каже, интелектуалната атмосфера на западното кино през последните години, филмите, претендиращи така или иначе да изразяват „философията на века“, умонастроенията на определена част не само от художествената интелигенция, но и от цялото буржоазно общество, са всъщност филми на това, „какъв се представя животът“... Отразявайки всеки по свой начин мистифицирания капиталистически свят, те сами, на свой ред изпъкват пред нас като произведения-мистификации. Именно към подобни произведения трябва според нас да се отнесат филмите „Фотоувеличение“ на Микеланджело Антониони и „Персона“ на Ингмар Бергман.

Осезаемата мистификация на Антониони

Френските зрители и кинолюбители, читатели на списание „Синема“, поставиха „Фотоувеличение“ на първо място сред най-добрите според мнението им филми от последно време. Критиците от същото списание отредиха на това произведение третото място, отдавайки палмата на първенството на „Персона“. Но,



както ще видим, и в единия, и в другия случай творението на Антониони, увенчано още преди това с Главната награда на XX кански кинофестивал, се издигаše като едно от най-крупните явления на художествения екран от последно време.

За разлика от предишните филми на тоя италиански режисьор, построени по принципа на отказка от традиционната драматургическа форма, от сюжета, който би могъл да се изложи под формата на последователна конкретна история на определено събитие, имащо свое начало и край, „Фотоувеличение“ притежава релефно построена фабула, детективен в буквалния смисъл на думата сюжетен ход. Антониони в определена мярка се е отказал от „дедраматизацията“, от тази пренесена вече върху структурата на самото произведение външна форма за проява на неконтактността, или както се казва, „некомуникабельността“ на героите. Обаче и във „Фотоувеличение“ той е запазил всеобща, абсолютна илюзорност на всички човешки отношения. А насочването към детективния сюжет е било продиктувано, както изглежда, не само от стремежа на режисьора да завоюва масовия зритель, но и от някои реални черти в историята на капиталистическото общество през последните години, намерили своеобразно, мистифицирано пречупване във филма.

Антониони е снимал „Фотоувеличение“ в Лондон, избирайки за фон и среда, в която се развива действието, своеобразния свят на модните фотографии, олицетворяващи в известна степен въздъсщото ско на съвременната цивилизация. Героят на филма, младият фотограф Томас като че ли претендира за такава роля: заедно с приятеля си той приготвя албум, в който, както зрителят успява да забележи, има снимки и на приюти за нащупване на безработни, и на антивоенни демонстрации, и на опити с атомна бомба. Но основната работа на героя са рекламните фотоси за модните журналы и очевидно за някои специални издания от полупорнографски тип.

Събитийната канава на филма се завързва в момента, когато „ловейки натура“, Томас фотографира в един безлюден парк върху фона на живописния пейзаж лирична двойка — млада жена и белококс джентълмен. Томас вече си отива, но жената неочаквано го догонва и го моли да ѝ даде или продаде лентата, върху която е била току-що снета. Томас отказва. Тогава жената се опитва да изтръгне от него фотоапарата, а когато това не ѝ се удава, отива в ателието му. Той я излъгва, като ѝ дава друга лента, и проявява тази, от която така много се интересува непознатата.

Като разглежда внимателно и увеличава фотосите, Томас открива, че както изглежда, в парка е било извършено убийство. Той отново се отправя там и действително намира зад храстите трупа на белокосия джентълмен. Но когато се връща в ателието, вижда, че то е ограбено. Случайно е оцеляла само една фотография, по която трудно може да се определи нещо. Всичко, което е станало, започва да изглежда на героя почти като призрачно видение. През нощта той отново се отправя към парка. Но на мястото, където е лежал трупът, няма нищо. И никакви следи от неотдавнашната трагедия. Сега вече случилото се изпъква пред Томас като някаква фантасмагория, като нещо иреално, съществувало само в неговото въображение.

Финалът на филма носи философско-символичен характер. Ако всичко, което възниква преди това на екрана, не прави впечатление на инсценирано, изкуствено, драматически нагласено и е нарисувано с точно, почти документално усещане за реалността на действието, тук пред нас се разиграва откровено сатирична пантомима (пантомима в буквалния смисъл на тая дума, т. е. представление с помощта на жестове и мимика), която има още и значението на символ за беззичния свят, където всичко е лъжа, илюзия на илюзиите!

В началото на филма пред нас се мяркат група младежи върху джип. Накацали по машината юноши и девойки в маскарадни костюми и с клоунски наплескани лица, подвиквайки нещо, се носят по улиците на града. По-късно в продължение на целия филм този джип с необикновени пътници повече не се появява, за да възникне едва в последните кадри, когато виждаме младежите, развличащи се в същия парк, в който преди това Томас бе открил трупа.

Колата се приближава до корта за тенис. Младежите скачат и изтичват на площадката. Един играят, други наблюдават стремителните движения, прибежките, мълниеносните реакции на играчите. Всичко става така, както трябва да бъде на корт във време на напрегат мач. Разликата е само в това, че играчите нямат... нито топки, нито ракети. Играта се извършва с въображаема топка и

въображаеми ракети. Един от играчите изпраща „топката“ зад мрежата и тя „пада“ там, където стои Томас. Героят отначало не разбира защо всички го гледат и какво показват с жестове. Но сетне се усмива, навежда се, повдига невидимата топка и я връща със замахване на ръка отатък мрежата. Томас е приел предложените му „правила на игра“. И ние чуваме реалните ловки удари на топката и ракетите, макар че както и по-рано, играчите нямат нищо. И камерата, като се отдалечава, оставя смаляващата се фигура на героя върху зелена-та поляна.

Някои критици отбелязват, че този финал напомня отчасти на заключителните кадри на „Нощите на Кабрија“ от Фелини. Струва ми се, че това сравнение е твърде произволно. Наистина и тук, и там има веселяща се, маскарадната младеж. Но при Фелини това бе една напълно вероятна среща на героинята със случайна компания, настигнала я по пътя. Във „Фотоувеличение“ заключителните кадри са подчертано символични. Те имат претенцията да дават някакво философско обобщение.

Трудно е да се каже споделя ли сам създателят на филма тази мисъл за живота-игра, живота-фикция, където всичко е илюзия... Антониони пази мълчание по този повод. Нещо повече, по време на пресконференцията в Кан след конкурсната прожекция на филма му той веднага заяви, че се отказва да отговаря на каквито и да са въпроси, засягащи замисъла и тълкуването на неговото произведение. Той предложи на кореспондентите да го питат само за техническата и икономическата страна на постановката.

И все пак, каквото и да мисли Антониони, неговият филм при всичките си противоречия говори достатъчно красноречиво сам за себе си. И най-интересното тук се състои в това, че играта, в която встъпва героят, и всичко, което става с него, е съвсем не измислена абстракция. През цялата илюзорност на историята с Томас прозират твърде реални събития. Мистификацията има своя истинска основа. Достатъчно е да си спомним неотдавнашните убийства на Джон Кенеди, Мартин Лютер Кинг, на Роберт Кенеди. Наистина, когато Антониони е създавал своя филм, бе прозвучал само първият от тия изстрели. Но по-късно последва — и това е най-важното — и днес още незавършилото „разследване“ на престъплението, „търсенията“ на убийците. Във филма лесно се забелязва тази ситуация на неуловимото престъпление, на престъплението-фантом...

Целият свят знае кои сили организираха убийството на Джон Кенеди. На всички е ясна истинската политическа причина за това „престъпление на века“. Но действително всичко, последвало след това убийство, прилича на фантазмагория, която неволно може да предизвика знаменития въпрос, който някога си задаваше известният герой в романа на Горки: „А съществуваше ли момчето?“. Та нали така нареченият среден американец и досега не е получил ясен, отговор на въпроса, кой и защо е убил президента, а заедно с него (за кой ли път!) и мита за „свободния свят“...

Да, съществува извършено с определени политически цели убийство. И съществува неговата форма, мистифицирана от самото общество, от ония социални сили, за които дори Джон Кенеди, верен защитник на интересите на своята класа, се оказва опасен. Всичко е реално, осезаемо и в същото време мистифицирано, почти иреално. Но именно от тази мистифицирана видимост е пленен художникът.

Би могло да се допусне, че, създавайки произведението си, той ще се опита да се задълбочи в анализа на действителността, да разгадае поставената от нея „загадка“. Но Антониони, ако използваме приведеното определение на Джеймс Олдридж, ни показва живота не такъв, **каквото той е в действителност, а само такъв, каквото си го представя**. Видимостта на реалността, мистифицираната форма на действителността той предава като нейно съдържание, като нейна същност.

Не случайно до края на филма оставаме в пълно неведение относно лицата и целите на убийството. Кой е извършил убийството? Самата млада жена или някой, който се е криел в храстите, както може да се забележи върху една от фотографите, направени от Томас? Кое е станало причина за престъплението: любовна трагедия, криминални подбуди или може би политически заговор? Можем да гадаем, колкото е угодно, да намираме десетки възможни причини и основания, но няма да съумеем нито едно от тях да потвърдим.

Нещо повече, авторът на филма (Антониони е написал и неговия сценарий) дотолкова игнорира тия обстоятелства, че самата жертва — белокосият джен-

тълмен — възниква за секунда на екрана само като някакъв условен знак, а не като действителен участник в драмата.

Филмът на Антониони е последователно асоциален. Но именно по силата на своята асоциалност той се превръща в изображение на някаква универсална абсурдност на човешкото съществуване. Изобщо, отражение на някакъв всеобемаш закон на мистификацията, по който уж живее съвременният свят. Именно за това тълкуване на филма настоява например френската критичка Клер Клузо, когато пише, че „избрал за свой герой един фотограф, той (Антониони — Г. К.) е избрал за герой всеки един от нас, защото всички ние сме фотографи-любители“.

Но изборът на такова възприемане на филма е не само в произведението. Мистификацията е попаднала на подготвена почва. Антониони е отразил в образа на Томас едно твърде разпространено на Запад светоусещане или умонастроение, определено душевно състояние, което има за свой първоизточник реалните процеси, характеризиращи все по-голямото отчуждение на човека в капиталистическото общество.

Героят на филма Томас стига до мисълта за света-призрак, света-илюзион, където всичко е лъжливо, двусмислено, неуловимо, реално и нереално не само в резултат на преживяното в парка. Той се намира в такова умонастроение още в момента, когато се запознаваме с него. И сам води „двойно“ съществуване, играе ту една, ту друга роля, устройва своето рода маскаради. И не само той. Същите настроения имат и неговите приятели, младежите, с които се среща, хората, които непосредствено го обкръжават.

В първите кадри на филма Томас се появява в дрехите на скитник. Той излиза от вратата на някакво олющено здание, обкръжен от изтощени старци-просияци. Както по-късно става ясно, той е бил в приют за пренощуване на безработни, където е търсил сюжети за „сензационни“ фотоси. Наблюдавайки изнурения юноша с тънко, болезнено лице, ние още не знаем какъв е той в действителност. Но ето тоя бедняк, завивайки зад ъгъла г оглеждайки се крадливо, скача изведнъж в разкошна лимузина. След няколко минути той ще пристигне у дома си и смъквайки дрипите, ще нареди да ги унищожат. А засега по радиотелефона, монтиран в колата, съобщава, че ще пристигне незабавно. Така още от първите кадри героят се представя в „маскаратно“ облекло, мистифициран.

Впрочем критиците забелязаха, че подобно „преобличане“ е твърде характерен шрих в живота на буржоазните репортьори, тия гангстери на „скандалната хроника“, които ту като майстори на покриви, ту като водопроводчици, ту като поправачи на телефонната мрежа се появяват в чуждите домове по време на нервния припадък на Брижит Бардо или на самоубийството на Мерлин Монро, проникват навсякъде, там, където, като се казва, „мирише на плячка“. Ще добавим, че те обикновено не се интересуват всъщност от човешките трагедии, чито свидетели стават. Това за тях е само „материал“, сензация, която може да се продаде изгодно като развлекателно четиво. Такава роля фактически играе и Томас, насочил се към приюта за нощуване. Той е доволен, че е направил нужните фотоси. Още тук Томас стои върху позицията на равнодушния към всичко наблюдател, която той ще демонстрира така определено в края на филма.

Томас предлага на дошлата в ателието му непозната да поговори по телефона с жена му, но веднага добавя, че това не е неговата жена. „Ние само имаме деца. В действителност нямаме деца, макар че казват, че те съществуват... Това е просто така — да се живее, защото аз не живея с нея...“

Също толкова абсурдни, двусмислени, лишени от жизненост, „реално-нереални“ са и взаимоотношенията на Томас с обкръжаващите го. Жена му живее в същия дом с неговия приятел, художник. Томас ги вижда в момент на интимна връзка и равнодушно минава покрай тях, а след няколко минути се обръща към жена си за поддръжка, иска да ѝ разкаже за току-що видения в парка труп, но тя не разбира намеците му, говори за свои неща и тогава той изоставя започнатия разговор (отново толкова характерната за филмите на Антониони „некомуникабельност“ на героите).

Манекенката Верушка, която позира на Томас за фотографии с твърде нескромно съдържание, му заявява през деня, че след няколко часа излита за Париж. Обаче по-късно Томас я среща в нощния клуб сред компания от наркомани. На въпроса му за това, че тя е трябвало да излети в Париж, манекенката отговаря, че тя е именно в Париж.

Манекенката, лишена от всякакви атрибути на женственост, е дълга, костелива, приличаща на Баба Яга на младини. И в това, че Томас фотографира за „мъжките“ списания именно нейната полуоголена грозота, и в това, с какъв изкуствен екстаз извършва той снимките, „гълтайки“ с апарата тоя кумир на младежта (действително Верушка, в ролята на която със собственото си име участва знаменития манекенка, е идол за определена част от подрастващите, за „тинейджерите“, и триумфално гостува неотдавна в САЩ), във всичко това също присъства някаква мистификация, изкълченост на нормалните човешки чувства и представи.

Томас разглежда една абстракционистическа картина на своя приятел. Картината представлява хаотично натрупване на цветни петна и точки. Но художникът я демонстрира като нов шедевър. Самият Томас срещу солидна сума купува в антикварно магазинче дървен пропелер от някакъв „допотопен“ самолет и го занася вкъщи. В това превръщане на частите от простия механизъм в „произведения на изкуството“ също има абсурд.

Томас се отбива в един дансинг, където танцуват младежи под гръмките звуци на моден джаз и воя на „битълсите“... Един от юношите, свирещи с електрическа китара, забелязал, че китарата се е развалила, я разчупва с ярост на пода и я хвърля сред тълпата. Но викащите, кряскащи, крайно възбудени младежи веднага се нахвърлят върху остатъците, за да ги добият като сувенири. Томас се промъква в средата на сборичването и успява да отмъкне парче от грифа на китарата. Излизайки на улицата, той равнодушно разглежда това парче дърво със скъсани струни и го хвърля на тротоара. Минаващите покрай него младежи, също такива момчета, както и тя, които току-що са беснели в дансинга и са били готови да се убият помежду си за това парче дърво, се навеждат любопитно и с недоумение го запращат в боклука.

Мистифицирани „идоли“, мистифицирани ценности! В тия кадри се чувства ироничното отношение на художника към подивелите младежи и към техните кумири. Но Антониони си позволява подобно пряко изобличение само веднъж, и то на равнището на самоочевидните и самопародиращи се факти. Обаче тия кадри могат да се изтълкуват и като комична парафраза към общата трагическа тема на филма.

Но като цяло филмът е построен така, че позволява на същата тая Клер Клузо да стигне до извода: „Антониони казва едно единствено, но твърде важно нещо: в епохата, когато са открити твърде свършени начини за фабрикации на фалшификати, но също така фабрикуват успешно и водородни бомби, не е открито още нищо по-добро от зрителния образ, за да се запечатат завинаги парчетата на този разпадащ се на частици, разнищващ се свят.“

На опустошените, обезсилени, безчовечни герои във филма противостои само прекрасната и сякаш одухотворена природа. Пълен с истинска красота и удивителна храмения е зеленият кът на лондонския парк, още неопетнен от престъплението. Под поривите на вятъра той изглежда тревожен, пълен с трагизъм в часа, когато там лежи убитият. И същият парк, обял от синьо лунно сияние, стои, без да трепне, сякаш омагьосан, опустял принудително и вцепенен, когато престъплението се оказва укрито. Природата у Антониони протестира срещу безчовечието. Самата красота на света не приема насилствено натрапените му грозотии.

Може би тази защита на поруганата красота ще подбуди художника и към по-решителна стъпка за нейната защита, ще го подбуди да погледне по-широко на съвременния свят и да открие жизнени сили не само в природата.

Да се живее на всяка цена

„Правилата на играта“, които приема Томас, не са така невинни, както изглеждат на пръв поглед. Дори в ситуацията, която е набелязана във филма, това всъщност е съучастие в престъплението. Нравствената анестезия се оказва необявена война против чувството за дълг, застраховката от моралната отговорност. Но тя може да се развие и в абсолютен паралич на всички истински човешки емоции. Именно в тоя стадий на духовна деградация се намират героите от филма „Да се живее на всяка цена“ на младия западногермански режисьор Волкер Шльондорф.

Героинята на филма, двадесетгодишната Мария, служи в един бар. Вър-

нала се късно през нощта у дома и взела приспивателно, тя вече се готви да заспи, когато идва нейният любовник Ханс, който се готви да замине. Той иска да вземе куфара си. Мария го моли по-бързо да си отиде, понеже ѝ се спи. Ханс иска тя да му върне неговия револвер. Мария отказва, като държи в тоя момент пистолета в ръка. Избухва караница и героинята натиска спусъка. Ханс е убит. Но Мария иска да спи. Тя натиква трупа под кревата и безметежно пада върху възглавницата.

Нейната безметежност е последица не само на взетите хапчета. Утрото за нея започва също така спокойно. Тя отива в бара и там, вглеждайки се в посетителите, присяда до един от младежите, като му предлага срещу петстотин марки да ѝ помогне да скрият трупа. Момъкът веднага се съгласява. Но, размислил, решава да покани за участие в „работата“ своя приятел Фриц, който работи в бензиностанцията.

Цялото останало действие на филма се състои отначало от старанията на героите да изнесат трупа извън града и да го скрият в едно усамотено място, а след това от краткия отход след „работата“.

Цялата „операция“ се осъществява от компанията хладнокръвно и деловито. Те увият трупа в един килим и с настъпването на мрака го скриват в багажника на взета за временно ползуване кола, с която се отправят извън града. Но същността не е в детайлите, а в това, **как** се извършва всичко, в самочувствието на героите. Ленивият, монотонен, някак си забавно равнодушен, уморен по начало ритъм в действията и на Мария, и на Ханс, и на Фриц става активен, оживен и колкото и страшно е да се каже, почти радостен, когато те се въртят около трупа. Като обяснява това състояние на своите герои, Шьондорф казва: „За пръв път те контролират напълно „продукта“ на своята работа. Животът им кристализира около тази авантюра и добива смисъл...“

Скрили убития, те се чувствуват толкова добре, че се отправят в село при роднините на един от младежите. Там всички весело закусват, тичат, смеейки се, Мария се люлее на люлка. Пред нас е пълна атрофия на всички човешки чувства — вина, срам, разкаяние, отговорност за извършеното престъпление, дори елементарно безпокойство за по-нататъшната съдба. Тотална аморалност и тотално равнодушие. Героите на филма живеят като че ли на тласъци, на импулси, подчинявайки се в буквалния смисъл на думата само на инстинктите на чисто биологическите потребности: да ядат, да пият, да спят, да се движат, да се развличат.

Мария сменява лесно любовниците си. Убила единия, тя прекарва деня с другия, със същия момък, който трябва да ѝ помогне да скрият трупа, прекарва деня с него върху леглото, под което лежи убитият. А след като на престъпниците се удава да зароят мъртвеца в купчината чакъл встрани от строящия се път и те „отдъхнат“ в селото, Мария оставя новия си съжител, за да се събере веднага, между другото, с неговия приятел. Бръщайки се в града, компанията ту устройва бесни надбягвания, като едва не прави авария, ту предизвиква сбиване, а младежите дори хвърлят по пътя спечелените пари. Обяснявайки и тази особеност в поведението на своите герои, Шьондорф подчертава: „Единственият начин за моите персонажи да живеят в хаоса се състои в това — да живеят в него хаотично.“

Ако за героя на Антониони „осезаемо и мистифицирано“ бе престъплението, извършено от другото, а самият той бе станал само негов неволен свидетел, героите на Шьондорф отиват по-нататък. За тях „реално-нереално“ става собственото престъпление. „Те не говорят за него.“ „За тях цялата история с криенето на трупа е опит да се измени монотонността на живота им“ — коментира режисьорът...

Заслужава особено да се вслушаме в тези страшни думи за „кристализацията“... Става дума за това, че само в престъплението, колкото и чудовищно да е то, героите на филма добиват чувство за осмислена дейност. Тук е стигнало до крайна степен отчуждението, което стана един от законите за функциониране на капиталистическото общество и в резултат на което човек усеща себе си, а така също и продуктите на своя труд като неща, които вече не му принадлежат. Човекът се оказва напълно духовно разрушен и лишен от жизнени цели, от нравствена основа, от каквито и да са морални опори. Целият свят и всеки друг човек поотделно са за него врагове, които така или иначе посягат към неговата сила и енергия, изместват го върху крайно ограничено жизнено пространство.

