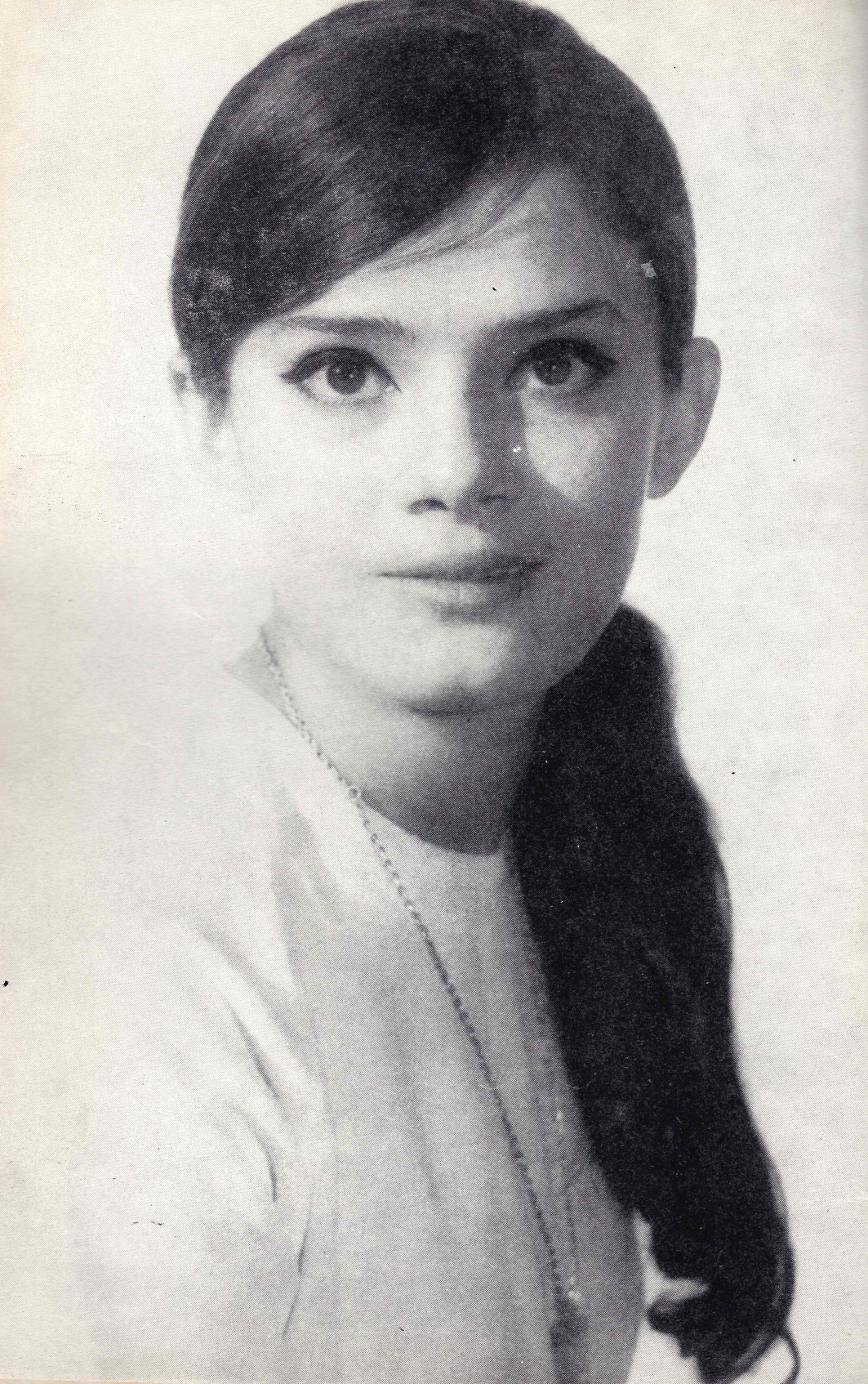




373

T.O.

киноизкуство





бр. 7, юли 1969

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

25 ГОДИНИ НАРОДНА ВЛАСТ

ГЕОРГИ СТОЯНОВ—БИГОР — ДОКУМЕНТАЛНО-
ТО КИНО И СЪВРЕМЕННОСТТА

**РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ, ТОДОР СТОЯНОВ, МЕТОДИ
АНДОНОВ** — ПОРТРЕТ НА ДИМО КОЛАРОВ

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ — ИСТОРИЧЕСКИ-
ЯТ ПЪТ НА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ НА БЪЛГАР-
СКИЯ ЕКРАН

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ГОСПОДИН НИКОЙ“

ХРИСТО КИРКОВ — „ПАРТИЗАН ЗА БОЙ СЕ
СТЯГА“

ЯКО МОЛХОВ — „СТЕПЕНТА НА РИСКА“

МАРИЯ РАЧЕВА — „ПОСОКА — БЕРЛИН“

ИВАН СТОЯНОВИЧ — СИДНИ ПОАТИЕ, ИЛИ КАК-
ВИ РОЛИ ДА ИГРАЕ ЕДИН НЕГЪР

МАРИАНА СТОЕВА — КИНАТА НА СОФИЯ

ЮРИ ХАНЮТИН — ГОДИНИ НА НАДЕЖДИ

М. СЕМЕНОВ — НАШИЯТ СЪВРЕМЕННИК УИЛЯМ
ШЕКСПИР

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ — БЕЛЕЖКИ ЗА УНГАРСКО-
ТО КИНО

С. СЕЧАНОВА — СЕДМИЦА НА ТУНИСКИЯ
ФИЛМ

ХРОНИКА

БАНЧО БАНОВ, ПЕТЪР ВАСИЛЕВ — КНЯЗЪТ
(СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, III етаж

тел. 87-91-11, вътр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97

каса — 87-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата Ст. Берова и
Ст. Данаилов във филма „На всеки километър“
На втора страница на корицата младата актриса
Виолета Гиндева

25

ГОДИНИ
НАРОДНА
ВЛАСТ

ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО И СЪВРЕМЕННОСТТА

ГЕОРГИ СТОЯНОВ—БИГОР

„Документалният филм е съвестта на киното.“

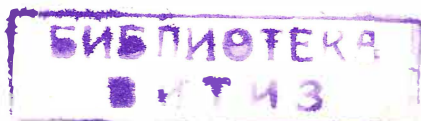
И. Ивенси

Обикновено в значението на дадени открития се убеждаваме по-късно, след като се вгледаме в тях от дистанцията на един продължителен период. Когато Гутенберг откри своята печатарска преса, посочвайки един по-удобен начин за записване и тиражиране на човешкото слово, едва ли си е давал сметка за революцията, която извършва в развитието на цивилизацията. Нова епоха бележи в историята на културата и откритието на Люмиер. Самият той оценяваше изобретението си като технически курioз. Сега ние виждаме вече по-добре истинската цена на откритието, наречено кино. Открито бе едно ново средство за изразяване. В „Пристигането на влака“ действителността е уловена автентично — и като пространство, и като време. Уловен е един реален факт. Фотографирано е едно конкретно пристигане на влака. Фотографиран е един неповторим миг и при всяко прожектиране можем да възпроизвеждаме на екрана същата случка, същите образи, същата атмосфера, същото движение. Ето защо всяко документално изображение на екрана има уникална стойност. Това е по изразу на Андре Базен „балсамирано време“. А изразно средство, което притежава тази непозната за другите видове изкуство специфика, не може да не е привлекателно за един творец, а след това и за един изследовател, за един социолог, етнограф, есеист, политик и т. н.

Вероятно тези специфични особености е имал предвид и Дзаватини, който смята, че киното е сбъркало, като е избрало пътя на Мелies, а не на Люмиер.

Разбира се, един такъв краен извод е неприемлив. Вярно е, че киното е изявило някои от силните си страни още в хрониките на Люмиер. Не е грешка обаче, че по-сетне Чаплин, Айзенщайн, Ален Рене, Кurosава, Ром не са следвали пътя, който препоръчва Дзаватини. Такова стриктно следване би довело до едностранчивост в развитието на седмото изкуство. Натрупаният след Люмиер опит доказва, че кинематографът се превърна в изкуство, дирейки по различни посоки спецификата си.

Но понеже това не е сега моя тема, бих искал да продължа отново подхванатия разговор за „линията“ Люмиер, за документалния филм, който според Ивенси е само „една от великите реки на кинематографа“.



Споменах вече за свойството документализъм, което и в миналото, и днес има своите горещи поклонници. Документалният подход към действителността винаги е привличал и ще привлича художниците. Тази носталгия към документализма се обяснява не само като стремеж към една от особеностите на киното, но и като реакция срещу измислицата, срещу инсценировката, нагласата, фалша, срещу игнорирането и произволното опериране с жизнените факти.

Още през двайсетте години в Съветския съюз крайъгълният камък на Лефовската естетика бе фактът. Лефовците отхвърляха живописата и вместо нея препоръчваха фотографията. Главният редактор на „Кинофото“ О. Ган смяташе за контрареволуционно дори понятието изкуство. Айзенщайн, който работеше в областта на игралния филм, в стремежа си да постигне максимум документалност отхвърляше сценария, сюжета, индивидуалния герой и т. н. Сам той нарече своя „Броненосец“ драма във форма на хроника. А във филма му „Октомври“ превземането на Зимния дворец и до днес вълнува и се цитира като документален епизод в монтажните архивни филми.

Дзига Вертов през този период се обяви изобщо срещу сюжетното игрално кино. Той признаваше само документалния филм. Развечавайки в многобройните си манифести „хилядолетните естетически пошлости“, той ратуваше за кино, отразяващо „живота такъв, какъвто е“; „в зрителното поле — казваше той — живота; материал за монтажното построяване — живота; декорация — живота; артисти — живота“.

Тази неподправеност, тази документалност, върху която се крепи и без която е невъзможно съществуването на документалния филм, е оказвала и ще оказва огромно влияние и върху игралния филм. Не веднъж игралният филм е преживявал възраждане, отдръпвайки се от бутафорията, от фалша, благодарение на документалното кино. В този смисъл документалното кино му е подсказало не само малко идеи за методите на интерпретация на действителността, за стила, за актьорската игра, насочвало го е към една „фотографност“ в изказа, провокирало е вяроност към жизнената правда, респектирало е с реализма си, с активния си интерес към индивида и обществото, със способността си бързо да реагира на съвременните явления.

До филми с подчертана документална стилистика, като „Броненосецът“, „Тринайсетте“ и „Чапаев“ се стигна не без участие и на откритията на Вертов, въпреки че самият той дълго време нападаше игралното кино.

Френското кино се освободи някога от сюрреализма до голяма степен пак посредством „документализма“ на Виго, Епщайн. В началото на шейсетте години „новата вълна“ се появи въобще не без косвено участие и на групата документалисти, известна като „група на 30-те“. Теоретичните принципи, на които се основаха критици и режисьори, главно върху примери от документалното кино, разчистиха пътя за разцвета на неореализма в Италия. Без английското „свободно кино“ бе невъзможна появата на „сърдитите млади хора“, без нийоркската документална школа бе и е невъзможно сегашното социално нийоркско игрално кино. Подобни примери — колкото щеш! А не без значение е и обстоятелството, че почти всички по-изтъкнати днес режисьори на игралния филм — Антониони, Ален Рене, Годар, Анес Варда, Бунюел и пр. — са дебютирали най-напред с документални късометражки. Кънновете на новото социалистическо кино в нашия лагер започнаха също най-напред с документалния филм.

Днес се говори за документален театър, за документален роман, документална повест. Напоследък се забелязва все повече и един глад към мемоарната литература. Забелязва се, особено под влиянието на телевизията, и един ренесанс на самия документален филм, който се превръща в мощно средство за изявяване на философско отношение спрямо действителността, в средство за споделяне становища за живота, за задълбочени социологични изследвания, в силно оръжие не само за информация, но и за неподозирано по-рано въздействие върху ума и сърцата на милиони зрители.

Обновяването на документалния филм с нови изразни средства и концепции като че ли започна почти едновременно от 60-те години насам в Съветския съюз, Полша, Франция, Англия, Югославия, Канада, Съединените щати, Куба и Бразилия. Съществено бе приносът в това отношение на оглавяваното от Жан Руш художествено течение, известно първоначално под названието „синема верите“, а по-късно наречено от Марио Русполи „синема директ“. Самото течение „синема верите“, което буквално значи киноправда (терминът, с който Жан Руш си слу-

жеше, за да отдаде почит към „киноправдата“ на Дзига Вертов) не разреши кризата в съвременното кино, но дискусиите по повод филмите на Руш, Едгар Морен, де Хойш, Дрю, Лико, Ж. Л. Шере бяха изключително плодотворни. Те помогнаха да се видят нагледно допирните точки и различията с Вертов. Аз имам предвид онзи положителен опит, който съдейства за обогатяване на революционните Вертови традиции в духа на марксистко-ленинската естетика. Привържениците на „синема верите“ се вдъхновяваха от Вертов, имаха за кредо неговия девиз „животът такъв, какъвто е“, опираха се на естетиката на факта, работеха без павилиони, без изкуствено осветление, без предварителен сценарий, без актьори. Ж. Шере твърдеше, че истинската киноправда била скритата камера в универмага, която следяла крадеца. Основни жанрови форми за тях бяха интервюто, анкетата, репортажът, синхронният очерк. И Руш, и Хойш в качеството си на етнолози се стремяха към едно социологично кино в свят, в който „човечеството е катастрофално резединено“, кино, притежавашо „велика сила да обединява хората, да ги превръща в единно цяло“. Достоверността на киното според тях щяла да обедини хората, които „еднакво играят, смеят се, плачат“. На практика обаче с изключение на Крис Маркер, Расис и Рогозин представителите на „синема верите“ бяха по-близо до американеца Флаерти, околното до Вертов. Безспорно те дадоха значителен тласък в усъвършенстването на документалния киноезик, „записаха“ на лента великолепни късове от реалността и постигнаха поразителни резултати в „преодоляването“ на границата между екрана и живота. И все пак киноправдата при тях не бе метод, както при Вертов, а по-скоро изразно средство. Те фиксиряха външните белези на действителността, без да се издигат на философско равнище. Известно е, че не всякога само със скрита камера се стига до правдата. Един „подслушан“ разговор, един внезапен даден отговор, дали си щастлив или не си, една скришно инсталирана камера, която следи крадеца — всичко това е любопитно, автентично, изненадващо, но не е още истинската правда. Това е само външната прилика с Вертов, защото той бе „правдивист“, който нямаше нищо общо с обективизма. Вертов наричаше себе си правдивист в стремежа си да прилича по актуалност на в. „Правда“ — отгача на болшевишката партия. Главното за него като художник беше революционното, съветското партийно гледище върху действителността. Правдивостта на Вертов бе проблем творчески. Той също фетишизираше камерата. Даже тогава, когато тя беше съвсем несъвършена в техническо отношение, тя бе за него „всевиждащо кинооко“, но „кинооко = на киногледам (виждам чрез кинокамерата) + кинопиша (записвам с апарата на лента) + киноорганизирам (монтирам)“. Негов идеал бе „кинофабриката от факти“, снимането, сортирането и разпространяването на „юмуруци“, на „мълнии“, на „грамада от факти“, разкриващи една бурно изменяща се революционна действителност. Той говореше още за „патос“ и „ентузиазъм на фактите“, за „комунистическа разшифровка“ на своето съвремие, за умение да се осмислят фактите, да се „пише“ с камерата поезия, да се издигне киноазбуката „на равнището на едни международен език“, чрез който „да се установи зрителна и слухова връзка с пролетариите от всички нации“.

В един от манифестите си Вертов издигна лозунг: „Да живее класовото зрение!“

А от този лозунг бяха твърде далеч последователите на „синема верите“ въпреки очевидната им добросъвестност и гражданска честност. Не може обаче да не сме им благодарни за това, че не ние, а те, западните кинематографисти, първи се обърнаха към Вертов в един момент, когато неговата революционна традиция повече от всякога бе така необходима за документалното кино. Разбира се, в това число и за българския документален филм.

Струва ми се, че след това въстъпление бихме могли да споделим няколко мисли и за нашия документален филм. На „фона“ на това, което казах, някак си по-лесно бихме се домогнали до една мярка, когато трябва да преценим състоянието на едно кино, което е натрупало немалък — и позитивен, и негативен опит през изтеклите 25 години. Нашият хроникален и документален филм не може да съществува неутрално, изолирано, стерилно, откъснато от тенденциите, школите и стиловете, господстващи в една или друга фаза на прогресивното световно кино. Не става дума за внос на изразни средства и идеи, за моди или подражателства. Става дума за съобразяване с това, което вече е извършено или не е извършено от по-напредналите или изоставащите на това поприще. Иначе няма спор, че едно изкуство би могло да придобие международно значение само когато раз-

цѣфти на национална почва и подпомогне развитието на този вид филми в други страни и континенти с нови идеи, изразни средства и отправни точки в съществуващата до момента киноестетика. С една дума бихме могли да разчупим националните рамки на изявите си, опирайки се главно на национален жизнен материал, на проблеми, които поставя една нова действителност — социалистическата, българската.

Опитът на нашето и особено на световното кино е доказал вече, че документалният филм поради оперативността си е едно от най-ефикасните оръжия в борбата за прогрес, че може да откликва с почти радарна чувствителност на новото и едновременно да бъде база за творчески експерименти, при които рисковете са много по-малки в сравнение например с игралния филм.

Истинският кинодокументалист е и очевиден, и регистратор на историята в дадения момент, професията му е такава, че той е призван да следи върху лентата пулса на своето време, на своя народ, на човечеството.

Всякога, когато пътувам в чужда страна и искам да имам по-точни впечатления от нея, аз гледам документални филми. Те ми дават информации, усещания и представи, които са конкретни, в които няма измислици.

Документално-хроникалният филм живее обикновено в един по-кратък отрязък от време. Неговата поява винаги е обусловена от актуална задача. След това той преминава много по-бързо в архива, отколкото останалите видове изкуства. Но идва един ден и същият откъс, цитиран при нов контекст, виден от нова авторска позиция в друг документален филм, придобива неочаквано нова актуалност. Това е доказала Есфира Шуб във филма си „Падането на династията на Романовци“ още през 20-те години. Това доказаха по един внушителен начин А. Кавалканти в „Жълтият Цезар“, Торндайците в „Руското чудо“, М. Ром в „Обикновен фашизъм“, Е. Лайзер в „Моята борба“ и пр.

Така че фондът за всяка нация от хроники и документални филми е един своеобразен летопис на съвременната ѝ история.

Всяко категорично обобщение за едно такова събитие от филми през тия 25 години предполага и един риск да се сгреша. Нито един критик не е в състояние да каже: аз съм гледал всичко, което е произведено досега, познавам цялостно изявите на всеки оператор, режисьор или сценарист.

Ето защо ще се базирам само на личните си наблюдения, колкото и непълни да са те. Едва ли има спор, че нашият документален филм през тия 25 години е бил аванпост на идеологическия фронт, сражавал се на самата огневия линия за утвърждаване на партийната политика, за изпълнението на партийни лозунги. Не знам, погледнато през строгия филтър на времето, какво би останало като естетическа ценност с едно по-трайно значение, макар че не всякога е необходимо да се изисква това от всеки филм. Сигурно стотици са вече филмите и хрониките, които подобно на вестникарските статии са откликвали на една или друга повеля на деня и след това са се „оттегляли“ от строя. И може би именно в тази „едноседмичност“ или „едномесечност“ се крие особенаят чар на това кино. Такива филми трудно бихме могли да анализираме с късна дата. Можем да бъдем само благодарни, че тогава, когато е било потребно на партията, на държавата, те са се появявали. Между тях обаче има и произведения, които са оставили по-ярки следи, произведения, които са жалонирали придвижването на нашия документален филм към завоевания и по линията на художественото качество. С произведения като „Един ден в София“, „Хора сред облаците“, „Той не умира“, „Христо Смирненски“, „Антонивановци“, „Петимата от РМС“ и „Шатрите горят“ би могла да се гордее всяка начеваща социалистическа кинематография.

Изключително благотворна роля за подема на документалното кино изигра Априлският пленум на ЦК на нашата партия. Тази априлска линия бе означена у нас с появата на произведения, като „Светлини и хора“, „Релси в небето“, „Вар“, „Празник на надеждата“, „Нишки от дъгата“ и др., в които са поразчупени дълго господстващите канони, утвърден е престижът на документалния филм не само като публицистика, но и като изкуство. Засили се интересът към образа на трудовия човек. Критиката неведнъж е отбелязвала и насърчавала усилията в това отношение на Христо Ковачев, Румен Григоров, Юли Стоянов, Кирил Тошев, Георги Азурков и пр. Но критиката е предавала и поставя все по-високи изисквания към така наречената „текуща продукция“, към „средните“ и „слабите“ филми, които за съжаление са твърде чест гост в документалната студия.

Така че въпреки полезността, въпреки отделните творчески сполуки като цяло документалният филм у нас е развивал неравно, плащал е данък и на

схематизъм, и на култовски рецепти, прекалявал е с инсценировки, които са го довеждали до фалш, изненадвал е със свежи открития и след това ни е разочаровал с най-посредствени „бройки“.

От 1948 г. до днес нашата кинематография е спечелила над 350 национални и международни премии. Делът обаче на документалната студия в тази цифра е повече от скромна. Тази оскъдница на отличия ни поставя на едно от последните места с останалите социалистически страни. Само съветското киргизко документално кино взема миналата и по-миналата година големите фестивални награди на Краков и Оберхаузен. Пак Съветският съюз получи през 1968 г. на Лайпцигския фестивал Златните гълъби за филмите „Гренада, Гренада, моя Гренада“, „С цял глас“ и „Военна музика“. Поне аз съм присъствувал на пет фестивали под ред в Лайпциг, на които пет пъти са награждавани със златни награди и кубинците. Носител на четири от тия награди е бил режисьорът Сантиаго Алварес. Говорим ли откровено, трябва да признаем, че в лицето на Алварес Куба създаде една страстна антиимпериалистическа партийна публицистика, която на нас, българите, колкото и странно да е, все още на такова равнище не ни се е удала. Кинематографичният език на Алварес е толкова експресивен, раздвижен, темпераментен, метафоричен и възхитително лаконичен, че тремавостта и старомодността понякога на нашия документален филм ни изглеждат отчайващо провинциални. Мисля, че ние спекулираме с партийни цитати и дирим какви ли не оправдания за принизеното художествено качество, вместо да се изтръгнем от съществуващата години наред инерция и да се насочим към едно възлунващо голямо партийно изкуство. Именно възлунващо като това на Сантиаго Алварес, чиито филми не надхвърлят повече от 300 м дължина. Неговите филми са изградени от същия изобразителен материал — фотографии, архивни хроники, „печатни“ и „ръкописни“ текстове, както например в „Илинден“, „Главнокомандващият“, „Комунист“, „Призрак броди“, „Антон Иванов“ и още четири-пет филма на революционна тема от миналогодишната продукция. Това са филми актуални, съдействащи за един положителен завой в тематичната политика на студията, но едновременно — и това е лошото — те са посредствени като кинематографична реализация. Аз цитирам нарочно заглавия на историко-революционни филми не защото там сме най-зле, а защото ни се ще именно тук да бъдем авангардисти в търсенията, именно тук да кажем своето ново слово и като българи, и като комунисти.

Възможно е причината за незадоволителния стандарт на една или друга художествена реализация да е заложена още в сценария. Но никой не може да ме убеди, че повечето от нашите режисьори от страх да рискуват, да експериментират в разкръшването на кинематографичния език предпочитат спасителния „среден път“, предпочитат филми полезни, не лоши, но и без отчетлив личен творчески почерк, без открития в изразността и мисловността. Имам предвид филми като „За приятелство и добросъседство“. Най-често авторите на такива филми се „спасяват“ с малко екзотика, малко зрелище, малко музика, без да задълбочават диренията в сферата на една по-новаторска публицистика.

Хитрува се, търси се интересното не в главното събитие, а във второстепенното, страничното. Би било вече парадокс през 1968 или 1969 г. да се произвеждат подобни филми без синхронна камера, без „светкавични“ интервюта, анкети, да се върви на най-обща информация и да се повтаря, и то със закъснение, телевизията.

Тъкмо тази продукция е онзи „сив поток“, срещу който въстава основателно и др. Тодор Живков в речта си пред комсомолците. Разбира се, появата на „сивите“ филми е неизбежна при всеки динамичен творчески процес. Никъде по света не се снимат само шедеври. Бедата е, че става дума за „поток“, и то застрашителен. Този поток държи някак си в гравитацията си дори и най-добрите ни филми, дава отражение върху дикторския им текст, композицията, монтажа, музикалното оформление. С една дума, въздейства уверито с „отрицателни примери“.

Обновление, особено от последните една-две години насам в българското документално кино има, но то върви с бавни темпове. Засега то е предимно тематично, но не в достатъчна степен и концепционно — като философия, като кинематографична естетика.

Ние нямаме още документално кино с международно значение.

Още е рано да се дават прогнози за наличието на наша, българска документална киношкола така, както за известно време обърнахме вниманието на меж-

дународната критика с мултифилма, а донякъде и с антифашистката тема в игралния филм. Балансът от плюсове и минуси е твърде противоречив и задържа преминаването ни към един качествено нов етап в партийно-публицистичната мисловност, към едно по-радикално реформиране на киноезика. По стар метод се пишат у нас „предварително“ сценарии, по старому си служим с дикторския текст, монтажа, почти не употребяваме скритата камера, „директния“ запис, рядко боравим с киноанкетата, кичоинтервюто, кинорепортажа, памфлиста, есето. При разнообразна социалистическа действителност и при обилие от традиции вече в социалистическото и прогресивното западно кино нашата продукция с малки изключения е еднообразна и не отговаря на изискванията за разнообразие в стиловете, жанровете, художествените форми, „за простор на мисълта и чувствата“ (Т. Живков). Щастливи изключения са случаите на творчески открития, които да предугаждат по-прозорливо утвърждаването ни като една нова цивилизация. Навсякъде в почти всички напреднали страни документалният филм се превърна вече в инструмент за изследване на общественото мнение. Който следи международните фестивали, не може да не му е направило впечатление на каква висота е вече социологичният филм. На равнището на съвременната наука се правят изследвания на икономиката, на общественото развитие, на периоди от историята, разработват се демографски въпроси, проучват се стандартът, битът на населението, поставят се на дискусии образователни системи, проблемите за щастие, за ролята на индивида в съвременното общество, изследват се явления като фашизъм, расизъм, неоколониализъм и пр. В това отношение ние сме още в най-най-първоначалния стадий на дирене. Още е рано да се говори за постижения. Имам предвид филми като „Ние обичаме киното“ на Мариана Евстатијева, „27 въпроса“ и „От едно до осем“ на Христо Ковачев, „Връстници“ на Юли Стоянов, „Шейновска хроника“ на Людмила Шишкова, „Дядовци“ на Оскар Кристанов, „Град като Карлово“ на Ина Гуляшка и др. Това са зарисовки, етюди, далеч от изискванията за един изчерпателен социологичен филм. Налице са обаче условия социологичният филм да намери благодатна почва и у нас.

Бих искал да кажа няколко думи и за авторския документален филм. У нас се появяват вече и автори, които са безспорно една надежда за по-чувствителни подобрения в идейно-художественото качество на българския документален филм. Отделни успехи на Христо Ковачев, Юли Стоянов, Румен Григоров, Нюма Белогорски, Кирил Тошев, Невена Тошева и някои други показват стремеж да се съчетаят диалектически обективността и партийната тенденциозност, жизнената правда и авторското начало. Тук му е мястото да се отбележи, че доскоро малко или повече нашият документален филм е бил предимно операторски, донякъде режисьорски и съвсем недостатъчно авторски.

Струва ми се, че без да се постави на по-здрави основи кадровата политика с режисьорите в студията, преломи и чудеса в качеството скоро не могат да се очакват. Качество се постига само от таланти, от компетентни хора със съвременно светоусещане, с нови идеи, с нови отправни точки в творческите дирения. А талантите и тук, както и при всяко творческо дело се броят на пръсти. Без едно по-смело обновление на студията с млади режисьорски кадри едва ли бихме решили на равнище и проблема за авторския кинематограф. Под авторски разбирам не непременно едно и също лице да е сценарист и режисьор, а наличието на авторско отношение към действителността, на собствен художествен маниер, на умение да се поставят по неповторим начин въпросите, които възбудят широките слоеве на обществеността. Ако филмите излизаха на екран без встъпителни надписи, едва ли бихме открили определен творчески почерк, по който да дешифрираме името на този или онзи режисьор, сценарист, оператор.

Речта на др. Живков не може да не тласне на още по-висок етап нашия документален филм, да съсредоточи вниманието ни към един задълбочен класово-партийен подход при изследването на съвременните явления, да изостри, както би казал Дзига Вертов, класовото ни зрение.

Документалният филм е едно от най-силните оръжия за вмесване в съвременността, за насочване съзнателността на публиката: го посока, която би допринесла полза на народа и партията. Ние имаме немалки традиции на войнствуваща партийна публицистика — Благоев, Киров, Георги Димитров, Васил Коларов, Георги Бакалов, Димитър Найденов, Йосиф Херц, Васил Воденичарски.

За щастие ние имаме и една традиция, с която с право можем да се гордеем и която по революционен заряд все още не сме надминали. В първите наши

деветосептемврийски хроники е записана най-голямата правда в българската история — победата на народа. Дори да съединим най-механично всички тия „късове“ от неподправена и вълнуваща през дистанцията на времето правда, би се получил един киноепос, чиято сила е в липсата на каквато и да е измислица. Иначе, според израза на Годар кино, в което истината е показана 24 пъти в секунда. Може да звучи преувеличено, но според мен нито един от игралните филми, колкото и майсторски да е осъществен, не е надхвърлил по непосредственост и свежест, по простота, епичност на въздействието и емоционална сила тия знаменити, никога не стареещи хроники.

И винаги, при всяко прожектиране ние ще ги преоткриваме наново.

Не професионалното майсторство е поразителното тук. В обектива е попаднало събитие, и то е, което вълнува — вечно младата революционна правда!

Разбира се, рядко един кинооператор би могъл да бъде ощастлив със събития от такъв мащаб.

Нашият живот обаче е пълен с факти, с образи на положителни герои. Но фактите, казваше Горки, още не са цялата правда.

Българският документален филм е във фаза, когато решаваща е — освен значимостта на третираните явления, и творческата личност на този, който вижда, чува и мисли зад камерата, този комуто е поверена честта непрестанно да издига естетическия престиж на документалния филм, да го превърне в оръжие за настъпление, в оръжие за трудни битки в името на нашата правда — българската, комунистическата. Оръжие, което би трябвало да изковем в духа на цялостната глобална стратегия на нашия идеологически фронт.

Обикновено по-убедителен изглежда не толкова този, в чиито ръце се намира истината, а този, който умее като творец да борави с нея, да я защитава, да достига до големи идейно-художествени обобщения. Документалният филм е поприще за новаторство, за дерзания. С появата и с усъвършенстването на телевизията той непременно ще премине в още по-висока степен на развитие. И аз не съм съмнявам, че няма да мина много време и писателите, публицистите, социолозите, педагозите, историците ще започнат да пишат не с перо, а с кинообектив. Обективи, които ще запечатат най-вълнуващия документ на епохата — човешкото лице. Обективи, които улавят отломъци от истини, обективи — регистратори на съвременността, на не лесната битка на човечеството за щастие и социална справедливост, за социализъм.

ДИМО КОЛАРОВ

Трябва да си голям майстор, за да направиш истинска и всеобхватна характеристика на един толкова богат, своеобразен и занимателен човек, какъвто е бате Димо. Да изградиш портрета му от странните подробности на поведението му и в тях да откриеш голямото, същественото за личността му на творец. Но аз не владея това изкуство и не се наемам да го рисувам, макар че, струва ми се, много добре го познавам. С него съм снимал шест от седемте си филма.

И все пак трудно ми е да се отдалеча от неговата своеобразна и заразяваща лична атмосфера и да изброявам хладно качествата му на оператор. Той е един от най-оригиналните, най-колоритните хора, които съм срещал в живота си. Интересни са неговите изказвания, схващанията му за нещата. Интересни са неговите „икономически теории“, които, приложени в живота, изглеждат примерно така: купува кола, след един месец я продава на безценица и с парите си купува мотоциклет, от него — мотопед, а после грамофон и накрая, да речем, сандък за дрехи. „Странен човек“ — ще кажат сериозно стнасящите се към парите хора. За тяхно успокоение бързам да съобщя, че колкото широк и безотговорен е той по отношение на личните си пари, толкова отговорен и дисциплиниран е по отношение на държавните средства. Той е от онези хора, които правят икономии в кинематографията, защото работи неуморно и при всякакви условия, не капризничи и е готов да направи компромиси, ако те са необходими и разумни. Когато снима, винаги се старае да опрости нещата, много просто и точно определя нужната светлина, нужната гледна точка, качествата на материала и онова, което е необходимо за обработката му в лабораторията.

Много е прибързан в отрицанието си на неща, които не му харесват, и безкрайно упорит за други, които на някого могат да изглеждат детински и безсмислени, а за него са интересни. Да свири на акордеон например. Самичък си го слуша, съсредоточава се, радва му се. Изобщо голямата му радост е музиката. Създава си въображаеми оркестри...

Аз не съобщавам тези неща, защото са любопитни, а защото ми се струва, че в тях също се проявява емоционалната му и импулсивна природа, онази детска целесъобразност, с която той влиза и в света на изкуст-

вото и от която извира неговото живо чувство за правда в кино-то, за действителност, за истина, за точност в жеста, в поведението на актьорите, в движението на камерата.

И по време на следването си в Чехия е бил такъв особеняк. Живял е трудно и по много странни начини е изкарвал прехраната си. Предполагам, че не се е увличал в продължително и внимателно изучаване на естетическите дисциплини. Той просто няма търпение за такова нещо. И когато готви яденето си, няма търпение да го изчака да се свари и го изяде. Същият нерв проявява и в работата си — открие основното, което му е нужно за осъществяване на желаното изображение, и казва „давай да работим!“ Защото знае главните, основните тайни на професията си. Но в процеса на работата се съсредоточава; обикновено снима от ръка, снима точно и продължително, издържа невероятно много.

Ако нещо сме постигнали във филмите си, постигнали сме го заедно. Ние се разбираме с половин дума и не се е налагало дълго да спорим. В подготовката на работата сме обсъждали всичко заедно. Най-много са били моментите на разбирателството, тогава се е раждало настроението, атмосферата на бъдещия ни филм. Но главното идваше по-нататък, когато построявах мизансцена и той веднага разбираше за какво става дума и откриваше най-точните за общия ни замисъл решения. Имало е и моменти, когато не сме могли да осъществим контакт, но мисля, че в много от тях аз не съм знаел, какво точно искам от него. Той мрази да преснима и понякога дълго ме е убеждавал, че кадърът, който аз намирам за несполучлив, е тъкмо този, който ни е нужен. Умее да се радва на хубавото, което се ражда в момента; недоволството си от някое мое намерение или от готовия резултат изразява лаконично и категорично: „това е кофти“.

И в своите, и в чуждите филми той харесва сигурното, просто-то, документалното. Обича класическото, стабилно, здраво кино. Маниерниченето му е чуждо, дразни го случайната приумица; трудно се настройва за несигурни експерименти. Понякога това здраво чувство за реалистичното го прави упорит и дори консервативен. Разбира се, и аз не съм изисквал от него никакви особени формални търсения. Но ако във филмите ни все пак има разнообразие, то е защото сме се старали да разкриваме характера на конкретната драматургия, на конкретния живот, заложен в нея. Усетил реалността на онова, което изобразява, Димо Коларов освобождава стихията си на импровизатор, престава да пресмята и изчислява и се доверява на артистичната си природа. В такъв един момент се роди филмът на филма „Първи урок“.



Най-пълно и свободно стихията му на документалист се изяви в „Пътешествие между два бряга“. Мога определено да кажа, че снимането на този филм беше изцяло негова работа. Заедно откривахме събитието и се насочвахме към него, по-нататък той снимаше сам. Виждах го как се втурва с опиянение към явлението, захласваше се и стреляше с камерата...

Със своята сигурност той вдъхва спокойствие на всеки изплашен режисьор. Може би на това се дължи фактът, че много режисьори предпочитат да снимат с него... Обича много актьорите, които играят във филмите, и те го обичат. Снима „тихо“, така че да не ги смущава. Веселият му нрав ни е помагал в най-трудни моменти. Но когато съди, е категоричен. Не осуква, не коментира, а само казва: „абе, той е един...“

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

Димо Коларов е творческа личност с богато дарование. Като оператор той умее най-често да изтръгне максимума от драматургията; не само да я регистрира в буквална и точна картина, а да я одухотвори и оживи с емоционалната си камера.

Той постига това, следвайки вътрешното си чувство, интуицията си на художник. Обикновено не обяснява и не тълкува нещата, които е направил. И когато казваме, че по-голямата част от младите оператори в нашето кино са се учили от него, това не означава, че той им е преподавал опита си с думи, с лекции. На него му е тужд академизмът, теоретичният анализ на киното. Той работи, така да се каже, на един дъх, независимо, че зад всяко направено нещо стои здравият му и строг професионализъм.

Операторското му умение се откри в време, когато нашето кино трябваше вече да се освободи от младенческите си болести, от шампата и илюстрацията и да потърси по-нови, по-разнообразни форми за изразяване на също така нова, по-интересна и по-богата с жизнена правда драматургия. В първото десетилетие от съществуването си киното ни се движеше в тесните рамки на академичните портретни решения, които унифицираха филмите в една и съща стилистика. Заедно с режисьора Рангел Вълчанов Димо Коларов снима „На малкия остров“, „Първи урок“, а по-късно и „Слън-



цето и сянката“ — филми, в които се изиявяваше вече разкрепостено артистично усещане за киното. Струва ми се, че и досега „На малкия остров“ си остава неговата най-интересна работа. Сцените със смъртта на отделните герои са между най-ярките операторски решения в нашето кино. Впрочем при този филм не може да става дума за отделни сполуки. Той е завършен, цялостен във формата си, отличаващ се с лаконичния си филмов израз, с естествената си пластика.

