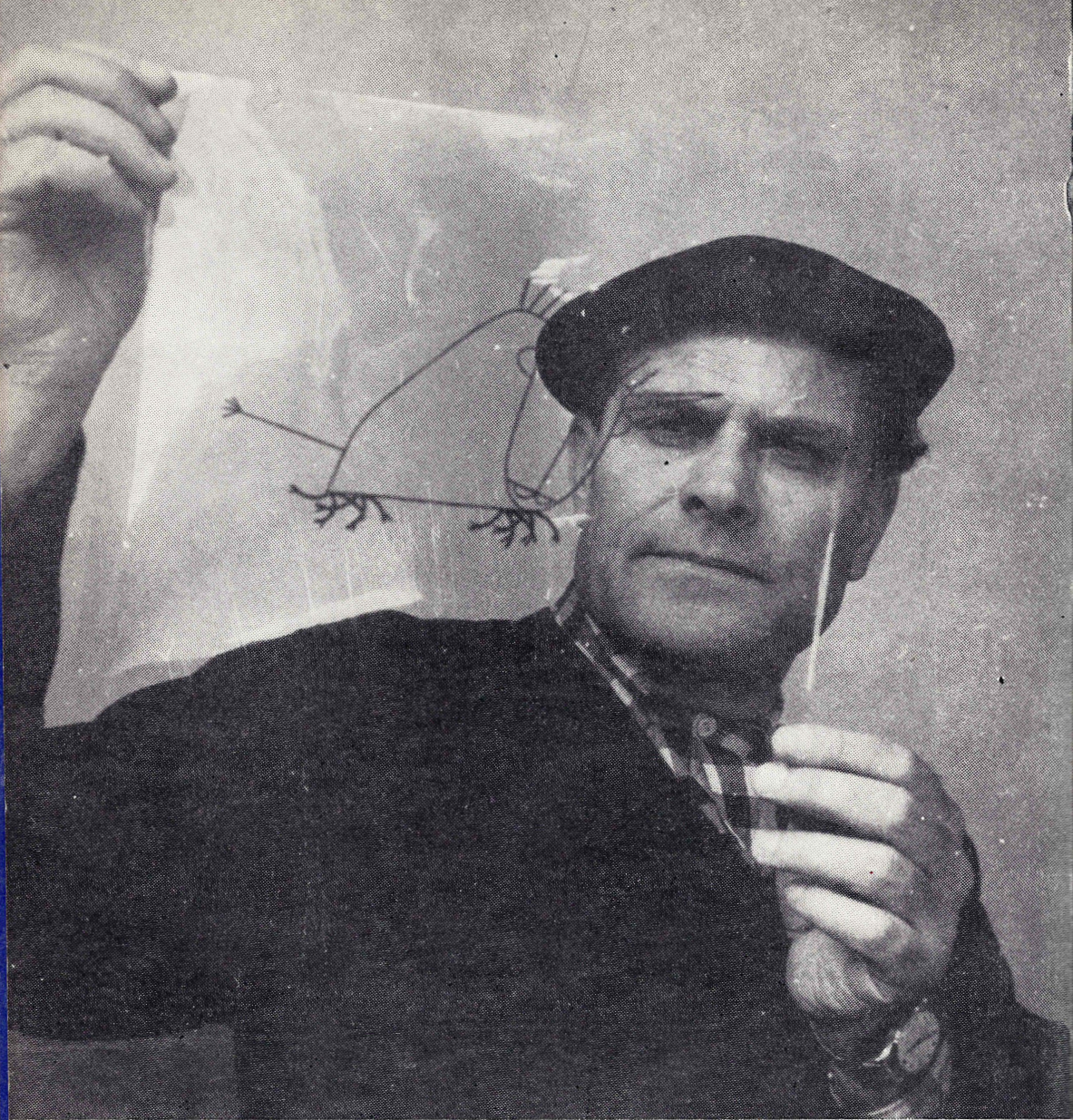
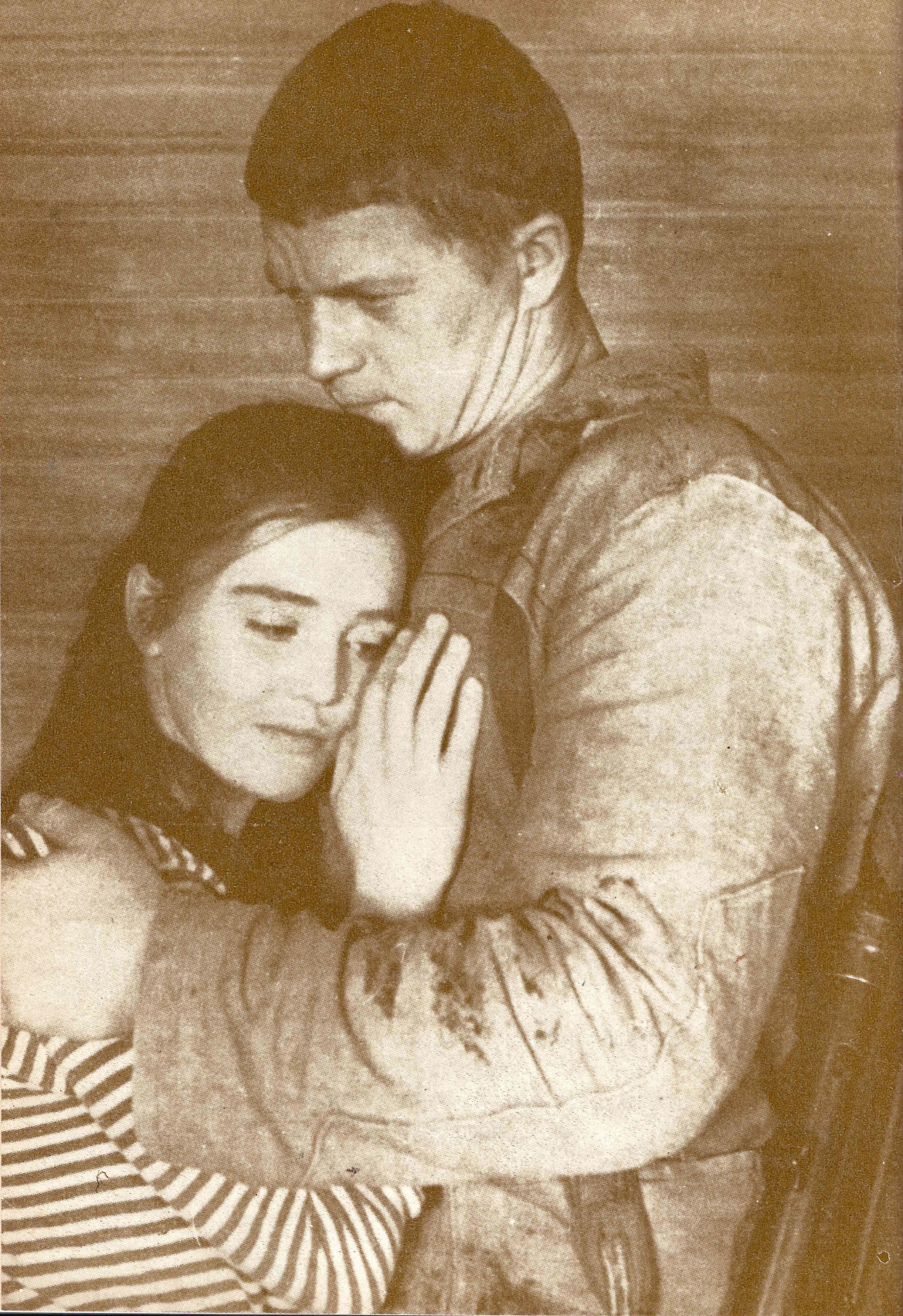




киноизкуство



РЕДАКЦИЯТА НА СП. „КИНОИЗКУСТВО“ ПОЗДРАВЯВА ЗАСЛ. АРТ. ТОДОР
ДИНОВ, ПРЕДСЕДАТЕЛ НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ В БЪЛГАРИЯ, ПО СЛУ-
ЧАЙ НЕГОВАТА ПЕТДЕСЕТГОДИШНИНА



бр. 8, август 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

ЕМИЛ ПЕТРОВ — КИНОЛЮБИТЕЛСКА ПАЛИТРА

ГЕНЧО ГЕНЧЕВ — ЮБИЛЕЕН ПРЕГЛЕД НА ЛЮ-
БИТЕЛСКИЯ ФИЛМ

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ — РЕПЕРТОАРЪТ
НА БЪЛГАРСКИЯ ЕКРАН (1944—1969)

СТ. Ц. ДАСКАЛОВ — ЕДИНОМИСЛИЕ И ЕДИНО-
ДЕЙСТВИЕ

ЯКО МОЛХОВ — ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО
ПРЕЗ ЮБИЛЕЙНАТА ГОДИНА

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ОПИТ ЗА АНАТОМИЯ
НА АНАРХИСТИЧНИЯ БУНТ

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ЧАПЛИН — ФРАГМЕНТИ

Д-Р АЛ. ТИХОВ — КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ—69

НЕЛИ КОНСТАНТИНОВА — КАН 1969

ХРОНИКА

**П. ВЕЖИНОВ, Г. МАРКОВ, ЕВГ. КОНСТАНТИНОВ,
К. КЮЛЮМОВ, СВ. БЪЧВАРОВА** — „ВЕЛИКДЕН“,

„ВЪЗКРЪСНАЛИЯТ МЪРТВЕЦ“, „НА ВСЕКИ
КИЛОМЕТЪР“ (ТЕЛЕВИЗИОННИ НОВЕЛИ)

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 **Добромир Манев**
и **Васил Попилиев** във филма „Скорпион срещу
Дъга“.

25

ГОДИНИ
НАРОДНА
ВЛАСТ

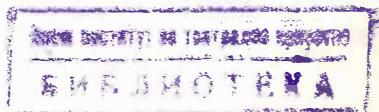
КИНОЛЮБИТЕЛСКА ПАЛИТРА

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Не са един и два показателите за зрелостта на една национална кинематография. Тук преди всичко е ръстът на самото киноизкуство — от неговата зрелост преди всичко ще зависи зрелостта на националната кинематография; тук е и кинокултурата на населението, проникването на киноизкуството в недрата на народа; тук е и резонансът, който дадена национална кинематография поражда зад граница, нейните успехи в съзнанието на задграничния зрител, по международните кинофестивали, на арената на идеите, която сега се разгъва в световен мащаб. Не на последно място като показател за зрелостта на кинематографията е и състоянието на кинолюбителското движение в съответната страна. В развитите кинематографии зрелостта на професионалното киноизкуство е свързана неделимо със силно разклонено, интензивно и активно проявяващо се кинолюбителско движение във всичките негови форми — във формите за усвояване на кинокултурата и във формите на художествено-практическите, творческите изяви.

В областта на кинолюбителското движение ние имаме немалко успехи. Могат да се посочат редица радостни конкретни примери, имена на произведения и творци, които са излезли от средата на кинолюбителското движение. Филмите на нашите кинолюбители говорят в немалко случаи за наличието на творчески напор, което ни дава основание да говорим, че тия филми са самодейна, непрофесионална форма за изява на съзидателната енергия на нашия народ, на неговия талант и култура.

Всичко това, разбира се, не може да не ни радва, но то едновременно ни заставя да погледнем по-трезво и про-



нищателно на проблематиката, свързана с развитието на кинолюбителското движение. Трябва да видим, че в тая област ние се намираме пред необходимостта да преминем към по-висок етап на работа, като преодолеем — ако може така да се каже — любителското отношение към кинолюбителското движение. Така се развиват нещата, че ако искаме нашето кинолюбителско движение да даде истинските плодове, на които е способно, институтите, които имат пряко отношение към тая област, а и самите кинолюбителски звена би трябвало да престанат да се отнасят любителски, в лошия смисъл на думата, към задачите, към проблемите, към потребностите на това движение. Ние вярно очертаваме физиономията и посоките за развитие на нашето кинолюбителско дело. Обаче поради невземане навреме на реални мерки, които да ни издигнат на нужния по-висок етап, стигаме до положението, че тия вярно очертани намерения и задачи не могат да бъдат осъществени пълноценно. Неизбежно се появяват деформациите, неизбежно тоя творчески напор, за който се спомена, губи от своята вътрешна сила. Ето например с основание се говори, че централната задача на нашето кинолюбителско движение трябва да бъде усвояването на кинокултурата, запознаването с развитието на киноизкуството, с развитието на киномисленето, с процесите, които се извършват в киноизкуството от миналото и днес. Обаче тук веднага сме спънати от наличието на някои сериозни дефекти в нашата работа. Ние нямаме преди всичко елементарния фонд от филми, които могат да гарантират осъществяването на тая вярно очертана посока. Не може да се говори сериозно за абсорбиране на кинокултурата, ако не разполагаме с достатъчен брой копия от най-ярките произведения, които бележат пътя на кинематографическото творчество през годините и в наше време. Крещящо е назряла необходимостта това час по-скоро да се уреди.

Или, да кажем, издаването на кинолитературата. През последните години тая литература у нас увеличи своя обем. Обаче и тук не можем да говорим, че сме в синхрон със съвременните нужди на нашето кинолюбителско движение. Ние издаваме твърде малко литература както по линията на популярните знания за киноизкуството, така и по линията на фундаменталните изследвания. Днес не може дори да се мисли за постигането на сериозна кинокултура, ако отсъствуват капиталните изследвания и изказвания на колосите на киноизкуството. А ние нямаме още дори Айзенщайн на български!

Бих желал да обърна внимание и върху някои творчески проблеми, специално върху някои недъзи. Тия недъзи допълнително намаляват успехите, принизяват равнището на завоеванията, които биха могли дори при положението, в което се намираме сега, да бъдат по-многобройни и по-сериозни.

В нашето кинолюбителско движение все още се подценяват големите възможности и, бих казал, предимства, които се крият в особената методика, в особената, нека я наречем, поетика, която се крие в боравенето със специалните любителски формати на кинокамерите и обективите. Колко често у нас кинолюбителите се напъват да тичат по писта, която не е за тях, която е присъща на едни широко разклонени, цялостно изградени организации, каквито са

нашите филмопроизводствени студии с големия си творчески и административно-технически апарат. Ако нашите кинолюбители осъзнаят огромните специфични възможности на любителските форми, възможности, с каквито не разполагат нашите тежкоподвижни студии, ще се отвори вратата на много по-сериозни успехи в областта на кинолюбителския филм. Портативността на любителската техника поставя печата си и върху поетиката на този вид филми. Разбира се, тук понятията „поетика на любителския филм“ и „поетика на студийния филм“ се употребяват условно, защото някакви дълбоки различия и бездни не могат да съществуват между тях, но все пак има някои различия, които трябва да се осъзнаят и съзнанието за тях различия несъмнено ще ни позволи да работим по-добре. За разлика от сравнително тромавите студии, кинолюбителските клубове и техните дейци се намират до извора на живота, до извора на бързопротичащите интересни процеси и явления, които се раждат в нашата действителност. Нашите студийни филми носят често белезите на констативност, те повече регистрират и по-малко откриват новото и интересното в живота. Кинолюбителското движение в това отношение е предпазено, ако щете по силата на своето място и на техниката, с която борави, от известно закъселяване, от забавените рефлексии, от които страдат студиите.

Ето тук любителският филм има допирни точки с телевизионния филм. И никак не е случайно, че творческите изяви на кинолюбителите намират естествен и широк прием в телевизията.

Ако любителският филм се ориентира главно към този извор на бързопротичащите явления, които се раждат и изчезват мигновено около нас, зад които обаче ние можем да почувствуваме големите същностни процеси на нашия нов живот, може да се отключи голяма и нужна творческа енергия. И тази енергия ще ни даде филми, които дори и с примитивната техника, с която разполагат кинолюбителите ни, могат да бъдат сериозни завоевания на голямото изкуство. Въпросите за техниката, разбира се, са важни. И на кинолюбителите естествено са нужни колкото се може по-съвършени снимачни апарати. Но нека не надценяваме въпросите за техниката. Нека не забравяме, че дори с още по-примитивна техника са създавани шедеври в областта на киноизкуството.

Нужно е впрочем активно съзнание за специфичните възможности на любителския филм, нужно е културно и социално въоръжено око, нужно е съответно художествено майсторство.

Хубаво е, че в някои кинолюбителски творби, които видяхме напоследък, присъствува тази съдържателна портативност, това умение да се улови голямото чрез малкото. Тъкмо в тези филми се чувства живецът на творческите търсения и на продуктивните находки. Бих посочил филма „Поема за ръката“ (Окръжния съвет за изкуство и култура — Сливен), който ме зарадва. В него реалните ценности в нашия живот се открояват чрез „портативни“ кинематографически решения, чрез детайлите, чрез това, което се е родило около нас като спонтанен носител на идеята за нашето преклонение пред труда, пред величието и съзидателната сила на човешката ръка. Тази идея на филма е разкрита в контекста на житейската сложност,

където положителните явления се преплитат с отрицателните, като на преден план се чувства пиететът към труда, към човешкото съзидание. За съжаление към края на филма авторите са изпаднали в чисто количествено натрупване на драматургически неосмислени детайли, отделните пластове на негативното и на позитивното начало се разбъркват конгломератно и това задръства основната художествена мисъл на този филм. Но във филма има моменти, които говорят за талант, усет за кинематографичност и будно гражданско чувство. Такъв е монтажният преход от ръцете, които танцуват, към завързаните ръце на борците за свобода.

Ние искаме да развием специфичните страни и възможности на кинолюбителското движение, за да може от него да дойде вълна на свежест, вълна на жизнени и художествени открития, интересни и нови творчески импулси, които да проникнат и в нашето документално кино, и в нашия игрален филм. Но това ще стане, когато нашето кинолюбителско движение стъпи сериозно на краката си, именно като разбере къде са неговите най-сериозни възможности за изявяване. А когато бегачите продължават да се прехвърлят на „чуждата“ писта, където разстоянията са много големи и трябва да се минат за твърде кратко време, виждаме, че езиците започват да се изплезват, че се получава задъхване, че състезанието е непосилно, някакъв маратон за 10—15 минути. В такива случаи интересните и свежи краски, които може да ни донесе кинолюбителската палитра, се губят. Сборният любителски филм за младежкия световен фестивал в София може да ни зарадва с това, че в редица отношения в него се забелязва несъмнено кинематографическо око, сигурно боравене с кинотехниката. Но в този филм липсва тъкмо това „портативно“, ако щете дори интериорно чувство за нещата, за обекта на пресъздаване, усещането за този младежки фестивал, който е създаден именно от хора, каквито са и авторите на филма. А трябваше фестивалът да се почувствува „по-отвътре“, откъм неговата младежки интимна страна, да се открият интересни детайли в тази плоскост, а не да се тича по пистата на студийното кино, не да се отразява онова, което студийните филми вече са отразили. Ако още в началото имаше специфичен замисъл, той щеше да доведе до по-сериозни резултати.

Или да кажем, филмът на военния киноклуб — срещата с др. Тодор Живков. Много хубава гражданска отзивчивост, но като методика на правене на филма пак дублиране на някои не особено добри образци на нашето документално кино. А ако филмът беше осмислил и използвал скъпоценните възможности и предимства, които има любителският обектив, сега може би щяхме да имаме ярко и силно произведение за тази среща на ръководителя на нашата партия с курсантите, да почувствуваме възлениенията, с които те слушат думите на нашата партия и как тия думи откликват в душите им. Във филма накрая има един момент, когато камерата се спира върху лицата на курсантите и тогава блиска пластическа свежест от екрана. Но това е изпуснато като основна организираща ос във филма, той е изграден предимно в тази, така да се каже, традиционна скала от възможности, с

които борави нашето студийно хроникално-документално кино в такива случаи.

А ето и филмът „Малка нощна музика“ (Профсъюзният културен дом — Бургас) — симпатичен филм като усилие, като търсене, но една непосилна задача да се илюстрира със средствата на киното сложно музикално произведение, задача, при която дори „голямото“ кино в много малко случаи се е добирило до някои сполучливи решения. Пред доста скромните технически възможности на нашите автори в тоя случай тая задача предварително е била обречена на неуспех.

Разбира се, това не е затворена възможност, затворена врата пред киноизкуството, аз не бих изключил възможността и за някои опити в областта на кинолюбителското движение в тая посока, но би трябвало да разберем все пак параметрите, в които ще се движим, параметрите на кинолюбителската камера, нейните възможности и нека тия възможности ги насочим там, където ще има най-големи шансове за постигане на сериозни постижения, нека не ги изхабяваме за решаване на такива непосилни задачи.

Във връзка с тия особени черти на кинолюбителската палитра привличат вниманието ни опитите в някои филми за доближаване до образа на човека в документален план. Тия филми несъмнено импонират като търсения. Именно образът на човека ще ни позволи в малкото, в единичното да откриваме голямото, мащабното. Но би трябвало да се разбира колко трудна е тая задача и колко много неща са нужни, за да бъде осъществявана.

Филмът „Юбилейни цигулки“ (Окръжният съвет за изкуство и култура — Плевен) е интересен като насочване. Насочваме се към двама младежи, в образите на които ще видим и почувстваме разместването на пластове, културната революция, която тъкмо от тия младежи, излезли от недрата на народа, прави свои достойни представители, представители на творческото начало на нашия народ, на жаждата му към изкуството, към сиянието на културата. Но за беда образите на двамата музиканти във филма не са сполучени, не са използвани като средство за разкриване на по-сериозно вътрешно съдържание, те имат твърде плоскостно измерване.

Разбира се, става дума за трудност, която е трудност и за нашето професионално кино, дори не само за нашето. Ние знаем колко сложен е проблемът за пресъздаване образа на човека в документалното кино. През последните години в това отношение има някои големи завоевания, които нашите кинолюбители би трябвало внимателно, лабораторно да изучат, да видят откъде извират успехите в тия случаи.

Искам да обърна внимание и на друг проблем. Тъкмо защото любителските филми са къси по неизбежност, при тях въпросът за ритъма и за яснотата на филмовия разказ е от много голямо значение.

Според мен филмът „Нефт“ (Градският съвет за изкуство и култура — Варна), който от операторско гледище бележи доста сериозни постижения в областта на ракурса, ритъма и осветлението на снимката, за съжаление е загубил вътрешната градация на филмовия раз-

каз. И затова тая избликлала струя накрая изглежда като черна течност, която вяло и неакцентирано протича от една обикновена чешма. Няма го, драматургическото събитие, подготвено вътрешно, липсва изграденият разказ. Филмът носи поуки за необходимостта от дълбока творческа работа за разкриване на жизненото съдържание.

Липсата на яснота и организираност на филмовия разказ става много неприятна във филма „Рамки“ (Студентския дом на културата — София), мултипликационен филм, където дори не е ясно за какво става дума.

И още нещо за тия мултифилми: те трябва да бъдат носители на повече комедийна енергия, чувството за смешното в тях е нужно да бъде изявено с по-голяма сила. Разбира се, мултипликацията не е само царство на смешното, но филмите, за които говорим, имат предимно комедийен характер и затова изискванията в тази посока са напълно основателни.

Ние час по-скоро трябва да преминем към по-висок етап на работа, да преодолеем, както вече се каза, любителското отношение към кинолюбителското движение, за да може начертаните програми да станат живо дело. Необходимо е очертаната в разбиранията ни физиономия на кинолюбителското движение да се осъществи на дело както при усвояване на кинокултурата, така и при художествено-практическите изяви, за да можем да се поздравим с повече на брой и с по-високи завоевания в тая така важна област на националната ни кинематография.

ЮБИЛЕЕН ПРЕГЛЕД НА ЛЮБИТЕЛСКИЯ ФИЛМ

ГЕНЧО ГЕНЧЕВ

През настоящата година всички хора по **някакъв** начин вземат участие в ознаменуването на четвъртвековния юбилей на нашата социалистическа родина. В чест на юбилея се състоя и Третият републикански фестивал на художествената самодейност, който се превърна във внушителна демонстрация на всенародната жажда към изкуство и култура. Заедно с всички на този фестивал участва един от най-младите отряди на самодейността — кинолюбителите.

Те се събраха в град Ямбол на заключителен конкурс на любителския филм. Този конкурс бе завършващ етап в благородните усилия на кинолюбителите за достойно чествуване на юбилейната годишнина. На пет зонове прегледа (София, Михайловград, Плевен, Шумен, Хасково) се състезаваха повече от 120 филма. В Ямбол дойдоха представители на 34 клуба от страната с 55 филма.

Домакините на срещата бяха направили всичко, за да превърнат заключителния преглед в действително важно културно събитие. И техните усилия не отидоха напразно. В празнична обстановка бе прерязана филмова лента (!) и фестивалът бе открит. Той продължи три дни при добра организация, в приятелска, творческа атмосфера. Сега, когато той е преминал, когато са известни лауреатите, не е трудно да се определи неговото място в кратката история на нашето кинолюбителско движение. Подобен преглед винаги може да даде ярна картина за състоянието, тенденциите, за сполуките и слабостите на участващите в него. Във всяка екранна творба, колкото и малка да е тя, се отразяват съществуващите условия на даден киноклуб.

Няма да е пресилено, ако определим юбилейния преглед в Ямбол като забележително събитие в кинолюбителското ни движение. Той донесе много въпроси и проблеми. На редица от тях прегледът категорично отговори, а други очакват бъдещето си разрешение. Но търсейки главното, определящото, можем да се спрем на три неща.

Първо, отличителна черта на прегледа бе неговата масовост. Заедно с известните вече имена-ветерани бяха представени редица нови киноклубове от различни градове и предприятия. Никога досега една национална изява на кинолюбителите не е имала толкова широк отклик, не е раждала толкова творческа енергия. Това много добре хармонираше с юбилейния характер на фестивала.

Второ, масовото участие определи многообразието на фестивалната програма. Това бе богата ланорама на нашето съвремие и минало, изпълнена с творческо търсене и родолюбив порив. Филмите бяха най-различни: от миниатюрата до разгърнатия очерк... от етюда до новелата... и цветни... и чернобели... репортажи... портрети... мултипликаци... сериозни... комични...

Трето и може би най-важното е решителното повишаване художественото равнище на любителските филми. Никога досега, на нито един национален преглед не е имало такъв внушителен брой произведения, носещи белезите на творческа зрелост.

Тези три основни белега на ямболската среща ще се почувстват по-осезателно, ако се върнем в недалечното минало. Тогава ние се радвахме, когато на национален преглед се събираха двайсетина филма. Тогава ние очаквахме интересни произведения от няколко киноклуба. И често журито трябваше с големи компромиси да определя най-доброто сред верига средни, сиви произведения.

Естествено е всеки национален преглед да бъде някаква крачка, защото ходът на времето обогатява кинолюбителското движение — раждат се нови клубове, появяват се творчески надарени хора, навлиза се по-надълбоко в техниката на киното. Наистина това е нормален процес, но когато говорим за новото в ямболската среща, имаме предвид неизбежните плодове на еволюцията.

Тук става дума за това, че кинолюбителското движение вече решително излиза от младенческата си възраст. Една-две години при сегашните условия са неизмеримо повече, отколкото в миналото, когато често трябваше да се откриват открити неща, да се натрупва опит от собствените грешки. Тогава един нормално експониран материал можеше да предизвика възторг, а дълбокомисленият, шаблонен текст раждаше заблудата, че това е философия на екрана, че подобно нещо е белег на интелектуално кино.

Сега много от „детските болести“ са преминали и произведенията на кинолюбителите могат да издържат на един по-висок критерий. Това ще стане съвсем очевидно, ако се спрем на някои конкретни филми от преминалия преглед.

Юбилейният екран бе открит с „Фестивални мигове“, който веднага внесе респектиращ, висок тон. Той ярко демонстрира най-доброто, което има в кинолюбителското ни движение — идейна насоченост и колективен дух. „Фестивални мигове“ е дело на редица кинолюбители от страната, които се събраха в София, за да отразят Деветия световен младежки фестивал. Трябва да се каже, че на това събитие кинолюбителите са посветили доста сили и са създали няколко репортажни филма. Но „Фестивални мигове“ се откри с своята подкупваща топлина, с професионалните си качества. Спокойно можем да кажем, че в него има неща, които биха правили чест и на професионалния екран.

Филмите, посветени на Деветия световен фестивал, поставят един по-общ въпрос — за кинорепортажа. Последният винаги трябва и ще стои в центъра на дейността на кинолюбителите. Присъстващите на ямболската среща още веднъж се убедиха, че всяко събитие има свои размери и смисъл. Външната и вътрешната мащабност на даден жизнен факт са различни категории и изискват свое собствено решение. Така например всички репортажни филми, посветени на световния младежки фестивал, добре показаха неговия масов характер, импозантността при откриването му, различни епизоди от неговия живот. Но „Фестивални мигове“ и „Тема с вариации“ на студентския кино клуб от София се отличават със своя подход и решение. Авторите не си поставят неразрешимата задача да показват всичко, а се стараят чрез монтажа на отделни репортажни зарисовки по асоциативен път да предизвикат емоционална реакция у зрителя. И те успяват в повечето моменти. Студентите например във вариацията „Ръше“ са се постарали да покажат част от фестивала чрез ръцете на участниците — те се ръкуват, те се прегръщат, те ръкомахат, те се свиват в юмрук, те могат да галят, могат да работят, могат да почиват...

Очевидно още изборът на темата, ракурсът на нейното решение тук е творчески акт. Съсредоточаване вниманието върху отделния кадър, максималното използване на неговата кинематографична сила е дало добри резултати. Не случайно при тези репортажи липсваще дикторски текст.

Трябва да се каже, че на прегледа имаше доста репортажи, в които авторите са разчитали преди всичко на прякото екранно въздействие, а не на словото. Разбира се, далеч съм от мисълта, че любителските филми трябва да се правят без текст, но тенденцията да се търси и разчита на силата на кадъра, на монтажа е положителна и трябва да се развива. Не случайно журито определи редица награди на автори на репортажи, които успяват да разкрият своята тема само с помощта на камерата и звука — „Операция Балкан“, „Нефт от морето“.

А това, че има произведения, където словото е абсолютно необходимо, всички се убедиха при прожекцията на филми като „В края на март“ на габровския клуб и „Резбите разказват“ на пловдивските кинолюбители. При първия филм текстът имаше не само смислова и емоционална функция, но беше конструктивен гръбнак, който обединява всичко. А текстът при „Резбите разказват“ сполучливо навлиза във философските измерения на предмета на филма, разкрива непреходната сила на народното творчество, възплътена в един иконостас.

При всички досегашни прегледи на любителския филм се е говорило за ролята и качеството на дикторския текст. Горните примери показват, че в тази област има решителни успехи. За съжаление те не са масово явление, защото все още се среща информативно-морализаторският тон, но процесът на неговото изживяване е в ход и това е полжително явление.

Хубаво е, че кинолюбителите са еднакво чувствителни както към днешния ден, тъй и към миналото, към традициите на своя край. В „Юбилейни цигулки“ плевенските любители на киното спо-

лучливо разкриват някои черти на нашия съвременник, който с труда си създава красотата. А казанлъчани в „Кукери“ са запечатали красотата на народния бит, обичаи, които трябва да се знаят и тачат.

Кинолюбителите от Смолян останаха верни на своята тема — да възпаят красотата на своята Родопа. В тяхната „Песен на бакъра“ еднакво сияят многоцветните багри на планината и неповторимата красота на метала, който под умели човешки ръце се превръща в изкуство.

За сетен път здравните работници от София доказаха истинските възможности на 8 мм филм. В неговия малък кадър те са съумели да поберат един зимен ден на Витоша, ласитен с очарование. Жалко, че и на този преглед 8 мм формат бе несправедливо пренебрегнат. Но поне присъстващите сигурно са се убедили, че не размерът на филма и екранът определят художествените качества на дадена творба.

Едва ли на друга среща на кинолюбителите така широко е бил застъпван комедийно-сатиричният жанр. За съжаление не всичко бе издържано в тази област, но тук имаше и успехи, и изненади.

„Внимание, кратуни!“ на търновските кинолюбители, „Червената шапчица“ и „Гергана“ на димитровградци, мултипликацията „Смях“ на сливенци с право получиха златни медали. В тях има и будно гражданско съзнание, и оригиналност в реализацията. „Шантаж“ на ямболските кинолюбители, „Смоленски безфокуси“ и „Рамки“ на русенци допълниха букета от сатирично-комични произведения.

Прегледът доказва още веднъж необходимостта от създаването на подобен род произведения. Но той напомня и за естествените трудности на сатиричния жанр. Точният, снайперски прицел тук е повече от необходим, защото в противен случай усилията отиват напразно. И ако винаги при творческия процес са необходими художествена мярка и вкус, те още повече трябва да се проявяват при работата в сатиричния жанр. Последици от тяхното отсъствие се проявиха във „Веселият крадец“ на домакините и „Шаранът“ на шуменци. Тежко, тромаво действие, банални ситуации, неясни авторски позиции — всички тези атрибути като че ли ни връщат назад, към началните, първите стъпки на нашето кинолюбителство.

Трябва още веднъж да се каже, че с малки изключения представените филми на ямболската среща имаха добри качества, защото вече бяха преминали през зонов преглед. И ако не всички бяха отличени, това се дължи на по-високото от когато и да било друг път общо ниво, което определи и висок критерий.

Положително явление, което се забеляза при заключителния етап, е, че към кинолюбителството се насочват все повече младежи. Тук няма и не може да има възрастови ограничения, но „подмладяването“ на кинолюбителското ни движение би бил само от полза. Младите хора ще донесат и свежестта на мисленето, и безкомпромисното търсене, и дързостта на изпълнението. Това е естествено да се очаква от тях, това трябва да се насърчава и култивира. Така ще се подготви утрешният плодороден ден на кинолюбителското ни движение. В тези посоки за съжаление все още не е достатъчно изу-

чен и разпространен опитът на средношколския кино клуб от Видин. Вече от редица години той върши много полезна дейност сред младежите от две политехнически гимназии. Там вече има традиции и постижения, които би трябвало широко да се пропагандират. От това би имало полза цялото кинолюбителско движение.

Както винаги, при чествуването на юбилей хората обръщат поглед назад, оценяват изминатия път. Същото направиха и кинолюбителите на срещата в Ямбол. Юбилейният екран обобщи усилията на стотици и хиляди хора с най-различни професии, които се обединяват от еднаквата им любов към киното. Този екран показва, че идейно-тематичните устремления на кинолюбителите са правилни и плодотворни, че те имат решителни успехи в художествено-творческата област. Всичко това дава основание да се гледа с увереност напред, към бъдещето, което безспорно ще донесе нови, още по-големи успехи за българските кинолюбители.

РЕПЕРТОАРЪТ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕКРАН (1944—1969)

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

Юбилеят на социалистическата революция в България съвсем естествено поражда необходимостта от всеобхватен научен анализ на репертоара на българските кина през историческия период, който ни дели от 9 септември 1944 година. За четвърт век на нашия екран са показани 3150 дългометражни игрални и неколкостотин пъти повече късометражни филми, гледани от близо 2 милиарда зрители. Тези внушителни цифри сами по себе си вече говорят за мястото на киното в културния живот на социалистическата ни родина. Благодарение на специалните грижи на народната власт за сравнително кратък срок киното се превърна в действително най-важното от всички изкуства за идейно-естетическото възпитание на българския народ. И в навечерието на славния юбилей ние с гордост можем да отчетем, че днес нашата страна се нарежда на едно от най-първите места в света по броя на кинозрителите пропорционално на населението.

Деветосептемврийската революция създаде предпоставки за дълбоки качествени промени в българския кинорепертоар. В миналото българската кинематография бе една от най-неразвитите в Европа. Поради икономическата ни изостаналост и небрежното, късогледско отношение на управляващите среди към киното филмопроизводството у нас се намираше на рудиментарно равнище, а киънмрежата в края на буржоазното господство достигна едва 213 кинотеатри. Кинорепертоарът се състоеше предимно от вносни филми (процентът на български филми в него е приблизително 0.03%), проповядващи реакционни идеи или служещи за празни развлечения. Броят на прогресивните и художествените филми в додеветосептемврийския ни кинорепертоар не надхвърля и 2%. Същевременно, било поради антихудожествения характер на масовия репертоар, било поради слабото развитие на киноиндустрията, нашите сънародници рядко ходеха на кино. Достатъчно е да споменем, че през мирновременните години 1933—37 броят на кинозрителите у нас беше 6 000 000, т. е. на всеки гражданин се падаше по едно посещение на кино годишно.

След 9 септември 1944 година у нас се създадоха благоприятни

условия за цялостно и коренно преустройство на кинематографското дело, а оттам — и на кинореpertoара. Създаде се национална кинематография в съвременния смисъл на думата. Развитието на родно филмопроизводство разшири многократно мястото на националния ни филм в репертоара. Пълното кинифициране на страната направи възможен достъпът до киното на всеки български гражданин. Принципиално новото отношение на народната власт към киното като средство за развитие на духовната култура на строителите на новото общество доведе до решително подобряване на кинореpertoара по посока на неговата идейна съдържателност и художествено качество.

Преди да пристъпим към изясняване същността, структурата и тенденциите в съвременния ни кинореpertoар, е необходимо да проследим накратко неговия исторически развой.

Още през първите дни на свободата у нас се открояват два фронта в кинореpertoарната политика: на прогресивните дейци, ратуващи за художествен и съдържателен репертоар, и на американците и техните клиенти, предлагащи на зрителите предимно развлекателни филми, пропити с буржоазен морал. Още през тия дни започва остра идеологическа борба на екрана, която ще продължи четири години и ще доведе до пълната и окончателна победа на прогресивния филм.

До края на 1944 година на софийските екрани по данни от печата са се състояли премиерите на 30 филма, от които 11 съветски, 13 американски, 2 френски, по 1 английски, датски и шведски и 1 от неустановена националност, вероятно също американски. Откъслечни данни сочат подобна картина на кинореpertoара и в провинциалните кина.

През следващата 1945 година наблюдаваме истинска вакханалия в кинореpertoара. Срещу 78-те съветски филм (от които 11 документални) се възправя потоп от буржоазна макулатура с нейните 248 заглавия от 11 страни. А от тях над 170 са чиста холивудска продукция.

Сложната политическа обстановка в страната през тази година не позволява на партията и Отечествения фронт да се борят с административни мерки срещу нашествието на буржоазния и специално на американския филм. Борбата срещу него се води предимно посредством кинокритиката в печата и разяснителна работа срещу трудещите се.

През 1946 година вече се наблюдават значителни промени в кинореpertoара в положителна насока. За това благоприятно съдействуват както укрепването на социалистическия строй, така и някои специални мероприятия на партията в областта на киното. През април с. г. по инициатива на партията се гласува първият отечественофронтовски Закон за кинокултурата, чрез който се дава възможност за известно регулиране на кинореpertoара. Твърде осезателно се разширява обществената, предимно читалищната кинорежа, чрез която се ограничава теренът на буржоазния филм. Чрез основаването на списание „Кино и фото“ и други органи на печата се започва по-системна и целенасочена пропаганда на прогресивния филм и се подлагат на критика долнокачествените вносни филми.

С новия Закон за кинокултурата се установява надзор върху филмите, като всеки вносен филм се подлага на предварителен преглед от цензурна комисия. На Министерството на информацията и културата е възложено да организира, ръководи и прилага киното като културно-просветно и художествено-възпитателно средство за обществени цели. Държавата има монополното право върху вноса и разпространението на всички филми и осъществява цялостен контрол върху кинорежата.

Влизането в сила на закона не довежда и не може да доведе автоматически до коренна промяна на кинореpertoара. За неговото цялостно прилагане пречат две важни обективни причини: преобладаването на чистия сектор в кинорежата и оскъдицата от прогресивни филми на международния пазар. Поради трудности от икономическо и техническо естество съветската кинематография още не може да ни достави достатъчен брой заглавия, които да задоволят количествено нуждите на кинореpertoара, а другите социалистически страни с изключение отчасти на Чехословакия още не са пристъпили към масово филмопроизводство. Пък и нашата кинематография още не разполага с добре подготвени кадри, умещи активно и целенасочено да подбират филми за внос. Единственият практически резултат от прилагането на закона до края на годината е значителното ограничаване вноса на американски филми. От 170 през предшестващата година техният брой спада на 70, макар че те продължават да заемат преобладаващо място на екрана.

Най-важният показател за кинорепертоара през следващата 1947 година е буквалното стопяване на делът на холивудската продукция в него. Тя окончателно загубва своя традиционен приоритет на българския екран и се предоставя само с 11 заглавия. Количествено репертоарът ни остава почти непроменен: 193 премиерни филма. Чрез вноса на няколко крупни партии италиански (42), френски (43), унгарски (23) филма, както и чрез увеличаването с 15 бройки съветските филми, репертоарът е горе-долу балансиран. Но това са все още палиативни мерки, защото гражданната част от западните филми, почти всички произведени през довоенния и военния периоди, са предимно развлекателни произведения на второстепенни режисьори. Големите творби на седмото изкуство през 1947 година принадлежат най-вече на съветското кино. От тази година насам то си извоюва окончателно и неизменно първото място в количествено и качествено отношение на българския екран.

През 1948 година се осъществява дългоочакваната историческа реформа на българската кинематография. На 5 април влиза в сила нов Закон за кинематографията. Извършват се радикални промени във вноса и разпространението на филмите. За първи път се реализира господство на социалистическия филм в българския кинорепертоар. От 100 премиери през годината 53 са на продукции на социалистическите кинематографии. Това е годината на масираното проникване на чехословашния филм с неговите 16 творби и на първото появяване на произведения на новите германска, югославска и унгарска кинематографии. Освен това качеството на внесените западни филми е едно от най-добрите за целия ни следвоенен период. Минусът на кинорепертоара през тази година е най-вече в количественото му снижаване.

Проблемите на кинорепертоара през 1948 година за първи път се издигат в ранг на висша държавна и партийна политика. В доклада за марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт, изнесен пред Петия конгрес на партията, състоял се в края на 1948 година, на киноизкуството и по-специално на кинорепертоара се отделя важно място. След като се изтъква, че със закона за кинификацията и киноиндустрията „от този важен сектор на идеологическия фронт се отстранява частният предприемач-капиталист и нашето филмово производство, вносът и разпространението на кинокартини стана държавно дело“ и че с това се дава възможност „да се провежда по-здрав контрол при подбора и вноса на чуждестранни (американски и западноевропейски) филми, в доклада се прави констатацията за сложния характер на проблема. От една страна, на нашия екран най-голям процент заема съветският филм, около 70% от вноса, но от друга — за задоволяване нуждите на кинотеатрите ние сме принудени да внасяме филми и от капиталистическите страни. А сред тези филми поради слаба бдителност се промъкват упадъчни произведения, които противоречат на насоките на културната ни политика.

За оздравяването на кинорепертоара в резолюцията на Конгреса се казва изрично: „Да не се допускат на нашите екрани развращаващи и разлагащи филми, плод на загиващото и упадъчно буржоазно-капиталистическо западно изкуство; да се даде решителна преднина върху нашите екрани на високо-художествения социалистически съветски филм.“

Следвайки указанията на партията, през следващата 1949 година ръководството на кинематографията се заема решително за „прочистването“ на кинорепертоара. От 62 премиери на игрални филми само 9 са на западни филми. Невъзможността обаче да се поддържа репертоарът само със социалистически филми довежда до пределното му стесняване. Броят на заглавията на нововнесените игрални филми намалява двойно: от 137 на 62. Вземат се мерки за известна компенсация чрез масово пускане на дългометражни документални и т. н. филми (20 броя за годината), но те не могат да заместят пълноценно недостигът от игрални филми. Настъпва продължителна, няколкогодишна количествена, а отчасти и качествена криза в българския кинорепертоар.

През периода 1954—1958 в нашия кинорепертоар настъпва постепенна положителна еволюция. Благодарение на неколкотократно увеличаване на съветското филмопроизводство и на значителния количествен растеж на кинематографиите на другите социалистически страни, както и на разширяването на вноса на прогресивни западни филми на българския екран настъпва оживление. Премиерите през този период зачестяват съответно на 97, 102, 116, 127 и 129. Съотношението между филмите от социалистическите и капиталистическите страни е в пропорциите: 84:13, 102:14, 89:25, 91:36 и 127:36. Все по-осезаемо е при-

съствието на екрана и на националния ни филм, който за пету-етката се представя с 28 заглавия срещу 13 през целия предшестващ 10-годишен период. Българският зрител има вече възможност да следи своевременно и в основни линии новите явления в световното кино.

Общо за пълни 25 години (цифрите за юли и август т. г. вземаме от плана на кинематографията) на българския екран са прожектирани 3177 дълготражни игрални филма. Поради липса на специални статистични данни за документалния и пр. филм у нас и в чужбина засега се въздържахме от анализ на неговото място в нашия репертоар. Игралните филми се разпределят по национална принадлежност, както следва: съветски — 971, чехословашки — 280, американски — 277, френски — 274, филми на ГДР — 210, унгарски — 174, италиански — 161, български — 130, полски — 121, румънски — 89, югославски — 73, английски — 69, китайски — 66, западногермански — 42, корейски — 26, испански — 16, вьетнамски — 14, кубински — 13, японски — 12, австрийски — 11, гръцки — 9, индийски — 9, шведски — 8, датски — 7, аржентински — 7, мексикански — 8, албански — 7, монголски — 5, финландски — 5, бразилски — 4, турски — 4, египетски — 3 и 3 холандски, сирийски, хонконгски и швейцарски по 1. Освен това през първите години след Девети септември 1944 година са прожектирани още 68 филма, които принадлежат изключително на западните, най-вече на американската кинематография. Както се вижда от тия цифри, за четвърт век у нас са внесени филми от 35 страни, а 36-та кинематография е българската. Средногодишният брой на премиерите за целия период е 127 филма, като амплитудата им се движи от 326 премиери през 1945 година до 44 през 1950. Рекорден брой премиери след национализацията са се състояли през 1967 година — 165. Най-разнообразен в национално отношение е бил репертоарът ни през 1965 година, когато българите са видели филми от 26 кинематографии, и най-беден през 1950 година, когато сме гледали само български, съветски, чешки, унгарски, полски и германски филми.