„Насилието — пише Джеймс Олдриж във вече цитираната по-горе статия — е крайна форма за самоизразяване на личността, която осамотена се бори против всички видове и форми на живота освен против своя собствен живот. Насилието е най-частното от всички човешки достойния и нищо друго не изразява така собственическото „аз“, както стремежът да се нанесе побой, да се нареже, поругае или убие тялото на друг човек, като се запази своето тяло неприкосновено.“

Във филма на Шльондорф, както по-рано и във „Фотоувеличение“, героите не изпитват последиците от престъплението в смисъл на наказание, на възмездие. Наистина в края на филма, в неговия заключителен кадър подемният кран, който работи на строежа на пътя, прихваща с куката си зарития в чакъла труп. Изображението застива. Но какво е това — напомняне за отговорността, за неизбежното възмездие, знак за катастрофата, която очаква героите и която те вероятно, както и всички, което става в тяхното битие-небитие, ще възприемат равнодушно и безразлично? Трудно е да се отговори.

Обаче ако се замислим върху историята, разказана на екрана, може да се твърди, че мистифицираната форма на капиталистическите отношения е станала в дадения случай същност за живота на тия същества, от които е отнето цялото им човешко достойние. Но страшният социално-политически механизъм на тази „операция“ си остава скрит от нашите очи, защото художникът, обърнал се към тия факти, е сметнал за възможно да се отклони от необходимото социално разшифроване. В беседа с кореспонденти Шльондорф заявява: „Аз не искам да ги (героите на филма — Г. К.) съдя. Тяхната история има същия смисъл за мен, както и за тях.“

Така мистификацията тържествува отново и отново. При това хипнотичната сила на тия мистификации е по-силна, понеже двата филма — „Да се живее на всяка цена“ и „Фотоувеличение“ — при цялото различие в творческите индивидуалности на създалите ги художници — са поставени с маниер, близък до документалния. Много кадри от „Фотоувеличение“ приличат на зрително-стенографски запис на непосредствено протичащо пред нашите очи реално събитие. Това е сякаш непреднамерено запечатана със „скрита камера“ хроника на няколко часа от живота на един лондонски фотограф. При това често екранното и астрономическото време съвпадат.

Така например става в сцената, когато Томас проявява лентата, върху която е заснел парковия пейзаж с „идилличната“ любовна двойка, след това отпечатва крупни фотоси, очаква ги върху стените на ателието, разглежда ги, отново преснича, като увеличава отделните части на снимките, отпечатва и още веднаж ги разглежда чрез лупа. Целият процес от работата на професионалния фотограф се възпроизвежда върху екрана с документална точност, сякаш в реална, нерезизирана обстановка и с такава продължителност на времето, каквато е нужна в действителност за проявяването, печатането и т. н. Същото може да се каже и за сцените, в които Томас посещава парка, или за неговите преминавания по лондонските улици, често снети в реалната суета на града, за сцените в дансинга, в които участвуват един от реално съществуващите джазове и младежи, които не позират за снимки, а действително се развличат от музиката на своите кумири.

Поразително „документален“ е и изпълнителят на ролята на Томас, младият английски актьор Девид Хемингс. Той е със слабо, бледо лице, с безцветни, някак си воднисти очи, със забавени движения на почти обезкървено същество. Той е безличен като неговия фотоапарат, който фиксира безстрастно всичко, ставащо наоколо. Думите, погледите, постъпките на Томас са родени не от активна вътрешна потребност, а са като че ли отговор на поставената му отвън една или друга програма за действие. Ако героите в предишните филми на Антониони — „Нощта“, „Приключение“, „Затъмнение“, „Червената пустиня“ — се мъчеха, скърбяха, страдаха от отсъствието на истински човешки контакти, от действителна духовна връзка с другите хора, Томас-Хемингс живее в атмосферата на „некомуникабельност“ като в нещо отдавна привично, станало всекидневна норма на живота. И самата „фактура“ на актьора, юноша като че ли лишен от пол, обезцветен и „изтърган“, също така олицетворява света-фантом.

Що се отнася до ритъма на филма, той е подобен на естественото дишане, неускорено никъде и нефорсирано. Само поразителната по своя вкус цветна

гама и композиция на кадъра, свободна и в същото време безупречно измерена, „издават“ присъствието на художника.

Черно-белият филм на Шльондорф е снет вече в „абсолютно“ документален маниер. Неговите кадри се движат често нервно, като че ли на тласъци, следвайки импулсивното съществуване на героите. Снимачната камера ту отскача от предмет на предмет, ту изведнаж застива, подобно на хаотичните, объркани чувства на Мария и на нейните случайни приятели.

В резултат и във „Фотоувеличение“, и в „Да се живее на всяка цена“ пред зрителя се изправя като че ли самият живот, недокоснат от художника. Възниква усещането за този лъжлив „непосредствен достъп до реалността“, за който вече се говори по-горе.

Упадъчният бунт

Поведението на героите във филма на Шльондорф може да се разглежда (като се държи сметка за разяснението на режисьора относно техния опит „да изменят монотонността на живота“) като невротичен метеж, **макар че самите участници** в тази „драма без драма“ се чувствуват напълно здрави и нормални хора. Но за това, че те всички се намират на границата на патологичното проваляне, свидетелствува не само изстрелът на Мария, но и поведението на цялата компания в автомобила, когато те се завръщат от селото: бясното надбягване, което едва не довежда до катастрофа, невротичният смях, необузданото разхвърляне на парите, възбудеността, предвещаваща истеричен взрив. Патологическата екзалтация се проявява по време на развлеченията в селото, а апатията, която обхваща и тримата след завръщането им в града (режисьорът казва: „Тяхната дружба, тяхната нежност нямат повече смисъл, понеже трупът е изчезнал“), крие в себе си нов пристъп на тъга и умора, който може да завърши с диво пиянство, сбиване и ново убийство.

Пряк невротичен опит да се разреши създалата се ситуация с помощта на **истерично** душевно състояние, на полушизофренична, а всъщност в буквалния смисъл на думата шизофренична атака е вплотен в нашумелия филм на младия италиански режисьор Марко Белоккио „Юмруци в джоба“.

Критиците пишат за Белоккио като за представител на поколението на „разсърдените“, един от иконоборците, от „еретиците“ на века, които се стремят да унищожат култа на понятията, смятани в определена буржоазна среда за традиционни и свещени. Във филма се чувства динамичен заряд от ярост, от ожесточено неприемане на обкръжаващия живот. Несъмнено той би могъл да бъде създаден само от художник със силен темперамент, с остър и безпошаден поглед. Но въпросът се заключава в това, **какво именно** попада в зрителното поле на художника, над **какво** се съсредоточава неговото внимание, **как той** вижда диалектиката на движещия се свят.

Белоккио избира за своя киноанализ семейство на физически и духовно непълноценни, болни хора. Главният герой на филма, момчето Алесандро, страда от комплекс на малоценност, усложнен или по-точно предизвикан от шизофрения и тежка форма на епилепсия. В редки минути, когато го напуска депресивното състояние, Алесандро се опитва да докаже своето превъзходство над обкръжаващите го, ума, силата и волята си. Той се стреми да поправи разстроеното материално благополучие на фамилията, да облекчи бремето, което носи неговият по-голям брат, единственият работник в семейството, в което няма баща.

Отначало Алесандро блъска от каменистия наклон в пропастта спящата си майка, която е довел на набелязаното място под предлога, че иска да я развлече чрез разходка извън града. След това той удавя във ваната, като дава предварително на своята жертва солидна доза приспивателно, по-малкия си брат — дегенерата Леоне. И най-сетне той е зает с планове как да убие полупарализираната си сестра, с която преди това е бил в кръвосмешение. Последният си замисъл той не успява да осъществи, понеже загива от пореден епилептичен припадък. Сестра му хладнокръвно наблюдава неговите предсмъртни гърчове. Преди това Алесандро си е признал пред нея за убийството на майката, а след това тя сама се е досетила как е могъл Леоне да се удави във ваната. В момента, когато Алесандро се гърчи в епилептични конвулсии, един грамофон, пуснат преди това от него в действие, свири плоча с рулади от известната ария из „Травиата“.

Филмът е пълен с алегорични и символични сцени от рода на тая, в която

Алесандро със сестра си изгарят старата фамилна покъщнина; а заедно с това и списания с портретите на всички „стълбове“ на вярата и на буржоазния право-порядък от Христа до крал Виктор-Емануил и маршал Бадوليو.

Но във филма има и такъв епизод, когато Алесандро, останал насаме със сестра си, прескача отворения ковчег на майка си и дори го тъпче с крака. Това също е символ.

Сцените на изтънчените убийства, осъществявани от Алесандро, са показани с всички натуралистични подробности, като камерата старателно фиксира кривенето и гримасите на епилептичния маниак.

Не е трудно да се забележи, че външно като че ли социално насоченият бунт на Алесандро е всъщност дива и безсмислена разправа на един безумец с безпомощни и абсолютно обществено неутрални хора.

Социалното в произведенията на Белокио се оказва плътно прикрито от патологични напастявания, които отправят мисълта на зрителя съвсем не в тая посока, в която очевидно авторът е мислил да я води. Неговият анархистичен радикализъм се самоподкопава чрез насочването към изтънчената патология. Филмът буквално е натъпкан с всички видове физически и психически недъзи, каквито би могъл човек да си представи. И „реставрацията“ на тази психо-патологическа извратеност поглъща всички усилия на създателя на филма.

Може би сляпата и безпомощна майка на семейството дегенерати е трябвало да олицетворява според мнението на автора някои овехтели социални ценности, но струва ми се, че всички зрители освен някои „особено посветени“, няма да видят нищо в тоя образ освен една болна, нещастна жена, която в бедственото си положение продължава все пак да се грижи за своите недъгави деца.

Не може да не се съгласим с Гуидо Аристарко, който смята, че протестът на Белокио е „абсолютно абстрактен и празен“, доколкото „режисьорът осъжда



една действителност, от която бяга, но не изразява нищо критически конкретно и при последна сметка се получава пустота, нищо“. А опитът да се създаде във филма, както смятат някои критици, определена парадигма (пример от историята, от рода на сравняването на Алесандро с Хитлер) е твърде повърхостен и явно недостига целта. Фашизмът, дори в аспекта на неговата програма за изстребване на „непълноценните“, изисква социално-политически, а не клинически диагнози.

Белокио е проявил необикновено майсторство на режисурата, както по линията на работа с актьорите, така и в постановъчен план. Поканил за изпълнител на главната роля шведският актьор Лу Кастел, той е намерил в него един жесток талант, безпощаден към своя герой, като към маниакален невротик. Но колкото по-вярна е картината на физическото и духовно разпадане на човека, колкото по-точен е клиническият анализ, толкова повече се отдалечава филмът от своите социални цели.

Поставяйки си задачата, както смята Гуидо Аристарко, „да отхвърли нашата „долна епоха“ в нейните конкретни аспекти, режисьорът завършва с това, че отъждествява неволно с нея „целия живот“. И затова тоя филм, заключава критикът, „е нещо по-друго от антиконформистки филм: това е реакционен филм“.

Също толкова двусмислен се оказва и филмът на друг млад италиански режисьор, Салваторе Сампери, „Благодаря, лельо“, показан в конкурса на ХХІ кански фестивал през май 1968 година. Героят на този филм Алвизе е син на богат финансист. Юношата е напълно здрав, но симулира паралич на краката и разстройство на нервната система. Във връзка със заминаването на родителите му на туристическо пътешествие Алвизе отива да гостува на своята леля, млада, красива жена на име Леа. Разбира се, никой от роднините не знае за преструването на Алвизе. Причината за неговата симулация е ненавистта му към родителите, към цялата буржоазна неокapиталистическа среда, построила своето благополучие през годините на така наречения икономически „бум“.

Леа живее с богатия адвокат и журналист Стефано, който е значително по-стар от нея. Както става ясно от няколко реплики, Стефано е циничен демагог, който си играе с актуалните политически лозунги и безпринципно сътрудничи с ония, които днес са му изгодни. Леа разбира какво представлява нейния любовник, на когото тя въпреки всичките му уговаряния не дава съгласието си за женитба. Изпитвайки също така недоволство от обкръжаващия живот, тя — медик по образование — се стреми да намери някакво удовлетворение в професионалната си дейност. Идването на Алвизе нарушава привычната монотонност на живота ѝ.

Както виждаме, в произведението на Сампери социалната отправна точка на драмата е по-определена и аргументирана. Обаче това е само **изходната ситуация**, която по-късно се развива във филма по съвсем друго русло и в нейното по-нататъшно протичане едва набелязаните в началото социално-политически теми напълно изчезват. Метежът, бунтът, протестът на Алвизе се изразяват в извънредно невротически форми. Героят инсценира истерични припадъци на общата маса, отправя хапливи думи към Стефано и усилено симулира прогресираща болест. Той се вози из целия дом в кресло-количка, като скроява различни зли шегички на неговите обитатели и като шантажира и провокира Леа към любовна връзка. Алвизе играе върху нейното чувство на състрадание, върху това, че на него като на болен му е позволено всичко и върху скритата неудовлетвореност на Леа от връзката ѝ със Стефано.

Той води студена, пресметлива, садистична игра и Леа е вече готова да отстъпи пред неговите искания, но всеки път, когато лелята загубва главата си и съпротивителната си сила, Алвизе я изоставя.

Постепенно героят довежда младата жена до изстъпление, почти до безумие. Централните епизоди във филма се състоят в играта на криеница, когато лелята със завързани очи, боса се носи из стаята, а Алвизе с диви викове хвърля под краката ѝ разбиващи се на парчета порцеланови чинии. И накрая — последната игра: Алвизе застава Леа да го инжектира с отрова, с която тя преди това е умъртвила своето попаднало под автомобила куче. Филмът завършва с кадрите на героя, укротен завинаги в своето кресло-количка, и на полубезумната отровителка (артистката Лиза Гастони), която с вкаменено лице, машинално начервява устните си пред огледалото.

В ролята на главния герой ние отново срещаме Лу Кастел, който с такъв успех изигра шизофреника Алесандро във филма „Юмруци в джоба“.

По-горе вече се посочи, че във филма несъмнено има **елементи** на социално-

политическо изобличение. В развитието на драмата очевидна роля играе образът на Стефано, делови човек в политиката и политикан в бизнеса. Но действието на филма, едва засегнало социалната проблематика, веднага преминава напълно в сферата на психологически-еротическите експерименти, чиято жертва отново става едно лице от обществена гледна точка почти неутрално. Втората половина на филма представлява чисто психологически етюд на тема еротичен шантаж и сексуален садизъм.

Един от критиците, разглеждайки филма на Белокио, напомни израза на Д'Анунцио — „упадъчен бунт“. Именно бунт от такъв род демонстрира и героят на Сампери. И разбира се, не е случайно, че двамата „бунтари“ завършват във филма със смърт, при това вторият от тях в буквалния смисъл на думата с „кучешка смърт“.

Рекламата на филма „Благодаря, лелю“ привличаше зрителите с обещанието на „задържащи дъха“ картини на „неосадизъм“. Във връзка с това сред участниците на канския фестивал се разпространи горчивата шега: италианското кино премина пътя от неореализма до неосадизма. И в това печално остроумие, уви, има немалка доза истина.

Темите за нравствените недъзи, психическите травми, неврастеничните заболявания се разработват все по-често в западното киноизкуство. Обаче това съвсем не е капризно желание на режисьорите или чисто комерческо пресмятане за привличане на публиката с всякакви средства. Нашествието на шизофреничните герои е последица от обективните условия на живота в съвременния буржоазен свят, където съгласно медицинската статистика, почти всеки втори или трети човек страда от сериозно психическо разстройство. Неврозата стана болестта на XX век, на цялото капиталистическо общество, както някога силният и подаграта бляха „привилегия“ на аристокрацията.

Неврозата е открит израз на скрит конфликт, казват медиците. Но даденият факт още не ни дава основание, когато рисуваме картината на протичането на тази болест, да претендираме, че изследваме социално-политическите процеси в съвременното капиталистическо общество. Та нали по правило кинематографистите анализират подробно съвсем не обществените причини на болестта, а самата болест, която протича по своите биопсихически закони.

Какво е мястото на подобни филми върху хоризонта на буржоазния кинематограф? Сред морето от филми, които живописват подвизите и добродетелите на Джеймс Бондовци и на гангстери от всички рангове, сред филмите, които сеят сладостни илюзии за „процъфтяващото общество“, тези ленти са горчиви хапчета, несъмнени свидетелства за явното неблагополучие в „датското кралство“. Но заедно с това тези филми са и жертви на общия кризис в буржоазното изкуство, което търси изход от тъмата, като навлиза все по-навътре в мрачния лабиринт, където попадат най-болните представители на това общество.

Тук според нас се среща с още една форма на мистификация, която се заключава в това, че изследването на социалните противоречия се подменя с анализа на психо-патологическите процеси, макар и провокирани някъде в своите извори от реална социална ситуация, но представляващи качествено друго явление.

Започвайки с известни социални белези, при разгръщането на сюжета кинематографистът променя хоризонта на наблюдението, преминава от обществено-политическа върху медицинско-клинична плоскост, като продължава обаче да уверява зрителя и себе си, че все още остава в сферата на социалните конфликти. Обаче тази заблуда се опровергава от логиката на художественото произведение, в което бунтуващият се, като че ли хвърлящ предизвикателство към обществото герой неизбежно загива, но не в резултат на осъзната атака срещу ненавистният свят, а като последица от законите на собствената си неумолимо прогресираща болест.

Балтазар и Мушет

С особена форма на мистификация се среща във филмите на известния френски режисьор-католик Робер Бресон, художник, който се ползува с голяма популярност в своята страна. Неговите филми по правило застават в центъра на общественото внимание, служат за предмет на подробен анализ в многобройни статии и рецензии, обсъждат се от широки кръгове зрители. Последната работа на Бресон — „Мушет“ — заслужи оценка като „шедьовър сред шедьоврите“ на този майстор.



„Наслука, Балтазар!“

Създаването на „Мушет“ бе предшествувано от поставения не така отдавна филм „Наслука, Балтазар!“, който е направен в същия идейно-естетически ключ и който с подчертана нагледност демонстрира философската концепция и художествения стил на Бресон.

Балтазар е името на едно магаре. Именно историята на неговия живот е разказана в една поетична и печална, лирична и в пълния смисъл на думата трагична лента.

Балтазар преминава от един стопанин към друг, рядко получава нежности, по-често — побои и безропотно, с изключение на редки моменти на безславен и позорно завършващ „бунт“, носи своето бреме.

Балтазар е напълно реално, славно магаренце, което децата обичат, а възрастните експлоатират, и в същото време това е образ алегоричен, символичен, образ на една човешка душа, осъдена съгласно християнската митология с пот на лицето си да добива насъщния хляб, обречена на вечни мъки на тази грешна и мръсна земя.

Бресон притежава върно и точно око. Той умее да забележи десетки неповторими белези на реалния живот, специално в бита и нравите на неголемите южни градчета на Франция, където се развива действието на филма. С два-три шриха той набелязва и изгражда човешкия характер. В неговия филм преминава цяла редица от хора, поробени от алчността, нищетата и користта. Сред тези зли и порочни потомци на Кайн действително Балтазар изглежда като чиста и светла душа, която е само затворена в груба кожа.

Балтазар познава и любовта, кратка, безжалостно прекъсната, и топлотата на човешката привързаност, също така. уви, крехка и лесно разрушима от грубата намеса на завистта и мерзостта на хората. Изпитвайки всичко, което може да се случи с една жива душа, изпитвайки, така да се каже, чашата на страдания до дъно, Балтазар умира сред камъните. Едва през последната минута като знак за всеопрощение и бъдеща благодет му се усмихва един слънчев лъч, промъкнал се през облаците.

Балтазар е душа покорна, смирена, безропотно носеща своя кръст. Мушет,

геронията на едноименния филм, е душа възмутена, протестираща. Този път това е една 14-годишна девойка, дъщеря на контрабандист.

Мушет живее в крайна нищета. Нейният баща е алкохолик, човек жаден и зъл, подозрителен и безпошаден. Майката е неизлечимо болна. В дома им недостигат хлябът и дървата. Малката сестричка на Мушет плаче от глад и студ. В училището девойката заради своето бедно, мръсно облекло е преследвана от учителката и измъчвана от учениците. И ето след уроците Мушет хвърля кал от канавката върху своите мъчителни.

Спасявайки се от преследвачите и заблудила се в гората, Мушет е настигната от проливен дъжд и се скрива в една изоставена къщичка. Тук тя се среща с един скитник, страдащ от епилепсия, и му помага по време на пристъпа на болестта. В това дете, навъсено, озлобено зверче, се крие жажда за човешка топлина и съчувствие. Но скитникът, като идва на себе си и се напива, изнасилва Мушет. Като край на всички беди, мъчейки се, умира майката на момичето. Лицемерното, престорено съчувствие на градските еснафи към нейната съдба още по-болезнено засяга тази в действителност чувствителна, отзивчива и лесно нараняема душа. Мушет усеща остро фарисейството, показната жалост и унизителната благотворителност. Тя влиза в един богатшки дом, без да снемѐ галошите си, с които преди това специално е минала по калта. Нека черните следи да останат върху пицините килими на тези равнодушни, себелюбиви и съетни хора.

Получила нова бяла рокля от ръцете на една „благотетелка“, Мушет отива на стръмния бряг на реката и ляга на земята. След това бавно, а сетне, все по-бързо започва да се търкаля към водата. Храстите и бодлите разкъсват премяната ѝ, някакъв дънер я задържа до самия край на склона. Но Мушет става, изкачва се по ската и отново повтаря своята опасна игра. И отново някакъв хруст спира нейното падане до края на стръмнината. Обаче Мушет още веднъж се изкачва нагоре, отново се спуска, сега вече с ожесточение, с непреодолимата упоритост на човек, който се е решил на всичко. Този път тя достига целта си: малкото тяло, едва докоснало тревата, леко и без пречка се плъзва от ската и изчезва в гладката повърхност на реката. Едва приплясвайки, водата се успокоява. И ето реката вече влочи своите води спокойно, величаво, сред някаква тържествена красота и хармония на света, несмущавана от човека.