С Димо Коларов предпочитат и желаят да снимат много режисьори. На пръв поглед той умее да намери общ език с всеки от тях, но не с всички работи еднакво добре. Не във всички филми, които е снимал, се е представял на еднакво ниво. Естествено е силата на операторското участие да зависи и от качествата на драматургията и на режисурата. Но при него, струва ми се, има и нещо друго, което тръгва от личните и творческите му особености. Той не е от операторите, които се ръководят от амбиция за самоизтъкване, не се увлича да създава самоцелна форма, работата му винаги е дискретна, извираща от драматургията и от режисьорските решения, винаги е сраснала с общото ниво, с общото звучене на филма.

Много интересна е според мен операторската страна на последния му филм „Господин Никой“. Тя също не се натрапва на пръв поглед, не тежи, но изпълва цялото произведение, от една страна, с документалност, а от друга — със забележимите контрасти на черното и бялото, които са в съответствие с напрежението във фабулата.

Винаги съм се удивлявал на неговата трудоспособност. В нашата кинематография има малко хора, които така предано и всецяло се отдават на професията си. Той е от ония, които не само с работата си, но и с атмосферата около себе си създават традиции, които са така нужни на нашето младо кино. Той обича младите и е винаги сред тях. Сигурен съм, че операторите, които сега започват самостоятелната си дейност и се стремят към по-нови и по-разнообразни форми на снимане, никога не ще забравят времето, когато са асистирали на Димо Коларов.

Трудно ми е да си представя досегашното развитие на нашето кино без Димо Коларов, както ми е трудно да си представя какво друго би могъл да прави той, ако не снимаше филми...

ТОДОР СТОЯНОВ



Димо Коларов е стопроцентов оператор. С риск да си навлека неговата омраза — защото той се смята преди всичко музикант —



ще кажа, че той не може да бъде нищо друго освен оператор. У него всичко е операторско: и мисленето, и отношението към хората, и вярното око, и сигурната ръка. И начинът на работа. Професионалното общуване с него е аналогично на общуването с добрите актьори. Той е чужд на анахроничния „енциклопедизъм“, който много често е резултат просто на липса на талант в една област на изкуството.

Чужд е на книжния и претенциозен „интелектуализъм“, който много често просто се свежда до приказване вместо правене.

Но той е чужд и на ограничения занаятчийски професионализъм. Това, че не обича да философства или да поучава, никак не значи, че не знае какво прави. Напротив. Димо Коларов не само знае, но и владее правилата на своето изкуство. И то ги владее така, че може да си позволи свободата и удоволствието да не им се подчинява.

Неговата естетика е демократична. Той се стреми към кино, което ще се гледа и ще бъде разбирано от милиони. Когато негов филм излезе по екраните, отива в залите и гледа заедно с публиката. Ако го попитате защо, ще ви отговори, че просто проверява техническото ниво на прожекциите. А аз съм убеден, че отива преди всичко, за да усети реакцията на публиката. И ако тя се вълнува от това, което е вълнувало и него, той е щастлив. Това е главният смисъл на неговата работа и ако не беше то, не знам дали Димо би се занимавал с кино. Въпреки че снимането за него е като дишането. Само по себе си то за него е живот. Чрез него той възприема света. Чрез него реагира на света.

Когато снима, той е и поет, и философ, и гражданин на своето време.

МЕТОДИ АНДОНОВ

Филмите на Димо Коларов:

„Хайдушка клетва“ (1958 г.), „На малкия остров“ (1958 г.), „Командирът на отряда“ (1959 г.), „Първи урок“ (1959 г.), „Последният рунд“ (1961 г.), „Слънцето и сянката“ (1962 г.), „Анкета“ (1962 г.), „Инспекторът и нощта“ (1963 г.), „Вълчицата“ (1965 г.), „Свирачът“ (1966 г.), „Пътешествие между два бряга“ (1968 г.), „Бялата стая“ (1968 г.) и „Г-н Никой“ (1969 г.)

ИСТОРИЧЕСКИЯТ ПЪТ НА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕКРАН

Би било много любопитно, а и полезно за науката да открием документални данни в кой точно септемврийски ден след победата се е състояла първата прожекция на съветски филм в България. Дали това е станало в София или провинцията. Коя кинофирма или кинотеатър са извадили от прашно мазе потулените кутии със старо копие на съветски филм, стояло там непобутнато цели три години, шест месеца и осем дни, откакто на 1 март 1941 година в цялата страна е била въведена забраната за прожекции на съветски филми? Може би първата прожекция да се е състояла с копие от съветската легация, която не е могла даже през тези години да няма на склад свои филми? Не е изключено най-сетне и възможността тази първа прожекция да е извършена с еднократно отпуснато копие от някоя военна част на Червената армия. Надяваме се, че някой ден един фанатик на киното ще прерови всички централни и местни архиви и всички първи броеве на вестниците, явили се на свят през септември 1944 година, и с абсолютна категоричност ще ни посочи тази историческа кинопрожекция.

Засага ние ще се задоволим с онова, което научихме от пожълтелите броеве на столичните отечественофронтовски вестници. Първото споменаване в тях за прожекция на съветски филм срещахме във вестник „Заря“ от 13 септември 1944 година. То се състои само от един ред и гласи: „Днес театър „Балкан“ ПЕПЕЛЯШКА с Орлова“. Както виждаме, рекламата се нуждае от известна разшифровка: „Пепеляшка“ е българското търговско заглавие на филма на Григори Александров „Светлый путь“ (1940), чиято премиера у нас се е състояла в кино „Глория“ на 2 декември 1940 година.

На другия ден в същия вестник се печата съобщение, че на площад Александър I се прожектира на открито филмът „Чапаев“.

Третото поредно свидетелство от подобен род е рекламното съобщение в „Заря“ от 15 септември със следното съдържание: „Кино Славейков“ днес съвременният съветски филм „Новата любов“. Случаят изисква пак допълнително разяснение: „Новата любов“ е побългарено заглавие на филма „Небеса“ на Ю. Тарич (1940), прожектиран за първи път в София на 21 октомври 1940 година пак в киното на „Мосфилко“ — Глория.

Спираме се подробно на тези исторически прожекции, защото след тях в продължение на месец и нещо в централния печат не се публикува нищо за други представления на съветски филми. Това е загадка, която е трудно да се обясни.

Тук му е мястото да посочим някои странични обстоятелства за кинематографическия живот в България през първите месеци на свободата, без което картината на проникването на съветския филм на следдеветосептемврийския екран и неговото място в политическия ни и културния живот не би била ясна.

Както може да се предполага, с деветосептемврийската революция германските, италианските и унгарските филми автоматично изчезват от българския екран. От друга страна, поради сложната военна обстановка вносът на филми от съюзническите страни не е могъл да бъде организиран веднага. Твърде вероятно е следователно изчезването на всякакъв вид кинореклами в отечественофронтовския печат да се дължи на временно затваряне на кинотеатрите. Освен това изобилието и важноста на историческите събития през първите седмици свободен живот очевидно не са оставяли много място във вестниците за културните прояви. Още повече че поради липсата на хартия вестниците се печатат само на две страници. Периодични публикации на реклами на кината, и то един път седмично, започват да се появяват едва в края на септември най-напред във вестник „Отечествен фронт“, а през следващите седмици и месеци и в другите всекидневници. Други съобщения за киното се поместват твърде рядко. Затова проследяването на развитието на кинематографския живот се натъква на значителни трудности чак до края на 1944 година.

От разхвърляните тук-таме в централния печат лаконични съобщения, реклами, пасажии в статии и др. и от няколко късички рецензии можем все пак да си съставим следната мозайчна панорама, в която централно място безспорно заема съветският филм.

На 23 септември практичните и разполагащи с неограничени възможности американски търговци бързат да запълнят образувалия се вакуум на нашия екран. Възобновеното представителство на крупната кинофирма „Метро Голдуин Майер“ обявява във вестниците, че „пуска в движение своите висококачествени филми“. И действително точно след седмица, на 30 септември, столицната „Славянска беседа“ вече програмира първия американски филм „Розали“. Примерът на това кино се последва веднага от „Глория“ и „Рекс“ с „Източни страсти“ и „Клетниците“. Целият октомври преминава при монополно господство на американските филми във София. До края на годината дузина довоенни, предимно нискокачествени музикални американски продукции заливат софийските екрани.

В същия ден, когато „Метро“ изпраща съобщението си във вестниците, Акционният комитет на Отечествения фронт при Съюза на филмовите търговци и кинотеатри в състав: Трифон Костов, бивш представител на „Мосфилко“ в България, Пантелей Матеев Карасимеонов, кинокритик и филмов агент в миналото, и Иван Стефанов свикват членовете на Съюза на общо събрание. От информацията, публикувана в печата, узнаваме, че събранието е решило „съюзът да обедини всички филмови доставчици в България в една мощна кооперация за доставка на филми от странство. Тази кооперация ще се стреми да осигури художествен подбор на филмите и да премахне вноса на филми със зловердна тенденция и съдържащи елементи на разложение, ще спомогне за поевтиняването на киното и да се превърне същото в истински театър за народа и училище и за широките народни маси“.

Твърде вероятно е на тази кооперация да дължим вноса и разпространението на новите съветски филми до откриването на дружество „Обединени кинотеатри“ в края на годината, което поема функциите на генерално представителство на съветските филми у нас.

Следващата реклама за съветски филм датира едва от 21 октомври с. г. Тя се отнася до прожекцията в „Славянска беседа“ на забележителния дълготражен хроникален филм на Л. Варламов и И. Копалин „Разгромът на германците пред Москва“ (1942). Във връзка с премиерата на филма „Работническо дело“ от 28 октомври отпечатва и първата в следдеветосептемврийския ни печат кинорецензия „Съветският филм „Разгромът на германците пред Москва“ на Мария Цончева.

От една дописка на Ал. Левада, поместена във всекидневника на Червената армия „Советский воин“ още на 30 септември и озаглавена „На българска земя българите гледат съветски филми“, узнаваме обаче, че в края на септември в някакъв наш провинциален град е бил прожектиран с голям успех забележителният хроникално-документален филм на Александър Довженко „Битката за нашата съветска Украйна“.

В края на септември на българските екрани се започва и прожектирането на съветски седмични кинопрегледи, някои от които се рекламират във вестниците наравно с игралните филми.

От рекламите на софийските кина в централните вестници от онова време личи, че редовното им снабдяване със съветски филми се организира през първата половина на ноември. Вероятно за известно време то се е извършвало посредством новооснованата фирма за внос на филми „Совкино“, съобщение за която ни дава вестник „Заря“ от 5 ноември.

И така до края на календарната година в столицата са се състояли още премиерите на следните съветски филми: „Свинарка и пастир“, „Симфонична поема“, „Как се каляваше стоманата“, „Дъга“, „Украински партизани“ (оригинално заглавие „Партизаните в степите на Украйна“), „Върни ми любовта“, „Сталинград“ и „Герои на труда“. Освен тях на закрыта прожекция е бил представен и филмът „Московско небе“. Съществуват сведения, че в края на октомври в Пловдив е бил представен специално за делегатите на Втората легална конференция на БРК (к) и филмът „Трактористи“.

Следващата 1945 година е рекордна по брой на премиерите на съветски филми за цялата история на киното в България. За да се задоволи изключителният интерес към съветското киноизкуство, само за 12 месеца кинотеатрите представят 81 дългометражни и стотици късометражни филми и кинопериодики, посетени по предполагаеми данни от около 6 милиона зрители. Успехът на съветските филми ни изглежда толкова по-знаменателен и внушителен, като се има предвид обстоятелството, че тяхното проникване на екрана е почти стихийно. Известно е, че по онова време поради необходимостта да се решават свръхважни политически проблеми партията още не е изработила цялостна и конкретна програма за работа с киното. И само благодарение на предвидливостта и ентусиазма на дейци от отделни нейни звена процесът на разпространение на съветския филм е могъл да бъде стимулиран и в известна степен насочван. На първо време съветският филм трябва да си пробива път, натъквайки се на редица препятствия. По-голямата част от кинорежата се намира още в ръцете на частници, повечето враждебно настроени към народната власт. Значителен брой от кинозрителите тогава се рекрутира от буржоазните и lumpенизирани среди, проявяващи открити предпочитания към американския филм. Освен всичко това съветският филм трябва да издържа конкуренцията на западния, предимно на американския филм. Така например през същата 1945 година у нас са се състояли премиерите на 242 западни филма, от които 185 американски. Конкуренцията на американския филм е не само политическа и професионално-художествена, но и финансова, тъй като холивудските представителства предлагат филмите си на дъмпингови цени, значително по-ниски от цените на съветските филми.

През 1946 година в разпространяването на съветския филм настъпват значителни изменения. Поради намаляването на запаса от стари довоенни и военни филми с актуална за нашия зрител тематика и високи идейно-художествени качества, както и поради технически трудности в изготвяне на достатъчен брой копия вносът на съветски филми се съкращава рязко.

От 81 броят на премиерните филми спада на 33. Това намаляване на премиерите автоматически довежда и до съкращаване на количеството на кинозрителите на първоекранните филми. В замяна на това пък вследствие на откриването на стотина кина в селата и някои малки градове, чито зрители са по малко засегнати от манията по западния филм, характерна за голям брой от кинопосетителите в големите градове, общият брой на зрителите на съветски филми си остава почти непроменен — около 6 милиона. Освен това благодарение на организирани усилия на партийните и ремсовите организации и на разширяването на пропагандата на съветското киноизкуство в печата посещенията на съветските филми от страна на прогресивните зрители зачестяват още повече. Немаловажно в този смисъл е и обстоятелството, че американският филм поради отдалечеността му от дълбоките духовни интереси на напредничавия зрител започва стремително да губи терен на екрана. Броят на премиерните американски филми спада почти наполовина — от 185 на 78.

1947 година, последната година на частната кинорежа, бележи значително разширяване на мястото на съветския филм в българския кинорепертоар. За сметка на засиления внос на филми от довоенното производство и на дългометражни документални филми броят на премиерите се качва от 33 на 53, а зрителите им

нарастват на близо 8 300 000. За първи път съветският филм заема първо място на екрана по заглавия, а посетителите му превишават половината от общия годишен брой на посетителите.

С гласувания в Народното събрание в началото на 1948 година Закон за кинификацията и киноиндустрията, с който се одържавява цялото кинодело в България, се открива широк простор за съветския филм. В края на годината вече се отчита, че той заема 70% от целия внос на филми, а зрителите му почти се удвояват, достигайки 15 милиона. И макар че по абсолютен брой на заглавия на премиери съветският филм намалява на 26 заглавия, от момента на национализацията и до ден днешен той се превръща в основа на репертоара на българската кинорежа.

На Петия конгрес на партията в доклада за марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт, отчитайки положителните резултати от разпространението на съветския филм, се подчертава изрично, че и в бъдеще трябва да му се дава „решителна преднина“ върху нашите екрани. Резолюциите на Конгреса, както и поредицата от постановления, законодателни актове, решения и изказвания на партийни и държавни ръководители през следващите години служат за ръководни указания на органите на българската кинематография в работата им със съветския филм. Благодарение на тази организирана и целенасочена дейност в продължение на повече от две десетилетия ролята на съветския филм в нашия културен живот придобива изключително значение. Какъв е по-нататък пътят му по нашия екран и влиянието му върху зрители и творци?

През годините 1949—1952, съвпадащи с периода на така нареченото в съветското киноведение „малокартинье“, се наблюдава доста продължителен регрес във вноса на съветски филми. Броят на премиерите на игрални филми спада съответно на 23, 18, 13, 15, а на всички премиери, включващи и тия на документалните и прочее филми, 35, 24, 17, 29. Причината е вече добре известна — рязкото съкращаване на производството на игрални филми в съветските киностудии. От цифрите се вижда, че през този период сме внесли 58 от 64-те произведени съветски игрални филми плюс 36 дългометражни документиални и прочее филми и въпреки това кинорепертоарът ни се намира в перманентна криза. Благодарение обаче на ускорената кинификация на нашата страна през тези години и на свръхусилията на дейците от „Разпространение на филми“ броят на зрителите на съветски филми е растял непрекъснато: от 19 милиона той е достигнал 39 милиона (цифрите са закръглени, б. м.).

След 1953 година започва постепенно стабилизиране на съветския филм на нашия екран. Рязкото увеличаване на филмопроизводството в СССР предлага възможност не само за двукратно и трикратно увеличаване на вноса на съветски филми, но и за един по-прецизен подбор. Така например, ако за десетлетката 1944—1953 сме внесли 175 нови съветски филми от всичко произведените 216, за следващите 15 години (1954—1968) броят на внесените филми е 645, подобрани от една продукция, включваща 1 442 игрални филма. Следователно през първия период сме купували средно годишно по 17,5 филма, а през втория — по 43 филма. Съответно през двата периода отношението на произведените към внесените филми е 80% и 45%. Това означава, че през последните петнайсет години внасяме два пъти и половина повече съветски филми при почти двойно по-голям подбор.

Още по-рязко е съотношението между зрителите на съветските филми през двата периода. Докато през първите десет години съветските филми са гледани от приблизително 195 милиона зрители, т. е. по 19,5 милиона годишно, през последните 15 години те са гледани от около 600 милиона, или по 40 милиона годишно.

Анализът на тези цифри ни насочва към факторите, които благоприятствуват значителното увеличаване на зрителите на съветските филми: разширяването на кинорежата, увеличаването на вноса, подобряването на идейно-художественото равнище на филмите и т. н. Съществуват обаче и противоположнодействащи фактори: многократното увеличаване на вноса на филми от други страни, появяването на телевизията и известно уронване на реномето на съветския филм от периода на култа към личността и от сивия поток, който поради търговски съображения прониква и на нашия екран. За никого не е тайна, че след 1962 година се отбелязва едно непрекъснато спадане на абсолютия и относителен брой на посетителите на съветските филми, което не може да се обясни само с конкуренцията на телевизията или на чуждестранните, най-вече западни филми.

Същевременно следва да се отбележи, че напоследък телевизията привлича

нов и многочислен контингент зрители на съветските филми. Поради липса на данни в тази област ние се въздържаме от обобщения.

От цитираните дотук цифри и от направения анализ на историческия път на съветския филм на нашия екран можем да формулираме няколко по-главни извода:

България стои на първо място в света по броя на внесените съветски филми. От 9 септември 1944 година до 6 юни 1969 година у нас са прожектирани на търговски екран 1061 съветски пълнометражни игрални филма, 112 пълнометражни хроникално-документални, научно-популярни и пр. филма и хиляди (техният брой още не е установен) късометражни филми и периодики. Към тях можем да прибавим още и 38 игрални, 13 хроникално-документални и 27 късометражни филми, прожектирани у нас само преди 9 септември, т. е. непредставяни повторно в България след социалистическата революция. От грижа за абсолютна научна прецизност и пълнота следва да добавим и 22 дългометражни филма, намиращи се в ограничено, нетърговско разпространение посредством Българската национална филмотека.

И така, до края на 1968 година в Съветския съюз са произведени 3370 игрални филми, от които 1121 са излезли на българския екран. От тях звукови филми, чието производство започва през 1930 година, са 2316 филма, а на нашия екран съответно — 1074 филма.

Тъй като фашистката цензура не е позволявала в миналото да се внасят всички съветски филми, ще си послужим с някои цифри от периода 1945—1968 г. През тези пълни 24 години съветското производство за дългометражни игрални филми съставлява 1643 заглавия, от които 813 са прожектирани на български екран. Следователно през годините на свободния ни живот (1944 и 1969 не включваме за удобство на изчисленията, тъй като те не са пълни календарни години в аспекта, който ни интересува) ние сме внесли 50% от произведената продукция.

Вторият главен извод се отнася до посещението на съветските филми в България. По приблизителни данни (уговорката се дължи на това, че за годините 1944—48 липсват официални статистически данни, а за 1969 те са още неизвестни) в България са продадени около 800 милиона билети за съветски филми в търговската кинорежа. Само за годините 1949—1965, за които статистиката ни предлага точни цифри, този брой е 636, 962, 588 билета срещу всичко продадени 1 402 151 000. Може да се предположи ориентировъчно, че процентът на зрителите на съветските филми за 25 години спрямо общия брой на зрителите, който се доближава до 2 милиарда, е около 40%. Цифрата ни дава право да направим извода, че и по този показател България се нарежда на първо място в света. Съветският филм е близък на нашия зритель, той го обича и го посещава. Кои са дълбоките причини за това е тема за друго изследване — тук ние се задоволяваме само с констатацията. Няма съмнение, че в близкото бъдеще българското киноведение ще извърши подробно цялостно проучване за огромното, с нищо несравнимо идейно-естетическо влияние на съветския филм за възпитанието на българския народ в духа на комунистическите идеали.

Забележка: Цифрите, които използваме, не са винаги абсолютно точни. О, грижа за прегледност на изложението не правим изрични бележки по отношение на всяка цифра. Във всеки случай отклоненията от точните данни не могат да бъдат значителни, касае се само до приблизителност в рамките на единици и десетици освен в случаите, когато предупреждаваме за по-значителни неточности. Принудени бяхме да направим този компромис, тъй като статистиката в тази област не е пълна. Държим обаче да подчертаем, че това не изменя характера нито на общите, нито на частните констатации и изводи.

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ



АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

«ГОСПОДИН НИКОЙ»

Този филм интригува не само със заглавието си.

Приключенският жанр в нашето кино излезе от стадия на наивни опити, в които подражанието и схематизмът убиваха в зародиш интересните мисли и идеи. Няколкото сериозни произведения, които издигнаха жанра до нивото на истинското изкуство, ни дават основание да очакваме и изискваме не само сложна и заплетена интрига, професионална сръчност и ефектна актьорска интерпретация, но и подчертано движение напред, овладяване на жанра, неговото развитие и задълбочаване.

По силата на различни фактори от социално-психологическо естество приключенският филм прогресивно увеличава своята аудитория — факт, който не бива да оставя творците безразлични. Все по-често по екраните се появяват филми, в които авантюрната интрига се използва за внушение на определени нравствени, политически и идеологически тези. Това налага и обяснява засиленото внимание към психологическия пълнеж на образите, съзнателно търсената актуална философска проблематика на сюжета в съчетание с драматичната заостреност на конфликта.

Нашата литература има своите постижения в тази насока, има ги и киното. Някои от тях са свързани с името на Богомил Райнов, автор на сценария на филма „Инспекторът и нощта“. С филмовата адаптация на неговия роман „Господин Никой“ в игралното кино дебютира режисьорът Иван Терзиев — обстоятелство, което засилва интереса и вниманието към това произведение.

Очевидни са амбициите на авторите да създадат приключенско-разузнавачески филм, който да не повтаря постигнати вече резултати — и като мисъл, и като реализация. Те се насочват към един остро динамичен сюжет, изпълнен с изненадващи ходове, критични ситуации и внезапни развръзки. В центъра на широкото повествование стои дейността на нашето контраразузнаване в чужбина.



Коста Цонев и Северина Тенева в сцена от филма

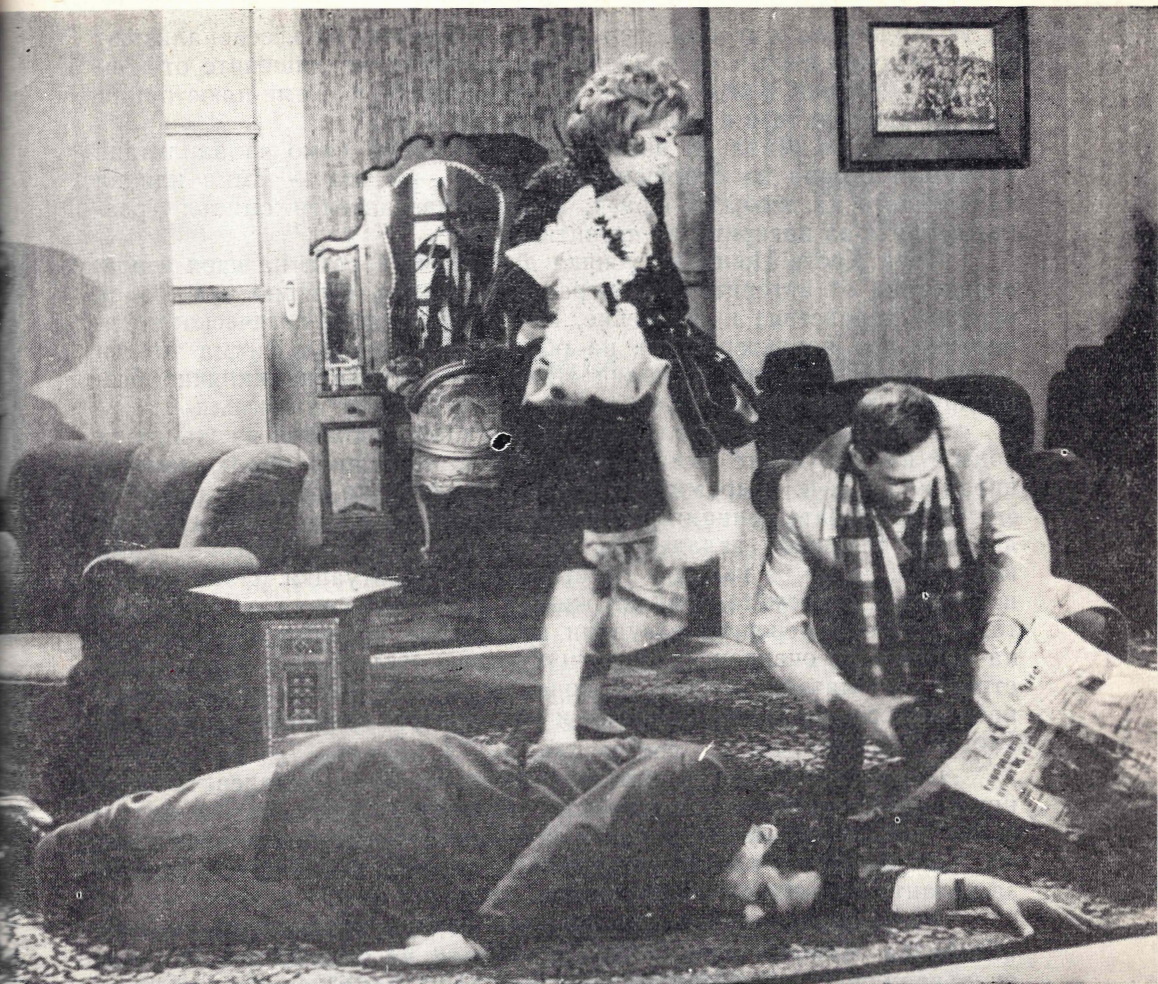
Освен чисто познавателния и атракционнo-събитиеи момент (а той заема съществено място в драматургичната структура на филма!), този факт има и своето идейно-философско оправдание. Това е въпрос с огромно актуално звучене в идеологическата борба между два свята.

В „Господин Никой“ е изведена мисълта за тоталното отчуждение на индивида в западното общество — пъстроцветният милионен град сякаш не е населен с живи същества, сред трепкащите неони и реклами човешкото е сведено до биологичното, жалките членове на емигрантския Център живеят в постоянен страх и взаимни подозрения, отчуждението е проникнало в своите най-уродливи форми дори в сферата на семейните отношения. В тази обстановка съвсем сам срещу шпионските централи на няколко големи капитали-

стически страни е принуден да работи и действа разузнавачът Емил (арт. Коста Цонев) — господин Никой, родом от Никъде, националност Никаква. Образ, чрез който авторите се опитват да противопоставят един друг мироглед, една друга концепция за човека. Условието на „тихата война“ са добър повод за това — рисковани планове, изключителни ситуации, в които се подлагат на изпитание интелектът, волята, нравствената закалка на героя, на господин Никой.

Веднъж приели анонимността за основен принцип при изграждане образа на Емил, авторите се нагърбват с изключително трудна задача. Защото подобен драматургически ход предполага много голяма находчивост при ваенето на психологическа характеристика на героя, вярно намерени детайли в поведението и ярки акценти в интелектуалните му реакции. За съжаление това във филма липсва. Емил до такава степен е законспириран във филмовата реалност, че се изгубва нишката, която води както до психологическото разкриване на образа, така дори и до разкриване задачите на българското контраразузнаване за осуетяване на различни шпионски планове и намерения. А когато зрителят започва да прехвърля вариантите на когото всъщност служи Емил, в края на филма идват няколко фрази, произнесени зад екрана, които обясняват доста наивно и мелодраматично кой всъщност е господин Никой, при това, без да разкриват ретроспективно никакви необясними дотогава интересни психологически черти на образа. Вътрешният монолог, който на няколко пъти е използван, не изпълнява значителни функции, съвсем не може да компенсира словесното богатство в романа, звучи неубедително със своята илюстративност и пълна откъснатост от вътрешния мир на героя. Едно многопланово и психологически оправдано съпоставяне на видимото (изменника Бобев) и истинското (разузнавача Емил Бобев) битие на главния герой би внесло някои любопитни нюанси в характеристиката на този сложен и многостранен образ, би придало патос и емоционална дълбочина на драматичния конфликт. Във филмовата версия разузнавачът е разкрит откъм външната си страна — той притежава някои общоизвестни професионални качества, движи се, действа, изпълнява никакви операции... Като личност обаче той остава в най-голяма степен анонимен за публиката.

По тази линия идват и възраженията срещу основния конфликт в драматургичната структура на филма — двубоя между Емил и ръководството на емигрантския Център. От гледна точка на традиционните изисквания на жанра тази линия е задължителна и необходима — главният герой да влезе в единоборство и постепенно да елиминира опасното шпионско гнездо. С различни средства, защото напрегнатата интрига не търпи повторенията, шаблона, скуката. Това изискване е спазено в „Господин Никой“ — разузнавачът Емил ефектно строи сложна плетеница около отделните фигури в Центъра, които се самоотстраняват от играта. Но жанрът предполага и друго условие — противниците трябва да са равностойни на главния герой — тогава изходът ще зависи от техните индивидуални качества, от жизнеността на нравственото начало, от идейната убеденост на всеки един от героите. В „Господин Никой“ Емил има за



Из филма „Господин Никой“

противници ръководителите на Центъра — бледи сенки на личности, раздирани от интриги, маниакални страсти към власт, от лични старчески комплекси за непълноценност. Така ролята на нашия контра-разузнавач се свежда до елементарното (механическо) отстраняване на „опасните“ шпиони — нещо, което не възвисява особено неговия образ. В това отношение авторите на „Господин Никой“ остават под високите достижения в жанра.

Сложната интрига е отклонила вниманието на режисьора от задълбочена и сериозна работа над отделните характери. Образът на големия западен град се превръща в една студена рамка, в която персонажите са принудени да живеят в стерилна атмосфера без право на индивидуална съдба и човешка драма. Само в отделни случаи на екрана за кратко време заживяват образи — Мери Ламур

на И. Хаджиева или Младенов на Ас. Миланов. Професионализмът на актьорския състав не подлежи на съмнение, но лишените от конкретен вътрешен живот герои се превръщат в схеми-илустрации към определени тези и драматични ходове.

Образът на Лида се използва едва ли не само за заплитане външната страна на отношенията Костов — Лида — Емил или за поднасянето на няколко фрази, носещи назидателен смисъл (разсъжденията за цигарите, за стриптийза).

Дори Коста Цонев не успява да пробие кората на своя герой, определена от авторите. Той играе импулсивно, с вярно чувство за екранно присъствие и движение, но не внася психологическа мотивировка при характеристика на образа. До края на филма той си остава един истински господин Никой — с маска на цинично безразличие, което създава дистанция между образа и зрителя...

Авторите добре използват някои типични похвати на жанра за водене на фабулните линии — изненада, неочакван обрат, немотивиран ход и т. н. В драматургичната структура на филма е положен един от основните принципи на приключенския жанр — строго определена временна зададеност. Емил има на разположение само шест дни, за да се измъкне от създалата се ситуация. Постоянната надпревара с времето придава живост и стремителност на действието, а добре намерените визуални повторения насищат атмосферата на напрегнато очакване. Макар и външно, авторите успяват да построят занимателен сюжет. В това им помага високопрофесионалната камера на Димо Коларов и интересната филмова музика на Георги Генков.

Първата работа на младия режисьор Иван Терзиев показва някои качества, които говорят в негова полза. Лично на мен ми харесва това, в хубавия смисъл самоуверено отношение към материала. Разбира се, това не е достатъчно, но не винаги дебютът е мерило за таланта на един начинаещ автор.

Въпреки загатнатите възможности за ново третиране на темата „Господин Никой“ не надхвърля рамките на познатото. Мнозина от съвременните зрители проявяват все по-голям интерес не само към динамиката и занимателността на сюжета, но и към психологическите качества на характерите, към духовните измерения на човека, избрал опасната професия на разузнавача. Едно по-детайлно вникване във вътрешния свят на героите в „Господин Никой“ очевидно би им дало възможност да заживеят свой живот, а идеологическите тези биха добили по-ярко звучене.

«ПАРТИЗАН ЗА БОЙ СЕ СТЫГА»

Дълго време преди появата на този филм по екраните за него се говореше не толкова с надежда, колкото с твърда увереност. Ще призная, че именно тази, както ми се струваше, настоятелно подчертавана увереност в качествата на един бъдещ филм, вселяваше у мен обратни очаквания „Филмът ще представлява един нов поглед върху събитията от първи ден на нашата свобода“ се казваше в предварителните изявления или в анотираните планове на Студията за документални филми и за себе си аз намирах основания да се съмнявам в тоя „нов поглед“ в тоя многократно девалвиран мотив за добросъвестна, но лишена от духовен полет и съвременна чувствителност реставрация на известни исторически явления и факти. Та и откъде бих могъл да очаквам появата на този „нов поглед“? Филмът трябваше да бъде изграден изключително върху архивен материал, а този материал, тия оскъдни кадри-реликви от първите дни на новата ера всички ние познаваме така, както навярно филателистите познават дълго и любовно разглежданите под лупа най-ценни екземпляри от своите колекции. Какви нови концепции, какви нови значения — исторически, политически, философски, етически — биха могли да се открият в този хилядократно изследван материал? Каква нова естетическа или професионално-кинематографическа обработка на този материал бих могъл да очаквам от автора на филма Георги Стоянов-Бигор — активен кинопублицист, критик, историк, но наред с всичко това и човек, който за първи път дръзва в попрището на кинорежисурата?

Сега, когато съм гледал няколко пъти този филм (в себе си с уважение и симпатия го наричам „голям малък филм“!), изпитвам рядкото желание да го гледам още няколко пъти и още по-рядкото за хора от моята професия удоволствие от признаването на едно заблуждение. Не,

работата, разбира се, не е в това, че противно на предварителните ми скептични очаквания филмът действително е носител на някаква „нова концепция“, на някаква нова интелектуална идея. Не е и в проявата на някакъв неочакван професионализъм, на някакъв внезапно открит майсторски ключ при обработката на архивния материал. Разбира се, не. Нещо повече. В ония моменти, когато съумявам да преодолеея спонтанното очарование, което упражнява над мен този филм, виждам несвършенствата му дори в най-съществено за такъв род произведения — монтажа.

Давам си сметка, че в последователността на отделните парчета филмова лента съвсем не се разкрива някаква особена, нова авторска мисъл, че признание за фактическото отсъствие на такава амбициозна мисъл се съдържа дори в надписите на филма, където се казва, че авторите всъщност нищо не са измисляли, че всичко в произведението е автентично, че е само онова, което действително е било и нищо повече. Дори заглавието — „Партизан за бой се стяга“ е само един стих от най-популярната за онова време партизанска песен, един характерен белег на атмосферата на ония дни. (Отбелязвам този момент, защото заглавието на филма и предварителните внушения за „нов поглед“ върху историческите събития ме накараха известно време да проверявам дали филмът всъщност не вае идеята за първия ден на новата, на започващата историческа битка — битката на създанието, на социалистическото строителство, за която нашите партизани без отдых трябваше „да се стягат“ веднага след победата. Но очевидно не тая е гледната точка, за която се подчинява материалът в „Партизан за бой се стяга“.) Следователно има достатъчно основания да се твърди, че филмът в края на краищата е замислен и осъществен не за да разкрие някакъв нов поглед върху историята, а за да възстанови историята, да накара зрителя — особено оня, който помни великите дни на победата — да ги съпребивее още веднъж, да си спомни още веднъж как и откъде започна всичко.

Този извод при редица подобни случаи е бил напълно достатъчен, за да определи равнодушието или неудовлетворението ми. Сега обаче той ми се струва крайно едностранчив, рецептурен, рационален. Защото и такъв, какъвто е, филмът „Партизан за бой се стяга“ разкрива значения и възбужда настроения, които ме карат, от една страна, да се възлнувам силно и поновому, а от друга — да чувствавам неудобство заради някои критически схеми, които доста безкритично съм допуснал да ме овладяват.

Разсъждавайки върху променящото се в течение на времето отношение на хората към едни и същи произведения на живописца, Еренбург казва, че картините всъщност запазват своите качества, докато очите на ония, които ги възприемат, стават други. Спомних си с ново чувство тая очевидна истина, докато гледах все същите кадри на преминаващите през градовете и селата партизани, на първите прегръдки след дълга раздяла, на майките с черни забрадки, на спонтанните митинги през ония дни. Спомних си, защото всички тия добре познати детайли от цялото внезапно и остро ме поразиха с едно неизпитвано, ново усещане — усещането за размаха

на нашата социалистическа революция, за мащаба на духовното съучастие на народа в нея. Разбира се, слушал съм и знаей, чел съм и съм виждал, че това е народна революция. Със собствените си юношески очи съм възприемал картината на софийските улици през септемврийските дни преди двадесет и пет години. Но едва сега, от краткия филм на документалната студия, усещам силата на емоционалната стихия, „пиянството“ на народа. Едва сега мога да почувствувам, че зад порутените плетища в селата, зад обгорелите зидове на софийските сгради не е останал никой, че всички през ония дни като че ли са били по улиците, по оцелелите покриви, по импровизираните трибуни, че всички са били люшнати от една гигантска вълна, увлечени от едно тотално движение. Едва сега се заразявам така дълбоко от смисъла на тия страшни пепелища, на тия дрипи **върху рамената** на хората, на тия белязани от недояждане и недоспиване лица . . . Едва сега виждам така директно и ясно основанията и нюансите на тая всеобща екзалтация.

