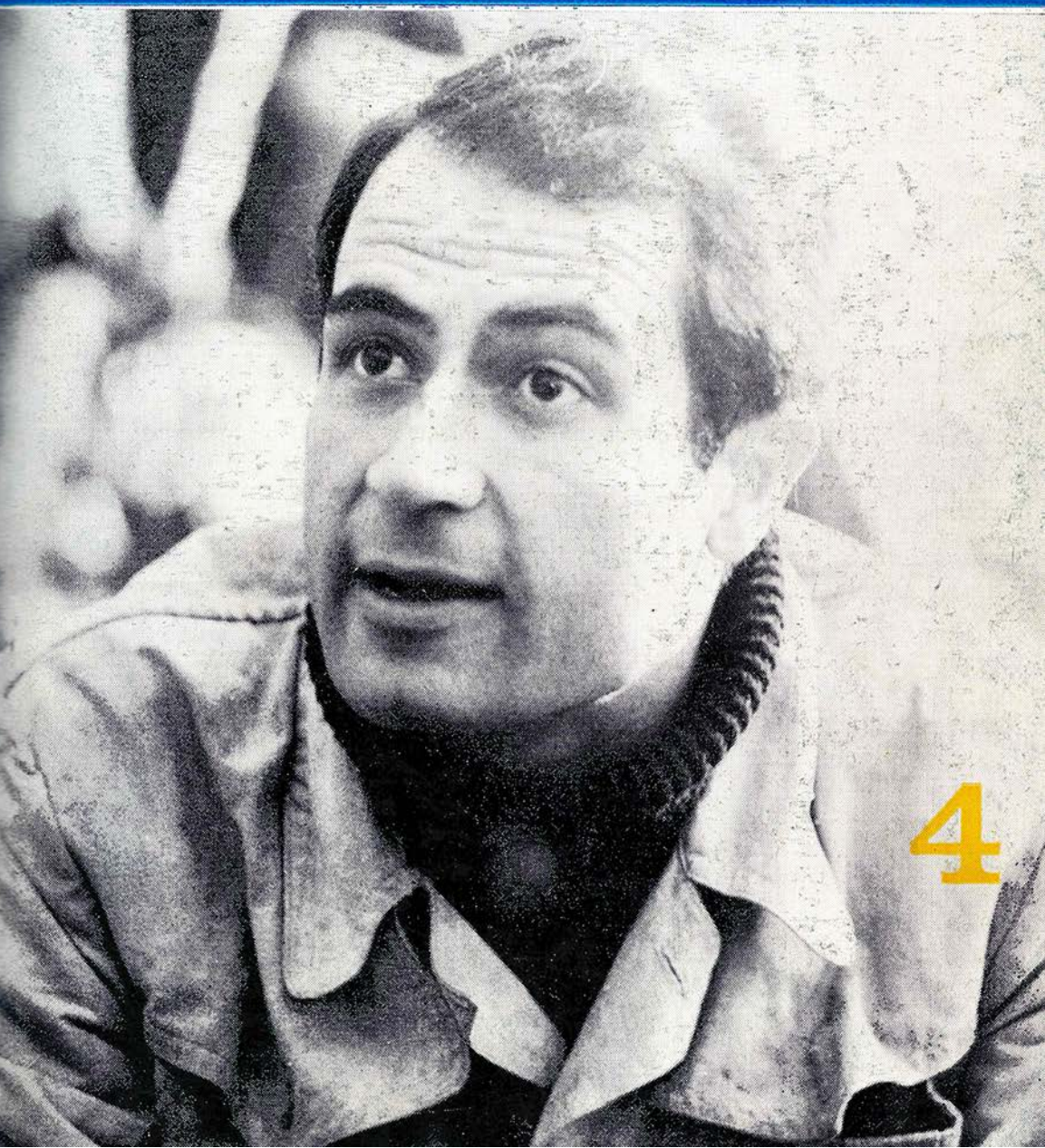


киноизкуство





ДНЕС НИЕ МОЖЕМ ДА КАЖЕМ, ЧЕ ПОДХОДЪТ НА XXIV КОНГРЕС КЪМ ВЪПРОСИТЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО СЕ ОПРАВДА НАПЪЛНО. ЗА ИЗМИНАЛИТЕ ГОДИНИ Е ХАРАКТЕРНО ОЩЕ ПО-ГОЛЯМОТО АКТИВИЗИРАНЕ НА ДЕЙНОСТТА НА ТВОРЧЕСКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЯ, КОЯТО ДАВА ВСЕ ПО-СОЛИДЕН ПРИНОС В ОБЩОПАРТИЙНОТО ОБЩОНАРОДНО ДЕЛО — ИЗГРАЖДАНЕ НА КОМУНИСТИЧЕСКОТО ОБЩЕСТВО.

ТОЗИ ПОЛОЖИТЕЛЕН ЖИВОТВОРЕН ПРОЦЕС ЕСТЕСТВЕНО СЕ ОТРАЗИ В НОВИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ, КОИТО БЯХА СЪЗДАДЕНИ В НАШАТА СТРАНА ПРЕЗ ПОСЛЕДНИТЕ ГОДИНИ. В ТЯХ ВСЕ ПО-ЧЕСТО, И ГЛАВНОТО, ПОДЪЛБОКО НАМИРА ОТЗВУК ОСНОВНОТО, СЪЩЕСТВЕННОТО, С КОЕТО СТРАНАТА ЖИВЕЕ, КОЕТО СТАНА ЧАСТ ОТ ЛИЧНИТЕ СЪДБИ НА СЪВЕТСКИТЕ ХОРА.

*(Из доклада на Л. И. БРЕЖНЕВ,
изнесен пред XXV конгрес на КПСС)*

орган на комитета
за изкуство и кул-
тура, на съюза на
българските фил-
мови дейци и съюза
на българските пи-
сатели

СЪДЪРЖАНИЕ

ИВАН СТЕФАНОВ — АПРИЛСКАТА ЛИНИЯ Е
НЕ САМО НАСТОЯЩЕТО, НО И БЪДЕЩЕТО
НА НАШЕТО КИНО (3)

НА ОБЩ ФРОНТ (7)

ЗАКО ХЕСКИЯ — „ТЪРСИМ СУРОВАТА ПРАВ-
ДА НА ВРЕМЕТО“ (36)

ХРИСТО КИРКОВ — ПОГЛЕД ВЪРХУ СЪСТО-
ЯНИЕТО И ПЕРСПЕКТИВИТЕ НА БЪЛГАР-
СКОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО ДНЕС (41)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „НАД САНТЯГО
ВАЛИ“ (52)

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ФИЛМОВИ ТЕРИ-
ТОРИИ“ (57)

ЗОЛТАН ФАБРИ — „ИЗСЛЕДВАМ ХАРАКТЕРА
НА НАСИЛИЕТО“ (59)

ИВАН СТОЯНОВИЧ — ФЕСТИВАЛ: ЕХО ОТ ГО-
ДИНАТА НА ЖЕНАТА (68)

ХРОНИКА (81)

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН — ДОПЪЛНЕНИЕ КЪМ
ЗАКОНА ЗА ЗАЩИТА НА ДЪРЖАВАТА (сцен-
арий) (87)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

Е М И Л П Е Т Р О В

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

редактор-уредник Константин Кечев
коректор Цветана Ганева

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

Издателство „Български писател“

Каса — 88-00-31

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 9000

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата
актьорът ИВАН БУРДЖЕВ
в двусерийния филм „Бой последен“

Априлската линия е не само настоящото, но и бъдещето на нашето кино

ИВАН СТЕФАНОВ

Сега сме в период на усилена равностетка за измина-
тия път и за направеното след Априлския пленум 1956
година. Струва ми се, че едва ли ще се намери добросъ-
вестно мислещ човек, който да не съзнава огромния напре-
дък на нашата страна за тези двайсет години, ускорения и
всестранен възход на нашето социалистическо общество.
Защото, наистина, промените са епохални, а постигнатото
нарежда родината ни сред най-перспективно развиващите
се страни в света.

На този общ и благоприятен фон естествено е да се по-
роди въпросът, а с какво нашите намерения, нашите търсе-
ния и резултати в областта на киното са съответни на целия
този период на бурен възход?

Не искам да говоря подробно за преходния период
на стагнация и нивелировка, на тематично ограничение и
еднообразни, схематични, лишени от живот художествени
образи, на догматични и сектантски идейно-естетически
критерии. Всичко това е вече отдавна осъзнато като погрешно,
като вредно, като спиращо нашето развитие напред
и е решително и последователно отхвърлено. Априлската
линия на партията както във всички други области на жи-
вота, така и в областта на киното, т. е. в областта на съз-
даването и потреблението на филмовите художествени цен-
ности, внесе разум, култура и политичност, нормализира
условията за творческа работа, разкри нови перспективи
пред филмовата публика. И един бърз поглед върху основ-
ните принципни промени и постижения на нашето кино през
тези двайсет години ще ни убеди в правилността и плодотворността на априлската линия:

днес българското кино е дело не на едно, а на две или даже на три поколения кинотворци. Наред с ветераните на нашето кино и начинаещите режисьори, сценаристи, оператори, критици, под патронажа на Клуба на младия кинематографист, дават своя принос към съвременното българско кино. Така на преден план излизат не възрастта и заслугите, а творческото съревнование, разкриването на действителните възможности на творците;

вместо ограниченото в количествено отношение филмопроизводство днес в нашата малка страна се създават учудващо голям брой игрални, документални, телевизионни, научно-популярни филми. Не искам да кажа, че в киното най-важни са количествените показатели, но във всеки случай страна, която държи на филмовия клон на своята културна индустрия, не може да не се стреми да създаде най-благоприятното съотношение между количествените и качествените показатели;

днес българското кино се радва на сюжетно, тематично и жанрово разнообразие и не случайно един чуждестранен критик, преценявайки поредната ни годишна фестивална програма, я обобщил положително, като каза, че „тук не се свири само на една струна“. . . Също така трябва да се отбележи, че докато дълго време съвременната тема беше същинският спъникамък за българското кино, сега вече имаме по-трайни и принципиални постижения. Положителният герой, строителят на новото социалистическо общество не е повече непостижима мечта за филмовите творци;

забележителни са успехите ни в потреблението на филмови художествени ценности — България е на трето място в света по посещение на кино. По-конкретно това означава, че киното е съществен елемент на основната, на ежедневната народна култура и че над качеството и начина на потребление на тази култура трябва да бди не единствено социологическият център, а цялата ни кинематографична обществено-ност; както и това, че не трябва да се подценяват възможностите за издигането на масовата кинокултура посредством специализираните кина;

може да се каже, че за доста дълъг период от време анимацията представяше доста добре българското кино пред света; мисля, че и в тази област нещата са чувствително изменени към по-добро — нашето игрално, документално, научно-популярно кино все по-успешно излиза от своя „тесен регион“ и все по-решително се намесва в работите на световното кино. Нямам пред вид само обстоятелството, че и в най-далечни страни на света българските филми разнасят нашия идеен, нашите образи, нашата култура. А още и това, че ние освен географска сме вече призната като безспорна и дори надеждна филмова територия.

Сигурно тук не изчерпвам нито количеството, нито съдържанието на основните положителни завоевания на българското кино в десетилетията след 1956 година; но всъщност казаното е достатъчно, за да направим важния извод, че благодарение на априлската линия на БКП визуалната филмова култура намери своето място, своето органично и незаменяемо присъствие в общата съвременна социалистическа българска култура. И това е твърде съществена характеристика. Защото тя показва, че не само здравият идейно-политически кли-

мат стимулира развитието на филмовата култура, но и самата филмова култура активно съдействува за решаването на редица основни проблеми на социалистическата културна революция.

Като демократизира общественно-политическия живот и даде простор на изява на инициативата на народните маси, априлската линия същевременно създаде реална обществена необходимост от нови, мощни средства за възпитание и издигане общото културно ниво на самите тези маси. Защото прогресът на едно социалистическо общество не може да се основава на масово невежество, на инерция в мисленето, на консервативност в чувствата. Действието на широките народни маси за изграждането на социалистическото общество трябва да бъде свободно, т. е. осъзнато действие. Мисля, че при нашите условия киното реално се превърна в нещо, което действително помага на милиони свои зрители да дадат форма на своите мисли и чувства, да осъзнаят своето място в живота, своите възможности, перспективи и отговорности. На времето Ленин дълбоко прозря в бъдещето, като забеляза, че за нас киното е най-важното изкуство. Сега ние можем да кажем, че за нас киното действително е важно тъкмо като средство за осъзнаване и просвещаване на широките народни маси. Както е известно, класово ограниченият характер на буржоазната демокрация покрай всичко друго намира израз и в конвейерно произвежданата масова култура и именно киното дава масовия облик на тази буржоазна култура. Но ето че нашите условия и нашите усилия са насочени към постигането на точно противоположната цел — превръщането на киното в активен орган на масовото съзнание, на творческото мислене, на големите идеи. Следователно, то служи не за заблуждение на масите, не за развращаване и притъпяване на тяхното съзнание, а за проясняването на масите, за просвещаването на масите.

Затова искаме ли да определим съвсем точно какво представлява априлската линия в областта на киното, то ще трябва да кажем, че тази линия намира своя най-дълбок израз в практическото реализиране на Лениновата мисъл за голямото градивно, т. е. културно значение на киното при изграждането на развитото социалистическо общество. Или — другояче казано — априлската линия означава превръщането на киното в голяма, актуална културна сила. Към всичко това, следователно, можем да добавим, че в нашето социалистическо общество киното като изкуство, като културна сила има не само богато настояще, но и сигурно бъдеще — доколкото развитието на социалистическата демокрация и разумната изява на енергията на народните маси е органически свързано с развитието както на индивидуалната, личната, така и на общата, народната култура.

От тази гледна точка днес ние трябва с оптимизъм да погледнем и на новата задача в областта на културното строителство — задачата за естетическото възпитание на подрастващите и на народа. Защото тази задача е съвсем попълна на нашите стремежи, на нашите творчески амбиции и цели, защото тя разкрива нови перспективи пред киното като масово изкуство, защото тя изисква сътрудничеството между малкия и големия екран да достигне нова, по-висока степен, най-после защото тя ни задължава да преразгледаме нашите методи за работа и въздействие върху широката публика.

На сегашния етап от нашето развитие издигането на задачата за естетическото възпитание на младежта и народа изисква пълно и действено осъзнаване на максимата, че културата не е едно случайно и красиво допълнение към социалистическия строй, а нещо, което е органично свързано с неговото развитие, с неговия общ прогрес, с неговото бъдеще; осъзнаването на това, че социализмът и културата са неделими. Сведено до терена на киното, всичко това означава пълно разгръщане на възможностите за творчество и за въздействие на модерната визуална филмова култура. И още по-конкретно — пълното разгръщане на творческата активност на социалистическата филмова интелигенция.

Демократизацията на социалистическата култура, довеждането ѝ до широките народни маси и, от друга страна, издигането на тези маси до нивото на истинската, на прогресивната, хуманистичната, комунистическата култура е задача, за изпълнението на която днес кинематографистите могат и трябва да допринесат може би най-много. И нека не забравяме, че като вършим упорито и настойчиво това, ние всъщност ще изграждаме по-нататък културното дело на нашия светъл политически Април!

НА ОБЩ ФРОНТ

В края на миналата година в Москва се състояха съвместен секретариат на Съюза на светските кинематографисти и Съюза на българските филмови дейци, както и симпозиум, посветен на най-новите светски и български филми. В миналия брой публикувахме изказванията на съвместния секретариат. Тук поместваме с известни съкращения изказванията на симпозиума.

I ЗАСЕДАНИЕ

Председател **В. Баскаков**

Скъпи приятели, уважаеми колеги!

Предстои ни да продължим онази работа, която вече няколко години извършваме, изучавайки и подпомагайки взаимно развитието на социалистическото изкуство в нашите страни. Ние имаме възможността редовно да се запознаваме с нашите нови филми, да ги оценяваме заинтересовано и по този начин да влияем върху кинопроизводството.

Ако днес говорим за кинематографията на България, то не е само защото сме се събрали тук на специално мероприятие, но и защото през последните години тя постигна извънредно важни и сериозни завоевания. Пред съветската и българската кинематография и кинематографиите на другите социалистически страни стоят много важни проблеми, свързани, от една страна, с условията на мирното съвместно съществуване и стабилизацията, а, от друга — с условията на изостряне на идеологическата борба. Вече тридесет години няма големи войни и ние имаме възможност да се ползуваме от плодовете на мира. Това естествено слага своя отпечатък върху развитието на киното.

През последните години българската кинематография прояви своята зрелост. А зрелостта на едно кино се проявява преди всичко в това, че то овладява нови жанрове, нови жизнени пластове и позадълбочено започва да разглежда проблема за човека.

Изобщо в новите условия на мирното съществуване, в условията на изграждането и укрепването на развитото социалистическо общество проблемът за човека, за неговия вътрешен свят, за съотношението човек — среда, човек — общество става един от главните проблеми на изкуството и по-специално на киното. И е изключително важно, че българските кинодейци в последните си филми поставят този



(отляво надясно) П. Писарев, Хр.Христов, Ем. Петров, В. Баскаков, А. Новогрудски



С. Фрейлих, Л. Арншам, Ю. Ханютин, И. Рубанова

И. Кондов, Г. Стоянов, Е. Захариев



проблем така разнообразно и така дълбоко обхващат различен жизнен материал, като разглеждат въпросите на социалистическото битие в най-разнообразните му аспекти. Съветските кинодейци във филмите си от последно време, свързани с историята на страната, с антифашистката борба, със съвременното развитие на обществото, също така се стремят да поставят тези много важни проблеми, по които се води спор с нашите идеологически противници — какво е човекът, в името на какво живее той, как е свързан с обществото и може ли да преустрои себе си и обществото на нови начала.

Естествено е, че всички тези проблеми занимават творците на Съветския съюз и България. И обстоятелството, че виждаме тези проблеми във филмите по нашите фестивали, във филмите по нашите екрани, а през тези дни и във филмите, които обсъждаме — и то разработени в различни жанрове и стилове при единна методология, е признак за зрелостта на киното. За мен, както и за нашите български другари, които винаги заинтересовано оценяват съветското кино, радват се заедно с нас на успехите ни и се огорчават заедно с нас от грешките ни, от нашите недостатъци, от нашите слаби филми, е принципно важно да констатираме зрелостта на киноизкуството и различните творчески подходи към проблема за човека.

Призовавам ви на този приятелски симпозиум да разменим мнения за филмите от последните години с цялата откровеност, принципност и разбиране на перспективите за развитието на изкуството (у нас това става под знака на изпълнение Постановлението на ЦК на КПСС „За по-нататъшно развитие на кинематографията“ и подготовката за XXV конгрес на КПСС), за да помогнем на нашите кинематографи да се извисят на нова качествена степен.

По законите на гостоприемството ние предоставяме възможността да се изкаже пръв някой от гостите.

И. Стефанов

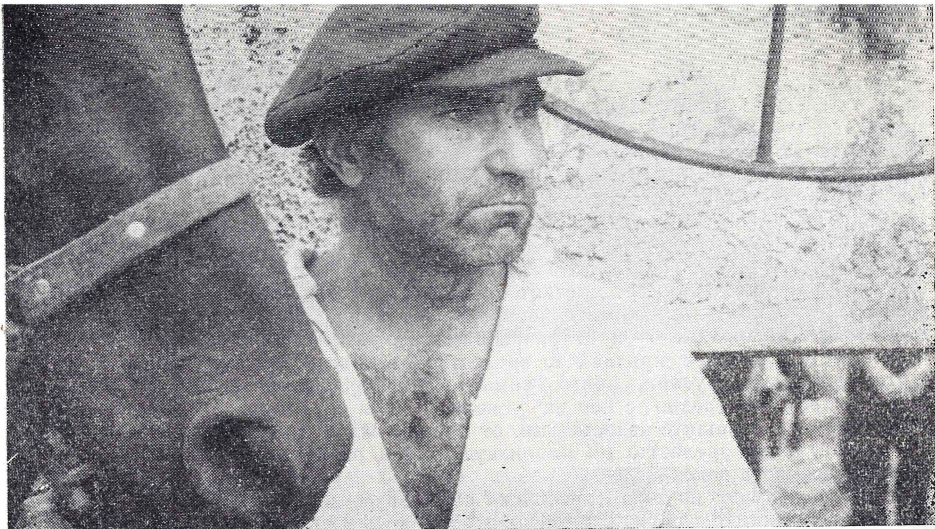
Нека в самото начало да кажа няколко думи за някои характерни процеси в българското игрално кино.