Бресон притежава високото майсторство да пресъздава атмосферата и живите белези в реалния живот на своите персонажи. В „Наслука, Балтазар!“ това бе светът на прашната и мръсна провинция, светът на крапйтните кръчми, на спекулантите и контрабандистите. В „Мушет“ това е същата социална среда, само че малко с по-друг облик. Същата нищета и грозота, но не в южния прахоляк, а под студения проливен дъжд и в калта на подгизналите пътища.

В „Мушет“ историята на Балтазар като че ли се повтаря в различни варианти — не само в съдбата на героинята, но и в едно късо символично и в същото време — в стила на Бресон — пределно реалистично изображение. Това е сцената, в която е показан един заек, бягащ под дулата на ловджийските пушки. Напразно се стареа да се скрие подгоненото зверче, напразни са неговите отчаяни скокове и прикривания в тревата; неизбежният изстрел все едно го настига и преобрънал се в момент на скок, нещастният заек умира в конвулсии.

В „Мушет“ Бресон достига удивителни ефекти в жизнеописанието чрез екрана. Той владее в съвършенство всички изразни средства на съвременното кино, но ги използва в последователно-традиционен маниер, без да въвежда нито усложнения монтаж, нито особените ракурси, нито връщането на действието обратно, нито включването в повествователната тъкан на някакви спомени на героя. (Впрочем тия „традиционности“ отличават и всички разгледани по-горе филми). Затова пък той в буквалния смисъл на думата живописва чрез звука, като предава и шума на дъжда в гората, и шумоленето на сламата в къщичката, където Мушет се опитва да се скрие от насилника, и шляпането в калта на огромните галоши, измъкващи се от тънките крака на момичето.

Светът, изобразен на екрана, е съвсем реален, веществен, осезаем. И този реалистичен план на повествованието често се оказва значително по-силен от неговия втор — символично-философски план. Силата на прякото социално изображение при Бресон е нерядко по-активна от оная примирителна християнска сентенция, към която ни води режисьорът. Но същата тази конкретност разкрива във филма и своята обратна страна, претендирайки да изразява някаква всеобщност на човешката подлост, развратеност и потъналост в страданието.



„Мушет“

Светът на Бресон е долина на скръбта и мъките, на жестоките изпитания, на които е подхвърлена в света чистата и незащитена душа. Запокитена в порочния и мръсен свят, обречена на непосилно бреме, тя намира успокоение само в смъртта. И само през този последен час някой повдига пред нея завесата на незрима благодат. Балтазар е видял тази благодат. Мушет, бунтуваща се и ожесточена, не я вижда. Но тази благодат е скрита в умиротворената картина на природата, във величественото спокойствие на реката, погълнала малкото тяло. Те са „свидетелство“, че и Мушет, напуснала лоното на всичко земно, е намерила успокоение.

Така именно реалната, с такава безпощадност и точност изобразена действителност се обявява от Бресон за призрачна, за несъществуваща, като случайни одежди, хвърлени върху вечната душа. А и реалният свят се обявява за истински. Но нали и Томас от филма на Антониони с неговия свят-фантом всъщност не е така далеч от този религиозен мистицизъм.

Мълчанието и нищото

Ингмар Бергман започва филма „Персона“ с това, че предварително квалифицира всичко, което ще се появи върху екрана, като филм във филм, при това филм, който възниква като че ли от хаоса, от небитието, от проблясъците на разпаданалото се съзнание.

В първите кадри стремително се сменят помежду си (при това с такава бързина, че понякога почти е невъзможно да различиш точно какво именно виждаш) един-овен, който колят, откъси от някакъв мултипликационен филм и от стара, няма комическа лента, стая в моргата, където лежат трупове, гвоздеи, забиван в дланта на някого, лице на мъртвец, гримирана актриса, играеща на сцена, ковчежи, едно момче под чаршаф, което също отначало може да се вземе за покойник,

книгата на Лермонтов „Герой на нашето време“. Момчето се повдига, слага очилата си и започва да чете. Над него, върху стената, по-точно зад стената, която изведнаж става като че ли стъклена и прозрачна, възниква смътно едно женско лице. Момчето се протяга към него, опитва се да протърка стъклото, за да види по-добре. (Впоследствие узнаваме, че една от героините на филма, актрисата Елизабет Воглер, има син, когото тя избягва, но който е привързан страстно към своята майка. Не е възможно обаче с пълна определеност да се твърди има ли някакво отношение това момче в пролога към всичко, за което става дума, или няма.)

В средата на произведението, като прекъсва за миг неговото действие, отново възниква образът на филма във филма. Върху екрана се мяркат откъси от запалила се кинолента и от това лицето на една от героините сякаш изгаря. Но веднага филмът продължава, сякаш нищо не се е случило, а на нас само са ни напомнили, само са ни напомнили, че сме в кинозала и всичко, което виждаме, е и реалност, и нещо призрачно. Във финала отново ще се повтори същото напомняне. Преди да прочетем думата „край“, още веднъж ще изникне образът на момчето (който впрочем след мимолетните кадри в пролога не се е появявал повече във филма), което, както по-преди, се старее да докосне и да разгледа мътното женско лице, ще проблеснат изгасващите коксове на дъговата лампа на прожекторния апарат.

В някои филми такава открита демонстрация на снимачния апарат е чисто стилистически похват, един от елементите на оня език за киноповествование, който, както казва П. Пазолини, има работа с „осезаемото присъствие на камерата“. Но в дадения случай според нас при Бергман това не е просто похват, а форма, родена от философията на произведението, от авторската гледна точка към всичко, което става във филма. Своеобразният пролог, намесата на камерата в средата на повествованието и епилогът са сякаш звена от творческия процес на художника при създаването на филма от същата тази „разпадаща се на парчета реалност“, за която писа във връзка с „Фотоувеличения“ Клер Клузо. Та нали това, което е разказано във филма, е също резултат от разпадането, от разединението, от раздробяването на света и на личността, която се опитва отново да постигне себе си и претърпява крушение.

В „Персона“ има две героини: актрисата Елизабет Воглер и медицинската сестра Алма. Както става ясно от разговора на лекаря-психиатър с Алма, Елизабет по време на представлението на „Електра“, където очевидно е играла главната роля, се е спряла напред сцената, мълчала е няколко минути, после се е извинила пред публиката и се е откъзала от по-нататъшно участие. Оттогава вече в течение на три месеца Воглер мълчи.

Върху този отправен момент в сюжета Бергман не се спира, не го обяснява, не мотивира постъпката на Елизабет, той като че ли само обозначава изходната точка на конкретната ситуация (мълчанието на Елизабет), с която ние се сблъскваме.

Началото на основното действие във филма започва, когато Воглер е вече в клиниката. Тя лежи в паралитична апатия. Лекарят взема решение да я изпрати заедно с Алма в един усатонен котедж на брега на морето, където лечението ще бъде продължено.

Лекарят обяснява така мотивите за поведението на своята пациентка (нека отбележим веднага, че ние също нямаме данни, за да съдим определено действително ли е болна Елизабет или само симулира немота и паралич): „Тя безнадеждно мечтае да съществува, а не да изглежда, че съществува. Оттук и всяка минута подозрителност, изпадане нащрек. Пропаст между това, което ти си, и останалите хора. И съзнание, че си сама.“ Воглер (отново според твърдението на ония, които я лекуват) чувства, че „всяка интонация и всеки жест са лъжа, всяка усмивка — гримаса“.

И така медицинската сестра и нейната пациентка се настаняват в котеджа на пустинния морски бряг. По-нататък филмът се развива всъщност като монолог на Алма, защото само тя говори, като открива душата си пред Елизабет, опитвайки се по такъв път да върне болната към общуване. Но Елизабет ходи, слуша и мълчи упорито. И ето мълчанието като бездна привлича Алма. Нейното отношение към пациентката претърпява редица противоречиви изменения — от състрадание, от почти любов към ненавист и мъчителство и отново към отчаян опит да се установи контакт.

По същество две жени се мъчат и изтезават помежду си — едната със своите откровения, другата със своето провокиращо мълчание.

Дадената ситуация е сродна на оная, която е поставена в основата на известната едноактна пиеса на Август Стриндберг „Най-силният“. Две жени — условно казано, една блондинка и една брюнетка — някога са били влюбени в един и същ човек. Блондинката е отвоювала от брюнетката оня, който се е харесвал и на двете, и се е омъжила за него. Случайно жените се срещат в едно кафене. Блондинката, опитвайки се да подхване разговор с някогашната си приятелка, започва да ѝ разказва за своя съпружески живот. Но брюнетката мълчи и това тласка блондинката към все по-голямо саморазобличаване. В хода на този монологически диалог (ако би могло така да се определи построението на пиесата, доколкото в нея говори само едната героиня! Но всъщност между жените се води ням; изразяващ се в погледите, в едва уловимите реакции диалог) се изяснява, че тъкмо победата е била призрачна, че в действителност тържествува неуспялата съперничка. Тя е оказала такова влияние, оставила е такава следа в живота на мъжа на блондинката, че е подчинила цялото съществуване на тази съпружеска двойка сякаш в негласно служене на нейната памет. В упоритото мълчание на брюнетката е изразът на нейното превъзходство, на силата и истинското ѝ тържество.

Драмата на Стриндберг е реалистичен, тънък и точен психологически етюд. Героите на пиесата са напълно нормални хора, здрави, неизмъчващи се от никакви комплекси. Едва в минутите на срещата блондинката започва да разбира какво в действителност е станало, макар че не се решава да си признае това, като продължава да държи за своя успех. Тук всичко е ясно и определено: изходната ситуация на драмата, нейното развитие, мислите и характерите на героите.

В „Персона“ всичко е изместено, размито и неустойчиво. Защо е замълчала Елизабет? От какво е била така потресена? На всички тия и подобни въпроси можем да получим само косвени отговори, които оставят също така редица неясноти.

„Можете да се откажете да се движите, да се откажете да говорите, така че няма да ви се наложи да лъжете. Можете да се затворите в себе си, така че няма да ви бъде нужно да играете никаква роля или да правите неверни жестове. Така мислите вие. Но реалността е жестоко нещо. Мястото, където се опитвате да се скриете, не е херметическо. Животът се процежда в него като тънка струйка отвън“ — казва на Елизабет нейният лекар. Но що за реалност е това? И за какви роли става дума?

Може би Елизабет е избягала в немотата от ужасите на действителността, която поражда такива факти като американската агресия във Виетнам, против която протестират, като се самоапалват, будистки монаси? Тази страшна картина Воглер видяла по време на телевизионно предаване. Или може би тя е потресена от такива видяния по телевизията, обиколили целия свят фотоси от изтрблението на евреите във варшавското гето: въоръжените нацисти и слабичкото, изплашено момче, издигнало ръце?

Това могат да бъдат и мъките на съвестта у Воглер, която, както казва Алма, е искала и не е искала да стане майка, е искала и не е искала да има деца. Тя го е възненавидяла още по време на бременността си и е продължавала да го ненавижда, след като то се е родило.

Персона на латински означава маска, а Алма — душа. Двойствеността на човека, разногласието между това, какъв изглежда той, и това, какъв е в действителност, е една от централните теми във филма. Елизабет преживява вътрешно раздвоение на личността. Но то се преживява и от Алма. Тя пита Воглер: „Можете ли да бъдете едновременно едно и също лице? Искам да кажа: двама души едновременно?“ И по-нататък: „Аз твърде се старая да станя такава като вас. Искам да кажа — вътрешно. А вие можете ли да се измените и да се превъплотите в мен?“

Когато Алма разказва на Елизабет историята на своето майчинство, тя повтаря два пъти своя разказ, но първия път ние виждаме лицето само на Алма, а втория — само на Елизабет. А между тия два кадъра за няколко мига възниква странното и страшно лице на Алма-Елизабет, лице, дясната половина на което принадлежи на едната от героините, а лявата — на другата. Това е символ, материализация на единство-противоречието, на сливането на душата и маската, което веднага отново се разбива.



„Персона“

Мъжът на Елизабет ѝ пише: „Ти ме учеше, че трябва да гледаме един на друг, сякаш сме мили, срамежливи деца, пълни с доброта и добри намерения. Но ние се движим от сили, които не се поддават на нашия пълен контрол.“

Човекът във властта на сили, „неподдаващи се на контрол“ — такава е трагичната реалност на Бергман. Тук надеждата изпъква под същото було на лъжата и двусмислеността. Алма казва: „Ние сме нужни една на друга. Ние знаем силите си. Ние се обичаме. Най-главното се състои в усилието, което още не сме направили. Безнадеждни, самотни деца...“ Но кому говори това тя? Оказва се, на мъжа на Елизабет, милвайки го и отговаряйки на неговите милувки. Става ли това наяве или само се струва на Алма, че мистър Воглер се е появил изведнъж от някъде около котеджа и е взел Алма за своята жена — режисьорът предпазливо оставя това неизяснено. Очевидно дадената сцена трябва да се разбира като пълно самоотгъждествяване на Алма с нейната пациентка. Но смисълът на тази двусмислена подмяна е съвсем не в прозачното установяване на факта, че Алма трябва да разбере болната, за да я лекува, а в това, че Елизабет — развратена, зла, отчуждена, пълна с ненавист — и Алма — наивна, чиста, излъчваща любов и доброжелателност — се оказват трагични двойници.

Филмът завършва с молба за спасение и вик на безнадеждност. „Предпазването и безвремето са неизчислими — казва Алма. — Когато и да би се случило това — то още не е разрыв. Спасявай се там, където си... Събирай съветите на другите... Храбростта на отчаянието може би ще дойде. О, да, но къде е близкият, който се казва... — Не-не-не, не на нас — ние — не — аз! Много думи и отвратителна, немислима болка... поражения. Опитай се и ме изслушай. Повтаряй след мен... Нищо. Нищо няма. Нищо“.

И тук за пръв път през целия филм (ако не се смята неволният вик на Елизабет, когато Алма едва не я плисва с вряла вода) Воглер произнася разбрано: „Нищо.“ И Алма заключава: „Така. Правилно. Това е изходът.“ Така след мъчителните търсения на изход, всички гърчове и конвулсии на двете героини си остават сред хоризонта на безнадеждността и пълния мрак.

Сюзана Зонтаг пише в „Сайнд енд Саунд“: „Филмът на Бергман разтърсва дълбоко, понякога вселява ужас. Той предава ужаса от раздвоеността на личността.“ Но тя смята, че Бергман показва „колко разрушително при последна сметка е дълбокото неотвратимо знание“, макар че тук би трябвало да се говори за тъкмо обратното: за разрушителността именно на отказа от истинското знание.

Френският критик Марсел Мартен се изказва по-определено, когато разглежда темата за двойствеността, която е главна във филма, пише: „Това деление на индивидума в себе си и „против себе си“ стига до шизофрения. Шизофреникът се затваря в себе си, усещайки раздвоеността на своето съзнание.“ Това е вярно наблюдение, защото героите на „Персона“ стоят на границата на безумието, потъвайки все по-дълбоко в него.

В своите филми Бергман засяга коренни проблеми на човешкото битие, на смисъла на живота, търси пътищата за преодоляване на разединението и отчуждеността на хората в света, където той живее. Той вижда крушението на ценностите в традиционния буржоазен хуманизъм, чувства трагично лъжата и гнилостта, разпадането и краха на буржоазния ред, преживява остро неразрешимите при тия условия нравствени конфликти, кризисите на индивидуалистичното съзнание. Но осмислянето на реалните обществени причини за тия колизии, разглеждането на морално-философските проблеми в тяхната обусловеност и неделима връзка със социалната практика на човека художникът оставя някъде „извън скобите“ на своите произведения. В неговите филми обществените катаклизми се проявяват само в субективистичните категории на екзистенциализма. Разглеждат се през призмата на тоталното Отчаяние и на Страх на човека пред лицето на Нищото. Дори когато художникът заставя своя герой, както например Елизабет Воглер, да погледне в лицето на глобалните катастрофи от рода на миналата война или на зловещите политически акции под формата на американската агресия във Виетнам и тия факти оценява само в **аспекта на чисто етичните проблеми**, на абстрактно-философското противопоставяне на **някакви извечни категории на доброто и злото**, на насилието и безсилието. И тук, пред лицето на реалните сложности на века, на движението на историята, художникът се оказва безсилен да обясни нещо на своя зритель. Самото негово творчество изисква обяснение като явление също така противоречиво, както бедите и страданията на героите му.

Бергман разглежда човека само като страдателно същество, захвърлено в кризисна, безизходна или, както казват екзистенциалистите, „погранична“ ситуация. Неговият герой е лишен от каквато и да било историческа перспектива.

Съветският философ Е. Ю. Салавъов, като характеризира възгледите на един от представителите на екзистенциализма, К. Ясперс и неговия труд „Духовната ситуация на епохата“, пише, че „през цялата си книга Ясперс, казано образно, препоръчва на човека да приготвя куфарите си за неизбежното пътуване в зловещото бъдеще. Ясперс не призовава към покорност. **Но той изисква индивида да мисли, предполагайки непременно „края на времето“ като вече настъпил. Това е „шантаж в конюктива“, шантаж с помощта на най-лоши допускания!“** „Ясперс — пише по-нататък изследователят — тренира нравствената издръжливост на човека с помощта на **дезорентиращи пророчества**“*.

Някои филми на Бергман изпъкват като мистифициращи, „дезорентиращи пророчества“, специално „Персона“, в който художникът също се опитва „да тренира нравствената издръжливост на човека за „пътуване в зловещото бъдеще“. Целият въпрос е, че Бергман представя съзнанието на своите фактически болни герои като модел на съвременния човешки разум изобщо.

„Екзистенциалистическият индивид — пише Салавъов — изобщо вече не живее като активно, домогващо се до своите цели същество, а само претърпява своя живот, изпитва себе си чрез него. Той се намесва в ситуацията не за да разреши последната, а само за да види какво сега ще стане с него. ... Тъкмо това има предвид Ясперс, когато казва, че човек трябва да гледа на всяка ситуация като на „погранична“, т. е. принципно неразрешима, имаща за индивида не значение на проблем, на обективна задача, а значение на изпратено му изпитание. Това е модел на поведение, копиран от болен човек, който търси душевно възраждане в това, че съзнателно „премерва на себе си“ всеки нов стадий на прогресиращото заболяване. Движейки се към смъртта, той осъзнава все още по-ясно какво собствено е бил.“

* Э. Ю. Соловьев. Экзистенциализм. „Вопросы философии“, № 12, 1966.
86 стр.

Може да се помисли, че тук е дадена не характеристика на философското схващане на екзистенциализма, не изложение на някои положения в книгата на Ясперс, а пряко описание на психологическата ситуация и авторската позиция във филма „Персона“.

Трябва да се отбележи, че формата във филма на Бергман е подчинена именно на екзистенциалистическото разглеждане на положението на човека, като намиращ се в определена ситуация, в която той се е „намерил“ само за да види, „какво сега ще стане с него...“ Не е случайно, че така и не узнаваме преструвала ли се е Воглер, симулирала ли е болестта (а някои детайли в поведението ѝ, специално писмото до мъжа ѝ, в което тя твърде проникателно и съвсем не безстрастно коментира саморазобличенията на Алма, ни дават основание да мислим и това) или действително е загубила речта си и е изпаднала в пълна прострация.

Вече казахме, че Бергман само набелязва в най-смътни и общи черти изходната ситуация, мотивите, тласнали Воглер към „затворничество“. Те не са разгледани от него, не са му нужни, доколкото неговите герои от самото начало са вече „захвърлени“ в тази кризисна колизия.

В този план „хаотичният пролог на филма. неговите стремително преминаващи, разкъсани кадри не са чак така безсмислени, както ни изглеждат. Те носят своя мисъл, символика, тясно свързана с общата концепция на произведението. Тук овенът като символ на Авраамовата жертва пред бога и символите на първородния „грех“, разпятията и мъките Христови и трупове като символ на тленността на съществуването, и откърсите от кинолентите като „човешка комедия“, която сам човек напразно се опитва да осмисли (тъкмо тук фигурира книгата „Герой на нашето време“), и самозапалването на будисткия монах като свидетелство на тържествуващото, така да се каже, от памети века насилие и жестокост. И най-сетне момчето като човешко същество, намиращо се между живота и смъртта. „захвърлено“ в този свят, детето, което се опитва през тайната на битието да види и да се разбере с нея, която му е дала живот. Всички тия кадри, взети заедно, са сякаш кратката история на човечеството, както я вижда авторът.

Формата, в която се развива по-нататък филмът, съответствува на всеобщия „хаос“, ирационалност и необяснимост в общия смисъл на живота. Един от критиците я характеризира като „прекъслива, шуплеста, пронизана от намеци за отсъствието на нещо, което не може да бъде изказано с пълен глас“. Тук ние се срещаме с крайно-субективистична форма на художествения изказ в духа на формулираното от привържениците на „антифилма“ определение на кинематографа като „реч, а не език“. В даденото определение езикът като устойчива, формирана и подчиняваща се на определени закони система, предназначена за общопонятно човешко общуване, се противопоставя на „речта“ като индивидуално-творчески, субективен факт. Речта може да бъде тъмна, неясна. Тя може да бъде понята само за „посветените“, както блънването на болния се разбира само от лекаря, който го лекува.

С подобни „речи“ си служи и Бергман в своя филм. Като търси различни и по своему логични аргументи за тази форма Сюзана Зонтаг във вече цитираната статия за „Персона“ пише: „Киното е естествено прибежище на ония, които нямат доверие към езика, естествен показател за подозрението, което съвременното световъзприемане храни към „словото“. Колкото изчистването на езика се смяташе за специфична задача на модернистичната поезия или на прозата от типа на Стайн, Бекет или Роб-Грие, толкова пък новото кино става форум за изразяване идеите на ония, които искат да продемонстрират безполезността и двуличността на езика.“

Тук са поставени всички точки над „и-то“, посочена е пряката аналогия на модернистичните търсения на кинематографическа „реч“ с разрушителната работа на представителите на театъра на „абсурда“, апологетите на „антиромана“, проповедниците на „деидеологизацията“ на художественото творчество.