Някой би могъл да каже, че всичко написано дотук е не повече от една субективна импресия върху филма на Георги Стоянов-Бигор, че това не е прецизна оценка за същинските качества на филма. Може би това е така, но в случая не мога и да направя такава оценка. Защото схващам, че опит от подобен род би ме заставил да използвам същите тия много важни, но и не винаги приложими критически изисквания, за които споменах в началото.

«СТЕПЕНТА НА РИСКА»

Заглавието на този филм напомня и за „степенята на риска“ в киноизкуството. Отначало ми се струваше, че дебютантът в киното Иля Авербах не е рискувал нищо: направил е сценария по известната и много интересна книга „Мисли и сърце“ на Н. Амосов, светило на съветската хирургия. Нищо не е рискувал що се отнася и до пресъздаването на болничната атмосфера — той самият е бил лекар, преди да започне работа в киното, и възстановява всичко с познания педантично точно; дори снимките са направени в истинска клиника. Не е рискувал режисьорът и когато е поверил главните роли на трима много големи съветски актьори, вече отдавна утвърдени и в театъра, и в киното. Темата на филма — степенята на моралния риск в дейността на хирузите — също съдържа сигурен и неизчерпаем хуманитарен потенциал; в сюжета не са намесени парливи обществени конфликти, всичко е въпрос на индивидуално поведение и решение. Единственият момент, който би могъл да предизвика противоречия и упреци главно сред медицинските среди, е доста безцеремонното навлизане в „кухнята“ на хирургическата маса, която не всякога е сполучлива; всички знаят, че на операционната маса не винаги се спасява човешкият живот, но едно е да се знае, друго е да се покаже на екрана...

Авербах обаче е поел друг, по-съществен риск — заел се е да изгради от познати ситуации на основата на една не най-пригодна за киното литература цялостни и неповторими характери. Неопитният кинематографист е искал да завоюва признание в най-деликатната и отговорна област — работата с актьорите. И действително естетическата наслада във филма извира преди всичко от играта на тримата големи актьори — Борис Ливанов в ролята на хирурга Седов, Ино-

кенти Смоктуновски в ролята на Кирилов — учен-математик и пациент на Седов за операция на сърцето, и Ала Демидова, съпруга на последния. Изпитвах голямо наслаждение от чудото на тяхното превъплотение, от ярката изява на артистичната им сила. И когато магията на присъствието им се разся, си дадох сметка, че всъщност те ме очароваха и внушиха сложността на образите в твърде неефектни епизоди: Борис Ливанов е най-добър, най-заразяващ, най-достоверен и най-личен в сцената на разговора по телефона с жена си. От дреболиите на разговора с невидимата партньорка разбираме като че ли добре, отколкото в сцените с операцията, голямото в характера на Седов, неговото пълно отдаване, сливането му с професията. Образът на големия хирург в изпълнението на Ливанов събира в себе си цялото сложно богатство от съжителството на властност в характера и способност за съчувствие, на мощ в науката и човешка уязвимост, на увереност и колебание, но преди всичко и над всичко съзнание за дълг и отговорност.

Инокенти Смоктуновски е най-интересен и убедителен, когато се разхожда по двора заедно с видимо силния хирург: болният Кирилов диша тежко, но ученият-математик е безпошаден в съжденията си, ироничен по отношение на рисковете в професията на хирурга. Ала Демидова е най-женствена и пленяваща в сцените, когато получава и чете писмото, което нейният мъж (те всъщност са живели разделени) ѝ пише в минутите, преди да отиде на операционната маса. За пръв път ироничният учен, който не признава силата на чувствата, а само тази на науката, и то на точната наука, изповяда простото човешко чувство любов...

Това са най-впечатляващите и нюан-



Борис Ливанов и Иннокенти Смоктуновски

сирани моменти във филма. Иначе драматизмът е съсредоточен около провеждането на операцията. Други съществени сблъсъци и дълбоко скрити конфликти няма. Характерите на тримата герои са отдавна оформени, още до започването на филмовото действие; в края на филма ние отнасяме убеждението, че те няма да се променят съществено и след като епизодът от живота им, на който сме били свидетели, завърши. Спасеният Кирилов няма да се поддаде на сантименталните си пориви, животът, който му връща хирургът, му е нужен, за да осъществи научните си изследвания. А и съпругата му Женя не ще има време да му натрапва чувствата си, защото е заета със своите научни интереси и задачи. Хирургът ще търпи своите поражения и ще постига нови триумфи и рискът при операциите не ще намалява своята степен, защото Седов винаги ще иска да побеждава смъртта...

И така своеобразието на литературната основа, която има повече характер на

размисъл, отколкото на драматургичен сюжет, е принудило режисьора да заложи всичко на една карта — актьорската интерпретация. Той малко разчита на филмовите внушения, все още не са му познати всички тайни на съвременния филмов ритъм. И ми се струва, че ако не бяха тези силни актьори, Авербах щеше да преживее тежко разочарование. Сега той е завоювал немалък успех: почитателите на проблемното кино ще открият в „Степента на риска“ убедителни и богати характеристики на интересни хора с техните отговорности и задължения, с личните им взаимоотношения.

...Първоначалното ми чувство е било измамно; режисьорът-дебютант е поел най-важния риск в изкуството, като си е поставил задача да създаде ярки, запомнящи се образи на наши съвременници — образовани, активни, силни духом.

Яко Молхов

«ПОСОКА — БЕРЛИН»

Военната тема има особено значение за полското киноизкуство. Причините за това се коренят в особеностите на историческото развитие на полската държава, в някои тенденции на полската литература, за които ще стане дума по-късно, в определени насоки на морално-психическото възпитание на съвременния поляк. Особена роля за това възпитание, за менталитета и творческото мислене на полския съвременник изигра Втората световна война и трагедията на полския народ, причинена от хитлеристката окупация. Затова няма да е пресилено, ако кажем, че полското социалистическо кино се роди и израсна с темата на войната. Характерен е криволичиеният път на развитие и интерпретацията на тази тема. В началото бяха филми като „Забранени песни“ и „Съкровището“, където творците пресъздаваха темата си в героичен и лиричен аспект. Изминалите няколко години от края на войната не бяха успели да премахнат грозните следи от разрушенията, затова филмите се придържаха към автентичността на събития и обстановка и бяха изпълнени с патетиката на възкръсваща сред развалините Полша и с динамизма на хората, които в напрежния ритъм на ежедневието рядко се настройваха за съзерцание и размисъл върху военното минало.

„Полската школа“ — едно явление, което донесе международната слава и признание на полското кино и чиито граници — тематични, творчески и стилистични — и до днес не са определени, направи прелом по отношение на интерпретацията на военната тема. Създателите на „полската школа“, сами преживели войната и участвували в нея, почувстваха нужда да изразят всички свои усещания и спомени, да

дадат воля на въображението си, да изтъкват случки и епизоди, които са се съхранили в паметта им. Така се родиха трагично заблудилият се Мачек Хелмицки („Пепел и диамант“), загубилият душевното си равновесие млад еврейин от „Самсон“, блуждаещите по пътищата на войната герои от „Ероика“ и „Кривогледото щастие“ и много други, чиито души войната беше жигосала невъзвратно и те мъчително споделяха със зрителя чувството си за нейната абсурдност. Те виждаха войната в кривото огледало на своето разстроено възприятие.

В някаква степен творците на тези изтъкнати филми изграждаха вижданията си върху романтичните традиции на полската литература, линията на Словацки в „Кордион“ и на Жеромски в „Пепелища“. Но полската литература има и Сенкевич, чиито исторически романи носят трезвия оптимизъм и вяра в жилавостта на нацията. Това е един по-друг поглед върху военните дела на Полша. Не случайно един от най-сполучливите филми в последно време е екранизацията на романа „С огън и меч“, прославящ подвизите на „малкия рицар“ Володиевски в битките срещу турските нашествия в Южна Полша.

Изобщо в най-новите прояви на полското кино се забелязват по-други аспекти в третирането на военната тема. В обществения живот на Полша навлиза поколение, за което войната е далечна и непозната действителност и то научава за нея от историята и много от художествените произведения. Представителите на най-младото поколение кинотворци подчертано се интересуват от военната тема и правят много интересни опити да изградят свой собствен подход към фактите. Някои от тях олицетворяват войната чрез



Из филма „Посока — Берлин“

обобщени символи и понятия. Един млад геолог („Археология“ на Анджей Вжозовски), изследвайки някаква местност, за няколко часа изкопава стотици предмети, които неотдавна са били човешко притежание — ножчета, очила, лъжици, канчета и т. н. — и чрез вида на огромната купчина от предмети възпроизвежда звуково атмосферата в концлагера, който някога е бил разположен тук. Режисьорът Пасендорфер и сценаристът Жукровски избират за своя филм „Посока — Берлин“ друг, коренно противоположен принцип. Те си поставят задача да представят войната в цялата ѝ външна сурова мащабност, да дадат обективна и точна в детайлите представа за военните действия, за хода на войната, за фронтовия бит. Нека младото поколение да знае как е била извоювана тази Полша, в която живее.

...Първа полска пехотна дивизия воюва в рамките на Белоруския корпус, който завзема Берлин. Войските вече почти са стъпили на немска земя. Останало е да се преодолее последното препятствие — преминаването на силно отбраняваната от немците река

Одер. Тежките и водени с променлив успех битки за преминаването на Одер представляват сърцевината на филма. чудесно заснети с прилагането на разгърната военна техника и тактика, боевете на екрана са предадени с документална точност и се възприемат като автентични. Авторите не са се стремили да съчинят някаква фабулна история, нито пък търсят психологическо задълбочаване на характерите — те се интересуват от груповия портрет на войниците, като в поредните епизоди отдават предпочитание на един или друг персонаж. На филма не достига психологическа дълбочина и детайлираност, но той е изпълнен с атмосферата на патоса и възторга от приближаващата победа, с приповдигнатия тонус на онези, които първи ще влязат в Берлин и ще осъществят победата над фашизма.

Пасендорфер и Жукровски са посветили филма си на 25-годишнината от освобождението на Полша от хитлеристката окупация.

Мария Рачева

Сидни Поатие, или какви роли да играе един негър

В един репортаж на френското списание „Сине теле ревию“ се изразява безпокойство от факта, че чернокожият Сидни Поатие получавал възнаграждения колкото белите кинозвезди, а понякога и повече. Авторът на репортажа е на мнение, че именно това дава на черния актьор привилегията да избира сериозни драматични роли — нещо, което никой негър не си е позволявал преди това...

Да се върнем тридесетина години назад. От Майами, Флорида, младият Сидни тръгва за Ню Йорк. Едно твърде дълго пътуване. Мияч на чинии, преносвач, общ работник. Първата среща с театъра е свързана с изгонване. („Акцентът ми, който произлиза чак от Антилските острови, съвсем не въздейства благоприятно върху актьорската ми кариера. След като ме изгониха, си купих радио за 14 долара и всяка вечер в продължение на половина година подражавах на говорителите...“) Той издържал. Започнала блестящата актьорска кариера в театрите на Харлем и Бродуей. А през 1949 г., на 25 години, кракът му стъпил здраво и в Холивуд.

Сега в творческата му биография са вписани много първи награди за мъжки роли в киното („Полски лилии“, „Нещо със стойност“, „За любовта на Айви“ и др.), много слава и успехи. Зад него стоят милиони чернокожи, за които той не е само талантливият актьор, а и знаме, преден пост в борбата срещу сегрегацията и социалния гнет. Това задължава прочутият творец да свързва винаги художествено-естетическите си амбиции и постижения с обществена изява.

Впрочем за линията на творческо-социалната му дейност изследователите и критиците вече доста време спорят.

От една страна, съществува мнение, че героите на Поатие не носят достатъчно атакуваща обществена сила, а по-скоро представляват един висш модел, нещо като реклама на дискриминираната черна раса. Това е моделът, по който би следвало да се равняват и останалите чернокожи, а то от своя страна практически означава да търсят равенство с белите, при това — с най-издигнатата част от белите.

По този начин се отнема правото на Поатие да защити обикновения негър с всички негови социални и класови проблеми, с човешките му особености. А така, както мисли например известният чернокож певец Хари Белафонте, се стига до нечист съюз с белите — под който той очевидно разбира идеолози, продуценти, дистрибутори. Белафонте казва: „В САЩ черните винаги са били считани за особени същества. Винаги става така, че черните биват наблюдавани от белите, винаги черните се намират в един свят, състоящ се в болшинството си от бели. Моят приятел Сидни Поатие е прекрасен актьор, но той играе роли, измислени и написани от бели. Ето кое не върви.“

От друга страна, тезата за „положителния чернокож герой“, осъществявана в актьорската практика на Поатие, има и своя сериозна защита. Нейните най-силни аргументи ще чуем от самия Поатие: „Твърде дълго чернокожите е трябвало да се задоволяват с филмови роли на изплашени слугини, господарски шофьори и танцувачки. За пръв път черен актьор е в състояние да пресъздаде един „герой“ в очите на публиката. Това ми налага, известни задължения. От бедния избор, който ми се предлага, аз искам да приемам само роли, които внушават гордост на черния зритель, които го карат да става



Из филма „На учителя с любов“

прав и които налагат на белите зрители образа на един уважаван негър, чийто морален авторитет поставя под въпрос техните предразсъдъци...“

С големия си актьорски талант и в широките граници на своето амплоа Сидни Поатие винаги блестящо защитава тази позиция. Благородният лекар в „Без изход“, героят от зулуското племе в „Оплаквай страната си“, възстаналият срещу расизма ученик в „Джунгли на черната дъска“, загиналият от гангстерите работник във „Високата част на града“, водачът на разбунтувалото се племе Мау Мау в „Нещо със стойност“, големият хуманист, който надраства расовата омраза на своя бял другар, чрез опита си да го спаси в „Дръзките“, трагичният и благороден образ на Л. Хансбери от „Стафида на слънце“ — това са само

някои от героите на Поатие, които актьорът художествено и идейно подчинява на своята изходна гледна точка. Сред тази галерия трябва да потърсим мястото на учителя Текери от „На учителя с любов“ (реж. Джеймс Клейвъл) и на учения Джон Прентис от „Познай кой ще дойде на вечеря“ (реж. Стенли Креймър).

Преди всичко трябва да се каже, че сред мощните фигури, които Поатие е създавал на екран, Текери има по-скромно място. Навярно този резултат е предопределен от литературната основа на Е. Р. Брайтуит и от решението на режисурата да се придаде на предлаганите остроконфликтни социални обстоятелства тон на романтизъм, стигащ до сантиментализъм; вместо преодоляване на обществени бариери, акцентът на проблемите пада върху пре-

живяването на лични драми; дълбоките класови противоречия са само мимоходом загатнати. Разбира се, артистичното обаяние на Поатие върши своето — определено силно психологическо въздействие с пестеливи средства, тънко чувство за мярка при постепенното набиране на силата на убеждението в хода на драматургията. Но задачата на големия актьор е била значително олекотена от това, че режисурата е решила проблемите преди всичко в първи план с една външна експресивност на повествованието — повествование впрочем познато от толкова произведения на тема: спечелване любовта и доверието на учениците. Нека си припомним, че неотдавна във филма „Джунгли на черната дъска“ Поатие беше застанал „от другата страна на стената“. Пресъздавайки разбунтувания се срещу дискриминацията чернокож ученик и неговият протест срещу угнетителя — расиста-учител, той бе наситил образа с много по-силен и по-убедителен обществен патос.

По-сложна и отговорна е наметната на актьора във филма на Стенли Креймър „Познай кой ще дойде на вечеря“. Тук конфликтите се разтварят в една по-широка обществена сфера, превръщат се в актуално отражение на противоречивата американска действителност. Защото връзката между бялата дъщеря на известен издател с чернокожият учен е факт, който не само ще разруши стари принципи, но трябва да създаде и нови. Принципи, които вчера са били проповядвани на книга, а днес се налага да се приложат в живота. Джон Прентис на Поатие трябва да излезе победител в тази сложна схватка. Победител над себе си, издържайки унизителни морални терзания, докато бъде „признат“; над баща си, за когото връзката на сина му с бяла жена е почти толкова абсурдна и осквернителна, колкото и за белите расисти; най-сетне над бъдещия тъст, който трябва да надживее себе си, да докаже на дело демократичните си разбирания. В партньорство с великолепия актьор Спенсър Траси, с талантиливи изпълнители като Кетрин Хепбърн, Кетрин Хоутън и Сесил Келзуей, Сидни Поатие воюва за правата на черния човек. В последна сметка мис-

ля, че на бойното поле остава една крупна победа, за цената на тази победа говорят и изпитанията, през които създателите на произведението е трябвало да минат, докато усилията им бъдат възнаградени — заплахи, предупреждения, внушения за изрязване на сцени между Сидни Поатие и Кетрин Хоутън, трудности при разпространението на филма и т. н. Мнозина коментатори от позицията на сегрегацията представят и днес филма „Познай кой ще дойде на вечеря“ като... комедия.

Но по повод на този филм отново трябва да се върнем към критичното отношение спрямо обществената роля на героите на Поатие. Отчитайки относителния политически и художествен успех на произведението, в центъра на което отново се оформя концепцията на Поатие, ние ще открием и предпазливото избягване на острите класови същкновения между бели и черни. Изравнявайки не само духовно, но и материално своя герой с представители на висшите съсловия в САЩ, актьорът фактически не се бори за промяната на настоящето, нито за перспективата на обикновения, пролетаризиран негр. Така образът на воюващата индивидуалност става в известна степен илюзорен, превръща се донякъде в двигател на една сантиментална драма. Ще си припомним думите на френския кинокритик Марсел Мартен по повод образа на Прентис: „Парите отстраняват много от трудностите му.“

В последно време Сидни Поатие рязчупи до известна степен рамките на досегашната си половинчата позиция. Той обяви публично своето пристрастие към активната борба на бедните и подтиснатите в САЩ, а в киното подготвя ролята на Мартин Лутер Кинг — негърския водач, убит от представителите на най-реакционните американски среди. Всичко това говори, че този даровит творец, явление в световното киноактьорско изкуство, има да каже нещо още по-ново и по-решително на милионите си почитатели — независимо какъв е цветът на кожата им, — които искат да видят в него бореца-хуманист.

Иван Стоянович

КИНАТА НА СОФИЯ

Тази година всеки софиянец ще отиде на кино 25 пъти, или веднаж на две седмици. Човек би казал, че тези тринадесет и половина милиона посещения годишно изглеждат по-малко от действителното положение, но статистиката е точна. За страната цифрата не е 25, а 13.9. За Съветския съюз тя е 17, за Румъния 10, за САЩ 12, за Франция, Англия и Япония 7.

Явно, че столичани обичат киното, а киното разчита на тях. То е индикатор в отношенията между най-широката аудитория и изкуството, отбелязвайки чувствително приливите и отливите. То се докосва до черти в психиката, в морала, в характера на зрителя, като си поставя за цел да ги утвърди или отрече, да ги държи будни или създаде, ако те не са съществували.

Софиянецът, филмът, киното — техните проблеми и перспективи — това беше темата на последния от пленумите на Градския съвет за изкуство и култура. Пред широкия и разнообразен състав на пленума — специалисти и представители на много обществени организации, създатели и консуматори на изкуството — обсъжданият въпрос беше поставен с доклад на градското предприятие „Кинелефикация“. Изказванията и решенията на пленума не звучат като новост. Проблемите са разглеждани и пренасяни от година на година все по-отърсени от един или друг нерешен въпрос. Но днес темата има своето актуално значение — перспективата за два почивни дни в седмицата е близка.

В хода на разискванията се оформиха няколко основни въпроса.

ФИЛМИТЕ

„Филмовият репертоар — както подчерта директорката на градското предприятие „Кинелефикация“ Вера Антонова — трябва да има всеобхватност, да задоволява растящите и разнообразни интереси на всички специалности и възрастови слоеве на населението, като дава представа за сегашното състояние на световното кино, на неговите тенденции и успехи.“

Всяка година има приблизително 140 премиери. Десет-четиринадесет са на български филми, 60—70% обхващат съветските филми и филмите на другите социалистически страни и 20% от репертоара са творби на Франция, Италия, Англия и т. н.

Величина, която е явно подчинена на вноса, трудно може да бъде постоянна. Тя зависи от културната политика на една или друга страна, от търговските интереси на продуцента, от естетическото кредо на създателите; явно, че ние трябва да издирваме онова, което ще решава въпросите на нашата културна политика, и да го издирваме в необходимото количество. Ако някъде най-хубави са тия произведения, които дават най-големия касов сбор, у нас екранът трябва първо да възпитава и като следствие, но не второстепенно да дава своя принос на стопанския фронт.

Още с предложената формулировка изпъкват трудностите. През 1967 г. броят на премиерите беше 150. Миналата година 130. Тази година не се ставя рязко изменение. Една от перспективите за стабилизиране на репертоара е увеличението на българските филмови премиери. Голяма част от нашите кинотворби се посрещат с интерес. През 1968 г. българските филми имаха 9 032 167 зрители. Това е радостно. Обаче от ден на ден публиката става все по-взискателна. Вероятно българската филмова индустрия има предвид и този факт. И за в бъдеще тя ще се ръководи от максимата, че само високохудожествени и идейни произведения могат да създават имунитет срещу буржоазната идеология.

Всички знаем колко голямо място заемат съветските филми в нашия културен живот от 25 години насам.

По-голяма част от западните филми, прожектирани в София, разкриват с по-малко или повече майсторство противоречията на капиталистическото общество.

Общо в световния пазар предпочитан жанр е комедийният, музикалният, приключенческият филм. Дефицитната стока намалява претенциите на купувача и по нашите екрани вече имахме не дотам щастливата възможност да гледаме „Златната богиня от Рио Бене“, „Херкулес“, „Непознатата жена“ и др.

Софийските екрани са категоризирани в първи, втори и трети. Това е последиствие от репертоарните несгоди. Премиерният филм има ограничен брой копия. Първата седмица се пуска в централните кина. Хората се тълпят пред касите и чакат с часове, докато в същото време периферните кина едва успяват да съберат публика за една-две прожекции дневно. При тях премиерният филм идва, след като е обиколил страната. Това кара новодоштите от комплексите „Бъкстон“, „Толстой“, „Хаджи Димитър“, „гара Искър“ едва се прибрали от работа „да се разходят“ отново до центъра на града, използвайки изнемогналия градски транспорт. От третоекранните софийски кина губи и „Кинефикация“, защото често пъти за една прожекция на ден тя трябва да поддържа техника и персонал, или както неведнъж се изразяват финансистите, „да дава по 20 стотинки на всеки зрител, влязъл в салона на читалище „Светлина“, „Аура“ или друго квартално кино.“ През миналата година така са били облагодетелствувани 1 492 299 души, или докато централните кина са били „напълвани“ средно 75%, читалищните кина са достигали от 16 до 30% максимум продажба на билетите. Ето как се преплита репертоарният проблем с въпроса за

КИНОСАЛОНИТЕ

София разполага с 41 кинотеатри, или 165 732 места; няколко от салоните са собственост на читалищата, 3 са на обществени организации, останалите са държавни. На всеки 1000 души се падат до 21 стола. В други страни съотношението е 47 стола на 1000 души.

Дълги години след 9 септември строителството на кина в София беше спрянно. Най-големите салони бяха взети за театрални зали — Младежкият театър, Театърът на въоръжените сили, театър „Сълза и смях“ с общо 2193 места. В последните няколко години имаме вече „Сердика“, „Витоша“, „Дружба“, „Изток“ с 3 665 места, лятното кино „Мир“ с 1000 места. През ваканцията се използва залата на цирка с 1800 места. До края на годината ще бъде готово и „Отдох и култура“ с 900 стола. В София бяха построени 14 читалища със салони за прожекция. Строежът на читалища е похвален, ако с това не се изчерпваше проблемът за строителството за културни нужди. Взаимоотношенията между собствениците на салоните — читалищата — и наемателя „Кинефикация“ са обтегнати. Наемът от 15–20 лв. месечно изглежда нищожен пред конкуренцията на институтите, които предлагат 250 лв., само че искат салона за стопански цели.

Градоустройственото решение на центъра задържа строителството на нови кина. Трябва да се чака, но старият фонд е износен. Поддържането и ремонтът на „Димитър Благоев“, „Култура“, „Славейков“, „Солун“ са скъпи и неефективни. Старият начин на строеж, отживелите времето си инсталации и помещението затрудняват работата. Киносалоните все по-трудно могат да се поддържат според съвременните изисквания. Софийнци ежедневно изпитват на собствените си гърбове мъките и невоите на удоволствието „кино“.

Климатични инсталации има в новите кина, а в останалите работят вентилационни уреди, проектирани най-много за три прожекции, а не за пет. Все още няма ново кино с приета от специалната комисия климатична инсталация, няма и пред-

приятия за поддържане и ремонтване на частично действащи уредби.

В момента се проектират 4 киносалона в новите жилищни комплекси и големите софийски квартали. В перспективния план за 1975 година „Българска кинематография“ е предвидила сумата от 3 550 000 лв. за 6 софийски киносалона с 4 000 места. Ако има подходящи салони в селата на голяма София, предприятието би могло още в момента да открие кина. Но перспективният план очертава строежа на такива салони до 1970 г.

Една интересна идея за увеличаване на салоните беше предложена в изказванията. Някои от индустриалните предприятия разполагат с подходящи за кинопрожекция помещения. Еwentуална връзка между „Кинефикация“ и ръководствата на заводите сигурно ще осигури още една възможност филмите да стигат по-бързо до големите работнически колективи.

В последните 4—5 години основният кинопарк беше сменен с киномащини, тонапартура и пр. марка „Балкан“. За съжаление тя е под нивото на съвременните изисквания. Световната кинотехника направи голяма крачка напред. По преценка на НИИКРА кинотехниката у нас сериозно изостава. Засега ние можем да се похвалим с широк екран във всяко столично кино. „Сердика“ е първото у нас широкоформатно кино, но то, макар и ново, не притежава най-съвременната проекционна апаратура.

Четиристотин тридесет и двама души обслужват софийските кина — средните техници, каснерки, разпоредителки. В кабините на централните кина за длъжността старши техник са необходими хора с по-висок от средния образователен ценз, а възнаграждението не стимулира прилив на необходими кадри. Освен това една трета от целия персонал е трудоустроен. Ниският ценз и лошото здравословно състояние на много от хората се отразяват в голяма степен върху работата.

От 3—4 години в щатове на повечето кина има професионални художници, които се занимават с цялостното оформяване на кинорекламата. Едно сравнение на фасадния киноплакат сега и преди 4 години бележи безспорния му успех. Седмичният афиш на ГП „Кинефикация“ пое информативните функции, а фасадният киноплакат — изцяло рекламните със средствата на приложното изкуство. Бавно, но твърдо той се превръща в художествено произведение, което не само осведомява, но и радва очите, украсява сградата. Много помогнаха годишните изложби на фасадния киноплакат, организирани от Градския съвет за изкуство и култура и „Кинефикация“.

По преценка на пленума средствата за реклама и пропаганда на филмите все още не са задоволителни. Напоследък някои художници дават неточна представа за прожектирания филм. Основните материали, издавани от „Разпространение на филми“ — витринни снимки, фототабла — също не радват. Една от основните пречки е лошата полиграфическа база.

В доклада и в някои от изказванията беше изтъкната мисълта, че пресата може да допринесе повече за популяризация на българския и на съветския филм, че всяка премиера се отбелязва най-често с един информативен материал, понякога рецензията се свежда до информация.

Не излизат издания за масовия зритель, а специализираните по своя характер имат тесен кръг читатели. Контактът между критиците и зрителите е още пожелание.

Голямо внимание беше отделено на културно-масовата работа. „Кинефикация“ е създавала актив от 150 представители на големите софийски предприятия, училища, учреждения. С тяхна помощ през 1968 г. има 5 116 колективни посещения на филми. В София действуват 29 кинолектории с 12 285 души.

По време на премиерите на български и някои съветски филми се организират срещи със създателите на кинотворбите. Миналата година са съставени 561 програми от наши филми и 1 000 от съветски за онaglедаване на учебния материал.

Досега в културно-масовата работа не са били поканени да участвуват обществените организации. Този пропуск ще бъде избягнат.

П Л А Н О В Е , П Л А Н О В Е . . .

Както споменахме още в началото, втората, не по-маловажна страна на филморазпространението, е стопанската. Работата с филмите е пряко зависима от печалбата и рентабилността. Една от стъпките на предприятието в тази насока вече дава своите добри резултати — в столицата и околните села са изградени 6 групи от по 5—6 кина с 50—60 души обслужващ персонал, който съставлява относително самостоятелни стопански звена. Това изисква от отделните членове на колективите

повече оперативност и отговорност. Вероятно в такава светлина ще бъдат направени следващите крачки по пътя към новата стопанска система.

Вече 5-месечният опит сочи, че цялото внимание на ръководството е насочено към изпълнение на плана и естествено това може да го отклони от възпитателната функция. „Прилагането на новата система в кинообслужването, ако се подходи грубо и се прилагат принципите на планирането, както в останалите предприятия, може да нанесе немалко щети в идеологическата работа, която се води чрез киното.“

Пленумът взе предвид опасенията на ръководството и в решенията си предлага на ДО „Българска кинематография“ по-целесъобразно съчетаване на финансовопроизводствения план с идеологическите задачи през тази и през близките години.

Другото предложение към обединението включва едно съвместно обсъждане на филмовия репертоар, рекламата и пропагандата на филмите.

До края на годината бюрото на Градския съвет за изкуство и култура ще внесе в Изпълнителния комитет на СГНС предложение за утвърждаване на цялостния перспективен план до 1975 г. за разширяване на киномрежата особено в центъра на града и в големите жилищни комплекси; за строителството на модерен представителен кинотеатър; за строеж на вече заплануваните киносалони на ул. „И. Николова“, на ул. „Стара планина“, на бул. „Сливница“, в кв. Лозенец и модерно лятно кино в Парка на свободата; за подобряване на вътрешния и външния вид на старите кина; в продължение на няколко години да се отделят повече средства за поддържане и ремонт на климатичните или вентилационните уредби.

В доклада, изказванията и решенията на пленума на Градския съвет за изкуство и култура несъмнено личеше интерес към темата. Всеки един от десетките присъстващи беше участник в диалога филм — зрители; нещо повече — участник, който настоява този диалог да става от ден на ден все по-жив и по-ползотворен.

Мариана Стоева

ГОДИНИ НА НАДЕЖДИ

Може ли да кажем, че в историята на нашето документално кино 1968 г. зае особено място? Едва ли. Но независимо от това, благодарните процеси, които започнаха в документалистиката преди няколко години, продължиха да се развиват бурно, ако не винаги в дълбочина, в ширина, и дадоха твърде очевидни резултати.

Свободното и едновременно с това вече не натрапчиво използване на скритата, незабележима, наблюдаваща камера, синхронният запис на звука престанаха да бъдат единично радостно изключение и се превръщат в норма. А след техническите новости следват качествените концепционни успехи: отказване от инсценировки, доверие към живота, стремеж да се предаде той в цялата си променливост и пълнота на проявите, интерес към реалния жив човек, към неповторимостта на неговия индивидуален характер.

Знаменателна особеност на обновлението на нашата документалистика бе обстоятелството, че процесът на търсене започна почти едновременно в няколко републики, в редица областни студии на страната, докато Централната студия за документални филми с редки изключения запазваше завидна привързаност към привичните методи на работа, към проверените драматургически решения, към познатите теми. Тази ситуация се запази в настоящата година и може би се открие още по-отчетливо. През 1968 г. като лидери се оформиха Свердловск и Ленинград. Интересни работи се появиха във Фрунзе, Харков, Ереван. И макар, разбира се, такива да има и в Централната студия за документални филми — нанстина би било странно, ако ги нямаше при такъв голям обем на продукцията — все пак тук повторенията са значително повече от откритията, все пак не тук минава предната линия на нашата документалистика. На картата на документалното кино постоянно се появяват нови центрове, нови имена. И това може би е най-обнадеждащото, това е залогът, че процесът няма да се преустанови, че дървото на нашето документално кино се подхранва от могъща и разклонена коренова система.

Но при един обзор на документалното кино е необходимо вероятно да се припомним към документалния метод на доказателства. Затова нека се обърнем към фактите на изкуството. Филмът „Първите ноти“. Аз започвам с него не защото този филм от две части е някакво особено изтъкнато произведение, а защото то е характерно за днешната ситуация: Минската студия за научно-популярни и хроникални филми, която по-рано не ни радваше с хубави произведения, режисьор-оператор В. Шаталов — ново име за всесъюзния екран. И един филм, обхванал характерните черти за днешния ден на нашата документалистика.



„Най-добрите дни на нашия живот“.

Режисьорът показва подборните изпити в детската музикална школа. Във филма има много хора, но те не се сливат в някаква обща маса. Те се врязват в паметта — и разгневената мамичка, която сърдито говори на своя син: „Какво, не можеш ли да пееш по-високо!“, и двамата бащи, които самотно кръстосват пред затворената врата, и педагогът, който весело беседва с децата, и съсредоточено важните, смутени детски муцулки. Авторът наблюдава, вглежда се, наслаждава се на многообразието на реалното, любовно и подробно запечатвайки фактурата на вещите и улавяйки чувствата върху лицата на хората.

И още един принципен момент. Съвсем наскоро преживяхме период на бурно увлечение по скритата камера. Естествен период, защото всеки нов способ ни се струва универсален. Полезен период, защото скритата камера помага за отстраняване на инсценировката, деликатно наричана „организация на кадъра“. Но ако не трябва да има организация на кадъра, толкова по-важно е да се извърши организация на филма, толкова по-голяма е ролята на автора, на предварителния подбор и на монтажа. В много филми скритата камера обективистично фиксира всичко, което попада в полето на нейното зрение — хората спят, ядат, лениво си подхвърлят по някоя дума. Възниква най-лошият вид натурализъм — скучният натурализъм. Авторите на „Първи ноти“ (сценарист В. Юревич) подбират една сама по себе си напрегната ситуация, в която хората забравят, че някой ги наблюдава, разкриват същността на своите характери, поради което е интересно да бъдат наблюдавани. И филмът би заслужавал нашето внимание дори ако бе се ограничил само с тези точни психологически скици.

Но в сцената на изпита и в епизода с урока в школата, когато децата са разширени, замъглени очи слушат под аккомпанимента на цигулката известната приказка за лебеда, изостанал от своето ято, отчетливо прозвучава главната тема на този кратък филм — пробуждане на чувството за прекрасното, неговите първи ноти, звучащи понякога силно, понякога слабо в детската душа. Ако отидем по-нататък, можем да кажем, че това е темата за създаването на човека, не за неговото физическо, а за неговото нравствено раждане.

Обобщението се поражда от конкретния материал, мисълта се опира на вижданото. Обаче твърде често това равновесие между темата и материала се нарушава, документалният факт не се подчинява на идеята или тя не успява да го обхване изцяло. Или обратното, образът не е подкрепен с документални свидетелства и се декларира само като авторско намерение.

В този смисъл са интересни двата последни филма на ленинградските документалисти Л. Коган и П. Мостовой. Двата филма „Ден след ден“ и „Военен оркестър“ бяха показани на Лайпцигския фестивал през 1968 г. Първият филм мина без особен успех, вторият получи най-високата награда на фестивала — Златният гълъб. Но при различна съдба пред зрителя и при различно художествено равнище и двата тези филма са любопитни не само сами по себе си, а повече като отражение на определени противоречия в днешния етап на нашата документалистика.

„Ден след ден“ е филм, снет на Червения площад. Камерата се вглежда в лицата на хората, които в нескончаема редица се насочват към Мавзолея, за да видят Илич. Този способ авторите използват в предишния си и извънредно успешен филм „Погледнете в това лице“. Но повторението в изкуството изобщо рядко донася успех, още повече когато един и същ способ се прилага към съвършено разнороден материал. В „Погледнете в това лице“ камерата, скрита зад портрета на Мадоната в Ермитажа, фиксираше разнообразните реакции на хората, срещнали се с великото изкуство, и това даваше всеки път нова и съвършено неочаквана, наситена информация за хората. Във филма „Ден след ден“ емоционалната информация бе предварително известна и авторите всъщност предварително бяха програмирали крайния резултат: да покажат всенародната любов към Илич. Самата ситуация предполага една единствена възможна реакция на хората, вървящи към Мавзолея, и всяка друга би изглеждала като кощунство. И ето в продължение на дълго време на екрана вървят, вървят, вървят хора с еднакво тържествени, съсредоточени лица. Очевидно авторите сами чувствуват монотонността на филма и го нахъсват с поредица от документални вставки — хроника на исторически моменти от живота на страната — от пускането на космически кораби до строителството на Днепрогес, желайки сякаш да покажат, че всички тези дела са могли да бъдат извършени само благодарение на Ленин, че та са били извършени от също такива хора като тези, които сега вървят към Мавзолея. Обаче не се получава органична връзка между кадрите на Червения площад и старата хроника, идеята се декларира, а не се доказва със средствата на изкуството. Стремейки се към възвишен и мащабен образ, авторите снимат в Мавзолея с ускорен каданс и хората като че ли плуват на екрана в тържествено млчание. Но формалният способ не може да замени богатството на детайлите, точността, изразителността на психологическите характеристики в самия документален материал. Значително, за която авторите имат претенция, се превръща в кадрите с плаващите хора във високопарност. Това, което е трябвало да стане обобщение, остава като общо място.