Условно за себе си аз набелязвам три периода в еволюцията на нашето кино. Първият период е непосредствено след победата на народната революция. Тогава всеки филм се посрещаше като истинско откровение, публиката с голям ентусиазъм и патристическа гордост посрещаше появата на всеки нов филм.

След това настъпи период, в който публиката се отдръпна от нашите филми и даже се постави въпросът: дали киното за нас е такъв вид изкуство, в който ние можем пълно и всеотдайно да се изразим?

Най-последният период аз бих оценил като най-плодотворен; той се отличава с това, че киното става органична част от съвременната българска социалистическа култура. Публиката отново се върна в киносалоните и настъпи най-плодотворният период на сътрудничество и взаимно разбирателство между творци и зрители. В основата на този процес на взаимно внимание и интерес са новите филми, именно тези, които засягат най-дълбоките пластове от съзнанието на днешния кинозрител. Например филмът на Христо Христов „Последно лято“, който е показан тук, може би в най-голяма степен изразява това, на което сега настоявам: засягането на общественото съзнание в неговата най-интимна вътрешна същност. Наред с това трябва да се отбележи, че на основата на днешните постижения на нашето кино ние забелязваме процес на възраждане на интереса към нашето филмово наследство. Неотдавна по нашата телевизия бе показан филмът на Захари Жандов „Земя“ и ние констатирахме огромния интерес на най-широката публика към тази творба. Несъмнено този интерес е есновен върху идейния и емоционалния опит, който ни донесоха новите филми за „миграцията“. Твърде често благодарение на телевизията ние присъствуваме на актуализирането на редица стари филми; в последна сметка започваме за усещаме присъствието на нашето кино, въпреки дистанцията на времето, като едно цяло, като един пълноценен художествен организъм и като незаменим „строителен материал“ и съставна част на нашата днешна култура.

Благодарение на телевизията значително се умножи присъствието на художествения филм в нашето ежедневие. Кинематографистите получиха по-широк терен за творческа изява, очерта се по-голямо жанрово разнообразие, съответстващо на разнообразието на потребностите на зрителите. Така в нашата все пак скромна кинематография се очертаха различни творчески пристрастия, разнообразие и многопосочност на търсенията и на използваните изразни средства.



„Последно лято“

Но за да не създам впечатление в аудиторията, че ние сме постигнали нашите окончателни резултати и че не сме изправени пред никакви трудности и проблеми, веднага ще посоча най-острата за нашето художествено кино дилема, засягаща взаимоотношението между творческото и професионалното съзнание. Искам веднага да поясня, че става дума за авторските филми и за стандартната филмова и телевизионна продукция, ножицата между които все повече се разтваря. Разбира се, творческото начало в нашите филми все още е достатъчно активно, интересът към реалните проблеми на нашия живот не отслабва; но наред с това все още силно е забележимо присъствието на едно непретенциозно „средно равнище“, от което може да се очакват всякакви изненади.

Сега искам да изкажа своето мнение за филмите, които тука имаме възможност да видим.

Лично на мен ми харесват „Афоня“, „Премия“ и „Искам думата“ и искам да обясня защо.

И в трите произведения има обща и твърде характерна особеност — те поставят въпроса за изследване на човешката личност в рамките на ежедневието. В „Искам думата“ е показан съвременен ръководител сред семейството, житейските и служебните грижи, в обикновените ежедневни ситуации. Мисля, че от гледна точка на овладяването на проблемите на ежедневието и трите филма заслужават нашата адмирация, доколкото една от основните теми в съвременното кино е тази за изследването на въпросите, с които се сблъсква човек всеки ден, които са натрапчиви и които изискват определено вътрешно съпротивление и устойчивост от страна на личността. В „Афоня“ проблемите се подхващат от противоположната страна: изследва се случаят на отсъствие на духовните ценности, които спомагат за правилното обществено формиране на личността и личните и обществените трудности, които произтичат от отсъствието на тези ценности. Същевременно нека отбележа, че не ми се пснрави „Когато идва септември“ — тъкмо защото тук се прави опит липсващите ценности да се „внесат“ отвън; затова филмът оставя впечатление за известна преднамереност, за известна конструираност на конфликта.

Аз високо ценя „Афоня“, „Премия“ и „Искам думата“ не само защото те се намират на равнището на актуалните обществени проблеми, но още и за това, че те отговарят на равнището на съвременните, по-специфични филмови проблеми. Намирам известно прѣзв в мнението на тези кинематографисти, които категорично заявяват, че днес проблемът за филмовото творчество започва с проблема за киноезика, т. е. не е достатъчно вече само да имаш какво да кажеш, но още трябва и да



„Магистрала“

избереш най-адекватния начин, за да го кажеш. Защото в областта на използването на киноезика се забелязват поне няколко възможности. Така възниква въпросът: ще използва ли киното обикновения ежедневен език на телевизията, или ще търси свой собствен език? Докато гледахме „Премия“, мой колега ме запита: „А това не е ли телевизионен филм?“ И действително, филмът оставя подобно впечатление, но аз не смятам, че това е недостатък. Мисля, че тъкмо този непретенциозен и незабележим, масов телевизионен език е в пълна хармония с публицистичния начин на поставяне проблема в „Премия“. Така най-непосредствено се заинтеригува зрителят, поставя се на изпитание неговата вътрешна гражданска позиция. В същото време „Искам думата“ има определени кинематографични претенции и в областта на езика — тук е налице стремеж към самостоятелно авторско изразяване, което е свързано и с определени търсения в областта на киноезика. Може би следва да се постави въпросът, кой е на по-правилен път? Лично аз се боя да дам предимство на един филм, на един стил, на един киноезик пред друг филм, друг стил или друг киноезик. Общата художествена еволюция ще покаже коя тенденция ще се наложи и ще победи. Мисля, че творчески по-силна не се окаже тази кинематография, която ще даде простор за изява на повече тенденции, а не тази, в която от начало до край ще доминира само една-единствена тенденция.

В разглежданите три нови съветски филма забелязвам три насоки в търсенето на контакти със съвременния зрител на основата на най-значителни и актуални обществени проблеми. При това градацията на трите филма помежду им не е толкова важна; по-важно е, че те заедно набелязват съвременни пътища за развитие на социалистическото кино.

Ю. Ханютин

Искам да погворя за филмите на нашите български приятели, които отдавна следя. Мога да кажа, че с удоволствие наблюдавам техните успехи през последните години.

Струва ми се, че една от най-характерните черти на съвременния кинопроцес в социалистическите страни е голямата общност на обществените и естетическите проблеми, над които напрегнато размишляват и които се опитват да решат в своите филми творците както на съветското, така и на българското кино.

Например филмът „Магистрала“, снет преди две години. В него е поставен проблемът за новия герой-ръководител в условията на научно-техническата революция. Ние знаем, че този проблем се разработва и в нашето кино: „Най-горещият месец“, „Тук е нашият дом“. В нашата критика многократно са се кръстосвали шпа-

гите около проблема за деловия човек, около Чишков. Кой е той? Израз на бездушия прагматизъм ст епохата на научно-техническата революция, или това е този нов герой, който трябва да задвижи някакъв икономически процес?

Струва ми се, че във филма „Магистрала“ въпросът е поставен много точно, така както и във филма „Най-горещият месец“. Въпросът не е там, добър или лош е новият герой, образът на ръководителя. Той е и добър, и лош. Той може да вземе някакво хазартно решение, което да причини гибелта на хората при багера, той може да влезе в конфликт с бригадира, но главното негово качество, което застава авторите да се отнасят към него сериозно и с интерес, е, че този герой не живее като чиновник, а повече за възложено му дело и е изпълнен с гражданска активност. По принципа на равнодушието или неравнодушието се прекарва линията между положителните и отрицателните герои в производството и в нашето кино, и в българското. От тази гледна точка, макар този филм на места да не е докрай издържан и да страда от известна очерковост и прибързаност, проблемът за равнодушието и неравнодушието е поставен в него извънредно интересно и остро.

Много важен е и проблемът, който поставя Едуард Захариев във филма „Вилна зона“. Това е проблемът за дребнобуржоазните потребителски инстинкти, които са се оказали много по-яки и жилави, отколкото на времето ни се е струвало.

Не мога веднага да намеря в нашето кино еквивалент на българския филм „Вилна зона“. Наистина и ние имаме филм „Вила“ — вилата е построена и всичко се завъртва около нея. Нашата „Вила“ е далеч под равнището на вашата „Вилна зона“. Във филма „Вилна зона“ е поставен острият проблем за миграцията, проблемът за преобразяването на една селскостопанска страна във високо индустриализирана, съвременна държава. На отражението на този процес в душите на хората е посветена цяла поредица от филми, които ние видяхме. Може би у нас този проблем не се поставя така остро, доколкото у нас този процес започна много по-рано и вече е налице дистанцията на времето.

Но ако се вгледаме във филмите на Шукшин, ще открием в тях тематиката за града и селото, проблема за преселението от селото в града, проблема за аклиматизацията и промените в съзнанието на хората. Във филмите на Шукшин проблемът не се поставя в аспект кое е по-добро — градът или селото, — къде е по-добре и къде по-добре се живее, а е показано съткновението между съзнанието на новия човек, възпитан в обществото, и еснафското съзнание, което е еднакво противно и в града, и в селото.

Също така е интересен и естетическият проблем, който се поставя в редица български филми.

Филмът на Христо Христов „Последно лято“ бе посрещнат с внимание и изострен интерес в България поради необичайната си стилистика, поради смелостта си и условността на решенията и своята асоциативност. Това е смел и мощен като режисура филм. Но мен ми се струва, че Христо Христов е и един от инициаторите на процеса, който в днешно време протича в киното въобще. Ние сме свидетели на нови търсения на определен вид условност. По мое мнение това е свързано с развитието на телевизията. Киното се намира в онзи стадий, в който се намираще живописиста, когато бе изброена фотографията, особено цветната фотография, когато постигането на външното правдоподобие престава да бъде творчески стимул и изява на творческите сили. Телевизията прониква навсякъде и отразява потока на обикновения живот, а изкуството търси много остро определени жанрови решения. Това се чувствава в редица филми на грузинските кинорежисьори. Това се открива и в търсенията на Кончаловски в извънредно спорния филм „Романс за влюбени“. Тенденцията е към едно кино, което се демонстрира като изкуство, което не скрива, че е изкуство и че търси условни форми. Ирина Рубанова ми подсказва, че така е било още при Айзенщайн. Но изкуството се движи по спирала. Това, което е било в двадесетте години, преминава в 30-те години към формите на правдоподобие. Днес киното на нова крива от спиралата достига до нови форми и именно филмът на Христо Христов показва в частност такава форма в нейния ясен и завършен вид. Аз не желая да анализирам тази линия и не искам да кажа, че тя е единствената. Но тя е симптоматична за процесите в нашето кино.

И на края още нещо, което за мене лично е свързано с най-трудния и най-интересен филм на В. Радев — „Осъдени души“. В разговора за този филм е много важно да се намери точността на критериите. Ако към него се предявяват изисквания за правдоподобие и истинност като историческа хроника на испанските събития, то филмът не може да издържи на такъв вид изисквания. Ако към него

предявим изисквания за някакъв дълбок социален анализ на историческите сили, сблъскали се по време на Испанската гражданска война, то филмът отново не ще може да отговори на подобни изисквания. Но мен ми се струва, че този филм е направен с други намерения и с други задачи. затова тук трябва да съдим художника по онези закони, които той сам си е избрал. Този филм е направен във време, когато пред всички наши социалистически кинематографни стои съвсем определена задача — да се бори за зрителя. За този зрител, който всяка вечер гледа спортни мачове и многосерийни филми. Аз мисля, че при вас картината е както при нас: когато се показваше „17 мига от пролетта“, това бяха черни дни за нашето киноразпространение. Всичко това поставя задачата да се бориш за зрителя. Да прибавим тук и още едно обстоятелство — мисля, че както у вас, така и у нас на екраните се появяват филми, за които нямаме много основание да се гордеем — от типа на „Санган“, „Цветен прах“ — разни индийски продукции, които представляват масова култура съвсем не от най-висок образец. Всичко това прави ролята на художника още по-отговорна — да застави зрителя да гледа новия филм. Доколкото ми е известно, Вълчо Радев е спечелил тази борба.

Струва ми се, че заслужава да помислим над принципите, които са заложени в този филм и които се търсят от творците на социалистическите страни. Стилът, течението, което олицетворява двусерийният филм на Радев, аз бих нарекъл неоромантизъм, какъвто имаме например в „Кабаре“ или в нашия „Романс за влюбени“, тоест филми, в които човекът тържествува над обстоятелствата, в които героите се ръководят от силни чувства и емоции.

Но мисля, че трябва да различаваме неоромантизмът, който съществува в западното кино и е своего рода протест срещу отчуждението на човека, и този романтизъм, който днес така интензивно се възражда в нашето кино и е израз на историческата активност на нашия герой.

Но това, което ме подкупва в този филм, е, че той е направен с усет за световното кино, с разбиране на процесите, които се извършват в световното кино — какъвто се движи то и кои са най-чувствителните точки в съзнанието и емоциите на съвременния зрител, които е нужно да улучиш. В този филм има няколко момента, над които, както ми се струва, си заслужава да се замислим. Това е филм, който притежава всички компоненти на мелодрамата — съдбоносна любов, болести, самоубийство, любов и ненавист. . . Но защо жанрът на мелодрамата да не може да съществува в нашето изкуство? Съвършено ненужно е да го отдаваме на буржоазното кино и да се правим, че той не ни интересува и че не е потребен на зрителя; ако всичко е вдъхновено от наши идеи и е направено от наши позиции — чека да съществува.

Струва ми се, че в този филм много подкупващ момент е професионализмът, е който той е снет и който не виждаме така често в нашите филми: и умението да се правят масовки, и автентичността на фактурата, и просто хубавата операторска работа.

И още нещо. Това, че автор и режисьор не се боят да бъдат жестоки. Разбира се, от това, че днешната хроника блъска всеки ден зрителя по главата със страшни по своята натуралистичност сцени, не следва, че киното също трябва да стане натуралистично, но да покажеш болката и страданието, без да показваш болка и страдание, днес е вече много трудно. И макар режисьорът да е пролял няколко излишни литра червена боя в своя филм, мисля, че самата тенденция е правилна.

Единственото, с което бих поспорил в този филм, са някои нюанси в решението на главния герой — йезуита Ередия. Струва ми се, че неговото разобличаване се извършва във филма на идеологическо равнище, но доколкото ни се доказва, че неговата идеология, неговите принципи изобщо са нечовечни, доколкото целият чеханизъм на филма работи на емоционално равнище, то аз мисля, че това така наречено идеологическо разобличаване ще премине покрай съзнанието на редица зрители, върху които ще въздейства нещо съвършено друго — красив герой, фанатик, който не се страхува да се занимава с най-черна работа, който присъства на ръцете си умиращите деца, бори се да ги спаси, който се вслушва докрай в своите чувства и ги преодолява и който бива убит от една жена, наркоманка, за това, че не я обича. Тук има нещо сбъркано. За много зрители той ще остане трагично загиващ герой.

Не желая да торпилирам този филм, защото изобщо съм за него. Но ми се струва, че е нужно да се говори за някои неточности в звученето на образа на Ередия. Защото опитът, свързан със създаването на наша мелодрама, показва, че тя

въздейства преди всичко не със своите идеологически страни, а с емоционалните. И точно тук нещо не е в ред. Но като цяло, повтарям, този филм е извънредно симптоматичен и важен за нашето кино именно защото е създаден по метода на емоционалното завладяване на зрителя. В епохата на масовата комуникация, когато наред с киното съществува и телевизията, когато се води идеологическа борба, когато има буржоазна, масова култура, проникваща до нас, киното трябва да въздейства, да завладява и пленява съвременния зрител.

Без съмнение българското кино се намира сега във възход, в него са налице разнообразни и интересни търсения. През тези дни ние видяхме 7 български филма, в които търсенията са в най-разнообразни аспекти, но всички те са от едно политическо направление. В разнообразието на търсенията на българското кино, лежащи в руслото на съвременните идеологически проблеми, е залогът на неговата сила и жизненост.

Ем. Петров

Бързам да се изкажа сега, за да мога по-късно в качеството си на председател на нашето заседание да попрача на ония другари, които ще се опитат да критикуват моето изказване. (Смях.)

Всички ние знаем, че развитието на изкуството, в това число и на киноизкуството, е всъщност безкрайно приближаване или отдалечаване от живота. Днес ние сме под впечатлението, че нашето киноизкуство отново се доближава до живота.

Искам да отбележа няколко момента, свързани с този процес. Ще излизам от опита на българското киноизкуство, но в същото време ще спра вниманието си и върху някои съветски филми.

До неотдавна у нас в българското киноизкуство конфликтните моменти, свързани с разкриването на съвременния живот, се поднасяха еднозначно и незадълбочено. Не би могло да се каже, че в нашите филми липсваха конфликти, но тези конфликти се възприемаха твърде елементарно. Един от аспектите на днешния подем на нашето кино е свързан с появата на по-сложна и по-зряла концепция за отношението между живота и кинематографа. Нашето киноизкуство се научи да вижда сложната мрежа на отношенията в живота, сложната плетеница на обективната и субективната диалектика в съвременната действителност. Но едновременно с това киноизкуството ни не забрави и водоразделните граници между явленията и жизнените стойности. Това развитие на нашата кинематография ни предложи няколко филма, които на пръв поглед биха могли да се възприемат като неочаквани и странни. Обаче именно тези филми донесоха по-дълбоко вглеждане в съвременния живот. Ще посоча филмите „Последно лято“, „Вечни времена“, „Преброяване на дивите зайци“, „Селянинът с колелото“, „Вилна зона“ и други. Едновременно с това придвижването напред на фронта на нашето киноизкуство разкри и някои противоречия и отрицателни моменти във филмовото ни творчество. От една страна, всред редица кинотворци съществува несъмнената представа за сложното преплитане и взаимната връзка на отношенията и конфликтите в живота, но, от друга страна, налице е все още недостатъчна способност да се изследват тези сложни явления. В някои наши филми (като „Вечни времена“, „Дърво без корен“ и други) се забелязва недостатъчно развитие на изследователско-аналитическото начало, което се изисква от сложността на социалните и психологическите задачи, решавани от филмите. Тази слабост води до констативност, а не до пълноценно разкриване на жизнените конфликти.

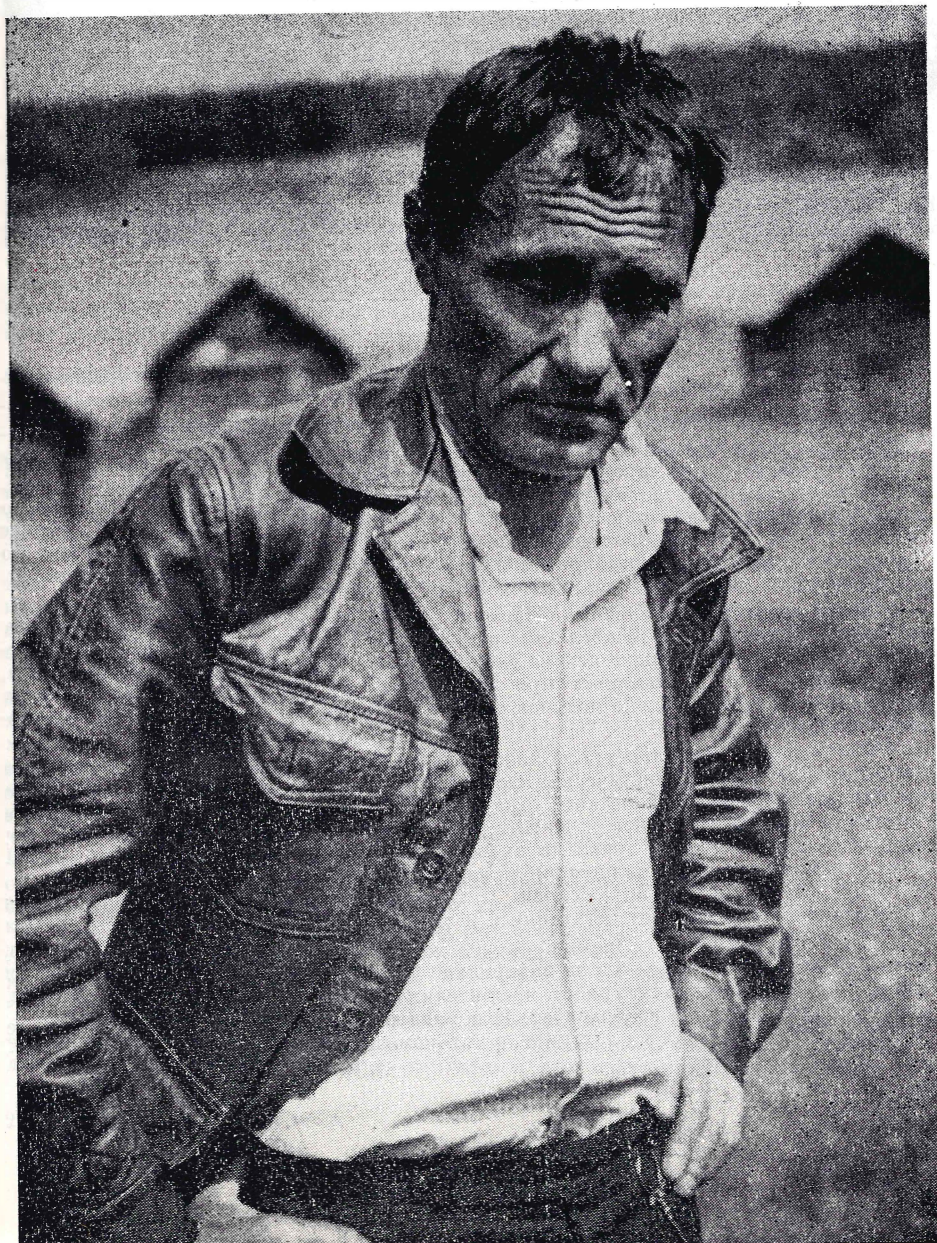
Появата на такива съветски филми като „Калина алена“ и „Премия“ ще помогне извънредно много и на нашето киноизкуство.