Но като отбелязваме усложнеността в построението на „Персона“, изкуствената затъмненост, зашифрованост на езика му, многозначителните, недомълвки и сякаш изчезванията, пропусканията на смисъла, трябва да припомним, че този стил съвсем не бе характерен за предишните филми на Бергман, които се отличаваха при цялата си философска сложност с определена яснота на формалната структура. Особеностите във формата на „Персона“ са закономерна последица от разрушителното влияние на нейната проблематика, свързана с анализа на „прогресиращото заболяване“.

И така ние имаме всички основания да смятаме, че и тук се срещаме с още

една (ако вземем предвид поведението на героите) разновидност на „упадъчният бунт“ и с още една форма (ако разглеждаме произведението като цяло) на „осезаемата мистификация“.

Игра с дявола

Къде води подобно изкуство, най-откровено е изразил Федерико Фелини в своя последен филм-новела „Не се хващай никога на бас с дявола срещу собствената си глава“, която заедно с други две новели влиза във филма „Необикновени истории“, проектиран извън конкурса на ХХІ кански кинофестивал.

Като че ли самият живот се погрижи да покаже този филм именно през дните, когато Франция бе разтърсена от гигантски класови битки, да го покаже, за да продемонстрира с поразителна нагледност колко често безкрайно далеч е съвременният буржоазен киноекран от реалните проблеми на обкръжаващата действителност. Докато типичният конфликт на епохата — десетмилионната майска стачка на френските трудещи се — напълно неопровержимо свидетелствуваше, че човек не може да се разглежда извън пресечките на социалните координати на времето, авторите на филма със сериозен вид обсъждаха мистическите проблеми за раздвоението на личността и за преселението на душите.

„Необикновени истории“ е екранизация на новели от Едгар По. Първите две, поставени по разказите „Митденгершайн“ и „Уилям Уилсън“, са режисирани от Луи Мал и Роже Вадим. Върху екрана се появяват ту съдбоносни красавици, убили любовниците си, ту дяволски коне, възникващи от пламъците и отнасящи в огъня ония, които са станали причина за гибелта на техния стопанин, тайствени замъци се сменяват с игрални домове, където се сражават с шапи герои-двойници, страшен плод на болезнена фантазия и на черна съвест. Понякога това е ефектно, но по-често — фалшиво-красиво и банално зрелище.

Нито Джейн Фонда, нито Брижит Бардо и Ален Делон, макар последните и отлично да провеждат психологическия двубой на две силни натури, не могат да спасят тази комерческа продукция, да я издигнат на равнището на изкуство. Но третата новела, „Не се хващай никога на бас с дявола срещу собствената си глава“, поставена от Федерико Фелини, прозвуча на фестивала като тръбен глас на библейски пророк сред детски забави.

Фелини се е върнал към старата си тема — самотата и трагичното безсилие на художника, който отчаяно се мятат в „омагьосания“ кръг на буржоазното общество. Само че този път вместо режисьора Гуидо Анселми — героя на филма „Осем и половина“ — в действието участва един артист, чието дарование се експлоатира безсъвестно и безчовечно от предприемчиви фабриканти на всякакъв вид киношлагери. Героят прелита в Рим, за да вземе участие в снимките на един „католически вестерн“ под названието „Христос в прерията“. Тази поредна спекулация, търговия, така да се каже, с основните ценности на буржоазната цивилизация може да напомни началните кадри на „Сладък живот“, в които виждаме как статуята на Христа се пренася на въртолет и гигантската ѝ сянка се плъзга над Рим с кръчмите и проститутките.

И отново, както в „Осем и половина“, екранът е запълнен с бездарни примадони и кинозвезди с „талантливи бюстове“, с деловити, но неграмотни и самоуверени продуценти, с пъстра тълпа от цинични кинематографични паразити. Те не оставят на мира актьора, изискват нещо от него, а той наблюдава с тъгуващ поглед и мечтае да се откъсне по-скоро от тази безсрамна вакханалия.

И ето, взел току-що подарения му като награда и като пряк подкуп спортен автомобил, героят включва мотора и с бясна скорост се понася из града. Но където и да свие, навсякъде пред него са някакви огради, врати, задънени улици. За миг възниква почти фантазмагорично видение — разрушеният Колизей в синя, мъртва светлина и безшумно движещата се около него върволица от сякаш омагьосани автомобили: съвременен вариант на един от кръговете на Дантевия „Ад“.

Бясното надпреварване се прекъсва от скрипящи спирачки и от викове в тъмнината, предупреждаващи героя, че отпред има развален, ремонтиращ се мост. Празна бъчва, отблъсната с удара на крака в тъмнотата, кънтящо пада в някаква бездна. Героят стои в размисъл. И изведнъж отново сяда зад кормилото, подкарва със заден ход колата и пак се понася напред, за да скочи в невидимата пропаст.



Теренс Стамп във филма „Не се хващай никога на бас с дявола срещу собствената си глава“.

Последният кадър от филма: тънката желязна бариера, изцапана с кръв, и отсечената глава на героя върху асфалта. Към главата бавно се дотъркаля голяма, лека, жълта топка. Също такава топка неочаквано бе паднала до краката на героя, когато той в началото на филма се спускаше по ескалатора на метрото. Той бе пожелал да повдигне топката и да я отправи към детето, загубило играчката си, но бе видял една златокъдра главица с разпуснати коси и едно хитро пробляскващо, светещо с някакъв зловещ огън недетско око. Това бе... самият дявол. И тъкмо затова във финала след топката на екрана отново се появява това златокъдро дете с дяволски проблясващо око...

В „Осем и половина“ героят виждаше себе си като дете в бели дрехи, символ на надеждата и на възможното възраждане. В „Джулиета и духовете“ героинята излизаше на полето, сред природата, при естествения живот и това се възприемаше като обещание за освобождението ѝ от мъчителните привидения, от духовния плен и робството, в които тя живееше. Една несигурна, неопределена надежда, но все пак надежда. Последната новела на Фелини е вик на тотално отчаяние. Но това е и предупреждение за пропастта, в която „играта с дявола“ води изкуството...

СССР

В студията „Максим Горки“ режисьорът Лев Кулиджанов снима „Престъпление и наказание“ (по Достоевски). Романът — пълен с проблеми, събития, личности — предлага на сценариста твърде трудна задача. В сценария всичко е запазено: не само много то линии на романа, не само всички лица и герои от втори план (в бъдещия филм има 28 главни действащи лица и 83 епизодични!). но и цялата проблематика. И ако отначало е имало някакво съмнение у авторите да не би дългите диалози (без които мисълта на Достоевски би могла да се окаже окастрена и сведена до схема) да разрушат механизма на действието, пробите са показали, че тия епизоди носят най-голям динамичен заряд. Драмата на идеите, тяхното сблъскване и борба са се окавали най-завладяващи. „Считам „Престъпление и наказание“ за антифашистка книга и искам да направя от нея един действително антифашистки филм, разобличаващ реакционния мит за свръхчовека — е заявил в едно интервю Кулиджанов. — Много важно и необходимо е човек да търси нравствена опора вътре в себе си и да се стреми да се очисти от всичко подло и мръсно. Днес това е необходимо повече от всякога. Аз се готвех дълги години за постановката на „Престъпление и наказание“, но даже и в най-смелите си предположения не можех да допусна, че филмът ще бъде днес толкова съвременен по своята проблематика...“

Главните роли изпълняват: Разкольников — Г. Тараторкин (Гриневицки от филма „София Перовска“), следователят — Порфирий Петрович — И. Смоктуновски, Соня — Н. Богунцова, Свидригайлъв — Е. Копелян.

През 1969 г. в Съветския съюз ще бъдат създадени 130 филма. Много от тях ще бъдат посветени на столетията от рождението на Ленин. Сценаристът М. Шатров завършва трилогията „Драми на революцията“, „Шести юли“ и „Болшевики“ са вече познати на зрителите. Първата част на трилогията „25 октомври“ се намира в работа. „В тази драма —

разказва Шатров — ще се опитам да пресъздам историята на подготовката на октомврийското въстание. Цялото действие се развива на 24 октомври и завършва в първата минута на 25 октомври. В началото Ленин е в последната си конспиративна квартира у Фофанова. Въстанието вече е започнало. Но ЦК е взел решение да не позволява на Ленин да излезе от нелегалност. Как да се покаже драматизмът на този ден? И часовете на огромното напрежение и тревога?... Тия няколко часа от живота на Ленин трябва да бъдат „пресушени“ в час и половина екранно време...“

„Аз дълго съм размишлявал за ролята на партията в живота на народа, за съдбата на комунистите, — споделя с читателите на „Советский экран“ писателят Аркадий Василев. — На тях е посветен мой роман „Има такава партия“, по първата книга на който е поставен филмът „Другарят Арсений“. Сценарият „Ленински призив“, над който сега работя за студията „Максим Горки“, е продължение на тази тема. Действието се развива в Москва в наши дни. Това е разказ за три поколения съветски хора, свързани с родствени връзки — за работническото семейство Новикови. Във филма Ленин не се появява. Но идеите на ленинизма, партийните убеждения, предаността към идеите на революцията ще се изявят чрез действията на представителите на работническата династия.“

В студията „А. П. Довженко“ е предстоящо снимането на два интересни филма: „Песен за Британка“ (сценарий Ю. Пархоменко, режисьор Н. Винграновски), посветен на гражданската война, и „Паданият скреж“ (сценарий К. Кудиевский, режисьор В. Извченко). Това е филм за съдбата на един човек, който през годините на Отечествената война като дете е бил насилствено откаран на Запад. Минават дълги години на скитане и лишения. Накрая героят се установява в едно малко рибарско селище, където се оженва. Но спомните за детинството, за земята, където е роден, не го

напускат и той потегля за родината.

В „Мосфилм“ се снима „Колония Ланфиери“, съвместната продукция с чехословашки кинематографисти, екранизация на едноименната книга на Греъм Грийн. Филмът е интересен разказ за човек, решил да скъса със света на парите и с еснафските „идеали“. Хорн, така се нарича героят, живее на един осамoten остров. Един ден той случайно открива златна жила. Това променя коренно мирогледа и начина му на живот. Филмът показва цяла галерия от интересни образи и изобилствува с необикновени приключения. Ролята на Хорн играе младият литовски артист Юозас Бодрантис, доскоро студент-правист, открит за филма от Витаутас Жалаквичус, който му поверил една от главните роли в „Никой не искаше да умира“.

Неотдавна в Съветския съюз е гостувала известната американска артистка, звездата от нямото кино Глория Суансон. Изказвайки впечатленията си от видяното Суансон е заявила: „Най-ценната особеност на съветската кинематографска школа, която ми направи много силно впечатление, е дружеското и внимателно отношение един към друг на хората, работещи в киното. Може би това за вас е нещо обикновено, но за мен, която съм отдала десетки години на кинематографа, е нещо учудващо.“

Преди близо петдесет години Чарли Чаплин ме уволни направо от снимачната площадка. Тогава аз, начинаеща и почти неизвестна артистка, се осмелих да му противореча. Преди няколко години при снимането на „Градината от Хонконг“ напомних на Чаплин за този случай. „Каква си злопаметна“ — каза големият артист и истински се огорчи. Помисли малко и с глас, в който имаше надежда, ме попита: „Но може би съм бил прав.“ Разбира се, той беше хиляди пъти прав. И аз си спомням този случай не за да разчитам някакви сметки. По време на нашата среща в английската студия „Пайнвуд“ си помислих: „Колко плахо и сковано се държат на снимачната площадка такива



Коста Цонев и Северина Тенева във филма „Господин Никой“. Сценарий Богомил Райнов, режисьор Иван Терзиев.



Във филма на ДЕФА „Господин Никой“ участва и известната актриса Марта Бьом.

прекрасни опитни артисти като София Лорен и Марлон Брандо, изпълнители на главните роли в „Графинята от Хонг Конг“. Преди това Чаплин два пъти изигра до най-малки подробности предстоящия епизод. Той бе неуморим в стремежа си да застави артистите да направят

всичко така, както той иска. И ето тук, струва ми се, е една от най-сериозните причини за хладния прием на „Графинята“ от страна на зрителите. Говоря дълго за това, за да подчертая, че не всякога художникът, пък бил той и талант като Чарли Чаплин, е способен да раз-

хроника * хроника *

крие на хората всички възможности на таланта на своите колеги. През 1955 г. се снимах в италианския филм „Ваканциите на Нерон“. Ролята на Нерон в тази комедия изпълняваше Алберто Сорди, тогава още немного известен. Плахостта на Сорди и режисьорският диктат му попречи да създаде интересен пълнокръвен образ. А на мен — неговата екранна „майка“, той показа много интересна трактовка на ролята си.

Такива случаи в моята биография са твърде много. Разказвам някои от тях, за да изтъкна възхищението си от съветския кинематограф с истинските му демократични и благородни традиции, способстващи за появяването на голям брой прекрасни филми“.

ПОЛША

Понастоящем в Полша съществуват пет творчески колектива. Творческото обединение „Илюзион“ с артистичен ръководител Чеслав Петелски има засега само един завършен филм — „Подвижни пъстъци“, постановка на режисьора В. Шлещицки. Филмът „Червено и златно“ на Станислав Ленартович се работи усилено. Започната е реализацията на филма „Червената камина“, режисура на Ева и Чеслав Петелски по романа на В. Котович „Фронтви пътища“. В подготвителен период се намира филмът „Само мъртвият ще отговори“, реж. С. Хенчински.

Художествен ръководител на колектива „Нике“ е Ст. Кушевски. В него влизат режисьори предимно от средното поколение. Вече са набелязани основните линии на сценарния план, който предвижда сценарии с патриотична тематика (борбата на поляците с нашественици и окупатори), съвременна тематика, биографични филми за Джозеф Конрад и Карол Шимановски. Както е заявил литературният ръководител С. Гроховияк, вероятно ще бъде екранизирана известната книга на Х. Сенкевич „Потоп“.

Амбицията на колектива „План“ (художествен ръководител Р. Кошински) е преди всичко да реализира

филми със съвременна тематика. Скоро ще започне снимането на двусерийния филм „Завръщане“, реж. Ян. Рибковски. Това ще бъде епичен филм за съдбата на хора, заселени на земи-те, върнати от немците след Втората световна война, за тяхното постепенно приспособяване, за съжителството им с местните хора. Действието се развива през зима-та и пролетта на 1945 в Шльонск и околностите на Шчетин и Гданск. Колективът подготвя и биографичен филм за Станислав Виспнянски (реж. Войцех Хас).

Профилът на колектива „Тор“ (художествен ръководител А. Бохджевич) ще зависи преди всичко, както е подчертал литературният ръководител В. Залевски, от индивидуалността и творческите интереси на режисьорите. Продължават снимките на филма „Структурата на кристала“. Утвърдени са за снимане три сценария — „Мазепа“ на В. Боровчик по поемата на Словацки, „Локис“ на Януш Маевски по Проспер Мери-ме; телевизионен сценарий на К. Настуланка и А. Шафиански по книгата на Ян Химилсбах „Учреждението“.

Колективът „Вектор“ (художествен ръководител И. Йежоновски) е приел сценариите „Ден за разчистване“ който разказва за съв-

местните полско-съветски партизански акции по романа „Границата“ на И. Пшежджецки, реж. И. Пасендорфер); „Пет и половина за бледия Южка“ на В. Димни, разказ за една младежка банда; „Докато сме още на този бряг“ на С. Брейдигант по разказа на Т. Бодовски „Битката при Грюнвалд“.

И Т А Л И Я

Италианският седмичник „Еспreso“ помества интервю с Р. Роселини, автор на филмите „Рим — открит град“, „Генерал де ла Ровере“. Интересни са възгледите на големия режисьор за съвременното кино.

„В съвременния свят — казва Роселини — не достига информация, въпреки че разполагаме с мощни и съвършени средства. Но те лошо се използват, защото се намират в ръцете на хора, които гледат само в миналото, а не в бъдещето. А за какво може да служи киното и изкуството въобще, ако не на делото за усъвършенстване на човечеството? Съвременното кино, продължава големият режисьор, е хор на съзливи оплаквачи. В картината на съвременното общество, която нашето кино рисува, икономиката е съвсем изключена, като че ли тя не

е основната пружина, която движи днес света. А какво да кажем за киното на протеста? Често този протест има много личен характер и е по детски безпомощен. И когато някои западни режисьори с труд стигнат най-после до извода, че е необходимо да се критикува действителността от позицията на икономическите нужди на обществото, оказва се, че те вече са закъснели.

Хората не виждат в киното отражение на собствения си живот, проблемите, които ги вълнуват. Ние живеем в епоха на бурно развитие на кинематографа, но въпреки това публиката напуска залите, кинопазарът е намалял на три четвърти в сравнение с това, което е бил преди десет години. Днес киното като средство за убиване на времето не е нужно никому. Преди четиридесет години, когато започнах своята дейност като режисьор, прогущените ми внушаваха, че умственият уroveň на зрителя не надвишава равнището на дванадесетгодишно хлапе. Но сега зрителят става по-зрял, а киното си остана като преди. Трябва да се създават филми, които да помагат на хората да се ориентират, да ги „снабдяват“ с информация. Това не означава, че отричам елементите на



Нар. арт Георги Калоянчев в ролята на „Езоп“ от едноименния филм на режисьора Рангел Вълчанов.

Ф Р А Н Ц И Я

„Никога досега французите не са проявявали толкова голям интерес към родната кинематография, както през 1968 г. — пише в парижкия „Експрес“ Пиер Бнат. — Между 12-те филма, които имаха най-голям успех в Париж, десет са френски и два американски („В горещината на нощта“ на пето място и „Бони и Клайд“ — на шесто). Някои страни като например Италия, които по традиция заемаха важно място в нашия пазар, бяха просто изместени от кинокартата за разпространението на филма. За най-популярен артист е признат Луи де Фюнес. Неговите филми фигурират на първо, четвърто и девето място. Ако френската публика признае де Фюнес за звезда в пълния смисъл на думата, то е защото той символизира средната френска класа, разкъсвана от вътрешен стремеж към прогрес и същевременно от носталгия по миналото. Между споменатите 12 филма се намират два на Трюфо — „Открадната целувка“, „Годеницата беше в черно“ и по един филм на Робер Дер — „Малкият плувец“ и „Щастливият Александър“ — и на известния сценарист и автор на диалози Мишел Одиар — „Децата на господа бога не трябва да се вземат за гъски“.

На какво се дължи победата на нашето кино? Миналата година не бе щастлива за Франция — продължава Биар. — Разклати се обществено-икономическата структура на държавата, затрудниха се перспективите за лични успехи на гражданите. Една публична анкета показва

че всеки втори французин счита 1968 г. по-лоша от 1967. Може би тази тъга по близкия ежедневен живот, изпълнен със спокойствие, топлина и типичен френски хумор, е обличила французите с техния роден филм“.

В новия филм на Жерар Ори „Мозък“ не стават никакви особени събития. Просто двама гангстери-неудачници се опитват да ограбят един влак. Но те правят това толкова несръчно, че само пречат на истинските гребители и в резултат, без да искат, стават неволни помощници на правосъдието. Във филма участвуват Бурвил и Жан Пол Белмондо. Честите похищения на самолети в Щатите са навели френския режисьор Верней на мисълта да създаде филм за въздушните гангстери. В неговия филм „Сицилийско съкровище“ обект на кражбата е огромен „Боинг“ 707. Главните роли на авиаторите-гангстери изпълняват Жан Габен и Лино Вентура.

Редакцията на френския месечник „Каие дю синема“ е започнала издаването на поредица книги, посветени на филмови дейци. Първата книга — за Жан-Люк Годар — е вече излязла. Нейн автор е самият режисьор. В книгата са събрани материали, които показват хронологически пътя на Годар от 1950 г., когато той е бил още начинаещ критик и сътрудник на „Газет дю синема“. Авторът на „Лудият Пиеро“ разглежда своята критична дейност като встъпление към по-късната му режисьорска професия. „Между писането на филми

и реализирането на филми има само количествена, но не и качествена разлика“ — такова е неговото мнение... След снимането на „До последен дъх“ Годар все по-малко се занимава с критика. Ако хваща перото, то е или да брани (на пример филма „Монахинята“ на Жак Ривет, или личността на Лангоа) от несправедливи нападки, или за да изясни в какво се състои неговата собствена метода на импровизация. Много често той се занимава с политика и някои негови декларации са предизвиквали даже скандали.

*
Кристиян Жак е завършил телевизионния филм „SOS! — честота 1“ и подготвя три нови филма за обикновен екран. Първият от тях — „Голямата горещина“ — се отнася за една жена, обвинена в убийството на мъжа си. През юни режисьорът ще започне снимането на втория филм „Жените на света“ по книгата на Жак Робер. Следващият филм ще бъде сниман в Иран. Той носи названието „Убийци“ и разказва за една тайна секта от престъпници, действувала в Близкия изток през 7 век.

А Н Г Л И Я

Италианският продуцент Карло Понти ще започне през пролетта в Лондон реализирането на филма „Сватбен марш“, посветен на живота и творчеството на Феликс Менделсон Бартолди. Режисьорът, който ще се заеме с постановката на този филм, не е още определен.

*
Тони Ричардсън („Бегачът на дълги разстояния“) снима филма „НедКели“ — за

Пиер Брасьор и Паул де Персон във френския филм „Под знака на Монте Кристо“ — режисьор Ендре Юнебел.





Любомир Киселички и нар. артист Стефан Гецов в екранизация на студията за игрални филми „Иван Шишман“. Постановка на заслужилия артист Юри Арнаудов, оператор Неделчо Нанев.