Да, може би една от главните опасности, застрашаващи днес нашето документално кино, колкото и да е парадоксално, е недокументалността. Твърде често в стремежа си да създадат поетичен образ документалистите не изхождат от поезията на самия факт, на документа, от тяхното съпоставяне, а като че ли я принасят отвън, стремейки се да достигнат поезията с високопарни символи, с патоса на четения стихотворен коментар, с многозначителни красивости. Такъв е случаят например във филма на режисьора Г. Цитрон „Аз ще се върна към тебе, Русия!“ и в украинския филм „Лошо време за летене“. А освен това, което е особено печално, и в повечето последни филми от документалната Лениниана.

Известният авиоконструктор Антонов е казал: „В кибернетиката всичко, което не носи нова информация, се нарича шум.“ Такъв „шум“ уви има твърде много в нашите документални филми. Именно с него се компенсира липсата на нова информация, на свежи мисли. И ето във филма „Три пролети на Ленин“ способният литератор Гастев пише извънредно наперен текст, пълен с литературни красивости. А във филма „Другари потомци“ по произволно разположените редове от стиховете на Маяковски също така произволно се подбират кадри от отдавна известна хроника.

За кой ли път отново се показват кадри от войната във Виетнам, разгонване на демонстрации, расови сблъсъци. За кой ли път отново виждаме старта на космически кораб и смяната на караула пред Мавзолея. Извършва се нещо страшно за документалното кино: кадърът се лишава от своето реално съдържание, от своята неповторимост, превръща се в знак, в иероглиф. Това вече не е въздушното нападение, станало на еди коя си дата, когато са били убити еди колко си хора, не е вече разгонването на парижките студенти, станало еди кога си, и не е стартът на Гагарин, а въобще бомбардировка, въобще демонстрация,



„Гренада, Гренада, Гренада моя“

въобще космически полет. Изчеза неповторимостта на факта, неговата индивидуалност, настъпва емоционална инфлация на документа. Шум и само шум.

Вторият филм на Коган и Мостовий „Военен оркестър“ е също така забележително явление. В него има онази свежест на виждането, онова умение да се подбират характерният детайл, интересното лице, точният ракурс, които са характерни за най-добрите произведения на нашата документалистика през последните години, когато от нейните очи, цитирайки Пушкин, „падна гелената“. Малък военен оркестър, в който всеки войник-оркестрант се запомня. Особено колоритен е възрастният старшина-свръхсрочник, наблюдаващ малко иронично старателния майор с едва уловима небрежност на стар войник, готов да изпълни всички команди — той вече всичко е виждал и всичко е изпитал на собствен гръб, а до него слабият войник с очила, който никак не може да се обърне правилно кръгом. И още някакъв мрачен старателен момък — и всеки от тях е характер, индивидуалност. Но тази тема на човешката разновидност, на индивидуалната сила, така изявно и уверено изявена в първата част на филма, изведнъж свършено изчезва във финала, когато по Невския проспект марширува сборният оркестър от 1500 души и изпълнява на площада пред Зимния дворец „Славяся...“

Знаменталено е, че това загубване на темата в материала се случва дори в кратката новела, дори при такива талантиливи хора, които кратка в авангарда на нашата документалистика. Но колко често тази беда споетява пълнометражните филми, колко често тук фактите „не се покриват“ с мисълта. Собствено тази беда е точно обратното на онова, за което говорехме по-горе. Там фактите се подбират към предварително зададената, позната мисъл, самите те са интересни вече само като илюстрация, от тях е изтръгнат всякакъв конкретен смисъл. Тук фактът се взима въвн от контекста, не се осмисля, не се разглежда във връзка с други факти, придобива самозадоволяващо се значение. Такъв сбор от разнородни, понякога интересни, понякога банални факти е филмът „Твоят голям Сибир“.

Неговият режисьор-оператор Ниточкин в течение на много месеци пътешествува из Сибир. При много трудни условия той снимаше с ръчна камера и на широк формат и цвят (операторите най-добре разбират какво значи това) интересните неща, които успяваше да види. Той събра колекция от поразителни кадри. Пълноводиего на Енисей. Грамадите на внезапно тръгналия лед. Года, заляла бре-



М. Колцов в окопите на републиканците

говете. Тежките самосвали, укрепяващи през цялата нощ дигата, и следващото утро, когато реката е укротена. Самосвалите, струпали се като стадо на горската поляна, и заспалите на своите седалки шофьори.

Режисьорът явно има очи, има вкус към рядкото, уникалното, забавното. Независимо дали това е лов на китове в Чукотка или улица в Магадан, където майките разхождат затоплени, превърнати във фенерни къщички детски колички. Интересните кадри следват един след друг и постепенно от това количество на материала започваш да се уморяваш, но Сибир действително е голям и режисьорът никак не се уморява да ни кани отново да се любовуваме на все нови и нови красоти и местности. Но тема и проблем няма. Не са ги намерили нито режисьорът, нито авторът на сценария, опитният литератор Амлински. А ето че тази тема се прокрадваше, да речем, в разказа на директора на диамантения комбинат „Мирний“, депутат от Върховния съвет, когато той с болка говори за новия град, в който хората живеят в материално отношение добре, но не получават ония културни ценности, на които имат право. И младежта напуска града Тук би могъл да се състои голям разговор за диспропорциите, противоречията, неизбежни може би за такъв бурно развиващ се край като Сибир. Възможни са били и друг проблем, и друг конфликт, но така или иначе такива трябваше да има и тогава щяхме да видим цялостно произведение, а не набор от интересни кадри.

Това, което се случи с Ниточкин, съвсем не е негов индивидуален неуспех, а ярък израз на един от коренните недостатъци на нашето документално кино.

У нас съществува неписано, но независимо от това напълно действено мнение, че документалното кино не е вестник, нито списание, че то е разчетено за дълъг срок и поради това не е негова работа да се занимава с критиката на злободневните недостатъци. Действително документалният филм не е печатано произведение. Но какво става, когато откъсваме нашата кинодокументалистика от опита и тенденциите на литературната публицистика? Нашият партийен печат и отделите за публицистика в дебелите списания поставят сериозни проблеми на икономическата реформа, анализират нравствени проблеми от живота на нашето общество, стремят се да осмислят резултатите от социалистическите анкети, а документалното кино често се разминава с тези проблеми, не анализира, а само възпява. Затова в нашето документално кино трудно можем да срещнем нещо аналогично на очер-

ците на Овечкин, Троеполски, Радов, Лисичкин, и др. Или на статните на Агравовски в „Известия“, посветени на проблемите на народното стопанство. Безпроблемност, безтемие, липса на собствен поглед се оказват ако не порма, то напълно извиними явления.

Затова имаме немалко филми, авторите на които, ако употребим думите на Салтиков-Шчедрин, се стремят „да защитят защитеното, да огрйдят заграденото, да утвърдят утвърденото“. Ето например филма на видния узбекски документалист Малик Каюмов „Ташкент, земетресение“. Не е нужно да говорим каква драматическа сила е имал материалът, с който са работили режисьорът и сценаристът Г. Бурков. Но филмът е построен по принципа: кадър развалина — десет кадри новопостроен Ташкент, един миг лице на плащето дете, две минути пионери, семейство пред разрушения си дом, влакови композиции с оборудване и строителни материали за бъдещия Ташкент. Обяснимо е желанието на автора да покаже братската помощ за Узбекистан, отправена от всички краища на страната. Но все пак имаше и земетресение — стихийно бедствие, за което никой не носи никаква вина. Имаше тежки изпитания, драматични мигове в историята на народа. Защо всичко това е показано на екрана така кратко и облекчено? Не, драматургическата несторителност, елементарността на композицията на много документални филми — подобни упреци можем да чуем много често — всичко това е нещо вторично, производно от главното. А главното — това е недостатъчната аналитичност, заменена с прост преразказ, със заобикаляне на много драматични колизии. Работата не е в липса на майсторство, работата е в позицията. Стремил ли се е авторът да каже на зрителя нещо ново или само да потвърди онова, което той знае от по-рано.

Филмът на Р. Кармен и К. Симонов „Гренада. Гренада, Гренада моя...“, изглежда, имаше всички шансове да се превърне в рефрен на известните филми за Испания на същия този Кармен и на Шуб. на „Испанска земя“ на Хемингуей, на направения вече след войната драматично-философски филм на Роси „Да умреш в Мадрид“. Но авторите са търсили и намерили своя път. Техният филм е не толкова аналитично произведение (в този смисъл те не са се откъснали от традицията), колкото лирично. Това е разказ за времето и за себе си. Но именно Кармен, за когото Испания е неговата творческа младост, и Симонов, за когото Испания е юношеска мечта, превърнала се в един от най-любимите му мотиви в творчеството — от „Момъкът от нашия град“ до стиховете „Върти се испанската плоча“ — именно те имаха право на такъв филм.

Двама възрастни хора, седнали до масата и разглеждащи старата хроника, си спомнят не само за Испания, но и за себе си през тези години, за своята лична Испания и гледат на нея с очите на днешния ден, споставяйки своето (и на своите герои) тогавашно разбиране на събитията с днешното. Псради това филмът прави такива чести скокове от миналото в настоящето и обратно, поради това така често възниква любимият Симонов рефрен: „тогава те още не знаеха, че...“. Авторите разглеждат Испания като първото въоръжено сътълкновение с фашизма, което продължи в снеговете на Русия, като етап от бърбата, която не е завършила и до днес. Френският граничар, равнодушно наблюдаващ как остатъците от интербригадите преминават границата, още не знае с какво той и неговата страна ще заплатят за политиката на невмешателство. Министърът на външните работи Леон Блум върши компромиси в политиката. Авторите ще ни покажат това, което тогава още не е станало, и което е било вече предопределено от постоянните компромиси — няколко години по-късно затвореният в немски концлагер Леон Блум, обръщайки се писмено към коменданта, завършва своето писмо с думите: „Искрено уважаващият Ви“. Удивително точен е тук авторският коментар: „Естествено човекът е стар и лагерът е лагер и все пак, и все пак...“. Изобщо може би най-интересното и най-удивително са биографиите на участниците в испанската епопея — как те са се развили в следващите 30 години. Бъдещите прославени генерали Малиновски и Родимцев, председателят на социалистическата партия на Италия Пиетро Нени и министърът на Франция Андре Мало, полският генерал Свиерчевски, Ернест Хемингуей и Михаил Колцов — всички те са били в Испания. Хубаво е, че авторите си спомнят за тях, макар и да не отговарят на въпроса: защо толкова различно са се оформили съдбите на интербригадистите, защо историята ги доведе до различни политически лагери. Този проблем, един от най-важните, позволяващ в случай, че бъде решен, да се разбере много от историята на последните тридесет години, е заобиколен във филма. Но за Испания могат да се направят много филми, различни по задача и въгъл на виждане. Както вече

казахме, „Гренада“ е предимно лиричен филм. Затова най-вълнуващи във филма се оказват епизодите на настроение, на личния поглед върху материала, епизодите, които така или иначе са свързани с музика, и най-добрият между тях — погребението на руския летец. Ковчегът, плуващ по улиците на Мадрид върху рамената на другарите, хилядите хора по улиците съпровождащи в последния му път руския „камарад“, свитите юруци в поздрав на Ротфронт и песента с думите на Светловската „Гренада“. Този епизод е безупречен по монтаж, по настроение, по ритъм и особено ясно показва как е пораснало майсторството на Кармен, създал заедно със Симонов своя безспорно най-хубав филм.

Новаторството във филма „Гренада, Гренада“ по такъв начин е изразено в това, че историята тук не е показана безлично обективно, а разказана от очевидци, пропусната през човешката душевност — тук разказвачът, както и самият материал са документи на епохата. И този нов подход към материала е определил свежестта и успеха на решението.

Новият поглед, новият обрат в темата, новата проблематика или казано с други думи, моментът на откритието — всичко това е задължително за документалното кино също така, като във всеки друг вид изкуство. Бихме могли да не повторим тази така очевидна мисъл, ако тя така често не се игнорираше в практиката. Не е тайна, че в последно време у нас се появяват много малко документални филми, посветени на работническата класа, въобще на хората в процеса на техния труд. Причината е може би, че обикновеното решение на тези теми стигна до задънена улица. Получи се същата тази инфлация на кадъра, превръщайки го в йероглиф, в дежурен знак, когато стоманолейарът с отливката, миньорът с кирката и нефторботниците с оцапани от първия нефт лица преминаваха от филм във филм, без авторите да достигат по-далеч от този набор на загубили своята свежест кадри. За да се възроди интересът към тази най-важна тематика на нашето изкуство, трябваше да се намерят нови обрати в материала, да се погледне на него по различен начин в сравнение с досега.

1968 г. ще остане в документалистиката важна и с това, че такива опити, при това в основата си успешни, бяха действително направени.

На първо място тук трябва да споменем два филма на Свердловската киностудия: „Вечното движение“ и „Най-добрите дни на нашия живот“.

Ако не делим по един глупав навик професиите на важни и неважни, на трудови и на нетрудови, филмът за Игор Мойсеев и неговият ансамбъл би следвало да наречем филм за трудовия подвиг. Обикновено филмите за артисти от театъра, естрадата, танцовите ансамбли се използват в документалното кино като предлог за създаване на красиво зрелище, животът на художника в тях се показва като постоянен празник, а филмът се превръща по същество в концерт, заснет на лента.

Цветът във „Вечното движение“ е преди всичко белотата на стените в репетиционната зала и черното на тренировъчното трико. Това е суровата гама на работните делници на многочасовите упражнения. Истинският цвят се връзва само в кратките вставки на концертните изпълнения. Но това с изпълнения без зрителна зала. Те са снети в общи планове. Това напомня на чертеж, на образ на бъдещия танц, възникващ у Игор Мойсеев в минути на размисъл. Това е желаният идеал, към който художникът пристъпва трудно, упорито, мъчейки себе си и другите.

Да, тук творчеството е показано като жесток, уморителен, ежедневен и изцяло ангажиращ човека труд. Това е безкрайно повтаряне на една и съща фигура от танца, когато изпълнителите започват да залитат от умора, а балет-майсторът се хваща за сърцето. Това е ежечасната драма на преодоляване непослушното тяло и обикновените решения. Затова с пълно право филмът „Вечното движение“ може да се нарече филм за трудовия подвиг. Това е неговата тема, неговият патос, неговата композиция — той е разделен на три части и всяка част започва с надписи „още веднъж!“ „и още веднъж!“, „и още веднъж за последен път!“.

Филмът „Най-добрите дни на нашия живот“ е посветен на хора от съвсем друга професия. Ако преди няколко години бяхме предложили на нашите документалисти да снимат филм за авиацията, за летците от гражданския въздушен флот, почти безпогрешно бихме могли да предскажем сюжетния ход и изборът на героите. Това щеше да бъде филм, в който се съобщават цифрите, показващи ръста на пътническия транспорт и летателните данни на машините, от екрана биха

се усмихвали грижливи стюардеси и пилоти-милионери, а дикторът щеше да съобщава данни от техните биографии

Авторите на филма „Най-добрите дни на нашия живот“ Б. Галантер и В. Горехов решават своята тема по съвсем неочакван начин: те създават филм за освободените летци, за тези, които по здравословни причини не могат повече да летят.

Те са поставили скритата камера в залата на медицинската комисия, там, където се решават съдбите на летците — могат ли те да работят във въздуха или не. И пред зрителя преминават редица завладяващи сцени — трогателни, забавни, тъжни и поразяващи със своята жизненост.

Дълга маса, зад която седят хора в бели престилки, и пред нея на самотен стол, като студент на изпит вече немлад, възтежък човек. Преди много години, след авария, при която той е загубил пръстите на ръцете си и здравето си, него са го отписали от авиацията. Той е завършил института, работи като инженер: и все пак той срамежливо заявява, че „иска да лети“. И отново се явява на комисия, и търпеливо отговаря на недоверчивите въпроси на лекарите и старателно изпълнява всички поставени му задачи, и с очакване се вглежда в очите на председателя, надявайки се да прочете в тях положителен отговор.

Защо наистина въпреки страшните спомени за аварията, за гибелта на хората, за болницата той все пак отново упорито се стреми към въздуха? Защо тази „въздушна болест“ не може да отмине Ряховски — на всички отгоре той е получил и инфаркт по време на полет. Защо по пътя на баща си е тръгнал и синът на загиналия при катастрофа летец Веселов?

Тези отговори са пръснати в образната структура на филма. Той се развива по две линии. Едната са снетите със скрита камера диалози в медицинската комисия, интервюта с бивши и сегашни летци. Другата, сякаш сюжетно несвързана с нея, са великолепно снетите делници на летищата: летци, очакващи излитане, скучаещи, развличащи се, по детски очудващи се на хитроумната и кдестранна запалка. Персоналът на летището, екипажът, който изкарва от хангара малкия самолет; дългите като пури реактивни самолети, бавно разпервайки криле пред стартовата ивица и като птици прибиращи краката си след вдигането във въздуха. Тези кадри от дневния, нощния, летен и зимен живот на летищата се връзват като контрапункт в разказите на летците, на вдовицата на загиналия лекар и именно в тях е отговорът на въпроса, пораждащ се у зрителя. Тук са обяснението на онази страст, от която са завладени всички тези вече немлади и несантиментални хора. Това е просто техният живот, тяхното съществуване, опасно, трудно и прекрасно. Така или иначе те желаят да имат само това.

И разбира се, не е случаен монтажният преход във финала на филма: отначало редицата на летците, минаващи пред комисията, съединени с кратки откъси от техните разговори — разни лица, млади и стари, смутени и решителни, но всички до един отговарящи с „не“ на предложението да сменят професията си. А след това, сякаш видян с техните очи, „образът на въздуха“ — леки, перести облаци и ято бели птици, носещи се във въздуха под крилото на въртолета.

Може да се упрекват авторите, че на места те прекаляват с контрапункта, че някои монтажни връзки са лишени от художествена логика, че понякога насилствено, в угода на самия способ, те нахъсват целостта на епизода. На места филмът „увисва“, става скучен.

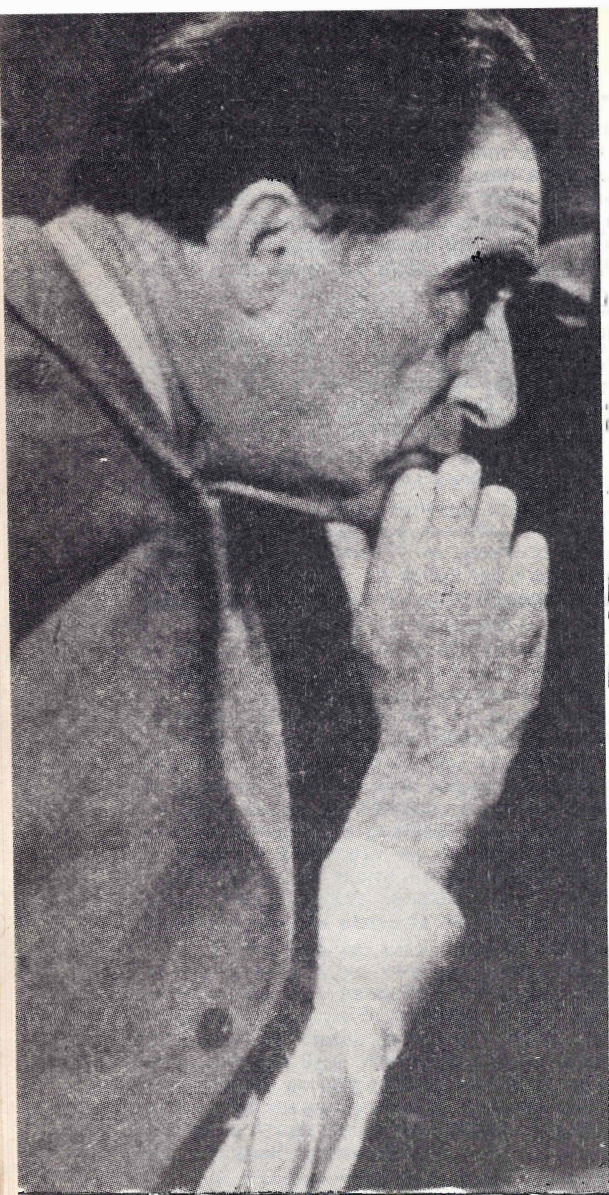
И въпреки това този филм е безспорно радостно явление в нашата документалистика. Защото е удържана победа на най-сложния участък, там, където нашето документално кино може би най-много бе затрупано с щампи и с рутинирани решения — в изобразяване хората на труда, в разказа за професията, станала призвание.

*

Вън от този обзор останаха много филми, които биха имали право да влязат в него. Между тях са и такива принципни успехи като филмът за водача на екскаватор Борис Коваленко — разказ за значителен, противоречив човек, реализирал може би само 10% от своите възможности и трагично загинал при самолетна злополука. Тук е и изящното есе „Замъци на пясъка“ — произведение, намиращо се на границата между документалното и художественото кино.

От друга страна, това са слаби, обзорни, лишени от тема филми, такива като „Твоето щедро сърце“, в който срещу един добър епизод с председателя на колхоза ни се поднасят цяла поредица илюстративни и „шумни“ сцени. Ние не успяхме да разкажем и дори да споменем и за още много филми. Но това не е и възможно, като имаме предвид, че у нас годишно се създават около 300 документални филма. Задачата на този обзор бе да установим някои характерни тенденции в документалистиката ни през 1968 г. И да отбележим, главно от гледна точка на автора принципните явления, изразяващи същността на процесите, които протичат в нашето документално кино.

В изкуството не се поставят бележки. И едва ли е възможно да се даде някава еднозначна оценка на документалното ни кино през 1968 г. Но при всички сложни и противоречиви тенденции през този период можем да кажем, че той безспорно утвърди и разви оня положителен подем, който започна в нашето документално кино преди няколко години. Година, дала няколко успешни дебюта и пет-шест безспорно значителни филма, заслужава да влезе в историята на нашето документално кино с положителен знак отпред.



Раздава се дрезгав трептящ звук — някой тръби с рог. Тихият печален призив се повтаря няколко пъти. На екрана се появява древен отъпкан път, по който времето е оставило дълбоки бразди от колела, следи от копита, заличило е камъните, враснали в земята. По него стъпват крака — омотани в парцали, в смачкани, отдавна загубили формата си обувки, боси. Преминават в праха бродяги, просяци, тези, които нямат дом, чийто живот е един безкраен път. Слънцето е изгорило техните дри-

НАШИЯТ СЪВРЕМЕННИК УИЛЯМ ШЕКСПИР

пи, калта е прилепнала към кожата. Унижението, гладът, нищетата — кърван от човешко страдание — се влачат покрай руините. Това са следи от цивилизация, процъфтявала преди векове, а сега от нея са останали само отломки от колони, назъбени стъпала, камъни, обраснали с мъх. Така започва филмът по трагедията на Шекспир „Крал Лир“, който поставя Григорий Козинцев. Този пръв кадър се появява преди встъпителните надписи.

В снимачен период филмът влезе в началото на тази година, но работата е започнала още в началото на миналата — художниците Евгений Еней и Всеволод Улитко рисуваха декорациите, операторът Ионас Грицюс търсеше натура, композиторът Дмитрий Шостакович работеше над музиката, Симон Вирскладзе — над ескизите на костюмите, а режисьорът Йосиф Шапиро търсеше бъдещите изпълнители на ролите. Това беше продължителна работа. Достатъчно е да се каже, че през тази година само за главната роля бяха изпробвани дванадесет претенденти — изпробвани всестранно, подробно.

— Между завършването на „Хамлет“ и началото на работата над „Лир“ — казва Г. Козинцев — изминаха три години. Това е естествено: тази трагедия е особено сложна. Аз не мога да си представя, че могат да се поставят филми по поточния метод — направил си един филм, веднага започвай следващия. Аз трябва да изстрадам филма, иначе няма смисъл да се заемам с него — това не е нужно нито на мен, нито на зрителите.

На моя въпрос, защо се е спрял именно на тази трагедия, режисьорът отговори:

— С няколко изречения е сложно да се отговори на този въпрос. Аз не изпитвам никакъв интерес към историческия костюмен филм. Уверен съм в това, че съдържанието на този филм е

дълбоко съвременно. Под това разбирам не днешния брой на вестника, а онези жизнени въпроси, отговор на които търси всяко ново поколение, всяка нова епоха.

Съвременност — ето думата, която най-често от всички употребява Козинцев, когато става дума за Шекспир. Хамлет казва на актьорите, че театърът е длъжен „да държи, така да се каже, огледало пред природата: да показва истинското лице на доблестта, на низостта истинския облик и на всеки век от историята — неговите неукрасени черти“. Козинцев прибавя към това, че огледалото на класическото изкуство има особена, трудно разгадаема тайна: то сякаш се движи заедно със столетията. И в „Крал Лир“, както във всяко класическо произведение, съществува едно качество: всяка епоха намира в него своите жизнено важни интереси. Шекспировските герои, казва Козинцев, затова и границите на вековете и границите на отделните страни, защото техните съдби, устройството на характерите, свойствата на душите неизменно откриват величието на борбата на хуманността с човеконенавистничеството.

Козинцев завърши работата над „Хамлет“ през 1964 година. Но работата над „Лир“ той започна не преди пет, а преди двадесет и осем години. През май 1941 г. доина, преди самата война, в списание „Театър“ беше напечатана неговата статия за „Крал Лир“. Той я беше написал, готвейки заедно с художника Н. Алтман и композитора Д. Шостакович постановката на тази трагедия на сцената на Големия драматичен театър „М. Горки“. Козинцев казваше в тази статия, че трагедиите на Шекспир са преживели времето, защото действувашото в тях време — това е бушуваща сплав от две времена: разбираемото минало и предчувствуваното бъдеще. Говореше за това, че в свойствата на показаните хора, страсти, характери са заключени противоречията на човешките качества, на които всяка епоха може и да се любува, и да се ужасява, че всяка епоха вижда в пиесите на Шекспир как доброто у човека се движи към свършен човешки живот, лишен от робство, насилия, угнетяване на човек от човека. Историята на крал Лир, писа в тази статия Козинцев, съвсем не е сантиментална повест за оскърбения баща. Това е трагедията на гибелта на един дом, построен върху кръв. Водещ замисъл на неговата театрална постановка беше темата на Лир — смърт-

та на краля и раждането на човека.

След като видя своите замисли осъществени на сцената, Козинцев можа да провери възникналите предположения — едни се потвърдиха, други се оказаха измислени. Той поиска да продължи работата. Така се появиха съответните глави в книгата „Нашият съвременник Уилям Шекспир“, излязла в две издания на руски език и в две на английски — в САЩ и Англия.

Козинцев смята, че естественото въздействие на Шекспировите произведения е образите, възникнали някога в съзнанието, да съпровождат живота. Минават години, разширяват се и се усложняват асоциациите; определенията, които по-рано са били достатъчни, загубват убедителност: става ясно, че те обясняват само отделни и често не най-значителните страни на произведението. Под външните слоеве се откриват нови, още по-могъщи пластове. Изучаването на Шекспир е един безкраен процес...

Така режисьорът дойде до решението да постави „Крал Лир“ в киното, надявайки се, че екранът ще позволи да се разкрие много повече от онова, което не се е удало преди.

— Постановката в театъра — казва той — е неизбежно условна, а в киното е възможно да се покажат събитията на трагедията, без да се снижават значението и размахът на катастрофата

Ю. Ярвет — Лир





Д. Банионис — херцог Алба

като жизнени събития. Може да се пресъздаде във всички психологични подробности вътрешният мир на действащите лица, да се нарисува картината на обществото, което загива, тъй като е основано на угнетяването на човек от човека, върху господството на лъжата, върху безчовечността. Аз искам да се постарая да разкажа за това така, че зрителите да забравят, че пред тях има костюми, бит на далечни епохи, бих искал екранът да говори за хората, обществото, човечеството. Бих искал да вярвам, че „Крал Лир“ ще бъде свързан с епохата на своето рождение и в същото време ще върви напред, приближавайки се към нас.

Класическото произведение е безсмъртно, но неговото безсмъртие съвсем не се състои в това, че то преминава в неизменен вид през вековете. Напротив. Във всяка епоха то едновременно е такова, каквото го е създал авторът, и друго — каквото го възприема новото поколение. Действието на пиесите на Шекспир се развива в реалната среда на Елизабетинска Англия. Шекспир е велик материалист и неговите герои плътно стоят на реална зе-

мя, но силата на изображението на човешките свойства на тези герои, дълбочината на проникновението в техните мисли и чувства са такива, че всяка епоха узнава в тези образи не само чуждото минало, но и своето настояще. Мислите на Шекспир се сливат със стремежите на днешното време. Хората намират във великата трагедия — макар и във форми на стара реалност — все същите непрекътаващи се схватки на хуманността с безчовечността. Ние ще се стремим да покажем на екрана през външните форми на Шекспировата епоха всичко онова, което се възприема като жизнено и човешко. Днес ние знаем за живота, за борбата в него между хуманността и безчовечността, за правдата и лъжата значително повече от нашите предшественици и затова смисълът и силата на Шекспировата поезия ни се откриват днес с особена яснота.

Снимките на двусерийния, черно-бял, широкоекранен филм „Крил Лир“ сега са в разгара си. Една от най-трудните роли в световната драматургия — ролята на крал Лир — се пресъздава на екрана от естонския актьор Юри Ярвет. В киното той се е снимал малко — в естонските филми „Млекарят от Мяекюла“, „Девойката в черно“. „Виенска пощеска марка“, изпълнява малка роля в „Мъртъв сезон“. Във филма играят актьори от Москва, Ленинград, Калинин, от трите Прибалтийски републики: Регина — Галина Волчек, Корделия — Валентина Шендрикова, херцог Алба — Донатас Банионис, Глостер — Карл Сребрис, Едгар — Лео Мерзин, Едмонт — Регимантас Адемайтис, граф Кент — Владимир Емелянов, Освалд — Алексей Петренко, Корнеулският херцог — Александър Вокан, шутът — Олег Дал.

В режисьорския дневник, който води Г. Козинцев, има записки, които характеризират епохата и действащите лица. Ето някои от тях:

ВРЕМЕ И АТМОСФЕРА. Първата сцена е оцветена от общото усещане: повече да се живее така не може. Всичко е повдигнато на гребена на някаква неестествена, противна на природата вълна. Неискреността в отношенията е поддържана, укрупнена от всички, които присъствуват. Всички освен Корделия.

Едва ли много нещо би могло да се разбере от първата реч на краля, ако се забрави атмосферата на сцената. Степента на обожествяване на особата на властелина е такава, че текстът на Го-нерил ни най-малко не ни се струва странен. Нищо друго не може да се каже в такава обстановка.

Странна и даже страшна е самата необходимост от лъжа, вкоренена във всички отношения.

Катастрофата е не само неизбежна, но и обусловена от действията на всички присъстващи. От Глостер, от Кент, от чувствителността на херцог Алба.

Сотте рицаря — свитата на краля — съвсем не са сто меча, по-скоро това са сто лъжливи езика, сто приведени гърбове.

Трагичното бъдеще на повечето от действащите лица — от Лир до Глостер — е определено от тяхното минало. Това е възмездие, а не резултат от случайни обстоятелства. Но наказващият меч се оказва в ръцете на хора, много по-виновни и лоши от тях, а величината на въздействието е нечовешки тежка.

Препрочитайки описанията за гибелта на епохата, аз намирам точно онова, което е нужно да се изрази в „Лир“, онова, което театърът е безсилен да покаже. Александър Блок отлично е обрисувал Рим по времето на заговора на Катилина: „... всичко това се изяждаше взаимно, ограбваше се, всеки един се старееше да доудуши другия; огромното умиращо тяло на държавния звяръ притисна милиони хора — почти всички хора от този свят...“

КРАЛ ЛИР. Бил ли е Лир добър крал или, напротив, злобен, деспот, немел управител?...

Господ знае. Той е бил крал, безграничен повелител на непрекословни поданици. Доброто и злото тук не са нужните категории за оценка. Вероятно той не е бил първият от този род владетели. Важното е, че е останал последен от тях в този завои на спиралата. После, в нейното следващо завиване, е възможно да се появят (след хилядолетие?) в друг облик неговите потомци. Лир е последният от боговете на своята цивилизация. Нейното съществуване се е доближило към своя край не затова, че от бога са се родили лоши деца от женски пол. Разривът между същността на отношенията и тяхната видимост е станал вече твърде голям. Тогава идва времето на метежа.

Кой го подбужда? Вилан? Едгар? Корделия?

Не, самият Шекспир. Трябва да се направи така, че отчетливо да се чува неговият гневен глас, идващ през трагедията, даващ сила на думите на героите.

Лир — даже в своите най-големи заблуждения — се отличава с калибъра, с размаха на духовната природа, с щедростта, с която е сътворен. Той



Б. Шендрикова — Корделия

като че ли се намира на различни плоскости с другите герои: между тях понякога лежат хилядолетия, понякога съвършено различие на расите. Разговорът между него и Освалд е много труден: разговарят лъв и въшка.

В своя режисьорски дневник Г. Козинцев привежда цитат от предговора на литературоведа Б. Айхенбаум към книгата на А. Островски „Толстой преди „Война и мир“, излязла от издателството на писателите в Петроград през 1919 година: „Историята е постъпила с Толстой почти така, както Шекспир с крал Лир (образът на когото Толстой е ненавиждал така, както само брат може да ненавижда брата): извела го е на световната сцена като старец, който се е отказал от своите предишни влечения, и за довършване на приликата е направила централен пункт от неговата биграфия (във всеки случай поне за публиката) семейната драма.“ Режисьорът коментира тези думи:

„Тук има над какво да се помисли. Проповед на смирието и гордостта. Укротяване на плътта и нейният най-голям бунт.



Е. Радзини — Гонерил

Аз отчетливо виждам как осемдесетгодишният Толстой се носи на кон през гъстата гора, клоните го удят по лицето. Лев Николаевич прищпорва коня, преминава препятствието на дола.

Всичко това е много по-близо до образа, обрисван от Шекспир, отколкото воя на трагичите.

И още една бележка за краля: „Лир не е бил безумец. Безумен е бил светът, в който той е живял. Но той е бил един от тези, които са създали този свят.“

ЕДМОНТ. У Едмонт злобата съвсем отсъства. Чувства — в обикновеното за нас тълкуване — у него въобще няма. Съществува само една воля. Бездушно същество. Тази порода се отличава с железни мишци и, както може да се стори отначало, със стоманени нерви. Той е поразително спокоен.

И само накрая всичко се разрушава. Той вижда Лир и Корделия — щастливи и безстрашни — сред армията на убийците и нервната му система рухва.

Ужасът го прави човек. Той е победен не от силата и майсторството по фехтовка на Едгар, а от страха, от

невидимото възмездие. От какво? ... Това той не знае и затова ужасът е толкова силен.

Той сменя толкова маски (любящ син, предан пламенен любовник на двете сестри), че неговото лице се е изтрило, него вече го няма. Под маските има празни очи и мъртви черти. Робот. Кой е конструкторът? ... Времето.

НАТУРА. Това, на което в практиката на киното казват избор на натура, не прилича на това, с което сега ни предстои да се заемем.

На нас не са ни нужни места, подходящи да се разиграват на тях сцени, а свят, който сам — като действащо лице — да влезе в образността на филма. Той ще встъпи в сложни отношения с героите; понякога ще бъде главен герой; той, този зрим свят, много ще обясни и ще позволи по-малко да се говори.

Така търсят артист: индивидуалност, която сливайки се с образа, да открива в него нещо важно.

В тази трагедия много неща ще открие и истината.

И накрая още една бележка от режисьорския дневник:

„Толкова често чуваш по повод на Шекспирови постановки празните думи: „правилно“, „погрешно“, трагедиите на Шекспир могат само да се продължат във времето, вече в твоето време. Да ги върнем във времето на тяхното написване сме безсилни. За „правилно“ често се приема вече определеното, обичайното, казаното много пъти — шампа на миналата ехоха. Шекспир учеше как да се работи: да се превръщат старите пиеси в жизнени трагедии, легендите — в събития от историята.“

... Около Шекспировите трагедии вече векове наред се водят спорове, схватки за трактовките, ожесточена борба. Да се оценява трудът на Г. Козинцев, неговата трактовка на трагедията е още рано. Едно може да се каже определено — неговата постановка най-малко от всичко ще следва безстрастието на музейната експозиция.

На мен ми остава само да добавя, че преводът на трагедията е направен от Борис Пастернак, а песните на шута от Самуел Маршак и че сега, когато вие четете тази статия, снимачната група се намира в Кавказ — в Армения и Грузия, където се снима натурата.

М. Семенов

ВЧЕРА! ДНЕС... УТРЕ?

бележки за унгарското кино

Преди няколко години унгарското киноизкуство празнуваше своето първо голямо международно признание от Освобождението насам. Наградите от най-значителните международни кинофестивали се редяха една след друга: „Баща ми“ на Иштван Сабо — Голямата награда на Московския кинофестивал, „Десет хиляди слънца“ на Ференц Коша — награда за най-добра режисура на фестивала в Кан, „Студени дни“ на фестивала в Карлови вари, наградата на английската кинокритика за най-добър чужд филм на Миклош Янчо за „Безнадеждните“, „Детски болести“ на режисьорите Ференц Кардош и Янош Рожа получи награда на московския фестивал на детските филми. Това е само една част от големия брой международни награди, завоювани напоследък от унгарските кинематографисти.

Повиши се престижът на унгарското киноизкуство и вътре в страната, пред унгарския зрител.

Тези успехи накараха чуждите кинематографии с още по-голям интерес да следят развитието на унгарското киноизкуство.

Какво е сегашното състояние? Какви филми са създадени през изтеклата година и какви предстоят да се създадат? Какви са сегашните тенденции? Какви са основните проблеми на самите унгарски кинотворци?