При един подробен и научен анализ на изброените цифри и на заглавията в репертоара би могло да се нарисува точна и обективна картина както на плюсовете, така и на минусите в репертоарната ни политика през двадесет и пет годишнината и да се направят съответните изводи. Сега обаче нашата цел е да систематизираме и изтъкнем положителните факти и явления на репертоарната ни политика в светлината на забележителния юбилей.

Първият и един от най-показателните белези на нашия кинорепертоар е неговото национално разнообразие. Споменахме, че на българския екран са преминали творби на 36 национални кинематографии, по който показател ние се нареждаме на едно от първите места в света. По данни на ЮНЕСКО през 1964 година кинематографските страни наброяват 46, което значи, че $\frac{3}{4}$ от тях са били представени в България. Този факт е толкова по-многозначителен, като се има предвид, че в повечето страни на земното кълбо, особено в по-малките, между които е и нашата, кинорепертоарът е твърде едностранчиво комплектуван. В него заемат монополно положение 5—6 развити кинематографии, между които американската господства с 50 до 90%. Фактически, ако си послушаем с критерия международни фестивални награди, в България не са внесени киноскартини само от няколко далечни и малки страни с малочислена продукция. Рекордната национална обхватност на репертоара дава широка възможност на българския зрител да се запознава с културата и изкуството на много народи, разширява неговия кръгозор.

Друга особеност на следдеветосептемврийския ни репертоар е богатата му идеяна наситеност и съдържателност. Това се определя най-вече от неговия социалистически облик. За 25 години у нас са прожектирани 2179 филма на социалистическите кинематографии, което представлява 70% от кинорепертоара. В абсолютен и относителен размер тази цифра и процент ни нарежда на второ място в света, непосредствено след Съветския съюз (по понятии причини тук изключвам Китай, Албания и още две-три страни с хипертрофиран репертоар). Бъдещите социологични и психологични проучвания вероятно ще ни разкрият огромната роля на този факт за идейното възпитание на трудещите се у нас. В този аспект бихме желали да напомним още, че по броя на внесените 971 съветски филма ние сме носители на световен рекорд, ако ми е позволено да си послужа с такава терминология.

Немаловажна особеност на българския кинорепертоар е и сравнително широкото представяне в него на родния ни игрален филм. Със своите 130 премиери

той заема 4,5% от заглавията. Цифрата е наистина още скромна, но само в културна Европа съществуват 11 държави (не включваме държавите-лилипути), които не могат да се похвалят и с тези цифри, да не говорим за около 60-те държави от другите континенти.

При още по-детайлно вглеждане в цифрите ще открием и друга положителна особеност в репертоарната ни политика: значителното място на екрана на филмите от другите социалистически страни (без СССР и България). И тук със 1078-те внесени филма от всички без изключение социалистически страни ние вероятно сме на 2-ро място в света (след Съветския съюз). В процентно отношение те съставляват 34% от целия ни репертоар, което представлява друг световен рекорд.

Кинематографиите на капиталистическите страни фигурират с 988 заглавия, съставляващи 31% от репертоара. През последното десетилетие на стабилизиран репертоар този процент е по-нисък, около 20%. Характерно тук е явно извънредното предпочитание на българския внос към френското и италианското кино, умерената политика към английския и западногерманския филм и недоверието към американския, японския и шведския.

Професионално-естетическата стойност на българския кинорепертоар е твърде сложна за преценка. От една страна, ние внасяме и разпространяваме широко почти всички първокласни продукции на социалистическите страни. Така например, като изключим някои творби на полското, унгарското и чешкото кино, удостоени с високи международни отличия през последните години, ние сме видели всички доброкачествени филми на социалистическите кинематографии. А чрез тях имаме възможност да се запознаем с висши постижения на световното кино, имайки предвид авангардното място на тези кинематографии в него. От друга страна, през периода на култа към личността, а понякога и по-късно редица шедеври на прогресивното западно кино са останали извън вниманието на вносителите на филми.

Състоянието на нашия кинорепертоар през последните години се характеризира с непрекъснато подобряване във всички посоки. Процентът на висококачествените филми в него видимо се извисява. Бурното разрастване на телевизионната мрежа играе и би следвало да играе още по-стимулираща роля за неговото всестранно развитие. Бързото израстване на естетическата култура на българския зритель диктува настойчиво още по-решителното обогатяване на екрана, както в количествено, така и в качествено отношение. В навечерието на славния юбилей ние имаме всички основания да гледаме оптимистично на бъдещето. Подемът на социалистическите кинематографии в наше време и успехите на прогресивно-реалистичното киноизкуство в много западни страни ни кара да вярваме твърдо, че отличните филми ще заемат все по-широко място в българския кинорепертоар. И както досега в продължение на 25 години, така и в бъдеще творбите на седмото изкуство ще служат за духовното усъвършенстване на нашия съвременник — строител на комунистическото бъдеще.

ЕДИНОМИСЛИЕ И ЕДИНОДЕЙСТВИЕ

СТ. Ц. ДАСКАЛОВ

С Дако Даковски се познавахме от преди Девети. Той беше ученик във Врачанската мъжка гимназия. А аз учител в моето родно село. Срещали сме се неведнъж по квартирите във Враца или пък в подземните зали на красивата пещера „Божия мост“ край село. Имахме, така да се каже, една и съща съдба, един път. Мене ме уволниха като комунист, а него го изключиха за същото. Борбата ни е срещала после при различни случаи. През Отечествената война бяхме пак заедно, на културния фронт воювахме, в Първа българска армия. И като се върнахме, случи се така, че пак заедно почнахме да работим — да правим филм. И тука вече се прояви дълбоката ни творческа дружба. Това стана, защото и двамата бяхме селянчета, и то от Врачанско; и двамата бяхме изпитали тежката орисия на нашия селянин през фашисткото робство; и двамата бяхме участници в борбата на нашия народ за по-светло бъдеще, имаме еднакви естетически позиции, един и същ мироглед и творчески метод. Така се получи оная спойка, единомислие и единоействие, от която се роди кинотрилогията за нашето ново село. Бих казал, не само за нашето ново село, а за нова социалистическа България. Нищо че действието и на трите филма става на село. Важни са човешките взаимоотношения, проблемите, психологическите състояния и сътресения, обществените и лични конфликти.

Как киното трябва да служи на народа си? Това беше нашата главна цел като създатели на филма. В моите сценарии се стремях да предам духа на новото време, да очертая основните образи, да разреша проблемите. Но, как-

то е известно, за да стане един сценарий филм, това зависи вече от цял колектив, актьорски и снимачен. И на първо място — от режисьора. Ние



срещнахме много трудности. Онова време беше изпълнено с драматизъм. Започваше времето на социалистическото преустройство — разравяха се пътищата в душите на хората, падаха предредженията, късаха се морални и идейни окови, мъчителното се раждаше новият живот. Тази голяма драма на българския народ, този велик прелом обединява и трите филма, създадени по три мои литературни произведения: „Своя земя“, „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Стубленските липи“. Превръщането им във филми беше затруднено, защото тогава всичко вървеше, кипеше, не бяха олегнали пластове, едни се съмняваха в истините, заложили в произведенията, други ги тълкуваха превратно. Отвсякъде — така беше тогава — всички искаха да оценяват, да преоценяват, да бдят, да се намесват. И се намесваха комисии, институти, министерства, организации, всеки искаше по своему да завърти камерата, всеки даваше препоръки. Отдел „Скотовъдство“ при Министерството на земеделието официално писа, че в първия български филм за новото село трябва да се включи и изкуственото осеменяване (тогава бяха докарали породисти кочове от Съветския съюз). И се получи едно отприщване, което трябваше да отбиваме и канализираме, за да не отвлече здравата почва. Даковски прояви характер в тоя важен момент. Той не се огъна, стоеше здраво зад нашата правда. Стигнахме до ЦК. Тогава другарят Тодор Живков завеждаше селскостопанския отдел и с признателност си спомням, че той застана на наша страна и даде път на филма. Филмът излезе, „Неспокоен път“ го кръстихме в последния момент. И сполучливо, защото отразяваше новия, неспокоен път на нашия народ. Той има голям успех не само по селата, но и по градовете. На едно обсъждане в Златица партийният секретар ми каза:

— Другарю Даскалов, знаете ли колко ни помогна вашият филм? Разсипахме се да убеждаваме, да настояваме и ние, и отгоре, но хората удариха на жегла и не щат да влязат в стопанството. Казаха ни от ЦК, че има такъв филм. Проектирахме го и всички до един след филма се записаха. И досега не знаем как стана така. Въпреки това имаше критици, които казваха: „Защо е трябвало да правите филм за един човек, който е седнал да плаче за земята си. Та това е луд човек. Кой нормален плаче за земя!“ А тогава мнозина плачеха. Защото не бе-

ше лесно да се простиш с един живот, с една душевност, създавана столетия и предавана като семейно и национално знаме на поколенията. Даковски насмешливо се отзоваваше за тия критики:

„Луди излязоха критиците, а не Митко Генин. Те не разбират душата на своя народ. Това са хора, които искат книжнически да направляват творчеството.“

Даковски имаше жива връзка с народа. Той беше романтик по душа. Но в същото време и здрав реалист в творчеството си, чужд на всякакви мода и извращения в изкуството. И това ни сближаваше. Обичаше простотата. И това също ни сближаваше. Някои умишлено търсеха в тая простота някакво опростителство. Това го огорчаваше. Ала той беше упорит и последователен, верен борец на своята позиция. Ние воювахме на много фронтове. Имаше стари схващания и модни напъни. За да воюваме успешно, ни даваше гласък животът, отприщен след свободата. Стараехме се да уловим главното, перспективите на бъдещето. Да наситим филмите с човечност и да предадем атмосферата на великия прелом в най-дребните неща. Даковски искаше всеки кадър да диша, всяко дръвче, всяка педя земя, всяко движение, всяко лице да носи възлението на народа през оная епоха. И той го постигна.

Даковски беше поставен пред тежко изпитание. Създаваше за пръв път свой самостоятелен филм. Беше дебютант в „Под игото“ и сега, във филма „Неспокоен път“, трябваше да покаже какво може сам като творец. Той прие сценариите убедено, като човек на земята. Но имаше и свои увлечения да претворява. Това идеше от сгорещеността на въображението му и се получаваше тук-там едно излитане, известни отклонения от главното. Имали сме спорове. Не можеше да ги разреши нито сценарна комисия, нито художествен съвет, нито централно управление. Трябваше той самият да се убеди и сам да намери правилното разрешение. И той намираше наистина най-добрия съветник. Отиваше там, при първоизвора, отдето са се родили моите произведения. Ходеше по селата без мене, за да не му влияя. Четеше сценариите на кооператорите по блоковете или вечер, като се върнат от работата, в читалището. Съветваше се с местни партийни ръководители, проверяваше дори репликите, които можеха да

се тълкуват двуяко. Искаше да се убедим напълно в правотата на най-дребните факти. И от тия срещи с народа той извлече голяма полза. Връщаше се при мене и казваше усмихнато:

— Ти знаеш ли, че ние сме прави!

Същият, който се тревожеше за някои остри, говореше вече съучастнически, съавторски:

— Не ти си прав, а ние сме прави.

Той намираще изцяло покритието на образите. „Намерих Мито“ — извика ме тревожно той. Бяхме гледали вече най-големите артисти от Народния театър в пробите за Мито. И двамата не бяхме доволни. И той, и аз не харесвахме театралността, чужда на главния герой. Търсехме нещо земно, непосредствено, жизнено и такова дарование открихме в Иван Братанов, още никому неизвестен. Един рецитатор от провинциална сцена, който още като се показва, ми взе сърцето: как впрегна кравите, как изгледа председателя, с какво огорчение си тръгна — с две-три стъпки и движения разкри целия образ. Това беше наистина щастлива находка. Тоя човек имаше дарбата да претворява живота на нашия селянин, защото сам беше селянин. Веднага го познавах и му вярвах.

Даковски не обичаше шампите, схемите, воюваше за ново режисьорско виждане и пресъздаване. Тая новота той виждаше в моето творчество и за това се захвашаше с него. Четеше всичко, каквото излиза от печат. В промеждутъците от един до друг филм навярно си омръзвахме, той търсеше да намери нещо друго, което да филмира. Ала пак се връщаше при мене в ръка с ново мое произведение. И на снимачната площадка Даковски беше същият — реалист, суров поет. Артистите му живеяха на село. Не само като квартиранти, а като участници в труда на кооператорите. Познаха и разбраха задружния селски труд, освободиха се от театрални маниери. И така целият колектив благодарение на неговата здрава ръка допринесе за цялостното стилово изграждане на филмите. Явяваха се затруднения. Ала ние

ги разрешавахме там, на самото място. Животът ни подсказваше. Аз се радвах, че Даковски непрекъснато усвояваше школата на народа. Отвори обектива широко за жизнената правда. Той уважаваше автора, не само за мислите му, а почерка му. Стараеше се филмът да носи физиономията и на писателя. Не си позволяваше да вземе едно произведение и да си прави каквото иска. И това единомислие, този еднакъв подход към явленията в живота и в изкуството, този вкус и близък творчески строй доведоха до създаването на нашата филмова епопея.

Даковски не доживя да види своето дело през очите на десетилетието и да създаде нови, още по-крупни произведения. Ала неговото дело, оспорвано и помрачавано приживе, можем сега с основание да наречем „филмова епопея“. И сега, когато я гледам, се вълнувам, както се вълнувах, когато пишех литературните произведения, и по-късно, когато пишех сценариите. Но много по-важно е, че не само аз се вълнувам. Спомням си първия конгрес на културата. Бързам да не закъснея и ме настига проф. Янков. Хваща ме под ръка и казва:

„Заеш ли, снощи се върнах много уморен от тежко заседание. У дома бяха пуснали телевизора. Гледам — проектират твоя филм „Неспокоен път“. Бях каталясал. Идваше ми да падна в леглото. Но веднага сцените ме приковаха. Забравих умората и го гледах докрая, с едно такова вълнение, може да не ми повярваш, до сълзи. Цяла една епоха видях след двадесет години. Цял един народ... Жена ми гледаше и се шегуваше: „Нали беше уморен.“

Това е преценка не на селянин, а на един градски човек, учен. А учените мъчно се вълнуват. Професор-хирург, а хирурзите още по-мъчно се вълнуват. Затова казвам, че тази филмова епопея създаде един етап в нашата кинодраматургия, посочи един път на развитието. Дано по-младите го разберат, оценят и продължат... делото на Дако Даковски. Народът ни иска това.

ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО ПРЕЗ ЮБИЛЕЙНАТА ГОДИНА

ЯКО МОЛХОВ

От 21 до 23 юни в Кюстендил бе проведен с фестивална тържественост Вторият национален преглед на българския документален филм. Главно място в прегледа заемаше продукцията на Студия за документални филми, но с отделни творби участваха и Студия за игрални филми, Студия за военни филми, телевизията, както и Студия за научно-популярни филми. Под девиза „25 години революционна кинодокументалистика“ бяха демонстрирани постиженията на всички, които у нас се занимават с производството на документални филми.

Бяха представени 34 филма с различна дължина и в различни жанрове, които в известна степен дават основание да се правят изводи и обобщения за идейно-художественото ниво, до което са достигнали творците на документалното ни кино. Но беше очевидно, че подборната комисия, която е избирала филмите, е имала предвид не само естетически, а и тематични и други съображения, свързани с юбилейната година. Тъкмо поради това някои от филмите бяха посветени пряко на тази годишнина, а други, макар и косвено, отговаряха на празнично-юбилейния повод.

Може би двадесет и пет годишнината даваше основание и за едно ретроспективно показване на най-добрите произведения на нашето документално кино, създадени през тези години и получили признанието на публиката, още повече, че много от познатите ни документалисти, така или иначе свързани с историята на нашето кино, не бяха представени на сегашния преглед. Питам се кога и как щяхме да можем да им отдадем внимание, ако не по този толкова радостен и естествен повод?

1.

Направи ми впечатление, че от 34 филма шест бяха на един и същи автор. Очевидно „асът“ на днешното документално кино е Христо Ковачев — заслужил артист, носител на много международни и национални награди, и затова своите бегли критични бележки за прегледа ще започна с неговите творби.

Ковачев встъпи във филмовата си кариера като оператор, сетне като автор-оператор, сега е и оператор, и режисьор на филмите си. а често автор или съавтор на сценариите им. Така че неговото творчество може да се смята за един от редките примери на авторско творчество в нашата кинопрактика.



„Партизан за бой се стяга“

Като изключим филма „Господари на дъжда“, създаден от него и многогодишната сътрудничка на Ёрис Ивънс Марион Мичел, всички останали филми на Ковачев, показани на тазгодишния преглед, бяха плод на неговите пътувания в чужбина. Това свидетелствува, че Ковачев отдава все повече време на репортажния жанр и по-малко се застоява върху терена, на който стабилно изгради изкуството си на документалист-лирик, заплетен от труда на хората с редки, героични професии. Иска ми се да вярвам, че въпреки завоеванията си в новата област той отново и не веднъж ще се връща към своята стара голяма любов — киното-документ, анализ на живота, на създанието в нашата родина.

Сред произведенията на Хр. Ковачев централно място заемаше едночасовият репортаж за Япония „Хиляда жерави“. Филмът започва с добро настроение, очевидно настроението на създателите му, на които се предоставя рядката възможност да посетят една толкова привлекателна и далечна страна, каквато е Япония. Плод на щастливо хрумване са беглите интервюта, взети от хората по оживените улици на слънчева София, които интересно, понякога смешно отговарят на внезапния въпрос „Какво знаете за Япония?“. Но още в тази част на филма прозира онова, което ще стане негов основен недостатък. Отначало тези импровизирани интервюта ни развеселяват, а сетне в някакъв неуловим миг започват да ни дотягат и ние, зрителите, искаме час по-скоро да се намерим в тази Япония, за която и ние като интервюираните толкова малко знаем. А когато сме вече в самата Япония, виждаме, че и създателите на филма са обзети от импровизационна треска, защото и те самите са твърде малко подготвени, за да ни открият страната. И за да не изглежда, че филмът няма идейно осмислящ го център — те ни превърлят в Хиросима и ни налагат отново да преживеем ужаса на атомния взрив. Тъкмо в тази част отново се проявява отсъствието на чувството за художествена мярка. Трябва да бъде откровен: не можем заради святостта на темата да злоупотребяваме с търпението на публиката. Темата за Хиросима и

атомната бомба е постоянна във всички форми на прогресивната пропаганда. Ежегодно в Хирошима се събират протестиращите против войната. Така че темата е постоянно напомняна и — това е феномена на зрителската психология — настъпило е едно емоционално пресищане от нея. Ние, българските зрители, отдавна сме запознати с ефекта на атомния взрив, отдавна вече сме съгласни и убедени в античовечността на употребата на атомната бомба, за да не става нужда отново и отново да бъдем убеждавани. Това поражда досада. А най-малкото, което очаквах от създателите на „Хиляда жерави“, беше, че те ще ни спестят **незаснетите** от тях кадри, за да ни пререзкажат как е станало ужасното събитие и какви са резултатите от него. Впрочем вмъкването на темата Хирошима в кинотекста на един поначало замислен като пътепис филм нарушава общия му стил. Беглите зарисовки от всекидневието на големия град, неговите контрасти и характерната психология на жителите му ето кое впечатлява и в тях е силата на филма.

И тук е използван, както в някогашния филм на Христо Ганев и Ковачев за Алжир, шеговитият диалог между сценариста Марко Стойчев и режисьора Христо Ковачев, както и откровеното самокоментиране и обръщане към публиката. Същият приём беше използван и от Рангел Вълчанов в пътеписния му филм „Между два бряга“. Това потретване на едно и също решение очевидно не е най-доброто. Може би в случая щеше да е по-интересно, ако текстът беше поднесен с класическа строгост — лаконично-информационен, и то само там, където е наложително. Защото, каквото и да говорим, по-съществено значение в киното имат изразителността на кадъра, а не словесното му обяснение, монтажното внушение, а не текстуалното.

За да се направи един проблемен филм за Япония, пък и за която и да е страна, е нужна вътрешна подготовка и съвсем друг подход. Преди да я открият пред нас, авторите трябва сами да са я открили — в историята, в географията, в демографията ѝ, в битовото ѝ всекидневие и в социалните ѝ измерения... Съответствието между задачата и условията за реализирането ѝ е коректив, който може да ни предпази от кинематографично лекомислие. В документалното кино естетическият и гражданският обем на филма не се определят от метража му или пък от тезата му, а от художествената му идея, съответно реализирана.

Краткият репортажен филм „Пролетта на една дружба“ за посещението на нашата правителствена делегация начело с д-р. Тодор Живков в Индия е най-интересно осъщественият от всички досегашни наши филми, посветени на подобни събития. Блясъкът на посрещането, дружелюбието на домакините, спонтанността на приятелските изблици, историческите мигове на преговорите между държавните ръководители на двете страни и най-сетне националният колорит на Индия и чудните паметници на нейната култура — всичко това е поднесено с вкус, с мярка и с безупречна яснота. Искам да подчертая, че тъкмо протоколната обусловеност на творческата задача е предпазила Ковачев от всякакви отклонения от нея и това се е превърнало в организиращ целия материал художествен принцип, толкова важен и толкова рядък в нашето документално кино. Пълнотата и кинематографичната прецизност на този малък филм ни правят още по-силно впечатление, като имаме предвид трудните условия, при които обикновено се снимат филми от подобен род.

Христо Ковачев е режисьор и на три филма, създадени при редакция „Фокс“. Независимо от всичко друго идеята за водене на идеологическа борба чрез непосредствено заснет филмов материал от света, който отричаме, заслужава поощрение. Разбира се, за такава борба силата на удара трябва да бъде точно примерена и ударът изкусно нанесен. От трите филма по сценарий на Драган Марамски най-пълно отговаря на целите и задачите си филмът „Стига ни един Адолф“, осъществен с оригинално заснет материал от някои сборища на западногерманската НДП — „националдемократична партия“ начело с Адолф Таден. В много интересна и занимателна форма Христо Ковачев ни внушава главната мисъл на филма — че в западногерманското общество зрее една голяма и опасна сила, неофашизмът. И ако не се води енергична борба с нея, може да се повтори злоещата за човечеството авантюра на Адолф Хитлер. Много изразителни в този филм са портретите на самия Таден, в някои моменти може би и по внушение на текста, когато виждах това лице с мустачки „ала Хитлер“, нещо в мене настръхваше. И тъкмо в такива моменти, ефектно вмъкнати в монтажа, идваха кадрите на протестиращите западногермански граждани, които отказаха гостоприемство на конгреса на националдемократическата партия... Усещането за надигаща се опасност, за тревога не ме напускаше до края на филма...



„Сянка над празника“

Макар и малко разточително удължен, филмът „Голата американка“, дело на същия авторски колектив, може да издържи един по-висок критерий към сатиричния жанр. Камерата прониква в една прочута частна галерия на модерното изкуство, за да ни покаже много ефектни експонати, сами за себе си красноречиво защитаващи темата на филма. Като добавим към това, че са доловени и недоумяващите погледи на голяма част от посещаващите този „храм“ на съвременното упадъчно буржоазно изкуство, ще разберем, че оригиналните снимки на самите източници си остават най-добрата форма за водене на идеологическа борба. Ако филмът беше малко по-кратък и може би без коментар, неговата ефективност и художествена цялост щяха да бъдат още по-внушителни. Текстовото иронизиране на абстрактното изкуство не е равностойно на онзи ефект, който произвеждат самите „художествени“ творби.

Обратното е в другия филм от същата серия — „Ах, този свободен свят!“ — изобразителният материал е доста беден и без ироничния текст мъчно бихме разбрали, че всъщност се цели изобличението на „свободния свят“. Между другото голямата слабост на този филм е отсъствието на документална конкретност. На екрана виждаме кадри от един град „изобщо на Запад“, виждаме марш на полиция в каски, увеселителни заведения и т. н., но достоверността в такива случаи се поражда от точното позоваване на местата, къде о тези кадри са снети, както и обстоятелствата, при които са снети — тъкмо онова, което наричам документална конкретност. Без нея не може да се постигне ефектът на обобщението. Авторите на филма са търсили обобщението, тоест изобличението, като са настоявали повече на коментара, а не на собствената изобличителна сила на самите кадри. Имам усещането, че и този филм е направен без достатъчна предварителна подготовка. Но това не е пътепис, а филм по тема...

На прегледа видяхме и три филма, репортажни по жанр, близки по тема. Първият от тях — „Фестивал—68“ — е дело на режисьорски и операторски колектив начело с Румен Григоров. Вторият — на режисьора от Студия за игрални филми Владислав Иконов „Вьетнам е близо“ и третият на Януш Вазов „Сянка над празника“, представен от Студията за научно-популярни филми и Българска телевизия.

„Фестивал—68“ е един дълъг филм, основан повече на хроникално заснети моменти от Световния фестивал на младежта, отколкото подчинен на една организираща цялото художествена идея. Очевидно амбицията на създателите му е да ни дадат представа за размаха на младежкия празник, повече да ни информират, отколкото да ни развълнуват емоционално. Докато гледах филма, не можех да се освободя от чувството, че в него са влезли едва ли не всички технически валидни кадри от фестивала и във фокус е попадала преди всичко неговата официална страна.

Тъкмо обратното е в „Сянка над празника“ на Януш Вазов, също основан върху мигове от фестивала. В този двадесетминутен филм без текст, кинематографично ярко изразителен е проведена категорично и въълнуващо идеята, че над празника тегне сянката на войната във Вьетнам. Класически просто, но ефектно е използван приеът на контраста, на контрапунктирането. Във фойерверка на празника, в центъра на който е делегацията на вьетнамската младеж, отведнъж в цветен и звуков дисонанс се появяват едноцветните кадри от войната, кратки, но зловещи със своята действителност и като че ли едновременно. Ето на това е основан художественият ефект на филма — на изобразителния контрапункт. И в края на филма в сцените на прощаването, толкства добре уловени, тъкмо внушената ни „сянка над празника“ ни напомня властно, че това прощаване не е като всички други трогателни раздели: тези чудесни вьетнамски девойки и момци се връщат в един ад и може би ги виждаме за последен път не само защото празникът е свършил... От всички филми, представени на прегледа, „Сянка над празника“ беше емоционално най-изразителният и художествено най-убедителният.

Силната експресивност на документализма издига този филм в ранга на художествените явления. В съпоставянето на документите се крие тяхната художествена изразителност, точно както изкуството на художника е в съчетанието на багрите или пък на писателя — в думите.

Казвам това, защото тъкмо в тази сфера — в съпоставянето на документалните кадри, а не просто в монтирането им — се проявява чувството за художествен такт и мярка. Това е особено важно за някои теми, които като тази за Вьетнам са постоянно в нашето внимание. Темата за Вьетнам е нестихваща, неприятна, постоянно напомняща ни за себе си морална болка. Тя е във всекидневната информационна рубрика на вестника, напомнят я редица официални и неофициални акции по целия свят. Всичко това затруднява, а не улеснява филмовото и интерпретиране. Пример за това е филмът на Владислав Иконов „Вьетнам е близо“.

Иконов е имал редкия шанс да ни напомни за болката на човечеството чрез едно лично свидетелство в репортажен филм, заснет в Северен Вьетнам, и то преди официалното прекратяване на бомбардировките. Можеше да се очаква, че режисьорът ще се самоотстрани от всичко онова, което вече ни е известно от всекидневната хроника на Вьетнамската война, че там на място ще открие един Вьетнам, който ние не познаваме.

За съжаление дори темата за геноцида, тоест унищожението на народа в неговата цялост, не е станала водеща във филма и той се раздробява на редица подтеми, често защитени твърде условно. И се получава, че всъщност и тук стават свидетели на недостатъчната подготовка за реализирането на голямата задача, на разчитането на импровизацията. А когато това се отнася за такава далечна страна, каквато е Вьетнам, и когато се прави не пътепис, а тематична документалистика — подготовката трябва да бъде всеотдайна, като подготовка през завоюване на непознати пространства и върхове...

Филмът „Вьетнам е близо“ не добавя нищо ново към онова, което ни е известно, и почти хаотично, без организираща цялото художествена идея трупа кадри както оригинално заснети, така и архивни. Иконов се мъчи хем да води полемика с американския писател Джон Стайнбек, като покаже ужаса на непре-

станните бомбардировки, разбира се, не непосредствено засягати, хем да възхвалят спокойната доблест на вьетнамския народ, неуморно възстановяващ разрушенията... Неусетно режисьорът се плъзга по линията на тематичната изчерпателност, което често е просто тематичен еklektизъм. От екрана звучи претенциозен текст, който най-малко приляга на мислите ни за Виетнам, тревожни, но не високопарни...

Тематичната документалистика или репортажният филм имат свой специфичен филмов синтаксис: това е преди всичко филм на движението, на кинематографичната промяна, на събитието, на уловения миг. Въм филма на Икономов бедният изобразителен материал не може да заговори, колкото и дълго да стои на екрана. Тсва е само ненужно злоупотребление с филмовото време. Същото е и с непрестанното, макар и в различни ракурси показване на едно и също нещо — например разрушената католическа църква с някои оцелели по чудо паивни статуи. Това, че отново и отново се връщаме на статуята или панорамираме върху аркадата, не може да превърне от също себе си снимания обект в кинематографична метафора, нито пък текстът може да компенсира напълно бедната картина. Една цяла част от филма — „Втора песен на американския войник“ — е направена само върху останки от паднали американски самолети. Обзема те нетърпение, което скоро прераства в раздражение: чувството за художествена мярка е грубо нарушено. Очевидно Икономов е разчитал на внушение в желаната посока извън картината, а това в киното се наказва с тъкмо обратната реакция на публиката.

3.

Сега ще се спра на филмите, непосредствено свързани с юбилейната година и посветени на нея. Това са филмите, които възстановяват историята, често пъти с изследователски патос. Това е един от най-развитите жанрове в кинодокументалистиката и в известен смисъл — обединяващ научната популяризация или документално-научното начало — художествено-емоционалното. Ако ги обединим в една рубрика — историко-документални — ще забележим, че те заемаха доминиращо място в прегледа. Сега може да се каже, че нашите документалисти откриха изразителността на документите — снимки, писма, официални протоколи — и върху тях започнаха да изграждат филми, отговарящи все повече на жаждата ни за себепознание.

Един от най-амбициозните и по замисъл, и по метраж, и по използваните прийоми беше филмът на Бурян Енчев и Елена Попова — „Дневник на нашата младост“. Тук са организирани снимки, архивни документи, архивна кинохроника, интервюта, тематичен филмов материал от днешни дни, така да се каже, живи свидетелства и аргументи. Първоначалният тласък на филма се основава на едно щастливо хрумване: снимката на абитуриентите от гимназията в едно малко градче през 1943 година. Съдбата на тройката ремсисти, връзките им с партизаните, издевателствата на фашистките власти, идването на Съветската армия, първите дни на новата власт и днешният ден на същите хора. По този начин голямата тема за великата промяна е подхваната от създателите на филма откъм нейната регионална, почти интимна страна. Много zajímavтелен и подкупващ в началото, филмът за всеобщо учудване отведнъж започва да става все „по-обобщаващ“, местните събития преминават в общонационални и така да се каже, на неутрален фон, а не на местния, на който разказът се основаваше досега, са вмъкнати дълги интервюта на участниците в събитията. Художественот ѝ равновесие на филма се нарушава, интимният му тон изчезва, филмовият разказ става все по-резоньорски, за да премине накрая в цетен апотеоз на строителството.

Гледах филма и ми стана тъжно за това, че едно толкова интересно замислено начинание е удадено в общоват патос поради отсъствието на художествена дисциплина и идеята на филма се е подчинила на амбицията за изчерпателност. Кому е нужна тази изчерпателност, въобще възможна ли е тя?

Конкретно свързан и посветен на предстоящия празник е и монтажният филм на Георги Стоянов—Бигор „Партизан за бой се стяга“. Като е използвал изключително кадри от първите дни на Девети септември, заснети от операторите на кинохрониката, и оригинални архивни записи на радиото от онова време Бигор е съумял да възпроизведе атмосферата на тези паметни дни и бурния ентузиазъм на народа от изгряващата свобода. Популятната песен „Партизан се за бой стяга“ дава емоционален ток на целия филм. Монтирани с мярка и интелигентност, тези кадри заговарят с нова експресивност.

Макар и несвързан с юбилейния повод, бе представен и филмът на Стефан Харитонов „Илинден“. Режисьорът е използвал един чудесен приъом, толкова рядък в нашето кино: историографския очерк. Чрез вестникарски съобщения, редки фотоси и писма от лични архиви и официални протоколи той възстановява Илинденското въстание и последиците от него, за да изобличи недалновидната политика на тогавашните управници на България и другите балкански страни. Използването на ръкописните и вестникарски документи е толкова изразително, че изводите, които се правят, са категорично ясни и убедителни. Те се раждат от безупречната логика на разказа от неговата отмереност.

Филмът на Георги Янев, „Войнишкото въстание“ е опит за изграждането един епичен разказ, съответен на историческото събитие. Режисьорът се стреми да постигне по-машабно и по-патетично звучане в изобразяването на събитията и затова напуска от време на време документалния си материал и чрез нови монтажни връзки се мъчи да нанесе акцентите, които са му нужни. Но тъкмо опитът да се изгради египетски разказ е слабата страна на този филм. В миговете, когато сме пред самите документи — снимки, рапорти — и особено когато чуваме гласа на Ленин, който в една своя реч споменава за бунта на българските войници от 1919 година, филмът действа с класическа простота и силно впечатлява. Мисля си, че понякога простият разказ за големи събития върши несравнимо по-ефектна работа, отколкото умишленото подчертаване на значимостта им...

Пак в рубриката на изследването, този път в литературно-историографска насока е филмът на режисьора Иван Фичев „Ти ли я свърши бай Ганю“ по сценарий на Димитър Мантов. В този филм се усеща полемичен патос. Авторите му се мъчат и според мен твърде успешно да посочат конкретните причини за гибелта на големия сатирик: Алеко Константинов. Щастливецът пише остри политически фейлетони, които не шадят и самия дворец, засягат обществено-политическите нрави на българското княжество, разобличават самата княжеска особа и неговото правителство... Гласът на Щастливеца, гласът на народната съвест, възбужда озлоблението на властващите. Оттук до политическото убийство има само една крачка.

Едновременно с това толкова интересно и документирано разкритие авторите на филма се опитват да очертаят и писателското дело на Алеко Константинов, като за целта използват кадри от един стар нем филм „Бай Ганю“. Амбицията на създателите на филма да бъдат изчерпателни ги е гласнала към загубване на художествената мярка. Най-добрата част от филма е тази за фейлетониста Алеко.

Към събитията на нашата културна история се насочва и Кирил Тошев с филма си „Гласове от големи премиери“. Големите певци, които нашата страна е дала на света, са показани в снимки и записи. Гледах филма с интерес, що се отнася до информацията, която носи, и едновременно с леко огорчение, когато липсата на стилово единство издаваше липсата и на режисьорска концепция.

4.

На прегледа бяха представени и няколко историко-биографични филми, както и опити за портрети на наши съвременници; заслужават внимание и два опита: за социологичен филм и филм за децата. Между тях изпъкна с безспорните си качества филмът на младата режисьорка Константина Гуляшка „Тя ще си остане на двадесет и шест“. С интелигентност и усет за композиция Гуляшка пресъздава чрез снимки, документи и много хубав дикторски текст краткия, но героичен живот на народната героиня Лилияна Димитрова. С чувство на преклонение и респект към образа на героинята, но едновременно с много такт и деликатност в този филм е поднесена не само информация за живота и дейността на Лилияна, но е постигнато и нещо твърде рядко и ценно — изваян е един човешки образ, от мъртвите фотоси е възкресен живият характер и човешкото обаяние на героинята, без натрапливо изтъкване, без патетика.

Филм с подобна тема е и „Лили Карастоянова“ на Дора Винарова. Изграден като че ли на същия принцип — фотоси, писма, документи, — филмът не излиза от границите на информацията, на регистрацията на фактите и не се домогва до мига на художественото внушение.

От портретите за наши съвременници бяха представени три филма — „Откраднати мигове“, посветен на Гяуров (режисьорски колектив начело с Те-

нию Казака), „Николай Гюзелев“ под режисурата на Асен Траянов, „Вера Кирова“ на Людмила Шишкова. Както виждаме, и трите са за хората на оперно-балетното изкуство и трите са изградени по един и същи принцип — няколко ефектни изпълнения, няколко сцени от подготовката, от интимния им живот. Шаблонът на тази схема най-зле се е отразил на „Откраднатите мигове“. С повече чувство за мярка са направени двата останали филма.

Заслужават добра оценка преди всичко като опит за навлизане в нови тематични сфери филмите на Лили Горанова и Весела Зарева. „Крокодил Нил“ е откровена късометражна новела, която ни въвежда в поетичния и очарователен свят на децата от предучилищна възраст. Поетическото отношение на авторката към чистия свят на децата е осъществено в няколко хубави хрумвания.

„Сватби и разводи“ е немного лесен опит в един твърде перспективен жанр — социологическия филм. Дебютът на Весела Зарева дава надежди, говори за кинематографичен усет.

Накрая ще спомена и два филма, които също ни занимават с днешния ден — „Комплексна бригада“ на Барух Лазаров и „Родопчанчета“ на Ана Богатова. Първият е лаконичен разказ за един знатен бригадир от Видинско. Чрез скромен и точен документален разказ е разкрита същността на едно обикновено трудово ежедневие, показани са принципите, по които е организирана комплексната бригада. Да информира — това е приката цел на този чист по жанра си филм.

„Родопчанчета“ не само информира, но успява и да ни трогне с очарованието на малките ученичета, които смело преодоляват трудните условия на суровия родопски бит, за да се приобщат чрез училището към бъдещето на своята родина.

*
* *
*

Изводите от тазгодишния преглед на документалното кино се налагат от само себе си. Не бих желал да повтарям, че към тематичното му еднообразие се добавя неговата трайна естетическа болест — отсъствието на чувство за художествена мярка и за контакт със зрителя. Аз бях свидетел как публиката напускаше салоните, когато филмите ѝ доскучаваха. Липсата на достатъчно търсения и експериментиране обрича нашето документално кино на застой.

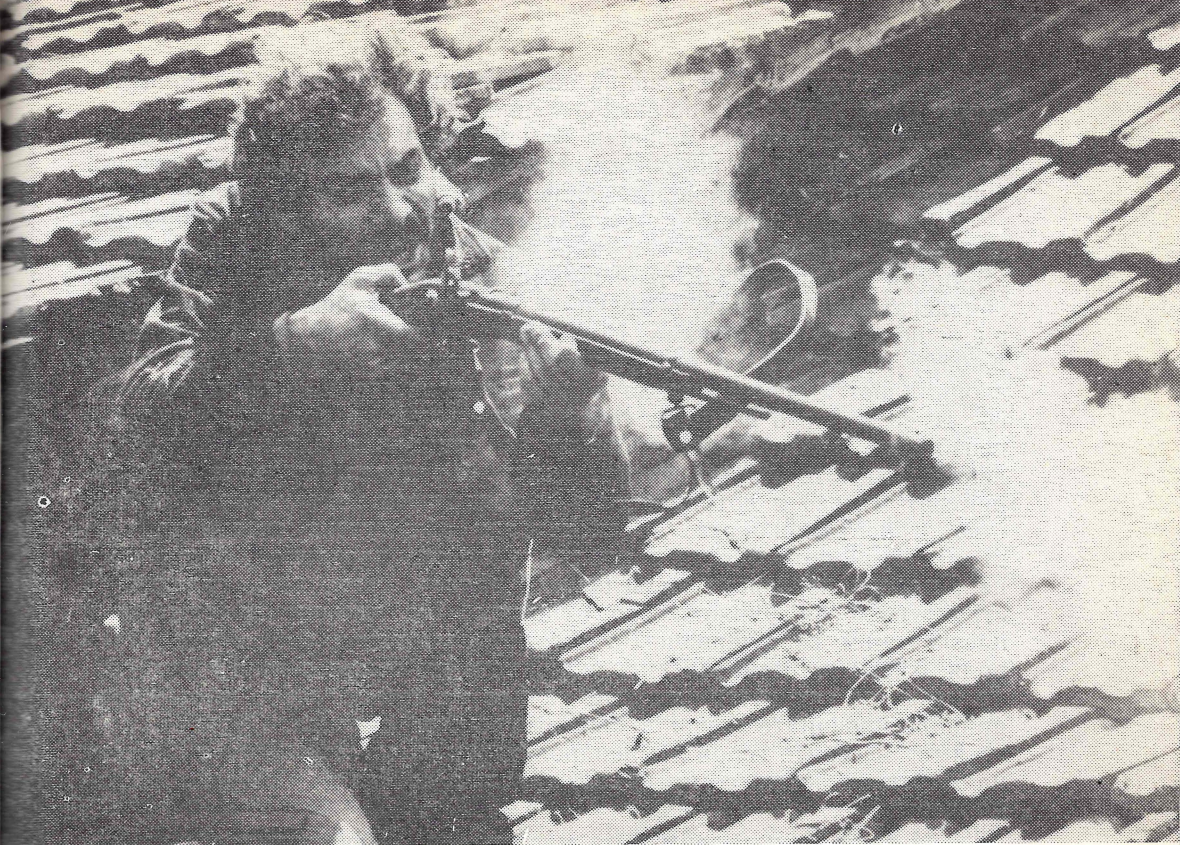
Странно е, че в един момент, когато документализмът навлиза все по-внушително в сферата на драматургията, белетристиката, когато набира толкова голям престиж в световен мащаб — нашето документално кино така очевидно изостава. Ако искаме то да утвърждава социалистическия хуманизъм, е нужен критичен преглед на оръжията му. Без съвършенството на отделните елементи, от които е съставено, документалното кино не може да ни поднесе интересни, привлекателни за публиката документални творби.

ОПИТ ЗА АНАТОМИЯ НА АНАРХИСТИЧНИЯ БУНТ

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Не можем да разберем напълно „Любовницата на Граминя“, без да познаваме достатъчно добре творчеството и интересите на режисьора Карло Лидзани.

Всъщност във филма като че ли няма нищо за разбиране или за неразбиране... Традиционна история, типичен мотив из литературата на критическия реализъм от края на миналия и началото на нашия век (сценарият е написан по разказ на Джовани Верга). Неговата тема, неговият сюжет се изчерпват с няколко думи: социалната драма на бедняшкия Юг. Ние може да не разбираме достатъчно детайлите на италианската история: особеностите на политическия момент, характеристиката на отделните партии, борбата между гарибалдийските настроения и консервативния дух на Савойската монархия, разочарованието на Юга от неизпълнимостта на обещаните демократични промени и т. н.; но сме близко до духа на разказаната случка. Тя е колкото типично сицилианска, толкова и типична за всяка изостанала селска страна. Проблемите на героите на филма са били и проблеми на българския народ отпреди няколко десетилетия. Да си припомним нашата „селска“ белетристика, нашите големи представители на критическото реалистично изкуство. В техните произведения ще намерим почти същите социални и политически условия, отношения, страсти, съдби. Същите развръзки... На революционния тласък на Гарибалди в Италия у нас отговаря духовният подем, свързан с националноосвободителното движение; след обединението на Италия и след освобождението на България огромните трудови селски маси и от двете страни са изправени пред едни и същи социални проблеми, изживяват сходни разочарования... Предполагам, че тази вътрешна близост на съдбите, независимо от доста различните форми, в които те се изявяват, е била причината двете кинематографии да видят във фигурата на Граминя повод за сътрудничество.



Джан Мария Волонте в ролята на Граминя

Но ако не погледнем зад границите на разказаното, остават скрити мотивите на днешния активен интерес на един режисьор с подчертано модерна ориентация като Карло Лидзани, към тази традиционна и в значителна степен смислово изчерпана история.

В едно свое интервю Карло Лидзани споделя: „Този филм идва след една криза, продължила няколко години, когато моите интереси към обществото и към историята се потвърждават от живота... Световните политически събития — Виетнам, кризата на американската политика, демократичните движения, които се появиха дори и в Западна Германия, това, което става във Франция, последните политически избори в Италия — показват, че нашият свят преживява много голяма криза, че навлиза в сфера на огромни преобразувания... Затова мисля, че бъдещето е на едно кино с дълбок интерес към големите социални и исторически събития. „Любовницата на Граминя“, разбира се, не е и няма да представлява най-важният филм на това пробуждане, но той е все пак съставна част при възстановяване на моя интерес към този вид филми. Началото на едно мое предстоящо връщане към определена тематика може да се изрази със заглавията на няколко филма, които възнамеря-

вам да поставя: за Че Гевара, за Мартин Лутър-Кинг, за атентата срещу Руди Дучке в Западна Германия...“

Тези планове на Лидзани (осъществени или не, те ни говорят по еднакъв начин за неговите възгледи) го показват като художник, чувствителен към най-новите явления в западното общество.