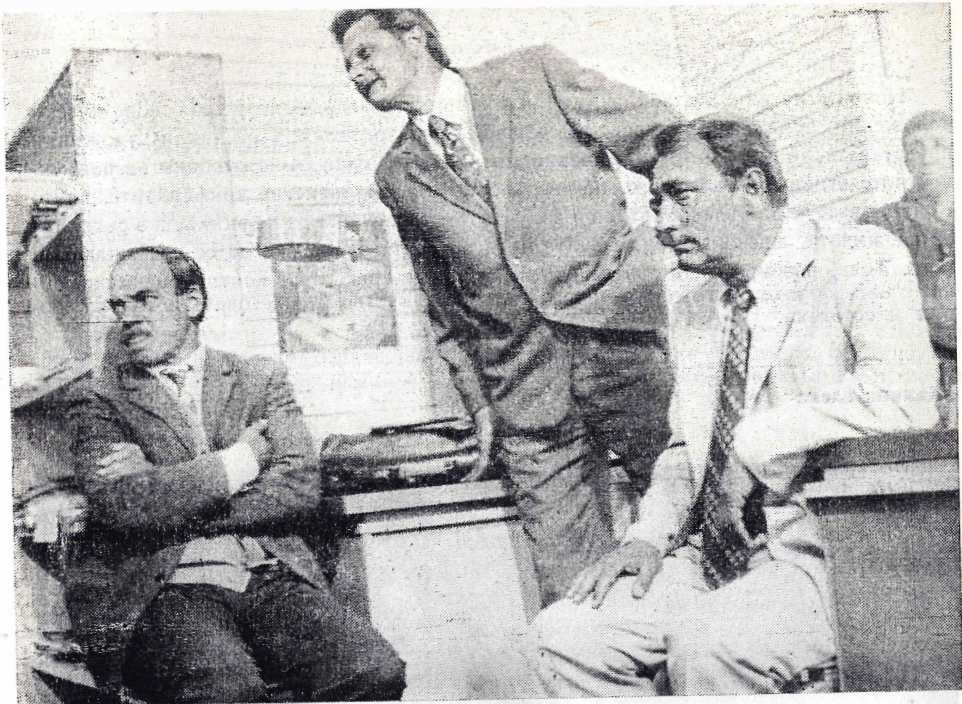
В „Калина алена“ е пресъздадена вълнуващата истина на живота, без да се елиминира неговата сложност. Неочаквани, но дълбоко органични и истинни са повратите на живота в този филм. Тук жизнената правда се ражда всред самия живот, в неговите недра, в неговата удивителна лаборатория, а не извън него, не сервирана наготово, „отвън“.

Бих желал специално да спра вниманието си върху филма „Премия“. В него е въплотена една твърде важна страна на нашето киноизкуство. Бих я нарекъл радикалност в подхода при разкриване на конфликтите на съвременността.

Появата на някои слаби филми и наличието на известни погрешни теоретически положения понякога създават в съзнанието на зрителите и на някои художници представата, че партийното отношение към живота е едва ли не синоним на повърхностното отношение към него, на недълбокото разкриване на конфликтите, които го изпълват; че да бъдеш партиен в изкуството, това значи да не вникваш в същността на живота, а да си затваряш очите пред неговата сложност, да се разминаваш с него. Това, разбира се, е съвършено неправилна представа, която няма нищо общо с най-добрите постижения на нашето киноизкуство и с неговата истинска теория и естетика.

„Калина алея“





„Премия“

И ето появата на такъв филм като „Премия“ отново идва да потвърди това. Конфликтната материя на този филм се разкрива многостепенно, на различни равнища и „етажи“, чрез различни приближавания към истините на живота, чрез различни прониквания и слизания в жизнените явления, в техните „геологически“ пластове. Бихме могли да посочим много произведения от миналото и от наши дни, които имат претенцията да пресъздават съвременни конфликти, но при тяхното разкриване остават на повърхността на жизнения материал или стигат някъде по средата на пътя, задоволявайки се с първото или второто приближаване до истините на живота. И, разбира се, тия произведения не могат да ни задоволят, не могат да ни обогатяват със знания за нашата съвременност.

Това, че авторите на филма „Премия“ не спират някъде по средата на пътя, това, че те продължават да изследват и да търсят корените на проблемите, да постигат цялата, изчерпващата истина за тях — това е несъмнена победа на реализма, която говори за радикалност при разкриване на конфликтите. Тази именно реалистична радикалност на подхода несъмнено е синоним на партийността и правдивостта на изкуството.

Разбира се, радикалността за нашето изкуство означава едно, а радикалността за изкуството в капиталистическия свят означава друго. За киноизкуството, което се развива в капиталистическите страни, радикалността на погледа се състои в това да се показват основите на живота, за да могат тия основи да бъдат разрушени. Радикалността от гледна точка на художника от социалистическите страни означава стремеж към максимално приближаване до живота, стремеж да се стигне до неговите корени, до неговите основи, за да може тия основи да се утвърдят, като се преодолеят и отхвърлят негативните и задържащите елементи.

Слабостта на филма „Премия“ според мен се заключава в недостатъчното доверие на авторите към начина за разкриване на живота, легнал в основата на този филм. Сякаш не е имало сигурност, че зрителят ще може да се ориентира в същността на героите, които се изобразяват. И поради това в редица моменти от филма се появява сочещият пръст на авторите, който измества реалистическия показ на жи-

вота. На тази основа възниква и известно преиграване в играта на някои от актьорите. Но, разбира се, филмът „Премия“ е голямо завоевание. За нас той крие в себе си урок по радикалност и задълбоченост при разкриване на жизнените конфликти и с това несъмнено ще помогне за правилното развитие на съответните положителни тенденции и в българското кино.

Свършено естествено е за съвременното социалистическо киноизкуство, стремящо се към разкриване на основите на живота, да се ориентира към изобразяването на герои, които бихме могли да наречем субстанциални, герои, свързани дълбоко с народната стихия, родени и израснали в тази стихия.

Ако се вгледаме в образа на главния герой от филма „Премия“, не можем да не забележим именно неговата субстанциалност. Този герой е истински представител на работническата класа, такава каквата днес е тя. За да подчертая тази тенденция, бих могъл да посоча и други съветски филми (например филма „Бащата на войника“).

Подобни търсения на герой, свързан с народната стихия, се забелязват и в нашето киноизкуство. Бих отбелязал главния герой във филма „Последно лято“ на режисьора Христо Христов, филм, който ни предлага трагическия вариант на този образ.

Посочената тенденция в развитието на нашето киноизкуство е твърде плодотворна, но ние трябва да бъдем внимателни и да не смесваме тази тенденция с нейните имитации, да я разграничаваме от ония произведения, в които се взимат само външните черти на субстанциалните образи и от тях се прави някакво декоративно клише. Подобни слабости се забелязват не само в българското кино. Може да се посочи, че те са налице и в някои съветски филми (например във филма „Когато идва септември“).

Вече от мнозина участници в нашия разговор бе подчертано, че тук ние се намираме в кръга на хора, с които вършим едно общо дело. Бих желал да подчертая, че това обстоятелство определя съдържанието и тона на нашия разговор, тон на доброжелателна възискателност. Тази доброжелателна възискателност ще изпитва винаги нашето съзнание, ще ни води напред, ще стимулира желанието ни — общото дело, което вършим, да го вършим все по-добре и по-добре.

С. Фрейлих

Аз не съм такъв голям познавач на българското кино като Ю. Ханютин, Л. Арнцан и Л. Погожева, гледал съм и познавам далеч не всички български филми. Но обстоятелството, че през тази година се изпълни 50-годишнината от излизането на филма „Броненосецът „Потемкин“, а в българското кино се навършиха 25 години от излизането на първия игрален филм, може да оправдае един разговор за общите възгледи върху съдбата на нашите кинематографии.

Макар че др. Стефанов ни даде периодизация на българското кино, с която можем да се съгласим, в същото време е възможен друг, по-синтетичен поглед към нещата. Както казваше А. П. Довженко, не винаги трябва да се гледа на изкуството по тримесечия, а да се вземе в цялост. Ето така, като явление, се опита да види българското кино Ханютин.

Струва ми се, че основната особеност на българското кино е в това, че то придобива способността за самоанализ, което веднага увеличава неговото значение в духовния живот на нацията. В края на краищата свободата на социалистическия художник в новото общество се проявява в това, че проявявайки държавническо мислене и комунистическа партийност, той не е придатък на идеологията, а служи на целите на обществото със свои средства, не взима готови идеи и после в изкуството да търси образността за тяхното вплотяване, но сам открива идеи, сам дава частичен материал на идеолозите, политиците, философите, партията и народа. В това се състои способността за самоанализ.

Тук съм набелязал няколко много различни филма, от различен период. Това е преди всичко „Тревога“ на Жандов. Днес киното е друго, но това бе първият филм, който се обърна към социалистическата действителност. Филми от такъв род създадоха онзи здрав плацдарм, от който ние тръгнахме по свой път. И тъй като стояхме здраво върху него, можахме да използваме световния опит на Грифит и другите наши предшественици.

Запомнил съм свършено различния филм „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов, който по методология е свършено противоположен на „Тревога“, но аз съм дълбоко убеден, че при способа на типизация, към който прибегна Вълчанов, той

е вървял все от същия плацдарм. Около този филм се водеха на времето дискусии и у вас, и у нас. Като цяло дискусията бяха плодотворни, но хората, които противопоставяха тези два филма, струва ми се, че бяха неправи, защото това бяха два момента на един и същ процес.

Запомнил съм филма „А бяхме млади“, който бих отнесъл към шедевровете в българското кино и бих го съпоставил с „Млада гвардия“ на Герасимов. Всъщност тези филми са за близки събития и са направени от едни и същи позиции, но водят разказа съвършено различно, изхождайки от неповторимото своеобразие на своя народ.

Бих припомнил филма „Цар и генерал“, който изплува в паметта ми, когато гледахме „Осъдени души“ на Радев. „Цар и генерал“ гледах в комисията за закупуване на филми и още тогава в него ме привлече и предизвика голяма симпатия способността за анализ на отрицателния герой. Социалистическото изкуство преминава няколко етапа, но ние можем да разберем себе си докрай, когато идваме на смяна на тези, които знаем. Анализът на образа на цар Борис е направен от позициите на високото изкуство, защото художникът дава възможност на своя герой да се разкрие докрай и се прощава с него на прага на новата историческа действителност, в която няма за него място. Това качество присъства и в новия филм на същия режисьор, за който споделям оценката на Ю. Ханютин, но имам известни резерви. Те се дължат на това, че когато екранизираме един роман, ние сме свързани с предварителни условия и литературните образи висят като дамоклев меч над художника. Да достигнем отново първичността е много трудно. Това също личи и по филма. И второ — да правиш испански филм в своята страна е много трудно. Със същата трудност се сблъска и нашият изтъкнат художник Хейфиц, когато осъществяваше филма „Салют, Мария!“. Там също има известна доза условност, която идва не от задачите на художника, а от трудността да се създадат масовите сцени, защото не само главният герой има своя психология, но и масовката, и неправдата винаги си отмъщава.

Бих искал да припомня прекрасния филм „Преброяване на дивите зайци“. Ние сме склонни да включваме епоса в числото на шедевровете, а такива филми като „Преброяване на дивите зайци“ оставяме във втората редица, макар че това е крупно, интересно явление на изкуството.

Бих си припомнил няколкоминутния филм „Маргаритка“, който донесе слава на Тодор Динов.

През последните години се появиха твърде много интересни филми. Към тях бих причислил последните филми на Христо Христов и „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков.

В българската кинокритика и периодичния печат аз открих съвършено точно определение на проблемите, засегнати в тези филми. У нас възникна цяло направление в литературата, което се нарича „селска проза“. Появиха се големи писатели, които първи усетиха невидимите диалектически моменти, свързани с научно-техническата революция. Целият Шукшин е свързан с това.

У мен възникна един въпрос, който може да бъде поставен като дискуссионен на нашето обсъждане. Струва ми се, че тук и съветското, и българското кино „забукува“. Човек идва от селото в града. Естествено, този човек е органичен като природата. Всичко останало се съпоставя с него. Той е нравственият камертон. Спомням си съветския филм, който според мен е близък до това — „Бащата на войника“. Но днес го няма това активно начало към доброто, което беше при Закариадзе.

В края на краищата ние бихме могли да стигнем до заключението (и зрителите могат също да помислят така), че националното — това е селското, защото същите проблеми не се решават в образа на работника. Този въпрос ми се струва принципно важен.

Във въстъпителното си слово В. Е. Баскаков обозначи възможните параметри на нашата дискусия, характеризира, разбира се, лаконично, световната обстановка, в която сме се събрали и работим — мирното съвместно съществуване, битката на идеи, появата на различни философски концепции за човека. Мисля, че сега у нас се търси естественият, нормалният човек. И точно тук се проявява различието между буржоазното и социалистическото изкуство.

По същество какво е „Последното танго в Париж“? Жаждата на човека да се освободи от лъжливите митове на буржоазното общество, които са объркали неговото съзнание в обществената, психологическата, религиозна, семейната и др.

сфери. Всъщност двойката Марлон Брандо — Мария Шнайдер, които се оказват в една стая, започват живота като Адам и Ева. Ако освободим този филм от някои „отровни“ сцени, към които не сме привикнали, пък и няма нужда да привикваме, това е един дълбоко философски филм, притча за това, че е невъзможно да се върнем към състоянието на Адам и Ева. Прекрасна е сцената, когато те са голи, но неподвижни. Те се опитват да намерят нов език, връщат се към предезиковото състояние. Но за тази децивилизация те се разплащат и в края на краищата се превръщат не в Адам и Ева, а в самец и самка, която убива самца. Героят пада мъртъв върху терасата на един дом; а около него виждаме цивилизацията на голямия град. Но падайки върху терасата, той се свива и лежи така, като че ли е в утробата на майката — той се е върнал към първобитната си клетка. А самката в това време репетира думите, които ще каже на полиция. Героинята не чувства вина си. Това е драма без катарзис.

Погледнете редица наши филми. Във филма на В. Шукшин „Калина алена“ героят загива, когато иска да премине в ново обществено битие, в друго естествено състояние. Две общества предлагат различни решения, а изкуството ги улавя като добър сеизмограф.

Около В. И. Шукшин и неговото творчество у нас имаше и се продължават спорове.

„Премия“ се смята филм за работническата класа, а всъщност „Премия“ е филм за естествения човек, който, осъзнал лъжата, казва истината. Филмът поставя пред обществото проблеми, оголва противоречията, много е критичен, но той бе подкрепен от партийните органи, от Госкино, от критиката и зрителите.

Редица филми за работническата класа бяха неуспешни, защото в сферата на нравствеността у нас конфликтът се изчерпваше с конфликта между добрия и лошия производственик. Сега производственият конфликт се разширява и в сферата на нравствеността. Нашите художници се стараят преди всичко да изяснят как противоречията влияят върху нравствеността на хората, защо започват да лъжат, прикривайки се с великата идея. Този конфликт във филма е с открит финал и не дава отговор. И в това е честен, защото не извежда докрай фабулата.

Искам да се върна към филма „Калина алена“, защото той вълнува всички, всеки, който и да дойде при нас, винаги говори за него. Много точно се изказа за него Е. Петров. Много неточно говореха за него някои наши японски гости. Те гледаха този филм и болшинството от тях се разочароваха. Те казаха, че това е филм за един бандит. Въпросът е там, че това е свързано с националното възприятие. Сега в Япония се правят твърде много филми — два пъти повече, отколкото едно време в Холивуд. 10% са изкуство, а 90% се делят на две категории: бандитски филми, тогава се запалва червен фенер, и сексуални филми — тогава се запалва жълт фенер. Затова, когато те гледат такава фабула — запалва се червен фенер, значи, това е бандитски филм. А всъщност „Калина алена“ е филм за това, как са преценили на човека да стане личност.

И за жанра. Ханютин отбелязва „Осъдени души“ като мелодрама. Според мен в този епически филм мелодрамата се използва като пружина.

Националното кино на Грузия се възроди тогава, когато грузинците престанаха да се самолюбват, когато започнаха да се самоиронизират. Самокритиката е утвърждаване на човешкото достойнство.

В. Шукшин постави своя герой Е. Прокудин между две епохи и създаде трагикомедия, която стана историческо културно явление в изкуството на нашия игрален филм. Неговият герой имаше изход в две насоки. Никой още не е издевателствувал така над своя герой, както В. Шукшин в „Калина алена“. Това е така, защото той го обичаше. Обръщаше го от различни страни, показваше различните му възможности. И леко премина от Егор Прокудин към Степан Разин. В него вече беше съзрял замисълът на филма за Степан Разин. Егор Прокудин добре се сля с неговия собствен образ, защото той сам игра този характер. Всъщност красноармеецът Лопехин е и В. Тюркин, и Е. Прокудин. Аз искам да подчертая, че естественото национално може да има изход и към миналото, и към бъдещето. Ние измерваме националното с нашия социалистически идеал. Националното може да бъде и социалистическо, и несоциалистическо, то може да бъде и революционно, и контрареволюционно. У нас носители на украинското считаха себе си и Ковпак, и Бандера. Историята показва, че Ковпак е национален герой, а Бандера — антинационален елемент и той леко встъпи в контакт с фашистите. Проблемът за национал-



„Осъдени души“

ното в такава трактовка придобива нов аспект и показва как съветското кино, имащо 15 национални кинематографии, съхранявайки самообитността на всяка една, запазва единството. В мащабите на социалистическото общество, ако правилно работим, нас ни обединяват интернационалните интереси, давайки възможност на всеки до краен предел да изяви националната същност на своя народ.

Л. Арнщам

Нямам предварителни бележки освен тези, които направих сега, но все пак реших да кажа няколко думи.

Първо за филма на Вълко Радев. Не съм съгласен с изказването на Ю. М. Ханютин и ето защо. Филмът е зрелищен и това е огромна сила.

Гледах филма в Дома на киното. Обикновено, когато там показват дълги филми, залата постепенно опустява. А когато се въртеше филмът на Вълко Радев, то от залата си излязоха около десетина души, което е рядък случай. Филмът се гледа от претенциозни зрители, дори капризни, особено капризни у нас са младежите. Филмът беше гледан с напрежение и това е хубаво.

Но силата на филма не е само в това. Филмът е значително по-сложен, отколкото за това говори Ханютин. Все пак главният герой на този филм не е Ередия, а англичанката. Има съпътстващ любовен момент в нейното пътешествие в света на страданията. Но главното, което е силно в този филм, е постановката на централния въпрос на нашето време за критерия на хуманизма — как той се разсипва, когато е опора на религиозното мислене, дори на един йезуитски орден, или на обикновената благотворителност на западния човек, който не се страхува нито от кръвта, нито от страданията, но който попада в същия този свят, и е осъдена душа. Неслучайно филмът се нарича „Осъдени души“. Тези хора са осъдени, защото не знаят истинския критерий на хуманизма, и това е главното съдържание на филма.

В сравнение с филмите за Испания, заснети не на испанска земя, този филм в редица откъси е най-точен. Навярно В. Радев е снимал испанци, освен това там има неща, които от всичко, което съм виждал за испанската земя, са най-близко до нея със суровия, сякаш изгорен пейзаж.