Ето това бяха въпросите, с отговорите на които се опитах да се запозная през престоя ми в Будапеща.

ПРОИЗВОДСТВЕНА СТРУКТУРА

За тези, които не са запознати, може би не би било съвсем интересно да узнаят основите на организационната система на унгарското кинопроизводство. Студията за игрални филми „Мафилм“ произвежда годишно 20 филма. 54 режисьори са разпределени в четири колектива. Ръководители на колективите са: режисьорът Петър Бачо, писателят Миклош Кюлю, режисьорът Янош Хершко и кинотеоретикът Иштван Немешкюрти. В състава на първия колектив могат да се видят имената на такива режисьори като Андраш Ковач, Миклош Янчо, Золтан Фабри, Феликс Мариаши и др. Вторият колектив няма позитънати кинотворци. В третия колектив са събрани най-надеждните и най-талантливите млади кинорежисьори: Иштван Сабо, Ференц Коша, Ференц Кардош, Шандор Шара, Янош Рожа и още доста други. Освен това в състава на този колектив влизат и няколко режисьори от по-старото поколение: Мартон Келети, Виктор Гертлер, Петер Саз. Четвъртият колектив се представя най-вече с младите кинорежисьори Иштван Гал, Пал Габор и по-възрастните Золтан Варкони и Михай Семеш.

Колективите представляват самостоятелни творчески единици, а студията е административна и техническа база, която се използва под наем от колективите. Студията изпълнява също така и филмови поръчки за нуждите на телевизията. От услугите ѝ се ползува и младежката студия „Бела Балаш“.

След като един сценарий бива приет от колектива и одобрен от Министерството на културата, режисьорът с помощта на ръководителя на колектива започва да търси и да събира необходимата по предварително изчислени бюджет сума. Основните финансиращи източници са: експортното предприятие за разпространение на филми „Хунгарофилм“, предприятието за разпространение на филми в страната „Мокейп“ и Управлението на унгарската кинематография. Предприятие, виждащо потенциална възможност за успешно експлоатиране на бъдещето филмово произведение, внася своята част в бюджета на филма. И в зависимост от предвиждания успех увеличава или намалява тази своя част. Затова обикновено филми, при които още в началния стадий се усеща възможността за международен успех, основно се финансират от „Хунгарофилм“, докато другите предприятия внасят по-малка сума. Ако филмът се занимава с по-локални вътрешни проблеми на страната, се финансира предимно от „Мокейп“, а финансирането на филми с подчертано политически характер се извършва от Управлението на унгарската кинематография. От коммерчески успех на филма вътре и извън страната е заинтересуван целият колектив, тъй като в случай на успех той получава предимство и по-голямо доверие при финансирането на следващите си филми.

Тази система е въведена преди няколко години и е предмет на постоянни обсъждания и спорове от страна на унгарските кинотворци. Едни подчертават положителния характер на тази система, тъй като тя премахва едноличния деспотизъм в кинопроизводството, премахва едноличната вкусовщина. Други изказват опасенията си от „комерциализирането“ на филмопроизводството. Повечето от творците настояват самите колективи също да разполагат със свои средства, за да могат поне един или два филма годишно да произвеждат съвсем по свое усмотрение. Но даже и при тези, които намират много слабости и недостатъци в тази система, се чувстват тенденцията и стремежът не за премахването и връщането към старата едностудийна система, а за усъвършенствването ѝ, за премахването на слабостите.

ШАНДОР ШАРА

Безспорно най-интересната и най-значителната творба от последната година е филмът на Шандор Шара „Подхвърлен камък“. Шандор Шара, оператор номер едно на младото унгарско кинопоколение, заснел филмите „Баша ми“, „Десет хиляди слънца“, „Водовъртежът и др., сега се представя и като режисьор номер едно. Режисьорски прояви той е имал и преди това в младежката студия „Бела Балаш“. Там като режисьор той е заснел филмите „Цигани“ и получилия миналата година награда на фестивала в Оберхаузен късометражен филм „Кръщение“.

„Подхвърлен камък“ е дебют на Шандор Шара като режисьор в пълнометражния игрален филм. Тук той се представя като абсолютен аъгор — сценарист, оператор и режисьор. И дебютът се оказва сполучлив — най-значителната творба на годината, не случайно избрана да представя унгарското киноизкуство на тазгодишния кинофестивал в Кан.

Любопитно е да се отбележи, че две от главните роли, ролите на гръцките политемигранти, се изпълняват от българските актьори Тодор Тодоров и Надежда Ранджева.

Действието на филма се развива в началото на 50-те години. Това е периодът на колективизацията на унгарското село. Главният герой е млад човек, бащата на когото изчезва някъде по лагерите само защото без разрешение си е позволил да спре за две минути на своята малка гаричка влака, с който е пътувал неговият приятел руснак, идващ в страната с някаква делегация. И тези две минути, през които старите другари успяват да се прегърнат и да се видят, се оказват фатални за по-нататъшната съдба на сина на стария железничар. Заради лошото досие не се сбъдва заветната му мечта да следва във филмовата академия. И той попада в геодезиската бригада на гърка-политемигрант. С него — с гърка Илиас споделя той най-интимните си мисли, с него спори и трескаво търси отговорите на въпросите, които неумолимо поставя животът. Заедно с него те се опитват да се преборят с вкоренената изостаналост и консерватизъм на селяните. С него се стремят да убедят селяните от необходимостта на колективния селски труд. Илиас загива в тази борба, докрай вярвайки в правотата и победата на делото си. Мла-



Тодор Тодоров и Надежда Ранджева във филма „Подхвърлен камък“

дият герой продължава. Сблъсква се с много трудности, но се преборва. И ето го сега студент от филмовата академия. Снима филм за преживяното. Снима същия предсмъртен епизод на Илиас, който сме видели към средата на филма. Но сега вече гъркът се играе от един от студентите. Сега вече всичко това е спомен. Само снимките, зафиксирали лицата, ситуациите и случките на този млад живот, остават като веществени доказателства и напомнат за миналото. Напомнят, че никой няма право да унижава човека.

— Има ли филмът „Подхвърлен камък“ автобиографичен характер?

Шандор Шара: Донякъде, да. Действително отделни ситуации и отделни образи съм използвал от спомените си. Но разбира се, те са се променили в зависимост от драматургичната необходимост. Не съм имал желание да пресъздавам хроника на това време. Интересувало ме е по-скоро изследването на човешкото поведение, промяната на взаимоотношенията между личността и обществото в най-изострените ситуации. Доколко отговорността може да се стовари на обстоятелствата и доколко тя пада и върху индивида? Изследвам моментите на избор, на разрешаване на въпросите.

— По време на работата не е ли надделял операторът Шандор Шара над режисьора Шандор Шара? Съгласни ли сте, че стремежът ви към декоративна кинокомпозиция е сковал актьорите, превръщайки ги в един от съставните елементи на тази декоративност, пречейки им свободно да изградят образа си?

Ш а н д о р Ш а р а : Не. И то по две причини. Първо, това, че съм си поставял филма визуално, води след себе си и драматургични последици. Възможно е да съм избягнал драматичните епизоди по чисто интуитивен път, но може би така е изиграло роля и усещането ми, че драматичните сблъсъци не могат да се изразят чрез визуалния език на кадъра, чрез неговата композиционност. Точно затова показах по-скоро причините и последиците на драматичните събития, защото чувствах, че това мога да изразя и чрез визуалния език на кадъра. От друга страна, не вярвам, че издигането на визуалността на преден план е насилно над актьорската игра, тъй като никога не изисквам от актьора да се наглася към моята представа за композицията на дадения кадър, а точно обратното, камерата се наглася към движението на актьора, към основното съдържание на кадъра и на епизода.

За мене често казват, че кадрите ми са „прекалено естетизирани“. Това е все едно да се обвинява някой художник, че картините му са прекалено цветни. Не ми е ясно защо трябва да се отказваме от някои изразни средства, които предоставя композицията на кадъра. Може би модата по „синема верите“ да е настроила хората враждебно към точността на композицията. Изкуството винаги уплътнява, стилизира, прекомпонира действителността и под привидната жизненост открива нещо съществено и значимо. Разбира се, композиционното изображение не бива да бъде самоцелно, но човек не винаги намира точната мярка на стилизацията и понякога се увлича.

А най-същественото е, че никога не ме е интересувало изображението само за себе си, винаги съм се ръководил от драматургията на целия филм.

СПОРОВЕ

Две по-нашумели събития станаха през изтеклата година сред унгарските кинодеи. Първото е разгорещеният спор по страниците на унгарския печат за публикувания сценарий „Присъда“, написан от Ференц Коша съвместно с Шандор Чори, за унгарския национално-освободителния герой Дюра Дожа. Второто събитие е пак спор, този път за последния филм на Миклош Янчо „Блестящи ветрове“. Особено се разрасна и нашумя вторият спор. Ако човек се запознае със запалеността, с която той се води, действително очаква да види, макар и спорно, но значително и голямо произведение. Произведение, достойно за един такъв разгорещен спор. Екранът не показва нищо от предполагаемото, даже и от чисто професионална гледна точка. Изглежда, с всеки филм, самоповтаряйки се, въртейки се в един създаден вече затворен кръг, спада все по-надолу даже и чисто професионалното ниво на този режисьор. С всеки филм кинопохватите му добиват все по-маниерен вид, ставайки по-механични и обездушени.

В случая са налице желанието и стремежът за по-голяма достъпност, леко „комерциализиране“ — широк екран, приятен цвят, цялостно олекотяване на филма и пак както във всеки филм на Янчо, голо женско тяло.

И въпреки това скука.

Тъй като филмът се занимава с народните младежки обществения, създадени непосредствено след Освобождението на Унгария, основната насоченост на спора е — такива ли са били младежите от тези обществения или не? Защитниците твърдят, че режисьорът не е имал желание да създава документална картина за живота на тези младежи, а е използвал това като материал, за да се извиси към по-големите философски и мисловни проблеми и въпроси. Привеждат се примери на големи творци на унгарското и световното изкуство — Барток, Ади, Айзенщайн, Фолкнер, Фелини и Антониони. И се заявява, че Янчо върви точно по техния път. На тези критици все още им е трудно трезво да погледнат към изграденния от самите тях ненужно висок мит за този режисьор. И сега, когато се появяват по-обективни гласове в оценката на творчеството му, те се стремят на всяка цена да закрепят този мит, слагайки го в поредицата на имената на големите творци на унгарското и световното изкуство.

Може би две трети от филма „Блестящи ветрове“ са запълнени с песни и танци, а в останалото от песните и танците свободно време — разсъждения, раз-



Из филма „Сироко“

говори и спорове, носещи политико-обществен оттенък. Но дори и при тези разговори не престава да действа хореографията като първостепенен декоративен елемент в целия филм. Във всеки кадър, в различни съчетания непрекъснато се движат и актьорът, и масовката, и камерата. Постоянно движение, не спиращо нито за миг. Като че ли съществува някакъв страх да се спре, защото тогава зрителят ще може да се вгледа и да се замисли. Страх — защото тогава изведнъж ще зазвучи оголената празнота.

Тук, както и в другите филми на Янчо, героите са лишени от своята обществена конкретно детерминирана обсъзованост. Няма причинност на тази или онази обществена убеденост. Няма, защото я няма убедеността. А има просто печат на един или друг възглед, поставен от самия режисьор, за да подкрепи предварително предопределения и решения извод. Опасявайки се, че подадената разлика във възгледите на двете големи младежки групи няма да е достатъчна, за да ги разграничи зрителят, Янчо ги разделя по дрехи — обличайки едните в сиви униформени ризи, а другите — в пъстри подчертано днешни дрехи. Иначе не би се получила необходимата декоративна хореография на двете младежки групи. Иначе извън главните герои човек не би могъл да различи кой от кои е. Защото освен няколкото главни герои другите при Янчо са подчертано безмълвна (нямам пред вид песните), аморфна и безволева тълпа. Готова всеки момент да се затича насам или натам, да изгълни този или онзи танц или песен, в зависимост от това какво ще ѝ посочат главните герои или режисьорът.

ДЕБЮТИ

Онова, което също прави впечатление през изтеклата година, е големият брой дебюти. В три поредни броя филмовото списание „Филмвизит“ представи седемте дебютанта: Шандор Шара, Пал Габор, Юдит Елек, Имре Дюндюши, Ливия Дярмати, Янош Рожа и Шандор Шимо. Наскоро започна да снима първият си филм по романа на Дюла Круди „Синдбад“ и Золтан Хусарик, съзателят на късомет-

ражния филм „Елегия“. Нивото на тази група млади унгарски кинематографисти се оказва значително по-слабо от това на предишната млада „унгарска вълна“, където фигурираха такива имена като Иштван Сабо, Ференц Коша, Иштван Гал, Ференц Кардош и др. Единственият успешен филм от изброените дебюти е произведението на Шандор Шара, но и той по-скоро принадлежи към предишната група на младите унгарски кинематографисти.

Бягството от значимите обществени теми и липсата на темпераментен талант правят безинтересни повечето от филмите на тази „нова вълна“. В други случаи, като в този с филма на Имре Дюндюши „Цветница“, се срещаме с проповядването на странни и объркани тези, като тезата на главния герой поп Шимон, който през целия филм агитира за всеобща и всепрощаваща любов и братство, даже и тогава, когато към края на филма пред неговите очи колят деца, жени, мъже. „Обичайте се!“ — това е мотото на филма и това е единствената рецепта за всички днешни проблеми според създателя на тази творба.

ОСКАР???

С голяма изненада научиха и самите унгарски кинематографисти, че новият филм на Золтан Фабри „Момчетата от улица Пал“ е един от петте кандидата за наградата Оскар. За първи път унгарски филм фигурира в списъците на кандидатите за тази награда. Недоумение буди, че именно този детски филм, направен съвсем конвенционно, неблестящ абсолютно с никакви достойнства, създаден с откровено търговска цел, е първият унгарски филм, привлякъл вниманието на журито на тази награда. Изглежда, че без значение се оказва фактът, че филмът е съвместна американо-унгарска продукция и че продуцентът от американската страна Ендре Бохеми фигурира в състава на това жури.

Филмът е екранизация на едноименния световноизвестен юношески роман на Ференц Молнар. Почти всички главни детски роли се изпълняват от английски деца. Причината е чисто търговска — американският зрител не обича да гледа синхронизирани филми. Въпреки че основните изпълнители — децата от двете враждуващи банди — са възпитаници на английската актьорска детска школа, играта им, на която много е разчитал и самият режисьор, не блести с особени качества. Даже по-скоро обратното, детската непосредственост и заразителност е заменена с научените в това училище актьорски похвати. Това, което специално трябва да се отбележи, е операторската работа на Дюрд Илейш, който чрез цветовете изгражда своеобразна атмосфера на този детски свят.

Във филма освен английските деца — Антони Кемп (изпълнителя на главната роля — Немечек), Гари О, Бриен, Марк Колеано, Баул Бартлет и др. — играят и унгарските актьори Шандор Пейчи и Мари Тюрючик.

„КОМЕРЧЕСКИ“ ИЛИ „СЕРИОЗЕН“ ФИЛМ?

На тези две категории разделят своята продукция самите унгарски творци и кинокритици. От едната страна, евтини водевили и оперетни бурлески, зрелищни костюмни филми, привличащи все още огромната част от унгарската публика. От друга страна, проблемни филми на творци с по-сериозни амбиции към киноизкуството. Разбира се, действителността е по-сложна от тази категоризация. Защото и при проблемните филми има действително проблемни и проблемни в кавички. Има режисьори с подчертана обществена проблематика и такива, които въпреки че се причисляват към „сериозните“, се занимават с етюдни упражнения. От друга страна, „сериозното“ кино се оказва също комерческо. Защото такъв филм като „Баща ми“, въпреки че е гледан вътре в страната само от сто хиляди зрители, за разлика от няколкото милиона на филма „Унгарски богаташи“ стои на първо място по валутната сума, събрана от продажбата на този филм в чужбина. До него в този списък са наредени други „сериозни“ филми: „Десет хиляди слънца“, „Сгудени дни“ и др.

А ето и отношението към проблема за зрителя на единия от създателите на „сериозните“ филми Ференц Коша: „По-добре от един филм да поумнеят само сто души, отколкото от друг филм да оглупеят хиляда.“

ПЛАНОВЕ

След две години усилена работа по сценария, написан съвместно с Шандор Чори, след отшумелия вече спор около сценария, публикуван по страници на литературното списание „Уй ираш“, сценаристът и режисьорът Ференц Коша пристъпи към непосредствената подготовка за снимането на втория си полнометражен художествен филм „Присъда“. Главното действащо лице на този филм е унгарският национален герой Дюрд Дожа. Филмът ще бъде съвместна унгаро-румъно-словайска продукция. Според плановете снимките ще завършат към края на септември.

Заснет е вече най-новият филм на Миклош Янчо, съвместна унгаро-френска продукция — филмът „Сироко“. Сироко значи горещ южен вятър. Продуцентът на филма е Жак Шарие. Освен него във филма играят още Марина Влади, Ева Сван и Паскал Обиер. Целият филм се състои от дванадесет-четинадесет кадъра и е заснет за четринадесет дни.

Жак Шарие в едно от интервютата споделя, че това е най-интересната актьорска задача, с която досега се е сблъсквал. Той пресъздава образа на националния хърватски герой, борещ се против потистничеството на сръбския крал Александър. След едно неуспешно покушение той трябва да напусне Югославия и с помощта на приятел намира убежище в Унгария. Тук той попада при хортистките усташа, които гледат на него с подозрение и поверяват опазването му на две жени. Така влизат във филмовото действие Марина Влади и Ева Сван. Сценарият на този филм е написан от Дюла Хернади. Оператор на филма е Янош Кенде, снимал единия от предишните филми на Янчо — „Вик и тишина“.

В усилената подготовка се намира и Иштван Сабо. Той ще снима по собствен сценарий филма „Любовен филм“. Оператор на филма ще бъде Йожеф Люриц. Филмът ще се снима в Унгария и Франция. Това е история на една любов. На една раздяла. На разликата в разбиранията на тези някога толкова близки млади хора, защото попадат и живеят в различни светове.

Пристъпи към новия си филм и Золтан Фабри. Този път той ще екранизира романа на Ишван Юркей „Семейство Тот“.

Също по собствен сценарий скоро ще започне да снима третия си игрален филм — комедията „Една луда нощ“ — Ференц Кардош.

Изчаква летния сезон неговият сърежисьор по филма „Детски болести“ Янош Рожа, който сега снима първия си съвсем самостоятелен филм „Чаровните“. Операторът на този филм също е дебютант — Йожеф Люриц. (Монтажистът на филма е неговият колега Ференц Кардош. Така както и Янош Рожа е бил монтажист на неговите филми и на филма на Иштван Сабо „Баща ми“.) Това е весел лиричен цветен филм за приключенията на една будапещенска манекенка и нейното дете. Ролята на манекенката се изпълнява от Ева Водичкова.

Мисли за следващия си филм и Шандор Шара, който ще пристъпи към работата по него, след като приключи операторското си участие във филма на Ференц Коша „Присъда“.

В павилионите на „Мафилм“ усилено се работи по новия научно-фантастичен филм на режисьора Тамаш Фейер по сценария на Петер Куцка. Главните герои на филма са хора, които са приспани, „консервирани“, от различни времена и епохи за бъдещите поколения. Актьорският състав на този филм е действително международен. Тук играят двете полски киноактриси Беата Тишкевич и Кристина Миколаевска, немкинята Хейдемар Венцел, нашият киноактьор Иван Андонов и унгарският актьор Миклош Габор.

Готви се да снима своя нов филм и Андраш Ковач.

Всички тези планове, това е „утре“ на унгарската кинематография. След един период на подготовка почти едновременно излизат по снимачните площадки най-талантливите режисьори на унгарското киноизкуство. Донесли преди няколко години славата му, те сега се изправят пред не по-малко трудна задача да я задържат и да я укрепят. Дали ще могат да намерят и да разработят нова проблематика, дали ще продължат да бъдат обвързани с лице към съдържанието? Или ще се смъкнат към усъвършенстването на своите външни методи и форми, постепенно превръщайки филмите си в „изящна скука“, в маниерност.

След първоначалното празнично настроение кинокритиката заговори с по-трезв глас, показвайки опасностите и грешките, в които могат да изпаднат творците, а с това и цялостното реноме на унгарското киноизкуство.

МИКЛО ШАЛМАШИ: „Следващата ни крачка трябва да се роди не от артистичното избягване на „неприятните“, „трудните“ теми и проблеми, а точно обратното, в опит за разрешаване на тези сложни и противоречиви проблеми със средствата на художественото творчество. Само по този начин може да се поддържа световното равнище и да се въздейства върху зрителя не с провинциални средства.“

ЕРВИН ДЕРТЯН: 1. Тенденцията за твърдото разделяне на нашето киноизкуство на комерческо и художествено е вредна.

2. Сферата на сериозното отношение на унгарските кинотворци се ограничава само с трагичното. Комичното е изтласкано от амбициите на творците. И за съжаление тази област на нашето киноизкуство е най-деградирала.

3. Обект на опознаване, проучване и откриване е само миналото, и то предимно на селото.

4. Точно при най-отличните наши творци се появява опасност да се превърнат в пленници на самите себе си.

5. От двадесетте произвеждани през годината филми не може да се изгради богато и разнообразно кинопроизводство.“

АНДРАШ КОВАЧ: „Не трябва да забравяме, че интересът към нас ще се поддържа дотогава, докато вървим по нов и непознат път. Когато пътят се утъпче и стане познат, други ще станат интересните независимо от способността и таланта им.“

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ

СЕДМИЦА НА ТУНИСКИЯ ФИЛМ

В края на месец май Българска национална филмотека проведе в София седмица на туниския филм. Приятелите на киноизкуството имаха възможност да гледат произведенията на една млада кинематография, която въпреки несъвършенствата си и пионерските си неволи, претендира вече за свои права, търси своя физиономия, поставя си задача да отразява живота на обновяващата се страна.

Туниската кинематография има кратка история. До освободението на страната тунизийците създават единствен игрален филм — „С очите на газела“ (реж. Сема Клиши). За първи туниски полнометражен филм обаче се смята „Гоа“, създаден от френския режисьор Жак Баратие през 1958 г. с

участието на известния киноактьор Омар Шариф и Зина Бузайне — най-популярната изпълнителка на туниски фолклорни танци. През 1965 г. се снима и вторият туниски игрален филм „Х. Мида“, съвместна продукция с ГДР.

Едва от 1965 година насам се появяват филми, които са дело само на туниски творци. Два от тях бяха показани в програмата на седмицата: „Зората“ и „Бунтовникът“ (сценарии и постановка на Омар Хлифи). Ако значението на филма „Зората“ се определя повече от темата, която разработва, а именно борбата на туниския народ срещу колониалния гнет, то в „Бунтовникът“ младият режисьор се изявява вече като кинематографист с подчертана



Сцена от филма „Мохтар“

творческа физиономия. Героят на филма е обикновен човек от народа, който от намерението за кървно отмъщение израства до идеята за социална борба. И макар че режисьорът не е могъл напълно да се освободи от шампите на източните мелодрами, все пак е успял да разкрие националната атмосфера и да концентрира вниманието си върху характерите и психиката на действащите лица. За това безспорно допринася и талантливата игра на актьорите, между които на първо място Хабиб Шаари, пленяващ зрителя с очарованието и естествеността си.

Приятно впечатление оставя и филмът „Мохтар“, дело на режисьора Садък Бен Айша, в който са поставени проблеми от живота на съвременната туниска младеж. Главният герой е млад писател и режисьорът изгражда структурата на произведението от две линии — животът на писателя и животът на героите от неговото произведение. Разказът се оформя от преплитането на документално, игрално кино и телевизионен репортаж. Филмът е проникнат от ангажираното лично отношение на автора към мисловно-емоционалния живот на днешните младежи.

По време на седмицата бяха показани и няколко късометражни филма, които обогатиха представите ни не само за дейността на новата кинематография, но и за културата и изкуството на младата република. „Новата битка“ на Мо-

хамед Ел Хеди е увлекателен разказ за живота на освобождения Тунис. С документалния филм „Зубейр“ режисьорът Нуредин Мешри ни въвежда в оригиналния свят на туниския стенописец Зубейр. Богатата чувствителност на художника и високата му живописна култура се изявяват в разнообразни картини, в които с иронична усмивка са изобразени персонажите на отминалия вече свят от преди освобождението на Тунис.

Филмът „Сеньор Юлиус“ (режисьор Халеб Абделвакаб) ни запознава с богатствата на далечната римска епоха. И ако ние, хората от европейския континент, сме свикнали, когато говорим за прелестите на мозаичното изкуство, да си спомняме за майсторски подредените мозайки на Равена, сега, чрез този филм, откриваме едно ново чудо на това изкуство, мозайки, съхранили до наши дни свежестта на багрите си и удивителната си артистичност.

Произведенията, които видяхме по време на седмицата на туниския филм, са отворен прозорец, през който надникнахме, за да открием поне отчасти живота и богатствата на една страна, поела неотдавна пътя към свободата, да разберем възжеланията на един народ, заел се да създава по-справедлив и по-прогресивен ред на живота.

С. Сечанова



Георги Черкелов и Петър Пенков в телевизионния многосериен филм: „На всеки километър“. Режисьори: Любомир Шарланджиев и Неделчо Чернев

СССР

Видният съветски режисьор Михаил Ром е пристъпил към снимането на нов филм — „Първи страници“, посветен на ония съветски труженици, които първи са работили над образа на В. И. Ленин. Разбира се, филмът ще бъде за Ленин, но видян през призмата на много творчески работници, заели се с тази толкова отговорна тема.

Ето какво разказва М. Ром за това ново кинопроизведение. „Нашият филм не е възстановяване на историята, нито документален сбор от спомени и кадри за миналото. За нас е

важно да се пресъздаде епохата, нейната атмосфера, която е родила необходимостта от художествено превъплътяване на образа на Ленин, да се почувства времето, дало импулс на артисти, поети, живописци да работят над ленинската тематика. Да се разкаже за тези хора така, че зрителите да могат да почувствуват колко отговорна, трудна и почетна е била тяхната работа.

Една част от филма е посветена на паметта на Маяковски. Той пръв се е осмелил „да нарисова портрет, който прилича на Ленин“. Кадрите за първите социалистически преобра-

зования отново ще покажат на зрителите онова време, когато поетът се отчита от името на цялата страна пред своя вожд...

Образът на Ленин в игралния филм се появява за първи път в „Октомври“ на С. Айзенщайн... За създаване образа на Ленин Айзенщайн се е готвил през целия си творчески път. За това говорят и неговите рисунки, и неговата работа на фронта, и първите театрални постановки, филмите „Стачка“ и „Броненосецът Потемкин“.

Отделна глава е посветена на Дзига Вертов и Есфира Шуб. В тяхното творчество образът на Ленин

намира истинско разкриване — във филма на Вертов „Три песни за Ленин“ и на Шуб — „Великият път“.

Естествено във филма ще бъде разказано за работата над „Ленин през Октомври“, „Ленин през 1918 година“, „Човекът с оръжие“. Всеки от тия филми заема отделна глава. Разговорите със С. Юткевич, М. Щраух, Г. Александров, Б. Волчек, Б. Тенин и други мои другари ще ни помогнат да върнем онова време...

Като говорим с артисти, сценаристи, режисьори неволно се обръщаме и към Ленин, към неговия живот и дейност, защото иначе не би могло да се разбере и почувствува източникът на творчеството на съветските художници. В нашия филм ще има и документални кадри, запечатали живия образ на Владимир Илич. Тук ще ни помогне моят предишен опит — документалните филми „Живият Ленин“ и

„Владимир Илич Ленин...“

*

Всяка година сп. „Светски екран“ провежда конкурс-анкета между своите читатели за най-добър и най-лош филм, за най-добра артистка и най-добър артист на годината. В нея са взели участие повече от 48 хиляди души. Най-голямо одобрение са получили филмите: „Да доживеем до понеделник“, „Щит и меч“, „Един мъж и една жена“, „Твой съвременник“, „Женско царство“. На следващото, шесто място, се нарежда българският филм „Отклонение“, последван от „Ана Каренина“, „А аз ви обичам“, „Още веднъж за любов“. За най-добра артистка на годината е призната Татьяна Дороница, след нея идват Татьяна Самойлова, Ала Демидова, Анук Еме, а за най-добър артист — Станислав Любшин („Щит и меч“), следван от Сергей Юрски („Златният телец“), Вячеслав Тихонов „Да доживеем до по-

неделник“), Николай Плотников („Твой съвременник“).

За украинската кинематография годината 1969 е юбилейна. Републиката отбелязва 50-годишнината на своето киноизкуство. Над какви филми работят сега украинските кинематографисти?

Николай Винграновски снима филм по едно от най-хубавите произведения на украинската литература „Дума за Британка“ от Ю. Яновски. „Това трябва да бъде именно „дума“ — жанр, който така здраво е свързан с творческите традиции на Украйна — пише „Съветско кино“. Романтична, героична, малко наивна и трогателна е историята за комуната, която хората от Британка организират в трудните дни на гражданската война в тила на интервентите и белите. И макар комуната да била унищожена, в паметта на хората тя остава завинаги.“

Николай Узунов и Сийка Христова в ролите на зоотехника и учителката от филма „Тръгчи на път“. Сценарий и режисура Петър Донеv



„Във филма „Нашият герой“ има две имена — разказва за своето ново произведение режисьорът Юри Лисенко. Той се нарича Василий в концентрационния лагер и Базил, когато избягва от лагера и става един от ръководителите на съпротивата във Франция. Но героят има и трето име, на човека, чийто жизнен път е легнал в основата на сценария. Това е националният герой на Франция, нашият съотечественик Василий Порик. Неговият живот е толкова необикновен, че бяхме принудени да изключим редица действителни случки от сценария, за да не изглеждат нереални и фантастични със своята дръзка и необхватна смелост. Нашият двусериен филм е построен по законите на детектива. В него ще има и бягство, и преследвания, и опасности. Но във всичко, което върши нашият герой, има безгранична любов към родината.“

Голямо оживление цари в павилионите на „Ленфилм“. Едновременно там

се работят няколко филма: „Княз Игор“, Синият лед“ — посветен на майсторите на фигурното пързалане, „Крал Лир“, Иегудил Хламида“, „Любов Яровая“, „Нощна смяна“, „Вечният двигател“, „Разказ за Николай Черкасов“.

Людмила Савелиева — Наташа от „Война и мир“ — изпълнява една от главните роли във филм, който се снима в студиите на „Мосфилм“ по пиесата на Михаил Булгаков „Бягане“. Освен това тя е получила покана от известния италиански режисьор Виторио де Сика да участва в неговия нов филм „Слънчоглед“, чиито снимки ще започнат в края на юли в Москва.

„Борис Годунов“ — филм по едноименната трагедия на Пушкин ще снима Сергей Бондарчук. Той ще изпълнява и главната роля. Към работа над филма Бондарчук ще пристъпи след завършване на „Ватерло“.

Нашият зрител се запознава с Донатас Банионис от

филма „Никой не искаше да умира“. Втората му среща с него бе в „Мъртъв сезон“. С този филм артистът Банионис от малкия литовски град Паневежис стана много популярен. Сега той по-лесно може да се намери в „Мосфилм“ или „Ленфилм“, отколкото у дома си. Едва завършил снимките във филма „Червената палатка“, той вече се готви за ролята на Херцог Алба в „Крал Лир“ на Козинцев.

Ето какво разказва за себе си Донатас Банионис. „Моят роден град е Каунас. Баща ми е бил шивач. Нуждата го е заставила да емигрира в Бразилия. Там става комунист и властите го изпъждат от страната. Връща се отново в Литва. До освобождението от хитлеристите работи като нелегален, а след войната е бил парторг и се е борил с бандитите, както във филма на Жалаквичус. Отлично познавам обстановката на тази жестока борба, тъй като неведнъж съм посещавал баща си и надълго съм разговарял с него за всичко, което става наоколо. По това време работех в театъра



Витя Перевалов (вляво) изпълнява главната роля във филма на Белоруската студия „Годен за нестроева служба“. Режисьор Владимир Роговой



Регина Беер и Инголф Горгес в новия филм на ДЕФА „Панаир в небето“. Режисьор Ралф Лозански

в Паневежис, където играя и сега. Постъпих в трупата, или по-скоро в студията при театъра, на 17 години, едва завършил училище. Това бе в 1941 г., един месец преди започване на войната. Когато немците навлязоха в Литва, театърът се закри, а ние се пръснахме, за да не останем под властта на окупаторите. След войната всичко започна отначало... На театралните артисти, които се снимат в киното, често им се задава въпросът, смятат ли да напуснат театъра. Мога с положителност да кажа: „Никога“! Театърът е моят дом, в който винаги се връщам... В Паневежис имаме великолепен колектив с различни творчески индивидуалности. С удоволствие се снимам в киното, но не смятам да променям живота си.“

ПОЛША

През месец март в Полша бе учреден шестият филмов колектив — „Родина“ — под артистичното ръководство на Анджей Валадек.

„Името на нашия колектив до известна степен ни задължава — е заявил Валадек — Ние винаги ще предпочитаме сценарии със съвременна тема, свързана с най-новата история на нашата страна. Първата ни постановка ще бъде екранизацията на „Потоп“ от Сенкевич. Работим също и върху съвременна тема, свързана с последиците от Втората световна война. Скоро ще бъде завършен сценарий за заселниците в земите, върнати на Полша след войната. Подготвяме и телевизионния филм „В пет часа сутринта“ — поетична приказка за един градски парк. Това ще бъде пантомимичен мюзикъл, в който танцът и песента ще бъдат органично втъкани в действието. Режисьор — Халина Белинска. Комедията също има място в нашите бъдещи творчески планове. Работи се сценарий за приключенско-комедийен филм, чието действие се разиграва през 18 век. Героят е полски шляхтич, който на своя глава води война с австрийски и пруски войски. Сюжетът е изграден по една публикация от онова време под

названието „Спомените на героя Гоздзки“.

Както съобщава сп. „Филм“ новият сценарий на Тереза и Янош Несфетер „Абел, твой брат“ скоро ще се снима от Януш Несфетер. Филмът, чието действие се развива между деца, ще покаже пример за безсмислената жестокост. Нейна жертва става най-беззащитният.

Новият филм на Казимеж Карабаш носи названието „Събота“, а неговите две части — имената на героите, девойка и младеж, които не се познават. Те работят и се учат в професионално училище. Филмът е за тяхното свободно време.

УНГАРИЯ

Филмът „Остров на суша“ е дебют в игралния филм на младата унгарска документалистка Юдит



Из унгарския игрален филм „Адски брод“. Сценарий — Лайош Галамбош. Режисьор Миклош Маркош

Елек. Героинята, възрастна жена, живее от години сама в центъра на Будапеща. Живее самотно, има малка рента, не работи и нейните две стаи са „остров“ всред шумния поток на големия град. След много години героинята се опитва да предприеме пътуване в нов и непознат за нея свят. Тя се решава да замени жилището си с по-малко — някъде в предградията на Будапеща. Филмът е посветен на това забележително събитие в нейния живот. То я изпълва с неспокоен интерес към неизвестното. Може би новите хора ще я изтръгнат от егонищното ѝ самодоволство, а може би и на новото място тя ще живее пак със своите спомени... В „Остров на суша“ ясно личи опитната ръка на документалиста, но документалните сцени не са самоцелни, а подчинени на основния поетичен и философски замисъл на филма, отбелязва един от кинокритиците.

Режисьорът Дьорд Ревес е завършил приключенския филм „Лъвът напада“ — пародия на западния „боевик“ за подвизите на Джеймс Бонд. В главните роли — Ищван Буйтор, Карол Над, Илона Медведска и известният боксьор Ласло Пап.

ИТАЛИЯ

Всяка година във Флоренция под патронажа на Международната асоциация на социолозите италианското Министерство на туризма и зрелищата се провежда фестивалът „Де пополо“ (фестивал на народите) за етнографски филми и филми със социална тематика. Тази година ръководството е изключило проблемите на етнографията и е съсредоточило вниманието си само върху чисто социални проблеми. Филмите, представени на фе-

стивала, са посветени главно на студентските вълнения, на агресията на САЩ във Виетнам, колониализма и съдбата на младежите и работниците. На фестивала са били изпратени около триста филма. Повечето от тях са били изработени около една и съща „рецепта“ — на някого се задава въпрос, а той произнася дълъг и мъглив монолог. Или група хора седят около една маса и водят разговор. Тия непоносимо дълги тиради са примесени с хроникални епизоди на студентски демонстрации, жестоко разгонвани от полицията; често се срещат сцени на американските зверства във Виетнам. Интересно е, че филмите от раздела „Критически аспекти на американското общество“, рисуващи американския начин на живот в не-много розови краски, са направени от американци. Филмите са се прожектирали два пъти дневно. На сутрешните прожекции залите били тихи и пусни, а



Сцена от чехословашкия игрален филм „Мъжът, на когото цената се повиши“.

на вечерните — изпълнени с млади братани мъже и девойки в раириани панталони. Брататите били много темпераментни. Те не одобрявали повечето от филмите, викали „Баста“ и пеели „Бандера роса“ („Червено знаме“) и даже „Интернационала“. Така продължили четири от седемте дни на фестивала, който имал същата съдба, както този във Венеция, Кан и Пезаро. На петия ден неочаквано в театър „Аристон“ се втурнала тълпа от около триста души студенти. Те прекъснали проекцията и устроили митинг, като настоявали филмите да се представят в университета, и в работническите квартали. На другия ден генералният секретар на фестивала Уго Джилети на пресконференция заявил, че фестивалът се преустановява. По същото време се случили и други събития. Известният документалист Йорис Ивънс и режисьорът Броун, автор на филм за студентските въълнения в Колум-

бийския университет, били изгонени от Флоренция като „нежелателни“ чужденци. Италиански кинематографисти изпратили протестно писмо до председателя на републиката. Много от филмите, между които съветските „Гренада, Гренада, Гренада моя...“ и „Дни и нощи в Лаос“ така и останали непредставени.