Нека се обърнем и към филмите му непосредствено предшествуващи „Любовницата на Граминя“: „Събуди се и убивай“ и „Бандити в Милано“. В тези филми Карло Лидзани разглежда някои негативни явления, свързани с духовната криза, за която говори — по-точно бандитизма. И Лучиано Лутринг от първия филм, и Кабала от втория са антиобществени типове, корените на чиято асоциалност Лидзани вижда в корумпираността на самото общество. Те са колкото реакцията, своеобразен начин на протест, толкова и неизбежни, закономерни продукти на социалния климат. Израз на непреодолимото противоречие между бурзината, с която се фабрикуват митове и потребности в съвременното консуматорско общество, и невъзможността за значителни обществени слоеве да превърнат тези потребности в реална житейска практика. „Бандитите“ на Лидзани изразяват несъгласие с ролята, която им е отредена в структурата на буржоазното общество. Но техният протест не е насочен към разрушаване на структурата, която им отрежда тази роля, а към промяна на индивидуалното им място в тази структура. Те искат да се интегрират към начина на живот, който притежава привилегированите групи в съществуващата система. Образът, който имат неговите герои-лumpенпролетарии, е зловещ. Това е образът на жертвата, която се превръща в палач, но без да престава да бъде жертва...

И така да потърсим сега мястото на „Любовницата на Граминя“

След всичко казано, струва ми се, не бихме могли да заподозрем Лидзани в прищевката да направи неизразителна илюстрация на отминали исторически събития. Преди всичко се налага на вниманието приликата между предишните му герои и Граминя. Граминя напомня Лучиано Лутринг, напомня още повече Кабала (също в изпълнението на Джан-Мария Волонте). По темперамент, по начин на действие, по външен вид той им прилича... Независимо от разликата в епохата всичките идват от едно и също социално дъно, аутсайдери, безправни и безгласни, те виждат разрешение единствено в бунта. Но с това приликите свършват! Те са били израз само на една външна приемственост, вярност на определени форми... Под старите форми се крие обаче едно ново социално съдържание. В бунта на Граминя има нещо принципино ново... Нещо, което го отличава не само от Лучиано Лутринг, от Кабала, но и от старите хайдути, от всички многобройни минали недоволници и отмъстителни. В мислите и постъпките на Граминя се усеща съвременен рефлекс.

Граминя е борец се човек. Неговите постъпки са пропити от висока принципност. Нито веднъж той не се опитва да се възползува от своето „привилегировано“ положение на човек извън закона. Той не търси материални еквиваленти на възмездие. Любовта и тъгата по загубената бащина къщичка е по-скоро данък на сантименталната традиция. Истинският мотор на неговите действия е обидата,

поруганата човечност, разочарованието, неприемането на безправие-то и произвола, които новата власт на старите барони натрапва на страната. Граминя се бори против барона, но за него борбата не се изчерпва с личното отмъщение. Той отрича цялата социална структура, която го задушаваша, независимо в какво индивидуално представителство се явява тя.

Знаем резултатите на неговия бунт. Не само от филма — преди това от историята. Филмът е пропит от тъга, която изкрystalизира в мъдър урок: обречеността на всеки примитивен, стихийен протест, неефикасността на индивидуалния анархистичен бунт.

Струва ми се обаче, че основният интерес на Карло Лидзани е бил насочен не към известния извод, а към изследване механиката и формите на бунта на Граминя и Джема. В известен смисъл за него те са днешни младежи, герои от майските събития, скрити под един исторически костюм. Граминя и Джема са преработени на съвременните момчета и момичета, представители на младежките движения, на младежкия протест... Да отхвърлим драстичността на ситуацията, изстрелите, убийствата (макар последните западни филми например „Ако...“ на Линдси Андерсън да ни показват една вече болезнена, шизофренична и кървава реакция на младежта срещу обществото, което усещат като враждебно и отричат) и да погледнем „ежедневието“ на техния бунт, да погледнем интимния им живот.

Бунтът им е преди всичко морален. И ако за Граминя би могло да се възрази, като се посочи, че той губи земята и къщата си, преди да хване пушката, при Джема не е така, дори обратното — нейното семейство се сдобива с дом. Мизерията е показана на екрана, но не се превръща в централен проблем, тя е по-скоро опознавателен белег на епохата... Граминя и преди измамата е узрял за своя бунт, за предизвикателството си към държавните институции, които възприема като органи за насилие. Унизена от варварските обичаи, превърната в предмет от господстващото морално лицемерие, Джема бяга, търси компанията на чужденеца Граминя, на чудовището, за което разказват, че е убил баща си... Тяхната любов дължи началото си на солидарността в отрицанието на всичко онова, което са оставили долу в селото. След това идва чисто човешкият момент...

В очите на останалите тяхната любов е грешна, неморална, извратена. За самите тях тя е елемент от предизвикателството им, един сполучливо намерен скандал: волна, свободна, животинска, необуздана. Но не само това. Те са си необходими, тяхната нежност е трогателна. Скарани със света, те намират в любовта си компенсация за всички прекъснати връзки. Всеки от тях олицетворява в очите на другия човечеството. Тази любов е спасение от самотата, от доброволната изолация... Седнали пред входа на своята пещера, мръстни и немити, той — брадясал с къдрави сплъстени коси, тя — разгърдена, с разпуснати плитки, цялата обкичена с цветя, те така много приличат на днешните х и п и т а.

Те са избягали от обществото, презрели са не само неговите норми, но и неговите придобивки, неговите удобства: чувствуват се добре в своята пещера, сред природата, която ту е ласкава, ту враж-



Емилия Радева в ролята на майката

дебна, ту е препятствие, ту сигурно убежище — но в техните очи винаги едно одушевено същество... Те издигат в култ примитивното съществуване. И подобно на днешните обитатели на Хайт-Ашбъри обичат да го демонстрират сцената с фотографа, когото те специално повикат в планината и пред чийто апарат застават в неестествени пози на ентусиасти с карабини на рамо.

Има нещо безпомощно и трогателно, обречено в тяхната връзка, в тяхната самота. И Карло Лидзани точно го е схванал. Краят на Граминя идва с началото на кризата в техните отношения. Самотата, насилието, с което са заобиколени и на което трябва да отговарят, анархизмът, пълното обезверяване, което не позволява на Граминя да потърси убежище на континента — всичко това довежда до безизходица. Постепенно Граминя губи човешкия си облик, неговото будно социално чувство се изражда в асоциални постъпки (жестокото и ненужно убийство на лудия). Джема не достига дотук. Тя си остава жена — нея я изпълва някакво разумно начало, един винаги буден инстинкт за живот. Граминя е краен — той стига до отрицание на живота. Неговото убийство е почти самоубийство.

Разграничавайки се от Граминя в края на филма, осъждайки го, Карло Лидзани подчертава както обречеността на яростните,



Стефания Сандрели в ролята на Джема

спонтанни, неорганизирани реакции на абстрактната революционност, така и позитивните елементи в този анархистичен бунт. Той е такава искра, която може да запали голям пожар (бунта на селяните срещу барона; в неговото дъно несъзнателно е примерът на Граминя) — една бъдеща борба, способна да бъде организирана и направлявана...

И така филмът „Любовницата на Граминя“, проектиран в един по-широк контекст, този на търсенията и интересите на режисьора, заема необходимо място в неговото развитие. Той е момент от стремежа на Лидзани към създаването на съвременни герои. И ако на Лидзани му се удаде да реализира споделените си замисли, Граминя ще бъде преходното звено от герои като Лучиано Лутринг, лумпена-анархист, към съзнателния, организиран борец за преобразуване на обществото.

От изказванията на Лидзани се вижда, че той самият чувствава частичността на постигнатите резултати. В „Любовницата на Граминя“ липсва художествената категоричност на предишните му филми. В него присъства високият професионализъм, а в някои епизоди и изобразителната виртуозност от „Бандити в Милано“, но

общо филмът оставя чувството на известна неудовлетвореност. Той е неизпипан докрай — една хроника, чиито най-съществени моменти са останали неакцентирани, в един увлекателен и страстен, но малко неизразителен разказ. Най-важното в тази история е изпуснатото — психологията на героите, пълнотата на техните преживявания. И понеже не можем да обвиним Карло Лидзани нито в липсата на талант, нито в недостига на професионална ловкост, питам се къде другаде може да бъде причината. Намирам я пак в него. Струва ми се, че Лидзани не е повярвал достатъчно във възможността от този материал да се направи наистина съвременен филм. Той прави опит, но му липсва силата и страстта на убедения.

А може би има нещо в разказаната история, което не се поддава на актуализиране — нейната стара и шаблонизирана сюжетна схема а ла сицилиано. Своего желание да третира Граминия като съвременен бунтар Лидзани е трябвало да защити още в сценария със съществени изменения в структурата на разказа, а не да се задоволява само със съвременни стилизации в областта на „микродраматургията“ — детайлите на поведение, интимните отношения, типа реакции, външния вид...

Безспорни във филма са актьорските присъствия. Филмът ни изненадва с високите качества на нашите актьори, които макар и да нямат главни роли, бяха неузнаваеми. Много рядко сме виждали в киното така естествено и органично да присъствуват и Петър Слабаков, и Васил Попилиев, и Стойчо Мазгалов, и Тодор Тодоров... С безпогрешен усет за характера и темперамента на актьора Карло Лидзани е определил техните способности, границите на тяхното амплоа. Тук е секретът на успешната им игра...

За своето изпълнение в „Любовницата на Граминия“ Стефания Сандрели получи на кинофестивала в Сан Себастиан наградата за най-добра женска роля. Тя успява леко и естествено да предаде най-характерното за своята Джема: неосъзнатия, инстинктивен подтик на постъпките ѝ, на бунта ѝ. Тя се води по гласа на сърцето си, затова не винаги добре разбира това, което става около нея, но винаги намира пътя да бъде вярна на природата си. Тя носи в себе си конфликт между безперспективността на анархистичния бунт и женската си природа, в която крещи необходимостта от продължение на живота.

Граминия е последният образ, който Джан-Мария Волонте, един от най-ярките съвременни италиански актьори, създаде. Наскоро след завършването на филма той се отказа от по-нататъшно сътрудничество с киното. Ето неговото обяснение:

„Трябва да намеря разрешение на някои проблеми от духовен и професионален характер. Забелязах, че от известно време с мен стават странни неща. Събуждам се сутрин и виждам, че ми предлагат баснословни суми, за да участвувам в някой филм. Това ме накарва да се откажа от работата си в киното. Ако продължавам да следвам пътя, който се очертаваше пред мене, щях да се превърна в предмет, щях да се превърна в инструмент в ръцете на хора, чиито интереси не съвпадат с моите. Не искам и не мога да играя във филма, защото по такъв начин се включвам в индустриалната система, която ще ме превърне в автомат, без да вярвам в това, което правя.“

Тези негови възгледи обясняват начина, по който Волонте представя Граминя. Има нещо много лично в неговото изпълнение: демоничността, необуздаността, яростта, която не щади нищо, отчаянието и злобата — всичко това е и едно лично послание. Дълбоко вътрешно Волонте е сроден със своя герой, има неговата съдба: съдбата на човек, който отрича една система, възстава против структурата ѝ, против опитите да бъде интегриран в нея, да бъде асимилиран и корумпиран. Ето защо (въпреки грубия и нечувствителен дублаж, чужд на каквито и да е нюанси, високопарен и безличен), ние имаме среща с един силен и въздействащ образ, образ, който се запомня, който става символ, олицетворение на човешка съдба и обществена тревога.

НОВ ПОГЛЕД КЪМ СЪБИТИЯТА ОТ ВОЙНАТА

Интересът на съветските кинематографисти към военната тема не е преходно явление. Художници от различни поколения ще се обръщат винаги към нея не само за да покажат още веднъж размаха на военните битки, психологическата дълбочина на трагичните събития. По силата на своите особености — изключителна ситуация, остър драматизъм и пределна достоверност на фактурата, военната тема дава широки възможности за по-цялостно разгръщане и решаване на трайни и актуални проблеми от философски и морално-етичен характер. С течение на времето съветското киноизкуство разкрива под разни ъгли събитията на войната. На преден план изпъкват едни или други проблеми, решават се едни или други възпитателни задачи. Монументално-епични филми и произведения с камерно-лиричен тон на повествование, философски размисли по повод на войната и подчертано зрелищни постановки, наситени с бойна техни-

ка и хилядни масовки — необичайно широк и многолик е творческият диапазон на съветското изкуство, посветиле своите произведения на военната тема. С искреността на очевидци художниците, преживели войната, разказваха за съдбата на едно поколение, жертвувало своята младост в пламъците на войната... Непреходната сила на тези филми е в героиката на суровата действителност, в неподправената, почти документална атмосфера, в активната непримиримост към врага, в романтичното извисяване на човешкия характер, в уважението и преклонението пред подвига

В съвременния етап от развитието на съветското киноизкуство се забелязва нова тенденция в отношението на творците към събитията от войната. Сега най-младата генерация кинорежисьори, повечето от които дебютанти при ленинградската киностудия, оставяйки верния на дълбокия реализъм, предлага и зашищава любопитен аспект при интер-



**Валентин Зубков в сцена от филма
„На война като на война“**

претиране на темата. Заедно с няколко други филма („Вярност“, „Женя, Женечка и Катюша“, „Костелив орех“ и др.) те се насочват към традиционния за съветското киноизкуство художествен материал с поглед, който оживява и обновява традициите, създадени от практиката на няколко поколения художници. В техните произведения историческите събития съществуват като проекция на актуална проблематика, а в героите се пречупва едно съвременно светоусещане — изострено, неспокойно и дълбоко индивидуализирано.

Няколко филма, които ще се появят и по нашите екрани,* дават достатъчна

представа за търсенията на съветските творци. В тях можем да открием положителните насоки в тази нова тенденция, както и някои симптоми на опасността от непълноценни художествени решения.

В тези филми има нещо много симпатично и привлекателно — приглушена лиричност и простота на разказа, мек хумор и битова обстоятелственоост, нескривана обич към героите и уважение към сериозността на темата. Войната с нейните традиционни атрибути — баталии, пиротехника и грандиозни масовки, почти отсъства. Търсена е документалната достоверност на детайла и общата атмосфера, очертават се рамките на едно определено историческо време, проектират се неговите сложни въпроси и проблеми. Авторите се стремят да разкрият богатата душевност на своите герои, в която пречупват и намират непреходни критерии за високи морално-етични ценности — героизъм, вярност, патриотизъм, мъжество и т. н. Историческата дистанция не се превръща в оп-

* „На война като на война“ — сц. В. Курочкин и В. Трегубов, реж. В. Трегубов, опер. Е. Мезенцев. „Хроника на пикиращия бомбардировач“ — сценаристи В. Кунин и Н. Бирман, реж. Н. Бирман, опер. А. Чиров. „Годен за нестроева служба“ — сценарист Е. Савела, реж. В. Роговой, опер. Н. Николаев.

равдание за безплодни търсения в областта на стилистиката. Режисьорите умело я подчиняват на своите конкретни художествени задачи — така се ражда естествена и проста интонация, малко иронична, изпълнена с носталгия и трагикомизъм. Персонажите във военни гимнастюрки мислят и оценяват събитията с нашите критерии и светуосещане; така утвърждавайки моралните качества на героите от годините на войната, режисьорите утвърждават идеалите на своето поколение, поколението от края на 60-те години.

На преден план е поставен въпросът за героизма и позата, за високите слова и простота на подвига, за делниците на войната и истинското мъжество. Без да е замислен като антитеза на теорията за „антигероя“, всеки един от тези три филма е полемичен. Спорът за героизма не е изкуствено натрапен отвън, а живее в драматургичната тъкан на произведението. Трите филма воюват срещу априорната предпоставеност на героичната постъпка, подчертавайки нейната историческа и идеологическа детерминираност.

Сама за себе си съдбата на екипажа на младши лейтенант Малешкин (арт. М. Кононов) от филма „На война като на война“ не е изключителна; напротив, режисьорът В. Трегубович се старае да подчертае навсякъде нейната обикновеност и простота. Дори в подбора на типаж към своя филм той генерализира този принцип. Неговите герои са непосредствени в своята почти детинска незащитеност, житейска неопитност (Малешкин) или лукава простосърдечност (Бянкин на арт. Ф. Одионов); те не произнасят официозни монолози, защото военните делници са възпитали вярното чувство за истинската стойност на думите. Техният подвиг е също така скромен и спонтанен, както и воинското им ежедневие (Домешек на арт. О. Борисов). Дори в минутите на най-тежки военни операции, когато понякога човешкият живот е в плен на спящата случайност, авторите не забравят да намерят и подчертаят смешната страна на ситуацията. Този верен психологически ход покорява със своята жизнена топлина, лишава подвига на персонажите от изкуствения ореол на красивата саможертва (обезвредяването на гранатата или танковата атака).

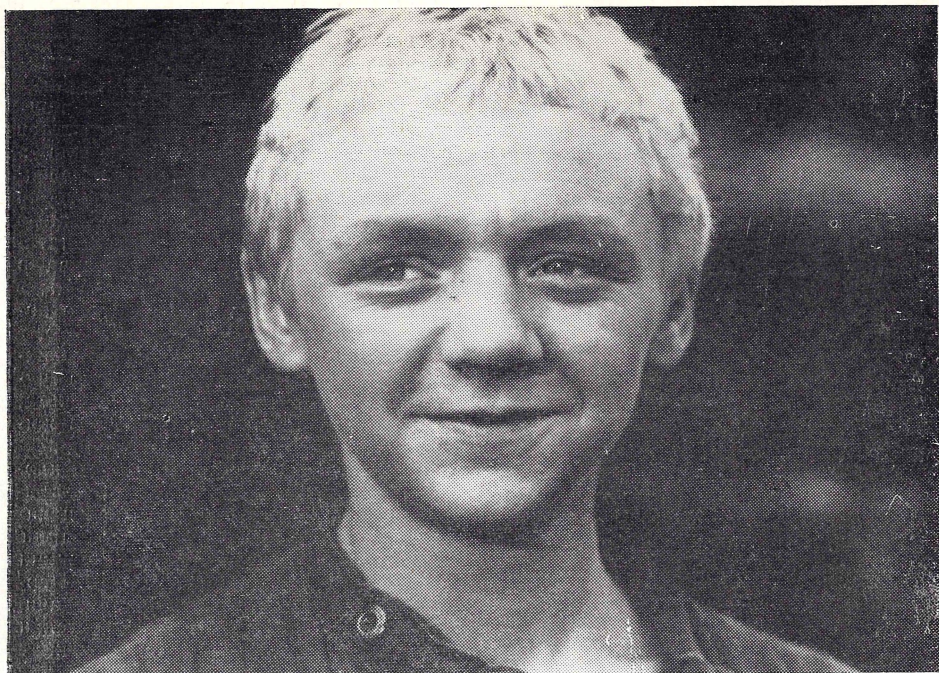
С подобна интонация режисьорът Н. Бирман рисува момчетата от екипажа на Архипцев (арт. Л. Вайнштейн) във филма „Хроника на пикиращия бом-

бардировач“. Наистина момчета, защото и Женья Сарт (Сайфулин), и мечтателния Венеамин (арт. О. Дал) в своята импулсивна жизненост и естествен афинитет към играта често пъти влизат в конфликт с педантизма на военните уставы (сцената в карцера). Но тези младежи — интелигентни, чужди на суровите военни събития, се оказват способни на подвизи, когато това е необходимо в името на високите им принципи и идеали. Те заставят зрителя да повярва в истинността на техния героизъм, в психологическата нагласа на едно цяло поколение, пожертвувало себе си в името на бъдещия живот. Тези филми ни убеждават, че онези, които извършиха чудеса от подвизи по време на войната, са били такива като нас, влюбени в живота, чужди на военната екзалтация.

От особено важно значение за философската концепция на авторите е въпросът за детерминираността на героичната постъпка. Външно спонтанна, тя ни подтиква да търсим скритите причини на този сложен психологически акт. Персонажите изпълняват локални задачи, които не поставят никакви значителни трудности пред тях — да поддържат танково настъпление („На война като на война“), да открият замаскирано немско летище („Хроника на пикиращия бомбардировач“). Всекидневни боеви задания, без които е трудно да си представим дори един най-обикновен делник на войната; задания, които изискват не толкова отчаяна смелост и саможертва, колкото свобода на избора и разкрепостени от себични интереси морални принципи. И тези полумомчета-полувойници извършват своя последен безименен подвиг, защото са вътрешно убедени в правотата на нравствената алтернатива, за която воюват. Не крайността на избора определя техния героизъм, а дълбоко осъзнатата лична отговорност на всеки един от тях в конкретната ситуация. Моралната красота идва не с патетичните слова и превзетата поза, а с емоционалния порив към идеала, към прекрасното.

Нещо повече, в двата филма е прокарана една много точна линия, развитието на която носи със себе си значително по мисъл обобщение — отделните личности прерастват в колективна личност (екипажа на Архипцев екипажа на Малешкин), която има своите проблеми, своите противоречия, своята биография. Една качествена трансформация на личността — макрокосмос в структурата на филмовото произведение.

Би било лекомислено да се абсолютизират постигнатите резултати, да се ка-



Витя Перевалов във филма „Годен за нестроева служба“

низира начинът на подход към темата. Избраният от авторите аспект в сериозния разговор за войната става уязвим като концепция в случаите, когато отсъства точна художническа реализация. Тогава суровата правда на действителността се възприема като забавен анекдот из фронтовия живот, оригиналният подход при създаване на образите като ексцентрична приумица, а лиричната интонация като неуместно сантименталничене, неща, които снижават качествата на филмовата творба. „На война като на война“ и „Хроника на пикираща бомбардировач“ имат своите недостатъци, които идват от желанието на дебютантите да дообяснят, да доразвият, да доразкажат образите на своите персонажи. Излишните дължини, неужното разтегляне на действието и неоправданите драматургични ходове са повече резултат от творческата незреелост. Но простотата и нескриваната симпатия на авторите към филмовите герои, изпълнени с много артистизъм и очарование от артистите М. Кононов, Г. Сайфулин и О. Дал, изкупват щедро слабите моменти в произведенията им.

Но когато историческият материал се трактува приблизително, когато стремежът на всяка цена да се прави „по-обобщен“, „по-дълбок“ филм, прикрива незначителна като обобщение мисъл, тогава на екрана се появяват произведения със съмнителни качества. „Годен за нестроева служба“ е типичен пример в това отношение. Авторите разказват историята за неловкия и объркан войник, който благодарение на своите чисто човешки добродетели успява да стане герой, да получи своя орден; история не съвсем оригинална и остроумна, но съдържаща възможности за една жива и свежа интерпретация. Режисьорът избира съмнителния път — с външни ефекти той се опитва да разшири съдържанието, което материала предлага. В тъканта на филма са привнесени елементи, чужди на общата му стилистика. На екрана се редуват игрални епизоди с автентична военна хроника, драматични ситуации с естрадни номера. Не е забравен и задължителният в такива случаи „лиричен мотив“, който още повече отежнява конструкцията. Филмът откровено придобива характерните белези на мелодрама, при това военна. Вторият план изгубва

своята реалност и сила на въздействие, фабулата натежава с нескончаемите си усложнения, а финалното решение говори най-малкото за лош вкус...

Актуалността и необходимостта от разработването на военната тема не е достатъчно оправдание за появата на несполучливите произведения. „Годен за нестроева служба“ още веднъж показва как небрежността, неустановената концепция и професионалната бедност водят до компромиси с изкуството.

Сега е трудно да се съди доколко филми от рода на „На война като на война“ и „Хроника на пикиращия бомбардировач“ са нови явления в историята на съветското киноизкуство. Във всеки случай те оставят трайни следи като сериозни произведения, в които се разкрива едно ново отношение към недалечните исторически събития от дисанцията на нашата съвременност.

Александър Грозев

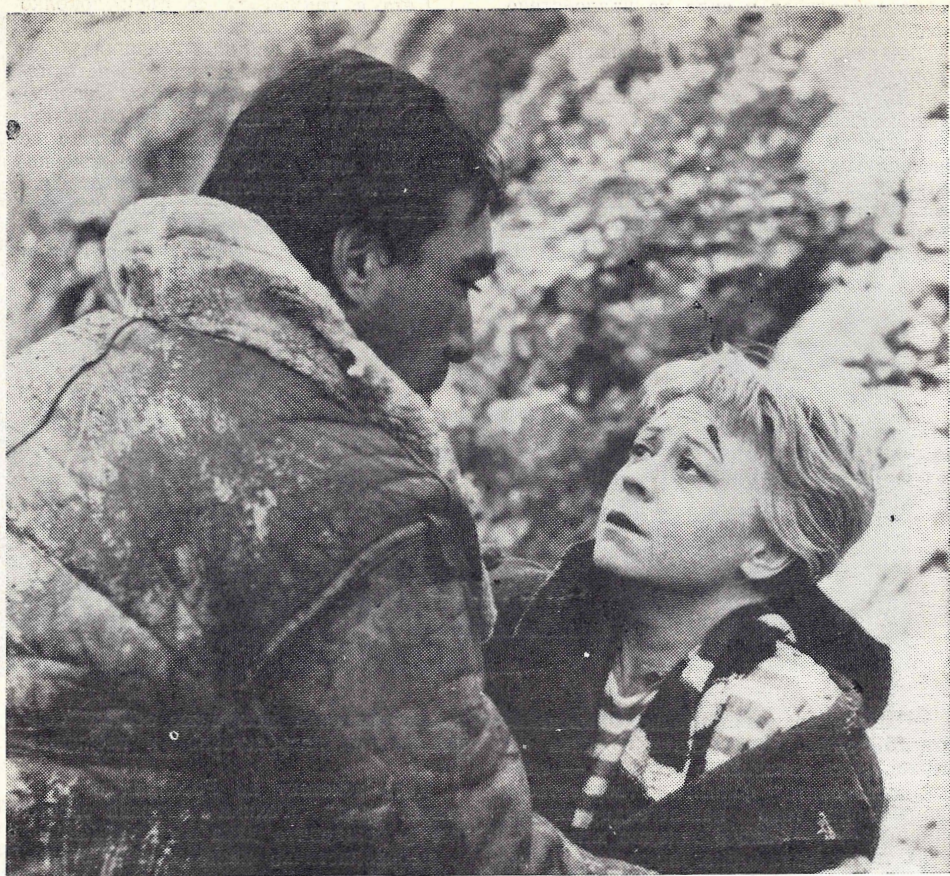
«ПЪТЯТ»

След едно чувствително закъснение от 15 години българската публика ще може да се запознае с „Пътят“ — един от „ключовите“ филми в творчеството на Фелини, това най-легионизирано име на съвременното западно кино.

В творческата биография на своя създател „Пътят“ е именно онази качествено нова творба, която наложи индивидуалността, обособи присъствието на младия Фелини сред мнозинството добри режисьори на следвоенна Италия. Но „Пътят“ беше и филмът, в който прозвучаха най-цялостно и най-интензивно онези нови настроения и мотиви, изразяващи депресията в обществената ситуация на Италия в началото на 50-те години. Кризата имаше своите обществено-политически показатели: икономическата стабилизация, политическата реакция, жестоката цензура и т. н. Но тя засегна самата сърцевина на общественния строй — човека, неговото съзнание и връзки с обществото. Личността загуби своето обществено равновесие, значимостта и целенасочеността на собственото си съществуване. Отделният човек бе изхвърлен от механизма на социалното движение. Идеалите бяха подменени с материални стимули, стремежът за пълноценност — с чувството за притежание, ценностите — с фетиши. Една

всевластна сила диктуваше общата конфекция на посредствено и несигурно битие.

Като асистент на Роселини в „Рим открит град“ Фелини свързва своето име с рождената дата на италианското неореалистично кино, изживя етапите на неговата еволюция като лична и професионална съдба, за да се утвърди като самобитен творец в началото на 50-те години. Той беше един от тези, които най-остро реагираха на промяната. Фелини изгради в своето творчество един собствен нравствен модел на света, измествайки „социалния интерес“ на неореалистите с интереса към индивида. Предложи на личността една възможност — утвърждаването ѝ; на света — една надежда — съхранената духовна сила на човешката природа. За Фелини общуването, приятелството, любовта са величини, които не подлежат на инфлация. Индивидът може и трябва да се бори с духовната инерция на мнозинството. Той сам определя своите духовни хоризонти, необходимостта от един по-съвършен морал е неговата вътрешна необходимост. Постепенно и мъчително личността сама трябва да достигне „до по-автентични извори на живот и държане, до истинските корени на индивидуалността“. Нравственият ко-



Антони Куин и Джулиета Масина в „Пътят“

декс на Фелини е много точно детерминиран и почти неизменен. Той се реализира в различните вариации на един и същ лейтмотив — човекът в постигане на своята вътрешна свобода. Сам Фелини казва: „Аз винаги правя един и същ филм. Само тонът в отделните реализации е различен.“

„Пътят“ е философска притча. Като че ли в този филм режисьорът е искал да проследи процеса на вътрешно освобождаване в най-крайните амплитуди на човешка изява — „от ангела до животното“. Дзампано и Джелсомина са съзнателно търсени полюси на човешко поведение, свързани в един критичен възел на отблъскване и привличане. Всеки може да се осъществи като личност единствено чрез другия. Делничното загубва своята ориентираща обстоятелственост, явленията имат стойност само

като определени смислови и естетически категории: циркът — щедра територия на жизненост и въображение, манастирът — съществуване, осмислено от скромната преданост на един идеал, селото — грубия практицизъм, алчността на сетивата. Проекции на големия свят в съдбата на една връзка, тези реалности също провокират конфликта, движението в психологическите изживявания на героинята. На тази условност на фона отговаря и определена синтетичност в образите на главните герои. Дзампано и Джелсомина са преди всичко две конфликтни начала на жизнен рефлекс и адаптация. В тяхната характеристика Фелини използва някои от най-разпространените съвременни философски концепции: Джелсомина се осъществява като личност в свободния избор (Сартър), като жизнена позиция.

Дзампано е екранна персонификация на фройдския „принцип на удоволствие-то“.

Инерцията на първичната жизнена приспособяемост е жестоката сила на Дзампано. Смътните сигнали на инстинктите, заплашителната напрегнатост на здравите мускули са защитните реакции на този човек-животно в един враждебен и непознат свят. Живеейки сред хора, но лишен от пълноценна връзка на човешко общуване, Дзампано има твърде приблизителна представа за тяхната същност. Приспособил се към пасивната логика на елементарните човешки отношения, той е напълно безпомощен в ситуации, изискващи подвижност, преценка, избор. Реагира инстинктивно, защитно, без да може да предвиди последствията. Жизнените сътресения по-скоро доказват неговата духовна статичност и стъпване пред една себепознаваемост.

Във финала на филма Фелини дава „прераждането“ на своя герой или по-скоро се занимава със самата психология на настъпилния емоционален шок — с неговите симптоми, ритъм, връзки. Това е един от онези кулминационни моменти на свръхнапрежение, на психическо възбуждане, винаги предпочитани от режисьора като израз на изключителната сила на човешката душевност.

Изначална стойност на човешкото съзнание, това е експозицията на образа на Джелсомина. Джелсомина е преди всичко „образ-процес“, жизнена позиция, която се оформя и осмисля при контакт с нещата, в тяхната динамична обусловеност и съпротива. По-скоро готовност за индивидуалност, а не завършена еволюция. Щастливо нетърпение в предчувствието на един свят, непознат и сложен, пулсът на който Джелсомина смътно долавя в пляска на вълните, в движението на своите пориви. Джелсомина е творчеството, обърнато към света и хората, любовитството. Връзката ѝ с Дзампано е не само факт на обстоятелствата, физическо насилие над една неоформена съпротивителност. Без да съзнава докрай, това е единствената ѝ възможност за общуване, за осмисляне на съществуването ѝ. Джелсомина се нуждае от някаква обща идея, общ смисъл, който да установи хармония между големия свят и нейната индивидуалност. Единственото свое предназначение Джелсомина усеща в това, да бъде нуж-

на някому, да дава, да твори в отношенията си с другите. Нейната криза идва от факта, че в хаоса на действителността тя не чувства своята необходимост. Думите на „Лудия“, че всичко на този свят, дори обикновеният камък, имат своето предназначение, ѝ донасят тъй дълго търсеното равновесие. Ако тогава тя бяга и е насилствено връщана, сега Джелсомина има правото на избор. Оставането при Дзампано е акт на утвърждаване на личността, познала своето жизнено предназначение. Затова безмисленото убийство на „Лудия“ — я изхвърля извън релсите: дълго чаканата хармония се оказва привидна. Светът, в който всичко има своето място, отново се показва в своята необузdana и нелогична стихия. Физическата смърт е завършек на отсъствието на душевна съпротива.

„Пътят“ е филм, в който Фелини реализира твърде отчетливо своята нравствено-философска концепция за света. Тази концепция буди сериозни възражения. Фелини например освобождава индивида от неговата обществена определеност. Джелсомина, която търси своята лична малка правда, е предварително обречена да бъде уязвима, да бъде жертва. Нейната смърт независимо от последвалото „прераждане“ на Дзампано е най-безспорното доказателство, че индивидуалната еволюция, която Фелини предлага на своите герои, е нереална, неефекасна. В „Пътят“ общността, хората са само тълпа — далечна, отчуждена, еднозначна. Героите не влизат в никакви същностни отношения с нея, по замисъл филмът не провокира към никакви социални изводи. Джелсомина и Дзампано интересуват режисьора единствено само като духовни начала. Добре направеният и психологически точният финал с „прераждането“ може да ни подведе към една съмнителна позитивност, защото тука се залага на свръхлогичното, „ирационалното“ в човешката природа.

Ограничен в своите мирогледни перспективи, Фелини се стреми да намери собствена мярка, свой критерий за света, да утвърди една абсолютна величина — човека, изстрадалия, отчужден и забравен от обществото индивид, който има сили да отстои своята пълноценност.

М. Саръиванова

«произшествие»

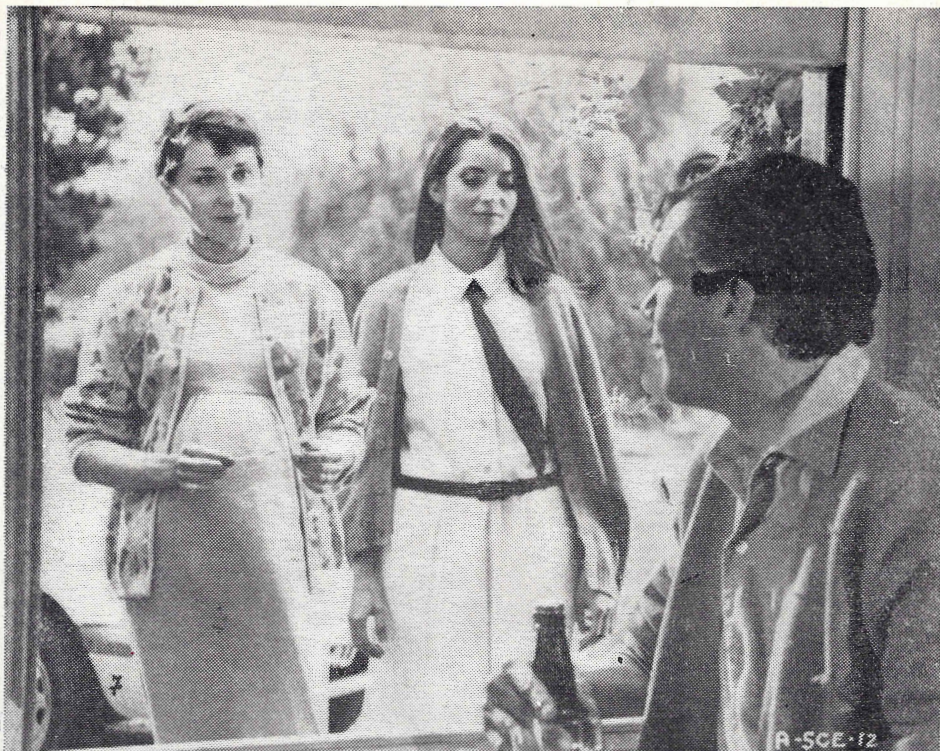
Авторите на „Произшествие“ са художници с подчертана творческа индивидуалност. Сценарият е от Харълд Пинтър, един от най-изтъкнатите драматурзи, представител на абсурдизма в английския театър. За разлика от другите произведения на Пинтър като „Асансьор за храна“, „Портиерът“, „Слугата“ в „Произшествие“ сюжетът не е необичаен, нито абсурден. Напротив, всичко върви съвсем нормално. Твърди се, че Пинтър е овладял до съвършенство уменията да създава характери и драматична атмосфера чрез диалога. Това се чувства и във филма. Режи-сьор на „Произшествие“ е Джоузеф Лоузи. Той е един от онези филмови творци, които Джо Макарти, чрез прословутата комисия за антиамериканска дейност прокуди от САЩ преди двадесет години заради обществените му и художествени възгледи. Неговите филми „Близък непознат“, „Крал и родина“, „Обречените“ се сочат като примери в съвременното киноизкуство. „Произшествие“ е втората съвместна творба на Пинтър и Лоузи (На фестивала в Кан през 1967 год. този филм раздели специалната награда на журито с филма „Срещал съм и щастливи цигани“.)

„Произшествие“ е алегоричен филм и неговият смисъл трябва да се търси във внушението за трагичното в човешкото съществуване, когато неговата опора са фалшът, сладострастието и егоизмът. Тук произшествието или по-скоро нещастие се превръща в катализатор на една голяма трагедия, чието значение съвсем не се омаловажава от факта, че е удивително незабележима. Става въпрос за трагедия на хора, които привидно имат всичко — добре осигурено съществуване, добра работа, семеен живот, който на пръв поглед е хармоничен и спокоен. Професорът по философия Стивън (Джък Богарт) се намира точно в такова положение. Професорът по зоология Чарли — също. Чарли е преуспял педагог, уважаван научен работник, телевизионен автор, с чувство за превъзходство и отлично любовно самочувствие. Стивън е негова

противоположност — подтиснат, с чувство на малоченност, страдащ от сексуални комплекси. Ролята на Чарли се изпълнява от Станле Бейкър. Другият герой е студентът Уйлям (Майкъл Йорк), син на аристократични родители, чиято кариера е осигурена. Тези трима мъже се въртят около младата студентка Ана (Жаклин Сезар), красива австрийска благородница. Те са приятели, възпитани, културни, способни да преценяват както собственото си държане, така и държането на другите. Но необходим е само един момент, когато алкохолът премахва външните форми на приличие, за да ги видим такива, каквито всъщност са — травмирани, брутални, цинични. Сексуалната надпревара за Ана определя тяхното поведение, вътрешният им живот. Тяхното отношение към нея е различно. Уйлям ще се жени за нея. Междувременно Чарли е успял да я направи своя любовница. Стивън чрез въображаемата си любов към нея се стреми да се измъкне от университетската затвореност, от тясното пространство, в което се чувства херметически изолиран. Неговата психика е най-затормозена. Той е несигурен, плах. Прави компромиси, като закриля Ана от полицията, тъй като предполага, че тя е карала колата. С това иска да я изнуди да му стане любовница. Когато това не става, той я изнасилва.

Смъртта на Уйлям (а може би и чувството за виновност, унижението) принуждават Ана да напусне Оксфорд и с това обрича двамата професори на жалко духовно съществуване.

Лоузи е направил от сценария на Пинтър филм, в който нищо предварително не се сигнализира, нищо не се издава. За кинематографичния стил на този режисьор един френски критик пише: „Стилът на Джоузеф Лоузи е насочен срещу онзи вид филми, които доказват, обясняват, изчисляват.“ Развивайки сюжета в „Произшествие“, той намира под неговата повърхност трагедията на своите герои и разиграва тяхната драма, интересувайки се само от вътрешния мир на своите герои.



Из филма „Произшествието“

Професионализмът на главните изпълнители (и не само на главните) е на високо ниво. Жаклин Сезар тънко и умело изгражда своята Ана и успява да създаде впечатлението, което търси — да ни представи своята героиня като загадка. Станли Бейкър внушава изключително добре интерпретацията си на Чарли. В одухотворения му поглед, върху интелегентното му лице няма и сянка от порочност и в контекста на образа. Това действа подтискащо. Дърк Богард в ролята на Стивън, който всъщност е централната фигура във филма (ние виждаме всичко през неговия поглед), е повече от убедителен. Когато наблюдаваме неговото неспокойно лице, усещаме, че този човек съзнава своето действително състояние, разбира кризата, в която е изпаднал и която заплаща с най-лошото, което може да постигне един човек — с абсолютната резигнация.

Чувството за време във филма се изгражда нормално, макар че действието се развива главно чрез откъслечни връщания; различните сцени се припомнят в логична и хронологична последователност. Филмът е сглобен без преходи, като се използва директният монтаж. Той е цветен — това повишава неговия естетичен и драматичен ефект. Красивите оксфордски пейзажи, зеленината, слънцето контрастира с мрачната и разрушена психика на героите.

„Произшествие“ е от онзи род филмови творби, които, без да бъдат „сложни“, изискват от зрителя да наблюдава търпеливо и задълбочено, да разсъждава, да разкрива чрез активната си намеса онова, което създателите на филма са искали да внушат.

Стефан Власков



Тази снимка на Чаплин е направена по време на процеса му пред комисията за
антиамериканска дейност

ЧАПЛИН — ФРАГМЕНТИ

Сенет ме отведе настрана и ми обясни метода им на работа.

— Ние не работим по сценарий, хрумва ни някаква идея и после следваме естествения развой на събитията, докато не стигне до гонитбата, същността на нашите комедии.

Този метод беше поучителен, но лично аз мразех гонитбите. Те обезличават актьора; колкото и малко да знаех за филмовото изкуство, знаех, че нищо не може да замени индивидуалността на актьора.

Този ден аз ходех от декор на декор и наблюдавах работата на продукциите. Като че ли всички подражаваха на Форд Стърлинг. Това ме обезпокои, тъй като неговият стил не ми допадаше. Той играеше ролята на разтревожен холандец и по време на снимките импровизираше реплики с холандски акцент; това беше смешно, но нямаше никакъв ефект при немия филм. Чудех се какво очаква от мен Сенет. Той ме беше виждал на сцената и не можеше да не знае, че не съм подходящ за комедии от типа на Фордовите; моят стил беше съвсем противоположен. А всеки сюжет и ситуация, замислени в студиото, съзнателно или не бяха пригодени към стила на Стърлинг; дори Роско Арбъкъл му подражаваше.

*

В деня, след като приключихме снимките с Лерман, Сенет се върна.. В единия декор снимаше Форд Стърлинг, във втория Арбъкъл: цялото студио беше заето от трите снимачни групи. Бях облечен в ежедневния си костюм и тъй като нямаше какво да правя, застанах на такова място, където Сенет да може да ме види. Той стоеше с Мейбъл, разглеждаше декорите на едно фоайе на хотел и дъвчеше края на пурата си.

— Тук ни трябва нещо забавно — каза той и се обърна към мен. — Иди и се гримирай като комик. Облечи каквото ти хрумне.

Нямах никаква представа как да се гримирам. Гримът и облеклото ми като репортьор не ми харесваха. Обаче на път към гардероба си помислих, че ще бъде добре да навлека широки увиснали панталони и големи обувки, да си сложа бомбе и да взема бастунче. Исках всичко да си противоречи: панталоните широки, самото тясно, бом-

бето малко, обувките големи. Не бях решил дали да изглеждам стар или млад, но като си спомних, че Сенет ме беше смятал за много по-възрастен, залепих си и малки мустачки, с които според мен щях да изглеждам по-възрастен, без да се скрие изражението на лицето ми.

Нямах никаква представа за образа. Но щом се облякох и гримирах, изведнъж разбрах точно какво ще представлява моят образ. Започнах да го виждам и докато се появя на сцената, образът беше напълно оформен. Когато се изправих пред Сенет, аз вече се бях вживял в него и започнах да се перча на ляво и на дясно, като размахвах бастунчето си и се разхождах пред него. В мисълта ми бликаха всевъзможни шегички и комедийни положения.

Тайната на успеха на Мак Сенет беше неговият ентузиазъм. Той беше идеалният зрител и непринудено се смееше на всичко, което му се струваше смешно. Той стоеше и се смееше, докато целият взе да се тресе. Това ме окуражи и аз започнах да му обяснявам образа:

— Виждате ли, този човек е една многостранна личност — скитник, джентълмен, поет, мечтател, самотник, винаги с надежда за любов и приключения. Той би искал да ви убеди, че е учен, музикант, херцог, играч на поло. Но в същото време не би се посвенил да събира угарки или да открадне захарното петле на някое бебе. И естествено, ако това се изисква от обстоятелствата, би ритнал и една уважаема дама по задника, но само когато е крайно разгневен!

Продължих да се въртя така десет минути, дори повече, а Сенет не преставаше тихичко да се смее.

— Добре — каза той, — качвай се на сцената и ще видим какво ще направиш там.

Както и във филма на Лерман, аз знаех съвсем малко за фабулата; знаех само, че Мейбъл Норманд се обърква в някаква история със съпруга и любовника си.