Актьорският ансамбъл и неговата игра са високо професионални и интересни. Трябва да кажа, че не са толкова много филмите, които съм гледал, на толкова високо професионално равнище като филма на В. Радев. Смятам, че това трябва да се подчертае.

Днес ние правим много филми за селянина, който идва в града, идва в друг свят и на други релси на мислене. Ханютин правилно попита защо не правим такива филми за работниците. Въпросът за научно-техническата революция, към който според мен се отнасяме лекомислено, е въпрос за целта на нашето съществуване. И ето защо. Индустриализацията на труда във всички сфери на материалното производство е огромна както у нас, така и на Запад. Днес работникът на физическия труд извършва такава работа, която по-рано се смяташе, че може да бъде изпълнена само от висококвалифициран инженер. Интелектуализацията на труда е огромна. Но въпрос е дали се извършва и интелектуализация на духовния живот на човека. За съжаление се ражда онази степен прагматизъм, която лишава човека от хармония, за която са мечтали класиците на марксизма и която е цел на нашето съществуване. Нека не си затваряме очите за това, че и у нас, в нашата сфера, често се забелязва да се проявяват признаци на такъв прагматизъм, които според мен стават опасни. Вие виждате какво огромно количество западни филми се опитват да ви потопят и ви потапят в тази бездуховност. Това не ни е нужно. Целта на нашето изкуство е да възпитава високо духовна човешка личност. От такава гледна точка аз разглеждам всеки наш филм. Ние не можем да допуснем дори сивите филми, които правим за съжаление все още в голямо количество, да се отличават с отсъствие на тази духовност, с отсъствие на културно мислене. Струва ми се, че сега нашата главна задача е да противопоставим на бездуховността висока духовност на нашето изкуство.

Няма да крием, че и у вас, и у нас телевизионният екран е запълнен с огромно количество еснафски, пошли филми. Аз слушам и вашите, и нашите естрадни певци, които заемат 50% екранно време, без да носят винаги тази висока духовност. При това положение всеки кинематографист от социалистическите страни е длъжен да се стреми за висока духовност на своето мислене и своето изкуство. В това отношение българското кино се намира на голяма висота. Аз ви отличавам по вътрешната позиция, която съм виждал във вашите филми. Това присъствува и в „Последно лято“ на Христо Христов, и в „Последната дума“ на Бинка Желязкова, и в „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков. Във вашия народ има една поезия, която си пробива път и в изкуството. Аз мога със затворени очи да кажа: този филм е ваш. Същото — по други параметри — мога да кажа за полския филм. Това е национална поезия, израсла от голямото страдание, която, изглежда, живее в кръвта на всеки български художник. Затова ми се струва, че се намирате на верен път.

Смятам, че филмът „Премия“ е дълбоко поетичен филм, защото той повдига производствените въпроси на равнището на човешката душа. В главния герой, който се играе от Леонов — некрасив, малко странен човек, — филмът показва високо поетична душа. И това е важното. Ако той беше просто честен, той не би бил интересен. С цялото си поведение той е поет на правдата, което е извънредно важно.

Ето вашия филм „Откъде да знаем?“ — колко е прелестен с човечната си поезия, макар че се отнася за изминал период от живота, колко е очарователен, разказвайки за сложността, за поезията на човешките отношения! Как веднага повишава нивото, нравствените изисквания към човека на оня, който ще види този филм! „Преброяване на дивите зайци“ ми хареса по-малко. И „Вилна зона“ — също, навярно защото в нашето обединение бе направен филмът „Вила“, който не ми се нравеше особено. . . Но вашата „Вилна зона“ е силен филм.

В. Е. Баскаков: А не смятате ли, че вашето обединение пропуска тази много важна проблематика, която е поставена във „Вилна зона“?

Л. Арнщам: Съгласен съм, че това е важна проблематика, защото засяга еснафското съществуване, бездуховността, но ние често я свеждаме до комедийна ситуация — по-добре да нямаше вила, защото не се знае как ще погледнат на това съседите. . .

Когато вещите придобиват власт над хората, това е винаги лошо. Ако вещта започва да владее човека, то това е гибел за неговия духовен живот. Това е аксиома. Но сега в нашия живот са много случаите, когато вещите господствуват над хората и от тази гледна точка пречат на движението напред.

Японците не разбраха нашия Шукшин. Това е почти същото, което ми разказваше някога Иля Илф. В Америка той попитал един американец, който гледал „Чапаев“ — разбрахте ли за какво става дума? И той му отговорил: „Разбира се. Какво трудно има за разбиране. Това е борбата на правителството с гангстерите и в края на краищата побеждава правителството.“

Ние имаме много приятели в този свят. Но средната представа за нашето кино е приблизително на това равнище. И ние трябва да разбираме това, когато пропагандираме нашите идеи в този свят.

Ат. Тасев

В тази зала стоят два портрета на (Едуард Тасе и Москвин) кинематографисти, без които ние не можем да говорим за кино.

Не зная дали да се радвам, когато се мълчи по повод на филмовото изображение. И мога ли да приема това обстоятелство като гаранция за успех в развитието на изображението — че няма проблеми и че то е готово да стражи новите драматургични търсения, да внуши мислите и идеите, да развълнува и да даде естетическа наслада на зрителя.

Развитието на изображението, на пластиката на филма е свързано с общественото движение, с цялостното културно мислене, със съвременните проблеми, с драматургията и с авторското постановъчно въображение. И изолирано не би могло да се разглежда.

Изображението не може да бъде еднакво. За всеки вид драматургия е необходимо адекватно изображение, иначе не би имало кино.

Не мога да заявя, че във филмите, които гледахме, има пълно покритие на пластиката с драматургията, чийто резултат да е по-яркото емоционално въздействие на филмовия художествен образ.

Така във филмите „Премия“ — оп. Чумак, „Афоня“ — оп. Бронски, и „Когато идва септември“ — се търси художествен документализъм, но се стига до фотографска регистрация без внушения на образни емоционални състояния.

Във филмите „Огледало“ — оп. Рерберг, и „Искам думата“ — оп. Губенко, се наблюдава живописна непосредственост както в ситуацията и в поведението на актьорите, така и в портрета.

С живописиста (драматургия на светлина и цвят), с филмовата пластика (движение и наблюдение) са решени драматургичните търсения и тези средства обогатяват и изявяват филмовия художествен образ. Но оттук възниква и въпросът за телевизионното изображение. Има ли място за живописиста (филмова живопис), на

„Когато идва септември“



телевизионния екран. Нашите филми ще вървят по телевизията и ще губят част от своята цел — идейно-художественото, естетическо въздействие. Трябва ли да се търсят нови изразни средства, които да покрият двете тенденции — фотографска регистрация и душевна живописност, — или да се повишава качеството на телевизионното предаване?

В. Радев

Искрено искам да си призная, че обсъждането на нашите собствени филми, дори и в професионална среда никога не ме е привличало. Струва ми се, че творческият процес е дълбоко личен процес, че човек започва в нещо да вярва, да се влюбва, нещо да изстрада. На края идва денят на раждането и той сам е смутен от това, че се е родило момче, а не момиче, че това момиче не прилича нито на майката, нито на бащата. Той сам започва да се вглежда в недостатъците на новороденото, да страда, опитва се да разбере защо така се е случило. А ние бързаем да обсъждаме неговите болки и тревоги! Именно поради това аз се отнасям внимателно и резервирано към намесата в интимния свят на човека-творец.

И ако считам днешният ни разговор за интересен, то се дължи на това, че той не се вмесва в интимния, личен свят на творците, че засяга главно общите проблеми и принципните въпроси. Именно тук трябва да се отдели и време, и усилия, тъй като търсенето на общите пътища, на общите направления, търсенето на главното в идейното и художественото ни мислене е задача, която сме длъжни да решаваме заедно.

Сега ще споделя някои свои съображения във връзка с онези филми, които ни бяха показани, а също и с филми, които гледах наскоро. Това са филмите: „Калина алена“ на Шукшин, „Афоня“ на Данелия, „Белият паракхрд“ на Шамшиев, „Искам думата“ на Памфилов, „Премия“ на Микаелян, „Огледалото“ на Тарковски и други.

Бях много доволен, че видях тези филми. Те оказаха върху мене силно, преди всичко емоционално въздействие, макар че са различни по художествено равнище, по равнището на мисленето, по стила си, по жизнения си материал. Но всички тези филми са в нещо симпатични и за мен това беше най-важното и най-главното. Киноизкуството от деня на своето създаване винаги е боравило с ярки сюжети и с големи проблеми, изхождайки от генералния конфликт на класовия свят, конфликта личност—общество. Стремехът на човека към свобода, към щастие и достойна реализация на своята личност винаги се е сблъсквал с неумолимите закони на буржоазното общество. Това е пораждало и поражда трагически ситуации, което помага да се правят интересни, умни филми. Имам пред вид произведенията на истинските, прогресивни творци в капиталистическите страни.

Приемайки, че нашето общество е по-хуманно, по-съвършено, че то насочва всичките си усилия към унищожаване на този вечен конфликт, че то създава възможност за всички човешки същества да изявят своите качества, своя талант, своите стремежи — приемайки всичко това, ние в известен период просто загубихме усета си за драматическата същност на живота и изкуството.

И ако във филмите ни с революционна тематика всичко беше наред — там имаше истински конфликти, имаше истински живи хора, имаше любов, борба, подвиг, имаше предателство и трагична смърт, то в редица от съвременните филми на социалистическите страни, колкото и те да са занимателни, нещо не достига. В доста наши филми нещо се премълчава, нещо са казва наполовин глас, в нещо те не са искрени и затова тия филми са недостатъчно убедителни, а техните усилия недостатъчно ефективни.

По-старите днешни поколения, поколенията на бащите, имаха възможност да се реализират блестящо. На двайсет години човек ставаше ръководител на партизански отряд, хората се сражаваха и загиваха, носейки всички свои прекрасни човешки качества и всички човешки недостатъци. Съвременната младеж днес живее при други условия. Ние през цялото време говорим, че само трудът и трудът създава условия и среда за реализация на човешката личност. Но трудът днес е станал друг, диференциран. Не бъркаме ли и тук, като се боим да показваме истински, дълбоки процеси и конфликти, които протичат в нашето общество и преди всичко моралните аспекти на тези процеси?

Ето защо аз приветствувам думите, които каза тук Л. О. Арншам: „Да възпитаваме висока духовна същност в човешката личност!“



„Афоня“

Именно в духовен, в етичен план аз виждам насоката на нашите усилия, във високата принципност и взискателност към човека — герой на нашето време, към неговите морални принципи и морални устои. Не се живее на Земята само за единия хляб. И това е толкова по-важно за нашия диалог с днешните млади хора, ако не искаме те да се превърнат в потребители и дори в нещо още по-страшно — в конформисти. Дълбочината на проникновението и искреността — това според мен трябва да бъде нашето верую днес. Тогава ще дойдат и истинските конфликти и истинските хора, и истинските човешки категории: страдание, радост, мъка, любов, смърт, солидарност, предателство, жертвоготовност, самота и т. н. Незабравяйки, разбира се, целта — нашата вяра и нейната защита от безверието и nihilизма.

Всички съветски филми, които ни бяха показани на тази наша среща, са симптоматични именно с това, че носят в себе си къде повече, къде по-малко тази дълбочина на проникновението в съветската действителност, в живота на хората, в духа на народа. И искреност. Колкото и да е странно, за мене лично степента на искреност в тези филми определя и тяхната художествена и идейна стойност. Разбира се, в този сложен процес се изявяват и личните качества и темпераменти на авторите, техните предпочитания.

Памфилов е направил „Искам думата“ в своя собствен маниер, даже звуковата фонограма идва от предишните му филми, пронизвайки сякаш всичко, което е създал той с единно дихание. Бях много доволен да видя как този ярък и умен съвременен художник остава верен на себе си.

Тарковски е създал своя филм също така по своему — и умно, и с чувство на болка, и с хаотичност на мисленето, но всичко това той е направил искрено, прониквайки в такива дълбочини, които са достъпни само на истински надарените хора, болели и страдали със съдбата на народа си.

Микаелян е съвсем друг — земен, сякаш несложен, но човечен и искрен, успял да превърне една катарзисна ситуация в дълбок размисъл.

Същото може да се каже за Шукшин, за този влюбен в своя народ художник. Струва си неговите филми да ги гледаш и два, и три пъти, за да откриеш за себе си корените на дълбокото му, мъдро и човечно изкуство.

Такива симптоми открих за себе си и във филмите на Данелия и Шамшиев, отличаващи се свършено от произведенията на техните колеги. Това показва, че всички варианти са възможни, стига само художникът искрено да се бори и да защащава своите (нашите) идеи.

Считам, че пред българските кинематографисти стои интересна и приятна задача — да разберат процесите, които се извършват днес във вашата кинематография, да достигнат до изворите на силата във вашите нови филми и да се замислят над изводите, които биха могли да направят за себе си.

На края искам да засегна един малко страничен въпрос, който обаче се отнася до всички нас — художниците на съветското и българското кино, — въпроса за защита на онези филми, които повече или по-малко са необичайни, които поставят проблеми от неочаквани позиции и в неочакван стил. Тези филми почти винаги срещат неразбиране и съпротива от разни страни и това е нормално. Според мен задача на нашите два съюза, в частност на нашите ръководства, е да помогнат спокойно, по-разумно, с по-голяма търпимост да се отнасяме към тези филми, защото често именно те носят зародиша на новото, което ще ни позволи да излезем с чисто лице и пред своите зрители, и пред зрителите на другите страни.

Две думи за забележките, които бяха направени по адрес на моя филм — не за защита, а за да стане по-ясно какво ме е вълнувало, когато пристъпих към тази творба.

Това не е филм за Испания или за Испанската гражданска война. Аз не бих посмял да се заема с такъв филм, защото нито един художник, колкото и да е талантлив той, не може да направи истински, дълбок, проникновен филм за Испания от онова време, ако не е испанец. Това могат да направят само испанци, и аз съм убеден, че те скоро ще го направят.

В този филм само атмосферата е испанска, а той засяга всички нас — и българите, и вас, а възможно и кинодейците от другите страни. Това е филм-размисъл, филм-изследване на пътищата за зараждане и развитие на догматизма и фанатизма — религиозен, политически и идеен, за пораженията, които той носи в човешката душа, за истинския и фалшивия хуманизъм.

Що се отнася до образа на Ередия, то това е просто отношение на автора към своите герои. Вие сте гледали някои от моите филми и сте могли да се убедите, че аз така се отнасям към всичките си герои — „положителни“ и „отрицателни“. Ако героят не заслужава авторът да се бори за него и да му дава възможност да защити своята правда до последния дъх, то според мене такъв герой не заслужава да се занимаваме с него. А че той обективно не е прав, че загива в своите страсти — за това авторът не е виновен. Съществува историческа, диалектическа норма на справедливост и в края на краищата тя произнася своята присъда.

11 ЗАСЕДАНИЕ

Председател **Ем. Петров**

Вече трупове са изнесени и ние можем да продължим нашата кървава баталия. (Смях.)

Тук присъства авторът на едно от първите по-големи критически изследвания върху българското кино. С голямо удоволствие давам думата на другарката Людмила Погожева, като заедно с това и благодаря за нейния траен и неизменен интерес към нашето филмово творчество.

Моята книга беше написана преди повече от десет години и през това изминало време българското кино израсна и се обогати. Но аз съм съгласна с Л. О. Аришам, че онова важно и многозначително, което е присъщо на българското кино, го отличаваше и през предишното десетилетие. Ето защо аз не разделям българското кино на три периода, не го отделям с такива стени.

Аз гледам Вълчо Радев, който не се е изменил — и с това, че търси важното и значителното, различните аспекти, за да каже на зрителите истината за този сложен живот, който той показва на екрана, въпреки че може да се поспори за начина на показване.

На времето мен ми се видя спорен филмът „Черните ангели“, но аз разбирам смисъла и значението на такава модернизация, каквато бе показана на екрана. В. Радев остана верен на себе си и в новия си филм „Осъдени души“, за който и той самият говори хубаво сега. Той не претендира да показва войната в Испания и поражението на революцията, което фашистите провъзгласиха като победа над Испанската република. Проблемът на този филм е проблем съвременен, проблем за личността и обществото, за лъжехуманизма и истинския хуманизъм. Това е нещо значително по-сложно и не е нужно да гледаме на този филм като на историческо осветяване на събитията от 30-те години.

Струва ми се, че филмът на Рангел Вълчанов е една от най-интересните и принципни работи в новото българско кино. Филмът „Следователят и гората“ е едновременно и детектив, и психологическо изследване.

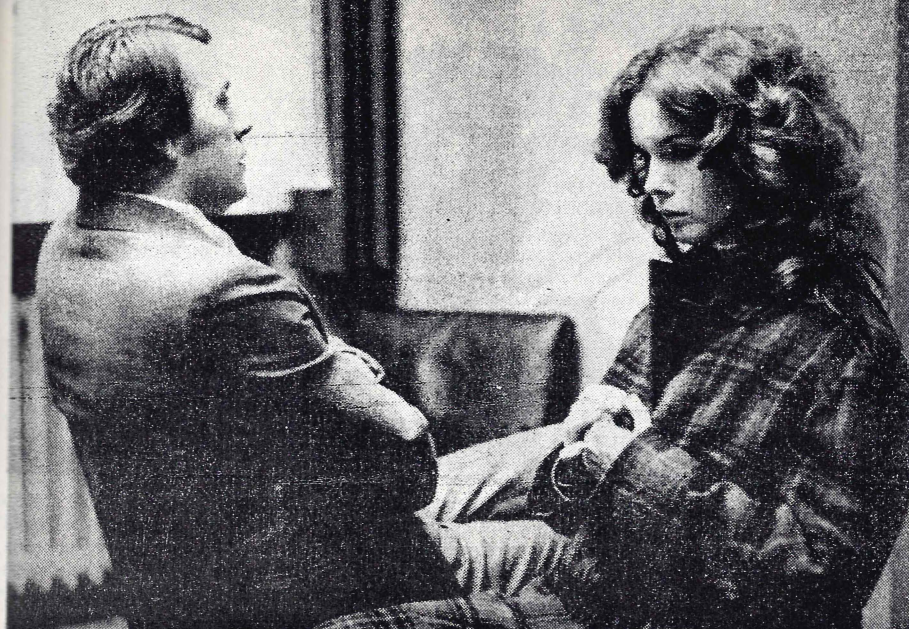
Това не е случайно, защото и във филма „Инспекторът и нощта“ имаше такъв род разсъждения. Този филм се ползуваше с голям успех сред съветските зрители. Аз мисля, че и новият филм „Следователят и гората“ също ще бъде посрещнат с интерес от нашите зрители. А днес ние не можем да пренебрегнем зрителското приемане и неприемане на един филм. Това е много важно. Докато филмът е в кутините, той още не е изкуство, той става изкуство тогава, когато се срещне със зрителите, когато се получи доверието към показаното на екрана. Тогава възниква и това, което се нарича „голямо кинематографическо изкуство“.

Хареса ми подборът на българските филми. Той ни даде възможност да видим такъв лирически изследователски филм като „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов, като филма на Едуард Захариев „Вилна зона“, в който аз виждам не само еснафството, но и проблема за поколенията, който едно време ние пренебрегвахме, защото смятахме, че у нас той не съществува, че е измислен, привнесен отвън. Не, този проблем съществува и у нас, и у вас. В несложния сюжет на „Вилна зона“ мен особено ми се понравиха — аз считам, че това е находка на режисьора — образите на младите хора, новобранца и неговата годеница. Момчето не произнася много думи, а само много трогателно казва: „Това е Снежа“, предполагайки, че всички са длъжни веднага да се разнежат при вида на такава чиста, хубава любов, която свързва тези млади хора. Филмът отначало започва като фейлетон — за враждата на съседите, за заграбването на вилата; после възниква второто дишане и това веднага прави филма голямо и смело търсене в областта на сатирата. Сатира, която не е само отрицание, но чрез трактовката на темата на поколенията прераства в конструктивна мисъл.

Извънредно много ми хареса филмът на Христо Христов „Последно лято“. Аз виждам в този филм не просто историята на едно семейство, пожелало да остане на острова, когато всичко наоколо е залято с вода, а един съществен разговор за необходимостта от унищожаването на селото, потопено във водата, което е продиктувано от грижата за бъдещето. Но как, без да се оскърбява героят, да бъде поставен да разбере необходимостта от акта на унищожението на селото? Тук конфликтът е също много сериозен, напълно драматичен — конфликт между обществената необходимост.