Италианският сценарист Луиджи Мани поставя своя втори филм „В годината на господството...“. Това е историческа драма, посветена на двама карбонари — Анджело Таргини и Леонид Монтанари, членове на тайна организация, бореща се срещу абсолютизма и за обединението на Италия. Арестувани през 1825, те биват осъдени на смърт със заповед на папа Леон XII и гилотинирани на Пиаца дел пополо в Рим. В памет на това събитие днес там стои възпоменателна плоча. „По иро-

ния на съдбата, разказва режисьорът, тяхната екзекуция била приета от тълпата като някаква атракция. Никой не е подозирал, че е свидетел на смъртта на двамата известни италиански патриоти, загинали за свободата на своя народ. Във филма участвуват много известни артисти: Робер Осеин, Рено Верле, Нино Манфреди, който изпълнява ролята на обущар и на една оживяла статуя. Неговата приятелка е Клаудия Кардинале. Алберто Сорди се появява като адмирал, а Уго Тоняци като кардинал. В останалите роли — Моника Вити, Джована Рали и Брит Еклунд.

Популярният италиански артист Алберто Сорди скоро ще се заеме с постановката на своя нов филм „Любов — боя се“. Филмът ще покаже историята на едно семейство и влиянието, което оказва върху него съвременният обществен



Из френския филм на режисьора Андре Кайат „Рисковете на професията“

живот. Снимките ще бъдат направени в Рим и Бразилия. Партньорка на Сорди е Моника Вити.

Ренато Кастелани, автор на много известния филм „Надежда за два гроша“, поставя филма „Кратък сезон“ — разказ за една трагична любов. За главните роли са поканени шведската артистка Пиа Дагермарк и американецът Кристофер Джонс.

Нео Ризи подготвя екранизация на книгата на Алесандро Мандзони „Позорният стълб“. Действието се развива през време на чумата в Милано. Ризи проектира също филмирането на популярната приказка „Пиноккио“ в осъвременена версия.

Ф Р А Н Ц И Я

Миналата година по парижките екрани триумфал-

но шествуваше филмът на Мишел Девил „Бениамин“. Подобен успех се предвижда сега и на неговия най-нов филм „Барбара“. Девил и неговата постоянна сценаристка Нина Компанеец са избрали този път за герой един спортен журналист. Веднъж той среща красивата девойка Паула, която скоро след това изчезва. Журналистът прави всичко възможно да я открие, като започва сам трудно и опасно търсене. Най-после от нейна приятелка научава, че Паола е затворена от своя втори баща. Критиката обръща внимание на романтичния тон на историята, а също и на лекотата, с която режисьорът се докосва и до леките, и до трудните въпроси, и до нежността, и до жестоността. „Бих искал заедно с Нина Компанеец — е за явил пред представителни на „Летр Франсез“ режисьорът Девил, да напра-

вим филм, много различен от „Бениамин“. Ще сменим не само стила на разказа и начина на въвеждане не на лицата, но също и техниката, монтаж, декор, цвят. Избрахме сензационен сюжет. Но сензацията тук е само претекст. Инте ресуват, ни преди всичко героите и разкриването на тяхната душевност. Бихме искали да противопоставим два свята — здравият, интересен и шумен свят на спортния журналист и неспокойния свят на чиничните авантюристи. Голяма роля във филма играе една песен. Тя също е героична и движи действието. Нейна композиторка и изпълнителка е Нина Компанеец.“

Известният френски оператор Раул Кудар, сътрудник на Люк Годар, дебютира сега като режисьор.

Той снима в Сайгон филма „В половината на есента“ — историята на едно осиротяло вьетнамско дете, останало само в разгара на войната. Главната женска роля изпълнява Даниел Делорм.

Жан Габриел Албицоко ще пристъпи през есента към реализиране на новия си филм „Рано сутринта“. екранизация на романа на Кристина дьо Ривон. Действието протича през време на Втората световна война. Героните са млада францужойка, нейн братовчед, свързан със съпротивата, и немски войник, който от любов към девойката дезертира от армията.

Андре Кайат е съобщил темата на своя бъдещ филм — „Пътят към Катманду“. Това ще бъде сюжетен репортаж за тазго-

дишния конгрес на хипита-та в столицата на кралство Непал, в подножието на Хималанте.

Жан Луи Трентинян е бил тази година всички рекорди по трудоспособност и популярност. Три филма с негово участие са показани на фестивала в Кан. Сега се снима във филма „Американецът“, режисиран от Марсел Бозюфи, след което ще играе в Рим заедно с Керъл Бейкър в най-новия филм на Умберто Ленци. В Италия ще изпълнява също главната роля във „Конформист“ в постановка на Бернардо Бертолучи по сценарий на Алберто Моравия.

АНГЛИЯ

„Тайнственото празненство“ е 21-ят филм на Джозеф Лоузи. Негови геронни са две самотни, съвсем различаващи се помежду си же-

ни. В главните роли — Елизабет Тейлър, Миа Фароу и Робърт Митчъм. В изявления за „Летр Франсез“ Лоузи пише: „Сценарият на „Тайнственото празненство“ е по един разказ на малкоизвестния испански писател Марко Деневи. Този разказ преди няколко години ми бе изпратен от Ингрид Бергман. В последствие тя реши, че разказът не е подходящ за филм, и престана да се интересува от него. Поканих Елизабет Тейлър. Никой не би се съгласил да финансира филм без участието на звезди... В разказа ни заинтересуваха преди всичко отношенията между героите, тяхната самотност в обстановката на големия град. Хората там до такава степен са заети със себе си, че стават опасни за другите. Тук искам да обърна внимание на нещо, което ме разтревожи. Ре-

Снема от английския игрален филм „Произшествие“. Режисьор Джозеф Лоузи. Главните роли изпълняват Дърк Богард и Жаклин Сасар.



кламата лансира „Тайнственото празненство“ като „най-смелият филм на Лоузи“, заблуждавайки по този начин публиката. Двете героини не се намират в никакви паталогични отклонения. Техните чувства са като на майка към дъщеря...“.

Още един Дейвид Коперфилд. В малкия английски град Саутуолд, разположен в южното крайбрежие на Англия, се снима филмът „Дейвид Коперфилд“. Първата екранизация на това забележително произведение на класика на английската литература Чарлз Дикенс е била осъществена през 1935 година. Сега режисьорът Делбърт Ман е поканил да участвуват много популярните английски артисти Лоуренс Оливие, Майкъл Редгрейв, Едит Ивънс, Ралф Ричардсън. В ролята на Копърфилд ще играе младият артист Робин Филипс. Английските вестници съобщават и за участието на Съзън Хемпшир, завоювала голяма популярност в ролята на Флор от многосериен телевизионен филм „Сага за Форсайтови“.

САЩ

Отдавна в Щатите не се е появявал филм, който да е завоювал такава популярност и да е събвал толкова похвали в Америка и Европа както „Булит“. Това е по-скоро политически, отколкото криминален филм. Даването на образите, неизяснеността до края на интригата, индивидуалните акции на някои хора от полицията и др. т. се покриват доста многозначително с мексиканския на последните по-

литически убийства в САЩ. С този филм още веднъж се потвърждава фактът, че колкото американските сензационни филми са по-тясно свързани с действителността, толкова с по-голям успех се ползват.

Френк Булит (артист Стив Мак Уин) е поручик от полицията. Възложено му е да охранява някой си Джон Рос, който е избягал с парите на някаква престъпна организация и смята да направи признание пред сенатската комисия. На тези разкрития особено много разчита младият, жаден за политическа кариера Челмърз, който в замяна на това гарантира охрана и свобода на Рос. Въпреки охраната Рос бива застрелян от членове от бандата и умира на операционната маса. Булит продължава разследванията на своя глава. Той продължава да преследва бандитите, но иска също да разкрие и машинациите на Челмърз и неговите хора, въпреки че добре знае на каква опасност се излага. Действително членовете на бандата вече го следят по улиците на града. Кулминацията на филма е сцената на летището, когато Булит преследва един от гангстерите, който иска да избяга, и го убива.

Режисьор на филма е Питър Вейтс.

*

Филмът „Ездачите“ е написан, реализиран и изигран от двамата млади артисти Питър Фонда и Денис Хопър.

Двама младежи се качват на моторите си и тръгват от Лос Анжелос за карнавала в Нови Орлеан. Тяхното пътуване е търсене на съвременна Амери-

ка и най-вече търсене на свободата. Те откриват една особена Америка. От една страна, затворена в малки консервативни общества, врагове на всичко ново и чуждо, от друга — Америка на хипитата, заплашена от подвизаване и наркомания, една своеобразна форма на несъгласие и бунт срещу „потребителските идеали“. Филмът завършва трагично. Двамата дългокоси мотоциклетисти биват застреляни.

„В това произведение на младите американски автори, повърхностни в своя анализ и обфъркани в изводите си, звучи силна нотка на безпокойство за съдбата на техните връстници в американското общество“ — пише полският критик Болеслав Михалек.

Младият американски режисьор Дейвид Хофман, служейки си с метода „сигнема верите“ дава друг образ на Америка. Но и той е обхванат от същото безпокойство. Неговият филм представлява малка студия за няколко дни на един агент в застрахователно дружество на име Мурай Кинг. Той е истински вулкан от енергия и жизненост. Всичките му усилия са насочени към печелене на приятели, които той би могъл да има като клиенти. В желанието си по-скоро и на всяка цена да направи кариера той продава всичко, което има — и физическата си сила, и темперамента си, и даже най-интимните си преживявания, за които разказва публично, за да бъде приятен и забавен. Постигачето на този „бизнесов идеал“ е също паталогично явление в американския живот, отбелязва един от кинокритиците.

БАНЧО БАНОВ • ПЕТЪР ВАСИЛЕВ

КНЯЗЪТ

(Сценарий)

Върху фон от пустинни полета, по които се стелят пушеците на далечни пожарища, четем:

„В края на XIII век България преживяваше съдбоносни дни. С непрекъснати войни Византия от юг късаше части от земята ѝ, боярските родове качваха и сваляха от престола безпомощни царе, татарски орди прииждаха от север и превръщаха градове и села в пепелища. Царят Георги Тертер даде дъщеря си за жена на татарския хан Чоки, но не го омилостиви и избяга в Константинопол при византийците. Начело на държавата беше поставен татарският довереник бояринът Смилец.

По това време, в един летен ден, към столицата Търново приближаваше един момък...“

Ясно небе. Млад, едва прехвърлил двацете години мъж, язди бавно през широкото поле. Той е по риза, две торби висят от страни на седлото му. Видът на момъка не подсказва нито богатство, нито знатен произход и само по очите му, които с любопитство разглеждат всичко, което ги заобикаля, може да се отгатне, че той отдавна не е минавал по тия места.

Видял един овчар, който пасе няколко мършави овце, конникът се спуска към него.

— Този ли е най-прекият път за Търново, дядо? — пита той.

Старецът го поглежда.

— Бързаш да умреш, синко. Там е пълно с татари...

Но тази вест не прави особено впечатление на момъка, който отговаря безгрижно:

— Един път се ражда човек, един път умира... Имаш ли вода?

— Ако се раждаше два пъти, не е страшно един път да умреш — измърмори предупредително старецът, без да повдигне очи, като подава стомната.

Момъкът жадно пие, разлива вода по лицето си.

— Хубава ти е водата, дядо — весело казва той, подхвърля стомната и прищпорва коня, като го насочва едва ли не през овцете. Овцете се разбягват.

Конникът е излязъл на височините около Търново. Пред него живописно лежи градът — с дребните си къщи, скупчени една върху друга, навели се над огледалото на Янтра. Момъкът сякаш не може да откъсне погледа си от тая картина. Той поема дълбоко дъх и побутва коня.

Сега той язди по тясна, прегърбена търновска уличка. Всички врати са затворени, никъде не се вижда човек. Уличката е странно пуста. И никак неочаквано, сякаш появила се изневиделица, срещу конника се задава стройна девойка с дълга, спусната до раменете коса. Тя заобикаля една локвичка и вижда конника.

Момъкът и девойката вървят — загледани един в друг.

Гръмва конски тропот и зад гърба на момичето, от ъгъла на уличката, изхвърква отряд въоръжени татарски конници. Дребните кончета бясно препускат, святкат острият татарски копия. За миг — и отрядът ще врхлети върху момичето, но конникът е скочил от седлото и е успял да я дръпне към оградата. Ин-

стинктивно двамата се прегръщат, подхлъзват се, падат. Копитата на конете прецапват локвата до тях.

— Проклети татари! — казва момичето.

— Изцапах хубавото момиче — засмива се момъкът.

— И тебе — дига то смело очи към него.

— Как се казваш?

Татарите са отминали, момичето става, почва да бърше с кърпа лицето си, поглежда още веднъж изправилия се до нея момък и отговаря:

— Мария. А ти? Не си тукашен.

— Тукашен съм. От Тертеровци. Светослав.

— Синът на избягалия цар?

Момъкът се усмива.

— Много си хубава!... Ако знаех, че в Търново има такова момиче, щях по-скоро да си дойда... Къде живееш?

Момичето, което е навело засрамено глава, отговаря с дързост:

— Ще научиш.

Мария отминава с достойнство. Светослав не сваля поглед от кръшната ѝ снага. И върху неговото красиво лице с удар се появява на целия екран заглавното на филма:

КНЯЗЪТ

Момъкът яхва отново коня и тръгва по каменистите търновски улици. Пред една глуха, запусната къща го посреща стар човек с бабичката си, които падат в краката му. Зад тях се е изправил с широко разтворени очи млад левент — внукът им. Слугите помагат на новодошлия да слезе. Надписите на филма свършват.



Нощ. В тишината на градината се чува славей.

Светослав се подава изпод клоните на една круша и като гледа тъмните прозорци на втория кат на къщата, още веднъж изсвирва с уста като славей.

На чардака се появява Мария по бяла нощница. Тя се намчта с шал, оглежда се и заситня надолу по стълбите. Като бяло привидение прекосява заспалия двор и изтичва към Светослав, който нетърпеливо я привлича към тъмното.

— Защо се бавиш? Изсвирих всички свирки...

— Мама едва сега заспа...

Светослав я прегръща.

— По-полека!

— За наказание! — казва Светослав и я целува.

— Ще ме задушиш!...

— Няма... Ти само поеми повече въздух и ще видиш...

— Същинско дете си — смее се Мария. — Какво измисли пак?

— Искам да разбера дали ще издържим до сто...

— Откъде ти идват на ума такива работи? Чакай...

— Не, намислил съм си нещо — упорствува весело Светослав, — дишай сега...

Мария уж поема дълбоко въздух, но Светослав няма търпение да я изчака и я обсипва с целувки. Тя изохква:

— Не ща!... Много хапеш!...

— Като тебе.

— Да, но аз... нежно... — целува тя леко Светослав.

— И аз нежно...

— Ще ти изпиля острите зъби — заплашва го Мария.

Светослав целува тънките ѝ пръсти, дланта, лакета, оголеното ѝ рамо, зирава ръце в буйната ѝ коса. Ръката му се плъзга надолу към гърдите ѝ.

— А, не! — сграбчва немирната ръка Мария. — Много си хитър!

В този миг нещо издрънчава.

— Видя ли, скъса ми наниза!

Тя се навежда, Светослав приклеква до нея, прегръща я с едната ръка, с другата взема наниза.

— Не е хубав — казва той, — ще ти купя друг.
 — Мога и сама да си купя. Дай!
 Изправят се.
 — Щом не искаш подарък от мене... — казва уж сърдито Светослав.
 — Искам да ме обичаш — става изведнъж сериозна Мария. Тя заравя пръсти в косата му. — Нищо друго не искам от тебе...
 Светослав допира бузата си до нейната.
 — Всичко останало няма значение — продължава да шепне тя, като притваря очи.
 — Не си отваряй очите!
 Мария притихва, Светослав я целува дълго и продължително. След това Мария се отдръпва, отваря големите си очи, гледа го, като че ли взема някакво важно решение.
 — Ако не бях излязла тогава, нямаше да те срещна никога!...
 — Аз щях да те открия...
 Мария едва се усмихва на нещо свое.
 — Винаги ли си такъв... сигурен във себе си?
 — Защо да не бъда?
 — Мълчи!... Сега ти си затвори очите...
 Светослав я притиска още по-силно.
 — Да си поема ли въздух? — притваря той очи.
 Мария не отговаря, гледа го дълго и особено.
 — Какво има? — пита накрая той.
 — Омръзна ми...
 Лицето ѝ се е променило. Ръцете ѝ ровят косата на недоумяващия Светослав.
 — Омръзна ми — повтаря тя убедено — да се виждаме все така... със страх... и така... никакво...
 — И на мене — казва бързо Светослав, като иска пак да я целуне.
 — Не, не — дръпва се Мария. — Аз нямам какво да крия от бога и от тебе... В събота започва големият събор на Преображенския манастир...
 Тя навежда глава, смутила се за миг от смелостта си.
 — Ще бъда три дни там...
 — Майка ти няма ли да дойде? — пита бързо Светослав.
 — Тя още не може да се справи от смъртта на татко. Господи, още три месеца няма, а аз... — Мария замълчава, но след миг вдига очи и поглежда отблизо Светослав. — Ако искаш, ела!
 Светослав я гледа с блеснали очи.
 — Защо не го каза още в началото?
 Той я сграбчва и целува.



Опрял гръб на едно дърво, в градината, дреме Иван, момъкът, който видяхме в къщата на Светослав. Появилият се като изневиделица Светослав го побутва с крак.

— Много хубаво ме пазиш!

Момъкът скача.

— Бате Светославе...

— Хайде!

Двамата притичват до зида на градината, Иван подлага гръб и Светослав стъпва върху него, за да се прехвърли.



На улицата, зад ъгъла, дебнат в сянката двама стражници.



Прехвърлил зида, Светослав скача на улицата. До него тупва и Иван.

— Полека, ще ми счупиш главата — казва Светослав. — Скачаш като мечка.

Иван изохква.

— Какво има?

— Ударих се — разтърква удареното място Иван.

Двамата оглеждат празната улица и тръгват.

След тях — сенките на стражниците.

Както върви по улицата, Светослав внезапно улавя Иван за ръката и пошепва:

— Следят ни...

Иван изважда меча си, готов да се втурне към неизвестните преследвачи. Но у Светослав се е родила неочаквана мисъл. Той се усмихва и хваща Иван за раменете.

— Не. Дигай меча. Ще се бием с тебе.

— Как ще се бием?

— Ще ти кажа...

Светослав вече е измъкнал меча си.

Изведнъж стражниците, които са зад ъгъла на уличката, чуват звън от мечове и изплашен глас, който разцепва тишината:

— Помощ!... Убиха ме!...

Стражниците хукват напред и заварват Светослав, който се бие с Иван и крещи:

— Куче! Ще дигаш меч срещу господаря си?

— Уби ме! — вика Иван, като пада на земята и „изпуска“ меча си.

Светослав скача върху него и този скок е добре разчетен по време, защото в същия миг стражниците го залавят.

— Дръжте го, ще ме заколи — едва ли не изплаква Иван.

Светослав се опитва уж с всички сили да се отскубне.

— Храниш го и го поиш, а той да те удря в гърба!...

Иван се измъква заднешком и избягва.

— Ще ти отрежа главата! — продължава да вика Светослав.

Стражниците го държат здраво. Някои от прозорците на улицата се разтварят и оттам предпазливо надничат изплашени лица.



Същата нощ. В една от стаите на двореца, току-що разбуденият Смилец слуша доклада на един болярин във военно облекло.

— Кой го знае този път, какво щял да направи — завършва обяснението си боляринът. — Миришел на бъчва...

— Мене ме интересува имало ли е други с него! — прекъсва го гневно Смилец. — Кои са били?

— Друг не е излизал... Аз мисля...

— Мисли се с глава!... Единият е трябвало да го следи, а другият да чака пред къщата до сутринта!... Миришел на вино! Всеки може да мирише на каквото си ще, негова работа! Аз искам да знам какво е намислил, какво крои, какво върши!

— Моите хора казват, твое величество, че с никой от болярите не се среща... Смилец става.

— И по планините ходи, за да си развява косата, нали? И прескача нощно време зидовете само за да задява момите?... Дръвници!...

Боляринът мълчи.

— Защо ме събуди тогава? — подигравателно пита Смилец.

— Да питам какво да правим, твое величество...

Смилец едва сдържа гнева си.

— Ще го освободиш веднага! И го помоли да заповяда при мене...

Като облича върхна дреха, той добавя към излизания болярин:

— Да занесат вино в моята стая!...

Смилец остава за миг замислен, след това излиза.

В работната му стая го чака патриарх Йоаким. За Смилец това среднощно посещение е изненада, но той не се издава. Още повече, че високият, кокалест и енергичен старец го пресреща веднага с упрек:

— Смилец, не очаквах това от тебе.

Лицето на Смилец е станало кротко и благо.

— Стрешили са, дядо Йоакиме.

— Зная аз твоите грешки!... Слугата му дойде да ми каже, че са го заловили като последен престъпник!...

— Наредих да го освободят... Знаеш, че го обичам...

— Вместо да го привлечеш в двореца — продължава патриархът, — да му се довериш, ти само търсиш някакъв повод... Защо го хвърляш срещу себе си? На младите малко им трябва...

— Ако го мразех, нямаше да му разреша да се върне от Византия — дига рамене Смилец.

— Разреши му, защото аз те накарах — махва пренебрежително с ръка старецът. — Престани да го следиш, остави го на мира!

— Пак ти казвам, като брат го имам...

— И не забравяй, че хан Чоки е негов зет... Ако научи... Не мисли, че като е сега оттатък Дунава, няма свои хора тука... И че ти си престанал да бъдеш негов васал...

Вратата се отваря и влиза Светослав. Покланя се. Целият му вид издава, че се чувства много виновен. Смилец се обръща приветливо към него.

— Прощавай, Светославе... Сбъркали са моите хора, не се обиждай...

— Няма нищо, твое величество... И аз не разбрах как стана...

— Бъди спокоен, други път няма да смеят да те пипнат с пръст!

Патриархът, който досега е гледал строго Светослав, се намесва:

— Престани да дигаш Търново на главата си, Светославе!

— Пих малко повече... — отвърща Светослав сякаш засрамено, като не изпуска от погледа си Смилец.

Царят усеща този поглед и весело подмята:

— Защо не съм на неговите години, дядо Йоакиме? Щях да съм пол-луд от него! Да опитаме и моето вино, а? — Като налива вино в чашите се обръща към Светослав: — А за имотите си не се безпокой. Всичко ще ти се върне.

— Както решиш. Аз не бързам — казва безгрижно Светослав.

— Наздраве — дига чаша Смилец.

Патриархът отказва. Светослав сякаш се колебае за миг, взема чашата и поглежда към патриарха. Старецът дига ръка:

— На тебе ти стига.

— Само да го опитам... — отвърща Светослав като помирисва виното.

— Наздраве — повтаря Смилец.



Излезли от двореца, Светослав и патриархът вървят в развиделяващата се дрезгавина към патриаршеската църква. Зад тях едва се различават очертанията на Балдуиновата кула. Светослав спира за малко, вдъхва дълбоко утринния въздух, протяга се.

— На какво си заприличал! — гледа го строго патриархът. — Видя ли докъде стигна с твоите кръчми? Ако не бях се дигнал посред нощ, можеше и по-лошо да стане...

— Ако искаш да знаеш, дядо — казва с безгрижен вид Светослав, — тая вечер капка не съм сложил в устата си!

— Тогава какви са тези лудории?

Светослав неочаквано избухва:

— Нарочно! За да му докажа, че напразно ме следи! Какво иска от мене?

Строгий поглед на патриарха кара Светослав да млъкне. Двата са стигнали пред патриаршеската църква.

— Недей вика толкова — казва патриархът, като отключва вратата на църквата и влиза.

Светослав го последва.

Патриархът пали свещ от кандилото пред олтара, застава пред една икона и казва:

— Смилец не забравя, че си бил наследник на престола... И можеш да протегнеш ръце към короната...

— Смешна работа, дядо!... На какво съм наследник?

— За да е спокоен, иска да ти счупи ръцете.

— Нали за това му показвам, че нищо не върша против него? Да ме остави да си живея като хората...

— Пази си името, Светославе... И главата си пази — кръсти се патриархът. — За да не ти се случи някоя беля, от която и аз няма да мога да те отърва...

Светослав се кръсти старателно след патриарха.

— Не трябваше да се връщам в Търново...

— Напротив, добре направи...

Патриархът помълчава малко и добавя:

— От Константинопол вече се интересувах за тебе...

— За мене?

Патриархът му дава знак да мълчи.

— Там знаят, че Смилец няма да стои дълго в двореца... Че няма да го оставя да се влачи като сляп кон подир Чоки...

— Не ме бъркай в тия неща, дядо...

— Ще стоиш и ще чакаш... Император Андроник те обича... Ако потрябва, и в манастир ще те скрия...

Светослав се усмихва.

— В манастира аз сам ще отида... Но ти сякаш не искаш да ме разбереш. Всичко това е напразно.

— Отказваш да стъпиш на престола?

— Не се сърди, дядо, отдавна съм се простил с тая мисъл. Тежко ми беше, но... Намерих си най-последно много хубаво момиче, ще се ожения за него. Ще живея, както бог е наредил...

— А мене пита ли ме преди да се жениш?

— Прощавай, дядо — навежда смирено глава Светослав. — Не мога иначе. Обичам я.

— Обичта е едно, а женитбата друго — казва бавно патриархът. — Няма да бързаш. Не е лошо момичето — познавах баба ѝ, хубава жена беше, лека ѝ пръст, но не е за тебе...

Отвън удря камбаната. Патриархът се кръсти и влиза в олтара.



Камбаниният звън отеква над скътания в планината манастир. Мария, придружена от една слугиня и коларя, влиза през портата, раздава пари на просяците и слепците.

Очите ѝ оглеждат множеството в двора, църквата, манастирските стаи.

Светослав го няма.

В двора ѝ правят път.

— Няма още година от баща ѝ, а тя тръгнала като... — казва една търновка на съседката си. — Кой ли ще ѝ пипне парите?

— Намерила си е вече — отговаря съседката, като любезно се усмихва на Мария.

Другата се кръсти.

Мария се качва по стълбите към манастирските стаи. Неколцина монаси я посрещат с дълбок поклон.

Светослав не се вижда никъде.



Светослав препуска с коня си покрай планински сипен. Спира до една скала. Покатерва се сръчно по нея. Гледа надолу.

Вижда как двама стражника на коне предпазливо вървят по пътеката, по която той е дошъл.

Светослав изтичва приведен по планинския гребен.

Намира един голям камък сред скалите. Натиска с рамо. Камъкът полита шумно по сипея надолу.

Измамени от шума, стражниците се извърщат и препускат в обратна посока.

Светослав се мята върху коня си.
Изчезва в гората.



Планинска поляна. Светослав е в прегръдките на един момък — препасан с оръжие, небръснат, грубоват, с тъмно облекло, което рязко контрастира на Светославовото.

— Защо не каза на моите хора кой си? — пита го момъкът.

— Казах, но ти си им взел страха — отвръща Светослав, като поглежда към обкръжилите го въоръжени хора. — За малко щяха да ме вържат...

— Това не е най-страшното — смее се гърлено момъкът. — При нас е така... След тебе имало двама...

— Май че имаше...

— Е, вече ги няма... — изразителното движение с ръка на момъка показва каква е била съдбата на стражниците. — Не знам какви са ти, но ще прощаваш...

— Бива си ги твоите хора...

— Заколват човека, без да се усети! — момъкът гледа с нескривана гордост своите хора и прегръща Светослав. — Това е княз Светослав, дето толкова съм ви разправял за него! Турете ножа на най-тлъстото агне. Не, на две агнета!

— Няма време, Драгомире...

— Хайде! — командува на хората си Драгомир.

После отново прегръща Светослав и го гледа с възхищение:

— Кажу как си, какво правиш, беше по чужбина...

— Добре съм — усмихва се Светослав. — А ти какво правиш?

— Цяла България знае — изпъчва се Драгомир. — Коля татарите...

— И аз това чух...

— Ще ги коля, докато съм жив... Като няма кой да ги изгони от тая земя, поне да не мислят, че им е бащиния...

— Само че те нямат свършване...

— Ще ги оправя...

Светослав го гледа с нескривана радост и добавя, като следва всъщност своите мисли:

— Но и византийците, Драгомире, точат зъби за България.

— И тях ще ги коля! — войнствено отвръща Драгомир.

Светослав се смее.

— Няма да ти стигне силата!... Ще те хванат и ще те обесят на първото дърво.

— Върже няма да се намери!

— Вярно — потвърждава Светослав, като гледа могъщата му фигура.

— Ела, седни тука — подканва го Драгомир, като туря дрехата си върху камъка, на който настанява Светослав. — Ти си изнежен... царски човек!

Светослав сядва.

— Кажу сега нещо друго — подканя го Драгомир, който едва сдържа прилива от чувства, който изпълва гърдите му.

Светослав изведнъж казва твърдо:

— Реших да търгувам... Трябва ми човек да пази керваните.

Драгомир помълчава, усмихва се малко тъжно.

— Когато едно време ловехме раци по Янтра, ти ми казваше, че ще ме направиш пръв болярин, като станеш цар...

— Детски игри!... Имаме си цар, господ да го поживи...

— Чумата да го тръшне! — искрено отвръща Драгомир.

— Знаеш ли колко съм те търсил, Драгомире! — казва топло и сърдечно Светослав. — На друг не мога да се доверя...

— И аз искам да сме двама — трогнато го поглежда Драгомир, — но...

— Няма вече да се разделяме! — прекъсва го Светослав.

— Да ти кажа право, свикнал съм със свободата... А си мисля и за моите момчета... Ще можеш ли да ни плащаш на всичките — смее се Драгомир, — ние сме много...

— Е, не сте хиляда...

— Не сме, петдесетина сме, ама струваме за петстотин!

Светослав мълчи, разбрал това, което му трябва.

— Нищо не е — махва с ръка той. — Събери още толкова! Ако един княз не може да плати на стотина души, защо е княз?

Сега Драгомир го гледа внимателно.

— Не ми е много ясно каква ще е тази твоя търговия...

— Всичко съм обмислил — казва Светослав.

— Знам — засмива се Драгомир, — все същия си... Светльо!... Петльо!... Кога смяташ да почнем?

— Когато потрябва, ще ти пратя моя Иван. Нали го знаеш? Вземи тези пари...

— Лесно — отклонява кесията Драгомир. — Ако един Драгомир, от който трепери цяло Търново, няма пари, кой ще има... Какво стана с агнетата?



Нощ. В една от стаите на манастира. Мария е седнала на края на леглото, обърната с гръб към Светослав.

— Лъжеш!... Върви си!... — едва не вика тя.

— По-тихо, ще ни чуят...

— Нека чуят! Да видят какъв си...

Очите на Мария светят.

— Сама да се затворя в тази мухлясала стая... А тебе никакъв те няма, защото много ме обичаш, нали?

— Обичам те...

— Престани да ме лъжеш!

— Смилец ме извика — опитва се да прегърне Мария Светослав, но тя се дръпва гневно, — заради имотите... Уж набързо... Нямаше как...

— Аз да го чакам, да му се навирам в ръцете, а той... Господи, не мога да си простя!... Права е мама, че ти само си играеш с мене... Показа си истинската душица...

Светослав я пуска. Става. Лицето му неочаквано е станало друго — затворено и строго.

— Затова никой не те обича! — крещи почти истерично Мария. — Никой!... Само аз!... Глупачката!... Заваяната!...

— Щом не ми вярваш, ще си отида — казва тихо Светослав.

Мария не го е чувала да говори друг път с такъв глас. Тя се обръща и го поглежда.

— Ти не ме познаваш — казва тя спокойно. — Както те обичам, така и ще те забравя. Все едно че те няма на този свят, запомни!

Светослав мълчи.

— Светославе!... — захлупва се в леглото с плач Мария. — Любов моя...

Светослав сяда тихо при нея и гали разпуснатата ѝ коса.

— Не мога без тебе... — шепне ѝ той, после опира буза до нейната, — ние трябва да се оженим...

— Аз дойдох тук — простенва Мария, — защото мислех, че ме обичаш...

— Кълна се пред иконата!

— Това не е важно!

— В гроба на мама...

— Ако не ме обичаш вече, кажи ми честно — вече примирено вдига очи към Светослав Мария.

— Ама ти наистина си ми била заваяничка — усмихна ѝ се с нежност Светослав. — Но такава повече те обичам

Внезапен прилив на нежност обзема Мария.

— Само ако ме излъжеш, с косата си ще те удуша... На сън... Разбра ли?

— Мария! — извиква Светослав и двамата се прегръщат в някаква дива прегръдка. Светослав вкопча ръка в огърлието и го разкъсва.

— Иди духни кандилото — шепне с трепет Мария, като го прегръща.

Светослав отива до огъня на стената, обръща иконата, която стои там, с лицето назад и духва кандилото.

— Не ме гледай! — обажда се Мария.

Тя приближава по бяла риза. Светослав изведнъж се обръща и я сграбчва.

Изгрев слънце. По един хълм, към широкия клонест дъб, който се издига на хребета, вървят Мария и Светослав. Долу, на полянката, която опира до гората, са се събрали богомили, облечени в дълги, окъсани ризи. Паднали на колене на тревата, те се молят.

— Ела — казва Светослав.

— Чакай — дърпа го за ръкава Мария, която гледа към поляната.

— Богомили — махва пренебрежително Светослав, като я повлича за ръка. — Ела да видиш колко е хубаво горе...

— Нещастните...

Светослав я грабва и я изнася на ръце до дъба.

— Затвори очи! — казва ѝ той, като я пуска.

— Знам я тази игра!

— Затвори, затвори... Тази е нова... Стой на мястото си, докато не ти кажа...

Мария демонстративно притваря очи и очаква Светослав да я целуне. Но той тръгва заднешком, без да сваля поглед от нея. Мария крадешком поглежда — точно в момента, когато Светослав се спъва и пада.

— Тръгвай! — вика той.

Мария усмихната, тръгва бавно и женствено към него.

— Колко си красива! — възкликва Светослав.

Тя се втурва и сяда до просналия се момък.

— Господи, и това ще ми бъде мъж!

— Аз съм ти мъж! — казва гордо Светослав и сяда до нея.

— А аз жена! — гледа го тя щастлива.

— Досега пред бога, отсега и пред хората! — завършва Светослав и неочаквано извиква. — Гледай, една пчела!

Мария мигом се сгущва в него. Светослав се смее и я целува.

Сред хоругви и кръстове, обграден от великите боляри, цар Смилец излиза от църквата „Св. 40 мъченици“, обляна от лъчите на залязващото слънце. Чуват се църковните славословия.

Изведнъж лицето на царя трепва. Шествнието спира.

Откъм портата на църковния двор се задава със самоуверена походка млад татарин, потънал в прах — Касимбег, пратеник на татарския хан.

Копията на телохранителите му стърчат в потъмняващото небе, обградили са целия двор, отстранили са хората.

Касимбег застава пред Смилец. Църковните славословия са спрели. Татаринът мълчаливо изважда пергамент и го подава на придружителя си.

— Чети!

— „До славния болярин Смилец, наш заместник в Търново... Известявам ти, че разбих нашия враг хан Токтай и силата ми се удесетори. Но данъкът, който ми плащаш, не стига и затова Касимбег ще ти каже какво ми трябва още. Златото, което ще събереш, до една неделя да бъде при мен. Чоки, велик татарски хан и български цар. Лято хиляда двеста деветдесет и девето...“

Смилец поема пергамента.

— Утре сутринта ще имаш отговор...

Касимбег сякаш не го е чул.

— Утре сутринта — казва той — трябва да ми предадеш златото...

През нощта в една от залите на Търновския дворец. Болярски съвет.

— Всичко разбирам, ама защо толкова бърза. — казва един от болярите. Той иска да продължи, но го прекъсва един як, запазен старец.

— Нищо няма да даваме! Стига! — вика гневно той.

— Намерил се кой да дава ум — обажда се дребничък болярин, с хитро лице, който е седнал накрая, почти в ъгъла.

В това време старецът продължава:

— Да се дигнем и да ги изгоним най-после! На какво прилича това?

Болярите мълчат.

— Аз съм събрал вече войници... Дайте и вие... Докога ще превиваме врат?...

Смилец не го гледа. Навежда се и казва спокойно:

— Боляри, решавайте... Вие сте ме избрали, каквото кажете — това ще правя...

Мълчание. Някои от болярите стоят с наведени глави, други поглеждат, без да смеят да се обадят, дребничкият болярин накрая измърморва като на себе си:

— Ще даваме, какво ще правим...

Той хвърля сякаш между другото два едри зара на масичката пред себе си и като забеляза погледа на съседа, добавя тихо:

— Най-новата игра... От Константинопол ми я донесоха... После ще я опитаме...

Съседът се обръща към Смилец:

— Аз нямам глава за рязане, пък който има...

Смилец оглежда болярите още веднъж.

— Гроздане, прави са болярите... Сам виждаш, като сме слаби, и този път ще трябва да се унижим... Чоки е силният. Отде ще намерим войска да се бием с него? А и да намерим, Византия само това чака... Хамбарите ни са празни, богомилите шетат нагоре-надолу и бунтуват селяните

Той спира, защото е видял, че Гроздан става.

— Как не ви е срам да се гледаме в очите!

Старецът спокойно прави няколко крачки, минава край Смилец и го заплюва. Излиза. Неколцина боляри са скочили подир него, но Смилец ги е спрял с ръка. Патриархът, който дотогава е мълчал, става:

— Парите, които не дава той, ще ги дам аз...

● ● ●
Същата нощ. Царят и патриархът са сами.

— Тогава защо ме подкрепи пред болярите? — пита учудено Смилец.