Най-важното във всички комедии е какво поведение ще възприемеш, а това не винаги е лесно. Във фоайето на хотела аз заех ролята на самозванец. Той се представя за един от поканените, а всъщност е само обикновен скитник, който иска да се приюти за малко. Влязох в залата и се спънах в крака на една дама. Обърнах се и свалих шапка, за да ѝ се извиня, пак се обърнах, спънах се в един плювалник, обърнах се и на него свалих шапка. Зад камерата започнаха да се смеят.

Насъбра се доста голяма тълпа — не само артистите от другите продукции, напуснали своите декори, за да ни гледат, но и общите работници, дърводелците и гардероберите. Това наистина беше комплимент за мен. Когато репетицията приключи, около нас се беше струпала доста многобройна публика, която се смееше. Скоро видях и Форд Стърлинг да наднича над раменете на другите. Когато всичко свърши, знаех, че съм се представил добре.

В края на деня, когато отидох в съблекалнята, Форд Стърлинг и Роско Арбъл махаха грима си. Разменихме си само по няколко думи, атмосферата беше натежала от напрежение. И Форд, и Роско ме обичаха, но имах искрено убеждение, че те изживяват някакъв вътрешен конфликт.

Епизодът беше дълъг, седемдесет и пет фута. По-късно мистър Сенет и мистър Лерман обсъждаха дали да го оставят така, както е, тъй като обичайният епизод в комедиите рядко надхвърляше десет фута.

— Щом е смешен — казах аз, — какво значение има дължината?

Те решиха да не го режат. И тъй като дрехите ми бяха създали един образ, още на самото място реших да се придържам към това облекло, каквото и ще да става.

Същата вечер в трамвая за в къщи пътувах заедно с един от изпълнителите на по-малки роли.

— Братле — каза ми той, — ти въведе нещо ново! Никой преди, дори Форд Стърлинг, не е предизвиквал такъв смях на сцената. Трябваше да видиш изражението на лицето му, докато те гледаше — то беше истински етюд.

— Да се надяваме, че така ще се смеят и в киносалона — казах аз, за да потисна чувството на гордост, което ме обзе.

*

За режисьор на следващия ми филм отново бе определен Лерман. Той напускаше Сенет, за да работи със Стърлинг, и като жест към Сенет оставаше две седмици повече, отколкото го задължаваше договорът му. Когато започнах работа

с него, аз пак бях пълен с предложения. Той ме изслушваше усмихнат, но не приемаше нито едно от тях.

— На театралната сцена това може да изглежда смешно — ми казваше той, — но във филмите нямаме време за такива неща. На екрана трябва непрекъснато движение — комедията е само претекст за гонитбата.

Не се съгласих с това обобщение.

— Хуморът си е хумор — възразих аз — както на сцената, така и на екрана.

Но той продължаваше да настоява за същите безсмислици, които „Кийстоун“ винаги беше правил. Действието трябваше да бъде бързо — а това означаваше да тичаш, да се катериш по покривите на къщи и трамваи, да скачаш в реки и да се хвърляш от кейове във водата. Въпреки неговите теории за комедията аз успях да вмъкна едно-две комични положения, които ми бяха хрумнали, но както и преди, той съумя да ги обезобрази при монтажа.

*

Бях играл в пет филма и в някои от тях бях успял да прокарам една-две от моите идеи въпреки касаните от монтажната. След като се запознах с начина, по който те монтираха филмите, започнах да вмъквам комедийните положения и виецовете точно в началото и края на даден епизод, като знаех, че ще им бъде трудно да ги изрежат. Използувах всяка възможност да изуча филмовото дело. При всяка свободна минутка прескачах до лабораторията за промиване на филмите и до монтажната, за да видя как монтажистът сглобява филма парче по парче.

*

По онова време режисьорската техника беше проста. За влизането и излизането в кадъра ми стигаше да мога да различавам лявата си ръка от дясната. Ако в края на някой епизод актьорът излизаше от дясно, в следващия епизод той влизаше отляво; ако излизаше с лице към камерата, в следващия епизод влизаше с гръб. Това, разбира се, бяха елементарни правила.

Но когато придобих повече опит, открих, че положението на камерата не играе само психологическа роля, а и раздвижва даден епизод; тя всъщност беше основата на кинематографическия стил. Ако камерата се намира твърде близо или твърде далеч, тя може да подчертае или да развали даден ефект. Тъй като пестеливостта на движенията е важен фактор, не би трябвало да караш актьорът да върви прекалено дълго, освен ако имаш някакви специални съображения, тъй като в ходенето няма нищо драматично. Мястото на камерата влияе върху композицията на епизода и появата на актьора. Мястото на камерата — това е киноинтонацията. Няма устновено правило, че крупният план по-силно акцентира даден момент, отколкото общият. Крупният план е въпрос на усещане; в някои случаи общият план може да подчертае по-силно желанния ефект.

Пример в това отношение има в една от моите ранни комедии — „На пързалката“. Скитникът излиза на пързалката, вдигнал единия си крак във въздуха, пързая се, върти се, препъва се и се блъска в хората и прави всевъзможни други глупости, докато най-сетне всички останали са натръшкани по гръб пред камерата; а той продължава да се пързая и стига до края на пистата, фигурата му намалява в далечината и той невинно сяда сред зрителите, наблюдавайки хаоса, който сам току-що е създал. И въпреки това дребната фигура на скитника в далечината беше по-смешна, отколкото ако беше в едър план.

*

В „Кийстоун“ научих много неща и „Кийстоун“ научи много неща от мен. В онези дни те малко разбираха от техниката, от сценичното майсторство или режисурата, които аз им донесох от театъра. Те не познаваха и пантомимата. За да снем един епизод, режисьорът например безизкусно подреждаше трима-четирима актьори пред камерата и с най-грубовати жестове един от тях казваше: „Аз искам да-се-ожения-за-дъщеря-ви“, като посочваше себе си; венчалния си пръстен и девойката. В мимиките им нямаше никаква изтънченост и въздействие и затова аз правех впечатление. В онези ранни филми знаех, че имам много предимства и подобно на геолог навлизях в богато, непроучено находище. Мисля, че това беше най-възбуждащият период в моята кариера, защото се намирах на прага на нещо великолепно.

*

Спомням си случая, когато за пръв път изпитах желанието да прибавя към моите филми и друго измерение освен комизма. Играех в един филм, наречен „Новият портнер“, в епизода, в който директорът на фирмата ме уволнява. Молейки го да се смили над мен и да ме остави на работа, започнах с мимики да му обяснявам, че имам голямо семейство с малки деца. Макар и да се преструвах, когато по време на репетицията вдигнах очи, за моя голяма изненада старата актриса Дороти Дейвнпорт, която стоеше зад кулисите и наблюдаваше сцената, се заливаше в сълзи.

*

Станахме много добри приятели и в хладните есенни вечери се разхождахме заедно по безлюдното крайбрежие на океана. Мрачната и тъжна атмосфера още повече разпалваше възбуждението ми. Когато чу, че след привършването на филма ще отида в Ню Йорк, той ми даде някои прекрасни съвети.

— Ти имаш забележителен успех и пред теб се открива чудесен живот, стига да знаеш как да се държиш... Когато отидеш в Ню Йорк, отбягвай Бродуей, стой далеч от очите на публиката. Много звезди грешат, като искат да ги виждат и да им се възхищават — това само разпръсва илюзията — гласът му беше дълбок и резониращ. Ще те канят навсякъде — продължи той, — но не приемай поканите. Избери си един-двама приятели и се задоволи да си представяш останалите във въображението си. Много велики актьори са правили грешката да приемат всяка покана. Вземи Джон Дрю; той беше много популярен сред обществото, приемаше всички покани, но хората не отиваха да го гледат на сцената. Те го имаха в собствените си гостни. Ти завладя света и можеш да продължиш да го владееш, ако стоиш настрана от него — замислено ми каза той.

Това бяха чудни, макар и доста тъжни разговори, докато се разхождахме в есенния здрач по пустинния океански бряг — Нет в края на своята кариера, а аз — в началото на моята.

*

Сара Бернар играеше във водевилния театър „Орфиъм“. Естествено тя вече беше много възрастна, към края на кариерата си, и не мога да дам вярна преценка на нейната игра. Но когато в Лос Анжелос дойде Дузе, дори възрастта и приближаваният край не можеха да засенчат блясъка на нейния гений. Тя бе придружена от отлична италианска труппа. Преди тя да се появи, един красив млад актьор изпълни прекрасно ролята си и великолепно овладя центъра на сцената. Как би могла Дузе да надмине забележителното изпълнение на този млад човек? — питах се аз.

После от крайната лява страна на сцената през една арка дискретно се появи Дузе. Тя се спря зад кошничка с бели хризантеми, поставена на рояла, и тихичко започна да ги пренарежда. Из залата се понесе шепот и вниманието ми веднага изостави младия актьор и се съсредоточи върху Дузе. Тя не погледна нито към младия актьор, нито към който и да било от другите артисти, а продължи спокойно да подрежда букета, прибавяйки и други цветя, които беше донесла със себе си. Когато свърши, тя бавно прекоси по диагонал сцената; седна в едно кресло край камината и се загледа в огъня. Веднъж и само веднъж тя погледна към младия човек — и в този поглед бе събрана цялата мъдрост и болка на човечеството. След това тя продължи да слуша и да грее на огъня ръцете си — такива красиви, чувствителни ръце.

Когато той свърши страстната си тирада, тя заговори спокойно, без да вдига очи от огъня. В изпълнението ѝ нямаше обичайното театралничене, гласът ѝ излизаше от въглените на една трагична страст. Не разбирах нито дума, но чувствах, че пред мен е най-великата актриса, която бях виждал през живота си.

*

По времето, когато работех в „Кийстоун“, моят скитник беше по-свободен и по-малко подчинен на действието. Тогава той рядко разсъждаваше, ръководеше се само от инстинктите си, свързани с основните неща: храна, топлина, подслон. Но



с всяка нова комедия образът на скитника ставаше все по-сложен. В характера му започнаха да проникват чувства. Това се превърна в проблем, тъй като скитникът бе обвързан с ограниченията на бурлеската. Може да звучи претенциозно, но за бурлеската е необходима извънредно точна психологическа обрисовка.

*

Журналисти са ме питали как намирам идеите за филмите си и аз и до ден днешен не мога да дам задоволителен отговор. С течение на годините открих, че идеите се раждат, когато страстно желаете да ги имате; при такова непрестанно желание съзнанието се превръща в наблюдателна кула; понякога музиката или един залез могат да възбудят въображението, да дадат път на една идея.

Според мен трябва да изберете тема, която да ви стимулира, да я разработите и да я уточните и, ако след това не можете да я развиете по-нататък, да я отхвърлите и да подберете друга тема. Елиминирането чрез натрупване е пътят за намиране на онова, което търсите.

Как получава човек идеи? Само чрез постоянство, което стига до лудост. Човек трябва да има способността да страда и да поддържа ентусиазма си в продължение на дълъг период от време. Може за някои хора да е по-лесно, отколкото за други, но аз се съмнявам в това.

*

Не беше необходимо да чета книга, за да разбера, че темата на живота това са борбата и страданието. Цялата ми клоунада инстинктивно се основаваше на това убеждение. Методът, по който създавах комедия, беше прост: хората попадат в беда и после се спасяват.

*

Моята концепция за хумора обаче е малко по-различна — това е малкото несъответствие, което откриваме в едно на пръв поглед нормално поведение. С други думи, чрез хумора ние виждаме ирационалното в онова, което ни изглежда рационално, маловажното — в онова, което изглежда важно. Той също така засилва нашето чувство за самосъхранение и запазва здравия ни разум. Благодарение на хумора ние по-леко понасяме превратностите на съдбата. Той засилва нашето чувство за пропорция и ни разкрива, че зад прекалената сериозност се крие абсурдът.

Така например на едно погребение приятели и роднини се събрали около ковчегата на покойника и мълчаливо му отдават последна почит; точно когато църковната служба ще започне, някакъв човек пристига със закъснение и бързо отива на пръсти до стола си, върху който един от опечалените е сложил цилиндъра си. В бързината закъснелият, без да иска, сяда върху цилиндъра, след това тържествено, с израз на нямо извинение го подава смачкан на собственика му, който го поема с мълчалива досада, и продължава да слуша църковната служба. И цялата тържественост на момента става смешна.

*

Известно време пътувахме мълчаливо. Внезапно съдията прекъсна мълчанието: — Това, което ми харесва във вашите комедии, е, че разбирате основните неща: знаете, че най-недостойната част в анатомията на човека е задникът му, и вашите комедии го доказват. Когато ритнете по задника един солиден джентълмен, отнемате му цялото достойнство. Дори и цялата внушителност на церемонията за встъпването на президента в длъжност би отишла по дяволите, ако застанете зад президента и го ритнете по задника.

Докато се возехме под слънчевата светлина, той капризно наклони глава встрани, като разсъждаваше на глас:

— В това няма никакво съмнение: задникът е седалището на самочувствието.

*

По онова време собствениците на кинотеатри бяха груби търговци и за тях филмите не бяха нищо друго освен стока, която се купуваше на ярдове. Мислех, че когато защитавах каузата си пред тях, им говорих разумно и откровено. Казах им, че се нуждая от малко допълнителни средства, тъй като изразходвам повече, отколкото съм предвидил, но постигнах същия успех, какъвто би постигнал

един самотен фабричен работник, който иска от „Дженеръл Мотърз“ да увеличат надницата му. Когато свърших, настъпи мълчание, после техният пълномощник се развърда.

— Добре, Чарли, но това е бизнес — каза той. — Подписали сте договор и очакваме от вас да го спазите.

— Ако искате филми от този род, мога да ви предам шестте филма за два месеца — лаконично отвърнах аз.

— Това зависи от вас, Чарли — със спокоен глас ми каза той.

— Искам увеличение, за да мога да поддържам нивото на моята работа — продължих аз. — Вашето безразличие показва, че ви липсват психология и далновидност. Трябва да разберете, че не търгувате с наденици, а с индивидуален ентусиазъм.

Но нищо не можеше да ги разубеди.

*

Казват, че бебетата и кучетата са най-добрите филмови актьори. Поставете едно дванадесетмесечно бебе във ваничка с калъпче сапун и опитите му да го хване ще предизвикат бурен смях. Всички деца под една или друга форма имат талант; въпросът е да ги накараш да го проявят. С Джеки това беше лесно. Трябваше да научи няколко основни правила на пантомимата и Джеки много скоро ги овладя. Той умееше да влага чувство в действието и действие в чувството и да го повтаря не един път, без да се изгуби ефектът на непосредствеността.

В „Детето“ има епизод, в който момченцето се готви да хвърли камък в един прозорец. Един полицай се промъква зад него и то, както протяга ръчичката си назад, за да хвърли камъка, я опира о куртката на полицая. Детето вдига очи към полицая, след това игриво подхвърля камъка и го хваща, после с невинен вид го захвърля и бавно се отдалечава, като внезапно хуква да бяга.

След като разработих подробностите на епизода, казах на Джеки да ме наблюдава, като му подчертах основните моменти:

— Държиш в ръката си камъка; после поглеждаш към прозореца; приготвяш се да хвърлиш камъка, замахваш с ръка, но усещаш униформата на полицая, опипваш копчетата ѝ, след това поглеждаш нагоре и разбираш, че това е полицай; подхвърляш игриво камъка във въздуха и безразлично отминаваш, после изведнъж хукваш да бягаш.

Той репетира сцената три-четири пъти. Най-сетне толкова добре усвои движенията, че заедно с тях дойде и чувството. С други думи техниката на движенията доведе до чувството. Тази сцена бе една от най-добрите на Джеки и една от най-сполучливите във филма.

Разбира се, не всички епизоди бяха изработени така лесно. Понякога най-обикновените му създаваха грижи, както това не един път се случва. Веднъж исках да го накарам да започне съвсем естествено да се люлее на една врата, но тъй като нищо друго не занимаваше мисълта му, той започна да се стеснява и ние трябваше да се откажем от целия епизод.

Когато умът бездействува, на човек му е трудно да се държи естествено. Да слушаш други реплики, когато си на сцената, е мъчно; аматьорът проявява склонност към прекалено голямо усърдие. Но когато умът на Джеки беше в действие, той беше превъзходен.

Договорът на бащата на Джеки с Арбъкъл скоро изтече и сега той имаше възможност да стои със сина си в нашето студио, а по-късно игра ролята на джебчията в епизода в нощния приют. Понякога той много ни помагаше. Имаше епизод, в който искахме Джеки истински да се разплаче, когато двама души от приюта идват да го отнемат от мен. Разказвах му всевъзможни ужасяващи истории, но Джеки беше в много весело настроение и му се лудуваше. След като чаках цял час, бащата каза:

— Аз ще го разплача!

— Само не плашете и не бийте детето! — виновно казах аз.

— О, не се безпокойте — каза бащата.

Джеки беше в такова весело настроение, че нямаш смелостта да остана и да гледам какво ще направи бащата, затова отидох в съблекалнята. Само няколко секунди по-късно чух Джеки да крещи и да реве.

— Готов е! — каза бащата.

Това беше епизод, в който аз спасявам момченцето от служителите на приюта и го прегръщам и целувам, докато то плаче. След като заснехме епизода, попитах бащата:

— Как го накарахте да се разплаче?

— Просто му казах, че ако не се разреже, ще го взема от студиото и действително ще го изпратим в приют.

Обърнах се към Джеки и го взех в ръцете си да го успокоя. Бузите му бяха още мокри от сълзи.

— Не бой се, няма да те отведат — казах му аз.

— Знаех — прошепна ми той. — Тате само се шегуваше.

Белетристът Гуверньор Морис бе написал много киносценарии и често ме канеше в дома си. „Гъби“, както всички го наричахме, беше приятен, симпатичен човек и когато му разказах за „Детето“ и насоката, в която филмът се развива — свързване на бурлеската с чувства — той ми каза:

— Нищо няма да излезе. Формата трябва да бъде чиста: или бурлеска, или драма; не можете да ги смесвате, иначе единият от елементите във филма ви ще се провали.

Имахме цяла диалектическа дискусия по този въпрос. Аз казах, че преходът от бурлеската към чувствата е въпрос на усет и умение при подреждането на епизодите. Твърдя, че формата се проявява, след като си я създал, че ако творецът е измислил една обстановка и искрено вярва в нея, тази обстановка ще бъде убедителна, независимо какви са съставните ѝ части. Естествено тази моя теория почиваше единствено върху собствената ми интуиция. Създавах се филми със сатира, фарс, реализъм, натурализъм, мелодрама и фантазия, но грубовата бурлеска, смесена с чувства — основата, върху която бе изграден филмът „Детето“ — беше своего рода нововъведение.

*

Решихме да го подложим на сериозно изпитание и уредихме прожекция в едно местно кино без предварително съобщение. Киносалонът беше голям и беше тричетвърти пълен. Аз седях отчаян и чаках да започне прожекцията. Тази публика ми се струваше неспособна да оцени онова, което се готвех да ѝ покажа. Започнах да се съмнявам в собствената си преценка за това, какво публиката би харесала и на какво би реагирала в една комедия. Може би бях направил грешка. Може би цялото ми начинание ще се провали и публиката ще го гледа слисана. Дойде ми болезнената мисъл, че понякога един комик може сериозно да сгреша в своите представи за комедията.

Нешо ме стисна за гърлото, когато на екрана се появи надпис: „Чарли Чаплин в последния си филм „Детето“. Сред публиката се разнесоха радостни възклицания и тук-таме започнаха да ръкопляскаат. Колкото и странно да изглежда това, тази реакция ме обезпокои: може би зрителите очакваха твърде много и щяха да бъдат разочаровани.

Първите сцени бавно и тържествено въвеждаха фабулата и аз ги следях с напрегнато външение. Една майка изоставя бебето си, като го скрива в една лимузина. Колата бива открадната и малко по-късно крадците оставят бебето до една кофа за боклук. И тогава се появявам аз — скитникът. Избухна смях, който непрестанно растеше. Публиката разбра къде се крие шегата! Оттук нататък не можех да направя погрешна стъпка. Аз открих бебето и го „осинових“. Зрителите се смееха на импровизираната люлка, която направих от един стар чувал, и взеха да крещат от смях, когато започнах да храня детето с чайник, на чучура на който бях приспособил биберон, и да реват, когато на седалката на стар тръстиков стол изрязах дупка и под него поставих нощно гърне — те в същност се смееха истерично от началото до края на филма.

*

Сега вече господата от „Фърст Нешънъл“ дойдоха при мен, така да се каже, с шапки в ръце. Един от вицепрезидентите, големият собственик на кинотеатри в Източните щати, мистър Гордън, ми каза:

— Искате милион и половина долара, а ние още не сме видели филма.

Съгласих се, че в това има известна логика, и уредих прожекция на филма. Това беше ужасна вечер. Двадесет и пет собственици на кина, които представяха филмите на „Фърст Нешънъл“, влязоха един след друг в прожекционната зала така, като че ли отиваха на съдебно следствие — група безмилостни, скептични и зле настроени към мен мъже.



Филмът започна. Той беше въведен с надписа: „Филм с усмивка, а може би и с една сълза“.

— Не е лошо — каза мистър Гордън, като с това искаше да ми покаже своето великодушие.

След пробната прожекция в Солт Лейк Сити бях станал малко по-самоуверен, но още преди да стигнем до средата на прожекцията, тази самоувереност рух-

на: на местата, където предварителната прожекция беше предизвикала луд смях, тук чух само няколко насмешливи хихикания. Когато прожекцията свърши и запалиха светлините, настъпи минутно мълчание. След това присъстващите взеха да се протягат, да мигат и да говорят за съвсем други неща.

— Къде ще вечеряш, Хари?

— Ще отидем с жената в „Плаза“, а после ще гледаме представлението на Зигфийлд.

— Чух, че било доста хубаво.

— Защо не дойдеш с нас?

— Не мога, тази вечер си тръгвам от Ню Йорк. Искam да бъда навреме за абитуриентската вечер на сина ми.

След целия този брътвеж нервите ми бяха опънати до крайност. Най-сетне не издържах и рязко попитах:

— И така, господа, каква е присъдата?

Някой се размърдаха смутено, други погледнаха надолу. Мистър Гордън, който очевидно беше техният представител, започна бавно да се разхожда напред-назад. Той беше набит, пълен човек с кръгло лице, с очила с дебели стъкла и приличаше на бухал.

— Е, Чарли — каза той, — знаеш, че най-напред трябва да поговоря с колегите.

— Да, зная — бързо казах аз, — но филмът харесва ли ви?

Той се поколеба за момент, после кисело се усмихна:

— Чарли, ние сме дошли тук да го купим, а не да кажем колко ни харесва. — При тази забележка един-двама души се изсмяха на глас.

— Няма да ви искам повече пари, за да го харесате — казах аз.

Той се поколеба.

— Откровено казано, очаквах нещо друго.

— А какво очаквахте?

Той започна да говори бавно:

— Разбираш ли, Чарли, за милион и половина долара — май че не струва чак толкова...

— А вие какво очаквахте — да се сгромоляса Лондонският мост¹ ли?

— Не, но за милион и половина... — гласът му изпадна във фалцет.

— Е, добре, господа, това е цената. Можете да я приемете или да я отхвърлите — нетърпеливо казах аз.

Председателят Дж. Д. Уилямс разбра в каква насока се развиват нещата и дойде при мен с намерението да ме смекчи.

— Чарли, мисля, че филмът е великолепен. Той е човечен, различен... (не ми хареса думата „различен“). Само малко търпение и ние ще уредим този въпрос.

— Няма нищо за уреждане — рязко отвърнах аз. — Давам ви една седмица срок да решите какво ще правите.

След като се бяха държали с мен по такъв начин, не изпитвах никакво уважение към тях.

*

Процесът на мисленето изисква ежедневна практика — както когато свириш на цигулка или пиано.

*

Тази разпокъсана автобиография не би трябвало да ми попречи да се опитам да направя няколко забележки относно филмовото изкуство. Макар че по този въпрос са написани много ценни книги, бедата е там, че повечето от тях натрапват вкуса на автора в областта на киното. Такива книги не би трябвало да бъдат нищо друго освен елементарни технически наръчници, които обясняват как да се използват изразните средства на професията. След това надареният с въображение ученик ще трябва да използва собственото си художествено чувство за създаване на драматични ефекти. Ако любителят е творец, той има нужда само

¹ Песента „Лондонският мост се сгромолясва“ е една от най-популярните песни в английския градски фолклор.

от най-елементарните технически принципи. За един художник пълната свобода да създаде нещо, което се отклонява от приетата традиция, обикновено представлява силен стимул и именно затова първият филм на много режисьори носи най-много свежест и оригиналност.

Интелектуалната трактовка на линията и пространството, композицията, темпото и пр. — всичко това е много интересно, но то няма почти нищо общо с актьорското майсторство и рискува да се превърне в суха догма. Опростеният подход винаги е най-добрият.

Лично аз мразя триковите ефекти: например да снимаш от камината и гледната ти точка да бъде бучка въглища, или пък да следиш с камерата един актьор, когато пресича фоайето на хотела, като че ли го ескортираш на велосипед; за мен тези ефекти са лековати и наивни. След като зрителят е запознат с обстановката, той не иска да го отегчават с непрекъснато движение на камерата с единствената цел да се покаже, че актьорът е отишъл от едно място на друго. Тези претенциозни ефекти забавят действието, те са скучни и неприятни и погрешно ги отъждествяват с досадната дума „изкуство“.

Аз разполагам камерата така, че да улесни хореографията на движенията на актьора. Когато камерата е поставена на пода или пък се движи около ноздрите на актьора, играе тя, а не актьорът. Камерата не би трябвало да се натрапва на зрителя.

Главното достоинство на филма си остава песенето на време. И Айзенщайн, и Грифит знаеха това. Бързите монтажни преходи и преливанията са основата на филмовата динамика.

Учудвам се на изказванията на някои критици, които твърдят, че моята техника на снимане била остаряла, че не съм вървял в крак с времето. С кое време? Моята техника е резултат на моя собствен начин на мислене, на собствената ми логика и подход; тя не е заимствувана от това, което правят другите. Ако в изкуството човек трябва да върви в крак с времето, би трябвало да смятаме Рембранд за твърде остарял в сравнение с Ван Гог.

Тъй като говорим за филми, няколко думи могат да се окажат полезни на онези, които възнамеряват да създават суперпродукция, а между другото такива филми се правят най-лесно. За тях е необходимо малко въображение или актьорски и режисьорски талант. Всичко, което е нужно, са десет милиона долара, огромни тълпи, костюми, сложни механизми и декори. С изобилие от лепило и платно морната Клеопатра може да заплава по течението на Нил, двадесет хиляди статисти да навлязат в Червено море или да бъдат сринати стените на Йерихон; всичко това е заслуга само на виртуозността на киноархитектите. И докато фелд-маршалът седи в режисьорското кресло със сценария и плана за дислокация на силите си, неговите сержанти се поят и ругаят из бойното поле и крешейки, издават заповеди на дивизиите: едно изсирване значи „десет хиляди души отляво“, две — „десет хиляди души отдясно“, три — „всички в боя“.

Темата на повечето от тези зрелища е свръхчовекът. Главният герой скача, катери се, стреля, бие се и се любя по-добре от всички останали герои във филма. В същност всички човешки проблеми се разрешават с тези методи... освен един: способността му да мисли.

Няколко думи и за режисурата. При работа с актьорите в даден епизод особено много помага психологията. Така например един актьор може да се включи в продукцията по средата на филма. Дори и да е превъзходен актьор, той може да изпитва нервност в новата обстановка. Ето къде скромността на режисьора може да помогне много — в това често съм се убеждавал от собствен опит. Макар и отлично да знаех, какво искам, отвеждах настрана новия член на групата и му доверявах, че съм изморен, обезпокоен и не зная какво да правя с дадения епизод. Той бързо забравяше собствената си нервност, опитваше се да ми помогне и изпълняваше ролята си добре.

*

За мен театралността е подсилване на драматичното действие: това е изкуството внезапно да замлъкнеш, бързо да затвориш една книга, да запалиш цигара; това са ефектите зад кулисите, изстрел с пистолет, вик, падане, трясък; това са ефектното появяване и излизане на актьора — всички тези ефекти на пръв поглед може да изглеждат евтини и очевидни, но ако бъдат използвани с чувство и дискретно, те са поезията на театъра.

Една идея е почти безполезна, ако ти липсва сценично чувство. Още по-

важно е да умееш да въздействуваш на зрителя. Ако притежаваш усет към театъра, можеш да му въздействуваш и с някоя дреболия.

*

Що се отнася до моите предпочитания относно постановката на една пиеса, аз обичам обикновения театър с неговата авансцена, която отделя публиката от измисления свят. Предпочитам сцената да бъде разкрита чрез вдигане или разтваряне на завесата. Не обичам пиесите, които се прехвърлят зад светлините на рампата и в които публиката взима участие, или когато едно от действащите лица се навежда над авансцената и обяснява фабулата. Това не само е дидактичен прием, но той разрушава очарованието на театъра и е преназначен начин да се избегне експозицията.

Предпочитам онези декори, които придават реализъм на сцената — и **нищо** повече. Ако това е модерна пиеса с тема от ежедневието, не ми трябва **геометрически** фигури. Тези необичайни ефекти ми пречат да вярвам в това, което гледам.

Някои много добри творци наложиха своите сценични хрумвания до такава степен, че подчиниха на тях и актьора, и пиесата. От друга страна, декорът, състоящ се само от завеси и от стъпала, които се губят в безкрайността, предизвиква още по-сериозно безпокойство. Той вони на ерудиция и ви крещи: „Разчитаме много на вашата благородна чувствителност и въображение!“

*

Някой бе казал, че основното в актьорското изкуство е да умееш да се отпуснеш. Несъмнено този основен принцип може да се приложи към всички изкуства, но един актьор трябва по-специално да умее да се владее и да не обръща внимание на собствените си чувства. Колкото и бурна да е сцената, в която играе, той трябва да бъде спокоен и отпуснат, да контролира и насочва засилването и отслабването на своите емоции; външно той е възбуден, а вътре в себе си — уравновесен. Един актьор може да постигне това само като се отпусне. Но как да се отпусне? Това е трудно. Собственият ми метод е доста индивидуален: преди да изляза на сцената, аз съм така възбуден и в това си състояние така се изтощавам, че когато се появя, вече съм отпуснат.

Не смятам, че човек може да се научи да играе. Виждал съм да се провалят интелигентни хора и простаци да играят доста добре. Но за актьорството преди всичко е необходимо чувство. Уейнрайт, авторитет по естетика и приятел на Чарлз Лемб¹ и на литературните светили по негово време, е бил безжалостен и хладнокръвен убиец, който отровил братовчед си за пари. Ето един пример на интелигентен човек, който никога не би могъл да стане добър актьор, защото не е имал никакви чувства.

Само интелект и никакви чувства — това е характерно за съвършения престъпник; само чувства и никакъв интелект — това е образецът на безвредния луд. Но когато интелектът и чувствата са идеално уравновесени, се получава отличният актьор.

Основната черта на един голям актьор е, че той харесва играта си. Не казвам това в лошия смисъл на думата. Често съм чувал някой актьор да казва: „Как ми се ще да играя тази роля“, с което иска да каже, че би желал да види себе си в тази роля. Това може да е егостично, но големият актьор се интересува главно от собствената си виртуозност: Ървинг в „Камбаните“, Трий в ролята на Свенгали, Мартин Харви в „Любовта на производителя на цигари“ — три съвсем обикновени пиеси, но три великолепни роли. Само горещата любов към театъра не е достатъчна, необходима е ревностна любов към самия себе си и вяра в собствените си сили.

Малко познавам методическата актьорска школа. Доколкото зная, тя насочва вниманието си върху развитието на индивидуалността, която у някои актьори е възможно да бъде развита в по-малка степен. В края на краищата да играеш, значи да се преструваш, че си някой друг. Индивидуалността е нещо, на

¹ Чарлз Лемб (1775—1834), английски есеист. — Бел. пр.



което не може да се даде дефиниция, но което винаги проличава в едно изпълнение. Но всички методи имат своите достойнства. Станиславски например се стремеше към „вътрешна правдивост“, което, доколкото разбирам, означава „да бъдеш“, героят, вместо „да го играеш“. Това изисква способност да се вживееш в образа, да вникнеш вътре в нещата: трябва да можеш да почувствуваш какво значи да си лъв или орел, инстинктивно да почувствуваш душата на даден образ; да знаеш как той ще реагира при конкретни обстоятелства.

Аз никога не съм се учил на актьорско майсторство, но когато бях млад, имах щастието да живея в епохата на велики актьори и придобих нещо от техните познания и опит. Макар че бях даровит, на репетициите се изненадвах, когато виждах колко още имам да уча относно техниката. Дори и талантливият начинаещ актьор трябва да се учи на техническо майсторство, защото колкото и голяма да е неговата дарба, той трябва да умее да я използва ефикасно.

Открих, че най-добрият начин да се постигне това, е чувството за ориентация; с други думи, да знаеш къде се намиращ и какво правиш всеки момент, когато си на сцената. Когато се появиш в една сцена, трябва точно да знаеш къде да спреш, къде да се обърнеш, къде да застанеш, кога и къде да седнеш, дали да заговориш някого направо или косвено. Ориентацията дава увереност и отличава професионалиста от любителя. При режисирането на моите филми винаги наблягам пред актьорите върху метода на ориентация.

У актьорите аз обичам изтънчеността и сдържаността. Джон Дрю несъмнено беше образец в това отношение. Той беше весел, духовит, фин и притежаваше голямо обаяние. Да проявиш емоции на сцената е лесно — това се очаква от един добър актьор — и, разбира се, необходими са дикция и глас. Но въпреки че Дейвид Уорфийлд имаше великолепен глас и умееше да изразява емоции, всеки път, когато кажеше нещо, човек имаше чувството, че му се четат десетте божии заповеди.

Често са ме питали кои са били моите любими актьори и актриси на американската сцена. Да се отговори на този въпрос е трудно, защото всеки подбор предполага, че останалите не са били така добри, което не е вярно. Любимците ми не винаги бяха сериозни актьори. Някои от тях бяха комици, други дори вярнети певци — хумористи.

Така например Ал. Джолсън беше велик артист с инстинкт, магическо обаяние и жизненост. Това беше най-внушителният забавен певец-комик на американска сцена, трубадур с нацапано със сажди лице¹ и със силен баритон, който разказваше банални шеги и пееше сантиментални песни. Каквото и да пееше, той ви издигаеше или ви сваляше до своето равнище; дори глупавата му песничка „Мамичко“ плени всички. Във филмите се появи само неговата сянка, но през 1918 г. той беше на върха на славата си и наелектризираше публиката. В него имаше нещо странно привлекателно, с гъвкавото му тяло, голямата му глава и хлътналите му пронизващи очи. Когато пееше песни, като „Около раменете ми има дъга“ или „Когато напусна този свят“, аудиторията ентусиазирано ставаше на крака. Той олицетворяваше поезията на Бродуей, неговата жизненост и вулгарност, неговите стремежи и мечти.

Друг великолепен актьор, холандският комик Сам Бернард, се дразнеше от есичко: „Яйца! — крешеше той. — Шейсет цента дузината и при това вмирсани! А цената на соленото говеждо! Плащате два долара! Два долара за едно малко дребно късче солено говеждо!“ — Той показваше колко малко е то, като с мимики вдяваше игла, после избухваше и започваше да ръкомаха и да се мята във всички посоки: „Спомням си времето, когато купувахме за два долара къс солено месо и не можехме да го вдигнем!“

В обикновения си живот той беше философ. Когато Форд Стърлинг отишъл разплакан при него да му се оплаче от изневяратата на жена си, Сам му казал: „Е, та? И Наполеон са го мамили!“

Гледах Франк Тини, когато за пръв път отидох в Ню Йорк. Той беше голям любимец на публиката в „Уинтър Гарден“ и умееше интимно да общува с нея. Навеждаше се над рампата и прошепваше: „Примадоната нещо е загазила по мен“, после тайно поглеждаше към кулисите, за да се увери, че никой не го чува, обръщаше се отново към публиката и ѝ доверяваше: „Просто е трогателно; тази вечер, когато тя влезе през входа на артистите, аз ѝ казах „добър вечер“, но тя е толкова увлечена в мен, че не може нищо да ми отвърне“.

В този момент примадоната прекосяваше сцената и Тини поставяше пръст на устните си, предупреждавайки публиката да не го издаде. Той весело я поздравяваше: „Здравей, сладурче!“ Тя възмутено му обръщаше гръб и раздражена, важно излизаше от сцената, като изтърчаваше гребена си.

¹ В миналото някои пътуващи певци-трубадури са нацапвали лицата си със сажди и са пеели негърски песни.

Тогава той прошепваше на публиката: „Казах ли ви! Но когато сме насаме, ние сме ей тъй!“ — и той кръстосваше два пръста. Вдигайки от пода гребена ѝ, той извикваше на режисьора: „Хари, моля те, остави това нещо в нашата гримьорна!“

Няколко години по-късно отново го видях на сцената и се изненадах, защото музата на комедията го беше напуснала. Той играеше така посредствено, че не можех да повярвам, че това е същият човек. Години след това именно тази промяна в него ми даде идеята за филма „Светлините на рампата“. Исках да разбера защо той е изгубил своята духовитост и увереност. В „Светлините на рампата“ причината беше възрастта: Колверо е остарял, самовглъбил се е и е придобил чувство за достойнство, а това го е лишило от способността му да общува с публиката.

Измежду американските актриси най-много се възхищавах на жизнерадостната, духовита и интелигентна мисис Фиск и от племенничката ѝ Емили Стивънз, даровита актриса, която имаше стил и лекота на израза. Джейн Коул беше ярка актриса, която завладяваше публиката, а мисис Лесли Картър не по-малко привличаше вниманието на своята аудитория. Измежду комичните актриси ми харесваха Трикси Фриганца и естествено Фани Брайс, чийто голям талант за бурлеската се допълваше от острия ѝ усет към играта на сцената. Ние, англичаните, също имавме големи актриси: Елен Тери, Ейда Рийв, Айрийн Ванбра, Сибил Торндайк и проникателната мисис Пат Кембъл; гледал съм ги всички с изключение на мисис Пат.

Джон Баримор минаваше за представител на истинската театрална традиция, но Джон имаше вулгарността да носи таланта си като копирени чорапи без жартиери — една небрежност, която го караше към всяко нещо да се отнася доста презрително; дали беше пред ставление на „Хамлет“, или любов с някоя херцогиня — всичко за него беше шег.

В биографията му от Джийн Фаулър се разказва как веднъж го измъкнал от топлото легло след ужасна оргия с шампанско и го изтикали на сцената да играе Хамлет; той изиграл ролята между повръщания зад кулисите и чашки алкохол, за да се съвземе. Английските критици приветствували изпълнението му като най-великия Хамлет на епохата. Този глупав анекдот е обида за интелигентността на когото и да било.

Запознах се с Джон, когато беше на върха на славата си; той седеше с мрачен вид в едно бюро в сградата на „Юнайтед Артисте“. След като ни представиха, оставиха ни насаме и аз започнах да говоря за триумфа му в ролята на Хамлет. Казах, че Хамлет е най-силно изявената личност от всички Шекспирови герои.

Той се замисли за момент:

— Ролята на краля също не е лоша. В същност аз я предпочитам пред Хамлет.

Това ми се стори странно и се чудех дали е искрен. Ако беше по-малко суетен и по-непосредствен, той би бил един от плеядата големи актьори: Буут, Ървинг, Менсфийлд и Трий. Но те имаха благороден дух и чувствителност. Бедата с Джон беше, че той имаше наивна, романтична представа за себе си като за гений, осъден на самоунищожение, и той най-сетне постигна това по един вулгарен и шумен начин — умря като алкохолик.

*

Някои критици твърдяха, че в един ням филм е невъзможно да се изрази психология, че единствените изразни средства на този филм са конкретните действия — герои, които притискат героините, седнали на дънери, и пламенно им шепнат нещо, което стига чак до сливиците им; или пък размахване на столове, плесници и побоища. „Парижанката“ беше предизвикателство срещу тези твърдения. Намерението ми беше чрез умела игра да предам психологическа дълбочина

*

Вандербилт ми изпрати няколко пощенски картички, които представяха Хитлер в момента, когато произнасяше реч. Лицето му беше невероятно комично — лошо подражание на моето, със смешните си мустаци, разчорлената си права коса и отвратителните си тънки устни. Не можех да приема Хитлер сериозно. Всяка картичка го представяше в различна поза: едната — с пръсти, сгърчени като нок

тите на хищник, когато държеше реч пред тълпата; другата — вдигнал едната си ръка във въздуха и отпуснал другата, подобно играч на крикет, който се готви да хвърли топката; третата — стиснал ръце пред себе си, като че ли вдига някаква въображаема гира. Неговият поздрав, с ръка изхвърлена зад рамото с дланта нагоре, ме изкушаваше да поставя върху нея поднос с мръсни чинии. „Този човек е луд!“ — помислих си аз. Но когато Айнщайн и Томас Ман бяха принудени да напуснат Германия, образът на Хитлер престана да бъде комичен и стана зловещ.

*

Айзенщайновият филм „Иван Грозни“, който гледах след Втората световна война, е най-високото постижение в областта на историческия филм. Той тълкува историята поетично — и според мен това е прекрасен начин за тълкуването ѝ. Като виждам как се изопачават събитията дори от най-близкото минало, историята въобще ме настройва скептично. А поетичното тълкуване дава обща представа за съответния период. В същност в произведенията на изкуството има повече ценни факти и подробности, отколкото в учебниците по история.

*

Докато бях в Ню Йорк, един приятел ми каза, че присъствувал при озвучаване на филм, и предсказа, че звукът скоро ще извърши революция в цялата филмова промишленост.

Спомних си за неговите думи едва няколко месеца по-късно, когато братята Уорнър създадоха първите звукови епизоди. Това беше филм на историческа тема, в който една много красива артистка — чието име няма да назова — мълчливо изживяваше някаква дълбока скръб, а големите ѝ тъжни очи изразяваха мъката ѝ по-добре, отколкото красноречието на Шекспир. После във филма изведнъж се появи един нов елемент — шумът, който наподобяваше шепота на раковина, когато ѝ долепиш до ухото си. Красивата принцеса заговори като през пясък: „Ще се омъжа за Грегори дори ако трябва да се откажа от престола“. Това беше ужасен шок, защото дотогава бяхме очаровани от принцесата. С развоя на филма диалогът ставаше все по-смешен и все пак не толкова смешен, колкото звуковите ефекти. Когато се завъртваше дръжката на вратата на будоара, имах впечатление, че някой подкарва трактор, а когато се затваряше врата, сякаш се сблъскаха два камиона, натоварени с трупи. В началото не умееха да контролират звука: бронята на странствуващ рицар вдигаше толкова шум, колкото завод за стомана, един обикновен семеен обед звучеше като евтин ресторант в часовете на най-усилена работа, а сипването на вода в чаша издаваше такъв странен звук, като че ли се изпълняваше гама чак до горно до. Излязох от театъра уверен, че дните на звуковия филм са преброени.

Но един месец по-късно „Метро Голдуин Майер“ създаде дългометражния филм „Мелодията на Бродуей“ и макар че беше лош и скучен, филмът има огромен касов успех. Това беше началото: веднага всички кинотеатри започнаха да искат звукови филми. Дойде залезът на немите филми.

*

За фон на моите комедии се стараех да пиша нежна, лирична музика, която да контрастира с образа на скитника, защото нежната музика придаваше емоционална дълбочина на комедиите ми. Композиторите, които аранжираха филмовата музика, рядко разбираха това. Те искаха музиката да бъде смешна. А аз им обяснявах, че не желая конкуренция, че искам музиката да бъде контрапункт от нежност и обаяние, да изразява чувство, без което, както казва Хезлит, едно произведение на изкуството е незавършено.

*

С въвеждането на звука във филмите не можех да определя бъдещите си планове. Макар че „Светлините на големия град“ има огромен успех и донесе повече печалби, отколкото всеки говорещ филм на времето, имах чувството, че ако направя още един нем филм, сам ще си поставя препятствие — а освен това непрекъснато ме преследваше страхът, че съм старомоден. Макар че един добър нем

филм би имал по-голяма художествена стойност, трябваше да призная, че говорът по-силно очертаваше характера на героите.

Имаше моменти, когато си мислех за възможността да направя говорящ филм, но самата мисъл ми беше неприятна, защото съзнавах, че никога не бих могъл да постигна съвършенството на моите неми филми. Това би значело окончателно да изоставя образа на скитника, който бях създал. Някои хора предложиха скитникът да проговори. Това беше немислимо, тъй като първата дума, която той би промълвил, би го превърнала в съвсем различен човек. И нещо друго: калъпът, от който той се бе родил, беше също така ням, както и параличните дрехи, които носеше.

★

ЗАКЛЮЧИТЕЛНА РЕЧ НА ДИКТАТОРА

„Много съжалявам, но не искам да ставам император. Това не е моя работа. Не ми се ще да управлявам или да завоювам която и да било страна. Искане ми се да помагам на всички, доколкото е възможно — евреи, хора от чистокръвната раса, негри, бели.