„Последно лято“ е филм, който говори за необикновено важни обстоятелства, за необикновено важен проблем на съвременното кино с езика на кинематографическия размисъл. Неговият конфликт не е толкова нов. Спорът между лично и общо непрекъснато се трансформира и се решава по различен начин в различни времена.

Във филма „Магистрала“, който, струва ми се, е важен като тема, основният успех е образът на героя, създаден от Иван Кондов.



„Едователят и гората“

Качество на видяните от нас филми е, че са сериозни. Но ако се каже, че този нов етап в българското кино е напълно успешен, не би било съвсем вярно. Той е успешен с това, че даде възможност да се направят редица смели решения. Той е успешен с това, че в този период се появиха разнообразни жанрови и композиционни построения.

Тук за нашите филми се изказа операторът А. Тасев. Длъжна съм да кажа, че всички ние гледахме с хубаво чувство на завист операторската работа на българските ни другари, тяхната напълно творческа, далеч вече нетехническа мощ в разкриването на онези проблеми и задачи, които са поставили пред тях сценаристите.

Мисля, че българското киноизкуство на този отрязък от пътя, който сега преминава, ако още не се е приближило до своите върхове, то във всеки случай е много близо до тях. Но пътят в изкуството е безкраен. Не бива да спираме дори при успехите. Това би довело до застои, а всеки застой е начало на спадане. Затова мисля, че когато обсъждаме днешното състояние на българското кино, ние (и вие от своя страна) сме длъжни да помогнем да се развива всичко добро, умно и хубаво в кинематографа, чиито свидетели сме с вас.

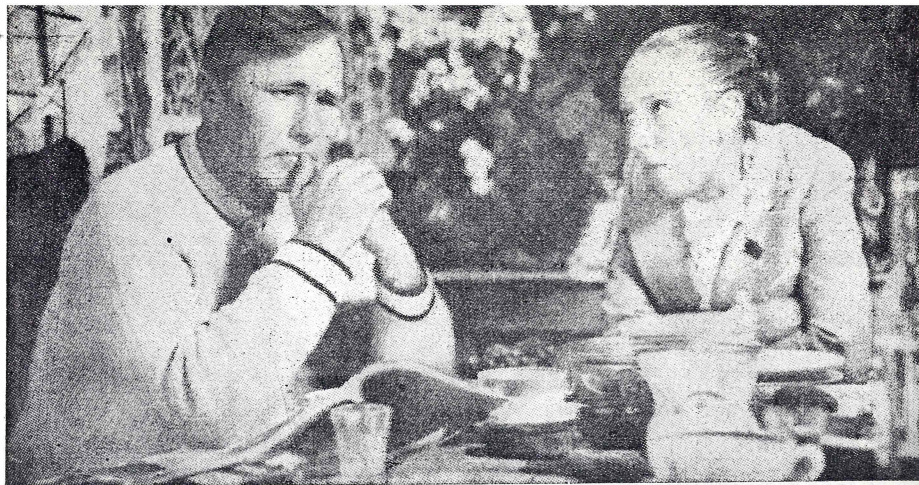
Ив. Кондов

Какво мога да добавя към това, което досега беше казано от моите колеги и другари — режисьори и критици?

Утвърди се мнение за филмите, които вече са видяни от нас. Оценката е подчертано положителна въпреки критическите забележки, извикани поради някои недостатъчно уплътнени режисьорски и актьорски сцени.

От това, което успях да видя досега и на големия, и на малкия екран, и вчера, и завчера, въз основа на впечатленията, създадени от по-рано и получени от последните дни, дойдох до убеждението, че съветското кино се намира на нов етап.

Струва ми се, че в актьорската игра се открива нов подход към истинността на факта и неговата интерпретация. Това ме кара да мисля, че и ние, актьорите, които, много или малко, сме свързани с постиженията на българското кино, можем да извлечем за себе си сериозен урок и да продължим да работим в това направление, което е и наше направление.



„Искам думата“

От съветските филми, които видях през последните дни, изключително впечатление ми направи главната героиня във филма „Искам думата“. Чурикова играе с ясна гражданска позиция и поднася не само своите политически възгледи. Истината — лаконично, сурово и емоционално. — изразявайки това с всички средства на съвременната актьорска игра.

А. Новогрудски

За разлика от моите колеги аз не съм имал възможност да наблюдавам непрекъснато развитието на българското кино. Но от това, което видяхме, получих живото усещане за скок напред през последните 3—4 години. Откривам го и в професионалното ниво на режисурата, и в операторското майсторство, и в много други неща, които определят равнището на майсторството. Но работата не е само в това. Най-главното според мен е, че виждаме определена мярка на намеса на изкуството в живота. А мярката на социалната активност на изкуството е необикновено важна. Не случайно всички говориха, че проблемите са във висша степен жизнени, издигнати от живота, наблюдавани в живота.

Във връзка с това бих искал да спомена за едно събитие в българското киноизкуство — току-що видях „Последно лято“ на Христо Христов. Този филм дълбоко и силно ме впечатли със своето изкуство и мярката в остротата на погледа към живота, в остротата при постановката на проблемите. Другарите вече говориха за неговия политически камертон. Той звучи необикновено. Христо Христов ни въвежда във водовъртежа на много важни проблеми на века.

Трябва да се каже, че проблемът за откъсването от корените на естествения живот, на селския живот далеч надхвърля границите на България. Преди няколко години в Ташкент от силното земетресение беше унищожен почти целият т. нар. стар град от глинобитни къщи. На негово място бяха построени съвременни домове с всички удобства. Но удивително нещо — старците-узбеки, жените плачеха, на тях не им бяха нужни тези благоустроени домове, те предпочитаха жилища далеч в покрайнините. Както и героите от филма „Последно лято“, те искаха да живеят близо до земята.

Всичко в този филм е много интересно. По своя характер той е далеч от обикновеното наблюдение. Това е поетичен филм, в пълния смисъл на думата, не огледална, а поетическа правда, която е в темперамента на режисьора, във философията, в използването на най-новите средства на художествения език на кинематографа. В този филм може би няма преки открития в киноезика — те вече са направени. Но необикновено силно, художнически силно и темпераментно са използвани за решаване на темата. Имам пред вид преди всичко асоциативния монтаж — онези нови възможности, които поставят киноизкуството наравно с „нейно величество“

литературата. И Христо Христов — човек с изключително художествено въображение — просто се къпе в богатството на тези възможности. Но доколкото се уговорихме, че днес ще има откровен другарски разговор, аз искам да кажа, че в този прекрасен филм на Христов понякога не достига мъжеството на самоограничението. В каскадата асоциативни атракциони аз се улавях в това, че някъде се губи емоционалната им сила и остава само усещането за интересен монтаж на атракциони. Струва ми се, че този филм би бил по-силен, ако беше малко по-строг в подбора на тези силно действащи изразителни средства.

Вчера от тази катедра често споменавах, че на нашето кино не достига социологичност. Как да разбирате тази социологичност? Не в духа на вулгарния социологизъм, който донесе толкова беди на нашето изкуство с неговия стремеж да подведе живата действителност под априорна схема. Става дума за социологичност в степената на изследването, художественото изследване на жизнените процеси и на месата в тези процеси.

В този смисъл такива филми като „Последно лято“ и ред други, които ние виждаме, са, разбира се, необикновено активни и много интересни. При това филмите много печелят от това, че характерите и отношенията са взети в максималната им изразителност.

Много явно другарите говориха за известно отклоняване от простото битово описание по посока на поезията. Всичко това откриваме във филма „Последно лято“. Има го и в героя, който така прекрасно се изпълнява от Г. Вачков, получил заслужено наградата на международния кинофестивал за изпълнение на тази роля. Ние не можем да заподозрем този герой в русонизъм, в четене на Жан-Жак Русо. Но в стихийния стремеж към природата се крие голямата правда на неговия характер.

Тук се говори за щедростта на художественото въображение на Христо Христов, понякога може би непресметнатата и прекомерна. Но аз винаги бих предпочел този недостатък пред недодялаността и оскъдността на художественото въображение.

Връщайки се към социологическата сфера, искам да кажа две думи и за филма „Магистрала“. Филмът е значителен по тема, по подхода към темата. Няма да повтарям това, което се каза относно социално-психологическия тип на ръководителя, за когото става дума. Действително може да се спори доколко той е съвременен тип. Възможно е да има спор в рамките на живота, но не в рамките на филма. Такъв човек може да бъде убеден, страстен, изцяло отдаден на делото и едновременно с това — много критичен и отзивчив към хората. Той намира ключ към човешката душа и заедно с това понякога може да бъде много жесток. Тук са много интересните черти на главния герой. Но минавайки към разговор другарски, откровен, необходим, дълъж съм да кажа, че имам известни претенции към драматургията.

В заострената тема аз намирам отзвук от онези недостатъци, които се срещат в много съветски филми — имам пред вид известната рационалистичност при построяване на човешкия характер. У нас има филми, които ми напомнят детски кубчета с рисунки от двете страни. На едното кубче е нарисувана опашка, на другото — лапа, на третото — глава и когато детето построи всичко това, се получава от едната страна лъв, а ако обърнете кубчетата на другата страна — слон.

За съжаление, във филма „Магистрала“ има рационалистична, много суха драматургия. Почти за всяка черта от характера на героя има епизод: в един епизод той е сърдечен, в друг — хумористично настроен, в трети — проявява интерес към изкуството и т. н. Може да се изредят още. Този филм би трябвало да рухне. Но става чудо и името на това чудо е Иван Кондов (извинете, че трябва да говоря това във негово присъствие). Благодарение на този актьор жизненият материал оживява и става интересен за гледане.

Тук говориха за това, че с навлизането в живота, проблемността се забелязва във всички жанрове.

Няма да повтарям онова, което вече бе казано за филма на Едуард Захариев „Вилна зона“. Ще споделя само, че филмът „Преброяване на дивите зайци“ според мен беше по-голямо откритие в този жанр.

В едно списание ми попадна интервю със Захариев, където му задават въпроса: „За какво е филмът?“ На това той отговаря: „Не зная. Ако знаех за какво е, нямаше да правя филм.“

Идва ми наум, че когато към Л. Н. Толстой се обърнаха с въпроса, за какво е неговият роман, той отговорил, че ако знаел, не би написал романа.

Заедно с това ние разбираме и за какво е филмът „Вилна зона“, и мярката на неговата социална активност. Струва ми се, че в този филм има две фабули: историята, свързана с кавгата на героите, и историята с изпращането на новобранеца. Тези различни истории пречат на стройното развитие на художествената мисъл.

Аз съм съгласен с това, което се каза за филма на Рангел Вълчанов „Следователят и гората“ — че той преобръща наопаки детективския жанр. Опровергаването на старите стереотипи, както каза вчера Емил Петров, е важна черта за придвижването на нашето изкуство напред — и на съветското, и на българското кино.

Що се касае до отказването от обикновените стереотипи (детективите на Агата Кристи или Жорж Сименон), всичко е безспорно — в този филм има изследване на характера и социалните обстоятелства, които изискват намесата на изкуството в условията, при които тази девойка е могла и не трябвало да убие. Но не разбрах смисъла на многократното повторение на кадрите с главния герой в гората. Отначало в общата атмосфера от живота на този човек това беше разбираемо, но след това тези кадри се повтарят с такава настойчивост, че зад това започваш да търсиш някакъв много дълбок смисъл. И тук филмът сякаш спира, започва да буксува като развалена грамофонна плоча. А изкуството не би трябвало да бъде скучно.

Аз си дадох дума да говоря само за филмите със съвременна тематика, но към тях отнасям и филма на Вълко Радев „Осъдени души“ с всичко онова, което тук вече бе казано. Необикновено скъпо ми е всичко, което прави Вълко Радев, започвайки от „Крадецът на праскови“ и „Най-дългата нощ“. Тук той говори за Памфилов и за самотнитостта на неговия почерк. Това е свойствено и за самия Вълко Радев. В известна степен този филм продължава размислите, започнати в „Черните ангели“. На фестивала в Карлови вари аз бях за „Черните ангели“, макар че оспорвам в известна степен неговата стилистика, както и стилистиката на последния филм. Режисьорът, операторът, художникът Вълко Радев показва образци на висока изобразителна култура. Той е един от малкото, които през 60-те години не се поддадоха на модната тогава съблазън умишлено да се руши кадърът, деформират и дезорганизирайки го под влиянието на стилистиката на „синема верите“, за да се изобрази на екрана животът, като че ли видян спонтанно. Не, той работи тънко над композицията на кадъра, над всички негови компоненти и затова всеки кадър впечатлява. Но ето че в „Черните ангели“ ми се видя, че понякога на Вълко Радев му изменя чувството за мярка. В частност, има епизод, в който една от участничките в бойна група пада сразена, при това тя пада необикновено красиво и се отпуска картинно в цветната си рокля. Струва ми се, че това отслабва драматичния във висша степен епизод. Във филма „Осъдени души“, където има многобройни смърти се появява същото усещане. Смъртта на героя за мен беше силен удар. Но внушението на сцената отслабва от това как се плъзгат червените струйки по устата или бликва кръв.

Патосът на тази част от моето изказване се свежда до това, че не би трябвало да се допуска художественото откритие да премине в орнамент, защото понякога това обезценява много интересните находки и открития. Със същото мога да се обърна и към много светски художници.

Надявам се, че другарите няма да упрекнат мен и моите изказали се колеги за необикновената склонност към „сърдито мърморене“, защото нас много ни радват новите висоти, които достига не само българското кино, но и присъстващите тук български майстори.

И. Рубанова

Искам да кажа няколко думи на българските приятели във връзка с филмите, които видях тук през последните три дена. Гледах тези филми в контекста на своите представи за съвременното кино въобще и за киното на европейските социалистически страни.

Първото, което ме поразни, е разнообразието на вашата програма. За това вече се говори, но отново се спирам на него не само защото всички филми, които показахте, бяха различни, а и защото зная, че вашата кинематография произвежда не повече от 20 филма годишно. Обикновено когато се преминава в ново качество, в нова степен на зрелост, такава кинематография напъра всичките сили и се съсредоточава върху най-близките ѝ проблеми, както беше в Унгария преди няколко години. Не зная откъде черпите силите си, но вие можете да предложите на зрителя цяла панорама от възгледи и форми на изразяване.

Действително е успех това, че почти всичко, което тук беше показано, се отнася за важни неща, т. е. нищо не вървеше по странични теми, нямаше спекула-

тивни разсъждения и размишления. Всичко беше за това, което съставлява ядрото на проблемите, може би ядрото на болките на нашето време. И всеки път вие представяхте това в своеобразен вариант.

Още един момент, който ме покори. Всеки път филмите се оказваха по-широки, по-богати по своето съдържание от историята, която се разказва. Т. е. зад ставашото на екрана зрителят получава голям багаж за размишления, което е много важно.

Струва ми се, че за вашия живот ние получаваме много повече идеи, отколкото може да вмести обикновеният кинематографичен сюжет. Христо Христов във филма „Последно лято“ ни говори много повече, отколкото може да разкаже историята на един човек. Той взривява отвътре обичайния традиционен сюжет. И говори по този начин не защото се бори с телевизията или иска в числото на другите художници да преодолее монотонността на традиционния език, а защото иска да каже повече, т. е. стреми се към по-голяма вместимост на екранните образи. А това е проблем, характерен за световното кино. И това, че вие можете да кажете повече отколкото традиционният, обикновеният, средният кинематограф, е много хубаво. Аз мисля, че скоро и други художници ще се окажат пред такова положение — чрез лирически сюжет да изразят толкова много неща, че да разширят рамките на повествованието.

Аз съм учудена, че тук не споменаха за удивителните актьори във всички тези филми. Ние седяхме и просто ахкахме — откъде се взимат такива актьори, особено мъже. Във филма „Вилна зона“ всяко лице, всеки герой показва актьорско съвършенство. Сега ми е трудно да формулирам в какво се състои това актьорско съвършенство. То не е само в симпатията, само в органиката на превъплъщението, когато става необикновеното превключване на актьора от една стихия в друга — леко, просто, емоционално и човечно. Тази необикновена свобода, необикновена материалност, сочност на актьорското майсторство е една от главните особености на българските филми, които видяхме.

Тези филми са необикновено материални. Погледнете как е снета земята във всичките филми: напуканата земя във филма „Последно лято“, съпротивляващата се земя във филма „Магистрала“ — земята се бори, противи се, има конфликт между хората и лепкавата земя. Тази материалност на изображението преминава през екрана, получава естетическа обработка, не губи своите свойства, своя сок.

Аз не бих се съгласила с А. Е. Новоградски, упрекващ Христо Христов, че е прекалено щедър. Той може да е щедър, той може да построи каквито си иска естетизирани композиции, защото има почва: ако това е земя, то тя е такава, каквато трябва да бъде, ако това е човек, то той е от кръв и плът. Няма бутафории, няма вата в нито един филм.

Във връзка с това аз бих искала да кажа, че във филма на В. Радев главната роля се изпълнява от добър полски актьор, но той отстъпва на другите изпълнители. Защо се получава така, не зная. Може би, защото са го взели за изпълнител на такава роля, каквато не би трябвало да играе. Той е типичен млад герой с колебания и съмнения, спонтанността при него са получава добре. Вие сте искали да направите от него човек — завършен, човек-фанатик, но той няма за това тяло, няма естественост. Той има красота, която вие с любов снимате и нищо повече. Това е мое лично възприятие, което не съвпада с мнението на мнозинството.

От филмите, които видях, много ми хареса „Последно лято“. Хареса ми не заради голямата режисура, художествената смелост, а заради съдържанието. Тук стана дума за естествения човек, който на сегашния етап е като че ли отживелица. Цивилизацията обработва този човек, той е длъжен да излезе от своето естествено състояние. Силно впечатление прави трагизмът на неговото излизане от естествено то състояние. Та нали той не е духовно беден човек, а човек със свои традиции в труда, бита и културата, човек със своя естетика. И ето във филма на Христо Христов има точно тази изумителна красота на бита, която се руши, потъва, която сега не е на мода. Има традицията на това жилище, красотата на пейзажа, които се възприемат в единство с този човек.

Тук се зададе въпросът, защо този проблем да не се реши чрез образа на работника? Защото в България и в другите страни, даже в Полша, където индустриализацията започна по-рано, все още не се е оформила тази работническа етническа прослойка. Просто още я няма. На това посвети цялото си творчество Шукшин. В нравствен план това е генералният проблем на съвременността, на нашия жиз-

нен етап. И отново (може би съдя превратно) ми се стори, че във филма „Вилна зона“ не става дума за зона на частнособственически инстинкт, а за зона на бездуховността. Върви сюжетът на тържеството, изпращат сина войник и едновременно с това хората се проявяват и в отношението си към този пустеещ, незаконно заселен участък земя. Техните прояви свидетелствуват за отсъствие на нравствени устои, на нравствени критерии. Забележително е изграден героят в червената риза. При него има две състояния: състояние на разюзданост, когато подстрекава всички към престъпление, и съвършено противоположно състояние, когато взема участие в това престъпление.

М. Туровска

Не смяхах да се изказвам, но след Ирина Рубанова ми се прииска да кажа няколко думи и при това само на една тема. Предварително се извинявам, че няма да говоря за всички художници, които аз също добре оценявам, но които няма да влизат в предлаганата от мен тема.

Когато гледах изкуството на една национална кинематография комплексно, няколко филма подред, винаги поразява онова, което в дадения момент изглежда главното. Искам да кажа за онова особено, което ме поразява и ме поразява този път в българското кино.

Има аспекти на действителността и аспекти на самото кино, където всичко се проявява много ярко. Навярно защото тези аспекти от живота са необикновено съществени и основополагащи.

Защо в немското кино е толкова силна темата за жената, която се еманципира и отива в производството? Защото жената е онзи социален тип, върху който проблемите на научно-техническата революция се проявяват най-ярко и ефективно.

Струва ми се, че тази материалност на изображението, за която говори Ирина Рубанова, е поразителна в българското кино, където на екрана всичко е стабилно, където актьорите всеки път поразяват със своята невероятна истинност.

Струва ми се, че тя е по един или друг начин свързана с най-драматичната и дълбока тема за урбанизацията, т. е. за това движение, което преживява нацията в цяло — нацията, която е още привързана към земята, но се движи от тази земя към някакъв вече построен град.

Във връзка с това ми се струва, че филмът на Христо Христов е действително прекрасен — с всичките си преувеличения: силите, които се проявяват като противоборстващи, са равноправни. Не може да се каже, че този човек постъпва неправилно спрямо детето си. Потресението идва от това, че всяка страна има свое право.

В стълкновението на два исторически пласта има трагизъм и правота.