По екраните на кината ни ще бъде прожектиран филмът „Седемте братя Черви“, режисьор Джани Пучини.

само в продължение на един час театрална и филмова програма е представила около 9,7 акта на насилие, а британската — 6. Това е дало повод да се отправят много обвинения към ръководствата на масовите средства за информация (телевизия, радио, филм, комикси), които популяризират и поощряват бруталността и насилието.

По този въпрос остро се е изказал и Ърнст Каленбах, главен редактор на американското списание „Филм-куортерли“. Каленбах напомня, че хората се учат на насилие ежедневно. „Всяко дете от негърското

гето не може да гледа на бъдещето спокойно, ако не усвои някоя от елементите на физическото насилие, а белите деца от предградията на големия град също не са закърмени с пацифизъм. Всяко дете от средната класа, за да направи кариера в бизнеса, трябва да премине „школата“ на най-изтънчени форми на насилие. Нито едно американско дете, а това е може би най-важният въпрос, не е в състояние да се предпази от широко разпространените прояви на насилие и сексуалност. В такава обкръжение израства типичният американец.“

Каленбах е напълно съгласен с мнението на известния негърски писател Х. Р. Броун, който казва, че „... съвременното американско общество е сложна плетеница от потенциални и реални насилия“.

Студията „Туенти Сенчъри Фокс“ подготвя серия филми за Бип, образ създаден от известния френски мимист Марсел Марсо. Снимането ще започне през пролетта непосредствено след турнето на Марсо в Америка.

В. ВЛАДИМИРОВ, А. ШЛЕПЯНОВ

МЪРТЪВ СЕЗОН

Режисьорска разработка С. КУЛИШ

РЕЖИСЬОРСКА
РАЗРАБОТКА
С. КУЛИШ

В един от павилионите на киностудията седи в кресло полковник Абел. Той се приближава към масата, взема стол и сяда. Върху изображението се появява надпис: **Съветският разузнавач полковник Рудолф Иванович Абел.**

А бел: Помолиха ме да кажа няколко думи в началото на този филм. Изпълнявам необичайна за мен роля; хората от моята професия са привикнали да **слушат** и по-малко да говорят. Но темата на този филм вълнува мен и моите другари и затова мисля, че отстъплението от нашите правила е оправдано.

Вие вероятно сте чели във вестниците съобщения, които в последно време доста често се появяват, за това, че в някои капиталистически държави се провеждат опити за използване на бактериологически и химически средства за масово унищожение на хора. Тези средства са особено страшни поради това, че поразяват психиката на хората и унищожават нервната система. В английския град Портън и в канадския Сафилд има лаборатории, в които се пазят възбудителите на най-страшните епидемии, поразявали някога човечеството. По време на войната ми се случи да се срещна с един немец, лекар, отявлен нацист, който цинично заявяваше, че е необходимо безпощадно да се унищожават всички непълноценни хора в името на подобряване на човешкия род... Тези безсмислени идеи не загинаха заедно с хитлеристка Германия. В Съединените американски щати аз се срещнах с един американски офицер от форта Детрик и военно-химическата лаборатория, която съществува там. Той изказваше същите мисли. Всеки път, когато подобни хора имат в своите ръце такива страшни средства за масово изтребление, възниква въпросът — да се разкрият техните замисли, да се разкрият, за да се избегне катастрофата. За тази идея работеше мой колега Рихард Зорге и моите другари, за които се разказва в този филм.

Страната, разбира се, не е назована. Изменени са фамилиите и другите имена, но основата на филма е истинска, както е истинска и борбата, която водим, ние, хората, които се стремим да предотвратим войната.

Общ план на голям град. Вечер. По улицата бързо се носят коли; вървят пешеходци.

Оживена улица на града.

Друга улица.

Фирми с неоновы реклами.

По улицата минава лека кола. Камерата панорамира по нея.

Черна кола на улицата. Стоп — кадър.

Колата продължава да се движи.

Гласът на Ладейников: За моите 42 години никога не са ме фотографирали толкова много...

Черният автомобил спира пред входа на хотел. От автомобила излиза Ладейников.

Гласът на Ладейников: Фотографирам те целия ден. Не винаги ми се отдава да се извърна... и възможно е да имат фотография на лицето ми. Не мисля, че това е краят... Просто са започнали да ме следят.

Ладейников до колата.

Стоп кадър.

Контраразузнавачът Батлър наблюдава през прозореца на своята кола. Ладейников влиза в хотела.

Ладейников пред входа на хотела. Стоп кадър.

Ладейников отваря вратата. Стоп кадър.

Ладейников влиза в хотела. Стоп кадър.

Ладейников влиза през вратата на хотела.

Ладейников влиза в хола на хотела. Стоп кадър.

Приближава се към портiera.

Гласът на Ладейников: Портierът сигурно е предупреден и е включен в играта.

Ладейников около портiera. Стоп кадър.

Взима ключа и се отдалечава от портiera.

Върви по коридора и отваря вратата на своята стая.



Донатас Банионис

Гласът на Ладейников: Ако това е сериозно, няма да мога да излиза от стаята...

На екрана на телевизора се появяват рекламни кадри: лице на момиче, марка на паста за зъби. Сватбен обряд.

Ладейников влиза в стаята. Приближава се към прозореца и сяда на перваза. Запалва цигара.

Камерата панорамира по лицето му.

Гласът на Ладейников: Е, ще рискуваме!...

Ладейников ходи из стаята, облича шлифер, слага шапка и излиза.

Глас по високоговорителя: Сутринта по цялото крайбрежие се очакват дъждове, във втората половина на деня са възможни прояснения, температурата на въздуха 19°, температурата на водата 13°.

Ладейников върви по коридора на хотела.

Отива до асансьора, натиска копчето, отваря вратата, влиза в асансьора и тръгва.

Ладейников излиза през вратата и бързо върви по улицата.

Гласът на Ладейников: Сега трябва да се избавя от опашката, ако я има...

Ладейников пътува в колата.

Гласът на Ладейников: Не, те няма да се разкрийт веднага...

Една от улиците на града. Вървят минувачи, носят се коли. Вечер. Вали дъжд.

Друга улица с осветени витрини. Вали дъжд. Коли, минувачи.

В подземния проход на метрото бързо върви Ладейников.

Скача във вагона на метрото

Върви из вагона и сяда сред пасажерите.

Мякът се вагоните на метрото. Вижда се рекламното табло, на което са нарисувани юноша и две момичета.

Ладейников стои до стена. Пуши. Покрай него вървят минувачи.

Гласът на Ладейников: Те са могли вече да проверят стаята... Камериерката... Звън по телефона... Поправка на телевизора по погрешка...

Станция на метрото. Спира влак, влизат и излизат пътници.

Ладейников стои във вагона на метрото.

Гласът на Ладейников: Много малко време... Много малко... Трябва...

Става и се отправя към изхода. Ладейников отива към телефонна будка и отваря вратата.

Гласът на Ладейников: ...да се предупредят хората... Трябва да се предупредят.

Ладейников при телефона.

Ладейников на ескалатора на метрото.

Гласът на Ладейников: Да бих излязъл сега някъде на Арбат или на улица Горки...

Ношен град. Пред Ладейников се мякът вагоните на влака.

Въртящ се стънен уличен часовник. Стрелките показват 10,40 часа. Ладейников върви бързо и се изкачва по стълбата. Зад него върви някакъв младеж.

Гласът на Ладейников: Нима този човек върви след мене?... Не, той просто бърза...

Ладейников излиза на оживена улица и върви все така бързо.

Гласът на Ладейников: Аз съм делови човек... Аз бързам. Бързам, няма нищо страшно...

Ладейников кара кола.

Гласът на Ладейников. Това е...

Улица. На пресечката спира такси. Ладейников излиза от колата и изтичва в противоположна страна.

Гласът на Ладейников: Това е...

Комитет за Държавна сигурност. В кабинета са Валери Петрович и Бочаров. Валери Петрович натиска копче и говори по микрофона.

Валери Петрович: Моля, донесете анотация на последното съобщение по делото Хас.

Бочаров: Следата е реална и не трябва да се изпуска... А освен това Хас...

Валери Петрович: Хас действително е голяма фигура, ето в какво се състои работата.

Валери Петрович и Бочаров излизат от кабинета. Влизат в съседното помещение и отново се връщат.

На екрана се появява изображение на радист, който приема съобщение.

Гласът на телевизионния говорител: Съобщение „ЕЛ сто шестдесет и шест“. На Лисабонската аерогара...

На екрана се появява изображение на аерогарата. Към стълбата на самолета се отправя санитарна кола. Няколко души носят по стълбата тялото на убития.

Гласът на телевизионния говорител: На 2 март бе убит Шейдман, свързката между Хас и западногерманското разузнаване. У него са намерени билет за Дорхейт и шифровка за закупуване на суровинни материали за масово производство на газа ЕР—ЕИЧ. Посочен е срокът за завършване на работите...

Валери Петрович и Бочаров ходят из кабинета.

Гласът на телевизионния говорител: ... 12 ноември.

Бочаров: Какви са предположенията относно мотивите за убийството?

Валери Петрович: Преположението е едно — американците се боят, че ЕР—ЕИЧ ще попадне в ръцете на западногерманците. Изглежда, Хас води двойна игра...

Двамата се отправят към дъното на кабинета, като продължават разговора.

Гласът на диктора: Съществува мнение, че за разузнаването всеки може да се изказва достатъчно професионално. Заблуда, основана на дългото четене на детективски романи! А всъщност разговорът между тези двама разузнавачи би бил толкова неразбираем за непосветените, колкото и разговорът между двама математици или астрономи. За да разберем същността на работата, достатъчно е да знаем следното:

Бочаров и Валери Петрович стоят до щанда, на който се виждат различни фотографии.

Гласът на диктора: първо — в град Дорхейт, под фирмата на фармацевтичен център, немският военен престъпник д-р Хас завършва работата си над новото психо-химическо оръжие — газа ЕР—ЕИЧ.

На екран на телевизора се появява жена, която чете сведение: „Адмирал Вал Пелц. Съединени щати. Два балона от газа ЕР—ЕИЧ при правилно разпределение са достатъчни, за да се превърне всяка армия или всеки град в дезорганизирано стадо малоумни.“ Бочаров и Валери Петрович стоят до прозореца и продължават разговора. Валери Петрович излиза от кадъра.

Гласът на диктора: Второ — човекът, убит на Лисабонската аерогара, е бил свързката между Хас и западногерманското разузнаване. Трето — с делото Хас се занимава нашият разузнавач Ладейников

Гласът на Валери Петрович: Най-голяма сложност сега представява положението на Ладейников...

Валери Петрович и Бочаров ходят из кабинета.

... в страната. Седмица преди това открива, че някой е претърсил чантата му, която пазел в сейф на банката. Наистина там имало само търговски книжа, нищо опасно, но ясно е, че следенето е започнало.

Бочаров: Контраразузнаването? Полицията?

Валери Петрович: Това ще се изясни сега. Разбира се, при това положение един разузнавач би трябвало незабавно да бъде отзован от страната. Но току-що е получен нов материал за Хас и Ладейников моли да му се разреши да остане в страната. Разбира се, като се премести в Дорхейт, смени документите, потърси прикритие и т. н.

Бочаров: А какви са гаранциите?

Валери Петрович: Самият той.

Ладейников купува от будката вестник и бързо върви по улицата.

Фотоателие. Фотограф и момиче-модел. Фотографът изважда от апарата касета.

Фотографът: Ти си уморена, за днес стига. До утре.

Момичето се облича и си отива. Фотографът се отправя към вратата на съседната стая.

В помещението на фотолабораторията влиза фотографът и отива към седящия до масата Ладейников, който се бръсне. Подава му документи.

Фотографът: Новите документи; билет за самолет за 6 часа сутринта. Фотография без мустаци, тъй като ти сега не си Стайндел, а Лонсфилд, притежател на фирма...

Ладейников държи паспорта в ръцете си.

Гласът на фотографа: ... за музикални автомати...

Ладейников и фотографът.

Ладейников: Пропадна.

Фотографът: Какво?

Ладейников: Билетът за самолета. Заминавам за Дорхейт.

Фотографът: Ще ми обясниш ли какво е станало?

Ладейников: Хас... Отново неговата следа.

Фотографът: Всичко отначало... Искаш ли да ядеш?
Ладейников: Много. Те са използвали стария код.
Фотографът: Моето мнение, разбира се, не те интересува?
Ладейников: Не, не ме интересува. Къде е оцетителят?
Фотографът: Зад паравана. Сложи престилката.
Ладейников отива зад паравана.
Гласът на Ладейников: Ние нямаме даже портрет на Хас. Необходимо е човек, който може да го познае.
Фотографът: Аз не вярвам в тази работа! Не вярвам, разбираш ли?

Театрален салон. На сцената на Театъра на младия зрител има представление. Салонът е пълен с деца, които с интерес следят онова, което става на сцената.

Гласът на непознатия: Господа, нашата шхуна е минирана!

Гласът на Гъливер: Дайте да провера вашия пулс!...

Няколко артисти, облечени в костюми на капитани. Сред тях е артистът Савушкин в костюм на Робинзон.

Гъливер: ...Длъжен съм да ви съобща, достопочтени Непознатий, ваш покорен слуга капитан Ломюел Гъливер започва плаване на длъжност корабен лекар.

Непознатият: Колко е часът?

Деца в зрителната зала.

Гласът на Гъливер: Моят хронометър показва 12 без две минути.

Гласът на непознатия: Спасявайте се! Хвърляйте се зад борда! Сега всички ще загинем!...

Савушкин в костюма на Робинзон. На по-заден план още двама артисти.

Гласът на непознатия: ...Остана една минута!

Савушкин: Капитани!...

Деца в зрителната зала.

Във фойето на театъра се появява Муравъов. Той разглежда фотографинте на артистите от театъра. Приближава се към окачения на стената портрет на Савушкин и го разглежда. Във фойето, в костюма на Робинзон, влиза Савушкин, сваля брадата и перуката и се обръща към Муравъов.

Савушкин: Извинете, моля, вие мене ли търсите?

Муравъов: Здравейте, аз съм от Държавна сигурност.

Савушкин в кабинета на Муравъов. Приближава се към масата, зад която седят Муравъов и един сътрудник.

Савушкин: За бога, защо именно аз? Защо? Нима не е достатъчно за един човек концлагер, партизански отряд и две ранявания. Освен това аз имам вегетативна невроза. Деца имам, в края на краищата. Две деца! Нима мога да рискувам?... Момче и момиче... Зает съм и в театъра — участвам в пет постановки. Не мога да захвърля колектива... теку-тъй! Това все пак е колектив. И после... телевизията... започват трактови репетиции. Скоро ще правим и новогодишна елха. А и... роля в киното ми предложиха. Малка, но с думи. Боже мой, какво говоря?! Поварвайте ми, аз не се страхувам за себе си...

Муравъов: Благодаря ви, Иван Павлович, ние всичко разбираме.

Савушкин: Поварвайте ми...

Муравъов: Благодаря, бъдете спокоен. Имаме единствена молба към вас.

Савушкин: Моля...

Муравъов: Помогнете ни да възстановим портрета на доктор Хас.

Савушкин: С удоволствие! С голямо удоволствие. Време може да се намери. Това винаги може да се уреди.

На екрана — рисувани контури на части от лице. Появяват се очи с различна големина. Камерата се отмества.

Зрителна зала. В креслата седят няколко души. Това са инвалиди, познавали някога Хас.

Гласове на инвалидите: ...Върнете очите! Ето сега прилича...

Не, не? Не е това! Не, не, не това. Формата не е съвсем... същата. Не, и устните малко по-тънки...

Камерата се отества и спира на седналите зад пулта Савушкин и Муравъов. Дватамата говорят шепнешком.

Муравъов: Иван Павлович, посъветвайте ни... Вие най-добре познавате тези хора — кого можем да изпратим зад кордона да познае Хас? Вие разбирате също, че той е могъл да си направи пластична операция и въобще да се измени.

Савушкин: А маниерите, привычките? Например да си опипва лицето като спя...

Муравъов: Може би Гончаренко?

Савушкин: Какво говорите... Та той осем месеца в годината лежи в болницата. Все пак те всички минаха през психологическа обработка. През пролетта на 44-та ние избягахме. А през лятото Хас започна да изпробва своя ЕР-ЕИЧ.

Муравъов: А Левков, нали и той избяга с вас?

Савушкин: Да, с нас избяга, не споря. Витюша, той е добър момък изобщо. Но той не само чуждите, а и руският език не знае добре. Той има само пети клас.

Муравъов: Затова пък вие отлично знаете немски. Свободно говорите, четете, пишете без грешки, даже немски песни помните...

Савушкин: Алексей Иванович, аз много добре разбирам какво имате предвид... И на каква, така да се каже, мисъл ме навеждате. Повярвайте, не мога!...

Бочаров внимателно слуша.

Гласът на Савушкин: И освен това въобще страхувам се!...

Савушкин и Муравъов стоят до пулта. Муравъов вдига телефонната слушалка и говори по телефона.

Муравъов: Седми вариант!

Рисувано лице на екрана.

Гласът на Муравъов: Прилича ли?

Гласът на Савушкин: Има нещо...

Савушкин и Муравъов.

Муравъов: Е, какво ще ни посъветвате? Ако ви е необходимо да гримирате този човек като Хас, какво бихте направили?

Лицето на Валери Петрович.

Гласът на Савушкин: Какво бих направил?

Савушкин и Муравъов.

Савушкин: Аз бих отпуснал ъглите на устата надолу... въобще устните надолу. Ето така? Ето така. И после... бих сложил рязка черта — ето така, аха.

На екрана рисуваното лице.

Гласът на Савушкин: ...ето тук, наляво... Точно така, моля...

Савушкин и Муравъов.

Савушкин: ...Очите, очите още малко събрани... Достатъчно!

Муравъов: Прилича ли?

Савушкин: Прилича.

Седнали в залата, инвалидите внимателно гледат лицето.

Гласовете на инвалидите: Сега прилича! Много добре! Прилича!

Да, да прилича!

Към екрана се приближава Муравъов.

Муравъов: И още една молба имам към вас, другари. Постаарйте се да си припомните какво още знаете за Хас. Може би някакви привычки, странности, увлечения...

Камерата панорамира по седящите в залата инвалиди и спира на Савушкин.

Първи инвалид: А-а... Булдог имаше. Такъв един тлъст, нисък, червеникав.

Втори инвалид: Да, да. Аз помня как те с коменданта на лагера се занимавах с овчарско куче...

Трети инвалид: Тре-ни-раха.

Четвърти инвалид: Водеха кучето с кашка.

Пети инвалид: И часовник имаше, който свиреше... Отваряше го и слушаше.

Шести инвалид: Наистина... От старовремски тип, такъв, кръгъл...

Седми инвалид: Да, голям, сребърен...

Савушкин: Да, да, към старинната музика той наистина не беше равнодушен. На средата на лагера беше поставен високоговорител. В началото свиреха все военни маршове и знаете ли, немско тангс (тананика). А когато дойде Хас, започнаха да пускат клавесин, нали знаете, орган — Вивалди, Хайдн и други такива. Навярно той беше донесъл плочи... А в лабораторията той беше един такъв тих, деликатен. Замисляше се... покриваше лицето си с ръка и произнасяше например: „Тази концентрация е пресметната по-скоро за гръбначно-мозъчни ефекти.“

В кабинета на Бочаров. Валери Петрович и Бочаров стоят зад масата. Бочаров: А как все пак той смята да открие Хас?

Валери Петрович: Засега всичко е против нас... fotografia нямаме, сегашното му име е неизвестно, адресът, връзките, познанствата, почти нищо. Но ето че съставихме словесния портрет...

Бочаров: А този актьор?

Валери Петрович: Савушкин? Твърде голям риск... Този човек е безкрайно далеч от разузнаването. В детския театър играе Робинзон Крузо...

Бочаров: А на вас Хамлет ли ви е необходим? Добър физиономист, великолепни реакции, добре говори немски, на баварски диалект.

Валери Петрович: Всичко това е добре, но ние нямаме време да го подготвим.

Бочаров: И после човекът е бягал от лагера на смъртта...

Валери Петрович: Павел Константинович, но нали и той самият не иска да замине.

Бочаров: И правилно постъпва. Вие да не би да му предлагате карта за Сочи, а? И все още не сте го направили съучастник в нашата работа. Но когато той приеме и почувствува колко много зависи от него, мисля, че ще се съгласи. А ако не се съгласи — значи не е човекът, на който трябва да заложим.

В зрителната зала. На екрана се демонстрира хроника от военното време. Инвалидите внимателно гледат.

Глас на инвалид: Какво е това?

Муравов: Немска кинохроника, снимка в края на 44-та година. Първите опити с ЕР-ЕГЧ—12. Вижте, може би тук някъде е Хас?

На екрана се сменят документални кадри. Двама души в бели халати до леглото на изтощен човек. Хранене на болни. Лице на осакатен човек, когото хранят с лъжица. Друг осакатен човек. Човек, който прави движения, като че коси трева. Юноша. Група болни. Момиче, което дъвче трева. Сгънал се на кълбо жив скелет.

Залата е празна. Светлината гасне. Зад пулта седи Савушкин.

От зданието на фармацевтичния център излизат сътрудниците. Някои се отправят към колите, сядат в тях и потеглят. Сред тях са О'Рейли и Хас.

В колата си седи Дрейтън, наблюдава отпътуващите и тръгва по следите на една от колите.

Колата на Дрейтън преминава през площада на града.

Колите преминават покрай металическа ограда. Камерата панорамира по фирмата на фармцентъра.

Кафене. На високо столче седи Ладейников. Става, отива до музикалния автомат и го изключва.