Всички искаме да си помагаме един на друг. Така са устроени човешките същества. Искаме да живеем не върху нещастieto, а върху щастието на ближните си. Не искаме да се мразим или презираме един друг. В света има достатъчно място за всички. А добрата земя е достатъчно богата, за да изхрани всички ни.

Животът може да бъде хубав и свободен, но ние сме загубили пътя към живота. Алчността е отровила човешката душа, оградила е целият свят с барикади от омраза и ние сякаш се хвърляме в мизерия и кръвопролития. Открихме тайната на бързината, но станавме зависими от нея. Машините, които създават нашето благоденствие, ни оставиха да гладуваме. Знанието ни превърна в циници. Разумът ни направи груби и жестоки. Ние мислим прекалено много, а чувстваваме твърде малко. Ние имаме нужда от човечност повече, отколкото от машини, от милосърдие и доброта повече, отколкото от разум. Без тези качества животът ни ще бъде низ от насилия и ние всички бихме загинали.

Самолетът и радиото ни сближиха. Самата същност на тези открития е зов за доброто в човека, зов за всемирно братство, за нашето единство. Ето и сега гласът ми стига до милиони хора из целия свят, до милиони отчаяни мъже, жени и малки деца, жертви на една система, при която невинни хора се изтезават и хвърлят в затвора. На онези, които могат да ме чуят, аз казвам: „Не се отчайвайте! Нещастieto, което ни е сполетяло, е резултат само на временното господство на алчността, на огорчението на хора, които се страхуват от прогреса на човечеството. А омразата към хората ще премине, диктаторите ще умрат и властта, която те са отнели от народа, ще се върне на народа. И докато има хора, готови да умрат, свободата никога няма да загине.

Войници! Не се предавайте на тези зверове, които ви мразят, превръщат ви в роби, организират вашия живот и ви казват какво да правите, какво да мислите и какво да чувствувате! На хората, които ви обучават, карат ви да гладувате, отнасят се с вас като с говеда и ви използват за пушено месо! Не се оставяйте да ви командуват тези ненормални хора, хора-машини с мозъци-машини и сърца-машини! Вие сте хора! В сърцата ви блика любов към човечеството! Не мразете никого! Мразят само хората, които никой не обича, хората, които са ненормални!

Войници! Не воювайте за робството! Воювайте за свободата! В седемнадесета глава от евангелието на Лука се казва, че царството небесно е в самия човек — не в един човек или група хора, а във всички хора! Във вас, в народа е цялата сила — силата да се създават машини. Силата да се създава щастие! Вие, народът, имате възможността да направите живота красив и свободен, да го превърнете в чудно приключение. Затова нека в името на демокрацията да се възползуваме от тази власт и да се обединим! Нека се борим за един нов, хубав свят, който ще даде на хората възможност да работят, на младежите — бъдеще, а на старците — сигурност.

Обещавайки подобни неща, на власт са се издигнали тирани. Но те лъжат! Те не изпълняват обещанията си. Те никога няма да ги изпълнят. Диктаторите освобождават себе си, но поробват народа. Нека сега да започнем борба за освобождението на света, да премахнем преградите, издигнати между нациите, алчността, омразата и нетърпимостта. Да се борим за един свят на разума — свят,

в който науката и прогресът ще създадат щастие за всички ни. Войници, да се обединим в името на демокрацията!

Ханна, чуваш ли ме? Където и да си, вдигни очи!

Вдигни очи, Ханна! Облаците се разпръскват! Слънцето се показва! Ние излизаме от мрака в светлината! Ние влизаме в един нов свят — един по-добър свят, в който хората ще се издигнат над алчността си, омразата си и жестокостта си. Вдигни очи, Ханна! Душата на човека се сдоби с крила и той най-сетне започва да лети. Той навлиза в дъгата, в светлината на надеждата. Вдигни очи, Ханна! Вдигни очи!“

*

Има един тип американски бизнесмени, които ме карат да изпитвам чувство на малocenност. Те са високи, красиви, безупречно облечени мъже, разсъждават трезво и не се смушават от нищо, тъй като всички факти са им ясни. Те имат звучни металически гласове и говорят за човешките проблеми с геометрически термини, като например: „Организационните процеси, които се забелязват в ежегодната крива на безработицата...“ и пр. Такива именно хора бяха насядали около масата със страшен и внушителен вид, подобно на небостъргачи.

*

По това време русите задържаха хитлеристките орди пред Москва и призоваваха за незабавно откриване на втори фронт. Рузвелт поддържаше това искане и макар че приятелите на нацистите бяха минали в нелегалност, отровата им все още се носеше във въздуха. Те използваха всички възможни средства, за да ни разделят с руските ни съюзници. По това време се разгръщаше злостна пропаганда, чийто лозунг беше: „Нека германците и русите взаимно се обезкръвят и тогава ние ще отидем да приберем плячката“; използваха се всевъзможни мащеври, за да се предотврати откриването на втори фронт. Последваха тревожни дни. Всеки ден научавахме за ужасяващите загуби на русите. Дните се превърнаха в седмици, седмиците в много месеци, а нацистите все още бяха пред Москва.

Предполагам, че моите неприятности започнаха именно в този момент. Ръководителят на „Американския комитет за военна помощ на Русия“ в Сан Франциско ми се обади по телефона да ме попита дали бих се съгласил да говоря вместо американския посланик в Москва мистър Джоузеф Дейвис, който в последния момент заболял от ларингит. Приех, макар че ми известиха за това доста късно. Митингът щеше да се състои на следващия ден и затова взех вечерния влак, който пристигаеше в Сан Франциско в осем часа сутринта.

Комитетът беше предвидил за мен програма — тук обед, там вечеря — и затова ми остана малко време да подготвя речта си, а аз щях да бъда главният оратор. На вечерята обаче изпих две-три чаши шампанско и това ми помогна.

Залата побираше десет хиляди души и беше претъпкана. На трибуната седяха американски адмирали и генерали, както и кметът на Сан Франциско Роси. Речите бяха съдържани и двусмислени. Така например кметът заяви: „Трябва да се съобразяваме с факта, че русите са наши съюзници“. Той положи усилия да омаловажи неотложните трудности на русите и техния героизъм; не спомена и факта, че те се борят и умират, за да задържат натиска на близо двеста нацистки дивизии. Тази вечер ми се стори, че към русите отношението беше прибително такова „Наши съюзници, но случайни познати“.

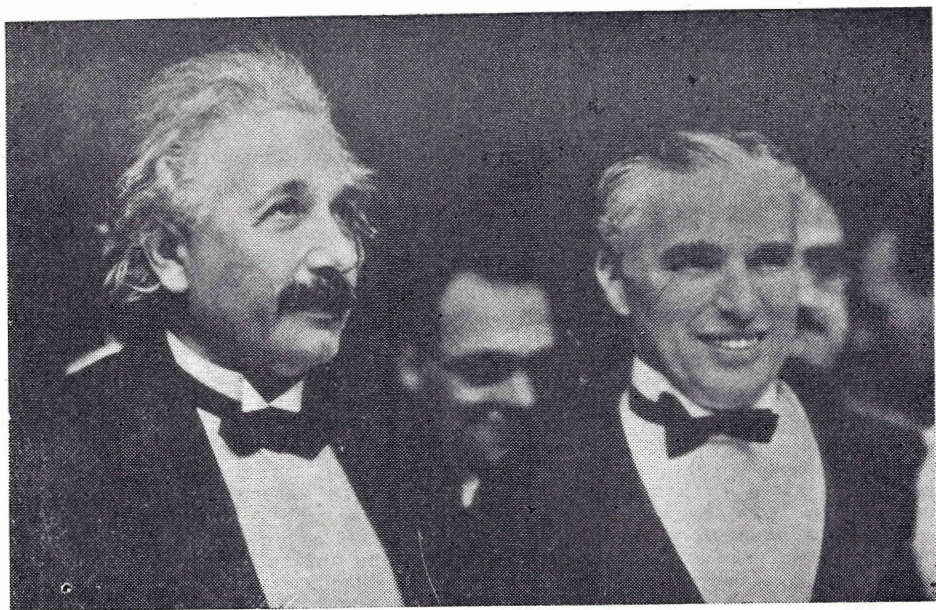
Председателят на комитета ме беше помолил да говоря по възможност един час. Това ме ужаси. Обикновено красноречието ми не надхвърляше четири минути. Но след като изслушах тези празни приказки, аз се възмутих. На гърба на картончето, на което беше означено мястото ми на масата, набелязах четири основни точки. Нервен и смутен се разхождах напред-назад зад кулисите в очакване да ме повикат. Най-сетне чух, че ме представят.

Бях облечен в смокинг. Имаше аплодисменти, които ми дадоха известно време да събера мислите си. Когато аплодисментите стихнаха, произнесох само една дума:

— Другари!

В цялата зала избухна смях. Когато той стихна, повторих подчертано:

— Точно това исках да кажа: Другари!



Алберт Айнщайн и Чаплин на премиерата на филма „Светлините на големия град“

Нов смях и нови аплодисменти. Аз продължих:

— Предполагам, че тази вечер в залата има много руснаци и като зная как днес се бият и умират вашите сънародници, за мен е чест и привилегия да ви нарека „другари“.

Нови аплодисменти, по време на които мнозина станаха на крака.

Сега вече се запалих, мислейки си за израза: „Да ги оставим да се обезкървят взаимно“. Готвех се да изразя възмущението си от този израз, но нещо вътре в мен ме възпря. Вместо това заявих:

— Аз не съм комунист, но съм човешко същество и мисля, че познавам реакциите на човешките същества. Комунистите не се различават от когото и да било друг; когато изгубят ръка или крак, те страдат като всички и умират като всеки от нас. Майката на комуниста е като всяка друга майка. Когато тя получи трагичната вест, че синът ѝ няма да се върне, тя плаче, както плачат всички други майки. Не е необходимо да бъда комунист, за да разбере това; достатъчно е да бъда човешко същество. А в този момент руските майки проливат много сълзи, а синовете им умират с хиляди...

Говорих четиридесет минути, без да зная какво ще кажа следващия миг. Разсмивах ги, предизвиквах аплодисменти с анекдоти за Рузвелт и за речта ми в кампанията за бонове по време на Първата световна война — всичко се приемаше добре.

— А сега — продължих аз, — що се отнася до тази война, аз се намирам тук от името на Комитета за военна помощ на Русия. Спрях и повторих думите: „Военна помощ на Русия“. Парите несъмнено ще помогнат, но русите се нуждаят от нещо повече от пари. Казват ми, че два милиона войници на съюзниците действуват в Северна Ирландия, докато русите са изправени сами срещу около двеста нацистки дивизии! — Последва напрегната тишина — Русите — наблегнах аз — са наши съюзници; те се борят не само за собствения си начин на живот, но и за нашия начин на живот, а ако познавам добре американците, те обичат сами да се борят за своята страна. Сталин настоява за втори фронт. Рузвелт призовава за откриването му, затова нека ние всички днес призовем за откриването на втори фронт още сега!

Избухнаха бурни аплодисменти, които траяха седем минути. Тази мисъл

се таеше в сърцата и умовете на присъстващите. Те не ми позволиха да продължа, само тропаха с крака, ръкопляскаха, крещяха и хвърляха шапки във въздуха. Започнах да се питам дали не съм казал прекалено много и не съм ли отишъл твърде далеч. После се разгневих на самия себе си, че могат да ми минават такива малодушни мисли пред лицето на хилядите, които се биеха и загиваха. Когато най-сетне публиката се успокои, аз заявих:

— Ако правилно разбирам чувствата ви, нека всеки един от вас изпрати телеграма до президента! Нека се надяваме, че до утре той ще получи десет хиляди искания за откриването на втори фронт!

*

Демокрацията ще възтържествува или ще загине на бойните полета на Русия. Съдбата на съюзниците е в ръцете на комунистите. Ако Русия бъде победена, Азиатският континент — най-големият и най-богатият на земното кълбо — ще попадне под нацистко господство. Когато целият Ориент в същност се намира в ръцете на японците, нацистите ще получат достъп до почти всички жизнено важни стратегически суровини в света. Какви шансове ще имаме тогава за победа над Хитлер?

Като се имат пред вид трудностите на транспорта, проблемът за нашите комуникации, разтегнати на хиляди мили, проблемите за стоманата, петрола и каучука — както и стратегията на Хитлер „Разделяй и владей“, — ако Русия бъде победена, ние ще се окажем в безнадеждно положение.

Някои твърдят, че това ще удължи войната с десет-двадесет години. Според мен това мнение е твърде оптимистично. При такива обстоятелства и пред лицето на такъв внушителен враг бъдещето би било извънредно несигурно.

КАКВО ЧАКАМЕ?

Русите отчаяно се нуждаят от помощ. Те ни молят да открием втори фронт. Между съюзниците съществуват разногласия по това, дали е възможно още сега да се открие втори фронт. Твърди се, че съюзниците нямали достатъчно материали, за да снабдяват втория фронт. А впоследствие научаваме, че такива запаси има. Чуваме също така, че те не искали да поемат риска с откриването на втори фронт сега поради страх от евентуално поражение. Те не искат да рискуват, докато не бъдат напълно готови и уверени в победата.

Но можем ли да си позволим да чакаме, докато станем напълно готови и уверени? Може ли да си позволим да разчитаме на пълна сигурност? В една война няма напълно сигурна стратегия. В момента германците се намират на 35 мили от Кавказ. Ако Кавказ бъде загубен, ще бъдат загубени 95 процента от руския петрол. Когато загиват десетки хиляди души, а милиони са пред прага на смъртта, трябва честно да кажем какво мислим. Хората си задават въпроси. Узнаваме, че в Ирландия се стоварват огромни експедиционни сили, че деветдесет и пет на сто от нашите конвои благополучно стигат до Европа, че два милиона англичани са напълно екипирани и с нетърпение чакат да бъдат хвърлени в боя. Какво тогава чакаме, когато положението в Русия е така отчаяно?

НИЕ ИМАМЕ СИЛИ ДА ГО ПОНЕСЕМ

Отбележете си, официални среди във Вашингтон и Лондон, че задаваме тези въпроси не за да предизвикаме разногласия. Задаваме ги, за да се разпръсне объркването и да се създадат увереност и единство с оглед на крайната победа. И какъвто и да е отговорът, ние имаме сили да го понесем.

Русия се бори, опрята гръб в стената. Тази стена е най-силната защитна позиция на съюзниците. Ние отбранявахме Либия и я загубихме. Отбранявахме Крит и го загубихме. Отбранявахме Филипините и други острови в Тихия океан и ги загубихме. Но ние не можем да си позволим да загубим Русия, защото това е фронтовата линия за атака от страна на демокрацията. Когато нашият свят, нашият живот, нашата цивилизация се сгромолясват в краката ни, ние сме длъжни да поемем риска.

Ако русите загубят Кавказ, това ще бъде най-голямото поражение за каузата на съюзниците. Пазете се тогава от привържениците на политиката на омиротворяване, защото те ще изпълзят из дупките си. Те ще настояват да се сключи мир с победилия Хитлер. Те ще твърдят: „Няма смисъл повече да се жертвува животът на американците — с Хитлер можем да сключим „добра сделка“.

ПАЗЕТЕ СЕ ОТ НАЦИСТКАТА КЛОПКА

Пазете се от тази нацистка клопка. Нацистките вълци ще навлекат овчи кожи. Те ще ни представят мира като нещо привлекателно и преди да успеем да се опомним, ние ще се окажем в плен на нацистката идеология. Тогава ще бъдем поробени. Те ще ни отнемат свободата и ще контролират мислите ни. Светът ще бъде управляван от Гестапо. Те ще ни управляват от въздуха. Да, такава ще бъде властта в бъдеще.

Когато нацистите се домогнат до въздушното господство, насилствено ще бъде премахната всяка опозиция на нацисткия ред. На прогреса на човечеството ще бъде сложен край. Ще бъде сложен край на правата на малцинствата, на правата на работниците, на гражданските права. В момента, в който се вслушваме в думите на привържениците на политиката на омиротворение и сключим мир с един Хитлер-победител, на земята ще се възцари неговият жесток ред.

НИЕ МОЖЕМ ДА ПОЕМЕМ РИСКА

Пазете се от миротворците, които винаги се появяват след поражение.

Ако бъдем бдителни и запазим духа си, няма от какво да се страхуваме. Не забравяйте, че високият дух спаси Англия. Ако запазим високия си дух, победа-та ни е сигурна.

Хитлер пое много рискове. Най-големият му риск беше нашествието в Русия. Бог да му е на помощ, ако това лято той не успее да проникне в Кавказ. Бог да му е на помощ, ако ще трябва да прекара още една зима пред Москва. Шансовете му са малки, но въпреки това пое риска. Ако Хитлер може да рискува, защо да не можем и ние? Повече действие! Повече бомби над Берлин! Повече хидроплани „Глен Мартин“, за да се помогне за разрешаването на проблема за транспорта! И преди всичко — втори фронт още сега!

ПОБЕДА ПРЕЗ ПРОЛЕТА!

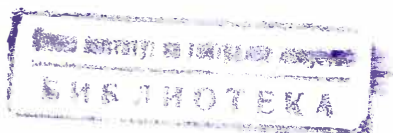
Нека си поставим за цел да постигнем победата още идущата пролет! Вие, в заводите, вие, по полята, вие, в униформите, вие, граждани от целия свят — нека всички заедно се трудим и се борим за постигането на тази цел. Вие, официални среди във Вашингтон и Лондон, нека си поставим тази цел — победа през идущата пролет!

Ако се ръководим от тази мисъл, работим с нея, живеем с нея, тя ще породи такъв дух, който ще удвои енергията ни и ще ускори победния ни поход.

Е добре, кажете, красавице, какво друго притежавате вие освен миловидното си лице? Кажете какво ще стане с вас, когато повехне красотата ви? Та нали с всяка минута това време неотвратимо се приближава. Разберете мис, руската девойка, която ще видите днес, трябваше да преживява през една минута повече, отколкото вие през целия си живот.

*

Аз те приветствувам, Съветски съюз, за величествената борба, която водиш в името на свободата. Аз ви приветствувам, съветски хора, приветствувам мъжеството, с което извършвате най-смелия в историята на човечеството експеримент — човешкия експеримент, в който постигнахте блестящи успехи, въпреки пречките, въпреки клеветата, очерняща вашето дело. Вие израснахте могъщи и свободни. Вдъхновяващ пример за обикновените хора!



*

Аз те приветствувам, Русия, защото нищо не може да те спре по пътя на прогреса, нищо дори и фашистите със своята зверска жестокост, с цялата своя гигантска военна мощ не могат да те победят.

Нека се стремим към невъзможното. Спомнете си, че всички велики постижения в историята са били победа над онова, което е изглеждало невъзможно!“

*

Приятели са ме питали с какво съм успял да си навлека целия този антагонизъм на американците. Големият ми грях беше, че аз бях и си оставам човек, който не плува по течението. Макар и да не съм комунист, отказах да следвам „официалната линия“ и да мразя комунистите.

*

Ако авторът не се вълнува от творбата си, той едва ли би могъл да очаква, че ще развълнува публиката.

*

Аз вярвам, че силата на смеха и сълзите може да стане противоотрова срещу ненавистта и страха. Хубавите филми говорят на понятен за всички език, те отговарят на нуждите на човека от хумор, от състрадание, от съчувствие. Те служат като средство за разсейване на мъглата от подозрителност и тревога, обхванала днес света. У нас има твърде много филми, изобилстващи със сцени на насилие, на военни сражения, на убийства, проникнати от нездрава сексуалност, от нетърпимост. Те съдействуват за още по-голямото засилване на световната напрегнатост. Ако само бихме могли да организираме в голям мащаб международен обмен на филми, които не съдържат проповед на агресия, а говорят на прост език на обикновените мъже и жени... Това би могло да способствува за спасяването на света от катастрофа.

*

Не претендирам да зная отговорите на проблемите, заплашващи света, но зная, че нациите никога няма да разрешат тия проблеми в атмосфера на ненавист и недоверие и още повече няма да ги разреши заплахата от хвърляне на атомни бомби.

В нашата ера на атомната наука нациите би трябвало да мислят за по-малко остарели и по-конструктивни неща от използването на насилието за разрешаване на своите разногласия. Жалките усилия, имащи за цел да приучат народите към мисълта за неизбежността на войната с използване на водородната бомба, с всички ужаси, които тя носи, са престъпление против човешкия дух и семена на общото безумие.

Да отделим от себе си тая атмосфера на безнадеждност, да направим усилия, за да разберем взаимно нашите проблеми... Ето защо ние трябва да поемем задължението да се върнем към онова, което е естественото и здравото у човека — към духа на добрата воля, която служи за основа на всяко вдъхновение, на всяко творчество, на всичко, което е прекрасно и достойно в живота. Да направим всички усилия в тая посока, за да достигнем славната ера, когато всички нации ще процъфтяват.

Бяха нужни милиони години за еволюцията на човешката съвест, а сега вие искате да я премахнете, да унищожите чудото на битието, най-важното от всички онова, което съществува в цялата вселена.

*

Цялата беда е в това, че вие не искате да се борите, че сложихте оръжието, че само се приспособявате към нещастieto и смъртта. Разбира се, смъртта е неизбежна, но нали съществува още и животът, животът, животът, животът!

За човек на моята възраст значение има само правдата... правдата... правдата... Аз искам само правдата... И ако е възможно, малко достойнство.

*

Старая се да поставя в трудно положение не само себе си, но и другите. В такива случаи се стремя да бъда винаги икономичен. Искам да кажа, че ако някое събитие може само по-себе си да предизвиква два различни взрива на смях, то ще бъде по-ценно, отколкото две отделни действия, водещи към същия резултат. Във филма „Търсач на приключения“ ми се удаде да постигна това... Аз седя на балкона и заедно с една девойка ям сладолед. Един етаж по-надолу поставям зад масичка една твърде почтена и добре облечена пълна дама. И ето аз изпускам сладоледа, който се промъква под панталоните ми и пада от балкона върху врата на дамата. ...Едно единствено действие, **но то постави в трудно положение две лица и предизвика два взрива на смях.**

Колкото и прост да изглежда този похват, той държи сметка за две свойства на човешката природа: едното — удоволствието, което изпитва публиката, като вижда, че богатството и лукса са изпаднали в беда; другото — стремежа на публиката да изпита същите чувства, които изпитва и актьорът на сцената или на екрана... Ако аз бях изпуснал сладоледа върху врата на някаква бедна домакиня, това би предизвикало не смях, а симпатия към нея. При това домакинята няма важна осанка и в този смисъл тя няма какво да губи, следователно сцената не би била смешна. А когато сладоледът пада върху врата на една богаташка, публиката смята, че тя е получила онова, което заслужава.

*

Забелязали ли сте какво става, когато един полицай в униформа, подхлъзнал се, пада на калния тротоар, преобръщайки се с краката нагоре?... Всеобщ смях. А защо? Защото полицаят със своята палка олицетворява властта; всички честни хора не обичат особено полицая и се смеят, когато този субект в син мундир се преобръща.

Представете си един капиталист, надут от самочувствие, с грижливо гледана брада, с раирани панталони, с гетри и цилиндър — накратко с всички атрибути на милионера. Нима и най-безобидният от нас не би изпитал странното желание да дръпне брадата му? И ето, ако брадата на капиталиста е дръпната от един смешен малък човек като мен, публиката ще се разсмее с пълен възторг. Разбира се, ще се намерят зрители, които ще сметнат такова поведение за скандално и дори за революционно, но те ще бъдат малцина. 90% от зрителите само ще се зарадват, виждайки, че някой друг осъществява **техните собствени желания.**

*

Целта на киното е да ни въведе в царството на красотата. Тази цел не може да бъде постигната, ако се отдалечим от правдата. Само реализмът може да убеди публиката.

*

За мен изразът на ръцете или краката е не по-малко важен, отколкото изразът на лицето.

*

Аз никога не съм се приспособявал към зрителите, но аз също така никога не съм изисквал от тях мълчание.

*

Аз, Чарли Чаплин, твърдя, че Холивуд агонизира. Неговата продукция е вече не кинематография (ако под кинематография разбираме изкуство), а само километри навита лента. Ще кажа още, че онзи, който не желае да се приспособява към останалото стадо, който действа като пионер, който се осмелява

да пренебрегне правилата на крупния бизнес, той няма да постигне никакъв успех в света на киното.

Холивуд днес дава своето последно сражение и ще го загуби, ако не се откаже веднъж завинаги от стандартизацията на филмите. Произведенията на изкуството не могат да бъдат приготвяни по конвейерен начин, както тракторите в завода. Смятам, че обективно е дошло време да се тръгне по нов път и парите да престанат най-сетне да бъдат всемогъщ кумир...

*

Аз не вярвам в техническите трикове, във всички „приближавания“ на кинокамерата към ноздрите и ушите на кинозвездите. Аз вярвам в мимиката, вярвам в стила.

Ако даден човек удари другото по определен начин и в психологически оправдан момент, това би могло да бъде смешно. Ако той направи същото една минута по-късно, ефектът е загубен.

*

Аз използвам и друга човешка склонност — любовта на зрителя към контрастите. Всички знаят отлично, че публиката обича борбата между доброто и лошото, бедните и богатите, между щастливецът и нещастникът, че тя обича да се смее и да плаче и всичко това в някакви си няколко минути.

Контрастът е интересен на зрителя. Ето защо аз постоянно прибягвам към него. Ако ме преследва полицай, той винаги е тромав и непохватен в моите филми. А самият аз съм ловък и подвижен. Ако някой се отнася зле към мене, то това е винаги човек с грамаден ръст и по силата на контраста, симпатията на публиката е на моя страна.

*

Повече от всичко аз се пазя от преувеличението или от прекаленото подчертаване на отделни детайли. Смехът може да бъде убит също така лесно чрез преувеличението, както и по всеки друг начин.

*

Аз ще престана да създавам филми само в деня на своята смърт.

КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ—69

Д-Р. А. Л. ТИХОВ

Полската и международната панорама на късометражното кино в Краков, обединени вече от няколко години като Краковски фестивал на късометражния филм, продължават да укрепват своята традиция. Авторитетът на полския късометражен филм и лозунгът на международния фестивал „Нашият XX век“ привлякоха от 14 до 22 юни тази година отново голяма международна аудитория от кинодейци и пълно разнообразие от късометражни филми, за които фестивалното ръководство бе преценило, че отразяват съществени за нашето съвремие явления и процеси. Осъществили първи мечтания от всички „фестивален комбинат“ — първокласен хотел и луксозна кинозала под един покрив — полските домакини предложиха и много добра организация на фестивала, който все повече се превръща в значително международно събитие в областта на киноизкуството.

Разбира се, степента на тази значимост варира всяка година и се обуславя пряко от идейно-художествените и професионални качества на представените в конкурса филми. Погледнат от тази гледна точка, тазгодишният краковски фестивал не успя да надхвърли показаното досега равнище и това се отнася както за полската национална панорама, така и за международната. Може би причината за това е общата стагнация в областта на късометражното кино, която се проявява и на останалите големи специализирани фестивали. След настъпния преди няколко години подем например в документалния филм в резултат на едно възраждане на Вертовските традиции при нова, висока степен на техническо усъвършенстване в момента мари всеобщо затишие. Същото се отнася и за анимацията, която след съзря-

ването си в „кино за възрастни“, придружено от темпераментно търсене на нови изразни възможности, по-рядко ни поразява с острота и свежест на хрумванията. Възможно е това състояние да означава осмисляне на натрупания опит, размисъл върху направлението, в което ще се насочат силите за следващ подем, но дали, кога и под влиянието на какви фактори ще настъпи този подем е трудно да се прогнозира.

От показаната в Краков полска национална панорама може да се извлече по-общата констатация, че в момента полският документален филм е насочил повече вниманието си „навътре“. Липсват ония блестящи фойерверки на находчивост, които поляците поднасяха почти на всеки фестивал. За сметка на това е настъпило някакво спокойно и мъдро вглъбяване в темата и съдържанието, без това да означава пренебрежение към формата, към която се подхожда творчески и на равнището на най-висок професионализъм. Така полското документално кино привлича днес вниманието главно със своята проблематика. И както винаги досега, тази проблематика е отново пряко производна от обществената проблематика в страната в настоящия етап от нейното развитие. В съзвучие с протичащите от една година процеси в Полша и с обществения климат по повод 25-годишния юбилей на свободата документалният филм разкри интересни тематични предпочитания и прозвуча с мажорни, позитивни интонации при осмислянето на днешния ден и на миналото. Полските документалисти явно се освобождават от някои комплекси на националното си самосъзнание, което им позволява поточно и пълно да отразяват жизнените факти в тяхната обективна диалек-

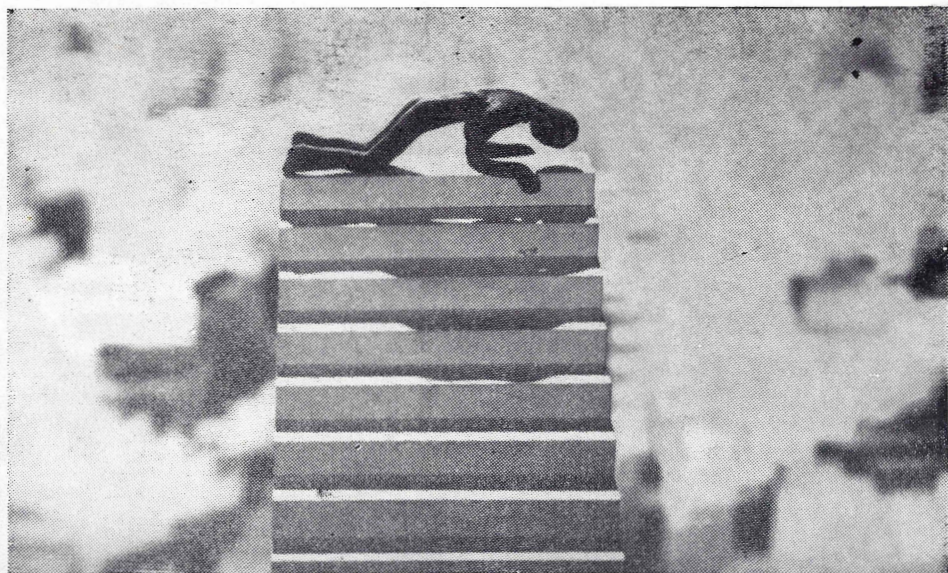


„Нарича се Блаже Рейдак“

тическа взаимовръзка и перспектива. Филми като „Операция V 2“, „Кълна ти се, море!“, „Финал“ и други не са просто връщане към темата за последната война, а изблик на прогресивен патриотичен порив, на желанието да се подчертае реалният принос на поляците за победата над фашистка Германия, принос както в борбата на „тихия“ фронт, на който полското вътрешно разузнаване отбелязва сензационния успех с разкриване местонахождението на хитлеристките заводи за изготвяне на ракетното оръжие V 2, така и на откритите фронтове по море и суша. При това особено интересен е „Кълна ти се, море!“, в който недвусмислено се разкрива враждебното отношение на англичаните към полската военна флота, приютила се след поражението през 1939 г. в английски пристанища, и дебело се подчертава помощта на Съветския съюз. Тук трябва да се спомене и филмът „За нашата и вашата свобода“ (сребърна награда), съвместна творба на Леонид Махнач (Съветски съюз) и Лудвик Перски (Полша), в който много мъдро и точно се говори за споената от пролятата кръв бойна дружба на двата народа, при това не хронологично, а по проблеми, с желанието чрез

съпоставяне на двете гледни точки по тях — съветската и полската — да се постигне историческата обективност.

Обръщайки се към днешния ден на страната, полският документален филм отново се стреми да бъде преди всичко проблемен, да улови координатите на постоянния обновителен процес, да разкрие измеренията на извършващите се промени в обществения живот и в човешкото съзнание. Филмът на Кристина Гричеловска „Нарича се Блаже Рейдак“ (Голямата награда) е не само сполучлив психологически портрет на една интересна човешка личност, но повдига и важен социален въпрос за работническо-селската прослойка. Блаже Рейдак е селянин, живее на село и заедно с жена си обработва своята земя, но едновременно той е и работник, тъй като е вагонен спирач по железниците. Коя от двете работи той върши в „свободното“ си време, е трудно да се каже. Важното е, че неговият живот при тези условия никак не е лек и че като него има още хиляди хора. И авторите загрижено поставят пред обществото въпроса за перспективата пред този вид човешко съществуване. Филмът е направен с много топло чувство към „малкия“ труженик, свежо и непосредствено



„Стълби“

в изображението и споен от развълнува-ния разказ на самия Блаже Рейдак зад кадър. „Старици“ на Л. Янковски (на-града на вестник „Работнически глас“, Лодз) е друг подобен филм от съща-та поредица. Пенсионери-миньори се припичат на слънце пред входа на шах-тата, в която е протекъл животът им, и разговарят за миналото и настояще-то. Остроумно, мъдро този разговор, илюстриран с картини от живота на шахтата и на района, очертава общест-вените и жизнени проблеми пред миньо-рите и с подкупваща откровеност дава оценка за положителните и отрицател-ните страни в настъпилите промени. Те-зи два филма се допълват от филма „Шеснайсетгодишни“ (награда на кри-тиката) на младия и талантлив режи-сьор Марк Пивовски. Той е заснел една младежка викторина в малкото провин-циално градче Влоцлавек и от конкрет-ния материал достига до любопитни, съ-държателни обобщения както за све-тоусещането и душевността на младежи-те, така и за взаимоотношенията между поколенията на фона на промените в живота на градчето.

Наред с документалния филм в пол-ската панорама се открие отново мул-типликацията с някои свои проблеми. Очевидно в тази област поляците в мо-мента са в период на търсене и наби-ране на нови сили, след като отшумяха

големите им победи в лицето на Боров-чик, Леница и други. Човекът, с името на когото могат да се свържат надеж-дите за нов възход на полската анима-ция, се нарича Стефан Шабенбек. Този млад и безспорно талантлив режисьор показва филма си „Стълба“ и заслужено спечели наградата за най-добър анима-ран филм. С интересно графично реше-ние и една стилизирана кукличка Шабен-бек ни поднася размисъл за човешкия живот. През един лабиринт от стълби, които водят все по-високо, човекът се старае да достигне върха. Той дълго се лута, докато намери точния път, и ко-гато изтощен достига най-сетне до вър-ха, пада и се превръща в последното стъпало на стълбата... Наистина от тази философия ти става малко тъжно, но все пак остава утехата, че човеш-кият живот може да бъде и стъпало, по което ще премине следващият, за да до-стигне по-високо по вечната стълба на живота... В. Герш поразил миналата година с новата си техника — мулти-плицирани мазки с блажна боя — във филма „Конят“. Тази година той показва в същата техника филма „Инте-лектуалец“. В света на пещерните хора си съперничат двама мъже — силен ат-лет и дребен, хилав интелектуалец. По-беждава интелектуалецът, но все пак дълбоко впечатлен от физическата си-ла на другия. За съжаление този път



„Само три урока“

техниката на Герш се оказа непригодна, противоположена. Сложната характеристика на героите и сложните им взаимоотношения, отразявани неизбежно чрез сложни движения, изискват точен и ясен контур. Именно това Герш не е в състояние да постигне с новата си техника. Така филмът му остана далеч под равнището на „Конят“, неясен и неразбран.

*

В международната панорама бяха представени 23 страни с близо 50 филма. Въпреки ограничения брой на филмите не се получи, както вече казахме, високо равнище, нито се срещнахме с отделни забележителни творби на късометражното кино. Голямата част от филмите бе опитала вече щастието си на други фестивали, главно в Оберхаузен, а пренебрегнати там, те не можеха да разчитат на зашеметяващ успех и тук. Но разбира се, наградите не останаха нераздадени и при показаното рав-

нище можем да кажем, че те, общо взето, точно отбелязаха най-доброто.

Голямата награда получи съветският филм на П. Коган „Само три урока“. Това е интересна студия, снета с професионална вещина, за взаимоотношенията между учител и ученици, която разкрива дълбокия хуманизъм, залегнал като основен принцип в светската педагогика. От останалите наградени документални филми трябва да се посочи на първо място „Скици към филм за Индия“ на Пьер Паоло Пазолини. Застанал пред камерата, Пазолини споделя своите творчески възгледи и съображения, греди да пристъпи към създаването на документален филм за Индия. Така неговият филм се превръща в своеобразна черновка на бъдещия филм, която ни разкрива хода на творческата мисъл, търсенето на концепция, въобще раждането на една филмова творба за страна, изпълнена с противоречия и бореща се все още за изхранване на своето население. Този филм с право бе отличен с наградата на ФИПРЕССИ,

като я подели поравно със скромния наглед, но дълбоко вълнуващ по своя човечен патос вьетнамски филм „Оризите поля в пламъци“. В това бъдещо на пръв поглед недоумение „екс екво“ журито на ФИПРЕССИ вложи всъщност дълбок смисъл — то подчерта връзката между две различни по професионално равнище филмови култури на базата на прогресивните идеи на борбата за свобода, човешко щастие и благоденствие. Впечатляващ бе и югославският филм „Името на човека“, който с майсторска камера разкрива страшната и засага безперспективна изостаналост на част от босненското селско население, живеещо в планините, почти напълно откъснато от цивилизацията.

По-устойчиво равнище показва анимацията. Това не само изрично бе отбелязано в протокола на журито, но намери израз и в удостояване със специалната награда на журито на филма „Неизбухналата бомба“ на френския режисьор Франсоа Лагуони. В този филм, решен иначе с традиционни изразни средства, отного пролича, че днес за успеха на анимирания филм решаващи преди всичко са значимостта на идеята и нахождливостта. В един град е паднала на площада самолетна бомба, без да избухне. Уплашени, всички жители са избягали на едно възвишение, откъдето с трепет наблюдават кога ще избухне бомбата. Но в обезлюдения град влиза някакъв скитник и без да разбира грозящата го опасност, обикаля из празните къщи и учреждения, присвояващ си го някоя и друга дребна вещ, докато влиза в банката. Тук в някакво изстъпление той започва да пръска парите по улицата. Забелязали това, жителите на града се втурват, разграбват парите, набиват скитника и го прогонват. Обиден, той се отдалечава от града, но чува зад гърба си силен трясък и се обръща — бомбата е избухнала и на мястото на града е зинала огромна дупка...

Лозунгът на Краковския международен фестивал е „Нашият XX век“. Под такъв широк купол наистина могат да се вместят всички явления в нашия живот. И може би именно това твърде ши-

роко разбиране на фестивалния лозунг служи за основание на организаторите да включат в международната панорама цяла поредица от западни филми, които, най-мекото казано, могат да се обобщат с понятието кинопатология. В края на краищата в нашия XX век някъде по света се създават и такива филми и може би наистина не е безполезно за нас да ги видим с очите си, вместо само да четем за тях... Така или иначе, това са филми, които направо отблъскват със своето скудоумие и сочат безпросветната безизходица, в която изпадат някои кинодейци на Запад. Под гръмкото заглавие „Не обичам битниците“ се появява филм, който трае само 15 секунди и се състои от един кадър — очилат битник гледа в камерата и произнася едно единствено изречение: „Не обичам битниците“. Край! Сигурно авторът на този филм Кес Зангерс от Белгия си въобразява, че прави ужасно остроумна шега с публиката... Американският филм „Боя“ на Норман Голдман показва как брадат „художник“ наплесква с разноцветни бои голото тяло на едно момиче и след като „украсява“ и себе си по същия начин, ляга с момичето в леглото. Нелепото и дивото в случая е не прикритата с тая „живопис“ еротика, колкото ужасно сериозната, почти научна лекция за качества и свойствата на боите, която придружава филма като дикторски текст... Тук бих могъл да изброя още и английските филми „Пет къси филмови поеми“, „Един от загиналите“, западногерманския „Горе ръцете“ и пр. — филми с нагли тенденции за новаторство, които обаче довеждат киното като изкуство до абсурд.

А нашето участие? То бе, бих могъл да кажа, само номинално. Допуснатите от селекционната комисия „Урок по цигулка“ и „На остров Тюленов“ ни представиха наистина, но без всякакви шансове за успех. И отново и отново изниква въпросът: докога ще подценяваме необходимостта от добра и компетентна подготовка за всяко наше участие в международен фестивал? Но това е друга тема и тя не е предмет на тази статия.

КАН—1969

(протестът бушува на екрана)

НЕЛИ КОНСТАНТИНОВА

След безпрецедентното му прекъсване по време на развихрилата се остра социална криза във Франция през май 1968 г. (когато прогресивните кинотворци надигнаха глас с надежда за изменение на статуквото и същността на тази културна манифестация) мнозина смятаха фестивала в Кан за погребан.

Разгневени, 3000-те чуждестранни продуценти, режисьори, актьори, критици, които бяха прогонени от бурята на недоволството, се заричаха никога вече да не стъпят на крайморския булевард „Ла Круазет“.

Но фестивалът надживя кризата и повдигна престижа си. Той съумя да набере сили и да се покаже в нов ръст пред лицето на кинематографичния свят.

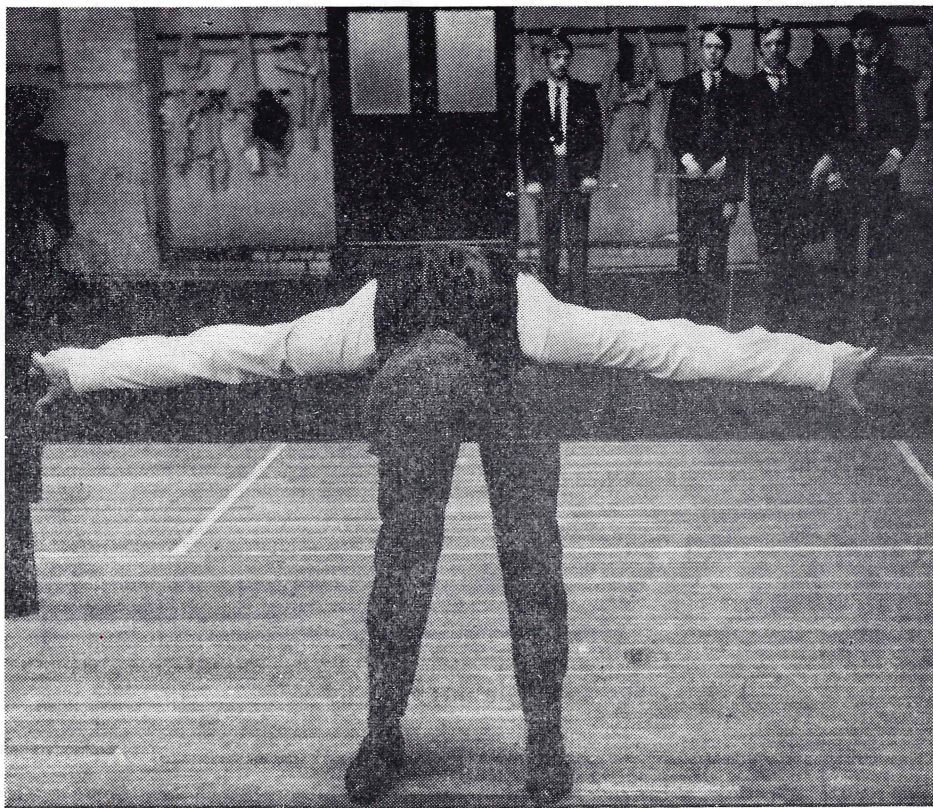
Над 7000 кинодейци и 1000 критици бяха дошли да покажат или да видят и преценят филмите на 19-те страни—участнички в официалното състезание, и на около 100 страни, представящи своята продукция на филмовия пазар.

Тази година в Кан филми се показваха едновременно в 4 успоредни програми.

В голямата зала на двореца официалната програма показва на ортодоксалните привърженици на фестивалния ритуал 27 игрални и 13 късометражни състезателни филма и десетина извънконкурсни, между които и съветският „Андрей Рубльов“ на Тарковски.

В залата „Жан Кокто“ на двореца „Седмицата на международната кинокритика“ ни поднесе 13 много интересни творби на млади автори от 10 държави.

Под егидата на фестивала в 6 киносалона из града бяха организирани непрекъснати прожекции от 9 часа сутрин до 4 часа на разсъмване. Техните екрани бяха поделени между традиционния филмов пазар, допълнен тази година от „Дните на националните кинематографии“ (150 филма на 100 страни) и Петнайсетдневката на „Свободното авторско кино“. В нейните рамки „Генералните щати на киното“ показаха 65 най-нови произведения на млади автори от 25 страни. Те запознаха публиката и критиката с филми, които иначе никога не биха пробихи стената на търговското разпространение.



„Ако ... на чия страна ще застанете!“

Истински маратон на филми — 400 за 16 дни! И тъй като не можехме да направим денонощия от 48 часа, бяхме принудени да избираме ежедневно между двата игрални и двата късометражни състезателни, двата много интересни на критиката, 3—4 на свободното авторско кино и десетината национални филми. Мъчителен избор! Все пак с максимално рационална организация на времето успяхме да видим около стотина филма, от които някои ни доставиха истинска естетическа наслада, а повечето ни разочароваха.

Големите творци нямат вече нужда от фестивала. Той създаде славата и известността им. Сега те си спестяват вълненията около очакването на лавровия венец. Оказа се, че Бергман, Бунюел, Трюфо, Годар нямат готов за фестивала филм. И ако миналогодишният френски метежник Луи Мал се реши да излезе на арената с пълнометражния си документален „Калкута“, то е защото филмът му се нуждаеше от публиката на фестивала, за да може да пробие на международния пазар. Това е покъртителен документ за мизерията и трагедията на този 8 милионен град на контрастите. Той кара зрителят да се чувства неудобно, като го поставя лице с лице със собствената му съвест, и за това се нуждаеше от подкрепата на международната кинокритика.