Във филма „Вилна зона“ в сравнение с предишния филм „Преоброяване на дивите зайци“ е постигнат по-голям драматизъм, който според мен идва от невидимо присъстващата в него тема.

Кое ме поразява тук? Лицата на всички тези хора. Това са лица на хора, до вчера още полуселяни. Тяхната привързаност към този дом не е привързаността към градската обстановка, към колата — тя е заложена в историческото им минало и това, че на тази маса присъствува историческото им минало, ги прави не глупави, не пошли, а в нещо даже драматични. Възприех този филм, който започва като фейлетон, като обективна драматична тема. Синът правилно постъпва, като напуска дома, и той си има някаква своя историческа правда.

Поразява ме сцената на разправията и побоя. По каноните на съвременния американски филм би трябвало да ставне така: идват четирима души, смъкват заспалия от леглото, ритат го с крака и го убиват. Така става във всеки американски филм. Тук няма нищо подобно. Започва бой, който сам по себе си може да стане между хората. Но когато те се връщат при масата, в тях става някакво връщане към селското минало и се появява селската предпазливост и селското съединение на агресивността — боя за земя, и в същото време това не е агресивност. Тоест всичко става не по обикновените канони, които сме виждали в киното много пъти.

Бих казала, че и във филма „Следователят на гората“, който е урбанистичен, най-силното е историята на момичето, която се развива като драматична история на урбанизацията. То пристига от някакво свое село и попадайки в тези условия, идва към драматичния финал.

Българското кино не може вечно да се придържа о тази тема, но очевидно за него тя не е случайна. Извън сюжета на филмите, извън морала, който искат да ни

внушат, в пластиката, в изразителността на тези филми, в актьорското майсторство се проявява това скрито, вътрешно кръвно родство на българското национално кино с българската история. И не е случайно, че българското кино достига интересни и необикновени успехи.

Ем. Петров

Предлагам да прекратим обсъждането.

Днес ние подписахме новия едногодишен план за работа между нашите съюзи. Освен това съществува договор за дългосрочни контакти между нас. Ние имаме големи възможности в бъдеще да продължим обмена на нашите мисли, на нашите впечатления, на нашия опит.

Преди да предам жезъла за заключителни думи на др. Баскаков, искам да изкажа впечатлението си от нашата дискусия.

Всички знаем, че изкуството се съизмерва преди всичко и главно с живота, но то се съизмерва също така и със самото себе си. Киноизкуството има тази великолепна, бих казал, щастлива възможност несравнимо бързо да се съизмерва не само в отделните страни, но и в световен мащаб.

Върховна привилегия за българското киноизкуство, сложила се исторически в резултат на много причини, е възможността то да съизмерва своите сили преди всичко със светското киноизкуство.

Бих желал днес да повторя някои мисли, които бяха изказани вчера на нашия съвместен секретариат, понеже те имат отношение не само към нашите планове, към организацията на нашата работа, но и към нейното творческо съдържание.

Ние прочетохме с голямо удоволствие основния доклад, изнесен на Пленума на управлението на Съюза на кинематографистите от СССР, състоял се в края на миналата година и посветен на проблема за международните връзки и международното сътрудничество в областта на киноизкуството. В този доклад се съдържа един извод, който има извънредно важно теоретическо и практическо значение. Когато се говори за днешната ситуация в социалистическото киноизкуство, се стига до мисълта, че тук формулировката за „учителите“ и „учениците“ е вече остаряла, тук вече са влезли в действие качествено нови взаимоотношения.

„В кинематографиите на социалистическите страни — се подчертава в доклада — днес се извършват твърде интересни процеси. Но при цялата им сложност и противоречивост отчетливо изпъква активното творческо търсене по главните направления на съвременността, растежът на идейната целеустременост и художественото майсторство.

Във всички тях процеси по един или друг начин участва и съветската кинематография. Когато се събираме на конференции, симпозиуми, фестивали, ние се стремим не едни да учат другите, а взаимно да се учим.“¹

Този извод идва да даде израз на едно положение, което отдавна характеризира взаимоотношенията между нашите социалистически кинематографии. Но всъщност той се формулира сега за пръв път. И обстоятелството, че този извод се прави най-напред именно от нашите съветски колеги, е пълно с дълбок смисъл. Това е един великолепен жест, в който е вложена не само една точна диагноза, но и голямото доверие и братските чувства на съветските кинематографисти към всички други национални отреди на нашата социалистическа кинематографическа общност.

Искам от името на нашия съюз, на нашата кинематография да изразя дълбоката ни благодарност за това доверие и за тия чувства.

Едновременно с това бих желал да подчертая убеждението ни, че съветската кинематография е за нас водещата кинематография в социалистическото и световното киноизкуство. Не само защото тя е създала величествен и ненадминат масив от неумиращи класически кинопроизведения, не само защото притежава най-мощен и крупен творчески и производствен потенциал, но и защото разполага с възможността по най-непосредствен начин да изследва и да превъплощава в кинематографически образи най-напредничавите социални отношения в света.

В. Баскаков

Емил Петров обобщи резултатите на днешната ни творческа среща и аз почти няма какъво да прибавя към вече казаното.

Въпреки непродължителността на нашата дискусия се проведе сериозен и принципен разговор относно пътищата на развитието и днешното състояние на со-

¹ В. „Советская культура“, бр. 96/1975 г.



„Вилна зона“

циалистическото изкуство като цяло. Макар че на пръв поглед се разглеждаха частни въпроси — съветските филми през последните години, българските филми през последните години, — в хода на дискусиата бяха засегнати много важни проблеми, свързани с мястото, което заема социалистическото кино в световното кино, в общественото съзнание, в утвърждаването на идеалите, в името на които живеем.

Днес бе засегната много важната, принципна тема за създаването на характера, свързан с времето, за диалектиката на този характер, за задълбочаване на социалния анализ, присъщ на зрелото киноизкуство, за формите на показване на действителността. Преди време — вие помните този период — ние поставяхме под съмнение изобразяването на живота не във формите на самия живот. Но този период, за щастие, е преодолян и от теорията, и от практиката на социалистическото, съветското и българското изкуство. Ние притежаваме голям арсенал от художествени средства за изразяване на реалността, на конфликтите, за създаване на филми, които разглеждат историята и съвременното развитие на обществото. Струва ми се, че нито един от способите за познание на действителността не трябва да се оспорва, както не трябва да се декретира способът за познание на действителността не във формите на самата действителност. Очевидно е, че възпроизвеждането на действителността във формите на самата действителност е способ като другите. Нашето киноизкуство притежава огромен арсенал от художествени средства и това, че ние започваме да ползуваме целия арсенал, цялото богатство от изобразителни средства, показва, че ние сме на път да създадем големи художествени ценности, които чакат от социалистическия свят цялото прогресивно човечество.

Тук се изказаха критически бележки по адрес на съветски филми, дори и за най-добрите съветски филми, и това е също принципно важно, защото живеем в едно семейство и вършим общо дело. Тук се изказаха критически бележки по адрес на много хубавите български филми и това е също важно и конструктивно, защото с помощта на взаимното всеопрошение е невъзможно движението на изкуството напред. Но си остава фактът, че най-добрите филми от последните години в съветското кино и най-добрите филми в българското кино, като „Осъдени души“, „Магистрала“ и „Вилна зона“, решават важни проблеми, уловени от художниците в общественото съзнание и в живота — това е залог, че ние можем да се придвижим към следващото стъпало на своето развитие.

Тази дискусия показва, че ние без лъжлива скромност сме способни да решаваме твърде сложни идейно-творчески и теоретически задачи, които поставя пред нас времето.

Днес киното решава много сложни задачи. Не е толкова просто да се открие в текущия живот съвременният конфликт и съвременният характер. Това е много трудно, това сега е особено трудно. Практиката на нашите кинематографии от последните години показва, че в нашата социалистическа действителност, в нашето социалистическо изкуство фактически не съществуват забранени зони. Разбира се, когато художникът показва тоталната враждебност на личността към социализма, нещо, което в миналото се случваше, това не може да бъде поддържано от кинематографическата общественост на социалистическите страни. Но когато художникът вижда в социалистическото битие нови характери, нови конфликти, желае да помогне със своето творчество за развитието на социалистическото общество, когато достига нови и нови по-високи степени, това е твърде плодотворно и важно.

Искам от името на съветската част на нашата среща сърдечно да благодаря на българските ми колеги, че дойдоха, показаха ни своите филми, че така интересно и плодотворно участваха в днешната дискусия. Мисля, че такива дискусии ние ще провеждаме и занапред. Залог за това е подписаният днес план за работа между нашите два съюза.

„Търсим суровата правда на времето“

От няколко месеца режисьорът Зако Хеския снима двусерийния филм „Бой последен“. Автори на сценария са Никола Русев, Свобода Бъчварова, Зако Хеския, оператор — Виктор Чичов, художник — Стефан Савов. Сценарият е създаден по мотиви от книгата на Веселин Андреев „Умираха безсмъртни“, посветена на партизанската бригада „Чавдар“. Представител на редакцията се среща и разговаря със Зако Хеския.

Въпрос: Антифашистката борба е темата, която ви занимава от доста време. С какво бихте обяснили това свое пристрастие?

Зако Хеския: Обикновено, когато човек започне да се занимава с нещо, когато се задълбочи в материала, той го опознава все повече, обиква го, интересът му започва да расте. Но не това е най-точният отговор. По-скоро антифашистката тема ми дава възможност да работя над нещо, което винаги ми е било близко — историята. Обичам да изучавам историческите събития, тъй като в тях се проявяват качествата на един народ. В тях винаги съм чувствувал пулса на народа, онова, което го води по някакъв път, към някаква цел. Това се усеща винаги по-релефно в историята, отколкото в съвременността, която често пъти е по-хаотична, по-неразбираема. Историческата дистанция избистря събитията, засилва усета за трагичността им, разкрива ролята на дадени обществени сили. Обичам да се ровя в документалния материал, да чета. И ето че антифашистката тема ми дава възможност да съчетая своето влечение към историята с работата си в киното. Освен това времето на съпротивата е един много напрегнат период в историята на нашия народ, период, в който се разкриват твърде релефно чертите на народа ни, неговите най-големи достойнства — чувството му за обществена съвест, разбирането на всички противоположни тенденции на епохата. Може би това са най-сериозните причини да се насочвам към антифашистката тема.

Въпрос: Защо избрахте тъкмо книгата на Веселин Андреев?

Зако Хеския: Книгата на В. Андреев ми харесва твърде много. Написана е искрено, без излишен патос, разкрива великолепно галерия от образи и едновременно с това представлява лирична изповед на един участник в борбата. Но трябва да добавя, естествено, че съществува известно противоречие между първоизточника на нашия филм и сценария. Като запазваме лиричните извори от книгата, ние се стремим да създадем една по-широка картина на борбата, да разкрием съдбите на многото участници в нея. Опитваме се да внесем повече историчност, да създадем по-пълна представа за събитията, разтърсващи България през това напрегнато време, като разширяваме и територията, и действащите лица. Трябва да се опитаме и бихме били много доволни, ако се окажем на висотата на книгата в художествено отношение. Същевременно ние правим филм по мотиви от книгата, с цялата свобода, която едни творци биха желали да имат при интерпретирането на тези събития.

Въпрос: Мислите ли, че този сюжет ще ви позволи да разкриете по нов начин събитията от онова време, да вложите собствените си идеи?

Зако Хеския: Винаги вашето брато задава този въпрос. Какво означава това да покажеш събитията по нов начин? Има творци, които още преди започването на филма си поставят такава цел. Предварително търсят нов, незасегнат още проблем или предават събитията от нова гледна точка, например тая на съвременника. Така се поражда нов асоциация, променя се перспективата. При някои автори това се получава, при други — не, защото звучи преднамерено, изкуствено.

Предварителната мисъл за новаторство, когато започвам един филм, у мене не е развита. Може би това не ми позволява да потърся нови идеи и проблеми и би могло да се възприеме като мой минус. Може би. Но аз просто не мога да започна един филм с мисълта за новото, за новаторското в него. В началото аз съм винаги наясно по жанра на бъдещия филм — това за мене е абсолютно задължително. А вече в процеса на работата стигам до нови неща. Новото за мене е в областта на инвенцията, на таланта, на това, което е и в обхвата на даден творец, и не е. Преди всичко — в онова, което той прави. И ако в работата му има достатъчно дълбочина, вероятно ще се родят и новите неща.

Въпрос: Бихте ли определили жанрово новия си филм?

Зако Хеския: Жанрово „Бой последен“ представлява един хибрид между документалното предаване на събитията и художествено-то им интерпретиране. Бяхме искали филмът да се възприема с онова чувство, с което се възприема един роман. Да създадем една ярна, точна, историческа картина на времето и върху тази основа да разкрием предимно по емоционален, художествен път героите — ето това искаме да постигнем. Избрали сме този път, защото бихме искали зрителят да усети вълненията, поривите, душевните движения на участниците в една безмилостна борба.

Въпрос: Литературното произведение се характеризира с твърде свободната си композиция. По какъв начин е организиран материалът във филма?

Зако Хеския: Материалът във филма е организиран почти както в книгата — един по-скоро мозаичен стресж, в който чувството за цялото ще се създава чрез съпоставянето на събития и факти, като разкриваме паралелно, съзвучно и контрастно съдбата на различните герои във филма. Така може би ще постигнем обобщеност и пълнота на картината.

Въпрос: Кое е ръководното начало в работата ви: документално точното възпроизвеждане на събитията (известно е, че книгата е мемоарна) или едно по-свободно, обобщено, дори емоционално тълкуване на историята?

Зако Хеския: Ние твърде много залагаме на документалното начало във филма, на исторически точното предаване на събитията и протичането им, като създаваме суров, неподправен разказ. И едновременно с това търсим емоционалното въздействие при разкриване съдбата на героите, т. е. едно особено сливане на документалното с художественото претворяване. Когато разкриваме героя, търсим емоционалното, а историческата канава е изцяло документална. Нещо такова имаме и в „Зарево над Драва“, но тук ще се опитаме да постигнем много по-пълнен синтез.

Въпрос: Бихте ли разказали за работата си над образите във филма? Сюжетът предлага създаването на групов портрет на участниците в партизанското движение...

Зако Хеския: Това е един от най-сложните проблеми, които стоят пред мене и пред останалите хора от колектива. Във филма има над сто герои. Това само по себе си представлява неимоверна трудност, защото е необходимо всеки от тях да се открои, да се запомни, да има свое развитие в тая широка панорама. А това е толкова трудно. Освен това почти всички актьори са неизвестни за киното, не са участвували или съвсем малко са участвували във филми — без опит, без разви-

Режисьорът Зако Хеския в работен момент от филма „Бой последен“



то чувство за кино. И това внася известна неравност в моята работа.

Ние се опитваме да създадем за по-голямата част от образите възможност за по-пълноценна изява поне в един епизод. И би трябвало на всяка цена да го постигнем, за да можем да покажем една пъстра галерия от човешки сбрази, от различни съдби, които да се съпоставят и допълват, за да разкрием съдбата на народа. Чрез отделните съдби на нашите герои ние ще вмъкнем бъдещия зрител в това сложно и трудно време, в това трагично и тежно време, в което се открояват чисти и светли идеалисти, борци, герои, и заедно с тях низки душици — подли, страхливи, индиферентни, жестоки. Въпреки че много от героите имат реални прототипи, това са преди всичко художествени образи — някои от действащите лица са променени, други обединени, а има и съвсем измислени. По този начин се стремим към една картина, разкриваща атмосферата на времето, за което разказваме.

Въпрос: Кои актьори ще видим в главните роли?

Зако Хеския: Както казах, тсга са малко известни актьори — Васил Банов, Иван Бурджев, Илия Караиванов, Вельо Горанов, Юри Ангелов, Мимоза Бадова, Мария Славчева и много други.

Въпрос: При други псевди вие сте изразявали убеждението си, че при разработването на темата за антифашистката борба съвременният творец трябва да надскочи чувството за признателност към героите и да потърси бъдещето на своя народ. По какъв начин ще внушите това свое убеждение?

Зако Хеския: Чувство за признателност към героите трябва да има у всеки човек, у всеки гражданин на нашата страна. Но за един творец това е недостатъчно. Ако иска да разкрие емоционалния свят на героите, вътрешния смисъл на саможертвата им, то той трябва да изучи подробностите, да проникне в идейните им убеждения, да разкрие тяхната партийност. Трябва да се усети цялата сложност на бор-

Кадър от филма „Бой последен“



бата на партията, да се изобразят всички противни сили. Тогава може би ще усетим по-релефно тия борци, ще ги направим по-близки на съвременния човек и по-специално на младежта. Защото всяко време има своите пориви, своите задължителни повели, своето чувство за съвест на епохата. Две поколения могат да прекратят потока на годините и да се доближат твърде много по онова, което определя стойността на човешкото, на революционното. Такова едно съзвучие между поколенията търсим във филма. В този смисъл той е насочен към нашата младеж. Ние бихме искали тя най-много да усети, да разбере, да обикне, да откликне на ония душевни вълнения, обхванали най-добрата част от младото поколение тогава.

Въпрос: Има ли някаква връзка между новия ви филм и предишните ваши произведения, например „Осмия“, в който разработвате подобни проблеми?

Зако Хеския: С повечето от филмите ми няма връзка. Също и с „Осмия“, който е подчертано приключенски по жанр или, както го наричат критиците, принадлежащ към романтико-революционната традиция. А във филма „Бой последен“ ще търсим правдата, суровостта, трагичността на времето, съчетани с идеализма на борците. В този смисъл той се доближава повече до „Зарево над Драва“, където търсехме подобни внушения, макар филмът да се отнася до други събития.

Въпрос: Винаги сте полагали усилия, за да постигнете максимален контакт с публиката. . .

Зако Хеския: Според мене контактът със зрителя е много съществен и, естествено, ние сме помислили за зрелищното начало в бъдещия филм — и аз, и операторът, и художникът. Но контактът не се изразява само в зрелищността, а в търсенето на характеристиката на съвременния зрител, в едно поднасяне на събитията по начин, който би го заинтересувал, би предизвикал неговото любопитство, би го направил емоционален съучастник на нашите идеи. В края на краищата тези, които създават филмите, полагат много труд именно за да могат хората да ги гледат, да обикнат творбата.

Разговора води ВИОЛЕТА ДЕЛЧЕВА

Поглед върху състоянието и перспективите на българското документално кино днес

ХРИСТО КИРКОВ

Преди малко повече от година на XVII Лайпцигски фестивал нашето документално кино получи недвусмислено признание както от специалистите, така и от публиката на този авторитетен форум. На състоялия се след фестивала симпозиум в Берлин на тема „Реалният социализъм и неговото отразяване в кино-и телевизионната публицистика“ качествата на българската кинодокументалистика бяха потвърдени още веднъж и този път на базата на обстоятелствени анализи, значителна част от които бяха действително дълбоки и нелицеприятни. Разбира се, аз знам случаи на получили международно признание филми главно по причина на случайното си и щастливо попадение сред конюнктурните течения, които се образуват около всеки международен кинофестивал, за да не се поддавам на наивни оценки и илюзии. Но никаква конюнктура не може да обясни и да омаловажи успеха на една национална програма от филми, потвърден едновременно от няколко страни: първо — със „Златния гълъб“ на филма „Строители“, второ — с почетния диплом на „Ятаци“ и трето и най-важното — с наградата на журито на филмовата критика за най-добра национална програма.

Такъв висок и многостранно потвърден успех българската кинодокументалистика никога до XVII Лайпцигски фестивал не е имала.

Отделям място на този положителен момент от развитието на нашето документално кино не за да респектирам критически настроените към него, не за да поставя в неловко положение незаинтересованите от него и най-малко — за да търся благопристойно ораторско балансиране на оная своя съкровена неудовлетвореност, която ще се

опитам да мотивирам по-нататък. Занимавам се с този момент по необходимост: просто защото той представлява естествено обобщение на един период от еволюцията на документалистиката ни, една неизмислена предпоставка за анализ на ония насоки в нея, които се оказаха и оказват ефективни при възискателната проверка на текущата съвременност.

Ще се опитам да очертая някои от тия насоки.

Първо. Историята на изкуството (имам пред вид реалистичното, прогресивното изкуство) може да се разглежда и като вечен порив на изкуството за постигане на човека, на неговата сложна и променлива душевност във връзка с конкретно-историческите обстоятелства, сред които тя се формира и от които главно се детерминира. Една от най-отчетливите тенденции в развитието на документалното кино и, разбира се, на българското документално кино е била и продължава да бъде стремежът му да се развива като вид изкуство, да използва съкровенията му механизми, да осъществява специфичната му функция. Оттук и неугасващото му внимание към човека, което — това искам да подчертая — беше и е най-активната му стихия още от ония дни, когато социалистическата революция го призова на активен обществен живот. Разбира се, концепцията му за човека се изменяше под влияние на еволюционните процеси в самия човек, продукт и творец на една бързо изменяща се социална действителност, под влияние на променящите се потребности и изисквания от и към документалното кино.