Кафене. Музикален автомат. Ладейников сменя плочата и се оттегля. Зад тезгяха на бара стои Елис. Към нея се приближава Ладейников.

Елис: Защо пушите цигари? Лула би ви отивала повече.

Ладейников: А на вас би ви отивала дълга рокля, съвсем дълга. И да стонте седнала на седло на една страна. Какъв кон повече ви харесва — черен или бял?

Елис: Побелял на петна...

Посетител: Елис!



Д. Банионис [Ладейников] и Л. Мерзин в ролята на пастора

Елис се отдръпва от Ладейников, налива на посетителя вино и отново се връща при него.

Елис: Мистър Лонсфилд!

Ладейников: Да!...

Елис: Тук за вас се говорят страшни неща.

Ладейников: Друго не може да се очаква... Най-големите клюки се раждат в най-малките градове...

Елис: Да, говорят, че вие искате да превърнете Дорхейт в Монте Карло.

Ладейников: Не би било лошо.

Елис: Че вие се каните да поставите из целия град музикални автомати и да разорите всички.

Ладейников: Това е добра идея, Елис. Нима никой още не се е сетил за това?

Елис: ...Мм... ние имаме само надбягвания на кучета, заради тях в неделя нямам нито един клиент. Говори се още, че вие искате да купите кегелбан.

Ладейников: И вие вярвате на тези приказки?... Напрасно... Но що се отнася до кегелбана, наистина се каня да купя.

Плочата в автомата се сменя автоматически.

Ладейников до тезяха.

Камерата панорамира по лицата на посетителите в кафенето.

Ладейников седи на столчето.

Гласът на Ладейников: Аз поставям тази плоча втора седмица. През това време посетиха кафенето почти всички сътрудници на фармацевтичния център. Навярно сред тях е бил и Хас...

Лицето на един от посетителите.
Гласът на Ладейников: Възможно е той и сега да е тук...
Лицето на друг мъж.
Гласът на Ладейников... Може би това е професор Олдингтън...
Ладейников седи на своето столче.
Лице на мъж с очила.
Гласът на Ладейников: ... Или Мауер?
Камерата панорамира по лицата на посетителите в кафенето.
Гласът на Ладейников: ... Доктор Бляк? ... Може би Борн?
Келнерът се приближава към масичката, зад която седят трима възрастни мъже и чакат поръчката.
Хас: Професоре! Мистър О'Рейли!
О'Рейли: Да...
Хас: Вие искахте да поръчате...
Ладейников от своето столче продължава да наблюдава.

В движение. Крайградски пейзаж.
В движение. Панорама на пейзаж от прозореца на вагона. Камерата се приближава към платформата и спира.
От перона потегля влак.
На перона стои Савушкин.
Площад пред гара. Чакат коли. Върви жена с чанта. Тичат две момичета.
В хотела пред портiera стои Савушкин. Портнерът му подава ключ.
Портнерът: Моля ви, мистър Попелбаум! Джери, отнесете вещите в стая 214. Моля ви!
Савушкин, придружен от служещия, се изкачва по стълбата.
Ладейников в кабинета си. Запалва цигара. Отива към масата. Отваря папка. Изважда фотографии, на които са изобразени сътрудниците на фарм-центъра.
Фотографиите в ръцете на Ладейников. Той ги сравнява със снимката, направена по словесния портрет на Хас.
Савушкин лежи в леглото на стаята си. Като чува стъпки и чукане на вратата, става, облича халата си и отива в съседната стая.
Савушкин: Влезте!
Влиза камериерката.
Камериерката: Добро утро!
Савушкин: Добро утро.
От сградата на хотела излиза Савушкин и върви по улицата.
Савушкин минава по друга улица.
Савушкин излиза на градския площад.
По улиците разносвачът на мляко носи бутилки към входовете на къщите.
Савушкин преминава през площада.
По улицата върви военен духов оркестър.
Върви Савушкин.
Савушкин върви по друга улица.
На площада, до голям градски барометър, стои Савушкин. Към него се приближава полицейският инспектор Смит.
Смит: Този барометър винаги показва „ясно“. Рядко някой пристига в Дорхейт в такова време. Октомври и ноември в нашите краища са мъртъв сезон.
Савушкин: Толкова по-добре... Тихо е.
Покрай тях с грохот профучават дългокоси момчета и момичета на мотоциклети.
Смит: Надявам се, че добре ще отпочинете, сър.
Савушкин: Надявам се.

Плажът на Дорхейт. Множество коли, наредени една до друга. Собствениците седят в колите си, без да отварят стъклата. Пушат. Замислено гледат хоризонта. Това се нарича „излизане на море“

По плажа се носи колата на Дрейтън. Рязко завива и спира до колата на Смит.

Плаж. В колата си седи Дрейтън; отваря вратичката.

Дрейтън: Добро утро, инспекторе!

Гласът на Смит: Добро утро, мистър Дрейтън!

Дрейтън: Нещо ново?

Гласът на Смит: Почти нищо.

Дрейтън: Така...

Гласът на Смит: Само един пристигнал... Мъртъв сезон...

Дрейтън отива до колата, в която седи Смит.

Дрейтън: Кой?

Смит: Западногерманец. От провинцията.

Дрейтън: Звънил ли е някъде?

Смит: Досега не.

Дрейтън: Срещал ли се е с някого?

Смит: Не.

Дрейтън: Разбира се, той вече е нанесен във вашата схема?

Смит: Мистър Дрейтън, обстоятелствата ме принуждават да сътруднича с вас. Към методите на вашата работа се отнасям с уважение, макар понякога те да са съмнителни. Аз все пак съм полицаи, мистър Дрейтън...

Дрейтън: Е, и какво?

Смит: Аз бях полицаи, когато вас още, извинете, ви нямаше на този свят...

Дрейтън: Чудесно!... Нима това ни пречи да бъдем приятели?

Смит: Човек, който извършва убийство така леко, както момче събаря ябълка от дърво... извинете ме...

Дрейтън се отдалечава от колата на Смит.

По крайречната улица върви Савушкин; приближава се към неголям мост.

Гласът на Ладейников: Хайде, успокой се, не трябва да се оглеждаш... Не се оглеждай... Никой не те вижда. Не трябва да се суетиш... Какво се суетиш? За какво си се разбързал? Стига вече...

Ръката на Савушкин взима листче с шифрован текст, оставено от Ладейников.

Гласът на Ладейников: Е...

Савушкин се отдалечава от моста.

Гласът на Ладейников: ... Слава богу...

Камерата панорамира по Ладейников, наблюдаващ от моста.

Ладейников върви срещу Савушкин. Двамата се срещат и се разминават мълчаливо.

Савушкин в стаята си. Влиза в банята, запалва осветлението и разгъва листчето с шифрования текст. Пуска водата от крана. Текстът е с цифров код. Цифрите се изместват от надпис: „Здравейте, Иван Павлович, добре дошли! Вашата задача за 2 ноември е изпълнена. Чакайте нови.“

Група посетители на изложба на кучета.

Друга група хора с кучета.

Мъж и жена около черен понтер.

На територията на изложбата влиза лека кола.

Камерата панорамира от продавача на кучешката лавка към посетителите.

Дама с малко домашно кученце.

Очилата дама с бял пудел.

Сред посетителите на изложбата на кучета се появява Савушкин.

Черен пудел.

Савушкин.

Дългоухо куче.

Лицето на Савушкин.

Към един от притежателите на кучета се приближава Савушкин.

Кучкарят: Какъв цвят, а? ... Чудо!

Булдог.

Гласът на Савушкин: Забележителен!...

Савушкин и кучкарят.

Савушкин: (иронично) Какъв цвят!...

Кучьарят: Хм. Муцуната му е лековата.
 Савушкин: Лековата е...
 Едно от помещенията на изложбата.
 На горната площадка е застанала дама и гледа надолу. Към нея се приближава Савушкин. Дамата излиза.
 Група посетители в изложбената зала.
 Савушкин наблюдава. Изведнъж сред посетителите той забелязва човек, който отдалече прилича на Хас. Промъквайки се през тълпата, Савушкин се приближава към него и незабелязано разглежда лицето му, — не, не е той.
 Друга група посетители на изложбата.
 Група посетители, седнали на столове.
 Общият вид на залата. Камерата спира на седнал млад човек.
 Общият вид на залата. Възрастен господин.
 Наблюдаващият Савушкин.
 Общият вид на залата.
 Савушкин.
 Дворът на изложбата. Група посетители. Между тях върви Савушкин.
 Лицето на Савушкин.
 Побелял мъж с куче.
 Савушкин оглежда наоколо и излиза от кадъра.
 През прозореца на автомобил наднича черен дог. Покрай колата минава Савушкин и се промъква между други коли. Към него се приближава Гребан.
 Гребан: Вие, струва ми се, също в Дорхейт?
 Савушкин: Да...
 Гребан: Аз снощи ви видях в хотела.
 Савушкин: Хм...
 Гребан: Седнете, ще ви закарам...
 Савушкин: Благодаря.
 Савушкин сяда в колата на Гребан.

Екран на телевизор. На екрана вървят рекламни кадри за продажба на цигари.
 Ладейников седи в кафенето. Гледа телевизора.
 Посетител: Довиждане!
 На екрана на телевизора се вижда стадион, на който става кучешко надбягване.

Ладейников.
 Савушкин и Гребан играят билиард.
 Савушкин: Петнадесетата наляво, в ъгъла.
 Гребан: Просто не зная какво бих правил, скъпи господин Попелбаум, ако не бях ви срещнал. Наистина аз имам няколко приятели в тукашния фармацевтичен център... Петата в средата... Също немци, но те са толкова заети, че почти не се виждаме...
 Савушкин: А аз тук...
 През стъклената врата гледа мъж с тъмна шапка.
 Гласът на Савушкин: ... Никого не познавам. В ъгъла наляво, топка!...

Ладейников стои на високо столче пред бара.
 Гласът на Гребан: Седмата в ъгъла (ослушва се).
 Гласът на Савушкин: Тринадесетата в средата!...
 Покрай Ладейников минава О'Рейли. Зад тезгяха седи Елис. Към нея се приближава О'Рейли.
 О'Рейли: За бога, извинете, Елис!...
 Елис: Да?
 О'Рейли развълнуван.
 О'Рейли: Моля, бутилка уиски!...
 Гласът на Елис: Какво става с вас, мистър О'Рейли?!
 На улицата Ладейников чака пастора. Пасторът се приближава към Ладейников.

Пасторът: Отново вие? Нали вече ви казах, че музикалните автомати нямат никакво отношение към католическата църква.

Ладейников: Изслушайте ме, отец Мортимър. Изслушайте ме и вие ще разберете, че тук ме води не користа, а грижата за благо на ближния, стремежът към добро.



Ладейников и Савушкин (Ролан Биков)

Пасторът: Добре, говорете, само че накратко. Без демагогия, не ги обичам. И не мислете, моля, че ще успеете да ми продадете нещо...

Пасторът и Ладейников излизат от църковния двор и вървят по улицата.

Ладейников: Тук, в църковния двор, тези момчета и момичета, които знаят да карат само своите ужасни мотоциклети (въздиша), ще намерят това, което е станало за тях единствена храна — джазовите новости... Те ще започнат да идват тук по-често... Още по-често... Скоро този двор ще стане тяхно любимо място. Техен клуб. Естествено любопитство ще ги кара да се заглеждат и във вратата на храма. Постепенно вечната красота на богослужението, звуците на органа, църковното пеене ще започнат да проникват в техните заблудени души и накрая...

Пасторът: Знаете ли, приятелю, в това има нещо!... Аз винаги съм говорил, че в нашата работа трябва да се търсят нови форми. Въпросът сега е в това, кой ще заплати за тези... (въздиша), за тези така горещо рекламирани автомати?...

Ладейников: Заради общото дело аз съм готов да направя 30% отстъпка.

Пасторът: Не е лошо... Това вече е нещо... А останалото?... Мистър Пулвър, нашият епитроп... Не... малки са шансовете.

Пасторът и Ладейников вървят по улицата и продължават разговора.

Ладейников: Може би мисис Гулидж ще пожертвува нещо за църквата?... Такава набожна жена от безупречно семейство....

Пасторът: Няма да даде!... Нито стотинка!

Ладейников: Чуйте, свети отче, ние с вас забравихме такъв прекрасен енориах като професор О'Рейли.

Пасторът: Разбирате ли, много странен човек е този О'Рейли... Наистина той вярва. Даже искрено вярва — нещо, което не може да се каже за много други. Но... неотдавна той ми каза такава...

Ладейников: Е, всеки си има свои странности, но нима това пречи?...
Пасторът: Трудно ми е да ви обясня... Да. Аз се страхувам, че вие едва ли бихте ме разбрали... Не мога да прося пари от човек, който се намира в такова състояние като този О'Рейли. Вие ще кажете, че това са предразсъдъци, че аз съм твърде сантиментален (въздиша). Възможно е... Но на мен ми се струва, че той не е съвсем на себе си... От това ли, че действително около нас стават такива тъмни работи (въздиша)... Впрочем това вече се отнася до тайните на изповедта и няма никакво отношение към музикалните автомати...

Във вратата на градския музей се появява Савушкин. Влиза в залата, разглежда картините и докосва една от тях.

Механическа музикална статуетка се включва и започва да свири.

Лицето на Савушкин.

Във вратата на музея влиза Ладейников.

Лицето на Савушкин.

Ръката му се събира в юмрук.

Към Савушкин се приближава Ладейников.

Ладейников: Вие винаги ли нарушавате музейните правила?

Савушкин: Не. А вие пазач на музея ли сте в този град?

Ладейников: Е, слава богу!... Аз съм Ладейников.

Ръка прехвърля фотографии.

Гласът на Ладейников: Вие видяхте ли този човек?

Гласът на Савушкин: Да...

Ладейников и Савушкин.

Савушкин: ... В кафенето... Вчера и по-миналия ден.

Ладейников: Може би пластична операция?

Савушкин: Не, Хас е по-висок, по-сух и очите му са други... Нищо няма да излезе от работата ви с мен.

При кегелбана. Няколко души хвърлят топки.

Савушкин в компанията на Гребан стои до тезгяха на бара и наблюдава играчите.

Играчите хвърлят топките, които се търкалят по дъската и събарят кеглите.

Гребан се отдалечава от тезгяха.

Играч хвърля топка.

Топката се удря у кеглите.

Савушкин си съблича самото и се отдалечава от тезгяха. Една ръка взема топка и я хвърля по дъската.

Топката се търкаля по дъската и събаря всички кегли.

Савушкин и Гребан се приближават към тезгяха. Савушкин си облича самото.

Гребан: Вие имате удивителна ръка, удивителна (смях). Ако можехте още малко да тренирате, бихме могли да съберем тук прекрасен немски отбор. А моите приятели фармацевтите...

Савушкин: Какви момичета... (гледа минаващи момичета). А вие там наистина ли имате приятели?

Гребан: Най-близки отношения (смях)... Какво?

Савушкин (смее се): Нищо, просто така... Моля, още бира?... (смее се).

Савушкин и Гребан отварят завесата и влизат в съседната стая. Около масички седят посетители. На сцената танцува разголена жена. Гребан и Савушкин седят до една масичка.

Гребан: Това е по ваш вкус, нали? Вие знаете ли какво е това да ви следят?...

Лицето на Савушкин. Гребан с гръб.

Гребан: ... Не се плашете... В този мил град след всеки чужденец седмица-две ходи човек, а понякога и двама... До третата масичка вляво.

Двама посетители.

Савушкин, Гребан с гръб.

Савушкин се надига иззад масичката.

Савушкин: Невероятно! Ти, Ханс, си истинско момче.

Работи самозаписващ апарат.

В апаратната за приемане жена-оператор чете информация и се обръща към офицера.

Же на т а: Другарю старши-лейтенант!

О фи ц е р ъ т: Да?

Жената предава на офицера шифрован текст. Офицерът като прочита информацията, взима телефонната слушалка и говори по телефона.

О фи ц е р ъ т: Другарю Муравъов, говори дежурният. Новини по вашето дело.

По улиците на нощния град се носи кола. Рязко спира до сградата на Комитета за държавна сигурност. От колата излиза Муравъов и бързо влиза във входа.

Кабинет в Комитета за държавна сигурност. Към един от сътрудниците на управлението се приближава Муравъов. Дватама седат в кресла. Сътрудникът предава на Муравъов получените документи.

С ъ т р у д н и к ъ т: Съобщение от Западна Германия... Човекът, който ви интересува, е приемникът на Щейдеман, свързката между западногерманското разузнаване и Хас.

Фотографии в ръката на Муравъов. На снимката Гребан и Савушкин в билиардната.

Савушкин и Гребан достатъчно пияни вървят по улицата.

С а в у ш к и н: Е, добре (въздиша)... Така да бъде... Ще кажа... Преди половин година в Лисабон застреляха един човек...

Г р е б а н: Аха...

С а в у ш к и н: Кой, защо, какво? Тебе не те засяга. След него останаха някакви документи. Документи... Хартийки, подписани от някой си д-р Хас. Чувал ли си?... Е, добре (пее).

Савушкин и Гребан вървят по улицата.

С а в у ш к и н: (смее се)... Кратко казано, тези документи се намират у един човек... Няма да говорим у кого... Който е готов с удоволствие да ги върне на доктора... Но сам разбираш, приятелю, не безплатно... (смее се). Не безплатно... (смее се). Не безплатно... Засега довиждане... Не безплатно...

Г р е б а н: Засега довиждане!

В кантората на Ладейников.

Влиза Ладейников и сяда на дивана.

Г л а с ъ т н а Л а д е й н и к о в: Савушкин ме довърши. Нима той е актьор от детския театър? Според мен той е от цирка. Колко пъти ми се струваше, че ще се наложи да се намеся. Беше ми просто страшно. Много рисковано работи... Много...

В гората е спряла лека кола. Към колата се приближава Савушкин. Отваря вратата.

Ладейников и Савушкин в колата.

Л а д е й н и к о в: Е, bravo. Засега всичко върви нормално. Вие сте просто Качалов, Едмунт старши.

С а в у ш к и н: Достатъчно, Константин Тимофеевич. Какво говорите, все още няма никакъв резултат. На другия ден вечерта пристига и така небрежно с надменен тон заявява, че Хас заминал някъде накрай света, едва ли не в Южна Америка; кога ще се върне, никому не е известно. А вие, казва, ако много бързате, можете да преведете документите чрез моите приятели. Оплакваше се също, че много скъпо искам.

Л а д е й н и к о в: А вие какво мислите? Изглежда, те там са се посъветвали с Хас и са решили да не рискуват. Това е единият вариант. А другият, ако Хас някъде ви е видял, заподозрял е нещо или даже ви е познал. Не случайно Гребан така се залепи към вас.

С а в у ш к и н: Не, не. Повярвайте на моята актьорска интуиция. Аз също усещам партньора. На Гребан и през ум нищо не му минава. Бъдете уверен.

Л а д е й н и к о в: За всеки случай за всичко това на Гребан нито дума повече.

С а в у ш к и н: А може ли да му кажа, че имам друг купувач?

Л а д е й н и к о в: В никакъв случай. Работата на разузнавача, трябва да ви кажа, изисква голямо чувство за собствено достойнство и търпение. Ще видите, че те сами дълго няма да издържат. Ще почакаме, докато те направят следващия ход.

Ръката на Ладейников включва и настройва радиото.
Гласът на Ладейников: ... А засега спокойно продължавайте да пиете бира с Гребан.

Савушкин: А вие знаете ли какво е това пироза на черния дроб?

Ладейников: За пръв път чувам.

Савушкин: Това е много опасна болест. Тя се случва при злоупотреба с алкохол. От тази черна бира просто душата ми се обръща.

Ладейников: А вие опитайте да минете на светла.

Савушкин: Не мога. Сродство на душите. Просто сили нямам.

Ладейников: Войниче, учи се да се държиш здраво на краката си. Учи се да не спиш на седлото. И да вариш черното си кафе на слаб огън.

Савушкин: Слушайте, как можете да се смеете в такова положение? Всичко отива по дяволите. С тези кучешки идиотщини, за които пропиляхме толкова време, нищо не излезе. За старинната музика Хас също не иска и да знае...

Ладейников: Мога съвсем да ви разстроя. С часовника също нищо не излезе.

Савушкин: Антикварят не го ли взе?

Ладейников: Не. Първият тур всичко минаваше нормално. Покана за продажба на публичен търг — уникални старинни часовници на безценица. Отличен миниатюрен предавател — гордост на нашата фирма.

Савушкин: Е, и какво?

Ладейников: Антикварят го купи, постави го на витрината — и всичко завърши с това. Нито един човек от града не се развълнува.

Савушкин: Колко сте спокоен, убийствено спокоен. А нали времето си върви. Времето. Аз не спя. Знаете ли, че аз отдавна вече не спя. Понякога ми идва в главата, че всичко това започва. Страхувам се да не си загубя ума...

Ръката на Ладейников върти копчето на радиоапарата.

Гласът на Савушкин: Слушайте...

Ладейников и Савушкин.

Савушкин: ... Аз имам опит — аз съм сапър. Половината война с това съм се занимавал. А не може ли да взривим този център и да го изпратим по дяволите, та да свърши тази история. Нямам какво да губя, не съм Качалов, нито Кинг-старши. Все пак, щом са ме изпратили тук, аз съм длъжен да направя нещо. Но вие не изпитвате ли поне малко страх?

Ладейников: Хм, никога не съм мислил, че у актьорите е така развито чувството за здрав смисъл. Вие мислите, че в работата на разузнавачите всичко може да се планира?

Савушкин: Константин Тимофеевич.

Ладейников: Да.

Савушкин: Вие случайно не сте ли били при партизаните?

Ладейников: Не, не ми се е случвало.

Савушкин: А на какъв фронт служихте?

Ладейников: В главния щаб служих като шифровчик.