— Защото има неща, които ти сам трябва да решаваш — казва твърдо патриархът. — И които никой друг не трябва да знае...

— Ще ми говориш пак за Византия? — уморено се отпуска Смилец на трона.

— За твоя единствен съюзник! Императорът чака твоята дума, за да влезе в Търново! Докато Касимбег чака за златото, твоето писмо ще стигне до Андроник и войските му ще тръгнат насам!

— Но ако Чоки реши да се бие с Андроник? Който и да победи от двамата — с мене е свършено...

— Твоя хора ще преведат тайно византийските войски през планинските проходи! Чоки ще си свие опашката, защото знае какво означава да излезеш срещу една империя...

— А с мене какво ще стане?

— Ще бъдеш васал, но на един велик император! Под крилото на една вселенска църква! Когато си около богата трапеза, винаги ще има нещо за тебе...

— Андроник ще сложи на престола това кученце Светослав...

— Песента на Тертеровци е изпята. Всички вече разбраха какъв нехранимайко излезе това момче...

Смилец нервно сменя пръстените си от едната ръка на другата. Патриархът се надвесва властно над него:

— Пиши веднага на Андроник, викай го! България пропада, пиши!

Смилец изпъкшва, става:

— Не знам какво да правя...

● ● ●
Същата нощ. Светослав и Мария са в леглото.

— Като те прегръщам, знаеш ли какво си представям? — шепне тя, като отпуска глава на гърдите му.

— Какво?
 — Няма да ми се смееш...
 — Че ти си едно бебе... мъничко такова... После на шест месеца...
 после... един голям, хубав Светослав...
 Той явно мисли за нещо друго, но ѝ се усмихва.
 — Тебе всички трябва да те обичат — продължава тя.
 — Защото ти ме обичаш, затова ли?
 — Не, защото си много добър...
 — Не е добър този човек, дето всички го обичат... А и такъв човек не може да има...
 Мария не може да долови мислите му, дръпва се:
 — Аз ти говоря едно, ти си мислиш друго...
 — Сега мисля само за тебе... За какво друго мога да мисля?
 — Не зная — гледа го изпитателно Мария.
 — Само за тебе...
 На вратата се чука.
 — Какво има? — дига се на лакът Светослав.
 От другата страна на вратата е Иван, който отговаря:
 — Викат те, бате Светославе...
 Светослав скача и почва да се облича. Мария го гледа.



В стаята на долния етаж нервно се разхожда боляринът Гроздан. Светослав слиза по стълбата.
 — Добре дошъл, болярино Гроздане — казва той.
 Гроздан го гледа и мълчи. Изведнъж очите му се наливат със сълзи.
 — Чичо Гроздане! — избързва към него Светослав.
 Гроздан го отстранява с ръка.
 — Дойдох да ти кажа, че всичко, което имам, е твое.
 — Не те разбирам...
 — Тури при него богатството на жена си и да почнем! Като тръгнем ние, ще се намерят и други! Твоето име ще вдигне всички!
 — Какво е станало с тебе?
 — Питай какво е станало с България! — едва ли не извиква Гроздан. — Не мога повече, Светославе!
 Светослав го гледа усмихнато.
 — Ще се биеш с Чоки? Какво те е разсърдил толкова Касимбег?
 — Светославе...
 — Или... — Светослав изведнъж присвива очи, защото задава въпрос, който е особено важен за него — Чоки ще идва в България?
 — Не, сега иска пари... Но и той ще се домъкне, ако не утре, след месец, след два...
 — Като дойде тука — казва Светослав, — можехме да се разберем...
 — И ти ли си като Смилец? — мрачно го поглежда Гроздан. — И тебе ли те е страх?
 Светослав се усмихва.
 — Ти си забравил кога си бил младоженец, чичо...
 — Живей си! — отвърща Гроздан и се извърща да си тръгне.
 — Ще сбъркаш, ако излезеш да се биеш с Чоки — казва спокойно Светослав. — Войските му са много... А твоите хора и ти...
 — Мене вълли ме яли!... Аз съм видял и добро, и зло... Все те мислех за един, ти излезе друг...
 Той се обръща от вратата. Там, както винаги, на поста си, стои Иван. Гроздан иска да каже нещо, но махва с ръка и излиза. Светослав бързо приближава до Иван.
 — Върви подир него — нарежда строго той. — Разбери къде ще отиде...



Утро.
 Кучето лае в двора на Светославовата къща.

През портата влиза Касимбег, яхнал на кон с богата сбруя. На улицата зад него — няколко татарски конника. Пратеникът на Чоки е усмихнат и весел.

— Да бях дошъл по-рано, щях да сваря за сватбата ти — казва весело той на приближаващия Светослав.

— Нищо, Касимбег... Ще бъдеш на кръщение... Заповядай!

— Бързам — отклонява поканата Касимбег.

Той се понамества на коня, като разглежда богатата къща, и от едно неволно движение ножът му се закача в широкия ръкав и пада в краката на Светослав. Светослав дори не помръдва.

— Иване — нарежда той, — подай ножа на бея.

Иван се спуска и изпълнява заповедта.

— Минавам само — казва Касимбег и изважда една кесия от пояса си. — Сестра ти и Чоки ти пращат пари... За да живееш, както трябва...

— Не са ме забравили — усмихва се Светослав, като взема кесията.

— Е, останни си със здраве — докосва с ръка челото си и гърдите Касимбег.

Светослав се покланя.

— Благодарим и им кажи, че ги чакам в Търново.

— Няма да дойдат скоро... — поклаща глава Касимбег и като вижда огорчението на Светослав, допълва — Хан Токтай ни дебне в гърба. Докато не го разбием, няма да се върне...

Светослав го изпраща с поглед, после остава за малко замислен.

— Иване! Коня! — извиква накрая той.



Светослав се облича в стаята си, когато влиза Мария.

— Закъде се стягаши?

— Ще се върна след малко — отговаря уклончиво той.

Мария приближава и почти в лицето му го запитва:

— Какво току те обикалят ту Гроздан, ту този татарин? Какво искат от тебе?

— Нищо — отговаря Светослав.

— Страх ме е...

— Стига с тия твои страхове, ще се поболееш — усмихва ѝ се той.

Целува я леко и излиза. Останала сама, Мария се опитва да направи няколко бода на гергефа си, но гневно го хвърля.



В патриаршеската църква. Службата е свършила.

Патриархът сваля църковните си одеяния с помощта на двама свещеника. Той вижда влизания Светослав и му кимва:

— Ела, ела...

Светослав му целува ръка.

— Имам да ти кажа нещо, дядо...

Патриархът дава знак на свещениците да излязат. Светослав, който още стои с благочестиво наведена глава, поглежда към вратата, изважда кесията, която му беше дадена от Касимбег и я подава:

— Дойдох, дядо, да ти дам тия пари, които Чоки ми изпрати. Аз нямам нужда. Взemi ги за църквата.

Патриархът го целува.

— Хубаво си решил...

Той става и тръгва към олтара. Като вижда, че Светослав не помръдва от мястото си, го кани:

— Ела, щом си с мене...

Двамата влизат в олтара. Патриархът отключва обкован с желязо сандък. Светослав му казва шеговито:

— Да не вземете сега да плащате данъците на Чоки с тях?... Научих се, че пак искал...

— Ако беше за последен път... — въздъхва патриархът, като поставя кесията в сандъка. — Доведе ни до просяшка тояга...

Светослав мълчи.

— Сякаш бог е забравил България, Светославе — мрачно казва патриархът.

— Дядо, аз може да бъркам, но... — казва колебливо Светослав, като в същото време гледа внимателно стареца. — Като сме слаби защо не потърсим подкрепа? От Венеция, от Рагуза?... А имаме братя... една кръв... сърби, руси... Русите помогнаха на Иван Асен да си върне престола... И войска му дадоха...

— Мислил съм за всичко, Светославе — отвърща бавно патриархът. — Пътят на една държава не се търси за ден и два, а за векове... Сърбите са от нашата черга... Русите — далече... А и те сега се мъчат с татарите... Ние нямаме друг път, освен да се опрем на Византия...

— Може би си прав, дядо...

— На тебе мога да го кажа... Император Андроник вече е събрал войски, но трябва някой да го повика... Да му отвори вратите на Търново...

— Смилец какво чака?

— Остави го този глупак! — избухва патриархът. — Цяла нощ се мъчих с него, не иска да подпише писмото! Хванал се е за Чоки и не може да разбере, че тази татарска орда днес я има, утре я няма, а Византия е вечна... Защото е културна, богата, силна... Когато сме вървели против нея, сме бъркали...

— И Смилец смята, че Чоки много държи на него?

— Не вижда по-далече от носа си!... Ще ме накара аз да викам византийците! Моите калугери ще ги преведат през планината! И аз ще им дам ключовете от Търново!

Светослав гледа продължително патриарха. И в този момент той взема най-важното решение.

— Дядо — каза той, — иди и кажи на Смилец, че Касимбег ми предаде заповедта на Чоки аз да седна вместо него на престола...

Патриархът се сепва.

— Защо чак сега ми го казваш?

— Защото отказвах... Ти знаеш, че тези работи не ме интересуват...

— Ако беше се съгласил, можехме с тебе да изпратим писмо до Андроник!

— Дядо... аз — като българин... каквото мога, ще ти помагам... Но повече не искам от мене... Ти само кажи на Смилец да не вярва много на Чоки...

Патриархът прегръща Светослав.

— Благодаря ти, синко... Сега вече Смилец ще направи, каквото трябва... Дойдат ли византийците в Търново, ти си цар на другия ден!

— Дядо... — опитва се да протестира Светослав.

— Ти си княз, Светославе, не забравяй! На тебе се пада да спасиш България! И потомството ще ти бъде благодарно...

Светослав мълчи, поглежда патриарха и казва тихо:

— Каквото кажеш, дядо...



Седнал пред стълбището на Светославовата къща, Иван кърпи някакъв хомут. До него се е свило кучето. Влиза бързо Светослав. Иван става.

— Скачай на коня и веднага тръгни за Драгомир — заповядва Светослав. И добавя: — Чакай, вземи си и ядене в торбата.

— Току що ядох, бате Светославе...

— Вземи! — повтаря, без да дава обяснения Светослав. — Оттам ще тръгнеш да намериш болярина Гроздан. Да дойде при мен. Бързай...

Иван се спира и за първи път си позволява да попита:

— Бате Светославе... татарите ли?

— По-страшно! — отвърща сериозно Светослав. — Нямаме време, тръгвай!

Той през три стъпала скача по стълбите нагоре.

— Мария!



Патриархът и Смилец вървят по коридорите на двореца. Смилец е в ловни дрехи. Влизат в една от богатите стаи. Патриархът само внимателно

затваря вратата и се обръща към царя:

— Под краката ти огън гори, а ти си тръгнал из гората.

Смилец го гледа, без да му отговори.

— Размисли ли? — продължава патриархът.

— Да. Ще вървя с Чоки — казва твърдо Смилец.

— А ако той не иска да вървиш с него?

— Няма да намери по-верен човек от мене!

— Вече е намерил.

— Кого?

— Светослав.

Смилец мълчи. След това изведнъж избухва:

— Аз си знаех!

Възбудата, която го е обзела, го кара отново да почне да мести пръстените си от едната ръка на другата.

— Престани с тия твои пръстени — казва му спокойно патриархът. — Светослав ти е верен. Сам дойде при мен. Този сутрин Касимбег му предал заповедта на Чоки...

— Аз му служа като куче, а той търси друг — мести пръстените си Смилец.

— Светослав е отказал и ме помоли да ти съобщя... Но някой друг от болярите може да не откаже — настойчиво продължава патриархът.

— А на мене ми праща дарове...

— Всички сатрапи са такива! — Патриархът изважда един пергамент и го поставя на масата пред Смилец. — Подписвай!

Смилец гледа пред себе си с неவிждащи очи.

— По-бързо! — повишава глас патриархът.

Смилец поглежда отчаяно нагоре.

— А Андроник?

— Андроник е друг!

Смилец поема писмото и го подписва почти машинално.

— Омръзна ми на всички да се кланям — казва той с променен глас.

Патриархът прибира писмото, сам поставя печата и казва успокоително.

— След две недели византийците са тук. Не се бой... — той поглежда към

Смилец и добавя: — А на Светослав върни имотите... Утре може пак да ти потрябва...

— Ще му дам най-хубавата земя — промълвя Смилец.

Той едва сега забелязва, че е свалил всичките си пръстени и ги държи в шепата. Патриархът е излязъл. Смилец вика:

— Темире!

Татаринът-телохранител, който е стоял вън пред вратата, влиза и се покланя.

— Познаваш ли Светослав... Тертер?

Татаринът се покланя още веднъж мълчаливо.

— Трябва да го премахнеш. Още тази нощ.

Татаринът излиза.

Смилец гледа зло.

— Ще му дам най-хубавата земя. Вечната...



По търновска улица вървят бързо Светослав и Иван.

— И дори не ти даде да напоиш коня си? — спира за миг Светослав.

— Той искаше да ме бие, а пък ти питаш за коня — отвръща Иван. — Твоят княз, казва, сам да дойде при мен, ако иска... Кажу ми, че Гроздан вече е събрал хората си...

— Вярно ли е?

— Там всички за това приказват...

— Тю! — плюе Светослав.

Двамата са стигнали до вратата на новострояща се църква. Светослав почуква някакъв условен сигнал. Оглежда се. След малко около дванайсетгодишно момче, облечено в скъсани потурки, отваря, пуска Светослав и затваря след него вратата. Иван сяда отвън и почва да дялка пръчка.

В полумрака на новата църква, върху невисоко скеле при светлината на свещи млад иконописец рисува на стената.

— Какво си се затворил, ще си избодеш очите в тая тъмница — подвиква весело вместо поздрав Светослав.

— Влизат разни попове и ме учат как да рисувам... Омръзна ми... — иконописецът оставя четките, слиза по скелето и казва на момчето, като му подава стомната: — Ясенчо, иди за водица, моето момче...

Ясен взема стомната, загледан в Светослав.

— От кое кладенче? Горното или долното? — пита то.

— От горното, от горното. Дето е пил цар Асен...

Ясен излиза. Иконописецът слиза при Светослав.

— Бистра водица, мирна главица...

— Откога така? — смее се Светослав.

— Ти не ме знаеш... Аз като кажа „не“ — и не! — после добавя повсрително: — Инак, да ти кажа, червеното по си го бива...

Той поглежда фреските, въздъхва:

— А не ми върви... Не го обичам този Смилец и не мога да го нарисувам...

Светослав се смее и за да го прекъсне, му казва с престорена строгост:

— Все много приказваш ти... Дойде ли?

Иконописецът взема свещ.

— Ти пък се разоърза изведнъж... Ела!

Той повежда Светослав към олтара, като стъпва внимателно между гредите и купчините тухли.

В олтара, седнал на пода, загърнат в ямурлук, стои Драгомир. Когато влиза за Светослав, той скача.

— Драгомире — казва веднага сериозно и делово Светослав, — знаеш ли всички пътеки през балкана?

— Ако река, и птиче няма да може да прехвъркне — отвърща Драгомир.

— Днес или утре от Търново за Константинопол ще излезе едно писмо. Кой ще го носи не знам, но трябва да ми го донесеш на всяка цена!

Драгомир го поглежда.

— Нали търговия щяхме да правим?

— От тебе искам писмото... Ето ти пари...

Драгомир продължава да го гледа

— За такива работи Драгомир пари не взема... княже! — казва той.

Светослав го прегръща.

— Като донесеш писмото, ще мога да ти кажа всичко... Само бързай, моля ти се!

— Друго? — пита Драгомир, като се стяга.

— Бог да те пази! — казва искрено Светослав.

— Бог да е на помощ на оня, който носи писмото — засмива се Драгомир и излиза.

Светослав гледа подир него и тържествено се кръсти. Иконописецът приближава:

— Какво е това писмо?

— Смилец вика византийците в Търново... — отвърща Светослав.

Иконописецът се прекръства с яд, но не успява да прокълне, защото за негова изненада Светослав казва:

— Всичко, което съм намислил, сега зависи от Смилец...

Той изтичва навън.

Пред вратата стои момчето.

— Ясене, нали знаеш къде живея?

— Знам.

— Бягай в къщи и кажи на жена ми — бате Светослав ще закъснее, да не се тревожи... Иване!

Иван се появява.

— Сега ще търсим Гроздан!



Светослав и Иван се къпят в един вир. На брега пасат конете им. Светослав подава глава над водата, оправя косата си.

— Умори ме този старец... Къде пропадна?

— Ще го намерим, бате Светославе — отвърща Иван и се гмурва във вира.

— Ще вземе да нападне Касимбег и всичко ще отиде по дяволите — казва Светослав, като изтрива водата от очите си.

Край конете минават двама възрастни селяни, облечени почти в дрипи. Едрият леко накуцва, а по-дребният ситни до него. Те спират на брега и топят босите си подут крака във вира.

— Добра стига! — весело се провиква към тях Светослав.

Селяните мълчаливо го гледат. Светослав излиза от водата.

— От кой край сте?

Дребничкият отговаря:

— От нашия...

Светослав се облича зад храста. До него притичва и Иван.

— А има ли по вашия край един стар болярин Гроздан?

— Имаше — отвърща същият селянин равнодушно.

Светослав нахлузва ризата си.

— Е, то само на оня свят човек е вечен — казва той в същия тон:

Едрият селянин сякаш не слуша разговора, но на дребния новата копринена риза на Светослав прави голямо впечатление.

— Ако всички разберат това, твоя милост, няма да има толкова зло по земята... Нашият болярин Гроздан сега е само Гроздан. Продаде всичко, което имаше... И тръгна на сватба...

— Каква сватба? — недоумява Светослав.

— При татарите — хитро отвърща дребничкият.

— И колко сватове заведе?

— Отде да знам, твоя милост — невинно казва селянинът.

Но в това време едрият се намесва мрачно:

— Колкото да ги изколят...

Светослав поглежда тревожно към Иван и предизвикателно се обръща към селяните:

— И вие се уплашихте и избягахте?

Едрият става мълчалив, засуква дрипи, които някога са били ръкав на конопена риза, и тръгва към Светослав.

— Гледай — показва му рамото си, на което личи белег от рана. — Това е от татарите!

После разпасва окъсаните си гащи.

— И тука гледай!... Това пък е от византийците!... Спомени!...

— И какво спечели? — намесва се дребният.

— Ей го — показва едрият огризаното въженце, с което се запасва. — Плаша се да не ми го вземат, че няма с какво да се обеса!

Светослав е станал сериозен.

— Гроздан за това е тръгнал да се бие за вас... за земята ви...

— Моята земя е много, няма да може да я опази... Колкото да легна в нея — отвърща дребният.

— И с тия голи ръце ли да се бием? — добави едрият. — Такива като тебе все много знаят, твоя милост... Ама ти си в коприна, а аз...

— Хайде, ти пък сега... — дръпва го дребният.

— Аз и с Ивайло бях, твоя милост — не престава едрият. — И додето ние се бихме, той легна да спи с царцата... Затова стигнахме дотука, да ни мачка кой откъдето дойде...

— Тръгвай бе — дърпа го упорито дребният, — от такива приказки никой не е прокопсал... Хайде, господ да ти даде здраве, твоя милост...

Светослав мълчи. Някаква тежка мисъл е легнала в очите му.

— Тия са луди, бате Светославе — обаждат се Иван.
— Не са луди. Прави са — отвръща му бавно Светослав. Поглежда го, углъбен в своите мисли, след това тръсва глава — I аз съм прав...
Лицето му сега е станало сурово и властно.
— Слушай, Иване! Докато не намериш Гроздан, няма да се връщаш! Ако не се вразуми, ще го убиеш!
Иван изгубва ума и дума.
— Бате Светославе...
— Бог ще ти прости... защото го правиш за България...
Светослав се мята на коня си.



Нощ. Търново спи.
На улицата, край портата на Светославовата къща, един мъж стои в тъмното. В тишината се чуват чаткания на копита. Мъжът бързо се скрива зад къщата.
Светослав стига пред портата, скача от коня да си отвори и в това време върху него връхлита нападателят. В мигновената схватка Светослав успява да избие ножа на убиеца, да го хване за гърлото, да го дигне и едва ли не с него да разбие вратата. Притичеат двама сънни слуги със запалена борина.
— Водете го в конюшната — нарежда Светослав и усетил остра болка в рамото, прехапва устни.



Конете дремят над яслите. Слугите бутват Темир вътре. Единият от тях му залепва плесница:

— Ще убиваш, а?
Влиза Светослав. Взема борината, осветлява лицето на хванатия.
— Кой те изпрати?
Темир мълчи.
— Смилец ли?
Няма отговор. Очите на Светослав се присвиват. В този момент в конюшната, придружен от един слуга, влиза Драгомир.
— Светославе, остави го на мене!
Светослав се обръща.
— Ела — казва късо той и нарежда: — Изведете го навън и чакайте...
Драгомир пита, забелязал раната на Светослав:
— От него ли е?
— Залови ли писмото? — на свой ред пита Светослав.
— Цял куп...

Светослав взема първото писмо, бързо го развива. Не е това, което го интересуваше. Взема друго. Драгомир се намесва.

— Виж това... Него най-трудно го взех... Попът побягна и аз му теглих една стрела...

Светослав разгръща пергамента и очите му светват от радост. Предвижданията му се сбъдват, събитията текат в посоката, която той иска.

— Това е — казва той с нескривано възмущение. — Сега аз съм господар, византийците са в ръцете ми...

Той целува Драгомир.

— Самият Чоки ще смени Смилец! — казва той.

— И вместо него на Чоки ще служиш ти? — дръпва се Драгомир.

— Не — със странна усмивка казва Светослав. — Чоки ще седне на престола си...

— Светославе!

— И когато седне — прекъсва го със същата усмивка Светослав, — тук, в Търново, ще се справим с него тихо... без бой...

Драгомир го гледа слисан.

— Инак не можем — добавя някак весело Светослав. — Инак сме слаби...

Драгомир още не може да дойде на себе си. Прекръства се. Светослав го потупва по рамото.

— Ти ще ми бъдеш дясната ръка, Драгомире, помниш ли какво ти казах?
Само дръж момчетата си нащрек... А сега оседлай два коня и ме чакай...
— А онзи вънка? — пита Драгомир, като не знае какво да каже друго.
Светослав се засмива.
— Кажй да го пуснат... Нашата игра е по-голяма...



Стаята на Мария.
Свила се с дрехите си върху неразтуреното легло, Мария спи. Светослав открехва вратата.

Мария вдигна глава.
— Дойде ли си?
— Да... Защо не си легнала?
— Чакам те.
— Защо? Нали знаеш, че ще закъснея...
— Целуни ме — протяга Мария ръце към Светослав. Прегръща го и изведнъж пита уплашено: — Защо ти е превързана ръката?
— Ударих се...
— Лъжеш — казва Мария тихо.
— Да — признава Светослав и сяда на леглото, — не исках да те тревожа... Смилец изпратил хора да ме убият...

— Защо?
— Не знам.
— Да не би да мисли, че искаш да седнеш на престола му?
— Втори път няма да посмее — успокоява я Светослав.

Мария става, отива при вратата и я заключва.
— Няма да те пусна да излезеш оттук!
— Ела, ела — усмихва се Светослав. — Не ставай смешна.
— Защо да съм смешна?
— Защото аз трябва да изляза — казва кротко Светослав.

Мария го гледа и мълчи.
— И то още сега... — продължава той.
Мария мълчи.
— Ще ме чакаш, аз ще се върна...
— Ти никога не си ме обичал — казва изведнъж Мария. — Щом ти излезеш от едната врата, аз излизам от другата!
— Толкова те боли за мене! — горчиво казва Светослав.
— Колкото и тебе те боли! — поглежда го тя. — Махай се!

Тя излиза и тръгва вратата.
Светослав изтича подир нея. Вратата е залостена.
— Мария! — вика Светослав
Обръща се, защото се е отворила другата врата зад него. Влиза Иван, целият в кръв, едва се крепи на краката си.
— Бате Светославе — с усилие се задържа той, — боляринът ме преби...
И ме прати да ти кажа да не се мяркаш пред очите му...

Той изпъшква.
— Нищо не можах да направя, бате Светославе...
— Много ли те би?
— Ще ми мине...
— Аз съм виновен, Иване — казва тихо Светослав, като поглежда към заключената врата, — но друг път вече няма...

Той взема меч и си се препасва. Иван бърше лицето си с ръкав и се спитва да се покаже бодр.

— Тръгваш с мене. Веднага.
Светослав отива при заключената врата, вдига ръка да удари по нея, но спира. Ръката му се свива в юмрук.

Без да каже дума, излиза.



В шатрата на Чоки. През рамото на Чоки виждаме писмото на Смилец до византийците. То е в ръцете на Чоки.

— Е, какво пише? — казва спокойно ханът.
Пред Чоки стои изпращеният Светослав. Той взема писмото.
— „От Смилец, цар на българите, до Андроник Втори, император на Ви-

зантия и наш брат во Христе, в неговия лагер...“
Чоки хапе устните си.
— „Известявам ви, че сега времето е най-удобно и вратите на престолния ни град Търново са отворени за вашите християнски войски, както и напътите съ-

ца са открити за вас...“
Чоки грабва пергаментата, преглежда го още веднъж, сякаш не вярва на очите си.

— Как попадна у тебе?

— Случайно. Разбойници ограбили някого, донесоха ми да купя скъпоценностите, между тях се намери и писмото...

— Защо не го даде на Касимбег?

— Вярвам само на тебе... И ти благодаря за парите, които ми изпрати...

Чоки разпорежда със сурово и властно изражение, без да поглежда Светослав:

— Ще ти дам хиляда конника и искам да ми изпратите главата на Смилец!... На неговото място сядаш ти!

Светослав се засмива.

— В тия работи не ме бъркай, аз не съм за престола...

И добавя, видял недоумяващото и сърдито лице на Чоки.

— В Търново не могат да ме гледат...

— Ще те гледат — казва Чоки, без да откъсва изпитателно очи от Светослав — Хората са коне... Държиш ли им здраво юздите, прави каквото искаш...

— Аз съм падал веднъж... — усмихва се Светослав.

— Като те кача аз на седлото, няма да паднеш — отвърща самоуверено Чоки.

— С Търново можеш само ти да се справиш — прекъсва го Светослав.

— Сега не мога... — въздъхва Чоки и става. — Токтай събира нова войска, тръгнал ли оттука, и той ще тръгне подире ми.

— Твоя работа — казва примирително Светослав, като едва е успял да скрие разочарованието си. — Но византийците утре могат да бъдат в Търново, Смилец ще прати друго писмо.

Чоки го гледа, без да му отговори.

— Аз мислех да вляза в Константинопол... — казва след това той и става. — Иди си избери хубава мома... Истинската почивка на мъжа е само върху женската гръд...

Светослав се усмихва. Чоки добавя в отговор на тая усмивка:

— Вие християните, не значе да живеете...

— Човек не може да избира къде и какъв да се роди... И кога... Бог нарежда тия неща...

— Аллах е наредил човек да взема от този свят колкото може повече. Няма да живеем с орлите! Колко му е на човешкия живот — светне и го няма

Чува се гласът на мюезина. Чоки коленичи за молитва, а Светослав дига платното на шатрата, за да излезе.

● ● ●

В шатрата на Елена.

— Видя ли го! — пита тя.

Светослав кимва.

— Какво?

— Иска аз да седна на мястото на Смилец.

— Той те обича.

Светослав я гледа продължително.

— Но ако утре нещо съберам, главата ми ще хвъркне...

— Ти не познаваш Чоки.

Светослав продължава своята игра:

— Когато става дума за престола, Елена... Не, така ми е по-добре, стигат ми моите скитания...

— И какво ще стане сега?

Светослав изпитателно я гледа в очите.

— Щом той не иска да дойде в Търново, утре ще влязат византийците
место твоят син, синът на Смилец ще седне на българския престол...

Елена мълчи. Думите му очевидно са я засегнали.

— А в твоя син тече Тертерова кръв, наша... Инък и ти трябва да се
отидеш с Търново...

Елена става. В шатъра безшумно влиза девойка с български дрехи и по-
ва на Елена.

— Малкият не ще да спи...

— Сега ще дойда — казва Елена.

Светослав приближава до сестра си и казва съвсем тихо, като че ли ѝ по-
верява най-голяма тайна:

— Чоки трябва да дойде в Търново... Защото и този Касимбег там не ми
харесва... Само на тебе, сестро, мога да го кажа: страх ме е, че този Касимбег
еден ден ще предпочете Търново пред Чоки...

Елена не отговаря.



Нощ. В шатъра до заспалото момчеище седи замислена Елена. Влиза Чоки,
приближава се, ч се навежда:

— Да не е болно?

— Не — казва Елена, без да откъсва поглед от детето.

— Тогава каво си се замислила, та не спиш?

— Не ми е до сън.

— Защо?

— Защото вместо моят син да седи на търновския престол, ще седне някой
друг... Синът на Смилец... или някой византиец!

— Аз исках да поставя твоя брат — казва бавно Чоки.

— Търновският престол е твой — отвръща властно Елена. — И на моя син!
Чоки помълчава малко и след това казва:

— Бъди спокойна... Ще сменя Смилец с Касимбег...

Елена поглежда Чоки отблизо в очите.

— Толкова много ли му вярваш?

— Да — казва Чоки.

Той прегръща жена си:

— Нощта не е за такива разговори...

Целува я. Елена обвива ръце около шията му.



Нощ. В шатрата си Светослав лежи с отворени очи. Неочаквано една сянка
се плъзва по платното и в шатрата влиза човек. Светослав скача и се улавя за
меч.

— Кой?

— Не се страхувай!... Аз съм Юри... княз...

В полумрака на шатрата сега се вижда по-ясно лицето на млад момък, с
руси коси, на годините на Светослав.

— Руски княз? — учудено казва Светослав.

— Заложник... — вметва бързо Юри и продължава шепнешком: — Кня-
же, не знам защо си дошел и какво може да стане, но искам да ти кажа, че хан
Чоки ме извика да му превода писмото от Смилец, което си му донесъл ти...

— Княже — едва ли не извиква Светослав.

Но момъкът е изчезнал така бързо, както се е появил.



Светослав опъва тетивата на лъка и пуска стрела. До него е Чоки. Той се
смее:

— Ясно е, че не те бива... Цар, който не може да стреля, ще го стре-
лят... И не знаеш откъде ще му пуснат стрелата...

Чоки отстъпва няколко крачки, пуска стрела, която се забива в ствола на единственото дърво сред поляната. Усмива се и се обръща към Светослав.

— В Търново аз имам по-добър стрелец и от мен... Касимбег... Окоето му нищо не изпуска...

— Едно е Касимбег, друго е Чоки... А и византийците умеят да стрелят — казва Светослав, като оправя лъка си.

— Нашите коне са по-бързи — отговаря с престолено спокойствие Чоки. — Ето къде е Дунав, прецапваме го и за един ден сме в Търново...

Чоки се извързва да си тръгне и казва на Светослав:

— А ти се учи да стреляш, учи се... Може да ти е трябвало... Поне зайци да биеш...

В това време към тях се приближава група препускащи татарски конници. От тях един излиза напред, другите спират. Конникът скача от коня, сменя една торба от седлото и пада ничком в краката на Чоки.

Чоки подритва торбата, която извървява, и поглежда със скрита гордост Светослав:

— От Касимбег...

После се обръща към татарина и заповядва:

— Говори!

— Касимбег се моли на Аллах да ти даде хиляда години здраве... — почва гонещът.

— Друго, друго! — прекъсва го нетърпеливо Чоки.

— Заръча да ти предам, че в Търново всичко е спокойно... Смилец с радост събра веднага парите, които ти искаше...

— Как е Касимбег?

— Добре е... По цял ден ходят на лов със Смилец...

Лицето на Чоки е потъмняло. Светослав с престолено съчувствие поглежда към Чоки.

— Спокойно... — като на себе си казва Чоки.

— Спкойно, спокойно... — дочул думата повтаря раболепно гонещът.

— Княз Юри при мен! — изведнъж властно извисява глас Чоки и тръгва към шатрата си, последван от Светослав.

Татаринът грабва торбата и презглава тича пред двамата.



В шатрата на Чоки — Чоки, Светослав и княз Юри. Чоки диктува на Юри.

— „До нашия брат, великия хан Токтай... Приемам условията ти и в знак на любовта ми към тебе изпращам ти двайсет и пет хиляди жълтици, десет робини, сто тсвара кожи и най-хубавия си жребец. За славата на Аллах да прекратим враждата между нас. Чоки“.

Юри подава написаното писмо на Чоки, който го подпечатва с печата си. Пляска с ръце и подава писмото на влезлия татарски военачалник.

— Да се изпрати по най-верните и бързи хора! А ние — за Търново!

Чоки излиза бързо, последван от своя военачалник. За миг двамата князе са останали сами.

— Благодаря ти, княже, — казва Светослав, като прави няколко крачки към Юри и очевидно иска да поговори с него.

— Няма какво да ми благодарите — отговаря студено Юри, — аз мислех, че идвате за друго, а вие сте дошли да помагате на татарите...

Юри се обръща и излиза.

Навън — шум, движение в лагера.



На улилата в Търново пред новостроящата се църква, която вече познаваме, се пригичат на слънце няколко души. Между тях е Зографът.

— Не е никакъв българин той... Ще ни води и Чоки тука!... — казва един едър мъж с обгоряла от огъня кожена престилка.

— Нищо не разбирате! — сърди се Зографът.
— А ти какво разбираш? Знаеш само да цапаш стените на църквите..
— Аз изгисвам!
— Голяма работа — казва мъжът с престилката и като показва грубата си длан, добавя: — Меч да изковеш!
— В Търново ковачи, колкото искаш, иконописец — един! — отвърща гордо Зографът. — Нищо не разбирате... Затова не рисувам и свети Петър, защото се е отрекъл от Христа, както вие от княз Светослав...
Зографът въздъхва дълбоко:
— Да не бях дал дума, щях да отида да се напия като хората! Но като съм казал „не“ и не!
— За Светослав не ми говори!... — заключаваш мъжът с престилката.
По улиците върви Мария. Мъжете млъкват. Един от тях процежда тихо през зъби:
— Татарска кучка!



Мария върви по стръмната уличка. Тя е малко понаедряла. Лицето ѝ е съсредоточено, замислено и някак особено гордо. Тя даже не забелязва, че редките минувачи се отстраняват от нея като от прокажена, без да я поздравяват, без да я погледнат. Бабиците пред портите помъкват столчетата си и като се прекръстват, с безмълвни проклетия се скриват в дворовете.

Мария върви.



В патриаршеската библиотека, Йоаким внимателно слуша това, което му говори Мария.

— Кажй къде е Светослав, дядо! Защо го криеш от мене?

Патриархът навъсва вежди:

— Правиш се, че не знаеш?

— Не знам...

— Лъжеш!... Дошла си да подпитваш?

— Кълна се, че не знам...

— И той се кле като тебе!... А избяга при Чоки и сега го води към Търново!...

— Светослав не е такъв — почти извиква Мария.

— За него няма нищо свято, продаде и България, и вярата ни... Аз го готвех за цар, а не за слуга!

— Светослав не е искал да става цар!

— И ти си искала да ставам царица — отговаря ѝ със сарказъм патриархът, — и да продължиш рода му...

Йоаким избухва:

— Да бъде проклет!

Мария притихва като гръмната.

— Аз дойдох при тебе за помощ... а ти го прокленаш.

Патриархът с мъка се овладява и се извърща.

— Върви си да не проклена и тебе, и...

Мария се олюлява. Обръща се и излиза.



Мария се връща като в несвят по същата улица. Но всичко е празно, не-реално и чуждо. Тя върви, стъпва по камъни, без да вижда, без да усеща нещо.

Изведнъж, иззад ъгъла, изскача един окъсан хлапак, може би същото такова момче, каквото е мечтала тя да има. Мария го съзира, спира се и една нежна усмивка озарява лицето ѝ. Хлапакът изненадано я гледа, спира и той и се усмихва и в същия миг нечовешкия писък на Мария раздиря мъртвата тишина. Хлапакът се уплашва и избягва.

Мария, свита от болка, се е струпорила на бялата улица, окъпана от силното слънце.

От гознатата ни новострояща се църква, която е на няколко крачки, изтичва Зографът и като бърбори несвързано, успява да повдигне Мария и да я поведе към църквата.

Двамата бавно влизат.

— Княгиньо, недей... чакай...

Мария пада на пода. Зографът се суети около нея, не знае какво да прави, грабва една стомна, поднася я.

— Пийни... не бой се... ще ти мине...

Мария така силно блъсва стомната, че тя изхвърква от ръцете на Зографа и се счува.

— Княгиньо... няма нищо страшно... успокой се...

Като разбира, че Мария ще ражда, Зографът се уплашва, засуетява се, откача една икона на Богородица и я поднася пред сгърчената на пода жена.

— Не бой се... всички така са се мъчили... и тя, божата майка, и тя се е мъчила... А князът как ще се зарадва!...

Мария взема иконата, заглежда се в нея и изведнъж я затръшва.

— Проклет да е!... Проклет да си и ти, която ни роди!... Боже господи, в кого да вярвам...

Един страшен писък отеква в празната църква. Зографът едва сега разбира какво голямо нещастие се е случило. Лицето му се променя, счупените му се пълнят със сълзи, които той не може да сдържи.



В тъмната къща, в един върбалак, Драгомир, застанал между муцуните на три коня, напрегнато се вижда напред. След миг пред него изниква сякаш невиделица Светослав, който поема юздите на единия кон и като си поема дъх, казва:

— Едвам успях да се измъкна... — За малко да не нахраним рибите, като минавахме Дунава... Шях да си остана там...

Те се метват на конете и пришпорват.

— Как е Мария? — пита най-напред Светослав.

Драгомир замълчава, след това промърморва:

— Ами... добре е... Не съм я виждал, но трябва да е добре...