През един значителен период от своето развитие например интересът на нашето документално кино към човека се проявяваше главно като интерес към човешката маса, като интерес към общите класови характеристики на включения в еднороден колектив човек. Пример за това са повечето от филмите ни от времето на септемврийските дни през 1944 г., от периода на Отечествена война, на бригадирското движение, та чак до втората половина на 50-те години. По-късно документалното ни кино започна все по-често да отделя личността от колектива, като търсеше в нея обаче главно и отново класово-представителните й характеристики, старееше се да покаже общото и присъщото на една класа или на една социална група в образа на конкретен човек. При това този конкретен човек влизаше в кадъра обикновено чрез елементарен отбор между жизнените образци. За това, как той би трябвало да изглежда, съществуваше повече или по-малко изработен стереотип, който определяше и избора му, и сферата на проявленията му, и характера на изявленията му. Още по-късно нашето документално кино започна да разширява интересите си към съвременния човек, като включваше постепенно в неговия образ все повече черти от душевността му и в съответствие с това разширяваше сферата на жизнения си материал, променяше стереотипа на вкусовете си и разширяваше средствата за постигане на образа.

Е, добре — на XVII Лайпцигски кинофестивал ние показахме една програма, в която традиционният стремеж на българското документално кино към търсенето и постигането на съвременника беше демонстрирано в интересен и респектиращ художествен резултат. Най-същественото в този резултат е високо развитата способност на българските кинодокументалисти, или поне на някои от тях, да създават в границите на своя жанр многостранни, относително сложни и завършени образи на наши съвременници, в които общото, социално-представителното се разкрива, както в изкуството, чрез индивидуално-неповторимото, чрез съкровено-личностното. Имам пред вид, разбира се, и преди всичко филмите на Христо Ковачев и Оскар Кристанов „Строители“ и „Ятаци“. Но като споменавам тия два филма и тия двама автори, веднага трябва да добавя, че те са интегрирани в един голям блок от произведения и един немалоброен отряд от документалисти, търсенията и постиженията на който са също и главно по линията на отразяване образа на съвременника. И за да не бъда голословен, ще прибавя към „Строители“ и „Ятаци“ още и „Жена на строежа“ на Весела Цветкова, „Учителят“ и „Звено“ на Невена Тошева, „А пожари няма“ и „Часовникарят“ на Илко Дундаков, „Грънчарят“ на Георги Алушков, „Откривателят от Дългопол“ на Андрей Алтъпърмаков, дори „Почивка“ и „Жени от космоса“ на Л. Шишкова и др. Както се вижда — един доста значителен списък от филми и автори, преследващи една и съща цел, решаващи една и съща задача, за да се говори с оноване за съществуването на определена насока в съвременната ни документалистика и за да не се разглеждат успехите в тази насока като изолирани и случайни.

А сега да се вгледаме по-отблизо в образа на човека от филмите, които споменах, за да потърсим в него онова своеобразие, което го отличава от предшествениците му на екрана.

Ще отбележа преди всичко една от най-очевидните, най-натрапчивите негови особености: възрастта му. С незначителни изключения и сякаш по предварително договоряне нашите кинодокументалисти търсят и откриват обекта на своето изображение сред хората от възрастното и най-възрастното поколение в нашата страна. За да се види основателността на това твърдение, навярно е достатъчно да пропуснете през съзнанието си филмите, които споменах по-горе и да си припомните героите им. И така, строителите на Ковачев, ятаците на Кристанов, жените от звеното на Смедарчина на Тошева и другите жени от другото звено на Шишкова, часовникарят на Дундаков, грънчарят на Алурков, дългополският откривател на Алтърпмаков. . . Към тях спокойно можем да прибавим даскал Марин на Ковачев, та чак и дядо Реджеб чешмаря на Кристанов, от който като че ли започва дългата династия на старците в нашата кинодокументалистика. В целия този списък доста уединено стоят жената от строежа на Цветкова, космифизичките на Шишкова и още някои неумпоменати тук филмови герои. Острото ми желание да проумея смисъла на това подчертано предпочитание, проявено дори и от твърде млади автори (Дундаков, Алтърпмаков), ме води до убеждението, че зад него стои някакво всеобщо или широко разпространено разбиране за смисъла, за функцията, за мисията на портрета в документалното ни кино днес. Каква ли може да бъде тя, тази почти единодушно схващана мисия? Не е толкова трудно да се досетим, че в своите портрети авторите се стремят да постигнат проверени и потвърдени нравствени образци, на които възлагат определено възпитателни функции.

Въ в връзка с тази първа особеност при опитите за постигането на човека от нашата съвременна кинодокументалистика ще поставя и втората и, така да се каже, производна, особеност. Според мен, тя е в силно активирания интерес към индивидуалната психика. Дали съм прав, когато твърдя това, може да се провери, ако отново се спрем в съзнанието си на упоменатите вече филми и образи. Нима съм субективен? Нима този стремеж не личи дори в „Строители“ или „Звеното“ — най-„социалните“, ако ми е разрешено да се изразя така, филми от всички останали? Но откъде идва този подчертан интерес към индивидуалната психология на образите, резултат от увлечение по някаква преходна доморасла или вносна концепция ли е той, или в него се проявяват някои от закономерностите на обективния еволюционен процес?

Мисля, че интересът, за който става дума тук, е предпоставен и обусловен преди всичко от аналогичен интерес в самия живот. Просто в нашето време на изграждане на зряло социалистическо общество, когато класовите конфликти са история и дори класовите различия проявяват непрестанна тенденция към заличаване, когато значението и ролята на отделната личност в обществената живот непрекъснато нарастват, увлечението и на документалистите към индивида пропорционално и закономерно нараства. Това първо.

Второ. Обогащено от собствения си опит в търсенето и постигането на човека, нашето документално кино си дава добра сметка днес, че по-нататъшното му движение в тази посока предполага включването и на сравнително слабо изследваните досега участъци на човешката духовност — индивидуалната психика. И ако тук говорим за един подчертан в последно време интерес към тази индивидуална психика, то е и за това, че мнозина кинодокументалисти изпитват истинско увлечение в съприкосновение със сравнително новата, със сравнително малко използваната строителна материя в нашето документално кино.

Трето. Все по-широкото навлизане на телевизията в обществената живот, усъвършенствването на нейната естетика, на формите и средствата ѝ за отразяване на съвременната действителност и за влияние върху нея, от една страна, обогати документалното кино с нови възможности, подсказа му нови идеи и решения, но наред с това го постави пред изпитанието да търси и доказва своите преимущества, своята, макар и временна, незаематимост пред масовата аудитория. Едно от тия преимущества днешното ни документално кино очевидно и основателно открива във възможността да се интересува подчертано и да постига все по-добри резултати в сферата на психологията на отделната личност.

Четвърто. Както-изглежда, между естествения порив на документалистите ни към индивидуалната психология и масовото им предпочитание на възрастни хора от живия живот съществува действителна, произволна връзка, независимо от степента на нейната осъзнатост. В какво аз откривам тази връзка? В стабилността, в относителната непроменливост на характера и в податливостта на възрастните обекти. Бих могъл да изразя това и по следния начин: откривайки възможностите

и усвоявайки майсторството на психологическия рисунък, нашите кинодокументалисти предпочитат поне засега, в по-ранната фаза на опитите си, обекти, склонни или готови да им позират необходимото време, пои това без да прсменят вътрешните си състояния, докато трае сеансът. Ще добавя само, че съкровеният свят на предпочетената натура е малко или повече предварително познат и осмислен в жизнения опит на тия, които го рисуват, и в този смисъл не ги поставя пред твърде неочаквани изпитания.

И последно. Ако някога, та и до неотдавна, нашата кинодокументалистика търсеше у отделната личност преимуществено проявите и чертите на общото, на колективното, то сега, в последните години, често се стреми да заинтересува зрителя, показвайки му уникални, неповторими, дори парадоксални факти или прояви на характерите. Даскал Марин например с най-голямо увлечение прави чудо-игралки за децата и тапицира стените на стаята си със собственоръчно направени фотопортрети на усмихнатите си жизнелюбови съселяни; грънчарят създава не само своите собствени, забележително красиви керамични творби, но реставрира и творбите на далечните си предшественици, обкичва дома си като в някаква приказка с пъстроцветни глинени съдове; часовникарят ревностно издирва и поправя древни и от утилитарна гледна точка никому ненужни часовникови механизми, а пожарникарят съчинява, композира, рисува и дори предизвиква безобидни пожари за поддържане на уменията си. Ясно е, че от гледище на идейно-възпитателните функции, които кинодокументалистите ни възлагат на своите портрети, всички тия ярки и неповторими особености на обектите трябва да внушават неизтребимото чувство за себепридаване, за творчество и красота, за родова принадлежност у българина. Но, от друга страна, те изразяват и един стремеж към декоративност, към атрактивност (особеностите в проявите на натурата се обработват пластически с подчертано увлечение и находчивост), чрез които и в които съвременното ни документално кино също търси преимущества пред телевизията и утвърждаване на призиването си.

След всичко казано нека се опитаме да проецираме в съзнанието си обобщено образа-портрет на нашия съвременник в най-последния период от развитието на документалното ни кино. Какво се получава? Получава се образът на един възрастен човек, всеотдайно привързан към хората и дълбоко уважаван от тях, трудолюбив и жизнелюбив, неотделимо интегриран в своята нация и в нейния исторически живот, с високо развито чувство за красота и безкористие. Бих казал — един образ, в който художниците се стремят да хванат зад трепкащата омара на текащото време непреходно-прекрасното у българина в един малко декоративно-монументален стил.

Какво е влиянието на този образ върху масовата аудитория? Това ми е трудно да кажа без съответните данни. Но във всеки случай намерената и следваната от редица наши документалисти насока в постигане образа на съвременника, както вече казах, заинтересува киноспециалистите зад граница и получи признанието им.

Втора очертана насока в развитието на документалното ни кино днес е проблемната насока. Към тая насока ние отнасяме многобройните филми, в центъра на които е поставен един повече или по-малко съществен, повече или по-малко актуален въпрос от съвременната практика на социалистическото общество. Ще изброя някои от тия филми: „Стената“ на Иван Ботушаров, „В търсене на града“ на Иво Кисимов, „Водата“ на Ана Богатова, „Стъргалото“ на Никола Ковачев. Филмът за новото жилищно строителство в София на Невена Тошева, „Въздухът“ на Оскар Кристианов, „Ковачи“ и „Наградата“ на Георги Янев, още неполучилите широка публичност филми на Елена Вladoва „Провинциалисти“ и на Орфей Цокон „Оптимизъм“ и много други.

Преди да изложа някои от съображенията си по насоката, която очертават всички тия филми, и за да избегна възможните недоразумения, ще уточня, че когато говоря за насоки в днешната ни кинодокументалистика, аз, разбира се, не съм в състояние да видя никакви непроницаеми стени, които ги отделят една от друга. Обратно. В живата творческа практика характерни белези на отделните насоки се взаимопреливат, взаимодействуват си и по такъв начин спонтанно, водят до нови съчетания, до нови структури и до нови позиции в еволюцията на документалното кино изобщо. Дотук споменавах филма „Строители“ сред филмите-портрети на нашия съвременник. Но това не означава, че той не би могъл да се разглежда и като проблемен филм, тъй като те, проблемите, органично присъствуват в съдържание-

то му. От друга страна, тия, които биха възприели филма „Здравейте, мили деца“ на същия режисьор като опит за портретиране на някои от нашите съвременници, също биха имали сериозни основания, тъй като този опит реално присъствува в иначе отчетливо проблемния характер на творбата. Същото, или почти същото, може да се каже за последния филм на Невена Тошева „Звено“, а и за още редица от произведенията, които се споменават или не се споменават в моите бележки. Но на този въпрос ще се спра и малко по-долу.

И така, като не се наемам с лекомисленото, а и доста ненужно усилие да ограждам със закланателно-непристъпни знаци проблемната насока в съвременната ни кинодокументалистика, аз все пак разчитам, че дадената ѝ по-горе най-обща формулировка, както и изброените филми, достатъчно ясно подсказват за какво става дума.

Но защо тази така наречена проблемна насока в нашата съвременна кинодокументалистика стана една от най-представителните, с какво спечели тя привързаността на своите адепти?

Отново се налага отговорът, че проблемното течение в документалистиката ни е непроизволно, че между неговото появяване и утвърждаване и процесите в съвременния ни обществен живот има каузална връзка и зависимост. Мисля, че то отразява преди всичко и доста очевидно неимоверно нарасналото и нарастващото проблематизиране на живия социален процес, динамичното възникване на все нови и по-сложни въпроси във връзка със строителството на развито социалистическо общество, в условията на научно-техническата революция. Лесно е да се осъзнае, че документалното кино, което е най-директно свързано с динамиката на обществените процеси (имам пред вид, че то по принцип реагира или поне трябва да реагира по-пъргаво на тая динамика, отколкото другите кинематографични видове), спонтанно и закономерно търси адаптирането си към тях. Казвам „закономерно“, като имам пред вид не само влиянието на живота върху документалистиката ни, но и обратното влияние — на документалистиката ни върху живота, във възможностите за осъществяване на което е и шансът на документалното кино да защити призванието си.

По-нататък. Естественият стремеж на авторите на проблемни филми да се включат чрез тях директно в сложния жизнен процес и да му влияят позитивно, навярно доста често, макар може би и несъзнателно, се съпътства и от някои други съблазнителни страни. Такива страни предлагат например филмите, направени по принципа на обикновената социологическа анкета. Преди всичко филмът-анкета не поставя пред високо творческо изпитание автора-кинодокументалист, предоставяйки му някои своеобразни права и привилегии. Първо — авторът има право да избира проблема на своя филм доста свободно, тъй като към него се прилагат критерии и изисквания като към кинематографист или кинопублицист, а не като към учен, организатор или ръководител на социалния процес. От него се очаква избор на равнището на социалната психология, на ежедневието, а не на идеологическото съзнание. Ето защо наред с проблема за природата на консерватизма в социалното управление спокойно стои и „проблема“ за „стъргалото“ в провинциалните градове, наред с проблема за водата или въздуха — проблеми като оптимизма и провинциализма, почти напълно индиферентни към актуалните жизнени конфликти, поне в своята постановка.

Веднага и основателно ще забележите, че изборът на проблема съвсем не винаги решава нещата, че много важно е как ще бъде разискван и осветен той, какви пластове в него ще бъдат постигнати. Вярно е, че тъкмо тук е и втората привилегия, от която могат да се ползват авторите на филми-анкети, като се позовават на жанра. Тази привилегия е в намалената им отговорност за качеството на дискусиата по предпочетения проблем. Жанрът предполага и разрешава тази отговорност да ляга преимуществено на плещите на анкетиранияте — били те учени или работници в обществената пералня. Жанрът предполага и разрешава на автора, при желание или неувереност, да остане на втора, задкадрова позиция. Един бърз пример с филма „В търсене на града“.

Ако се позволам на финалния надпис на филма, в който се казва, че до еди-коя си година еди-колко си процента от българското население ще живее в градовете, изглежда, че проблемът за бъдещето на малките градове, който е попаднал във вниманието на Иво Кисимов, е действително важен, и което е особено съществено за мен — проблем на нашата перспектива, а не на вчерашния ни ден. Може да се

каже следователно, че при избора на този проблем Кисимов не се е възползвал от покровителството, което му осигуряват жанрът и положението му на кинематографист, а се е оказал на висотата на авангардната обществена мисъл. Но по-нататък той все пак се е възползвал от привилегиите си, като е хвърлил в обсъждането на проблема какви да е хора, а сам той е емигрирал в преките си професионални задължения: да запише свидетелите, да монтира изображенията им, да подбере задължителните за такива случаи пресечки-илустрации от мъртвата натура и т. н. Получило се е по такъв начин едно доста случайно и първорефлексно осветляване на важния проблем, а казано по-точно — не се е получило осветляване на проблема, а само освидетелстване на неговото присъствие в обществения живот.

И като използвам последното изречение, искам просто да подчертая, че третата привилегия, която жанрът предоставя на ония, които работят в него, е привилегиата им да **поставят** (а не да изследват; да се наемсват със свое отношение; да обобщават) проблеми, поставени вече от живота и получили публичност чрез други средства за комуникация и информация. А това отново означава, че дълбока компетентност и ангажирано авторско отношение към **поставяните** проблеми не се изисква непременно.

Не е в избрания стил на доклада включването на още конкретни анализи, но аз мисля, че това не е и нужно, тъй като тук най-съществен е общият поглед по една или друга насока. От позицията на този именно общ поглед ще отбележа, че филмът-социологическа анкета в своя днешен вид и в рамките на днешната си естетика, а защо да не кажа и проблематика, не ми се струва особено перспективно направление в документалистиката ни. Ако щете и затова само, че в този си вид той няма никакви шансове да съперничи на въздесъщата в това поприще телевизия. Разбира се, това не значи апел за пълен отказ на документалното ни кино от филма-анкета. Но определено значи, че опитите ни с филма-анкета трябва да се поставят под действието на твърде високи критерии. Тия критерии трябва да се приложат преди всичко върху избора на проблема — решаващия елемент в жанра. Те трябва да водят до непрекъснато и своеобразно усъвършенстване на естетиката на жанра. И на края — те трябва да анулират неписаните привилегии на автора, да му помагат да мисли като учен, да моделира като художник и да участва страстно и ангажирано като истински гражданин.

Давам си сметка, че пожелания и изисквания ст този вид много често поставят на изпитание търпението и учтивостта на тия, към които са отправени, и аз не бих рискувал с тях, ако нямах козове в практиката на съвременната ни документалистика. Тия козове са например филмите на Христо Ковачев — един от първомайсторите на проблемното документално кино. Да оставим настрана филма „Строители“, който с чак дразнещо усърдие забиваме като жалон по всички насоки на документалното творчество, но нали има и филми като „Здравейте, мили деца“ или „Равнодушие“, без да споменаваме по-ранни творби като „От едно до осем“. Какво ако не филм-анкета представлява по същество „Здравейте, мили деца“? И за какво ако не за прецизно действие на всички или почти всички по-горе упоменати критерии свидетелствува неговата реализация? Нека се въздържим от дискусия върху избора на проблема на филма „Здравейте, мили деца“, на който аз лично гледам като на традиционен и към който се отнасям без патос. Но как е използван принципът на анкетата, какви възможности за въздействие е разкрил той в резултат на високата възискателност на Ковачев! Ние сме достатъчно опитни, за да можем да си въобразим баналния вариант на Ковачевия филм, който спокойно би могъл да представлява, както това е обикновено, поредица от показания на анонимни присъствия, без всякакъв съзнателен опит те да бъдат превърнати в нещо повече от „говорящи глави“. Но Ковачев е отишъл нататък много по-нататък. Той е създал галерия от образи на конкретни, живи хора, от които струят с цялата си **емоционална** пълнота и сила отчаянието и надеждата, очакването и примирението, жестокостта и безпардонността, пустодушието и предизвикателството. Вие непременно си спомняте оная зряла дама, със съзнително чистата коса, с лачените ботуши на кривите крака, с цялата оная широка гама от вътрешни състояния, която започва от мазното подвеждане на интервюиращия и свършва с откритата заплаха. Спомняте си спящата старица, залутана по коридорите на старчески дом, и другата, която с покъртителна простота изразява философията на родителската си мъка, свивайки един след друг пръстите на изкривената си от артрит ръка. Е, добре — в кой да е друг филм-анкета върху същия проблем ця-

тата тази естетически претворена натура би могла да отсъствува напълно, без авторът да може да бъде винен. Защото жанрът на социологическата анкета, поне в най-разпространения си вид, съвсем не предполага и не изисква естетизация на обектите, нали? Нещо повече. Защитниците на жанровата чистота, а това означава — на неподвижността на жанра — навярно ще намерят основание да говорят по принцип срещу естетизацията на интервюираните обекти, виждайки в нея насилие върху първородната истина и субективна авторска позиция. Във всеки случай, слушал съм някои да говорят и по този начин, след като едва са успели да глътнат сълзите си при среща с филм като „Здравейте, мили деца“. Но понеже стана дума и за авторската позиция във филма на Ковачев, а това значи — в тоя тип филм, — искам да допълня собствената си реплика.