Савушкин: Кой ви командуваше?

Ладейников: Генерал Халдер, а след това Йодл. Аз служих... в немския щаб.

Савушкин: ... А в къщи в Москва дената са сами с жената. Кой знае какви бели правят, уверявам ви...

Ладейников: Честит празник, Иван Павлович!

Савушкин: Честит празник!

Ладейников: Другарю старши-лейтенант от запаса...

Савушкин: ... Войник...

Ладейников: Вземайки предвид вашите необикновени заслуги пред съветското разузнаване, а също така образцовата издръжливост и отлично самообладание, ви награждавам в чест на празника с този забележителен часовник. Голкова повече, че неблагодарният доктор Рихард Хас го пренебрегна. Командуването ви благодари за отличната служба и подчертава, че този часовник трябва да се намира у вас постоянно. Денем и нощем. В бара, в банята, в хотела и т.н.

Савушкин: Благодаря. А ние здравата се провалихме. И с О'Рейли нищо не излезе.

Ладейников: Защо? Човекът работи във фармецентъра, някъде заедно с Хас, не е на ред със собствената си съвест. Не, О'Рейли не трябва да се изпуска.

Савушкин: Слушайте, а може би в този град няма никакъв Хас?



Ладейников: Може би...

Колата потегля и се движи по горската просека.

По брега на залива минава духовият оркестър на пожарникарите.

На брега стои Савушкин и наблюдава легенето на чайките. После бавно излиза от кадъра.

Ладейников се разхожда по аленте на крайморския парк.

Ладейников бавно върви по неголемия мост над реката. Край брега на морето по плажна се носи кола.

Колата минава край други коли и рязко завива покрай автомобила, в който седи Смит.

Дрейтън седи в своята кола и разговаря със Смит, който също седи в своята кола.

Дрейтън: Затова всъщност аз исках и да поговорим. Съвършено ясно е, че колкото приближава завършването на работата над ЕР-ЕИЧ, толкова по-големи са шансовете на другите разузнавания да я открият. Съгласете се, че при бърливостта на нашите сенатори и генерали, това не представлява особена трудност.

Смит: Съгласен съм, мистър Дрейтън.

Дрейтън: И така изхождаме от предположението, че в града се нами-

рат един западногермански разузнавач и един руски...

Смит: Готов съм да се съглася, мистър Дрейтън.

Дрейтън: Благодаря... Но виждате ли, скъпи инспекторе, струва ми се, че допускаме една грешка; като лош футболен отбор ние играем в отбрана, предоставяйки на противника цялата инициатива.

Смит: Ние не играем футбол, мистър Дрейтън.

Дрейтън: Аз предлагам да опростим задачата, инспекторе. Трябва да ги пратим по лъжлива следа, да ги заставим да се разкрият. Да опитаме да инсценираме кражба на документи. Вие познавате Катрин...

От зданието на фармцентъра към площада вървят сътрудници. Сред тях е Катрин, О'Рейли Хас и други.

Гласът на Дрейтън: ... Секретарката на професор О'Рейли.

Сред сътрудници на фармцентъра вървят О'Рейли и Хас. О'Рейли сяда в колата и заминава.

В коридора на фармцентъра се появява Дрейтън. Той върви по коридора и се отправя към вратите.

Вратите на кабинета се раздвижват. Влиза Дрейтън, приближава се към сейфа, натиска копчето, сейфът се отваря.

Дрейтън измъква от сейфа документи; загваря го и като взима документите, излиза.

От вратата на една къща, съпроводена от двама полицаи, излиза Катрин. Катрин и полицайте седат в колата. Колата отпътува. След нея върви друга кола, карана от Дрейтън.

Кафенето. Свири джаз. Няколко танцуващи двойки.

Оркестърът престава да свири. Танцуващите отиват към своите масички. Камерата панорамира по билиардната стая. В нея край масата играят Савушкин и Гребан. До масичката седят Дрейтън и още двама младежи.

До тезяха стоят Смит и двама други посетители на кафенето. С гръб към камерата стои Елис.

Посетител: Слушайте, инспекторе... Ако е истина всичко това, което се говори, за какъв дявол сте я пуснали?...

Смит: Вие повишавате тон на държавен служител!

До тезяха от двете страни стоят Елис и Смит. Към тях приближава Ладейников.

Елис: Защо се нахвърлихте върху нея?! Сигурна съм, че Катрин не е направила нищо лошо.

Смит: Хм, похвално е, че вие се застъпвате за своята приятелка...

Елис: Защо приятелка?... Просто позната...

Смит: А-а...

Елис: Знаете ли, когато стоиш зад тезяха на бара в самия център на града...

Елис се отдалечава и налива вино на един посетител.

Ладейников: Е, как за утре?

Смит: Мисля в 6 часа.

Ладейников: А кои ще бъдат?

Смит: Адвокатът и аптекарят.

Ладейников: Честно казано, аптекарят не ми харесва много като партньор.

Смит: Е...

Ладейников: Твърде са му дълги пръстите.

Смит: Да, той просто... (шепне на ухото).

Смит и Ладейников. Към тях се приближава Елис.

Елис: Мистър Смит, нима Катрин ще отиде в затвора?...

Смит: Ха-ха... Служебните работи не са тема за разговор в кафенето.

Ладейников: Не трябва, Елис!

Лицето на Ладейников. Той запалва цигара и внимателно слуша задкадровия разговор.

Ладейников: ...Има по-приятни теми.

Гласът на Смит: Единственото, което мога да кажа, засега е, че тя е уволнена. Вие знаете, че беше секретарка на един от най-уважаваните и-и-и най-осведомените професори във фармацевтичния център. Тя пазеше ключовете от неговия сейф. И изведнъж този сейф се оказва празен като гнил орех.

Гласът на Елис: Господи, запази ни! Какво? И пари ли са изчезнали?
Гласът на Смит: Е, какви пари! Дреболия! Няколко стотици... Секретни документи, записки на професор О'Рейли, дневници... Разбира се... казвам това само на вас... Надявам се, че никой в града няма да научи.

Гласът на Елис: Разбира се!

В кафенето влиза Катрин. Тя ходи от маса на маса, опитвайки се да намери свободно място.

Момиче: Извинете, тук е заето!...

Посетител: Заето е тук...

До билиярда стои Савушкин. Към него приближава Гребан.

Катрин приближава към масичка, до която седи един посетител.

Посетителят: Заето...

Като не намира свободно място, Катрин избягва от кафенето.

Савушкин и Гребан до билиярда.

Ладейников и Елис.

Лицето на Ладейников. На очите му сълзи.

Гласът на Смит: Е-е-е, престанете...

Ладейников: Не мога... Вие също плачете, Джон!

Гласът на Смит: Сигурен съм, че никакви гости...

Смит и Ладейников в кухнята. Двамата режат лук.

Смит ходи из кухнята.

Смит: ...не заслужават това... Толкова мъки! Даже за един полицай е много.

Ладейников: Лукът предпазва от грип, инспекторе.

Смит: Аз също вярвам в добрите стари средства. Знаете ли, Лонсфилд, че много се страхувам да доживея до времето, когато ще ни хранят с месо от нефт и с вино от бензин... Всичко се утилитаризира — човечеството губи зъбите си и с тях съвестта си. Никой от нищо не се бои и в същото време целият свят се бои от всичко, от всички... От вас — защото сте богат, от мен — защото имам власт, а от себе си — защото не всеки знае какво ще направи в следващата минута...

Ладейников: Да... Кой може да очаква такава история с момичето от фармацевтичния център.

Смит: В този случай вие не сте съвсем прав.

В гората спира лека кола. От колата излизат Гребан и Катрин и вървят из гората.

Гребан: Можете да бъдете уверена, скъпа Катрин, че тук нищо няма да ви се случи. Това е най-спокойното място по цялото крайбрежие.

Кабинет. В креслото седи Смит.

Гласът на Дрейтън: И така, вие предполагате, че Гребан?...

Смит: Не аз предполагам. Това са обективни данни, почти математика. Нали до операцията с дневниците на професора той не я забелязваше. Не е ли истина?... По-нататък. Той явно преследва Попелбаум.

В друго кресло седи Дрейтън.

Гласът на Смит: ...За какво? Повярвайте ми, зад това се крие нещо сериозно.

Смит се приближава към Дрейтън.

Смит: А най-главното е да се изясни с кого той е установил контакт във фармацевтичния център. Кажете, Дрейтън, вие абсолютно сигурен ли сте в самия Хас?

Дрейтън: Човек, когото толкова години ние крием от присъдата... А освен това той беше така изплашен, когато узна за смъртта на свързката в Лисабон... Не, едва ли... А това що за...

Ръката на Дрейтън показва с молив върху листа хартия, на който е начертана схема.

Гласът на Дрейтън: ...разклонение е?

Гласът на Смит: Това е Лонсфилд!

Дрейтън и Смит.

Смит: Притежателят на музикалните автомати. Доколкото той идва в къщи и играем покер — той ще не-ще чува някои телефонни разговори, така или иначе разменяме съображения... С една дума според методиката на научното контраразузнаване той също трябва да бъде включен в нашата схема.

Гласът на Дрейтън: А това какво е?

Смит: Това сте вие... вашата линия...

Дрейтън зад бюрото.

Дрейтън: Моята?

Гласът на Смит: А какво странно има в това? Нима е толкова вероятно, че вие или аз от гледна точка на обективното контраразузнаване бихме могли да се окажем руски или немски агенти?

Дрейтън: Вие страхувате ли се от мене, инспекторе?!

Смит седи в креслото.

Смит: Е-е... Не се огорчавайте, обикновени отношения между хората... Французите казват: „Предават само свои“...

Смит и Дрейтън.

Смит: ... Главата ме боли.

Дрейтън: Сигурно се променя атмосферното налягане.

Смит: Възможно е.

Дрейтън: Е, добре. И така, какво предлагате вие!

Смит: Да се усили наблюдението над Гребан и Помелбаум.

Дрейтън: Моля...

Държи в ръцете си няколко фотографии.

Ладейников седи зад масата в кабинета си. Скрива фотографии. Става и си облича самото.

На улицата до стена стоят Савушкин и Ладейников.

Ладейников: И още утре ще се наложи да се отиде на някакъв риск. Професор О'Рейли може да се окаже съвсем не този човек... Той може да вдигне шум, да се обърне към полицията. С една дума утре никакви контакти с мен. Това е опасно. Впрочем, докато все още твърде малко знаем за О'Рейли, друг изход нямаме. Довиждане.

Ладейников си отива. Савушкин гледа след него.

Катрин и Гребан лежат в леглото. Катрин става и отива до прозореца

Гласът на Гребан: Къде?...

Катрин стои до прозореца.

Катрин: Морето свети...

Гребан в леглото.

Гребан: Спи, момиче, утре ме чака тежък ден...

Пред вилата на О'Рейли стоят няколко леки коли.

Зад кормилото на една от тях е Ладейников.

Във входа на вилата влиза Гребан.

Гребан е в кабинета на професор О'Рейли. Той внимателно търси нещо. Камерата панорамира през отворената врата на съседната стая, където в кресло седи О'Рейли и с гръб към камерата Хас. По време на техния разговор Гребан намира кабела на системата за сигнализация и го прекъсва.

Гласът на Хас: ... Даже мимолетните избухвания на гения са нищо в сравнение с това, което може да даде на човечеството ЕР-ЕИЧ... Аз дословно цитирам записките на Мекфорд след последния експеримент.

Гласът на О'Рейли: Но вие помнете, че в края на експеримента той се опита да се хвърли от прозореца...

Гласът на Хас: Издръжливостта, скъпи колега, издръжливостта... Ние все още не знаем всичко...

О'Рейли: А страхът, инстинктивният страх на хората пред газа като средство за водене на война... Усещането за безчовечността на това оръжие е инстинктивно и следователно много по-мъдро, отколкото ние мислим.

Гласът на Хас: Това, за което сега всички са се захванали, аз имам предвид военната страна на работата, е най-неинтересното. Но нали ядреният век също започна с Хирошима... По-нататък, когато ЕР—ЕИЧ помогне да се изтръгнат от лицето на земята ненужните плевели, ще настъпи нова ера. Златният век.

О'Рейли и Хас седят в креслата. Хас с гръб към камерата.

О'Рейли: Вие помните делото срещу Опенхаймер, нали?

Хас: Разбира се, и аз, скъпи колега, искам...

О'Рейли: Беше му зададен въпросът какво е по-важно за него — лоялността пред държавата или пред човечеството?

Гребан седи в креслото в другия кабинет.

Гласът на О'Рейли: ...А за нас двамата, професоре, съществува още и задължението пред бога.

Гласът на Хас: Разбира се, разбира се...

Гласът на О'Рейли: С една дума аз съм против продължаването на опитите с газа ЕР—ЕИЧ. И ако не ме послушат, ще бъда принуден да се обърна към помощта на пресата.

Ладейников зад кормилото на колата. От вилата потегля колата на Гребан. Колата излиза на пътя и се отделява.

Ладейников наблюдава това и излиза от колата си.

Ладейников отива към вилата и влиза във входа.

Ладейников влиза в кабинета и върви из него.

Ладейников: Мистър О'Рейли!

Ладейников влиза в съседната стая. До бюрото в кресло седи завързан мъртвият О'Рейли.

Лицето на Ладейников.

Органист свири на орган.

Камерата панорамира по стената на църквата и се спира на постамент с каменен ковчег.

Гласът на пастора: Не!... Не може да бъде. Не може да бъде... Трябва нещо да се направи. Ще отида до епископа, ще напиша във вестниците...

Гласът на Ладейников: Вие ще успеете да направите само първата крачка и...

Ладейников и пасторът до надгробна плоча.

Ладейников: ...и вас ще ви изпратят след професор О'Рейли.

Пасторът: Какво да се прави... Какво да се прави?...

Ладейников: За какво говореше той с вас на изповедта? Може би той е назовал някои имена?

Пасторът: Да, той назова... Господ да е с вас, Лонсфилд. Вие знаете ли какво значи тайната на изповедта? И въобще всичко, всичко това е предначертано в светото писание... „И ще излезе дим от бездната и ще стане слънцето мрачно като власеница и луната ще стане червена като кръв, а водата — пелин и хората ще търсят смъртта, и няма да я намерят...“ Нима може да се спре това, което е съдено да се случи?

Ладейников: Но нима не е казано в писанието: „Ако аз издигна над земята меч и народът вземе човек и го постави на стража и стражът, като види меча, не затръби с тръбата и не предупреди, кръвта на невинните жертви ще падне върху неговите ръце.“

Пасторът: Кой сте вие, Лонсфилд?

Ладейников: Ние сме неизвестни, но за нас ще узнаят. Считат ни за мъртви, а ние сме живи — във великото търпение, под ударите в тъмниците, в безчестие, в изгнание. Нас ни смятат за лъжци, но ние сме верни!

Пасторът: Не се ли боите, че аз ще се обърна към полицията?

Ладейников: Не, аз се боя от друго, от вашата слабост. От вашето малодушие. Боя се от това, че вие не се решавате. И тогава ще се случи това, което сега все още може да се предотврати. В живота на всеки човек настъпва час, когато той е длъжен да избере кому да служи — на бога или на дявола. И его сега вие сте длъжен да направите този избор.

Пасторът: Не, не мога.

Ладейников: Е, какво пък, вие сте прав. Мислите за себе си, за своя хляб. А в същото време това може да започне всеки час, всяка минута. И краят на света е нищо в сравнение с онова, което очаква човечеството. Защото даже след края на света човек е длъжен да съхрани своята безсмъртна душа. А това оръжие е безпощадно. То ще ни лиши не само от разум — то ще ни лиши от душа. Никой даже няма да разбере, че войната вече е започнала. Просто хората един след друг ще се превръщат в тихи животни, готови покорно да изпълняват чужди заповеди. Майките ще започнат да душат децата си в люлките, децата ще убиват старци. Никой няма да съзнава какво върши...

Пасторът: Но свещеническата клетва, тайнството на покаянието, пасторският дълг...

Ладейников: Човекът, който хвърли бомба над Хиросима, също смяташе, че изпълнява своя дълг.

Пасторът: Не, не мога, не мога.

Във вратата на църквата влизат група служители на обряда.

Свири орган.

Преминува Дрейтън с група сътрудници.

Общият вид на църквата, в която са се събрали много хора.

Дрейтън със своите сътрудници. Незабелязано дава указания. Двама излизат от кадъра.

Ладейников, две жени и мъж.

Дрейтън сред молещите се.

Група молещи се, седнали в ложата; сред тях Хас.

Ковчегът с тялото на О'Рейли стои на постамент. Пасторът и неговият помощник коленичат пред разпятието.

С гръб към камерата стоят молещите се. На по-далечен план — ковчегът с тялото.

Лицето на Ладейников.

Сред присъстващите на панахидата се появява Гребан.

До разпятието стоят пасторът и неговият помощник.

Лицето на Гребан.

В църквата влиза Савушкин.

Ладейников сред молещите се.

Савушкин сред молещите се.

Две жени и мъж.

Двама мъже.

Лице на мъж.

Лице на мъж с очила.

Савушкин сред молещите се.

Пасторът и неговият помощник обикалят ковчег и се спират с гръб към камерата. Коленичат.

Савушкин сред молещите се.

Лице на мъж с очила.

Савушкин се отдръпва от групата на молещите се.

Лицето на Ладейников.

Савушкин се приближава към друга група хора.

Главата на Хас с тил към камерата.

Савушкин сред молещите се.

Лицето на Ладейников.

Главата на Хас с тил към камерата.

Пасторът и помощникът отиват до ковчега

Лицето на Ладейников.

Пасторът минава около ковчега.

Лицето на Катрин.

Лицето на Дрейтън.

Към ковчега един след друг минават сътрудниците на фармцентъра. Сред тях Катрин. Прощават се с мъртвия.

Лицето на Савушкин сред другите посетители.

Към ковчега приближава Хас. Нервно опипва лицето си като спял.

Лицето на Савушкин. Той втренчено гледа Хас.

Хас вдига главата си и погледът му се среща с погледа на Савушкин.

Лицето на Гребан.

Лицето на Савушкин.

Ладейников внимателно наблюдава Савушкин... Хас... отново Савушкин.

Лицето на Ладейников на фона на другите молеци се.

Лицето на пастора.

Куполът на църквата.

Факлоносец със запалена факла в ръка.

От църквата излизат присъстващите на панахидата. Изнасят венци. Върви Дрейтън с група свои сътрудници.

По улиците се движи процесията.

Появява се Савушкин. Той бавно върви по улицата. До него се приближава кола. От нея излиза Гребан и кани Савушкин да влезе.

Гребан: Седнете, скъпи господин Попелбаум... Седнете... Какъв тъжен театър, нали? Моля...

По улицата на коли се движи траурната процесия.

В колата зад кормилото е Гребан. На задната седалка — Савушкин.

Гребан: Да минем оттук... Така е по-близо.

Колата на Гребан се отбива от шосето и излиза на горски път. Спира. Гребан и Савушкин в колата.

Гребан: Погледнете, приятелю мой, струва ми се, че се е отворила задната врата.

Савушкин се обръща. Гребан се нахвърля на Савушкин, затиска устата му с кърпа.

Савушкин: Ох! Ммм...

По улицата върви кола. Спира се. От нея излиза Ладейников. Той бързо отива към телефонната будка. Сблъсква се с минувач.

Ладейников и минувачът на улицата.

Стоп кадър.

От прозореца на кола наблюдава Батлър.

Ладейников се приближава до телефонната будка.

Ладейников до телефонната будка.

Стоп кадър.

Ладейников влиза в телефонната будка и набира номера на телефон.

Хотел. Портнерът взима телефонната слушалка. До него стои мъж.

Портнерът: Да... Но мистър Попелбаум го няма!

От входа на кегелбана излиза Ладейников и се приближава към колата си.

Ладейников до колата.

Стоп кадър.

Ладейников отваря вратичката на колата.

Стоп кадър.

Колата на Ладейников отпътува от кегелбана.

От прозореца на кола камерата панорамира по улицата.

Врата на градската стена. През нея минава колата на Ладейников.

От гаража излиза автомобил. От него излиза Ладейников. Той затваря вратата на гаража и сядва в колата.

По пътя на селището върви колата на Ладейников.

Ладейников зад кормилото на колата. Говори по микрофона.

Ладейников: Ти ще останеш тук! Състави точното разписание на проф. Борн. Запознанства, разходки, телефонни разговори. След два дена — по-нататъшни инструкции... И главното — непременно изпрати Савушкин в къщи.

Гласът по радиостанцията: Кой е Борн?! Кой е Борн!
Ладейников: Незабавно предай в центъра — Рихард Хас — Борн!

Лицето на Савушкин. Той идва на себе си. Камерата се отдалечава.
Савушкин седи завързан за кресло.

Лицето на Хас.

Хас: А вие сте остарели... Бръчки... Повярвайте ми, много ми е неприятно, че всичко така се обърна...

Савушкин седи в креслото. Хас се разхожда из кабинета. От съседната стая се чуват писъци.

Гласът на Хас: Методите на тези младичките... могат да компрометират каквото си искат. И най-святото дело... Аз ви разбирам — възпоменанията от войната, газовите камери...

...Самият аз не мога да не мисля за това без потръпване. Но ако вие знаете до какво би довел нашият експеримент, без съмнение не бихте позволили да ви забъркат в тази история... (От съседната стая се чуват писъци на жена. Хас се мръщи).

През вратата на кабинета влиза Гребан. Хас се обръща към него.

Хас: Ние с хер Попелбаум искахме да поговорим спокойно... Или ето какво... Пуснете някаква музика. Включете телевизора в края на краищата!

Гребан се приближава към телевизора и го включва.

Екранът на телевизора. На екрана — схватка на ръгбисти. Ултра модерен танц. Крак отмерва такт върху клавишите на роял.