Лишен от асове, фестивалът сформира плеяда от млади, много талантиливи творци, които почти всяка година участват в състезанието с надеждата, че ще преминат барьерата, отделяща ги от призивните. Те залагат отново и отново на зелената маса на конкурса, вярвайки, че този път ще спечелят окончателно международно утвърждаване.



Ирене Папас в — „2 той е жив“

За трети път след социално критичния „Квартал на гарвана“ и вълнуващо поетичния „Елвира Мадиган“ Бо Видерберг (Швеция) се представи с „Вълненията в Адален“. Верен на себе си, тук режисьорът съчетава политическата ангажираност на първия с елегичната красота на втория. Филмът не е само реквием за убийството на петима стачници при мирна демонстрация. Тук смъртта достига върха на своята скандалност и нелепост. Тя тежи с цялата горест по едно прекъснато обикновено човешко щастие (тихия дом, дружното семейство, летните залези, работническата солидарност), което Видерберг ни разкрива със завидна простота и завладяващ лиризм. Това е филм-псема за младостта, която открива любовта и заедно с нея още една голяма истина — да се бориш за справедлива кауза е почти толкова прекрасно, колкото и любовта. Картините говорят сами за себе си. С типично шведско умение в играта на светлосенките и полутоновете те ни показват щастieto да се живее с достойнството, величието и красотата на всяка борба, която защитава това щастие, като подобрява условията на съществуването. Филмът получи голямата специална награда на журито.

Потвърждение на своята слава намери и пионерът на английското „Фри синема“, Линдсей Андерсон, който с „Ако... ня чия страна ще застанете“ откъсна най-високата лава на фестивала — Златната палма. Романтична параболa за вечния конфликт между млади и възрастни, той ни запознава със средновековните възпитателно-образователни методи на днешните английски колежи. Фабрикуването на джентълмени чрез грилагането на телесни наказания и несправедливостта предизвикват бунта на група абитуриенти, който в последните сцени прераства в истинска кървава схватка. С голям талант Андерсон подбери и най-дребния детайл, ръководи актьорското изпълнение и в най-епизодичните роли, извлича максимум от онова, което може да му даде една подвижна и поетична камера.

Един от филмите, който веднага се наложи на вниманието, беше зашеметяващият с френетичната си красота „Антонио убиецът“ на Глаубер Роша, който е почти толкова вълнуващ, колкото предишните му „Земя в транс“ и „Черният бог и



„Антонио убиецът“

белият дявол“. Синтез от темите на тези два филма, „Антонио убиецът“ не може да бъде разказан. Киното не е вече в стадия, в който разказваш истории. Днес то показва живота, предизвиква размисъл върху него. Фантастичното, реалното, традициите се смесват с мистицизма и символиката, характерни за сложния контекст на Бразилия. Естетическата красота на всеки кадър тук засилва мажорното звучене на темите — жестокост, религиозен фанатизъм, свобода, борба. Цялостен спектакъл, който връща на кино неговото величие и магическо очарование, филмът беше отличен с наградата за най-добра режисура, която раздели „екс екво“ с чехословашката „Моравска хроника“ на Войтех Ясни.

Но безспорно гвоздеят на този фестивал беше най-аплодираният и най-горещо приетият от публика и зрители френски политически филм „Z — той е жив“. На базата на автентичните факти по убийството и делото на гръцкия комунист и борец за мир Ламбракис, писателят В. Василикос изгражда от едноименния си роман сценарий, който има силата на документ. Талантът на режисьора Коста Гаврас и ентусиазираното сътрудничество на първокласни актьори като Ив Монтан, Ирене Палас, Жан Луи Трентиниян и други правят от този филм, разкриващ механизма на политическите убийства, голяма творба на изкуството. Кино, което вълнува, което задължава към размисъл и което държи зрителя в напрежение от първия до последния кадър. Главен фаворит до края, „Z“ получи при пълно единодушие наградата на журито, а Жан Луи Трентиниян в образа на съдебния следовател — наградата за най-добро мъжко изпълнение.

За богатата палигра на драматичния си талант, за изразителността и пластичността си, за искрената си непринуденост и огромния диапазон на превъплещения си Ванеса Редгрейв за трети път през последните 4 години бе отличена в Кан. Тя получи наградата за най-добра актриса за образа на талантливата и свободолюбива американска балерина Айседора Дънкан от едноименния филм.

Социалистическото кино този път беше представено от Унгария, Полша, Чехословакия, Румъния. Отсъствието на Съветския съюз от състезанието безспорно

намали значително шансовете да се представи по-богата програма. Все пак една от двете златни палми на този фестивал — за късометражно кино — бе присъдена на 20-минутния румънски филм „Песни на възраждането“, отразяващ турнето на хора „Мадригал“ из забележителните с архитектурната си стойност дворци и манастири на древна Румъния.

Доста шум се вдигна около „Блестящи ветрове“ на Миклош Янчо, който също за трети път участва в конкурса. Артистичните качества на произведението му са безспорни. Но същественото в този случай беше да се прецени със силата на изкуството и мощността на таланта си в чия мелница Янчо налива вода. Зад афишираната теза — истинските трудности за революционера започват след победата на революцията — Янчо показва унгарската революционна младеж в годините 1945—50 като истински хулигани. Те безчинствуват, скверният черкви, издевателствуват над беззащитни семинаристи. Чупенето на стъкла с камъни, аутодафетата на книги са твърде директна алюзия, която подхлъзва към поставяне знак на равенство между хитлерюгенд и унгарските комсомолци.

Жалко е, че полското кино, което имаше заслужен престиж преди десетина години, ни разочарова и че това разочарование дойде от същия Анджей Вайда, който навремето с Мунк и Кавалерович отбеляза етап в полската школа. Филмът му „Лов на мухи“ (мухите са жените) е творба без нюанси, поставяща проблемите по толкова карикатурен начин, че от тях остава само лошата кнава на теми, чието значение по-скоро отгатваме, отколкото виждаме на екрана.

Незадоволително беше и участието на Югославия, представила се със „Светът ще пропадне“ на Ал. Петрович. Ако „Срещал съм и щастливи цигани“ преди две години му донесе всеобщо одобрение и едва ли не първата награда, сегашният му филм прилича на лошо и бледо копие на предишния. Всичко, което беше естетическа находка в „Срещал съм и щастливи цигани“, се е изродило в дълнопробен трик в „Светът ще пропадне“. Тази Кавалерия рустикана ни завлича на дъното в едно село, чиито жители са пияници, убийци, развратници, безскрупулни садисти.

Най-характерна особеност на тазгодишния фестивал в Кан бе, че протестът, който миналата година бушуваше в залите, фойетата, по стълбищата на двореца и из улиците на Кан, сега избухваше от екрана. Той беше червената нишка, която преминаваше през всички забележителни творби. Това е радикалната промяна, която отвори нова страница в историята на фестивала. На него този път видяхме кино, което по всички паралели и меридиани беше уловило като свръхчувствителен радар пулсациите на неспокойното сърце на нашата епоха.

От дълго време не бяхме виждали за такъв кратък период толкова polemични творби, показващи и анализиращи страстно действителността на нашата епоха. Те издигнаха социално-политическата критика до онзи градус на нагряване, но, което по всички паралели и меридиани беше уловило като свръхчувствителен отражението към чистия диамант на изкуството.

Канският фестивал през 1969 година отбеляза тържеството на киното на Мелиес над киното на Люмьер. Големите, вълнуващи моменти на тази манифестация бяха онези, в които, както в „Антонио, убиецът“, „Вълненията в Аделен“, „Рубльов“, поетическият темперамент, вдъхновението, лиризмът на кадрите разчулваха привидността на фактите и ни заставяха да проникнем отвъд спектакъла и се замислим върху значението, смисъла и същността му.

Един фестивал е всякога неравен. Той има своите върхове и своите падини. Справедливостта изисква да подчертая, че Кан 1969 г. ни предложи няколко големи празници на изкуството.

Това, което запомнихме и отнесохме със себе си от XXII фестивал в Кан, е, че киното слава богу не е само поредицата от истории ала Фантомас. Творбите на Видерберг, Мал, Гаврас, Роша не са забавна литература с храносмилателно предназначение. Това е кино често кърваво, винаги честно и борческо, което плющи като камшик над задрямалите в еснафско благополучие съвести. Кино, което ще остави следа.



Доротея Тончева и Виолета Гиндева във филма „Черните ангели“ по повестта на Митка Гръбчева „В името на народа“. Сценарий и постановка Вълко Радев.

СССР

В Литовската студия понастоящем се снимат едновременно три нови филма. Филмът „Юни, началото на лятото“ се поставя от режисьора Раймондас Вабалас по сценарий, написан от него и писателя И. Мерас. Действието се развива в наши дни в едно малко градче. „Бих искал да разкажа за съдбата на няколко негови жители и да предам атмосферата, в която живеят. На египот от героите — инженер — например предстои да построи голямо промишлено предприятие на място, където отдавна живеят хора. Да разруши всичко или да построи новото, като се опита да запази това, което е създадено през столетията, е въпрос труден за човек, който е влюбен в своя

край. Героинята е артистка. Тя идва в този малък град, където за първи път ще изпълнява голяма роля, и от успеха на спектакъла зависи нейният по-нататъшен път в изкуството. Основната мисъл на филма е публицистична. Човек трябва да има широк поглед и без съжаление да се разделя с илюзиите, които го сковават.

Вторият филм се нарича „Красавицата“ и е постановка на Арунас Жебрюнас. Режисьорът отново се обръща към своята любима тема — поезията на детските години, която така ярко прозвучава във филма „Момичето и ехото“. Сценарият е дело на Юри Яковлев. За драматургически материал на филма са послужили два негови разказа — „Багулник“ и „Игра на красавица“. Написани върху една и

съща тема, те са се вплели органически в сценария.

Когато някой се заема с постановката на детски филм, той обикновено се стреми да го направи и за възрастни — е заявил режисьорът А. Жебрюнас. Така обръщайки се към два адреса, той често не попада нито на единия, нито на другия. Мисля, че детският филм трябва да се направи само за деца и с тях да се разговаря открито и сериозно. Уверен съм, че и на възрастните в такъв случай ще бъде интересно. Нашият филм е за юношество, то, за това, как трудно, а понякога и драматично малкият човек минава границата на детството, как в неговия тих, несмущаван от размисли мир се втурва суровият „възрастен“ живот, който донася много и най-различни неочаквани открития.



Васил Попилиев и Катя Паскалева в новия български игрален филм „Скорпион срещу Дъга“. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Владислав Икономов.

тия — щастливи и нещастни. Момичето, което в игрите на гецата винаги е било „красавицата“, за пръв път открива, че е грозно. Момчето, което жестоко и грубо оскърбява своята другарка, се оказва с добро и отзивчиво сърце. „Злият, мрачен старец“ пише стихове, а мама, толкова дълго очакваща писмо, никога не го получава. Свършват се детските игри. Околният свят се представя в своята реалност.“

„Здравей, живот“ е третият филм, режисиран от Алмондас Грикявичус. Той е автор на няколко документални късометражи. Миналата година е снел своя пръв игрален филм „Чувство“ заедно с режисьора Н. Даус по сценарий на В. Жалакявичус, който му донесе голям успех. „Моят филм — е заявил младият режисьор — е своеобразна притча. На човека е даден един живот и той е отговорен за това, как ще го изживее. Животът винаги изисква активни усилия и борба със злото, в каквато и форма да се проявява то. Тази, така да се каже, философска страна на филма трябва старателно

да се разработи в характерите на главните герои — двамата приятели Стяпонас и Цезарис. През годините на войната те са били заедно във фашистки лагер, откъдето са избягали, по-късно работили в един град, строили са нова Литва. Сблъсквайки се с различни прояви на живота, героите се отнасят към тях с нееднаква активност. И това дава отражение върху съдбата им.“

Цветен филм-балет „Хамлет“ по музика на Дмитри Шостакович снима творческото обединение „Екран“ при Централната съветска телевизия. Балетът е изграден върху две сюити на композитора — към филма на Козинцев „Хамлет“ и към спектакъла на театър „Вахтангов“. Филмът ще трае 45 минути. Постановка С. Евлахишвили.

В студията „Грузия-филм“ режисьорът В. Таблиашвили и Д. Абашидзе екранизират романа на К. Гансакурдия „Десницата на великия майстор“. Двусериен филм е замислен като широко историческо платно, посветено на трагедията на видния художник и архи-

тект Арсакидзе, живял през XI в.

Романът на Вс. Кочетов „Бъгълът на падането“ се филмира от режисьора Г. Казански в студията „Лен-филм“. Сценарият разказва за героичните дни при отбраната на Петроград от войските на белия генерал Юденич. В центъра на събитията е разкриване на контрареволуционният заговор. Филмът ще бъде двусериен.

Както вече съобщихме, режисьорът Георгий Данелия снима филм по книгата на френския писател Клод Тиле „Не се горещи!“. Филмът ще се нарича „Чичо ми Бенжамен“. „Героят е младият лекар Бенжамен, заобиколен от приятели и врагове. Ние ги преселихме в предреволюционна Грузия в малък провинциален град. Имената на много от тях, привичките и характерите им са променени — разказва режисьорът Данелия. Но при всичките тия отстъпления от книгата ние се постаряхме да запазим най-главното — ярките хумористични характери, авторската вяра в хората и големия оптимизъм. Научих, че във Франция почти ед-



Из филма на рижката киностудия „24—25 не се завръща“. Режи́сьор Ало́из Бренч. В главната роля Жана Болотова.

новременно с нас по същия роман снима филм и режисьорът Едуардо Молinari. Една от главните роли — тази, която играе Серго Закариадзе — се изпълнява от Мишел Симон. Интересно е, че този роман, който съществува повече от сто години, се филмира в една и съща година от кинематографисти на две различни страни. Какъв ще бъде френският филм не зная, но твърдо съм убеден, че той ще бъде съвсем различен от нашия.

Белоруските кинематографисти се готвят да посрещнат достойно славния Ленински юбилей. Сега върху филма „Черното слънце“, посветен на освободителната борба на народите на Африка, работи режисьорът А. Спешньов. „Началото“ — така се нарича сценарият на М. Блейман и Н. Коварски, по мотиви на романа „Крушение на империята“ на Н. Казаков, който разказва за героичната дейност на партията в периода след Февруарската революция от 1917, в постановка на В. Корш-Саблин.

Темата за войната и героизма на съветските хора продължава да се разработва от белоруските кинема-

тографисти. Завършен е филмът „Далеч от войната“ (автор на сценария Ю. Нагибин), режисьор В. Виноградов). Тук няма военни битки. Филмът е посветен на мъжеството на съветските жени, останали в тила.

Режисьорът В. Туров снима втората част на двусерийния филм „Войната под покривите“, посветен на белоруските партизани. Постановчик на историческия филм „Аз съм Франциск Скорина“ е Б. Степанов. За основа на сценария са взети мотиви от романа „Сергей Скорина“ на М. Садкович и М. Лвов, посветен на живота на видния философ и медик от XV в. Скорина.

„Талак-талми-талак“ — тия думи сами по себе си са лишени от смисъл. Но по законите на Шарията, ако един мъж ги каже на жена си, това означава, че той я прогонва завинаги... В един от високопланинските аули на Дагестан живее някой си Бекир с жена си Хева. Бекир е ревностен съблюдател на законите на Шарията. И когато веднъж ядосан извикал на Хева „Талак“, той веднага съжалил, защото не се е овладял. А според Шарията мъжът може отново да върне жена си в своя дом, само ако тя бъде изпъгната и от втория си мъж... Налос-

жило се Бекир сам да устрои сватба на жена си със срамежливия и плах бръснар Адам с уговорка, че той ще изгони Хева още на другия ден... За всичко, което се е случило по-късно, ще разкаже филмът „Адам и Хева“, който се снима в Мосфилм от режисьора А. Коронев по сценарий на дагестанския писател Абу-Бакара. С много хумор комедията разкрива живота на планинците, техните легенди, ежедневието им.

ПОЛША

В студията за научно-популярни филми се работят три филма за Фредерик Шопен в постановка на режисьора Станислав Грабовски и оператора Янош Чеч. Първият от тях „Гости на Черната долина“ е поетичен разказ за Ноа. Черната Долина е местността, в която се намира замъкът Ноа, принадлежащ някога на Жорж Санд. Вторият филм се нарича „Шопен в Париж“. В него ще бъдат показани местата, които Шопен най-често е посещавал, и ще бъдат представени малко известни факти от неговата биография. Последният филм „Пътуване през



Сцена от съветския филм „Преходна възраст“. Режи́сьор Ричард Викторов. В главните роли Лена Проклова и Серге́жа Ма́кеев.

Париж“ обхваща периода от напускането на Полша до смъртта на великия композитор. Снимките са правени в Карлови вари, Марианске лазни, а също и в Дрезден и Лайпциг. Авторите са използвали кореспонденцията на Шопен и изказвания на неговите съвременници Роберт Шуман, Хайнрих Хайне и Ференц Лист.

В творческия колектив „Вектор“ са приети за реализиране два нови сценария. Първият от тях — „Процесът“ — е историята на един човек, избягал от концентрационен лагер, който търси помощ при близки негови хора. Режи́сьор ще бъде Андже́й Закже́вски. Вторият сценарий — „Изгонване от рай“ — разказва за

група сапъори, които непосредствено след войната е трябвало да обезвредят минни, поставени в едно голямо предприятие. Постановката ще се осъществи от Збигнев Кужмински.

Беата Тишкевич и Кристи́на Миколае́вска заедно с унгарския артист Миклош Габо́р изпълняват главните роли в научно-фантастичния антивоенен филм „Огледалото на времето“, който се снима в Будапеща от режи́сьора Тама́ш Фе́йер. Действието протича в едно скривалище за ядрени взривове, където са се събрали група атомни физици.

УНГАРИЯ

Андраш Ковач, един от най-известните унгарски ре-

жи́сьори, работи по настоящем върху филма „Щафета“ Негови герои са младежи. „В живота на обществото младото поколение идва да смени старото не изведнъж, не по „възнеца“ на историята, а постепенно, така както се прегава щафетата по пътя към стадиона. Известно време и едните, и другите „бягат“ редом един до друг. Но често вторият не чака, той може да „избяга“ по-рано напред. Този отговорен не само в спорта етап е предмет на разглеждане в моя нов филм — разказва режи́сьорът. Убеден съм, че за да се научи младото поколение на отговорност, последните двадесет метра на всяка отрязка на щафетата то трябва да бяга редом с поколението на по-старите. Нарушението на това правило довежда до лоши резултати.

Неотдавна завърших за телевизия документален филм за младежи-любители на музиката. Масовото увлечение на младежта по джазовата музика е явление, което не може да се отмине. Зад него се крият много обществено важни проблеми — развитие на интелекта, вкусове и наклонности, използване на свободното време. Моят филм е своеобразна „социолография“ за един младежки джазов оркестър. Аз фиксирам даденото явление, като се опитвам да изясня защо тия оркестри са толкова популярни, кой ги харесва, що за музика е това.

Въобще струва ми се, че аналитичният подход към действителността, разрешаването на проблемите, възникнали в социалистическото общество в процеса на неговото развитие, е основно направление в съвременното унгарско кино. Нашите кинематографисти считат, че в обществото, предоставящо на човека големи права и възможности, неимовер-

но нараства отговорността на всеки човек. Погресът в икономиката, науката и културата, в политическия и социален живот и Унгария поражда нови съотношения между възможностите и отговорностите на хората. В отразяването на този процес, струва ми се, трябва да търсим основната задача на съвременното унгарско кино“.

ИТАЛИЯ

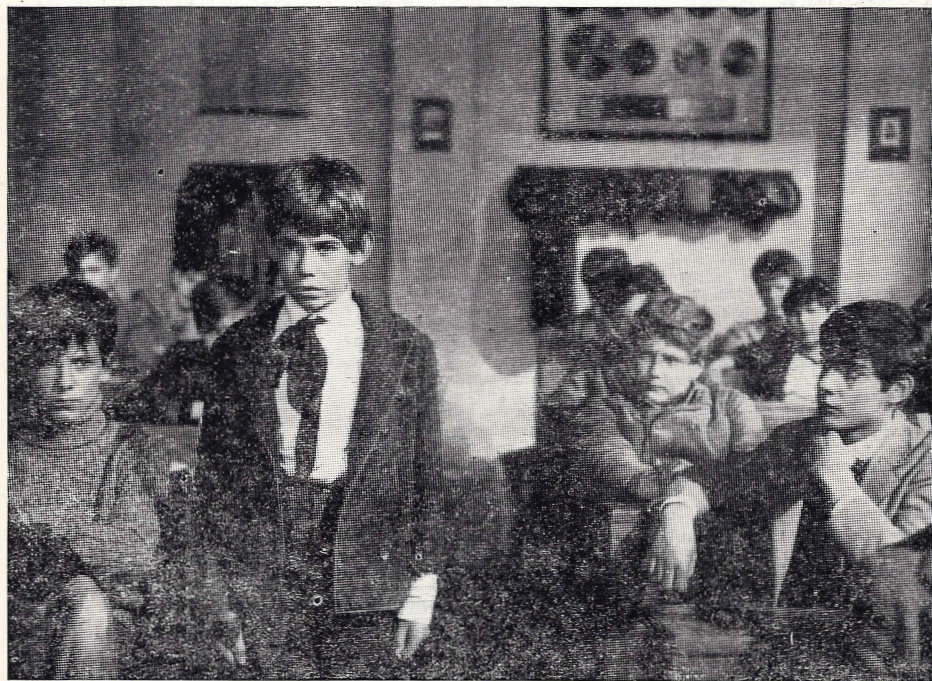
За директор на филмовия фестивал във Венеция на мястото на проф. Луиджи Киарини е бил назначен Ернесто Гвидо Лаура, главен редактор на списанието „Бианко е nero“ („Бяло и черно“). На тазгодишния фестивал, който ще се състои от 20 август до 2 септември, няма да има жури. Няма да има и награди.

Алберто Моравиа принадлеж към ония италиански писатели, чиито произведе-

ния най-често се филмират. Неотдавна той е посетил Париж, където охотно е дал изявления за пресата. „Около петнадесет филма са реализирани по мои книги, — е заявил Моравиа. За най-добри от тях считам „Презрението“, „Равнодушните“ и „Римлянката“. Следващият мой филм ще бъде „Невидимата жена“ в постановка на режисьора Спиноли. Ще бъде разказана историята на един мъж, който е свикнал да гледа на света „през жена си“. Веднъж по време на лов той стрелял по някакво животно... през жена си.

Луиджи Коменчини е започнал снимането на филма „Детство, призвание, първи опити на Джакомо Казанова, венецианец — 1733—1750“. Това ще бъде подробно пресъздаване на фрагменти от живота на известния прелъстител, а също и на нравите на епохата, през която е живял.

Из унгарския филм „Момчетата от улица „Пал“. Режисьор Золтан Фабри, оператор Дьорт Илейш.



Известният италиански продуцент Карло Понти е открил авторските права от писателя Уйлям Хюе за книгата му, посветена на убийството на видния негрски водач Мартин Лутър Кинг.

Фестивалът в Локарно тази година ще бъде проведен от 2 до 10 октомври, а не както досега през юли. За участие във фестивала ще се дава предимство на филми на млади режисьори.

ФРАНЦИЯ

След големия успех на „Плей Тайм“ Жак Тати ще снима нов филм сатира за американизацията на живота в Западна Европа. Филмът носи заглавието „Иес мистър Хло“. Тати изпълнява ролята на търговски посредник, който се мъчи да лансира на пазара нов модел малолитражен автомобил.

Луис Бюноел, който неотдавна завършил филма „Млечният път“, се готви вече за снимането на нов филм под името „Съд на любовта“ по едноименния разказ на Оскар Пенюз. Той смята да възложи главната роля на Ингрид Бергман.

Най-новият филм на Жан Люк Годар „Едно плюс едно“ не е бил приет много ласкаво от френската критика. Вестник „Фигаро“ пише: „Когато човек гледа този филм, струва му се, че е станал жертва на някакво недоразумение. Зрителят все очаква, че нещо ще се случи, но напразно. Много във филма е заимствувано от предишния репертоар на Годар. Сцените, където са показани млади бунтовници, маоисти, анархисти, бомбардиращи непрекъснато с въпроси своите преподаватели, напомнят със сухия си стил неговата „китайка“. „Едно плюс едно“ е филм, който може да се нарече пародия на досегашните кинопроизведения на режисьора.“

Луи Дьо Фюнес ще пее и ганичува в своя най-нов филм „Парижки перепруд“, постановка на Серж Корбе. Дьо Фюнес ще изпълнява ролята на известен хореограф.

Френската писателка Маргарит Дюра, сценаристка на филма „Хирошима, любов

моя“ на Ален Рене, ще се заеме с екранизацията на своя нов роман „Да се разруши, каза тя“. В главните роли — Катрин Селърс и Даниел Желен.

„Десет девойки, които стават от сън следобед“, това е названието на новежов филм, поставен от осем френски режисьори — Жан Габриел Албицоко, Робер Енрико, Жак Дониол Валкрозе, Жан Одже, Жак Роние и Пиер Пелегри. Филмът ще бъде във формата на анкета, проведена сред жени на възраст от 16 до 20 години, манекенки, секретарки, модели, които търсят работа в Париж. Тази анкета ще представлява портрет на младата френска жена от съвременното „трето съсловие“, не лишен от хумор и остроумие.

Режисьорът Бертран Блие ще снима филм по едно напумало във Франция трагично убийство, което развялнува френската общественост. Един баща убива двете си деца, оставени след развода при жена му. След това той се самоубива.

Жан Деланов е определил актьорския състав на последния си филм „Маска и нож“. В него ще участват: Лили Палмер, Стефан Одра, Фридерик Дьо Паскал, Жан Клод Клаудино, Мишел Констанец, Дяланова готви и сценарий на филма „Бог е мъртъв“ по Ницше.

ШВЕЦИЯ

На тазгодишния фестивал в Кан филмът „Адален 31“ бе удостоен със специалната награда. Режисьорът на филма Бо Видерберг е политически най-заангажираният шведски режисьор. Неговият „Район на враните“, студия за пролетарските среди през 30-те години, е бил посрещнат с голям интерес. След това Видерберг е реализирал романтичния разказ „Елвира Мадиган“, в който проличава умението му да води разказа с помощта на красиви и зрели пластични образи, а също и неговата лирична природа.

„Адален 31“ е връщане към острата обществено-политическа тематика. Тук темата е голямата стачна акция през 1931 в работни-

ческия окръг Адален в Южна Швеция. След няколко-месечна стачка фабрикантите намират стачкоизменници. Стига се до сблъскване между работници и стачкоизменници. По-късно се наметва полиция и войска. Акцията в Адален завършва трагично. Петима работници били убити и много ранени. Случилото се в Агаселн получило гласност в цяла Швеция и предизвикало масови протестни демонстрации даже и в Стокхолм. Филмът на Видерберг, основан на тази случка, не представлява никакъв опит за документално възстановяване, а е игрален филм, в който обществените нишки се преплитат с любовни, а драматични, на моменти даже жестоки сцени на демонстрациите съседствуват с лирични и хумористични. Във филма е разказана историята на любовта между дъщерята на директора на фабриката и сина на един от стачкуващите работници. Младецът работи в администрацията, иска да учи и да се издигне, а зародилата се любов го откъсва от неговата среда. Но драматичните събития го накарват да се замисли за класовата си принадлежност, за ролята, която играят в конфликта хората, с които се е сближил.

Филмът „Адален 31“ има голямо значение за филмовото изкуство на Швеция. Във време, когато шведската кинематография и не само шведската, създава филми с психологически или сексуални конфликти, Видерберг говори за обществени и класови конфликти и за нуждата от политическа осведоменост и заангажираност. Това ценно качество на филма на Видерберг е било признато както от шведската, така и от чуждата критика. Характерен е фактът, че премиерата на „Адален 31“ се е състояла в Швеция на първи май.

АНГЛИЯ

Докато Григорий Козинцев поставя в Ленинград „Крал Лир“, на другия край на Балтика — в Дания — известният английски режисьор Питър Брук снима също Шекспиров шедьовър. Заех се да пресъздам на екрана „Крал Лир“ — е заявил в едно интервю П. Брук, — защото намирам, че това е забележителен филмов материал. Нямам амбицията да направя шек-

спировски филм в общоприетия смисъл на тази дума. Не ще се опитвам също да „фотографирам“ централните събития на пиесата. „Крал Лир“ разполага с неизчерпаемо богатство на сюжетен материал. Една след друга следват големи теми: власт и бунт, старост и младост, ред и хаос, разум и безумие. Само избирай! Всяка епоха може да открие тук това, което най-много я интересува. Смятам, че „Крал Лир“ извънредно много подхожда на нашето време...

Бих искал всяка мисъл, съдържаща се в трагедията, да не остане във от екрана. Може би това ще ми се удаде със съкращенията, които направих. Силата на въздействието на дейнията, включени в Шекспировия текст, е така огромна, че можеш да си послужиш с тях много пестеливо и въпреки това да не се загуби нищо и да се постигне желаният ефект. Това съвсем не означава опростяване на Шекспир!

Чарли Чаплин ще снима в Лондон филма „Чудовище“ с участие на 20-годишната си дъщеря Жозефина и 18-годишната — Виктория. „Замисълът на моя нов филм ми изглежда добър, весел и въздушен — е заявил големият майстор. — Аз няма да участвам в него. След като завърша филма, ще се заема с моите стари ленти. Имам петнадесет дългометражни филма, които искам да преработя, а също и много смешни двукатни комедии. Ако ми остане време, ще напиша музика към тях.“

Я П О Н И Я

Масаки Кабаяси се счита за един от най-интересните японски режисьори. Завършил е философски факултет, а по-късно е държал изпит за кинооператор. Преди войната известно време е работил като асистент режисьор в една малка студия. Цели шест години Кабаяси е прекарал в армията в Манджурия и Окинава. За това време той разказва във филма „Условия за човешко съществуване“ — един от първите антивоенни филми в японското кино — първия успех на Кабаяси. След това режисьорът прави филма „Зад дебелата стена“ по материал на за-

писки на военнопрестъпници, излежаващи наказание. То си. Филмът е бил удостоен с наградата за мир и социален прогрес на японското движение срещу войната. Следват филмите „Купувам ви“ — за американизацията на японския спорт — и „Черната река“ — за проституцията и гангстеризма, нахлули в японските градове след създаването на американските военни бази. По-късно Кабаяси снима последователно три филма със сюжет из средновековието. Два от тях „Квайдан“ и „Харакири“ критиката окажествява като естетски въпреки твърдението на режисьора, че те продължават главната тема в неговото творчество — разобличаването на милитаризма.

Сега Кабаяси, както и в началото на своята кариера, отново се връща към острата съвременна тема. Той снима филм срещу продължаването на американо-японския договор за „безопасност“. Филмът трябва да бъде завършен през 1970 година, когато изтича първият срок на договора с Цатите.

Б Р А З И Л И Я

„Антонио дас Мортес“ е филм, който не може да остави никого равнодушен, пише във френския в. „Комба“ Анри Шапие. „Антонио дас Мортес“ е четвъртият филм на 30-годишния режисьор Глаубер Рош, един от основателите на „новото кино“ в Бразилия. Критиката отбелязва неговите досегашни филми „Черният бог и белият дявол“ (1964) и „Земия в транс“ (1967) като значителни постижения на бразилското кино.

Героят на филма Антонио дас Мортес е професионален убиец на бунтовниците. Нема го един чифликчия, за да усмири разбунтувалите се полугладни селяни. Преглежда ги една жена, признава от тях за светица. Този път Антонио отказва да изпълни възложената му задача. Той вижда пред себе си свят, раздиран от противоречия: магията за величие на чифликчията, който иска да господства над всички политическите интриги на местния шеф на полицията, цинизма на местния професор-интелектуалец, обхванатия от мистицизъм свещеник. Трябва да се води борба с вси-

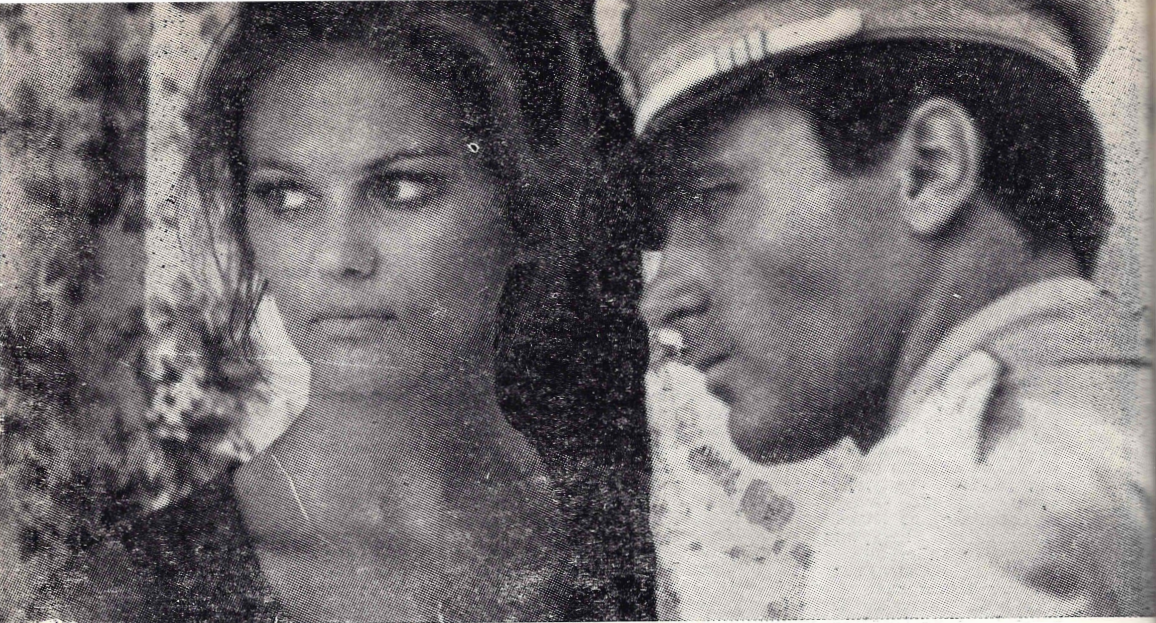
чки, а най-вече с бандата религиозни манахи, които чифликчията е наел, за да се справи с непослушния Антонио.

„Филмът, пише в. „Комба“, разкрива преди всичко големия талант на младия режисьор, който не умее и не желае да се ограничава в нищо, напротив — той се стреми да каже всичко по най-ярък и крещящ начин. Благодарение на това действителността, за която говори — действителност на една изостанала страна, в която всеки се бори за себе си и със самия себе си, представлява един свят на несправедливост и унижения.“

С А Щ

„Ние бяхме принудени да снимем нашия филм „Съединените щати“ за телевизията, тъй като нито една голяма фирма не се съгласи да ни финансира, е заявил пред кореспондент на „Филм Нюз“ сценаристът Нег Янг. Основният конфликт на „Съединените щати“ е съсредоточен около борбата на членовете на „Обществото на човека“ срещу фашистката диктатура. „За борбата срещу фашизма не трябва да се забравя нито за минута“ — е казал след премиерата на филма известният американски публицист Джон Хенри Фолк. Той е автор на неотдавна преиздадената, ползуваща се с голям успех книга „Протес срещу страха“, в която анализира засилването на маккартизма във всички области на културния живот на САЩ. „Дълбоко се заблуждават ония, които смятат, че времето, когато холивудската „десетка“ бе осъдена с помощта на провокатори и шпиони, е нещо отдавна минало. Вълната на маккартизма се надига срещу засилващото се движение на чегрите за граждански права, срещу борбата на все по-широки слоеве от творческата интелигенция с крайно непопулярната война във Виетнам. Затова аз поздравявам създателите на филма „Съединените щати“ за смелостта, която са проявили, като са се заели със срещването на киното да разработят една така актуална за нас тема.“

Жул Дасен е по произход французин. През периода 1941—1950 г. работи в



Клаудия Кардинале във филма на режисьора Дамяно Дамяни „Денят на кукумявката“

Щатите. Там са направени повечето от неговите известни филми. След близо двадесет години Дасен отново се озова в Щатите, където снима филма „Ъп тайт“. Его какво разказва за него на страниците на „Летр Франсез“ самият Дасен: „През последните пет години ми бяха предложени много сценарий, в никой от тях не се споменавахе нищо за положението на негрите в Щатите. А този въпрос е навлязъл дълбоко в сърцето ми. Един ден ми донесоха романа на Л. О'Флаерти, върху който на времето си Джон Форд е създал известния си филм „Нетърпимост“ („Интолеранс“). Не смятах да направя буквално дословно копие на книгата. Преработих действието и го прене-

сох в негърска среда. Сценарият изготвих заедно с негърския писател Джулиан Мейфилд, който е бил секретар на Нкрума в Гана. Той изпълнява и една от главните роли във филма. Расовият проблем в Щатите е просто невъзможен за решаване. Задачата е огромна. Необходими са средства, надминаващи няколко пъти сумите, предназначени за войната във Виетнам. А преди всичко най-важното е белите да покажат, че са готови да заличат следите на расизма. Черните обаче не вярват в това. Те добре виждат, че днес цели райони, а скоро и цели градове, ще бъдат превърнати в Гета. Расовите малцинства — негри и порториканци — са затворени в райони, където господству-

ва мизерия. Нещастieto се състои и в това, че много либерали съветват негрите да бъдат търпеливи. Но негрите са загубили вече всякакво търпение. В моя филм един от героите, реформист, упреква революционерите, че тяхната борба допринася само за развихрянето на още по-голям терор. Но това вече е станало. Създадени са много концентрационни лагери за черни. Когато работехме по сценария, бе убит Мартин Лутър Кинг. Взех две-три камери и отидох да филмирам погребението. Убийството на Кинг стана причина за еволюция във възгледите на много американски негри. Сега за тях не съществува възможността да тръгнат по пътя на компромиса.“

П. ВЕЖИНОВ, Г. МАРКОВ, ЕВГ. КОНСТАНТИНОВ, К. КЮЛЮМОВ. СВ. БЪЧВАРОВА

НА ВСЕКИ КИЛОМЕТЪР

ВЕЛИКДЕН

Великденска нощ пред кварталната църква в София. Богомолците излизат от входа със запалени свещи в ръце и гръгват след свещениците за традиционното обикаляне на църквата. Пред всички върви хор от деца и възрастни и в нощта звучат тържествените великденски псалми.

Множеството се източва във внушителна опашка. Мъже, жени, деца, всички празнично пременени. Пламъчетата на свещите озаряват лицата им, разкрили странни изрази.

Някъде съвсем отпред, както подобава на по-важните богомолци, вървят полковник Каназирев, наметнат с пелерината си, и красивата му жена.

Каназирев пристъпва с достойнство, заслушан в неразбираемите думи, които произнася хорът, докато госпожа Каназирева се озърта с радостно снизхождение и от време на време хвърля бързи погледи към групата млади офицери, които вървят недалеч от тях.

А в средата на шествието две свещи осветляват още две лица. Млада жена, с изпито лице, върху което съвсем фалшиво е нашляпано ярко червило, и Никола Деянов, усмихнат щастливо, гологлав, изискан господин с мустачки...

През главите и раменете на хората пред него той следи фигурата на жан-дармерийския полковник и продължава да се усмихва. По някое време казва:

— Сигурно е много приятно да носиш пелерина! Вървиш си и нещо се вее зад тебе... разместваш въздуха...

Жената до него скептично се усмихва и казва:

— На тебе би стояла добре една пелерина!

— Колкото на тебе ти стои добре червилото! — отвърща Деянов.

Само на няколко крачки зад тях, в опашката на шествието пристъпва с достойнство Митко Бомбата. Той е облечен като амбициозно бакалче или еснафе, което иска да прави хубаво впечатление. Затова е и хубавото младо момиче до него със сериозно, вгълбено лице.

По някое време той улавя ръката на момичето и казва:

— Че усмихни се, де!

Момичето прави опит, после оправдателно казва:

— Не мога!

— Ей така, така! — Митко Бомбата демонстрира една от своите най-очарователни усмивки. Но момичето не възприема.

Отпред Каназиреви продължават да вървят тържествени и важни. Полковникът е съсредоточен в нещо, а жена му все по-активно се оглежда към офицерите, които я съпътствуват.

Деянов за миг улавя погледа ѝ и учтиво кимва с глава.

Жената до него изтръпва:

— Защо правиш това? Може да те запомни!

— Толкова по-добре! — отвърща той.

И после с друг тон добавя:

— Ще се опитам да го заставя да отмени екзекуцията! Може да се уплаши и от страх...

— Не те съветвам да се бавиш! — казва тя. — Всяка секунда е броена!

И отзад, на опашката, разговорът продължава:

— Как се казваш? — пита Митко момичето.

— Има ли някакво значение? — отвръща момичето.
— Има! — отвръща Митко. — Представи си, че се наложи да се венчаем!
— Аз съм се венчала вече! — тихо отвръща тя и му посочва с глава напред.
— Почнахме втората обиколка!
— Друг път стреляла ли си? — пита с добродушна ирония той.
— Убивала съм! — отвръща тя.
— Брей! — възкликва Митко. — Аз пък мислех, че са те взели от прогимназията!

Шествието продължава своя тържествен ход. Хорът извисява величествения химн за възкресението на Спасителя. Молитвените лица на богомолците са озарени от вълнение.

— И все пак — казва Деянов на жената до него — ще ми се да поговоря с него!

— С такива като него се разговаря по един начин! — казва тя.

И двамата гледат напред. Строгите черти на лицата им изпъкват на светлината на свещите, лицата на чисти и праведни християни.

— Щом се отдели, преди да е стигнал колата си, ще го спра за поздравления... — казва Деянов. — Ти ще стоиш до оградата, в случай че извика или посегне, ще се оправя с него, а ти поемаш първия стражар..., но само първия...

В този момент към Каназиреви приближава мъж със снето бомбе и боксърско лице. Той безцеремонно си пробива път и пошуща на ухото на Каназирев:

— Господин полковник, трябва да дойдете веднага... търсят ви от Горна Джумая...

Каназирева чува нещо от разговора и казва сърдито на агента:

— И на Великден не оставяте човека на спокойствие!

— Извинете, госпожо — усмихва се агентът, — дълг.

— Извинявай, мила... — казва Каназирев и пита агента: — Къде е колата?

— Пред централния вход, господин полковник!

— Да те отведе ли? — пита Каназирев жена си, но тя поклаща глава:

— Ще остана още малко! И ще се прибера сама!

Нейният отговор му се вижда многосмислен. Той се поколебава за миг дали да тръгне или да остане и казва:

— Няма да се забавя! — после тръгва решително.

— Мони! — извиква тя тихо и той спира.

— Тази вечер е Великден! — казва тя. — Бъди по...

Каназирев се усмихва снизходително като човек, който знае какво да прави, козирува и отминава. Преди да излезе от шествието, подава свещта на агента.

Шествието продължава. И едва сега забелязваме, че от него се отделят още неколцина мъже с богомолски физиономии и със свещи в ръце. Това са агенти на Каназирев, които са охранявали неговия Великден.

Започва третата обиколка на черквата.

— Ядец! — казва Никола Деянов. — Върви му на Монката!

— Какво мислиш да правиш? — пита жената до него.

— Жена му остана тук, явно го викат по служба... може би това е за другарите от Горна Джумая... хм! — той се замисля. — Той ще се върне!

— Но не в черквата! — казва тя. — Доколкото си спомням, след малко свършва службата...

— Жена му ще ни заведе при него! — казва Деянов.

Каназирев се качва на колата и придружен от хората си, заминава.

Митко Бомбата носи артистично своята свещ и прелюбезно казва на момичето:

— Каназирев си отиде... планът ще се промени... явно тази вечер няма да се върши никаква работа... можеш да си отидеш!

— Няма да си отида! — казва тя.

— Защо? — учудва се той.

— Наредено ми е да не се отделям от теб и да те охранявам!

— Да ме охраняваш! Мене! Знаеш ли кой съм аз! — той едва не изтървава свещта.

— Митко Бомбата! А ти си едно червено яйчице!

— Дръжте се сериозно, другарю! — казва му сопнато тя.

В този миг еква тържественият звън на камбаните, които известяват възкресението.

— Няма правда! — казва Митко Бомбата, заслушан в тържествения звън. — Те могат да възкръсват, а ние не можем!

Момичето го гледа с раздразнение, но не казва нищо.

В следващите секунди шествието се разпилява. Хората се спускат един към друг, целуват се и се поздравяват.

И тъкмо така Деянов и неговата спътница се спускат към Митко Бомбата и момичето и се здрависват, досущ две еснафски двойки.

Деянов дружелюбно и с маниер улавя Митко под ръка и тихо на ухо му говори нещо си, като от време на време хвърля многозначителни погледи на двете жени зад тях, както правят мъжете, които разправят своите тайни.

Недалеч от тях със свещ в ръка върви Каназирева. Към нея притичва млад, хубав офицер, чиято свещ е загаснала.

— Разрешете, госпожо! — казва той и галантно се покланя.