Светослав не забелязва смущението на Драгомир и продължава:

— А Йоаким?

— Откакто се разчу, че Чоки прегазва Дунава за към Търново, се е затворил в патриаршията. Не знам какво мисли да прави... През проходите никакъв човек не е минавал за Византия... А оръжието е на определените места...

Двамата яздят. Иван е зад тях.

— Добре! — поглежда го доволен Светослав и лукаво пита: — А за мене какво говорят хората?

— А бе... какво говорят... — опитва се да избегне отговора Драгомир.

— Кажи, кажи! Псуват ли ме?

— Псуват! — поглежда го виновно Драгомир.

Светослав се смее:

— Много хубаво!

— Кое му е хубавото? — изведнъж се изненадва Драгомир.

— Значи са с нас! Българи, — казва светнал от радост Светослав, пришпорва коня и сякаш забравил, че трябва да се крие, извиква: — Дий!



Същата нощ. Под един вековен дъб стои въоръженият Гроздан, срещу него — Светослав. На няколко крачки до тях — Драгомир.

— Не ти вярвам — казва мрачно Гроздан, който е слушал досега думите на Светослав.

— Гроздане — отвръща му тихо и с болка Светослав, — иначе нямаше да дойда сам при тебе...

— Защо не ми го каза по-рано?
— Всяко нещо иска времето си...
Погледнал с омраза Светослав, Гроздан казва твърдо:
— Няма да се махна оттук! Нека да се знае, че е имало в България поне един, който е излязъл да се бие с Чоки!
— Защо трябва да умират напразно хора, които утре ще ни потрябват?
— Ти ще сваляш Чоки! — с презрение отвръща Гроздан. — Развей прах!
Искаш само да седнеш на мястото на Смилец!
Светослав го поглежда и казва бавно:
— Ако съм искал, досега десет пъти да съм седнал.
— Сега ти е дошло времето — продължава Гроздан. -- Баща ти служеше на Византия, ти — на Чоки. И никога на България...
Светослав мълчи и накрая промълвя:
— Съдбата ми е в твоите ръце... А ако искаш вярвай — съдбата и на България... Решавай!...
Той се обръща решително и приближава до Драгомир, който държи конете.
— Княже, събка — казва Драгомир, който не може да сдържи яда си, — не трябваше да му казваш тайната... И той е като всички боляри...
Светослав му отговаря спокойно:
— Ако до изгрев слънце не дигне хората си оттук — ще ми дадеш знак...
Той прищипва коня си.



Светослав безшумно влиза в шатрата си и изненадан спира, защото там го чака княз Юри.
— Не очаквах, княже — казва сурово Светослав. — че ще ме следиш...
— Аз те очаквах... Прощавай, че те обидих...
— Какво си ме обидил?
Юри гледа внимателно Светослав.
— Като ти казах, че служиш на Чоки...
Светослав помълчава малко и отвръща:
— Аз му служа...
Но след това също така се вглежда в Юри и продължава по-меко.
— Но за тсва ще говорим в Търново.
— Моето положение си е същото — казва Юри.
— Все пак... ще бъдеш сред българи...
— Още го-далече от своята земя...
Светослав се усмихва:
— Близостта между хората не се мери с крачки, княже...
Юри го поглежда.
— Аз дойдох да те помоля да се застъпиш пред Чоки да ме освободи — казва той сякаш между другото.
Светослав вдига рамене.
— А за това, че тази нощ не си бил в шатрата си — завършва неочаквано Юри, — никой няма да узнае...



Същата нощ, под дъба. Гроздан, който е седял замислен, дига глава и се обръща. Към него приближава конник. Гроздан става. Без да слезе от седлото, конникът казва задъхано:
— Боляринс Гроздане, ето ти пръстена на царя! Вика те в Търново, за да се бием заедно срещу Чоки!
Гроздан само това и чака. Той се прекръства с видимо облекчение и извиква:
— Коня ми! След мене, момчета!
Някъде от тъмнината извеждат бързо коня на болярина.



От една шубрака наблизко се измъква скрилият се Драгомир, който се вира в тъмното. За миг той не може да проумее какво се е случило и промърморва:
— Сега я наредихме!



Същата нощ. Бързачият Гроздан блъсва вратата и влиза в тронната зала, където са се събрали болярите. На трона — Смилец. До него — патриархът.

— Е, най-после ви дойде ума в главата! — казва радостно Гроздан, като ги изглежда.

Но усмивката замръзва на лицето му. Никой не му отговаря. Двама боляри го следят, а други двама идват срещу него. Той се опитва да измъкне мечата си, но е късно: той е в ръцете на четиримата боляри.

— Предатели! Мръсници! — крещи Гроздан.

— Нали искаше да спасиш България? — казва подигравателно Смилец. — Сега главата ти ще омилостави Чоки!... В тъмницата!

Гневът е сковал устата на Гроздан, той се опитва да изругае Смилец, но не успява и го заплъва. После тръгва сам пред болярите.

Като го изпраща с поглед, Смилец се обръща към събралите се:

— Сега вече спокойно можем да посрещнем нашия законен владетел с хляб и сол.

След това става и добавя тихо към стоящия до него патриарх:

— И твоите византийци са едни...

Патриархът му отвръща троснато:

— Ако по-рано ме беше послушал, нямаше сега да скверниш хляба и солта...



Пред царската порта на Царевец. Бият камбани, носят се църковни песнопения. Зад Чоки са Светослав, руският княз Юри, висши татарски сановници. Срещу тях — Смилец. Касим бег, патриархът, църковни служители, боляри. Наоколо — любопитни търновци.

Смилец поднася короната на Чоки. Усмивнат благосклонно, Чоки я взема от подноса и я слага сам върху главата на Смилец. Смилец целува скута на Чоки, изправя се, поглежда самодоволно Светослав. Но по лицето на Светослав не трепва дори един мускул. Смилец дава място на другите посрещачи до чехъла на Чоки.

Зад Светослав изниква Иван.

— Княгинята я няма — казва шепнешком той.

Светослав разбира, че Мария не е между посрещачите, и нарежда спокойно:

— Иди в къщи и й кажи, че ще си дойда скоро...

Иван иска да каже още нещо, но шествието тръгва и Светослав е отишел напред.



Шествието върви сред мълчалива, студена тълпа от окъсани хора, които силно контрастират с блясъка на царете и царските светии.

Светослав се заглежда в очите на посрещачите, като че ли иска да разбере какво мислят те в тоя момент.



Все така благоразположеният Чоки заедно със свитата си, съпроводен от Смилец и болярите, върви по коридори и стълби, докато се отзове в тронната зала.

— Хубаво бият камбаните — казва той.

— Всички се радваме — стъръща ласкателно Смилец. — Имаше само един, който искаше да помрачи празника ни... Искаше да се бие с тебе...

— Има ги всякакви — казва Чоки.

— Хвърлих го в тъмницата. Чакам твоята дума...

— Добре си направил, после ще видим — махва с ръка Чоки и въздъхва уморено: — Покажи ми сега къде мога да си почина...

Смилец се покланя, минава пред Чоки и влиза през една врата. Обаче вместо Чоки след Смилец тръгва Кесимбег. Чоки се обръща към Светослав:

— Ела, Светославе...

Един предсмъртен вик разцепва тишината. Касимбег се връща в тронната зала, като слага меч си в ножницата. В ръката си държи короната, която подава с поклон на Чоки. Пред очите на изтръпналите боляри ханът я взема и я предава на Светослав да я поддържа.

— На кучето — кучешка смърт — казва той, като се извързва и протяга ръка към един от стоящите зад него татарски военачалници.

Военачалникът поема подадения от княз Юри свитък и го подава на Чоки. Гова е писмото на Смилец.

Чоки го разгръща почти пред лицето на Касим бег. Почувствувал нещо страшно, Касимбег се вкаменява. Чоки казва бавно:

— Вместо ти да ми донесеш предателството на Смилец, донесе ми го княз Светослав...

Касим бег се стропоява в краката на Чоки.

— На невярното куче кръвта още по-лошо мирише — продължава със същия спокоен глас Чоки. — Затова — на кол!

Двамата татарски сановници извеждат Касимбег, а в същото време, като че нищо не е останало, Чоки взема короната си от Светослав и спокойно я слага на главата си. Всички падат ничком. Чоки сяда на трона на българските царе и издава първата си заповед:

— Какъто каже княз Светослав — казал съм го аз...

Почти през гърбовете на преклонените боляри притичва момченцето на Чоки, като накрая едва не се препъва в патриаршеския жезъл.

Чоки го повдига и го слага на коленете си.



В една от стаяте на двореца — Светослав и Юри. Светослав изглежда възбуден и весел, а Юри седи мрачен на стола. Отдалече се чува шумът на татарско веселие.

— Сега ще дойде жена ми, ще я видиш — казва Светослав. — И тя ще те обикне...

Юри го поглежда изпод вежди.

— Странен човек си... Доведе враговете на народа си да седнат на бедната му трапеза...

Светослав спира и казва усмихнато и многозначително:

— Ограбеният залък присяда... — Светослав се заслушва дали не идва някой и продължава: — Сега вече мога да ти кажа... Юри, тръгваш ли с мене?

— За какво?

Юри става, усетил вече за какво го вика Светослав.

— За да се отървем от Чоки — казва Светослав просто.

Юри тръгва развълнуван към Светослав и в същия миг в стаята влиза Иван, който води една жена — прислужницата на Мария. Светослав се обръща и още по вида на жената познава, че се е случило нещо лошо. Той прави няколко крачки и тревожно запитва:

— Къде е Мария?

Жената мълчи, не може да каже дума.

— Какво е станало, онемяхте ли?

Жената едва намира сили да проговори:

— Княже... господарю...

Тя изхлипла и не може да продължи...

— Къде е? — тихо пита Светослав.

Жената с глас вдига рамене.

— Какво е станало? Казвай!

— Няма я... Потъна вдън земята...

— Откога я няма?

— Откогато се случи нещастieto...

Светослав я гледа пребледнял.

— Какво не правихме... викахме баби, баячки идваха, но не можахме...
Детенцето си отиде...

— Ще я намерим, господарю — вметва Иван.

— Момченце беше... — допълва жената.

Светослав мълчи, сякаш смазан от внезапния удар. Очите му изведнъж са станали празни. До слуха му достига гласът на жената:

— „Татарска кучка“ й викаха, княже...

Видял състоянието на Светослав, Иван прекъсва жената:

— Викали й... Много знаеш ти...

Той я избутва навън. Светослав остава отново с Юри — сякаш не на себе си, сякаш земята я няма под краката му. Механически потънал в мислите си, той сяда на един стол. Разпасава меча си, който бавно се свлича на пода и иззвънява в тишината.

Вратата леко се отваря. Влизат Драгомир и Иван. Видял непознатия за него Юри, Драгомир мълчи.

— Говори! — казва глухо Светослав.

Драгомир мълчи.

— Говори! — повтаря троснато Светослав, без да го погледне.

Като не изпуска от недоверчивия си поглед Юри, Драгомир казва:

— Монте хора са вече в Търново...

Светослав не помръдва.

— Ако искаш да дойда после... но няма време... Трябва да освободим Гроздан... Той единствен от нас знае всички места в Царевец...

Драгомир прекъсва думите си и чака, Светослав вдига глава, поглежда Драгомир и Иван, като че ли иска да им каже нещо, после става:

— Добре...

Навежда се, взема меча и го запасва. Светослав и Юри излизат. Драгомир хвърля недоумяващ поглед към Иван, който му отговаря с жест, който означава „не питай“. Излизат и те.



По влажните коридори към тъмницата на търновския дворец върви Светослав, следван от княз Юри, Драгомир и Иван. Стигат до вратата, пред която стои на пост татарски стражник. В светлината на факела стражникът, като вижда Светослав, се навежда в поклон.

— Отвори! — заповядва мрачно Светослав, без да го погледне.

Стражникът отключва, в същия момент Драгомир му запущва устата и му забива нож.



Светослав, влязъл в килията, се обръща към Гроздан:

— Излизай!

От мрачната дупка се подава Гроздан.

— Дойде ли ми редът? — казва той, впил поглед в Светослав.

— Дойде — отговаря Светослав.

— По-бързо — Драгомир хваща Гроздан за ръката, за да го измъкне.

— Не ме гипай! — блъсва ръката му Гроздан и се обръща към Светослав. Когато човек си омърси душата, лесно е да си омърси ръцете...

В това време Юри и Иван замъкват трупа на стражника в килията.

— Глупак! — избухва Светослав към Гроздан. — Бягай с Драгомир!

Видял трупа на стражника, Гроздан онемява. Светослав, следван от Юри и Иван, бързо излиза. Драгомир се обръща усмихнато към Гроздан:

— Казвах ли ти, че каквото и да правиш, трябва да слушаш Светослав? Ти познаваш Царевец като петте си пръста — продължава той, като излиза с Гроздан на коридора. — Твисте хора трябва да сменят всички постове...



В стаята на Чоки. Освен него — патриархът и Светослав. Чоки си играе с детето.

— По-добре е да построим джамия — продължава разговора Йоаким, — отколкото да разваляме християнска църква... Да не дразним хората...

— Това е разумно — съгласява се Чоки. — Какво ще кажеш, Светославе?

— Хубаво те съветва патриархът — казва Светослав, потънал още в мислите си.

— Всеки да се моли на своя бог — повтаря умиротворително Чоки. — А държавните работи — заедно...

— За държавните работи трябва мъдри и опитни хора — казва на Чоки патриархът, като поглежда към Светослав.

Разбрал, че това се отнася до младостта на неговия заместник. Чоки добавя:

— И верни...

За да успокои владиката, че не е издал пред Чоки тяхната тайна, Светослав казва:

— Изменниците вече получиха заслуженото... В Търново е спокойно...

— Слава богу — казва радостно патриархът, и за да потвърди думите на Светослав, и за да му покаже, че го е разбрал.

Чоки оставя детето и нарежда:

— Светославе, още тази нощ ще разпитах хванатия болярин... Ще опиташ с добро... Ако се съгласи да ми служи — дай му пари. Ако не — хвърли го в Янтра...

— Добре — казва Светослав.

— Верността на хората се купува или с пари, или със страх — казва Чоки и започва отново да си играе с детето, с което иска да покаже, че разговърът е свършен.



Излизат от стаята на Чоки и тръгват по коридорите на двореца Светослав и Йоаким. Патриархът спира за миг и казва:

— Не знам как ти е попаднало писмото на Смилец... Но такова писмо до византийците трябва да се прати... подписано от тебе!

Светослав приbledнява, но, овладял се, бързо, отговаря:

— Точно за това искам да се видим тази нощ, дядо...

Патриархът го поглежда и отминава властно...



Нощ над притихналият Царевец. Към тайната портичка на крепостната стена, която е скрита в храстите, се промъква Драгомир с двайсетина свои хора. Някой от тях тихо изсвирва.

Гроздан отвори отваря вратата.

Той пропуска през ниския тъмен вход лазеците заговорници.



Покрай зъбите на крепостната стена се разхождат татарски стражници. Нещо привлича вниманието на един от тях. Той тръгва по посока на шума. Изведнъж върху гърба му скачат двама души и без шум го убиват.

На мястото на татарския стражник се разхожда мустакат българин, който всъщност дебне идващия срещу него друг татарски часови.



Като прескачат през няколко трупа, Драгомир и Гроздан с разкъсани дрехи от току-що свършилата схватка приближават към Царева порта. Преди да стигнат до вратата, Драгомир се спъва в един труп и изругава:

— Живи не ме спряхте, мъртви ще ме утрепите, да ви вземат дяволите!

Гроздан отваря малката вратичка на Царевата порта и през нея бързо влизаат въоръжените хора на Гроздан. Драгомир веднага нарежда:

— Твоите хора — под прозорците на Чоки!



През един отворен прозорец княз Юри размахва три пъти горяща факла. След миг, в отговор, светлината на друга факла се разклаща три пъти.

• • •
Нощ. По коридорите на двореца, към покоите на Чоки, вървят заговорниците — Светослав, следван от Юри, Гроздан, Драгомир и Иван.

Доближават до вратата, пред която стои въоръжен татарски стражник. Като вижда приближаващата се група, той изважда меч си, но заговорниците са по-бързи. Стражникът пада. Заговорниците се втурват в стаята на Чоки. Пролаяват петли.

• • •
Чоки се надига сънен от леглото.

— Какво има? — пита почти несъзнателно той, но в същия миг хората на Светослав се нахвърлят върху него, измъкват го от леглото и Иван, разпасал от пояса си въже, го връзва.

— Ти не си вече цар — казва твърдо Светослав.

Чоки, изправен срещу него, сякаш още не вярва на случилото се.

— Изменник! — едва успява да каже той.

Светослав му заговаря по-меко.

— Не, аз освобождавам земята си... Но не съм забравил добрината ти към мене...

— Ти ми беше дясната ръка — казва огорчено Чоки, — аз те мислех по-близък от брат...

— Какво съм аз за тебе и какво си ти за мене не е важно — отговаря Светослав. — За тебе няма място в Търново... Водете го!

— Защо не излезе честно, в открит бой? — казва презрително Чоки, когато застава лице срещу лице със Светослав.

— Ако имах войска, щях да го направя.

— И затова ме доведе в Търново? — открива чак сега съдбоносната си прешка Чоки.

— Да!

Лицето на Чоки е помрачняло.

— Аз знам какво ме очаква — казва той, — не искам добрината ти... Но на детето не госягай...

Светослав трепва за миг и съвсем искрено му отговаря:

— Можеш да бъдеш спокоен и за него, и за сестра ми...

Чоки е спрял, очите му са свити.

— Искам да я видя...

Светослав дава знак на Иван, който излиза.

Мълчание.

След миг на вратата се появява Елена, наметнала някаква дреха върху нощницата си. Гледа Светослав, гледа Чоки и се хвърля изведнъж към мъжа си. Чоки не помръдва. Усетил нежността ѝ, Чоки като че ли иска да намери подкрепа у нея, но след това ѝ казва:

— И ти си му помагала...

— Не — иска да извика Елена, но не може. — Светославе!...

Чоки я прекъсва:

— Аз толкова много те обичах...

Гърлото му се задавя, Чоки отблъсва Елена, тръгва и излиза. След него — Гроздан, Юрий, Драгомир и Иван.

Отново в стаята — мълчание.

Елена не поглежда към Светослав.

— Като мине огънят — проговаря най-после Светослав, — ако искаш замини с него... Ако искаш — остана при мене...

Елена не отговаря. Светослав прави няколко крачки към нея.

— Повярвай ми — искрено ѝ казва той.

Елена го поглежда, сякаш някаква надежда се ражда в очите ѝ. Но Светослав няма време и Елена остава сама.

• • •
На другата сутрин. В тронната зала — съвет на болярите. Пред трона се разхожда Светослав.

— Случва се човек да не живее с роднините си, но със съседите си — трябва... Затова — обръща се той към един от болярите — иди и занеси подаръци на нашия брат, сръбския крал... Ти — на юг, при император Андроник! Кажу ми нашата воля!... Ние не сме Смилец!... И му кажи още, че му пращаме по венецианците два кораба с жито, защото знаем, че Константинопол гладува.

Светослав поглежда Юри, който е застанал до него.

— Тебе, княз Юри, ще те помоли да бъдеш нашия пръв пратеник при великия руски княз... И пръв наш съюзник!...

Юри се покланя.

— На нас ни трябва мир, за да бъдем силни! Защото само силния го уважават!... Благодаря ви, че не пожалихте кесните си! Сега ще имаме своя, българска войска! Ще я водят най-старият болярин — Гроздан и най-младият... Драгомир!...



По един от коридорите на двореца бърза патриарх Йоаким, придружен от калугери. В дъното той едва ли не се сблъсква с излизанците от съвета боляри.

В това време към Светослав е приближил Иван.

— Видели са княгинята...

Светослав трепва.

— Къде?

— Не знам, но едни хора ще ни заведат...

Патриархът влиза в залата, болярите му правят път, той отива при Светослав и по старческото му лице е изписана усмивка.

— Светославе, ти излезе по-умен от мене, но напразно на тебе съм се надявал...

Светослав кимва с благодарност и се обръща към Иван, който се е отдръпнал назад и чака нареждания.

— Иване, пригответи конете!

Патриархът усеща хладния прием, но го преглъща. Той поглежда Светослав:

— Имам да ти кажа нещо важно...

Йоаким спира. Юри е разбрал, че трябва да ги остави сами, покланя се и излиза. Светослав не казва дума.

— Византийските войски — заговаря поверително, но с чувство на гордост патриархът — вече са стигнали балкана... Прати веднага посолство до Андроник и да го посрещнем в Търново!

Светослав го пресича властно:

— Ти ще пратиш писмо да се върнат там, откъдето са тръгнали.

Йоаким замръзва от учудване.

— Ние ще царуваме сами — продължава Светослав. — В неделя ще ме коронясаш!

Патриархът сякаш не е повярвал на ушите си и изведнъж казва твърдо:

— От монте ръце короната няма да получиш.

— Корона не се дава, корона се взема — отговаря Светослав. — А аз вече си я взех...

— Без божата благословия и без подкрепата на Византия короната и два дни няма да стои на главата ти!

— С подкрепата на народа и на верните ми съюзници ще стои и петдесет години!

Патриархът го гледа с ярост и Светослав, решил, че трябва да се опита да го привлече на своя страна, продължава по-меко:

— А с Византия аз също бих искал да бъда съюзник, дядо Йоакиме...

— Аз това ти предлагам — ободрено му казва патриархът.

— Но не слуга! — прекъсва го Светослав. — Защото Византия иска да ни подчини, да къса части от земите ни... А сама забравя, че от Мала Азия се е задала една сила, която блъска на нейните врати! И ако така продължава, тая сила ще я хвърли в гроба, и — не дай боже — и нас! Вместо да се обединим като равни и силни, Византия сее раздори и ламти за плячка! И ти ѝ помагаш!

— Божият кръст е непобедим! — дига ръка патриархът.

— Кръстът е божя работа, а земните работи се вършат от хората — казва Светослав. — Застани зад мене и зад народа си!

— Не! — казва твърдо патриархът.

Светослав сякаш не е обърнал внимание на отказа му.
— Имаш време да си помислиш...
Патриархът мълчи. Влиза Иван.
— Конете са готови...
Светослав му нарежда:
— Преди това придружете негово светейшество и поставете наши хора около патриаршията...



Пред изгрев слънце, на една тревиста поляна, богомилите, облечени в дълги бели ризи, се молят.

Оттатък хребета на хълма се показват трима конници и сенките им се проточват чак до полянката.

Сега виждаме отблизо конниците: Светослав, облечен с дрехите, с които го видяхме, когато се срещна за първи път с Мария, Драгомир и Иван — въоръжени. Възпалените очи на Светослав напрегнато се взират.

— Тъкмо са се събрали на куп — казва Драгомир, — нея ще измъкнем, а всички останали под нож!

— Не — отвръща тихо Светослав.

— Защо? Те са по-опасни от татарите!

— Остави ги...

И загледан напред, Светослав добавя:

— Ако човек можеше да разбере човека...

В този миг Светослав открива в първите редици на богомилите Мария. Вдигайки глава от земята, Мария вижда конниците. Виждат ги и богомилите, които замръзват на местата си. Без да каже дума, Мария се отделя от групата и тръгва.

Светослав не сменя поглед от нея. Мария върви по склона, Светослав я гледа. Мария върви — все по-близо, стига на няколко крачки от Светослав, който се опитва да се усмихне, но видял заключеното лице на жена си — усмивката се стопява на лицето му. Той само ѝ се покланя леко, а с ръка дава знак на Драгомир и Иван, които се оттеглят.

Най-после Мария нарушава мълчанието.

— Какво искаш от нас?

— Нищо... Дойдох за тебе...

— Не съм те викала...

— Дойдох да те спася, защото те обичам — прави крачка напред Светослав, но леденият глас на Мария го спира.

— Иди откъдето си дошел и мисли за твоето спасение...

Светослав я гледа.

— Но ти си ми нужна...

— Аз можах без тебе, когато ти ми беше нужен — отвръща с горчива гордост Мария.

— Мария, прости ми...

— Само бог може да ти прости!

Почувствувал, че Мария вече е взела решението си и е загубена за него, Светослав прави още една крачка към нея, обзема го гняв, който той едва сдържа:

— Ще дойде зима — казва той, — какво ще правиш тук сред тази гола чаплича?

— Не се грижи за мене... Тук съм по-на топло, отколкото при тебе...

— Ще те взема на сила, а тая сган ще изтребя! — избухва Светослав.

— Можеш... Ти всичко можеш... Ти стана цар...

Светослав мълква. После пита с променен глас:

— Не ме ли обичаш вече?

Мария мълчи.

— Толкова ли съм ти омразен?

Мария затваря очи. Светослав приближава до нея плахо, с някаква скрита надежда и също така плахо протяга ръце към нея. Прегръща я, но Мария стои безчувствена. Светослав заравя лице в косата ѝ, целува рамото ѝ, несмущаван нито от погледа на придружаващите го, нито от овладялата го слабост. После се свълича в краката ѝ.

— Мислех, че ще ме разбереш... Защото го направих, за да живеем свободни... за синя ни...

Гласът му секва. Мария мълчи, само ръцете ѝ се спускат по навик към главата на Светослав, тя докосва с пръсти косата му. Светослав вдига очи, пълни с надежда към Мария. Но тя не трепва.

— Никога вече няма да те оставя сама... Ние се обичаме...

Мария запушва устата му с длан, която Светослав целува. Мария пада на колене пред него. Светослав се усмихва през сълзи, опитва се да каже нещо, но тя го целува по челото — така, както се целува мъртвец за последен път.

— Не може да се живее вечно в лъжа — казва Мария като че ли на себе си. Бързо става и почти се затичва към своите, бягайки от света, от Светослав, от себе си. А зад нея остава Светослав — царят на българите — свит на земята, изоставен, сам.

Отдалече тихо се чува тържествено словословие, зародено в момента, в който Мария е целувала Светослав.



В църквата „Св. 40 мъченици“.

Изправен в тържествена баграница и гологлав, Светослав стои бледен пред царските двери. Зад него църквата е пълна с боляри.

От олтара излизат митрополити и свещеници, като пеят обичайните словословия. Настъпил е мигът на коронацията.

Но царските двери зяят празни. Тишина. Не се появява никой.

Тишината продължава повече, отколкото предвижда церемониалът. Дверите са празни. Лицето на Светослав става бяло и каменно. Патриархът не излиза. Шум между болярите.

Светослав помисля за миг и с решителни, властни крачки влиза в олтара. Направо през царските двери. Въпреки всички канони. Митрополитите, покрай които минава, го изпращат с разтворени от изненада и гняв очи.

Вътре в олтара, в един от ъглите, в полумрака, разкъсан само от светлината на трепкащите свещи, седи Йоаким, мрачен и горд. Пред разпятието, на златен поднос — короната и скипътърът на българските царе.

— Не скверни светото място! — блясват очите на стареца.

Светослав посяга към дръжката на меча си, но в същия миг се овладява.

— Вземай короната и излизай — казва тихо той.

Патриархът се усмихва пред заплахата.

— Короната на българските царе?

— На баща ми, Тертеровата корона!

— Не. Баща ти я захвърли, а ти уби Смилеца, за да седнеш на престола му...

— Глупостта му го уби — прекъсва го Светослав.

— Болярският съвет ще реши на кого да даде короната!

— Болярският съвет вече е решил! От тебе искам само една благословия!

Ръката на Светослав неволно посяга пак към меча.

— Слушай Йоакиме — казва той, — години наред съм носил в главата си този план, мислил съм как да освободим земята ни, а ти искаш от едно робство да я хвърлим в друго? аз се преструвах тука, вземахте ме за хлапак, унижавах се пред Чоки... За България аз и жена си загубих...

— А аз половин век служа на България и знам по-добре от всички вас с кого трябва да вървим и накъде... Вие бягате и се криете, като ви се разклати тронът, аз оставам в Търново, за да се лека... Иди, излез и кажи на хората, че стквавам да те коронясам!

— Ти си дошел да ме унижиш... — присвива очи Светослав, помълчава и казва гордо и уверено: — Не ти ща благословията!

Той се обръща и тръгва. Короната остава да блести в полумрака.

Светослав стои пред царските двери.

В църквата е настъпила страшна тишина. Болярите стоят — учудени, изплашени, смутени.

Светослав вдига глава.

— Боляри — казва той, и гласът му е тих от невероятното напрежение, което го е обвзело, — България е свободна!... Благодарим ви за трудовете ваши... Благодарим ти за храбростта, народе български!... Не може да се живее в робство!... Войската, която събрахме, вече гони врага...

Гроздан, по чието лице се стичат сълзи, не се сдържа, излиза напред и извиква:

— Царю и самодержецу Светославу, многая лета!...
Неочаквано гръмва славословието. Пее Гроздан, пее Драгомир, до когото
стои Елена, пеят болярите, пее и клирът.

Гроздан пръв тръгва, пада на колене и целува багреницата на Светослав.
Минава след него и Драгомир. Идва редът на Елена. Още не успяла да подгъне
колелото пред царствения си брат, Светослав я повдига, прегръща я и шепне:

— Не за себе си направихме това... Не за себе си...

А славословието гърми, прелива, прехвърля зидовете на църквата. Пее прос-
ният народ в църковния двор, по склоновете на Царевец. Виждаме Зографът, кой-
то вика:

— Да живее цар Светослав!...

● ● ●

В една от стаите на двореца.

Боляринът, който е бил пратеник при Токтай, докладва пред Светослав, Юри,
Гроздан и Драгомир.

— Токтай не само не прие даровете ти — казва той, — но едва си отър-
вахме главите...

Боляринът мълква, като вижда помраченото лице на Светослав.

— По-нататък?... — пита Светослав.

— Предай, казва, на своя цар да не мисли, че може да ме излъже. Ако на-
истина иска да има мир между мене и него, да ми изпрати веднаж главата на Чо-
ки, а не да го държи в двореца си...

— Това е най-лесното — казва с привичната си лекота Драгомир, — още
утре ще му я изпратим...

Светослав го поглежда, като че ли иска да му каже да не бърза толкова.
Усетил какво става в душата на Светослав, Гроздан казва бавно:

— И Андроник не отговаря... А войските му пъплят към Стара планина...

Без да погледне към Юри, Светослав пита:

— Ти, княже?

Юри най-добре е разбрал какво струва това решение на Светослав и затова
отговаря внимателно, като подбира думите си:

— Колкото и да ти е тежко... Ти трябва да решиш...

Светослав стои замислен, след това, без да каже дума, бавно напуска стаята.

● ● ●

В стаята на Елена. Светослав и Елена продължават своя мъчителен разговор.

— Но ти ми даде царската си дума — прошепва ужасена Елена.

— Нещата се промениха...

— Не се оправдавай... хората правят нещата...

— Елено, трябва да ме разбереш — приближава се до нея Светослав.

— Ти мислиш само за короната си!... За това е всичко!...

Светослав помълчава и казва тихо:

— Аз мисля за спасението на България...

— България! — поглежда го Елена. — Заради короната си баша ти ме по-
жертвува, а сега искаш от мене сама да жертвувам мъжа си и сина си за твоята
корона!

Светослав мълчи. Разбрала, че той е взел всъщност своето решение, Елена —
изстинала от ужас — пита съвсем тихо:

— Ти си решил?

Светослав я поглежда.

— Да — казва той с невероятно усилие.

— Ти, който плачеше и се криеше в скута на мама, защото не можеше да
гледаш кръвта на терговските агнета, сега си станал убиец на хора, които те
обичаха?

— А ти искаш да загинат десетки и хиляди невинни?... Не мога да по-
стъпя другояче!...

— А можеш да ме оставиш вдовица — горчиво отвръща Елена — и синът
ми да се скита сирак, когато ти ще царуваш!...

— Аз ще бъда до тебе, сестро...

— Ти не пожали жена си и детето си... Господи, защо хората, които най-много обичаш, ти нанасят най-голямата болка?...

Светослав мълчи.

— Не аз, Токтай иска главата на Чоки... — казва след това той...

— Проклетата Тертеровска кръв!... И баща ми се оправдаваше с татарите и не мислеше, че погубва младостта ми!... Чоки излезе по-човек от вас! Той е баща на детето ми!

Светослав стои бял като платно.

— Иди да се простиш... — казва той, обръща се и бавно тръгва.

В този момент влиза детенцето на Елена и радостно се хвърля към Светослав.

— Вуйчо! — извиква то.

Светослав погалава несъзнателно главичката на детето и излиза.

Елена гледа детето, което е останало на мястото си, после бързо го прегръща, като че ли иска да го запази от нещо, взира се в очите му, като че ли търси последна опора, и изведнъж може би го забравя, пада пред иконата и изхлипла:

— Майко, защо ги раждаме толкова чисти?... А после стават такива мръсници...



Ранно утро. В двора на търновската крепост. Един отряд конници се готви за път. Малко встрани — Светослав и Юри, които изглеждат уморени от безсънната нощ.

Двамата мълчат. Най-после Светослав нарушава мълчанието:

— Нощувай на нашия бряг, преди да минеш Дунава...

— И ти иди сега си почини — казва Юри.

— Не мога... И да легна — все това...

Юри го гледа и внимателно го улавя за ръката.

— Защо не бяхме по-близо един до друг? — казва с болка Светослав. —

Да имам поне един близък приятел!... Кой знае дали ще се видим пак...

— Защо да не се видим?... — усмихва се ободрително Юри. — Ние те първа ще живеем... Като се разправим с татарите — ще си идваме на гости...

В това време от хората, които ще придружават Юри, минава покрай тях с една окървавена торба. Юри и Светослав прекъсват разговора си и не свалят очи от нея. Човекът почва да превързва торбата на седлото на един кон.

— Тежка ще ти бъде торбата — казва Светослав, като гледа Юри.

— Той не беше лош с мене — отговаря Юри, сякаш на себе си.

— И с мене... Но на чужд кон беше седнал...

Двамата мълкват. Юри поглежда към отряда и вижда, че конниците са вече готови и чакат.

— Е, Светославе — казва той с малко пресилена бодрост, — по нашия обичай... да поседим преди раздяла...

Светослав го поглежда и се обръща към Иван:

— Иване, донеси ми меча!...

Двамата сядат. Мълчат, всеки потънал в своите мисли.

Иван донася меча.

Юри става енергично. Светослав се надига по-бавно, като че ли иска да продължи още миговете, в които двамата са заедно. Той се обръща към Юри.

— На твое име, княз Юри Глог — казва бавно Светослав, — ще нарека един манастир. Ще се казва Гложенски...

Той поема меча си от Иван, целува стоманата. Подава меча на Юри.

Юри му предава своя.

Двамата се прегръщат — здраво, мъжки.

Юри се метва на коня. След миг целият отряд полетява. Светослав гледа към тях, обръща се и тръгва към двореца, последван от Иван.



Светослав е в манастирската килия при затворения патриарх Йоаким.

— За последен път ти казвам, Йоакиме: пиши на Андроник да спре войските си! Пиши, че българският народ е избрал мене, законния наследник на престола на Асеновци, за свой цар!

— Не си никакъв цар — усмихва се пренебрежително Йоаким, — аз не съм те благославял!

Светослав гледа надменно изправения патриарх и казва твърдо:

— Ще ме накараш да взема още един грях на душата си... Утре ще те съди болярски съд!

— Болярите нямат право да ме съдят!

— Не само ще те съдя, но и ще те осъдя — подчертава Светослав.

— Хлапак! Никой още не е посмял да посегне към главата на църквата!

Светослав мълчи. Патриархът избухва:

— Преди да си мръднеш пръста, ще полетиш от скалата на Янтра! Монте калугери ще преведат византийците през балкана!

Патриархът го гледа победоносно.

— А аз писах на Андроник да бърза!

Светослав се обръща и излиза.



През нощта, сам, Светослав слиза от коня.

Мушва се в гората.

Провира се през клонаци, които дърпат дрехите му.

Той върви напред.

Спира. Отстранява клоните пред очите си и гледа. Очите му се разширяват. От ужас? Или от срам? Или от мъка?

На поляната се вие бясно адамитско хоро. Люшкат се в див екстаз мъже, жени. Дрипите им се веят, краката бясно удрят земята. Никаква музика. Само виковете.

Мъжете прегръщат жените. Хорото се люшва отново. Лица и тела — в несвесни гърчения.

Едно от лицата е на Мария.

Светослав гледа.

Клоните го закриват.



Виждаме го на другия ден — свъсен, по-мрачен от всякога, изправен сам — на върха на Царевец.

Край него двама стражници водят осъдения патриарх Йоаким към Лобната скала и спират почти до ръба на пропастта.

Светослав не го гледа. Зад него, но по-назад, болярите.

Йоаким е над зейналата пропаст. До него приближава плещест палач.

До Светослав приближава Драгомир. Поглежда към царя.

Лицето на Светослав е студено и заключено.

Драгомир вдига ръка.

Палачът пристъпва към Йоаким и изведнъж с рязко движение го блъсва в пропастта.

Един многохиляден вик, изтръгнал се от тълпата, която се е събрала покрай реката и на отсрещния хълм, се понася над Търново.



Викът ечи още в празната тронна зала, където стои сам Светослав.

В средата на залата — тронът.

Лицето на Светослав. Среброто, което е прошарило черната, буйна коса.

Светослав се качва и сяда на трона. За първи път го виждаме на трона на българските царе.

Камерата приближава близко, близко до него.

— Господи — чуваме гласът му, — прости ми... Ти ще ме разбереш, защото си всеблаг... А хората?

Очите на Светослав не трепват. Той се заглежда към нас, като че ли иска да ни види, да чуе какво ще кажем...

Той сякаш се взира. Лицето му просветлява. Или може би само така ни се струва?

Стоп камера.



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ТРЪГНИ НА ПЪТ“

(горе кадър от филма)

и

ПОЛСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ **„КУКЛА“**

(на четвърта страница на корицата Беата Тишке-
вич в сцена от филма)