Лицето на Хас. Той прави гримаса на погнуса.

Гребан включва програмата на телевизора на друг канал и излиза.

На екрана на телевизора — концерт. Изпълнява се „Прощалната симфония“ на Хайдн.

Хас ходи из кабинета.

Хас: Та, ето какво. Хитлер беше човек с изключителна интуиция, но, да си признаем, рядък невежа. Той не разбираше, че новите идеи могат да се родят само на нова научна основа. Друга би била работата, ако той беше доживял ЕР—ЕИЧ! Това ще бъде общество на хора от нова порода, защото е достатъчно да се въпръска само една десетхилядна от грама ЕР—ЕИЧ в тялото на най-тромавото човешко същество и то мигновено ще усети огромно интелектуално могъщество. Ето ви и решение на всички проблеми. Няма да има повече нито богати, нито бедни. Ще има само елит, живеещ в един нов едем — мислителни, поети, учени... вие ще попитате кой ще работи? Правилен въпрос! Ще работят представителите на непълноценните раси, преминали през специална психо-химическа обработка, но в съвършено други дози. Наистина по този път се откриват приказни възможности.

Хас се приближава към вратата на съседната стая, от която се чуват писъци.

Хас: Престанете!... Първо, тези хора по своему ще бъдат съвършено щастливи. Тъй като те напълно ще бъдат лишени от памет. Те ще бъдат откъснати от всякаква външна информация. Ето от какво хората страдат най-много — от сравнението. Кой живеел по-добре, кой по-богато, кой имал повече власт... А човек, преминал през психохимическата обработка, ще се радва непрекъснато, ще се радва, че му е топло, че доматиът е червен, че слънцето свети, че е точно два часа и че каквото и да се случи, той ще получи своята питателна бобена супа, през нощта жена, при условие, че прилежно се е трудил. Е, нима това не е милосърдно? А по-нататък — ЕР—ЕИЧ ще може постепенно да създава определени типове на служебен човек с определена квалификация и служба. Това е така, както мъдро го е направила природата в мравуняка. Представете си — човек-тъкач...

Лицето на Хас.

Хас: Човек-хлебар, човек-шофьор. При това той няма да има никакви други потребности, никакъв комплекс за малоченност. Има ли у вола комплекс за малоченност от това, че той е вол? Той е вол и слава богу! Човекът-робот за нищо няма да мисли и винаги ще е доволен. И той ще се размножава, ще произвежда себеподобни.



Хас е близо до Савушкин, който седи вързан в креслото.

Хас: От човека-златар също не може да се роди човек-математик, както от котката не може да се роди слон. Изключено! Защото влиянието на ЕР-ЕИЧ засяга генетическата структура на човека. Ето ксе е особено важно. А вие казвате...

На екрана — болен от лагера на Хас с движения на косач.

Болно момиче от лагера на Хас, дъвчещо трева.

Гребан блъска в кабинета през вратата пребитата Катрин. Той я хвърля на пода и я бие.

Гребан: Погледни го! Съобщавала ли си му нещо? Колко ти плати?

Катрин: Аз нищо не зная.

Гребан: Къде са дневниците на О'Рейли?

Катрин (с вик): Аз нищо не зная, аз не познавам този човек. Не зная къде са тези документи. Кой сте вие?!

Савушкин в креслото.

Савушкин: Престанете!

Гребан се отдалечава от Катрин и като минава покрай Хас, се приближава към Савушкин.

Гласът на Хас: Не сте напреднали много...

Гребан: А какво дадоха вашите хуманни методи?!

Хас: Почакайте, Гребан. Това не става така бързо.
Гребан: Докторе, ние не сме у дома си! Нямаме време. Аз не мога да остана в града нито минута. А вие трябва да се пригответе.
Хас: Да-да! Аз ей сега.
Гребан бие Савушкин по лицето.
Гласът на Гребан: Кой работи с тебе?!
На екрана на телевизора музикантите гасят свещите.
Гласът на Гребан: Кой работи с тебе?!

В помещението на фармцентъра. По коридора вървят Хас и Дрейтън.
Хас: Боже!... Как ме измъчи това бързане!
Дрейтън: Тази работа се върши за историята, докторе, а историята не обича да чака. Може би трябва да се разшири лабораторията и да се вземат нови хора?
Хас: Един мой колега обичаше да казва, че даже ако се съберат заедно девет бременни жени и тогава пак няма да се роди дете за един месец. Идеята трябва да узрее. Колкото и да се стремя да окажа помощ на моето ново отечество, вашата страна, която винаги ми е внушавала най-високи чувства, уви! Идеята трябва да узрее. Ако откъснеш плода зелен, може и да се отровиш.
Хас ходи из кабинета си. Отваря сейфа. Измъква оттам чанта и излиза.

Кабинет на инспектора Смит. Смит седи в креслото.
Смит: Хас?!... Но вие твърдахте...
Дрейтън ходи из кабинета на Смит.
Дрейтън: Твърдах, но се появиха нови обстоятелства. Първо, защо той е така демонстративно спокоен по отношение на случая с Катрин? Не означава ли това, че той има свои неизвестни на нас източници за информация? Второ, по наши сведения работата е завършена, но Хас твърди, че остават не по-малко от два месеца.
Смит: Аз също мислих за това.
Дрейтън: В чий интерес е да се забавя работата? Кои са замесени тук? Немци или руснаци? А може да са го купили и японците.
Смит: Аз служа в Дорхейт 30 години и през това време не съм виждал нито един японец.
Дрейтън: Това още нищо не значи.
Смит: Според мен трябва незабавно да се арестува Гребан.
На вратата на кабинета се появява Батлър. Отправя се към масата, зад която седи Смит, и сяда в едно кресло.
Батлър: Както винаги вие се занимавате не с това, с което трябва...
Гласът на Смит: А защо военното контраразузнаване си пъха носа в чужди работи? На какво основание?
Батлър: Сега ще видите... (показва фотографии). Познавате ли този човек?

Фотографии на Ладейников.
Гласът на Смит: Прекрасно го познавам.
Гласът на Батлър: И какво предполагате, кой е той?
Батлър, Смит и Дрейтън.
Смит: Аз предполагам, че това е мистър Лонсфилд, с когото съвсем наскоро се разделих.
Батлър: Винаги съм вярвал в нашата полиция... Това е Стендайл — резидент на руското разузнаване.

Ладейников зад кормилото на колата си.

Във вилата на Гребан. Гребан смъква ризата от гърба на Савушкин. Ръката на Гребан запалва газова запалка и поднася пламъка към лицето на Савушкин.

Гребан: Кой друг работи с тебе?
Савушкин гаси пламъка. Гребан отново запалва пламъка и го поднася към тялото на Савушкин.

Савушкин: Ммм...

Гребан: Кой работи с тебе?!

Лицето на Катрин. Тя го закрива с ръцете си. Камерата панорамира към джобния часовник на Савушкин.

Гласът на Гребан: Кой! Кой, казвай! Кой работи с тебе?

Ръката на Ладейников настройва приемателя.

Ладейников зад кормилото на колата.

Гласът на Гребан по радиото: Кой друг работи с тебе? Казвай! Кой работи с тебе? Кой?!

Ладейников завива остро и се връща назад.

Ръка натиска секретно копче.

Камерата панорамира към седящия на масата Смит, който говори по микрофона.

Смит: До всички постове: сив плимут, с номер ЕС-ЗЛ 00599. Да се съобщава за всяко негово придвижване.

Камерата панорамира седящия в креслото Батлър.

Батлър: Този човек ми се е изплъзвал два пъти. Имам предчувствие, че сега ще го хванем.

Колата на Ладейников се носи по горски път.

Ладейников зад кормилото.

Гласът на Гребан по радиото: Кой! Казвай! Кой работи с тебе?!

Ладейников: Антони, аз съм!... Чакай в колата на двеста метра от стария дом. Ще вземеш Савушкин.

Кабинетът на Смит. Зад масата седи Смит. Тук са и няколко полицаи.

Глас по радиото: Докладва групата за външно наблюдение. Попелбаум до този момент не е намерен. Лонсфилд е забелязан на северното шосе в черен шевролет. Отправя се към града.

Влиза полицай.

Полицаят: Господин инспекторе!...

Глас по радиото: Професор Борн е излязъл от фармацевтичния център в посока към крайбрежието.

Хас излиза от колата си и се отправя към вилата на Гребан.

Лицето на Савушкин. До него Гребан.

Савушкин: Господа, аз се надявам... Не... Има ли възражение против това изречение... Наистина ние не сме господа по положение, но по положение ний сме господа! Господа! И така, господа, имам чест...

Гребан бие Савушкин.

Влиза Хас с чанта в ръка. Поставя чантата на масата.

Хас: Полудяване ли симулира?

Лицето на Савушкин; до него Гребан.

Савушкин: И така, господа...

Гребан му нанася удар.

Савушкин стене.

Кабинетът на Смит. Зад масата Смит. Тук са и няколко сътрудници.

Глас по радиото: Докладва постовият Уалерг; колата на Лонсфилд тръгна по посока на вилата на Гребан.

Смит: Ето това е всичко... Дванадесет души с оръжие в три коли. Аз ще тръгна сам.

Във вилата на Гребан. Гребан продължава да изтезва Савушкин. На вратата с пистолет в ръка се появява Ладейников.

Ладейников. Горе ръцете! Към стената (към Катрин). Развържете го! Не мърдайте! Така!...

Катрин става от пода, приближава към Савушкин и му развързва ръцете.

Савушкин: Тифю! Да се махаме оттук.

Гребан стои до стената. Ладейников го обскирва. Взима пистолета му. Към него се приближава Савушкин.

Ладейников. Нищо, Ваня. Еей сега. .
 Савушкин бие Гребан.
 Гребан: А-а!...
 Савушкин: Къде е Хас? Къде се дяна Хас?!...
 През градските врати се носят полицейски коли.
 Ладейников разглежда книжата в чантата на Хас.
 Ладейников (на Савушкин): Бързо долу! На двеста метра от къщата
 ви чака двучетен „Форд“.
 Лицето на Савушкин.
 Гребан стои до стената.
 Лицето на Савушкин.
 Ладейников. Зад гърба му с пистолет в ръка се появява Хас.
 Хас: Оставете чантата!
 Ладейников хвърля чантата върху Хас.
 Ръката на Ладейников държи ръката на Хас с пистолета.
 Започва схватка между Гребан и Ладейников. Хас се хвърля върху Са-
 вушкин.
 Схватката продължава. Гребан рита с крак падналия Ладейников. Савушкин
 наанася удар на Гребан.
 Хас бие Савушкин.
 Ладейников и Хас на пода продължават борбата.
 Схватката продължава.
 Ладейников: Вземи чантата и бягай! По-скоро! Върви!
 Савушкин взема чантата и излиза от стаята.
 Катрин се опитва да излезе след Савушкин. Върху нея се нахвърля Хас.
 Гребан се бие с Ладейников. Хас се опитва да удари Ладейников, но сам
 получава удар и пада.
 Катрин.
 Гребан хвърля Ладейников на пода.
 Гребан се бори с Ладейников.
 Хас се нахвърля срещу Ладейников.
 Хас: Той отнесе чантата! По-бързо! По-бързо!
 Гребан става и излиза от стаята.
 Савушкин гледа през задното стъкло на колата.
 Гребан изтичва от вилата към своята кола, скача в нея и тръгва.
 Колата на Савушкин се промъква между полицаите.
 По горския път се носи кола.
 Катрин вдига пистолета.
 Ладейников пуска Хас и излиза от стаята.
 Хас се вдига от пода и се отправя към Катрин.
 Катрин: Не се приближавайте към мен!
 Катрин с пистолет в ръка.
 Катрин: Не се приближавайте към мен! Не се приближавайте!...
 Стреля.
 По шосето лети кола. Камерата панорамира през стволовете на дърветата.
 Камерата следи колата.
 Зад кормилото на колата е фотографът. На задната седалка — Савушкин
 с чантата на Хас в ръце.
 Камерата следи колата със Савушкин. Догонва я колата на Гребан.
 В колата Савушкин предава на шофьора чантата.
 Камерата следи двете коли.
 Гребан зад кормилото на своята кола.
 Иззад завоя на шосето излизат една след друга две коли.
 По шосето се носят две коли.
 Колата на Савушкин прави завой. Колата на Гребан също завива рязко и
 едва не се преобръща.
 Савушкин се усмихва. Гледа през задното стъкло на колата. Колата на Гре-
 бан остава назад по шосето.
 Ладейников зад кормилото на своята кола.
 Колата на Ладейников благополучно минава опасния завой.
 По шосето продължава гонитбата на Гребан след колата на Савушкин.
 Панорама през дърветата. Ладейников зад кормилото.



Сцена от филма „Мъртъв сезон“

От камерата по шосето се отдалечават колите на Савушкин и Гребан.

По шосето покрай камерата се носят двете коли.

Гребан зад кормилото.

По шосето се отдалечават двете коли.

Гребан зад кормилото.

Ръката на Гребан измъква пистолет.

Колата на Савушкин, гледана отзад.

Гребан стреля.

Колата на Савушкин се отдалечава. В кадъра се появява колата на Гребан, която бива настигната от колата на Ладейников.

Ладейников рязко завива.

Колата на Гребан.

Гребан зад кормилото.

Колата на Гребан лети по наклона.

Детайл на падаща кола.

Колата на Гребан се преобръща няколко пъти.

Камерата панорамира по шосето, по което виждаме съборени пътни стълбове. В кадъра се появява лежащата по наклона кола на Гребан, а на шосето до разбитата си кола седи раненият Ладейников.

Ладейников седи неподвижно.

На шосето до разбитата кола с гръб към камерата седи Ладейников.

Към него приближават колите на Дрейтън, Смит и полицаите.

На шосето, на мястото на произшествието, стоят полицаите. Пристигат момчета и момичета на мотоциклети. Полицаите ги карат да бързат.

Полицаите около мястото на произшествието.

Дрейтън и Смит.



А. Еремберг — д-р Хас

С м и т. Мога ли да ви бъда полезен с нещо, мистър Лонсфилд?

Ла де й н и к о в: Можете. Моля, да отбележите в протокола, че при ареста не съм оказал съпротива.

Камерата панорамира по шосето отдалечаващите се мотоциклетисти.

На екрана на телевизор се появява диктор с микрофон в ръка.

Дикторът: Нашата камера се намира до входа на затвора. Сега вие ще видите Рой-Уйлямс, адвокатът на руския полковник, обвинен в шпионаж.

На екрана се появява кола, от която излиза възрастен човек. От всички страни го обграждат журналисти и фотокореспонденти.

Журналистка: Кажете, моля ви, какво ви накара да защитавате този руснак?

Журналист: Какви подбуди ви ръководеха?...

Адвокатът: Аз се съгласих да защитавам този човек, защото се надявам, че нашето правителство разполага с аналогични хора, изпълняващи аналогични мисии в много страни на света...

Журналистът: Благодарим ви, благодарим!

Ладейников говори по телевизията.

Ладейников: Ганди е казал веднаж: „Никой не може да стане пълен човек, без да е прекарал известно време в затвора.“ Струва ми се, че за пръв път в живота си аз ще имам време спокойно да поразмисля... Съгласете се, че 25 години са достатъчен срок за размишление...

Около маса седят журналисти. Провежда се пресконференция, която се предава по телевизията.

Гласът на председателя: Да направим равностетка. Сега ви е ясно, господа, на границата на каква катастрофа стоеше човечеството, ако...

Камерата панорамира по седящите журналисти, Савушкин и председателя на пресконференцията.

Председателят: Ако това оръжие не беше станало известно на целия свят. Хас правеше опити с газа ЕР—ЕИЧ още по време на войната. Свидетели, затворници от лагера на смъртта, го обвиняват.

Савушкин се изправя.

Савушкин: ...Аз не бях подложен на психо-химическа обработка, както моите другари, защото през април 1944 година избягах...

В затворническия двор идва колата на Дрейтън.

Ладейников в килия.

Ладейников и Дрейтън в килията. Дрейтън говори нещо на Ладейников.

Гласът на Ладейников: Те ме увещават вече три години...

Ладейников и Дрейтън.

Гласът на Ладейников: ...Три години от двадесет и пет — съвсем не са много...

Дрейтън и Ладейников.

Дрейтън: У нас узря любопитен план... За целия свят вие можете да останете затворен, както преди...

Ладейников седи в кресло в кабинета на затвора. Зад масата — началникът на затвора. С гръб към камерата седи Дрейтън.

Гласът на Батлър: На вашите писма ще стои клеймото на затвора. Ако с вас искат да се видят представители на печата или хора от посолството, ние винаги ще успеем да ви върнем обратно в затвора пет минути преди началото на срещата...

Камерата панорамира по Батлър.

Батлър: ...И в същото време вие ще работите за нас в нашето тукашно отделение...

Панорама на Дрейтън и Ладейников.

Дрейтън: Конфорт, хубаво вино, жени, осигурено бъдеще...

Гласът на Батлър: За началото, да кажем, 25 хиляди долара за годината и звание полковник от нашите въоръжени сили... Вие ще живеете сред свободни хора, свободно, наистина в демократично общество. Мисля...

Камерата панорамира по Батлър.

Батлър: ...че двама разузнавачи от различни страни по-лесно ще се разберат помежду си, отколкото всеки един от тях със своите началства.

По стълбата на затвора, съпроводен от Дрейтън и конвой, върви Ладейников.

Дрейтън: Нима вие не разбирате, че Русия отдавна ви е изключила от сметките си като таен агент. Вие сега сте на четиридесет и няколко години, ще излезете оттука като старец, а в затвора рядко някой доживява старостта.

В затворническия двор сред затворници се разхожда Ладейников.

Гласът на Ладейников: Около Москва сега е есен, паднала е слана, листата са изгорели... Савушкин е започнал новия сезон...

Дрейтън и Ладейников в затворническа кола.

Дрейтън: Вие ме карате да прибягна към крайна мярка. Сега сме сами на пътя... Предполагам, че на вас не е нужно да ви се обясни как се прави това — нощ, опит за бягство... Още има възможност да направите избор...

Ладейников: Аз вече съм избрал за себе си. Отдавна...

Дрейтън: Стоп!... Станете!... Излезте! Излезте!...

Ладейников излиза от колата.

Към Ладейников се приближават два конвоя и офицер от контраразузнаването.

Офицерът. Мистър Лонсфилд, вашето контраразузнаване в Москва е заловило полковник Николс, изпълняващ някаква тайна мисия. Аз съм упълномощен да ви заявя, че ако вие рискувате да смените нашия затвор със сибирските солни мини, бихме могли да направим предложение на руснаците за вашата размяна.

По шосето срещу камерата идват трима полицаи на мотоциклети. Спират. След тях се движат три коли, от които излизат няколко мъже.

С гръб към камерата — седящите на мотоциклети полицаи. В кадъра се появява кола, до която седи представител на военното разузнаване. В дълбочина на кадъра по шосето се задават три леки коли.

Ладейников седи в колата между конвоиращите го. На ръцете му белезници. Камерата панорамира по седящите до шофьора конвой.

Конвоят: Пет и двадесет и пет!

До колата стоят мъже в цивилно облекло. Един от тях върви срещу камерата и излиза от кадъра.

На шосето на не голямо мостче, през дъре се срещат двама души, говорят нещо и се връщат към колите си.

Към седящия в колата Ладейников и конвоиращите го приближава контраразузнавач и говори през прозореца.

Контразузнавачът: Длъжен съм да ви предупредя, полковник...

Ладейников седи между двамата конвои. Един от тях му сваля белезниците от ръцете.

Гласът на контразузнавача: ...че монте хора са въоръжени и са получили заповед да се възползват от оръжието си, ако вие се опитате да бягате.

В една от колите се сваля страничното стъкло. В колата седят Дрейтън и сътрудник.

Ладейников излиза от колата и съпроводен от офицер на контраразузнаването, върви по мостчето. От другата кола излиза Дрейтън.

Ладейников и двамата конвои вървят срещу камерата.

По шосето към мостчето, съпроводен от представител на съветската страна, върви Николс.

Камерата панорамира от лицето на вървящия Ладейников към лицето на Дрейтън.

С гръб към камерата към мостчето върви Ладейников.

Към камерата върви Николс.

Ладейников.

Ладейников и Николс се изравняват, спират за миг, поглеждат се и се втурват към своите.

Ладейников попада в прегръдките на Муравъв и други другари. Те го водят към колите.

Колите завиват и тръгват по шосето.

От мостчето в противоположни страни отпътуват двете групи.

Москва. Международно летище. Огромна тълпа от посрещачи, фотолютери, кинооператори. Цветя.

Камерата панорамира по посрещачите. Стълбата се движи към самолета.

По стълбата към вратичката на самолета тичат посрещачи. От самолета излизат група млади мъже. Посрещачите ги прегръщат. Камерата панорамира по стълбата. От самолета излиза Ладейников и се спуска по стълбата.



Ладейников си пробива път през тълпата от хора, които викат, махат с цветя, смеят се. Музика, музика... Възторжени викове: чуват се откъслечни фрази от приветствена реч.

Глас по радиото: Приветствуваме нашите герои, защитили в трудни условия...

Ладейников сам се отдалечава от групата на посрещачите.

Гласът по радиото: ...спортната чест на нашата страна!...

Ладейников върви по летището сам и попада в прегръдките на генерал Бочаров и други приятели.

По шосето сред брезови горички пътува „Чайка“.

В колата, прекъсвайки се един друг, разговарят за нещо хората, придружаващи Ладейников. Ние не ги чуваме; виждаме само неговото лице. То е замислено. Ладейников е наклонил побелялата си глава и е съсредоточил поглед някъде... в себе си.

Лицето на Муравъов в колата.

Ладейников в колата на фона на брезовите горички.