Тя му поднася свещта. Той запалва своята, като гледа с възхищение красивата Каназирева.

— Много бързо угасвате, капитане! — казва тя със закачлива ирония.

— Защото бързо горя, госпожо! — отвръща капитанът и тръгва редом с нея. — Ще ми разрешите ли да ви съпроводя?

— Ако това ще ви достави удоволствие, капитане...

— Чест, госпожо! — капитанът удря токовете, подава ръка на Каназирева и двамата тръгват.

Деянов и Митко Бомбата са се спрели недалеч от своите жени:

— Запомни ли всичко? — пита Деянов.

— Запомних! — отвръща Митко. — Но ако тя рече да вика...

— Ще ѝ запушим устата!

— Добре, ами ако той те... — той не смее да довърши.

— При първия изстрел отваряш вратата! И ако той ме... тогава ти го... — в същия дух весело отвръща Деянов, после неочаквано се навежда и с невероятна любовност казва: — Довиждане, господин Бомбаджиев! Много драго ми беше! — улавя „съпругата“ си под ръка и тръгва напред.

— Господин Бомбаджиев! — повтаря момичето на Митко Бомбата. — Не е ли по-добре господин Фишеков!

— Какво знаеш тиини! — въздиша Митко, улавя я под ръка и като тръгват в друга посока ѝ казва. — Че хвани ме по-сериозно, де! Никога ли не си ходила под ръка!

Но момичето продължава да върви, без да се приближава. Тогава той измъква ръката си и я прегръща през рамо:

— Мисля, че никой не ни следи и няма защо да се държиш така! — казва момичето.

— Сега слушай, малката — почва Митко — планът се променя! Аз трябва да свърша много важна работа! Ще изчезна за малко...

— Аз ще остана тука и ще дочакам Киро и другарите! — казва тя.

— Тоя Киро ученик ли е? — пита Бомбата.

— Студент! — отвръща заядливо момичето.

— О-хо! Червеното яйчице и студентът! Много познавам! Знаеш ли, че имам пет факултета!

— Стига си говорил глупости! — сопва му се тя.

Недалеч от тях Каназирева и офицерът спират пред един вход.

— Надявам се, че пак ще ви видя! — казва капитанът.

— А аз не се надявам, капитане! — забелязва тя. — Моят мъж е страшно ревнив!

— Армията не се плаши от полицията, госпожо! — отвръща с достойнство той.

— Лека нощ! — казва тя. — Благодаря ви за вниманието, капитане!

— Христос възкресе, госпожо! Ако заранта бъдете на службата в същата църква, ще ме направите щастлив!

Той удря токовете, кимва с глава и изчаква тя да отмине във входа.



Григор Вачков и Стефан Данаилов в кадър от филма

Деянов и жената са спрели недалеч от същия вход на тротоара.

— Обмислил ли си добре всичко? — пита го тревожно жената. — Ако трябва, и аз да вляза вътре!

— Не бива — казва той. — Ти само ще завардиш тротоара, като ще стоиш пред витрината на магазина... — като вижда, че тя е обезпокоена, добавя: — Не се бой!

— Ти изглеждаш много самоуверен! — казва тя. — Не е ли по-добре поне да бъда при входа...

— Не! — казва той. — На входа не трябва да има никой!

Той кимва и тръгва. Тя остава замислена на мястото си, изчаква влизането му в къщата.

Митко Бомбата и момичето са се спрели на същото място, само че от другата страна на къщата. Митко се чеше по главата и накрая казва направо:

— Сега слушай, Червено яйчице! Отиваш право при твоя Киро и се-изпаряват! Ясно ли е?

— Не е! — отвръща дръзко тя.

— Нямам нужда от никаква охрана! Просто промени се положението, дето се казва, трябва да свърша нещо съвсем дребно...

— Какво? — пита тя.

— Ами такова... например да набера един букет цветя... И съгласи се, че ще е много глупаво аз да бера цветя, а ти да ме охраняваш...

— Аз нямам право да те оставям! — казва тя. — И точка!

В този момент по тротоара право към тях се задава група стражари. Те също са били на черква и всеки носи пред себе си свещ, която осветява лицето му и го прави неестествено причудливо.

Митко Бомбата моментално привлича момичето към ъгъла на сградата; прегръща я и я целува.

— Христос възкресе! — подвиква един от стражарите, развеселен от картинката.

Момичето възмутено се отдръпва.

— Шшшшт, тихо... — казва ѝ той. — Минаха дванайсетте апостоли! Тя не знае да се смее ли, да се сърди ли. Стражарите отминават.

Деянов изкачва внимателно стълбите към жилището на полковник Каназирев. Лицето му има характерния си строг, малко тържествен и решителен вид. Откъм вратите, покрай които минава, идват гласове, макар и да е полунощ. Той се взира с любопитство в позлатените табелки. После спира на една площадка, вади двата си револвера, вдига предпазителите им и ги поставя по местата им. Единият във вътрешния ляв джоб, другият във външния десен.

От другата страна на тротоара продължава да разглежда витрината жената, която беше с Деянов. Сега тя е преодоляла предишното си възмущение, стои твърда и дрзка. И само от време на време поглежда към тъмнеещия вход, където беше изчезнал Деянов. Очите ѝ посрещат и изпращат всеки минавач по улицата.

Митко Бомбата пристъпва към действие:

— Слушай тогава — казва той на своята непреклонна съпътница. — Нямаме ниякаво време! Бягаш веднага на ъгъла на „Раковска“ и „Дондуков“. Там ще те чака кола двадесет и четири дванадесет. Запомни ли... две дузини... дузина... Ще кажеш на другарите паролата — „Христос възкресе“... и да се премести веднага при паметника на „Патриарха“. Там ще ме изчакаш! Това е заповед! Тръгвай веднага! — и ядосан добавя: — Ученически номера не ща! Бегом!

— А другарите? — пита тя респектирана от тона му.

— Къде са те?

— Две преки надолу.

— Да си стоят там! Бягай!

Момичето мълчаливо тръгва. По някое време се обръща, идва отново към него и тихо му казва:

— Ако не го ликвидираш, ще отговаряш!

И отминава.

Бомбата гледа с възхищение подир нея.

— Тая — казва гласно той — и на мене може да ми...

Кабинетът на Каназирев. В един от фотьойлите е седнал агентът, който го беше повикал от черквата. Той още държи горящата свещ в ръцете си и слуша разговора на Каназирев по телефона:

— Всички! Няма значение, че е малолетно! Щом е тръгнало да стреля срещу нас, не е малолетно... Тъкмо защото е Възкресение! А бе я виж какъв християнин си бил!... Слушай, ако ние не ги избием сега, след няколко месеца те ще ни избият докрак! Изпълнявай, без много шум!... Всички арестувани!...

Каназирев затваря телефона.

Агентът държи свещта и се усмихва.

— Намерили време... — сърди се полковникът. — Какво като е Възкресение! Комюнистите не вярват в бога!

— Заради тая малолетната, господин полковник... — казва агентът.

— Малолетна! — отвръща Каназирев. — А убила двама полицаи!

Той налага фуражката си.

Сега отново звъни телефонът. Каназирев с досада вдига слушалката.

— О-хо, Велински! — казва той.

Кабинетът на Велински с познатата обстановка. Богдан Велински разговаря по телефона и яде току-що обелено червено яйце.

— Защо си освободил охраната! — пита той. — Ако ти пращам хора, пращам ти ги, защото трябва!

— Мене не ме е страх! — отвръща Каназирев. — Толкова години съм се пазил сам, ще се опая и занаяпред!

— Но сигналите се потвърдиха! — повтаря Велински. — Те планират покушение срещу тебе! Не знай точно кога, но съвсем скоро ще се опитат!

— Да опитат! — казва Каназирев. — Ще видим кой кого!

— Въпреки това, ако не искаш мои хора да те охраняват, вземи свои.

— Ще видя! — казва Каназирев и след пауза пита. — Сведенията ти сигурни ли са?

— Напълно!

— Добре тогава, прати хората да охраняват жилището ми! Докъде стигнахме!

— И по-нататък ще отидем! — добавя Велински с усмивка. — Такава е играта!

Прави му удоволствие да дразни Каназирев. Продължава да мляска с вкус яйцето.

Каназирев си тръгва.

Агентът му поднася свещта, но она не я взема.

— За здраве, господин полковник... такъв е обичаят... трябва да се отнесе у дома... — агентът с боксьорското лице се умилява пред пламъчето.

Каназирев се усмихва снизходително. Намята пелерината си и неохотно взема свещта.

В добре подредения хол на Каназиреви. Домакинята се съблича. Намята моден за времето си пенюар и оправя лицето си пред огледалото.

Радиото тихо свири.

Звъни се на входната врата.

Тя прекосява хола и излиза в антрето. Отваря вратата. Очевидно е очаквала младия капитан. Вижда непознат красив мъж, елегантно облечен. Той се усмихва и се покланя:

— Добър вечер, госпожо! Христос възкресе! — и веднага се представя. — Казвам се Жостов и съм секретар на легацията в Рим. Простете, че ви безпокоя по никое време, но се налага да говоря спешно с господин полковника!

Той я гледа с нескрито възхищение.

— Той не е тук! — казва тя, като го разглежда любопитно. Безспорно този секретар е по-красив от онзи капитан.

— Казаха ми, че е излязъл от кабинета си и след малко ще дойде... извинете, аз ще го почакам тук! — той се усмихва широко.

— Но моля ви се! — възкликва тя, но после изведнъж се поколебава. — Той знае ли за вашето посещение?

— Не, госпожо! Но сигурен съм, че много ще се зарадва да ме види! Ние с него сме съученици! И освен това аз му нося хубави новини!

Усмивката му я подкупва.

— Заповядайте... — тя го оглежда — все пак не мога да оставя един дипломат на стълбите! — тя затваря вратата след него.

Влизат в хола. Той светкавично оглежда обстановката.

Митко Бомбата прескача оградата на градската градина и в тъмнината започва да къса трендафил. Набира твърде голям букет, изважда ножчето си, подкастрия го. Всичко това му доставя удоволствие. После търси канап, за да го върже, накрая намира някаква връв по колчетата, с която градинарите са привързвали цветята, и предоволен си тръгва.

Той върви по улиците и щастливо мирише букета си.

По някое време вижда постови стражар. Минава покрай него и го поздравява:

— Как е старши? Как е?

— Ами караме великденски... — мърмори старшията.

— Всичко хубаво! — Митко продължава напред, прегърнал букета си.

Каназирев сядва в колата си до шофьора. Зад него се настаняват двамата агенти, които го съпровождат по нареждане на Велински. Единият продължава да държи свещта. Пътном колата среща разотиващи се богомолци, всеки със свещ в ръка.

Отминават.

— Великден, господин полковник! — казва единият от агентите.

— Великден! — повтаря замислено той. — Ние никога не сме празнували, господа!

— Тъй вярно, господин полковник, забравихме да празнуваме! Все нещо се намира, дето разваля празника...



„Великден“ — Вдясно актьора Петър Пенков

Каназирев се усмихва презрително и внезапно повишава тон:

— Но ние служим на отечеството, господа!

Агентите се усмихват многозначително. Колата продължава напред.

Деянов се е настанил удобно в хола на Каназиреви и разговаря преспокойно с госпожа Каназирева.

— Отдавна ли сте в София? — пита го тя любопитно.

— Дойдох си за празниците...

— Сигурно в Рим сега е прелестно?

— Не сте ли била в Рим? Доколкото зная...

— Само за два дни... баналното сватбено пътешествие... — казва с ирония тя.

— Наистина — съгласява се той — два дни в Рим, това е нищо! Но може би след войната вие ще дойдете отново, ще ми гостувате...

— След войната! — повтаря тя. — Мислите ли, че някога тая война ще свърши?

— Сигурно! — засмива се той. — Има тригодишни, има тридесет годишни, има и стогодишни войни! Но все някога свършват!

— След сто години! — казва тя. — Много скоро...

Той се заслушва за миг. Струва му се, че някой се качва по стълбите.

Тя отгатва състоянието му и пояснява:

— Не е мъжът ми..., но той няма да се забави... Не желаете ли кафе?...

Ние имаме истинско кафе...

— С удоволствие, госпожо!

Тя излиза в кухнята. Той чува стъпките ѝ, става и поглежда двата прозореца и балконската врата откъм двора. До самия балкон се вижда висока бреза. В тоя миг се звъни.

Чувство на облекчение преминава по лицето на Деянов.

Каназирева отваря вратата и вижда непознат, усмихнат мъж с огромен букет току-що разцъфнал трендафил.

— Добър вечер! — казва той тържествено и силно. — Сега виждам, че капитанът има абсолютно право!

— Добър вечер... — смутолеви тя. — Какво обичате...

— Мила госпожо — театралничи Митко Бомбата. — Имам чест да ви донеса този букет от името на капитан Дойчев!

— По-тихо! — скарва му се тя.

— Мила госпожо — продължава Митко Бомбата, — имам чест също така да ви предам още нещо... — той се оглежда и без покана тръгва навътре, като стоварва букета върху гърдите ѝ и сам притваря вратата.

— Но моля ви! — извиква тя.

— Една минутка само, госпожо! — извиква Митко Бомбата. — Трябва да ви предам нещо...

Тя се озърта, слисана от неговото нахалство. И още повече, когато сам без покана влиза в кухнята. Тя е принудена да го следва.

От хола Деянов слуша с усмивка словоизлиянията на Митко Бомбата и поклаща глава. Докато гласът му заглъхва в кухнята.

— Но, господине — окопитва се Каназирева — вашето посещение е много нетактично... всеки миг мъжът ми ще се завърне... какво мога да му кажа...

— Но госпожо, има ли някакво значение какво ще му кажете, след като господин капитан Дойчев е готов на всичко за вас! — говори Митко Бомбата и пребръква всичките си джобове и упорито търси нещо. — Ето сега, госпожо, ще видите вие какво ви е написал. Момент... момент...

Бъркането по джобовете е такава смехория, че Каназирева, макар и изплашена, се усмихва.

— Моля ви, побързайте! — казва тя и още продължава да държи букета.

— Ей сега, госпожо... — той в миг спира да се пребръква. — Знаете ли какво, ако дойде господин полковникът, ще му кажете, че съм роднина с вас по майчина линия от село... аз се казвам Митко... кажете братовчедата Митко...

— Моля ви! — подканя го тя.

— Да, да... — досеща се той, че трябва да търси писмото на капитан Дойчев. — Къде може да съм го сложил... Знаете ли, госпожо, че онова, което търся, винаги го намирам в последния джоб, в който ще бръкна... и с вас ли е така?

Жената, която охраняваше Деянов и трябваше да стои пред витрината, забелязва спирането на колата на полковник Каназирев. Полковникът слиза и придружен от агентите, се качва по стълбите.

Жената пред витрината тръгва към колата, която продължава да стои пред входа.

Момичето, което беше с Митко Бомбата, пристига на ъгъла на „Раковски“ и „Дондуков“. То е капнало от бързане. Оглежда се, уви, наоколо няма никаква кола. Стои известно време така учудено. В един миг се досеща, разбира лъжата и хуква назад.

Хората учудени гледат подир тичащото момиче.

Полковник Каназирев се качва по стълбите към своето жилище.

Агентите вървят подир него. Всички мълчат. Чуват се само стъпките им.

— Господин полковник — казва по някое време един от тях — Необходимо е да имате постоянен пост пред вашата врата!

Полковникът не отвръща. Изглежда, цялата тая работа му е някак тягостна или може би унижителна.

Продължават да се изкачват.

Деянов чува стъпките им. Притичва до стената и се заслушва. Наистина това са стъпките на няколко души. Той се поколебава за миг, после отваря балконската врата, скрива се в самия балкон, като е открехнал завесата, за да наблюдава добре хола.

Митко Бомбата продължава да разиграва своя идиотски номер с търсене на писмото на капитан Дойчев. Той дори бърка в маншетите си, в чорапите си и непрекъснато говори:

— Но как може да го няма това писмо... толкова голямо писмо... да не

си мислите, че е някакво си писъмце... вие нямате представа... интересно... не може да бъде! Момент! Госпожо, момент, виждате, че аз съм повече нервен от вас... само за момент... — и отново продължава целия цикъл на тарашуване.

Каназирева вече е оставила букета от трендафил в грамадна ваза, когато чува шракването на вратата.

— Тихо! — казва тя. — Мъжът ми!

И сама се стъписва.

Митко Бомбата застава в позата, както е заварен от нейните думи. Но двете му ръце са в джобовете.

Тишина.

Каназирев казва от вътрешната страна на вратата към агентите:

— Довиждане, господа, благодаря ви!

И затваря вратата след тях.

После смъква пелерината си, фуражката, разкопчава яката на куртката си и влиза в хола, като тихо извиква:

— Лена!

Но вместо женски глас чува съвсем ясно:

— Христос възкресе, Монка! — пред него, застанал спокойно, без оръжие в ръцете си, е Никола Деянов.

Каназирев трепва, но веднага се овладява и отвърща:

— Воистина възкресе, другарю Деянов!

Те се гледат няколко секунди. Деянов — насмешливо, с пълна сигурност. готов на най-неочаквани постъпки. Каназирев — с пресилено самообладание, дебел и може би вече премислил последствията.

— Не сме се виждали много отдавна, другарю Бруно! — казва Деянов. — Но виждам, че ти не си си загубил времето... вече полковник, кандидат за генерал, страшилище за комунистите, най-върл враг на шумкарите... опора на царя и отечеството! Както се казва, крушата не пада по-далеч от дървото!

— Същото, струва ми се, се отнася и до тебе! — отвърща Каназирев.

— С тая разлика, че баща ти уби баща ми! — казва Деянов.

— И ти си дошъл да отмъщаваш? — пита Каназирев.

— Малко късно, но все пак дойдох! — казва Деянов. — И не само заради баща си!

Каназирев се усмихва пресилено и едва прикрива вълнението си.

— На съвестта ти тежат много хора, господин полковник! — казва Деянов. — И трябва да си благодарен, ако се отървеш само с отмъщението на един!

Каназирева е хванала за ръката Митко Бомбата и катс го мъкне към вратата, му казва:

— Сега тихо ще отворя вратата, те оттатък си приказват и да те няма!

— Ама чакайте, бе госпожо! — дърпа се Бомбата. — Ама къде е това писмо!

— Утре ще ми го донесете! — отвърща Каназирева и го тегли към вратата.

— Дума да не става! — отвърща Митко. — Капитанът ще ме застреля! Знаете ли, че той застреля предишния си ординарец! Хей така като нищо си го бамна и човекът си отиде за едно писмо!

— Ама моля ви се, излезте! — моли го тя.

— Ей сега, май че се сетих къде е... — той се удря по главата и започва познатото тарашуване за последен път.

— Слушай — казва окопитил се Каназирев на Деянов, — за да разбереш, че съм човек, който уважава храбростта, макар и на един съветски агент и предател на отечеството... ще ти дам възможност да си отидеш свободно, но...

— Но? — пита Деянов.

— Но повече никога няма да се мяркаш пред очите ми!

— Господин полковник! — възкликна Деянов. — Вие имате някаква грешка! Вие си мислите, че аз съм дошъл тази вечер във вашия апартамен единствен, за да ви честия Великден?

— Казах ти! И повече няма какво да говорим! Върви си! — малко грубо командува Каназирев.

— Слушай, полковник Монка! — казва грубо Деянов, като пристъпва към



него. — Не посягай към джоба си, защото моите ръце са по-бързи! Аз съм дошъл тук, за да изпълня една присъда в името на народа!

Каназирев побледнява и отстъпва назад. Деянов светкавично е извадил револвера си.

— Имай предвид, че къщата е блокирана! — извиква му той.

— Това не ме интересува! — отвръща Деянов. — За всички мърсотии, убийства, зверства, за цялото ти предателско отношение към народа като немски агент и български полицаи ти си осъден на смърт и аз съм задължен да приведа присъдата в изпълнение!

— Да не си посмял! — извиква Каназирев. — Ти няма да се измъкнеш жив!

— Не говори глупости! — отвръща Деянов. — Познаваш ме добре! Но преди да съм натиснал спусъка, ти давам един единствен шанс! Иди при телефона и разпoredи веднага да отменят екзекуцията на другарите от Пирин!

— Каква екзекуция... — смутолевя Каназирев, но веднага съзира в телефона някаква възможност за спасение. Тръгва.

— Знаеш добре каква! Вдигни! Не, чакай, аз ще избира номера... — Деянов бързо се отзовава при телефона и набира номера на полицията, подава слушалката на Каназирев: — Заповядай на майор Крумов, твоят заместник, да отмени екзекуцията! Веднага!

— Ами ако не заповядам! — опитва се за последен път да протестира Каназирев.

Деянов го поглежда така, че онзи взема слушалката.

— Тук е Каназирев — казва той. — Да... Крумов... отменете екзекуцията на онези от Пирин... временно да... до мое нареждане... да.

В същия миг той забелязва, че Деянов е съвсем близо до него, но като че не го наблюдава, светкавично хвърля слушалката върху главата му, вади револвера си и стреля..., но почти едновременно с това се чуват още два изстрела...

— Подлец беше и подлец си остана! — казва Деянов, като стреля още веднъж, трети път, в челото му.

В следния миг откъм кухнята се спуща Каназирева. Тя вижда простреляния си съпруг, изпищява силно и се хвърля върху него. Деянов и Митко Бомбата светкавично се измъкват по стълбите. Тичат безшумно надолу.

Каназирева се спуща към балкона и вика:

— Помощ! Помощ!

Колата пред вратата на Каназирев е останала още на мястото си. Агентите не са си тръгнали. И когато изстрелите проехтяват, те скачат от нея и вадят оръжие. Тръгват решително към входа.

В същия миг откъм ъгъла при витрината жената, която стоеше гам, стреля към тях.

Те изненадани се обръщат и също стрелят към нея, но тя се прикрива.

Това много ги разколебава. Те не знаят дали да влязат в сградата или да тръгнат към нея.

После към тях бързо притичва двойка стражари с шмайзери.

Картината се усложнява.

А после, от другата страна, момичето, което беше с Митко Бомбата, и двама младежи, които го води със себе си, също откриват огън към стражарите.

Улицата се тресе от пукотевица, един шмайзер стреля без прекъсване. Агентите се устремяват подир жената на витрината, която с ловки прибежки се измъкна. Тогава те се връщат назад към другите. Единият от тях е ранен. Другите двама, шофьорът и вторият агент, го дръпват встрани.

В същото време от входа изфркват, като стрелят непрекъснато, Деянов и Митко Бомбата.

Става истинска паника. Още полицаи дотичват от съседните улици.

В бъркотията не се знае какво става.

— Бързо насам! — казва жената на Деянов и Бомбата, като ги води пред себе си в тъмната уличка.

Двама полицаи ги забелязват и се потулват в тъмния вход.

Тримата приближават входа, без да подозират. Внезапно единият от полицаите изскача и насочва револвера си в гърдите на Деянов:

— Горе ръцете!

Револверът веднага е избит и гръмва във въздуха, но вторият полицай сваля шмайзера си и в секундата, преди да е стрелял, пада покосен от ненадеен изстрел. Митко Бомбата се озърта.

Към тях притичва момичето, което го придружаваше.

— Нагоре към реката, другари! — казва тя, като едва си поема дъх.

— Къде са момчетата? — пита Деянов.

— Изтеглиха се! — отвърща тя. — Какво стана с Каназирев?

— Вечна му памет! — отговаря Митко Бомбата.

И четиримата бивши богомолци сега тичат напред.

— Двадесет и четири дванадесет, а? — казва му тя полуядосано.

— Какво да се прави, бе Червено яйчице! — отвърща ѝ Митко Бомбата. — Случва се и аз да сбъркам!

Сега за първи път тя му се усмихва, подава му ръка и двамата продължават да тичат из тъмните улици напред, където вече са изчезнали силуетите на Деянов и непознатата жена.

ВЪЗКРЪСНАЛИЯТ МЪРТВЕЦ

Над разрушения град вят сирените. Тревога. Редките минувачи по улиците се спускат към скривалищата. За кратко време всичко опустява. Навън остават само дежурните от противовъздушната отбрана, които страхливо се ослушват. И патрулиращи полицаи.

Двама от тях са се подслонили под входа на едно от зданията на улица „Леге“ и неспокойно се озъртат. По някое време единият от тях побутва другия и му пошуща нещо.

Недалеч от двамата предпазливо се прокрадва съмнителен човек. Той е вдигнал яката си, нахлупил е ниско шапка и се мотае около спуснатите решетки на магазините.

Това е Никола Деянов. С маниера на професионален крадец, като уж незабелязва спотаените насреща полицаи, той успява да отключи и повдигне леко решетката на вратата, после счува стъклото и се вмъква вътре.

Полицаяте се втурват към него.

След малко те го извеждат с ръце в белезници и едновременно го държат здраво отстраня, за да не избяга.

Някъде над тях прелитат ята самолети.

В кабинета на Богдан Велински. Утро. Влиза помощникът му Каишков, който му поднася служебни книжа, между които е редовният полицейски бюлетин за произшествията през деня. Велински закусва и разгръща полицейския бюлетин, като чете гласно някои съобщения и ги коментира пред помощника си. Изглежда, че това е негово любимо състояние сутрин.

— За убийството в Горна баня нищо... А-ха! Предал се е оня, дето беше откраднал меда... Един евакуиран заварил жена си с хазяина и го наръгал с нож... Я виж тук! Най-послед пипнали златаря! Много интересно работеше този тип! Ювелирна работа! Мислех, че няма да го хванат поне десет години!... Но защо са го хванали в магазин за платове? Интересно! Изпратили са го веднага в Централния затвор да си лежи задочната присъда... — той примигва озадачен — Каишков, я нареди да ми донесат досието му...

В кухнята на затвора. Купища зарзават, картофи и други продукти. Готвачът се върти около печката и се ядосва. После вика към затворниците помощници:

— Ей ти, новият, я донеси малко талаш от дърводелната! Не ще да се запали тая пушина!

Деянов кимва угоднически:

— Веднага началство!

Излиза, като при вратата едва забележимо се обръща, като че дава знак мекому.

— От златото, та в талаша! — подхвърля някой от затворниците, които белят картофи. — Значи, това е прочутият златар!

Единият от затворниците отива при главния готвач:

— Тоя може да донесе от мокрия талаш! — казва му той. — Да ида да му покажа...

Главният кимва:

— По-бързо!

Деянов се мотае с един скъсан чувал талаш покрай дърводелските тезгяхи. Другият затворник влиза, също мъкне чувал, приближава към него.

— Имаш ли някаква цигара, но по-мека? — пита го той.

— Имам, но само серт! — отвръща Деянов.

Другият му посочва с очи купчината талаш и добавя:

— Помогни да отберем по сухия...

Двамата клякат пред купчината талаш. Деянов казва тихо:

— Тук, при вас има провокатор, който донася на полицията всичко...

— И ние знаем, че има предател! — казва другият затворник. — Толкова работи пропаднаха!

— Изпратен съм от ЦК, влязох умишлено в затвора, за да го издирих, но трябва да знаеш, че нямам много време... всеки момент могат да ме разкрият... Казано ми е да работя само с тебе и друг никой не трябва да знае, че съм тук!

— Бъди спокоен! — казва другият затворник.

— Имаш ли някакви подозрения върху някой? — пита Деянов.

— Към всички и към никой! — отвръща онзи.

— Тогава трябва да ми помогнеш да вляза сред политическите! Измисли нещо!

Другият забавя отговора си:

— Ще се опитам — казва той.

— Кога мога да ги видя всички?

— Днес по време на разходката... застани до омивалника да миеш съдовете, аз ще застана до тебе... Ще се опитаме да ги отсеем, макар че е трудно. Всичките са проверени другари...

— Ще ги проверим още веднъж!

Те блъскат талаша в чувалите си и стават.

Политическите затворници минават един зад друг. В светлия квадрат на прозорчето се виждат една след друга главите им.

Запретнал ръкави, Деянов мие съдовете, а другият затворник ги изплаква със студената вода до него и му говори:

— Това е Иван... всяко съмнение изключено... Това е Ставри... онзи до него е Никола...

— Слушал съм за тях... — казва Деянов, като се взира в лицата им.

— Това е Кирил... — продължава затворникът. — Смляха го от бой в полицията...

Деянов спира очи на минаващия затворник, назърта, за да види походката му.

— Този е бай Петко...

— Нашият бай Петко! — възкликва Деянов.

— Както виждаш... в кого да се усъмниш... — завършва непознатият. Затворниците отминават, за да се появят след минута отново в същия ред пред прозорчето.

Междувременно Деянов изказва своите предположения:

— Този мръсник ще е някой, който за разлика от другите има възможност да се отлъчва често, за да донася! Някой, който периодически излиза от килията! Инак той не би могъл да поддържа своевременно редовна връзка с полицията!

— Няма такъв! — казва затворникът.

— Помисли по-внимателно...

— Няма... освен Кирил, който ходи всеки ден в болницата...

— Какво му е, та ходи в болницата?

— Нали ти казах, че е смазан от бой, и сега се лекува... целият му гръб е посинял, има счупени ребра...

— Защо тогава не постъпи в болницата за постоянно?

— Правят му само инжекции...

— Кога отива? По кое време?

— Един път дневно... но изключено е да е той! Всички го познават!

— На всички заседания ли присъствава?

— На всички! — отвръща затворникът. — Тук го привлякоха! Събирахме пари, помощ му оказахме да се възстанови!...

— Ей, златарче, докога ще се пипкате с чиниите! — извиква главният готвач зад тях.

— Ей сега, началство! — извиква Деянов. — Измисли ли как да стигна до килията? — пита той тихо затворника.

— Надзирателят след малко ще те потърси! Нали разбираш от ключалки! — отвръща затворникът.

Двамата отнасят измитите съдове.

Надзирателят сумти в коридора.

— Какво са работили, да ги пита човек, та са изкривили желязото! — той **шраква** ключалката.

— Изкривено си беше, господин старши! — казва един от затворниците.
— Сега ще го оправя, началство! — казва Деянов и се намества до ключалката със сандъчето инструменти.

— Хайде по-бързо! — надзирателят се отдалечава. — И с тая брава и без тая, все толкова! Само работа ми създават!

Деянов спокойно се разполага. Затворниците, които седят вътре, го гледат подозрително.

Бай Петко го познава, но Деянов му прави знак да мълчи пред другите и разглобява бравата на вратата.

— Ей, златарче, дотука ли я докара, бе? — казва бай Петко.

— Всеки с късмета си, господине — отвръща Деянов.

— Стига си дърдорил! — обажда се надзирателят, като отново приближава. — С тия няма да приказваш!

— Че те по-големи айдуци ли са от мене! — прави се на ударен Деянов.

— Тия ли! — възкликва надзирателят. — Ти крадеш злато, а те крадат държави!

Затворниците се смеят. Деянов внимателно ги оглежда. Кирил отсъствува. Той е в болницата за инжекция. Бай Петко му смива.

Надзирателят отново се отдалечава по коридора.

В същото време от другия край се задава Кирил, придружен от друг надзирател. Той държи ръката си свита като след инжекция.

Влиза вътре. Едновременно с него и Деянов се вмъква от вътрешната страна на вратата, като продължава да работи по бравата. Надзирателят седи и чака.

— Щом затвора ни поправя ключалката, излизане оттук няма! — смее се бай Петко.

Кирил сяда недалеч от вратата. Деянов зорко го проследява, запъва се да отбие винта на бравата, но ръката му се „отплесва“ и той връхлетява по инерция върху Кирил, пада върху свитата му ръка.

— Олеле! — извиква онзи колкото му глас държи.

— Извинявай... — измърморва Деянов, но оня прави страшни гримаси и той му казва. — Не съм те заклал, бе мой човек! Какво се превиваш! Отплесна се! Одрах ли те? — той светкавично дръпна ръкава на ризата му. Точно върху вената стои дупчица от току-що направената инжекция.

— Извинявай, братче! То на такъв като тебе ще се случи! — казва той.

Кирил го ругае и държи ръката си свита. Надзирателят се появява.

— Без да искам го ударих, началство! — оправдава се Деянов. — То пък човекът болен!

— И да си го утрепал, все това е! — мърмори надзирателят.

— Готово! — казва Деянов и завива последния винт на вратата.

Излиза си.

И отново в кухнята. Пак са двамата с онзи затворник, който му е даден за свързка. Пак мият съдовете.

— Ръката му беше инжектирана, факт! — казва Деянов.

— Какво тогава?

— Пак ме съмнява! — казва Деянов. — Тежко пребит комунист не врещи като тоя! Аз паднах върху него нарочно съвсем леко, а той извресня, като че го ударих... Даже ми се чу, че предварително извика!

— Все! Така ти се е сторило! Всички го знаят...

— Да ти кажа право, мене повече ме е страх от тия, дето всички ги знаят, а пък в действителност никой не ги знае!

— Много си мнителен!

— Такава ми е задачата! И освен това не ми харесва мутрата му!

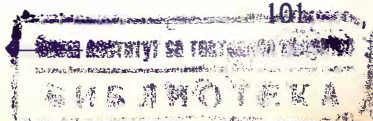
— Това не е основание!

— Не е основание, но на мене не ми харесва! Аз съм от тия, като видя някого, щом не ми харесва, край! Цял свят да ме убеждава, аз съм си на своето!

— Не е много редно да се доверяваш само на себе си! — отвръща другият затворник.

— Остави това, сега слушай, аз постъпвам в болницата и ти трябва да дойдеш при мене, както щеш си го измисли... Само ще проверим...

Велински също влиза в болницата. Минава през коридорите и спира пред една врата, на която пише заместник-главен лекар. Тихо и отчетливо почуква.



Вратата се отваря. Показва се лекар в бяла манта, който щом вижда Велински, удря токовете.

— Заповядайте, господин началник!

Велински влиза в невероятен лекарски кабинет. Около него са наредени няколко скелета, едните голи, другите увити в платнища като скулптурни фигури.

— С какво се занимаваш сега? — пита усмихнат Велински.

— Възстановявам скелета на Вакарелския убиец, — отвръща докторът.

— Това е една чудесна мания! — отвръща Велински. — Винаги ми е било интересно да виждам човека като скелет!

— Това ни прави по-умни! — забелязва докторът.

— По-точни! — казва Велински. — Така ние третираме човек в съответствие с нашите намерения към него! Разбирате ли ме? Има нещо твърде разумно, когато разглеждаш човека анатомически! Това доста опростява нещата!

— Сега искам да възстановя скелета на някой голям комунист! И с това колекцията от забележителни престъпници ще бъде попълнена! — казва докторът.

— Ако нямаш труп, бих могъл да ти го доставя! — засмива се Велински. — С доста богата биография!

— Ще ви бъда задължен — казва докторът и като сочи скелетите, добавя: — Страшилището от тухларната, помашкия главорез... Замбо... Вакарелеца... липсва само един прочут комунист!

Велински сяда зад бюрото му и свойски пита:

— Какво става с нашия човек?

— Работи като часовник! — казва доволно докторът. — Вие сте гениален човек, шефе!

— Искам да те предупредя! — казва Велински. — Да бъдем много внимателни! Отговаряш за него! Струва ми се, че рано или късно ония ще се досетят и ще направят опит да го ликвидират! Ти трябва да поддържаш безупречно неговото алиби! Такъв човек се намира в десет години веднъж!

— Аз наистина внимавам за него! — отвръща докторът. — Да си имаш собствен микрофон до устата на противника, от това какво по-хубаво!

— Разредете всички срещи! Да идва вече само в случай на много сериозен сигнал! Никакви редовни инжекции!

— Ясно!

Велински се надига от мястото си:

— Каквото и да стане, дори да загубим властта, ние трябва да го запазим! Той винаги ще ни трябва! — тръгва към вратата. — А трупа ще го имаш!

Деянов трепери от треска в болничното легло. Зъбите му тракат, той има съвсем болен вид. Главният лекар се е надвесил над него.

— Спокойно, моето момче! — казва му той. — Спокойно... тук никой няма да те качака.

Деянов му намига и продължава да трепери. Докторът внимателно му поставя инжекция и казва на дежурния санитар:

— Малария терцияна... пиши му една седмица при нас! Ще назнача лечение... И отминава към другите болни.

Утро. Деянов лежи в болничното легло и тихо стене.

— Стига, бе! Цяла нощ не съм спал от тебе! — сърди се съседът му. — Това криминалните сте едни бълзловци...

Деянов продължава да стене.

Към него крадешком приближава затворникът, който се беше свързал с него в кухнята.

— Помогни ми да стана... — моли го Деянов.

Затворникът го повдига внимателно и двамата тръгват към тоалетната.

— Слушай — казва му Деянов. — Отиваш сега при нашите и казваш на бай Петко да съобщи на всички политически, че довечера бойните групи ще направят опит да превземат затвора. Всички да бъдат готови! Акцията ще започне в единадесет часа, след смяната на караула.

— Как! Наистина ли? — пита затворникът.

— Слушай каквото ти казвам!

— Ясно — досеща се онзи.

— Да видим дали някой няма да дойде да се инжектира профилактично! — казва Деянов. — И освен това бай Петко да предаде, че в пет часа ще бъде съобщена и паролата!

В тайнствения лекарски кабинет няма никой. Скелетите продължават зло-вещо да стърчат, наметнати с огромни платнени чулове.

По някое време вратата се отваря и влиза зам. главният лекар, който отива при бюрото си и се заема с работа.

Тишина.

Изведнъж на вратата тихо се почуква. Сигнал. Лекарят става и внимателно отваря.

Влиза Кирил. Докторът изненадан и с известно недоволство го посреща.

— Много важно! — казва Кирил.

През една дупчица от мястото на Вакарелския убиец Деянов наблюдава очакваната среща.

Той едва долавя думите на председателя:

— Довечера в единадесет часа...

Лекарят е възбуден:

— Чудесно! — казва той.

— Наредиха всички политически да бъдат готови! Паролата ще кажат в пет часа следобед!

— Идваш веднага тук! Или да пратя някого при тебе?

— Дума да не става! — отвърща Кирил. — Трябва да променим връзката. Онзи ден един тип уж падна върху мене, а пък ми заголи ръката с инжекцията...

— Кой е тоя?

— Някакъв криминален... случайна работа... но де да знаеш...

Лекарят изважда от един шкаф ампули с гликоза.

— Дай си сега другата ръка. Лекарят му прави инжекцията.

— Този път нека потече малко кръв... — казва Кирил.

Докторът връща ампулите на същото място, откъдето ги беше взел.

Деянов спира вниманието си на това място.

— Искаш ли да хапнеш? — пита лекарят Кирил.

— Не, сега не искам да се бавя. Когато дойда в пет часа... нека донесат нещо по-завързано...

— Добре! — лекарят го изпраща до вратата.

После се връща, бързо съблича мантията си и излиза навън.

Едва тогава платното върху Вакарелския убиец се раздвижва и оттам излиза Деянов.

Той спира пред аптечния шкаф и внимателно се визира.

В стаята на Велински са се събрали почти всички негови сътрудници. Привлечени са силно отвсякъде. Той е възбуден и нарежда на агентите:

— Първата група на Бойчинов да заварди дясната врата! Втората група ще остане под моста, за да изчака всички нападатели да влязат вътре! Канишков ще се яви пред тях, ще им каже паролата и ще ги преведе във вътрешния двор. Никой да не стреля. В случай че усетят и побягнат, тогава ще стреляте. Фактически моят план е да ги вкараме в затвора и сами да се обезоръжат.

— Великолепно, шефе! — извиква лекарят, който също присъствува на заседанието.

Велински поглежда часовника си и се обръща към него.

— Бягай за паролата!

Лекарят излиза.

Велински продължава:

— Това е изключителна възможност! Плод на ума, господа, а не на силата! Главният лекар се навежда над Деянов:

— Как си, моето момче?

Деянов го гледа и се засмива:

— Как може да бъде един здрав човек, докторе!

— Понякога — казва лекарят — здравите са по-зле от болните!

— Благодаря ви, докторе, — казва Деянов и внезапно пита: — Кажете ми дали вие лично правите протоколите на умрелите?

— Да! — казва лекарят.

— И лично вие ги аутопсирате?

— Да — отвърща лекарят и през зъби добавя, — защото от двамата лекари... само моята диплома е медицинска...

— Тогава, докторе, пригответе се да ме аутопсирате! — казва Деянов.

Докторът е слисан.

Велински гледа часовника си и нетърпеливо чака. Вече няколко пъти по обичая си хвърля заровете върху бюрото. Две и едно, три и две, пак две и едно...

В този момент към него приближава Каишков.

— Господин началник — казва той, — справката, която искате за заложения златар! Моля, вижте!

Каишков поставя на бюрото му досието на златаря.

— Това е снимката от предишния му престой в затвора..., а това е неговата снимка...

Велински втренчва поглед.

— Как! — извиква той, като влива очи във втората снимка. — Това е Деянов!

— Другарят Сергей, Серж и прочие...

Велински е слисан.

— Това е ход, който никога не съм очаквал! Да се напъха сам в затвора! И за какво мислите? За какво? — изведнъж той е озарен от идея: — Каишков, ние сме идиоти! Никакви нелегални няма да нападнат затвора! Никаква парола няма да има! Всичко е измама! Този тип е влязъл в затвора, за да ликвидира нашия агент! Дано не сме закъснели!

Той се хвърля към телефона, но преди да вдигне слушалката, телефонът вече звъни. Велински вдига слушалката и след миг извиква:

— Мъртъв! Както се е хранил в лекарския кабинет... моментално умрял...

— Вдигнете тревога! — крещи той по телефона и заповядва на Каишков. — Златаря! Бързо!

Помощникът изхвърква като бесен навън.

А Велински въздъхва, пак хвърля заровете на бюрото си. Падат се две и едно... Той се усмихва със съжаление и си казва:

— Пак се измъкна! Но аз трябва да го видя... И ще го видя!

Телефонът иззвънява:

— Знам — казва Велински, — изчезнал, нали? Но той не може да прехвъркне през стените! Търсете, дяволите да ви вземат! Идвам веднага!

Той излиза и забравя заровете върху бюрото си, две и едно.

Тревога в затвора. Всички звънци в караулните помещения при надзирателите, по входовете звънят. Светят сигналните лампи.

Войници и полицаи подсилват изходите. Други блокират двора на затвора, коридорите и килините.

Навред всичко опустява.

Богдан Велински, придружен от лекаря, прекосява затвора.

— Предупредете всички, никой да не стреля! Трябва ми жив! — заповядва той на Каишков.

— Но ако той стреля? — пита помощникът.

— Нека убие колкото може, но вие няма да стреляте! — повтаря Велински. Очевидно той има някаква своя идея.

Каишков се отделя, за да изпълни заповедта.

Надзирателите, придружени от агентите на Велински, проверяват килините една след друга. Влизат вътре, тарашуват, обръщат наопаки всичко и продължават. Затворниците недоумяват.

В кухнята главният готвач се обръща към Каишков:

— Господин началник, няма кой да ми донесе талаш!

— Ще ти донеса аз на тебе един талаш! — извиква онзи.

Главният готвач вдига рамене.

В болницата. Главният лекар е привършил аутопсията на мъртвия Кирил. Той покрива трупа, мие ръцете си.

Влиза Велински, придружен от помощника на главния лекар.

— Какво установихте, докторе! — пита той.

— Цианкалий! — казва докторът. — Може би самоубийство!

— Самоубийство! — повтаря Велински и се вглежда по характерния си начин в главния лекар. — Откъде ви дойде на ум? Защо не убийство?

— Че защо човек ще убива един нещастен затворник! — отвръща докторът!

— Може би от хуманност! — казва Велински. — Някъде пишеше, докторе, че смъртта е спасение!

Той дръпва чаршафа, с който е покрит мъртвецът, гледа безжизнено то му лице, пипа с ръка челото му и се отдръпва.

— Вие май не вярвате, че е мъртъв? — забелязва отстрани докторът.

— Искам да не вярвам! — отвръща Велински.

Докторът се усмихва презрително:

— Полицията тържи за един затворник!

— Морал, докторе! — саркастично казва Велински. — Колкото и да ви е чудно, понякога ние страдаме за противниците си! — той му обръща гръб и добавя през зъби: — Само един жив може да ми върне този мъртвец! — После продължава към главния лекар: — Случвало ли ви се е, когато загубиш всичко и си пред пълен провал, отведнъж съдбата да ти върне двойно повече и те изтласква още по-високо!

— Не! — отвръща главният лекар. — Не ми се е случвало!

— И на мене! — казва неочаквано Велински.

Той си тръгва. Главният лекар го настига.

— Господине, а трупът? Какво да го правим?

Велински се замисля:

— Сложете го в един ковчег и го изпратете на техните... това е необходимо... Измислете там някаква диагноза в смъртния акт...

Той отново се готви да тръгне, но срещнал учудения поглед на своя „лекар“, казва:

— Той беше един подлен! Нека другарчетата го погребат като герой! Нека техните поколения вярват, че е бил герой! Така в историята става по-весело! — и сам се разсмява.

— Разбирам — казва „лекарят“ — вие наистина сте велик полицай!

— Надявам се! — отвръща Велински.

В този момент при тях се втурва Каишков:

— Господин началник — казва той — при криминалните го няма!

— Как ще го има! — извиква подигравателно Велински. — Това е Деянов, господин Каишков! Разбирате ли? Търсете го из целия затвор, проверете даже охраната, вгледайте се в лицата на агентите, защото той може да е до вас, вижте в кабинета на директора, да не би да седи на бюрото му...

— Слушам! — казва помощникът и излиза.

Претърсването на затвора продължава.

Група агенти и полицаи нахлуват в болничното помещение, където е лежал Деянов.

В леглото няма никой.

Те преглеждат всички помещения. Надничат в манипулационни клозети, килери, връщат се и се спират пред всеки от болните затворници.

Един агент се спира пред вратата на заместник-главния лекар, онзи със скелетите. Поколебава се. После отваря вратата с шперц и ужасен се отдръпва. Два открити скелета са протегнали ръце към него.

Двама полицаи изнасят на ръце ковчег. Пред вратата ги чака линейката. Те поставят ковчегата отзад и линейката потегля.

Охраната на изходната врата пропуска линейката. Отпред седят шофьорът и един полицай.

В кабинета на Велински отново е пълно с хора, — директора на затвора, „лекарят“ и неколцина от груповите.

— Игла да беше, господин началник, щяхме да я намерим! — докладва Каишков.

— Откакто е влязъл в болницата, никой не го е виждал! — добавя директорът на затвора.

Богдан Велински мълчи. Разхожда се покрай прозорците и изведнъж казва подигравателно:

— Господа, при неговото нахалство, нищо чудно някой от вас да го види в леглото на жена си!

Никой не му възразява.

— Да се самовкара в затвора, да открие нашия най-секретен агент, да го

убие и да си излезе! — продължава Велински, като натъртва всяка своя дума. — Какво остава за нас?

Тягостно мълчание.

Линейката с мъртвеца бавно се движи из улиците на София. Полицаят, който седи до шофьора, се вижда в листчето, където е записан адресът на мъртвия.

Велински продължава да се разхожда из своя кабинет. Присъстващите са се умножили. Кабинетът му е пълен с полицейски ръководители. Богдан Велински изобщо не ги гледа. Той е извадил пак заровите си и напрегнато ги хвърля. Мнозина надигат глави, за да видят какво ще се падне. Лицето на началника им просветва. Падат се пет и пет.

— Началникът на охраната тук ли е? — пита Велински.

— Заповядайте, господин началник! — удря токовете полицейският офицер.

— Вие сигурен ли сте, че през време на тревогата никой не е напуснал стените на затвора?

— Тъй вярно! След тревогата не е излизал абсолютно никакъв човек!

— Абсолютно? — поглежда го Велински.

— Освен мъртвецът! — казва директорът на затвора.

— Как! — извиква Велински. — Вие изпратихте мъртвеца по време на тревогата! — той изтичва към вратата и вика: — Каншков, моторите!

В двора на полицейското управление моторизирани полицаи палят моторите си и светкавично излизат през отворената врата. В коша на един от тях е самият Велински.

Линейката е спряла пред дома на Кирил. Отвътре не се чува никакъв шум. Полицаят и шофьорът са внесли ковчега и са го поставили в средата на стаята. Съпругата на Кирил е стиснала зъби и крие сълзите си. Осемнадесетгодишната ѝ дъщеря, ремсистка, гледа предизвикателно заминаващата полиция.

Синът на Кирил, петнадесетгодишен хлапак, стиска юмруците си. Семейството не знае нищо за предателската дейност на Кирил. Те са честни хора и преживяват мъжествено смъртта на своя близък.

Но малко след като полицията си излиза и се чува шумът на отдалечаващата се линейка, капакът на ковчега се надига и оттам се показва непознат мъж. Майката, дъщерята и синът са изумени. Деянов скача от ковчега, както е със затворническите си дрехи, и казва:

— Извинявайте много, но имате ли някакви дрехи, може и съвсем вехти!

Семейството бързо се съвзема. Затова допринася и физиономията на човека пред тях.

— Другарю — казва дъщерята, — вие сте избягали от затвора, вместо баща ми... нали?

— Да! — отвръща Деянов. — Вие сте семейството на Кирил!

— Лена! — казва майката на дъщерята. — Донеси новия костюм на баща ти! Бързо!

Деянов приближава към майката:

— Извинявайте, другарко — казва ѝ той, — трябваше да използвам тоя начин, защото нямаше друг изход!

— Бъдете като у дома си! — казва майката. — Вие отмъщавате за Кирил! Това ще е и нашето възмездие!

Момичето изтичва за костюма на баща си.

Полицейските мотори бясно хвърчат из града. Те минават по познатия път на линейката. Приближават квартала. Богдан Велински минава начело.

Деянов трескаво довършва преобличането си и отново излиза при хората, които стоят в недоумение около празния ковчег.

— Другарю — обръща се майката към него — кажи ми... много ли го мъчиха Кирил?

Деянов поклаща глава.

— А той издържа ли? — пита тя и добавя. — Все се бояха, че няма да издържи!

— Той издържа докрай! — отвръща Деянов.

— И ние ще издържим! — извиква момчето.

Майката се просълзява и започва тихо да ридае.

Сега към Деянов се приближава момчето и му подава револвер.

— Вземете! — казва тя. — На баща ми е!

— Благодаря! — Деянов поглежда пълнителя, вдига предпазителя и напхва револвера в джоба си.

Остава му само да завърже връзките на обувките си.

Сега долита гърмящият шум на приближаващи се полицейски мотори. Майката се хвърля към прозореца, вижда полицията, която тича към сградата, и извиква:

— Бягай! През терасата, в двора на съседите оттам на улицата през въглищния склад. Бягай, ние ще ги задържим! Не бой се!

— След мене, чичо! — вика момчето.

Деянов изхвърква през малката задна тераса на къщата, воден от момчето.

Полицията бие с прикладите си вратата. Велински счупва малкото стъкло над главата си.

Междувременно от вътрешната страна майката бързо е затворила капака на ковчега, запалила е свещ и нарежда риданията си за мъртвия.

Момчето отива да отвори вратата.

Полицанте почти са счутили външната врата, когато някой на улицата извиква:

— Ето го!

И цялата полицейска група се втурва нататък. Вижда се как един цивилен мъж прекосява дъното на улицата и се прехвърля във въглищния склад.

— Никой да не стреля! — извиква Велински и пръв се спуща след Деянов.

По улицата се носят полицейски свирки. Тропот на обувка и ботуши. Минувачите са паникосани, крият се зад стълбовете и стоборите.

Съзрял полицията зад себе си, Деянов ловко се прехвърля във въглищния склад и продължава да бяга по релсите. От време на време се обръща учуден, че никой от преследвачите му не стреля подир него.

Те бягат по околсвръстната линия, някъде в покрайнините на квартал Иван Вазов и наистина има нещо странно, че полицията не стреля.

— Ще ни избяга! — казва Каишков на Велински. — Разрешете да стрелям! Ще го рана само в крака!

— Не! — отвръща задъхан Велински. — Трябва ми жив и здрав.

Те тичат запъхтени от умора. Към тях се присъединяват и други полициан. Групата се е умножила.

Случайни граждани гледат необичайното зрелище. Някои пак се скриват, а други посрещат Деянов и му подвикват:

— Свивай наляво към подлеза и след това на трамвая!

Деянов им се доверява. Атлетическата му подготовка си казва думата. Той леко взема предимство над преследвачите си, спуща се в железопътния подлез и когато полицията нахлува вътре, той стремглаво изкачва стръмнината, която е до Пернишкото шосе, достига трамвая и се мята в движение вътре.

— Изпуснахме го! — извиква Каишков, като едва си поема дъх.

Двамата с Велински стъпват на релсите и гледат подир отминаващия трамвай.

— Още не се знае! — казва Велински и се обръща към пристигналите един подир друг уморени, задъхани полициан. — Прекратете преследването!

Каишков гледа изненадан шефа си.

— Можеше да настигнем трамвая!

— Той вече не е в него! — отвръща Велински.

И наистина Деянов се е смъкнал от трамвая и сега броди между малки бежански къщички с тараби и дворчета.

Самият той е зачуден, че полицията не го преследва. Все пак се спуща по стръмнината и тръгва по посока на Коньовица.

Пристигнала е колата на Велински. Двата с Каишков се качват в нея.

Колата потегля обратно.

— Ех — казва Велински, — ако беше преди двадесет години, сигурно щях да го стигна!

— Тоя тип е много добре трениран! — казва Каишков. — Но кажете какво мислите да правите сега?

— Много просто — отвръща началникът, — сега на Деянов му е нужна връзка. Той в никакъв случай няма да потърси връзката в нелегалните квартири, които е знаел Кирил! И това много ни облекчава. Той може да намери сигурна връзка само в три други квартири, които аз знам, а Кирил не знаеше! И трите квартири са в Коньовица!

— А ако има четвърта? — пита Каишков.

— Той няма да отиде в четвърта! Тука важи правилото за хотелите! Първокласните господа отиват в първокласни хотели! И той ще търси първокласна връзка! — отвръща Велински. — И ще я намери!

Деянов излиза от малък вехтошарски магазин. Това вече не е човекът, облечен в най-новия костюм на Кирил, военновременното производство, а в елегантен почти нов костюм на сунинг, наметнат с неизбежния светъл шлифер.

Той тръгва из улиците на София, като заглежда нахално минаващите жени. Герой от епохата на Джони Лекето и Гуньо Гъсков.

Вече се е мръкнало. Богдан Велински, Каишков и неколцина агенти стоят скрити зад високи дървени тараби и чакат.

Пристига агент.

— Господин началник — казва той, — пак отмина квартирата на Пенъви. Изглежда, че се съмнява.

— Хитра лисица е той! — казва Велински. — Да не се надяваш! — и се замисля. После добавя: — Остава му само квартирата на Коста.

Обръща се към Каишков и му заповядва:

— Ще стоите тука! Ако влезе в квартирата на Коста, веднага ще пренесете трюповете на ония двамата отпред, за да ги види на излизане! Аз отивам! Той тръгва бодро в тъмнината.

Деянов продължава да броди в тъмнината като вълк единак. Всичко наоколо го съмнява. Може би въобще трябва да се махне от тоя квартал.

Отзовава се пред номер „57“, но го отминава. Спира за миг, колебае се.

Обикаля още веднъж наоколо. Нищо подозрително. Тогава ловко се вмъква в двора. Върви съвсем предпазливо, готов на всичко.

Вътре свети. Светлината донякъде го успокоява. Той се кани да натисне звънеца, но все пак опитва вратата. Тя е отворена. Влиза тихо вътре, преминава антрето, ослушва се. Оттатък свири радиото. Музиката го успокоява.

Той тихо почуква. В един миг мрачното антре светва, Деянов моментално се обръща и вижда до вратата Богдан Велински.

— Добър вечер, господин Деянов! — казва му полицейският началник с усмивка.

Деянов се вглежда в него, това лице му е познато, овладява се почти след секунда и отвръща:

— Добър вечер, господин Велински, много ми е приятно...

Вече е видял, че Велински няма никакво оръжие и че наоколо не се мярка никакъв агент.

— Не се безпокой! — казва Велински с дружелюбната си усмивка. — Нищо лошо няма да ти се случи!

— Не мога да те уверя в същото! — отвръща Деянов.

— Тук не е много удобно да разговаряме — казва Велински. — Затова да влезем в стаята, а? — той отваря вратата на стаята, откъдето се чува радиото. Сам влиза пръв.

Деянов надниква. Вътре няма никой. Спокойствието на Велински го озадачава. Той гледа широкия му гръб, удобен за стрелба, влиза след него, като не изпуска револвера си в джоба.

Велински се разполага на един стол и го поканва да седне срещу него. Деянов с известно колебание сядат.

— Много усилия ми струваше тази среща — казва Велински — и все пак

радвам се, че поне успях да я организирам!

— Хитро — казва Деянов, — изглежда, че освен вашия секретен агент от затвора...

— ... има много по света! — пресича го Велински. — Ако питаш мене, не си струваше този риск да влизаеш в затвора заради него! Съгласи се, че в последна сметка той не решава нищо съществено!

— Ти си прав! — казва Деянов. — Предателите вече не решават нищо! Но те могат да изядат главите на доста истински хора!

— Истински хора! — засмива се Велински. — Ако трябва да си уточним понятията, ще ти кажа, че освен нас двамата аз не познавам други истински хора!

— Мисля, че е невъзможно да си уточним понятията! — отвръща Деянов, като не престава да се озърта.

— Помолих те да бъдеш спокоен — обръща се към него Велински. — Това е честната дума...

— На един полицай! — добавя Деянов.

— Грешиш! — отвръща Велински. — На един човек, който стои над всички полицаи, министри, държавници и други пионки на времето!

Той бръква в джоба си, изважда един револвер и внимателно го подава с дръжката напред на Деянов.

— Ако си нямаш, заповядай!

— Благодаря — казва Деянов и вади своя револвер, — имам си!

Велински се отдръпва назад, гледа изпитателно Деянов, сякаш проучва всяка черта на лицето му, и казва:

— Най-напред ти трябва да ми благодариш! Задължен си ми.

— За кое? Дето ме спаси от стария Каназирев ли?

— За много повече! — отвръща със смях Велински. — Ти си ми задължен за това, което си! Така да се каже, аз те отгледах като личност! Помисли си, ти израсна само в борба срещу мен! Как беше това, бог създаде дявола, за да може дяволът да създаде бога!

— Това донякъде е вярно! — съгласява се Деянов. — Може би трябва да се уточни кой е бог и кой е дявол!

— Аз непрекъснато те поставях на изпитания, аз ти създавах трудности... както се казва в училище, аз ти задавах въпросите, а ти даваше отговорите. Грубо казано, ти беше добър ученик! Едва ли някой би могъл да те оцени, както аз те оценявам!

— Трудно издържам на ласкателства, господин Велински — забелязва Деянов. — Прощавай, от днес заранта нищо не съм хапнал...

— И това е предвидено! — отвръща Велински. — Става и измъква пакет с хляб, сирене и печено месо...

Деянов веднага започва да яде.

— Не ти ли мина през ум, че вътре може да има нещо? — пита го Велински.

— Не — отвръща Деянов, — ако беше Каишков или някой от ония идиоти около тебе, можеше... но за теб убийството не е проблем!

— Правилно! — казва Велински доволен. — Ето че ние с тебе вече сме свикнали да се разбираме без думи! Не ти ли се струва, че от двамата ни би излязла идеална двойка! Ти имаш много неща, които аз нямам, млад, силен, великолепен стрелец, самообладание шестица..., но и аз имам неща, които ти нямаш!

— Без съмнение! — забелязва Деянов, докато яде. — Двамата идеални полицаи, които ще спасят България!

— Глупости! — възкликва Велински. — Знаеш, че съдбата на България не ме интересува!

— Тогава за какво правиш всичко?

— Аз съм един професор по математика, който измисля все по-трудни уравнения и му е все едно на чия територия ще се решават! Това е моето удоволствие!

— Ти си психопат! — казва дъвчейки Деянов.

— Слушай, моето момче — засмива се Велински, — ти наистина ли не разбираш или непременно държиш да се оправдаваш с някакви си идеали! Великолепно знаеш, че идеалът е оправдание, измислено от такива като мене и тебе, за да нахрани милионите глупаци, както Христос ги е нахранил с три риби!

— Ти смяташ, че ние си приличаме! — пита Деянов.



— Разбира се, иначе си посредствена личност! Стига си се заблуждавал!
— Може би ти се заблуждаваш!
— Слушай, в България моята работа свърши! Сега идват на власт вашите и аз трябва да се махна! Разбира се, човек като мене е желан навсякъде по света...

— Интелижанс Сервис, Федералното бюро и т. н. — казва Деянов.

— Имената не са важни!

— А какво? Доброто заплащане?

— Заплащането за мене не играе роля! Аз имам и средства, и възможности да печеля! Аз съм от ония комарджии, които не гледа какво точно печелят или губят, а следят въртенето на ролеката!

— И все пак в името на какво?

— В мое собствено име — отвръща Велински, — англичаните мислят, че защитавам техните интереси, германците мислят същото, американците, като тях! Глупости! Аз играя своята игра! Аз се разписвам в историята и ти предлагам и ти да се разпишеш!

— Като в присъствена книга?

— Точно така — казва Велински, — като в присъствена книга.

Деянов привързва яденето и вдига глава:

— Да, но аз присъствувам в онази книга, където ти отсъствуваши!

— Не е вярно! — отвръща Велински. — Аз присъствувам навсякъде! Аз съм магьосникът, аз дърпам конците, а управниците и народите танцуват! И сега те каня да дойдеш при мене, да напуснем тая загубена страна, да почнем голямата игра! Бъди сигурен, че навсякъде ще ни посрещнат като необходими! Ние можем да изменяме хода на историята!

— Ти си луд! — казва Деянов. — И освен това си отворителен! Такива като тебе трябва да ги убиват при раждането им!

— Защо! — възкликва Велински. — Ако нямаше такива като мене, масите нямаше да имат идеали, а честните и предани борци нямаше срещу кого да се борят! Човечеството ще започне да се самоизяжда! — той се смее широко. — След няколко дни ние с тебе ще изчезнем!

— Господин Велински — казва Деянов, — винаги ме е интересувало какво всъщност представляваш? Сега знам, че си точно такъв, какъвто си! Ти не би могъл да бъдеш друг!...

— Отклоняваш се от въпроса! — казва невъзмутимо Велински. — Аз те покажих да дойдеш с мене, за да се разпишеш в историята. Излиза, че ти не знаеш да се подписваш! Аз ти казвам, че ти нямаш друг изход!

— Искаш да кажеш, че къщата е обградена! — пита Деянов. — Знам!

— Нищо подобно! — отново се развеселява Велински. — Ти си свободен да си отидеш! Но аз се погрижих вашите хора да узнаят, че явката е провалена, труповите на домакините са пред вратата и освен това ваши хора ще те видят, като излизаш. Не зная дали ще можеш да обясниш на вашите как си се измъкнал жив оттук, никой няма да повярва, че съм те пуснал! Мога да ти гарантирам, че там независимо от заслугите ти, те чака куршум!

— Добре измислено — отвръща Деянов. — Ако тия хора не ме познаваха!

— Запомни, хората са много повече склонни да те приемат откъм черната ти страна! И така ще бъде! Клеветата винаги е имала приоритет пред истината!

— Това се отнася за вашите хора! — казва Деянов.

— За всички хора, които имат два крака и една глава! Можеш да си тръгнеш!

Деянов взема револвера си.

— Бъди спокоен, — продължава Велински, — никой нищо няма да ти направи тук..., а там, при вашите!

Деянов излиза предпазливо в антрето.

— Слушай — казва Велински, без да стане от стола си. — Ако някога се намериш в нужда, винаги можеш да разчиташ на мене! Ще запомниш, Кайро, пощенска кутия седемстотин и седем!

— Запомних! — казва Деянов. — Надявам се, че ще се убедиш колко ми е добра паметта! — и изчезва навън.

Велински се смее.

НА ВСЕКИ КИЛОМЕТЪР

В следователския кабинет на пети полицейски участък. Върху пода е проснат пребит от бой заловен нелегален. Трима полицаи, между които известен полицейски агент специалист по мъченията, отпускат за миг жертвата си.

Над него се надвесва Богдан Велински, който е дошъл специално за случая с полковник Симеон Каназирев.

— Къде ще се състои конференцията и кога? — отчетливо пита Велински почти до ухото на пребития.

Нелегалният е сключил устни в безумно усилие.

— Питам те за последен път! — казва Велински. — Къде ще се състои конференцията и кога?

Тишина, изпълнена с тежкото и страшно дишане на пребития.

Велински вдига глава и гледа бячите, после спира поглед на Каназирев.

— Добре — казва му той, — щом ти не искаш да кажеш, други ще кажат!

Той става, отива при телефона и заповядва:

— Доведете брат му!

В кабинета влиза младо момче, облечено в стар ученически шинел. То се е вдървило от страх, но все пак прави героични усилия да се владее. Като вижда пред себе си проснатия окървавен човек, почти се вцепенява. Велински зорко го следи.

Пребитият съдржано и леко простенва. Върху лицето на момчето преминава желание да се втурне напред, но нещо го задържа.

Велински приближава към него тъжно усмихнат, вади цигарите си и му подава:

— Пушиш ли?

Момчето не отговаря, само преглъща. Велински слага ръка на рамото му:

— Неприятно, нали? — пита го той и все така горчиво усмихнат добавя: — И за нас е неприятно.

Момчето като че ли не го слуша.

— Ако беше признал, веднага щяхме да ви пуснем! И защо е тоя инат? Защо? И с него и без него ние ще научим това, което ни трябва! Човек трябва да има малко мозък в главата си! От какво се бои?

— Страх го е да не стане предател! — неочаквано се обаждат Каназирев.

— Предател! — повтаря саркастично Велински. — Глупости! Всеки е предател спрямо някого или някаква идея! Най-страшното е да си предател спрямо себе си! Виж го! Ако комунистите дойдат на власт, той ще бъде герой и може да разчита на един издялан камък върху кокалите си! Ако ние останем, той ще бъде във вечни времена предател! И в двата случая жалко за живота му! Какво значение има как ще те наричат след смъртта ти! Истина е — към момчето, — че той е глупак!

Момчето едва ли смила съдържанието на тия думи, дотолкова е обзето от болка и състрадание към своя брат.

Каназирев идва към него:

— Слушай, малкият — казва той, — кажи му да признае, защото както сме почнали, ще го довършим!

Момчето даже не се помръдва.

— Виждаш ли — казва му Велински, — ние винаги опитваме с добро!



Из новелата „На всеки километър“

Отива към пребития и пак се надвесва над него:

— Къде ще се състои конференцията и кога?

Пребитият само изохква и обръща глава. Велински заповядва на бящите:

— Продължете! Околовръст по главата!

Инквизиторите се хвърлят върху нелегалния, двамата държат главата му, а специалистът-агент започна да бие с твърда палка околовръст по главата.

Момчето преживява страхотно побоя. То се разтреперва, в очите му бликват сълзи и когато брат му извиква, то почти изпищява и се втурва напред, но Каназирев рязко го задържа.

— Пуснете го! Спрете! — вика момчето почти в изстъпление, но тъй като те не престават, извиква неочаквано — Той нищо не знае!

Велински моментално дава знак, ония отпускат полумъртвото тяло, възцарява се тишина, дълга, мъчителна.

После гласът на Велински пита ясно:

— А кой знае?

Едва сега момчето осъзнава какво е казало, навежда глава и мълчи.

Велински приближава към него, с рязко движение повдига главата му и като го гледа от съвсем близо, пита:

— Къде ще се състои конференцията и кога?

Момчето го гледа ужасено.

Велински се усмихва дружелюбно:

— Бъди разумен! Ако искаш, мога да се закълна, че никой няма да научи! Никой! Къде и кога?

В пълната тишина, изпълнена с тежкото дишане на пребития, се отронват едва чуто няколко думи:

— Утре следобед в гората над Белия рид...

Велински трепва, в очите му заиграва познатото демонично пламъче:

— Утре следобед в гората над Белия рид!

Това оказва ненадейно влияние върху момчето:

— Не! — извиква то. — Аз ви лъжа, лъжа ви! Пребийте ме, но няма да ви кажа! Няма!

Единият от бячите изтичва към него и го удря силно в лицето. Момчето пада.

Изнасят и двамата. Велински вдига телефона и заповядва:

— Костов, всички полицейски участъци да се вдигнат на тревога! Заранта в шест часа сборен пункт в единадесети участък! След половин час да ми се доложат в кабинета!

После се обръща към Каназирев и му казва:

— Цялата акция ще командуваш ти!

— Колко години чакам този ден — казва с вълнение Каназирев.

— Никои не трябва да се измъкне! — отвръща Велински. — Обясни на хората, че ще получат своето! — замисля се за миг върху случилото се и с присвещия си цинизъм казва:

— Двамата братя си поделиха семейната слава — единият ще минава за предател, другият за герой!

Каназирев се усмихва:

— Ти си великолепен! — казва му той. — Искат ми се да приличам на тебе!

Момчето е затворено в тясното помещение на полицейската баня. Вратата е заключена. В банята е пълен мрак, в тишината се чува водата, която капе от душа.

Безпомощен плач разтърсва момчето. То трепва от внезапна треска и повтаря гласно:

— Какво направих! Какво направих! Не е вярно...

Велински е в кабинета си. Телефонът звъни.

— Да, господин министре — казва той доволно, — надявам се, че утре ще мога да ви зарадвам! Да! Там ще бъде почти цялото им ръководство. Централният комитет! Да, ще ви докладвам веднага! Да!

Той затваря телефона и се обръща към Каназирев, който се е надвесил над картата.

— Аз от стратегия не разбирам — казва му Велински, — но слушай, ще го обградите от всякъде! Щурмувате от всички посоки едновременно! Гледайте да не се избият вашите хора! И запомнете, един жив струва за мене повече от сто мъртви! Разчитайте на изненадата!

Каназирев изважда познатия часовник, който пее, и след като изслушва мелодията при отварянето му, казва:

— Още четири часа! Трябва да ги пропуснем да се съберат и тогава! Разчитам на първа ловна, там са опитни и стари служители!

— Тук ще организираме следователи за денонощен разпит!

— Това ще бъде най-големият удар, който сме правили от началото на войната!

С възбудени движения той изважда кутийката със заровите и ги хвърля. Каназирев следи движението на заровите с усмивка. Падат се две и едно.

— Отвратително! — казва Велински. — Шансът е на тяхна страна!

— Виж, ти с тия зарове винаги ме учудваш! Как можеш да вярваш на слушайности? — казва му Каназирев.

— Никога не са ме лъгали! — казва Велински.

— Внушаваш си! — отвръща Каназирев. — Запомни, че сега ще те излъжат!

Момчето се е съвзело. Сега вече то не плаче. Защото е съзряло високо, горе, над душа встрани прозорчето. Малко прозорче, през което голям човек не би могъл да мине, но момче...

И може би затова се ражда една фантастична мисъл.

То се привдига с блеснали очи, стъпва върху батерията на банята и като се задържа ловко върху тръбата на душа, достига прозорчето. Но сега трябва да изтегли тялото си само на ръце, без никаква опора. Той се залавя за рамката на прозорчето, чака малко, за да събере сили, и се привдига. Краката му се отделят от краищата, но като че всеки миг ще падне отново назад. Ръцете му проявяват необикновена сила, бавно повдигат тялото и то влиза в тясната рамка на прозорчето...

За да изникне наполовина вече навън, увиснало върху голата отвесна стена над покрива на по-ниска постройка. С нечовешки усилия той преминава изцяло навън и се отпуска безшумно върху керемидите на покрива.

Сега трябва отново да събере сили. Пред него вече светят уличните лампи, както и редките светлини на града. Той няма никаква представа къде се намира.

Слиза бавно по керемидите, като се придържа с една ръка за стената на високото здание. И ето достига края на покрива на не повече от два метра от тротоара. Внимателно подава глава. По тротоара между будката и края на зданието се разхожда постовият полицаи.

Момчето разбира, че не може да избяга оттук. Затова преминава целия покрив и се спуска в малка глуха улица. После тръгва внимателно покрай стени-те...

В кабинета на Богдан Велински. Двамата с Каназирев довършват своята работа. Пият кафе.

— Още два часа! — Каназирев отново изважда своя часовник и отново се чува познатата мелодия.

В следния миг телефонът прекъсва песента на часовника. Велински вдига слушалката.

— Избягал! — извиква той. — Ха! — и без да съдържа удивлението си, казва на Каназирев. — Момчето избягало през банята! Видж ти! — И пак се обръща към ония по телефона: — Блокирайте квартала, той не може да отиде далече! Пуснете кучетата! Търсете! На всяка цена!

Затваря слушалката и се обръща към Каназирев:

— Тоя хлапак ще провали всичко! Бягай подир него!

Каназирев ядосан става.

— Аз ти казвах да ги прехвърлим в дирекцията... в тоя участък можеш само гълъби да развъждаш!

Велински се усмихва саркастично:

— Борба за надгробен паметник, господин полковник! — казва той. — Вярата във вечния живот! — и добавя. — Откровено казано, надявам се, че след половин час ще го хванете!

От полицейския участък изхвъркват няколко стражари с бързи, силни кучета.

От друго полицейско здание тръгват десетина мотоциклетисти. Фаровете на моторите им режат тъмнината.

Момчето върви покрай жълтата стена на Зоологическата градина. То хем бърза, хем се стареа да не прави впечатление на случайните минувачи.

В този момент някъде отдолу, откъм „Царя“ се чува шумът на полицейските мотори. Момчето се обръща, вижда фаровете, колебае се секунда, две, после изтичва към канала на Перловската река. Спуска се вътре между храстите.

Но от моторите също са го забелязали. Полицаяте тичат, захвърлили моторите към мястото, където беше изчезнало момчето. От другата страна, откъм „Ариана“, се задават ония с кучетата.

Момчето тича с все сила покрай струята на реката.

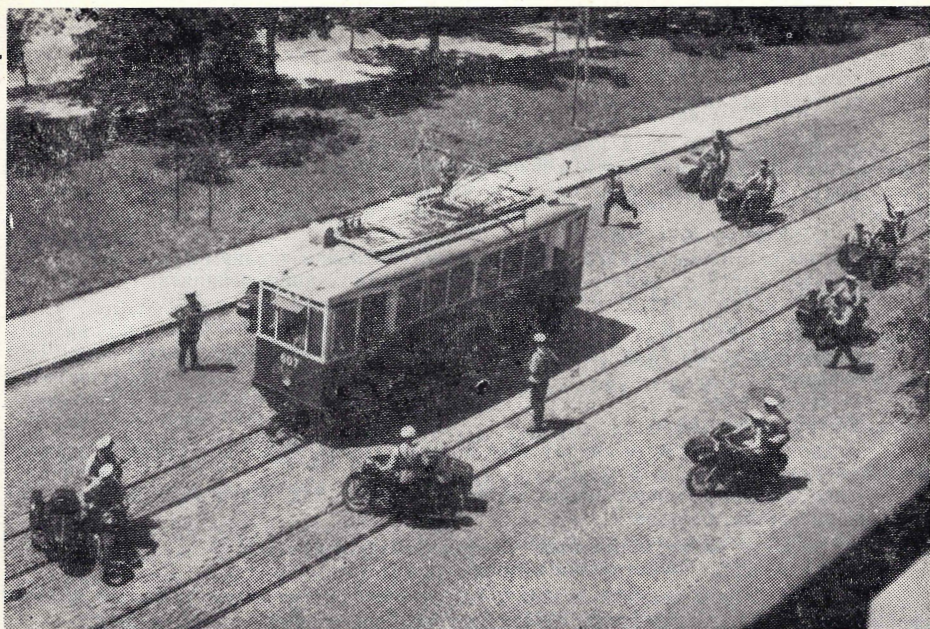
— Стой! — вика отгоре полицаи. — Стой!

Момчето продължава да тича.

Полицаят стреля, тъй като момчето приближава моста на граф Игнатиев. И улучва. Момчето е ранено. Това се разбира по олюляването му и по забавените крачки.

Но то полага върховни усилия и продължава да върви.

Зад него се чува кучешки лай. Тогава момчето влиза в плитката вода и крачи известно време из нея.



Каназирев е пристигнал на мястото и дава бързо своите команди:

— Геков! Преградете му пътя от горната страна с моторите!

Моторите палят и заминават.

— Кучетата подир него! Бързо! — продължава Каназирев. — Бързо!

Кучешкият лай става все по-близък. Момчето го чува зад себе си, прави опит да забърза, но очевидно раната му е доста тежка и едва, едва крачи.

Сяда за миг под свода на моста да си почине, тогава съзира големия отвор на канала към града. Отворът е почти човешки ръст.

Над главата му гърмят моторите. То разбира, че няма никакъв друг изход, и хлътва в канала.

Кучетата и полицията достигат до моста. Кучетата джавкат. Но се въртят около водата.

— Трябва да е влязъл в канала! — казва някой.

— Ами, в тая смрад! — отвръща друг. — Ако не беше миризмата, кучетата щяха да го подушат!

— Не, сигурно е тръгнал нагоре!

— Да вървим покрай брега! Гледайте в храстите! Осветявайте храстите! — командува някакъв старши.

Те повеждат кучетата срещу течението на реката.

— Мръсно копеле — ръмжи един полицай, — вървяло е по течението, за да не го надушим!

Момчето продължава по канала и съвсем скоро се отзовава в голяма, доста широка шахта. Вътре е пълен мрак. То вдига ръце и пипнешком намира желязната плоча над главата си. Изглежда съвсем отпаднало, но едва видимия светъл процепа като че връща енергията му. То се покатерва и с нечовешки усилия успява да отмести плочата.

— Няма го! — казват полицаите с моторите на ония долу с кучетата.

— Връщай се назад и си отваряй очите! Изпуснали сте го! — реве отгоре Каназирев и сам нарежда да обърнат колата му.

Тръгват назад.

— В канала е! Сигурно е в канала! — казва един полицаи. — Но как се влиза в тая смрад!

Момчето отново е на улицата. Но то едва върви. Прилича на пиян момък, който се е въргалил из улиците. Обувките му са пълни с кръв и по тротоаря остават дълга следа капки кръв.

Но то продължава да върви. С безумно усилие.

За да се отзове пред някакъв двор, отваря вратата, струпоялсва се вътре, едва достига до входната врата и почуква по определен начин.

Вратата се отваря и на прага се появява Никола Деянов. Той се вира в момчето.

— Стефчо! — вика той.

Но момчето само повдига глава и казва с последни усилия:

— Бате Серги... спасявайте се... аз предадох конференцията!

Силите му го напушат и то рухва.

Деянов го вдига и го внася на ръце. Момчето е безжизнено.

Вътре е само Ученика. Деянов гледа секунда-две мъртвото момче, после казва на ученика:

— Да вървим!

Те забързват навън.

Деянов и Ученикът се спират пред пощата. После нахълтват вътре, в служебния вход.

Едно възслабо момче, пощальонче, крачи към тях. Като ги забелязва, лицето му просветва, то идва.

— Веско — казва му Деянов, — велосипедът ти тука ли е?

— Ей го отъвн! — отвърща момчето.

— Вземай го и веднага тръгваш по шосето, ще преминеш дефилето и нали знаеш Белия рид... там пред гората... паролата е „Жив е той, жив е“.

Велосипедът на момчето се понася из софийските улици. На един булевард успоредно с велосипеда излизат камioni, които бързо го отминават. Момчето гледа отчаяно подир тях, но продължава да върви.

Вече са трима. Третият е войник. Те крият оръжието под дрехите си, а войникът носи своя шмайзер, праметнат през рамо. Из бавно разсънващите се улици на София почти няма хора. Полуразрушеният град още не може да се събуди.

Колата на Каназирев е пред единадесети участък. В двора на участъка е пълно с полицаи, всички въоръжени до зъби, готови.

— Всички ли пристигнаха? — пита Каназирев.

— Чакаме още два камiona! — отвърща началникът на участъка. — Тръгнали са.

— Преведете гората в готовност!

Тримата са пред трамвайното депо. Вмъкват се между светещите още голи мотриси, готови да поемат първите курсове из града.

Пред една от дългите мотриси ги чакат двама души. Единият е Ватманът, а другият Шлосерът.

— Бомбите донесохте ли? — пита Деянов.

— Всичко е тука! — Ватманът посочва трамвая.

— Тогава да тръгваме! — казва Деянов.

Петимата се качват в мотрисата, Ватманът завърта ръчката и казва:

— Застанете при левите врати, оттам всичко може!

В двора на единадесети участък са се събрали всички полицаи.

Покрай двора минава трамвайната линия, която заобикаля участъка, за да се върне към града. По нея вече вървят първите коли. Каназирев разговаря по телефона с Велински, чийто глас се чува:

— Аз ви казах да тръгнете по-рано!

— След пет минути! — отвърща Каназирев — Искам да събера всички.

— Тръгвайте! Идвам веднага след вас! — казва Велински.

Каназирев затваря телефона и се намята с полицейската си пелерина.

Трамваят спира малко преди единадесети участък.

— Слизайте! — казва Деянов на Ученика, Войника и Шлосера! — Ние ще ги забавим тук, а вие ще ги задържите един по един, на всеки километър по дефилето. Васко да стигне навреме!

Тримата потъват из улиците, а трамваят продължава своя път.

Момчето с велосипеда преминава покрай участъка. Полицай го спира.

— Къде?

— Бърза телеграма! — отвърща момчето и показва от чантата си телеграм-на бланка.

Полицаят му прави път.

Пълна тишина в двора на полицейския участък. Отзвучават последните думи на Каназирев:

— Отецеството ще бъде вечно признателно на своите защитници. Господин министърът нареди да ви предам, че на всички отличили се в акцията ще бъдат раздадени извънредни награди... — той поглеждаше бащиния си часовник. Тихо прозвучава мелодията.

Трамваят, управляван от Ватмана, приближава единадесети участък, свива вляво и започва да обикаля участъка.

Деянов е на задната платформа на моторисата. Той разтваря вратата и казва:

— Карай съвсем бавно!

Трамваят тръгва пълзешком. Когато почти прави завоя, пред вратата се открива зидът на участъка и отзад двора, пълен с полицаи.

Ватманът почти спира трамвая.

Деянов силно хвърля бомбите. Те избухват право в строените редици на полицаите. Вътре настъпва паника. Деянов хвърля и петте бомби и извиква на ватмана:

— Давай!

В участъка настъпва страшна паника. Но Каназирев и офицерите, които са в другия край, не са засегнати от експлодиралите бомби и излизат навън. Група мотоциклетисти вече на моторите си хукват подир трамвая.

Трамваят лети обратно към града. На един от завоите Деянов извиква на Ватмана:

— Скачай! Към Витоша! — и сам изхвърква от трамвая.

Мотоциклетистите догонват бързо трамвая и стрелят успоредно. Ватманът понечва да скочи, но един куршум го позова на място и той остава да лежи върху ръчката си.

Трамваят бавно се носи към града.

Каназирев бързо е организирал полицаите. Те са вече на камионите си.

— Искяха да ни забавят! — казва той на един от полицаите. — Сега ще видят.

Камионите зафучават по дефилето нагоре.

Малкият велосипедист натиска със сетни сили педалите. Велосипедът пълзи по дефилето със скоростта на пешеходец. Пощальончето не може да издържи бавното темпо на велосипеда, скача от него, захвърля го в реката и започва да тича.

Тримата от бойната група са се спрели при първия километражен камък във входа на самото дефиле.

— Аз съм пръв! — казва Войникът. — Тази позиция ми харесва!

— Задръж ги поне половин час! — казва Шлосера.

Двамата с Ученика хукват нагоре, по същия път, където е отминало пощальончето.

Някъде долу от завоя вече се задават камионите. Почти се е съмнало, за това те са загасили фаровете си. Приближават.

Войникът ги изчаква спокойно. Канавката и храстите встрани го скриват добре. Първият камион приближава бързо. Войникът вдига автомата си и се прицелва. Чува се откос и в следния миг камионът почва да танцува по шосето. Шофьорът е убит. Каназирев, който е до него, грабва волана и успява да спре колата.

Един след друг отзад спират всички камиони. Първият камион закрива полицаяте и те необезпокоявани скачат и се разгръщат във верига, която запълзява встрани от шосето.

Двеста полицаи тръгват към Войника. Почти едновременно с тях е успял да скочи и Каназирев.

Той командува:

— Зад километражния камък!

Но Войникът килва такето си и започва. Полицаяте са принудени да залегнат. Той спира стрелбата. Чака да се покажат отново и пак стреля.

Тогава Каназирев решава да направи сложно обходно движение. Част от хората му минават зад храстите, които прикриват Войника, и се промъкват в тила му.

Но Войника усеща тази игра и пуска два откоса в храстите.

Полицията гълче на едно място. Тогава Каназирев заповядва всички да стрелят към километражния камък.

Започва бясна стрелба. Двеста души стрелят към километражния камък и стотици куршуми се сплескват в него.

Един куршум пронизва челото на Войника и той пада по гръб с протегнати ръце.

Отдалеч изглежда, че километражният камък е паметник на загиналия герой.

Краят на дефилето се вижда. Поощалончето продължава да подтичва, но умората вече подкосява краката му.

После то свива вляво, преминава реката и тръгва по стар турски път.

Ученикът е спрял при километражния камък с цифрата „12“. Отдалече се чува стрелбата.

— Бягай — казва той на Шлосера. — Идва моят ред!

— Избери си по-добра позиция! — казва му Шлосерът.

— Не, тука е добре! Ако ми се размине, ще скоча в реката! — казва Ученикът. — Бягай!

Шлосерът се спира за миг:

— Ако искаш да остана аз, а ти да вървиш нататък?

— Не — казва Ученикът, — в клас бях дванайсети номер! Там не ми вървеше, белким тука потръгне!

И заляга, но не зад камъка, а от другата страна на шосето, скрит зад скалата.

Шлосерът изчезва нагоре по дефилето.

Още малко и слънцето ще изгрее.

Полицейската колона отново е на път. Този път Каназирев не е в първия камион. И сега карат по-бавно и предпазливо, като отгоре над камиона гюрукът е смъкнат и няколко полицаи държат пътя под обстрел.

Ученикът изчаква приближаването им. Той се вълнува, иска му се да скочи и да тръгне срещу тях, надига се, но пак се скрива.

— В гумите! — казва той на глас и сам си командува: — По фашистката сган, огън!

Автоматът запява. Двете предни гуми на първия камион гръмват.

И отново полицейската колона е спряна. И отново трябва да се разгръщат. И отново Каназирев тича като бесен и крещи:

— В километражния камък!

Но този път той се е излъгал. Ученикът е от другата страна на шосето.



Все пак те го откриват. Боят започва. Но неговата позиция не е никак удобна и полицаите лесно го вземат на мушката си.

Ученикът стреля и вика колкото му глас държи:

— Ние сме на всеки километър! Оттук до края на земята! На всеки километър!

Един полицаи хвърля бомба право в целта. Ученикът е убит на място, тялото му е разкъсано. И побеснелите полицаи го довлечат до километражния камък с номера му в клас — „12“.

Това е неговият паметник.

А пощальончето бърза по турския път нагоре към Белия рид. Бърза, бърза. Спира, обръща се и пак продължава...

Шлосерът слуша стрелбата на Ученика. И той е съвсем близо до следващия километражен камък „13“. Отгоре се е надвесила скала, Шлосерът изважда единствената си бомба, пхва я в един процеп и изтегля запалката. После заляга встрани. Гръм, скални късове и камъни се свличат върху тясното павирано шосе. После Шлосерът бързо пренася по-едри камъни и ги трупа на пътя... Стрелбата на Ученика продължава и той успява да изгради каменна барикада. После се оттегля назад.

Стрелбата около Ученика е замлъкнала.

Но Каназирев този път е взел мерки. Пред камионите той е пуснал няколко двойки полицаи, които се прокрадват встрани от пътя, а някои слизат долу и вървят по течението на реката.

И той не е изненадан, когато вижда пред себе си барикадата.

— И наистина на всеки километър! — казва мрачно той.

Боят е започнал без неговата заповед.

Шлосерът е опитен боец и не стреля напразно. Неколцина полицаи са повалени, двама от тях, които се промъкваха по реката, са принудени да се върнат назад. Шлосерът не изчаква да го оградят. Той започва бавно да отстъпва.

Група полицаи под прикритието на огъня тичат и разчистват барикадата. Други хукват да преследват Шлосера, който ловко се крие в издатините край пътя и в храсталациите...



Те вървят подир него, така преминават четиринадесетия километър. Но той често ги спира, приковава ги, мнозина са принудени да слязат от камноните, да се разгърнат, отново да се качват.

А слънцето вече е високо, високо.

Шлосерът често ги поглежда и се усмихва.

Но бърз полицейски патрул минава зад гърба му. И точно при петнадесетия километър, където той решава да ги задържи по-дълго, цял пълнител се изпразва в гърба му. Шлосерът пада възник, точно както двамата герои преди него. При своя паметник...

Полицейската колона се втурва напред.

Пощальончето е излязло под самия Бял рид и с последни сили върви нагоре...

В подножието на рида от всички страни се втурват полицаите. Те виждат момчето, което върви нагоре. И това кара Каназирев да крещи:

— По-бързо! По-бързо! Никой да не стреля!

Но и пощальончето ги вижда. То започва да тича, тича право по стръмния склон. Умората почти го смазва...

То се намира на стотина крачки от гората, а полицаите вече го приближават. То вижда как те пълпят и оградят целия хълм. Още малко и ще му преградят пътя.

Спира, застава на едно място, и започва колкото му глас държи да вика:

„Жив е той, жив е“...

Никой не отговаря на паролата. Гората загадъчно мълчи.

— „Жив е той, жив е“... — повтаря то с още по-изтънел писклив глас.

Гласът му достига до Каназирев, който грабва една карабина и се прицелва.

— „Жив е той, жив е...!“ — вика момчето с отчаяние. Изстрел, пада по-косено на място.

Едва сега откъм гората се чува като многократно ехо отзивът на паролата.

— Там на Балкана!

В гърба на полицейската обсада изведнъж затраква картечница.

Полицаите се изпокриват зад камъните.

В гърба им се е появил Деянов с още неколцина членове на бойната група.

Те откриват силна стрелба и принуждават полицията да се обърне към тях.

А горе, от гората се спускат двама души и вдигат на ръце мъртвото пощальонче.

Конференцията е спасена.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ФИЛМ „ИВАН ШИШМАН“
(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ШАНС ЕДНО НА
ХИЛЯДА“
(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА
НА КОРИЦАТА)