Неотдавна аз изризах схващането за огромната, за решаващата роля на авторската позиция, на авторското отношение към избора от него проблем. Във връзка с примера, който използвам тук, ще отбележа, че тъкмо или преди всичко страстната авторска позиция на Христо Ковачев е причина за въвеждането в неговия филм на неизползувани в жанра на социологическата анкета оръжия, имам пред вид естетически оръжия, че тия оръжия не само че не стрелят по „неподправената жизнена правда“, но я извеждат далеч зад пределите на номиналните ѝ значения, впръскват ѝ грамадна мощ. Естествено, че същите тия оръжия в неумели ръце могат и да изопачат правдата, но тук аз не обсъждам въпросите на патологията на проблемната кинодокументалистика.

Та ето какво значи авторска позиция в проблемното документално кино и специално във филмите-анкети. Във всеки случай, аз твърдя, че без страстна авторска позиция филмовата социологическа анкета неоснователно се лишава от възможности за вътрешно развитие и за увеличаване действителната си сила върху аудиториите.

Стремежът на някои от нашите кинодокументалисти да усъвършенствуват естетиката и да разширяват възможностите за въздействие на проблемното кино на базата на социологическата анкета е толкова симптоматичен за творчеството и на Невена Тошева, че аз не мога да устоя на изкушението да кажа няколко думи и за него.

Да вземем за пример последния от нейните филми — „Звеното“, — който беше споменат в друг контекст и по-горе. Обект на интереса на Тошева в този филм е един микроколектив от селскостопански работнички под ръководството на героя на социалистическия труд Сара Смедарчина, а основен принцип за разкриване на избора обект и за постигане на идейното внушение от него — синхронният запис на водените с жените от звеното на Смедарчина разговори по определена тематична насока. Допускам, че в самото зачатие на нещата тази тематична насока ще да е била повлияна от желанието да се разкрият пътищата на успеха на един трудов колектив и особено — пътищата на успеха на организаторката и ръководителката на този колектив, постигнала най-високото трудово отличие в нашата страна.

И отново аз апелирам към способността ви да си представите как би могла да изглежда една творба с такава идейно-тематична задача и осъществена чрез непотенциозните жанрови принципи на филма-анкета. Ами тя би могла да изглежда просто като една верига от показания на трудно предразположени обикновени селски жени, които ще се опитват да изразят как са стигнали до успеха, мъчейки се при това да бъдат в духа на витаещите в съзнанието им журналистически стереотипи. Разбира се, една такава творба едва ли би могла да задене масовия зритель, но и едва ли би могла да бъде осъдена от него и от специалистите: тя би стояла обичайно в жанра си.

Но ето че Невена Тошева, която е известна с дисциплината си на документалист, която изобщо се отнася в своето творчество доста строго към поривите за открита авторска нагласа във фиксираните от камерата жизнени факти и процеси, също чувства вътрешна, творческа необходимост за неподчинение дори на собствения си контрол. Завладяна от своеобразното очарование на живия човешки **характер** на Смедарчина и нейните посетители, тя се опитва да ги създаде на екрана, като поставя камерата и магнетофона не само там, където директно може да се проследи темата за пътищата към високия трудов успех, но и там, откъдето могат да се получат сведенията за една съкровена индивидуалност, за една своеобразна човешка съдба. Нещо повече. При съзвучието на оператора си Иван Цонев тя се стреми да естетизира своите обекти, да изрази собственото си емоционално отношение към

тях и да го предаде и на зрителя. А това очевидно изразява една откровено-ангажирана авторска позиция, каквато Невена Тошева не винаги си разрешава по отношение на конкретните си жизнени образци и която съвсем не е в ущърб на „неподправената жизнена правда“. За сравнение може да се цитира дори предишният ѝ филм за жилищното строителство в София, в който социологическото обработване на проблема не се съпътства от забележим стремеж за своеобразното им пречупване в човешките характери.

Няма да рискувам с определяне мястото на „Звеното“ във филмовото творчество на Невена Тошева. Позовах се на тази творба, за да подсказва още веднъж перспективите, пътищата за развитие на проблемното кино в нашата кинодокументалистика. Ясно е, че тия перспективни пътища аз лично виждам в по-нататъшното и непрекъснато усъвършенстване на жанра на социологическата анкета, в преодоляване на действащите днес негови канони и на покровителството, което те осигуряват при случаите на равнодушно, нетворческо или дори на професионално-добросъвестно отношение към проблемното документално кино.

Това, разбира се, не следва да стане чрез изкуствено скъсване и че в зависимост от значението на проблема, социологически анкети и в днешното разбиране на жанра е уместно да се правят. Но заедно с това е добре да си дадем сметка, че международно и вътрешно признание през последните няколко години получиха многократно споменаваните вече „Жена на строежа“, „Въздух“, „Ятаци“, „Строители“ и нито един „чист“ филм-анкета. А това е симптоматично.

Разискваните дотук две основни насоки в развитието на съвременната ни документалистика включват в своите относителни граници основната и представителната част от документалната продукция през последните години. Извън тия граници обаче остават значителен брой произведения, които поради своеобразния си характер или поради безхарактерността си много трудно се поддават на класификация. Има филми например, предизвикани от конкретна социална поръчка, по конкретен повод, върху конкретен материал, за конкретна аудитория и т. н. При реализирането на тия произведения най-често действуват редица извънестетически фактори, случайни и временни от гледище на общите посоки на развитието на документалното кино съображения, което ги прави неподатливи на обобщения и предполага конкретен анализ на всяко от тях. Тоя вид творби, както и всички останали настояват за внимание и изискват внимание, което за съжаление аз не мога да им отдам в стремежа си да не напускам характера на бележките си.

Но поемайки рисковете на едно твърде относително определение, не искам да оставя без внимание и някои филми, които като че ли разкриват някакво вътрешно родство между себе си, дистанцират се от останалите и се проектират в една своеобразна насока. Тая насока аз наричам в себе си, и без всякакви претенции да настоявам за гражданственост на термина, насока на филмите-настроение. Сред тях може да има например филм-импресия за стара и нова България, съзерцавана през очите на един живописец или на един фотограф, или филм на изобилието на родната земя, или дори за гордото чудо на претворяването на хората и пейзажа на нашата страна. Поетиката на тоя вид филми обикновено включва само изображение и звук или музика и при успех на авторите разчита на възбуждането на една емоция, на едно настроение у зрителя. Аз лично мисля, че този документален жанр може и трябва да се подхранва с добре отмерен обем от творби и в бъдеще. По същество той води родословието си от някои жанрове в музиката и живописа и като тях може да разчита на една непреходна, макар и непървостепенна потребност на публиката от него. Мислите ли например, че посетителите на кой да е кинотеатър в страната не биха реагирали с удоволствие на един филм-настроение от зимната планина, от лятната гора, от щастливите или носталгични хора и т. н. А какво ще кажете за югославските филми „Сълзи на лицето“ и „Почивка“, унгарския филм-наблюдение върху изживяванията на дебелите хора, които се мерят на уличния кантар и т. н., и т. н. Само че, нещо в настоящето и бъдещето на филма-настроение трябва да се осмисли и да се легализира. Трябва да се легализира например самото му право на съществуване и равноправие му в общата документална продукция и трябва да се осмисли естетиката и функцията му, за да не се получават кентаври от рода на „Житницата“ например.

*

Днес едва ли не всеки оратор чувства като свое неотменимо задължение и като проява на сериозен тон шрихирането на картината на текущото време като

време на следващи в перманентна верига и с кинематографична бързина промени. Не виждам възможност да избягна това и аз, тъй като в тази последна част на мое то изложение ми се иска да погледна казаното дотук и от една по-съвременна, по-нетрадиционна гледна точка.

Да, нашето време на изграждане на развито социалистическо общество, в условията на протичащата научно-техническа революция, действително представлява низ от нови и сложни програми за социално строителство, които се сменят ускорително и подготвят пладдармите на прогреса. В процеса на тях сменящи се програми и в твърда зависимост от тях се променя и духовността на хората — начинът им на мислене и чувствуване, отношението им към явленията и към ценностите, интересите и стремежите им. От своя страна променените, новите хора стават автори на нови програми и това се извършва с желязна необходимост и последователност, независимо дали го забелязваме, дали си даваме сметка, или не.

Изправен пред картината на тази бързотечна съвременна реалност и опитвайки се да я съизмеря с движението на нашето днешно документално кино, аз неизменно изпитвам, навярно като мнозина други, чувството за несъответствие.

Ето например аз отчитам постиженията на българската кинодокументалистика през последните години, опитвам се искрено да ги анализирам и потвърдя, а в същото време си мисля, че всички тия успехи все пак не свалят от дневен ред тревожната дилема за зрителя, чиято заинтересованост от фактите на документалното кино е далеч от желаната.

Разбира се, аз зная много от обективните причини за тази неутолителна заинтересованост и много от тях намирам за действително непреодолими. Но съвсем не и за съдбоосни, защото съм убеден, че пътища към зрителя има и че разработването на гия пътища зависи от нас, ако, доколкото и когато съумеем да пренасетим концепциите и търсенията си на по-нова, съвременна вълна, ако, доколкото и когато съумеем да се адаптираме както към характера, така и към динамиката на днешната обществена реалност.

Аз вече чувствавам досадата от тия така често експлоатирани и така смътни общи формули и затова ще се върна към някои от направените вече анализи, опитвайки се да ги допълня, да ги осветля и от оная „по-съвременна и по-нетрадиционна гледна точка“, която обещах.

Разглеждайки търсенията ни по посока на образа на съвременника, неслучайно и така настойчиво обърнах внимание на почти тоталния интерес към обекти от възрастната и най-възрастната генерация. Потрудох се да проумея характера на тоя интерес, да докажа някои от връзките му с живия съвременен процес, да го утвърдя. Но той има и други, неразкрити дотук връзки.

Да вземем например образа на даскал Марин от едноименния филм на Ковачев. Стихията, която пронизва този образ (и почти всички образи от галерията!), е безкористият, разгледано като кристализирала форма на неизтощимия човешки порив за себераздаване, като възплъщение на един вечен и винаги актуален красив нравствен принцип. Една от дидактическите поанти на безкористият на даскал Марин е отказът му да приеме хонорар за участието си в снимането на филм, като естествена реакция на скромните му — или успокоени, или пласирани извън материалното — жизнени амбиции. Ис всичко това даскал Марин е действително един обаятелен образ, един монументален в своята простота нравствен образец.

Но ето и един друг образ на безкористник, за съжаление, взет не от нашето документално и не дори от нашето игрално кино, но затова пък съвсем актуален за нас — обръзът на строителя Потапов от новия светски игрален филм „Премия“. Както си спомняте, този Потапов също отказва да вземе пари, които, така да се каже, законно му се полагат и това го поставя в аналогична на даскалмариновата ситуация. Но каква разлика има във формите и мотивите на едното и другото безкористие! Едното е безкористие изобщо, извън времето и, ако щете, извън условията, другото — форма и проява на конкретно-протичащия съзидателен процес, реакция от стълкновението на конкретни социални програми, израз на остра материална заинтересованост, организически съчетана със стопанско мислене и с отчитане интересите на бригадата, на предприятието, на държавата. Безкористие, лишено от монументалност и дори от претенцията да бъде разглеждано като такова. В какво е преимущество на безкористника Потапов пред безкористника даскал Марин? В това, че първото за разлика от второто главоломно ни въвлеча в кипящия обществен процес, че ни дава възможност да го опознаем, че дава практическа насока на мъчителния ни вътрешен порив да се осъществим при обикновените обстоятелства на трудовото ни ежедневие. . .

Не разбирайте, че аз конфронтирам двата образа и двете форми на безкористие, за да ерозирам едните за сметка на другите. Аз искам само да покажа, че нещо извънредно важно липсва или почти липсва в практиката на нашето документално кино, а и в критериите ни за неговите търсения, за посоките на развитието му, за реалните му постижения. Прочее, казаното вече ме тласка да продължа и по-нататък.

Посочих подчертания стремеж на някои от нашите кинодокументалисти към индивидуалната психология и утвърдих този стремеж и като съзвучен на времето ни, и като условие за постигане на по-дълбоки пластове от образа на съвременника. Но заедно с това в него ясно личи и емигрантската му инерция, съзнателния или несъзнателния стремеж за заобикаляне на ония страни, черти и прояви на съвременника, в които се отразява активното му социално битие, особеният характер на днешните конфликти, на днешните трудови отношения, на днешните белези на хората, които участвуват в кипежа на създанието и отразяват динамиката му.

Изследвайки новите измерения на съвременната личност (а отделни бележки, очерци, та чак и обемисти студии по тоя въпрос се публикуват ежедневно), проф. Стоян Михайлов например пише следното във в. „Литературен фронт“:

„... Тези хора си служат системно с научни термини. Но не като средство да си придават вид на многознаещи, а като израз на подготовка и равнище на мисленето. Ако досега в историческото развитие творчески мислеха единици, то социализмът докара времето, когато така започват да мислят милиони. Творчеството в науката и художествената култура, в социалното управление се превръща постепенно в яра на ежедневната масова дейност. А това създава предпоставки за грандиозен скок не само в развитието на обществото, но и в духовно-творческото извисяване на личността.“

И по-нататък: „Мисловната мащабност е друга насока в развитието на личността, която изразява нейното духовно богатство и обстоятелството, че е започнал процес на нейното всестранно развитие. Критерият за оценка на постиженията все по-малко е сравнението с миналото, а все повече сравнението с върховете постижения в световен мащаб.“

Какво ще кажете, може ли да се открие в цялата галерия от портрети на наши съвременници, за която многократно споменавах, дори намек за присъствие на такива или подобни черти? Как да си обясним това извеждане на нашия съвременник, така да се каже, извън социалния контрол на текущата действителност?

Ще отговоря направо: с действието на традиционни, лениви, а също не и удобни възгледи и схващания, твърде безотчетни към сная действителност, която погоре очертах. Съществува например мълчаливото убеждение, че истинската и специалната сфера на документалното кино като вид изкуство се очертава от психологическите, социално-психологическите и нравствените страни и проявления на живата натура и че неговата истинска и специална функция е възпитателно-нравоучителната. Оттук и особеният характер на образите, към които то днес проявява афинитет и в рисуването на които се специализира.

Достатъчно е обаче да се осмисли и повярва дълбоко, че документалното кино успешно може да развива и осъществява и изследователска функция, за да се получи качествен поврат в цялото му досегашно развитие, да се разшири неимоверно сферата му на действие и да тръгне по пътя на преодоляване несъответствието му със съвременния живот. Със съвсем малко фантазия ние можем да си въобразим, че тогава покрай образите на достолепните старци с проверени и утвърдени жизнени биографии и с кристализирани характери бурно и веднага ще навлязат и образите на младите съвременници с незавършени биографии, с биографии в движение. Е, навярно тяхната възпитателно-нравоучителна мисия ще бъде ограничена, но в замяна на това те ще разкриват на връстниците си в кинозалоните или пред малкия екран действителната и действителна връзка между новите форми на живота и новите хора, живите тенденции в развитието на социалистическия човек, борбата му за приспособяване и овладяване на ускоренията в процеса на перманентното социално преустройство, на бурния научен и технически прогрес. И навярно ще се окажат много по-съзвучни и по-синхронни на истинските интереси на днешните аудитории.

Твърде нарасналият обем на изложението не ми позволява да се поддам на изкушението за създаване на инварианти по изтъкнати наши документални кинотворби, прилагайки съображения от горния вид. Но бих предложил да направите самостоятелно това, според мен, целесъобразно упражнение, на базата дори на та-

къв връх в нашата документалистика като филма на Христо Ковачев „Строители“. Наистина, как ли би изглеждал един филм с подобно заглавие, ако авторите му се заемат с изследването на една младежка производствена бригада в някои от най-важните участъци на съвременното социалистическо строителство вместо оная бригада, която е приковала интереса на Христо Ковачев? Не е ли ясно, че дори само тази „проста“ промяна на наблюдаваните обекти ще доведе до съвсем различни значения?! Филмът „Строители“ погаси един откошелен дълг на нашето документално кино към ония, които по призива на партията за индустриализация на страната, нарамиха някога своите прости сечива, прекрачиха прага на своите селски къщи и с козифическия си дух, с грубите си и похватни ръце, в увлечението на първите петгодишни глансе вдигаха комин след комин и корпус след корпус наред по нашата страна. Те, неуките и престодушните, победиха в неизброимо много и сложни трудови битки, придобиха историческото самочувствие на първопроходници в пространите на социалистическото строителство и формираха основните черти на нашата работническа класа след революцията. За тях младите поколения трябва да знаят, чрез тях ние всички имаме възможност да познаем близката история на страната си.

Но все пак — историята, нали?

А нашето време? Времето, когато влизат в действие програмите за автоматизация, за кибернетизация, когато децата, а дори и внуците на христоковачевите герои се вълнуват не от проблема за изграждането на комини, а от проблема за премахването на комините, когато самочувствието им е самочувствие не на похватните ръце, а на овладяната наука, на обучената способност да се командуват сложните машини и да се ръководи качествено новия социален колектив? Тук му е мястото да кажа, че нвите измерения на съвременната личност, за която говори проф. Михайлов в приведения цитат от неговата статия, са му подсказани от срещите му с организатори и участници в строителството на АЕЦ „Козлодуй“.

Ще кажете, че доказателствата ми за тезата, че между съвременното документално кино и текущата действителност съществува несъответствие, прилагам върху една само от насоките му. Но тази теза напълно може да се провери и върху останалите насоки, например върху проблемната насока. Нещо повече — тъкмо там тя е особено валидна и ако се приложи последователно, бързо ще разкрие, че то, проблемното ни документално кино, само в отделни случаи попада на действително животрептящи, фундаментални, с пресеки в бъдещето въпроси на нашата социална практика и прогнозиране, като въпросите на управлението на производствените колективи, на тяхната социална реконструкция, на природата на консерватизма и др. Тя ще ни разкрие колко незадоволителна още е социалната ни интуиция и социологическата ни грамотност, колко могъщо и непреодоляно е в съзнанието ни действително на стереотипите в нашите схващания за възможностите на проблемното документално кино и за използваните в него средства и т. н.

Вместо заключение ще цитирам два пасажа от един и същи документ. Първият се отнася главно до средствата за масова комуникация и гласи:

„Най-важното изискване пред тях е да възпитават трудещите се в комунистически дух не откъснато и самоцелно, а в неразривна връзка със задачите, които партията решава. . .“

И вторият, който се отнася за изкуството:

„Българската литература и изкуство, отразявайки художествено, по метода на социалистическия реализъм дълбоките преобразования в обществото, сложния духовен живот на съвременния човек, кълновете на новото комунистическо съзнание и душевност, получават реална историческа възможност да излязат в челната редица на художественото творчество на човечеството, да засилват своята идейно-възпитателна и преобразуваща роля.“

И двата цитата са от „Програмата на партията“.

Нашето съвременно документално кино се развива и усъвършенствува и като средство за комуникация, и като средство за естетическо въздействие, като изкуство. Но истинското му, своеобразно развитие навярно е в синтеза на тия две страни, в особеното, сложното и многообразно съчетаване на киното и телевизията в една нова амалгама. А ако това наистина е така, то трябва да се съобразява и да се стреми към изпълване с реално съдържание и възможностите, и изискванията, които произтичат от цитираното по-горе.

„Над Сантяго вали“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Този филм трябваше да бъде създаден. Съвременното киноизкуство, ангажирано с най-тревожните и съдбовни проблеми на света, откликващо на „злобата на деня“, на най-актуалните политически събития днес, не можеше да не реагира на чилийската трагедия и със средствата на игралния филм. „Над Сантяго вали“, разбира се, не ще остане единствената и последна сюжетна кинотворба, посветена на фашисткия преврат от 11 септември 1973 г.; не ще и съмнение, че световното кино отново и отново ще се връща към събитията, за да ги осветли и осмисли по-пълно, да възстанови цялостно вътрешния механизъм на зловещия заговор, да проникне „до дъно“ в същността на социалните процеси, да направи напречен разрез на голямото предателство. И да възвеличи великата саможертва, да се преклони пред героизма и страданията на един народ.

Но „Над Сантяго вали“ е именно първият. И значително е, че той, първият, бе реализиран в социалистическа страна, у нас, с усилията и гражданската развълнуваност и на голям брой наши кинотворци.

По художествената си структура филмът е най-близо до хрониката, до почти документалното претворяване на събитията и тяхната вътрешна логика. Разказът се води в два плана — първият, протичащ в настоящето и обхващащ самото осъществяване на заговора и събитията след преврата, и вторият — обърнат към миналото и представен най-често в спомените и размишленията на френския журналист (Лоран Терзиев) и на Оливарес (Рикардо Кучола) — един от най-приближените сътрудници на „другаря президент“. Взаимо-



Сцена от филма „Над Сантяго вали“

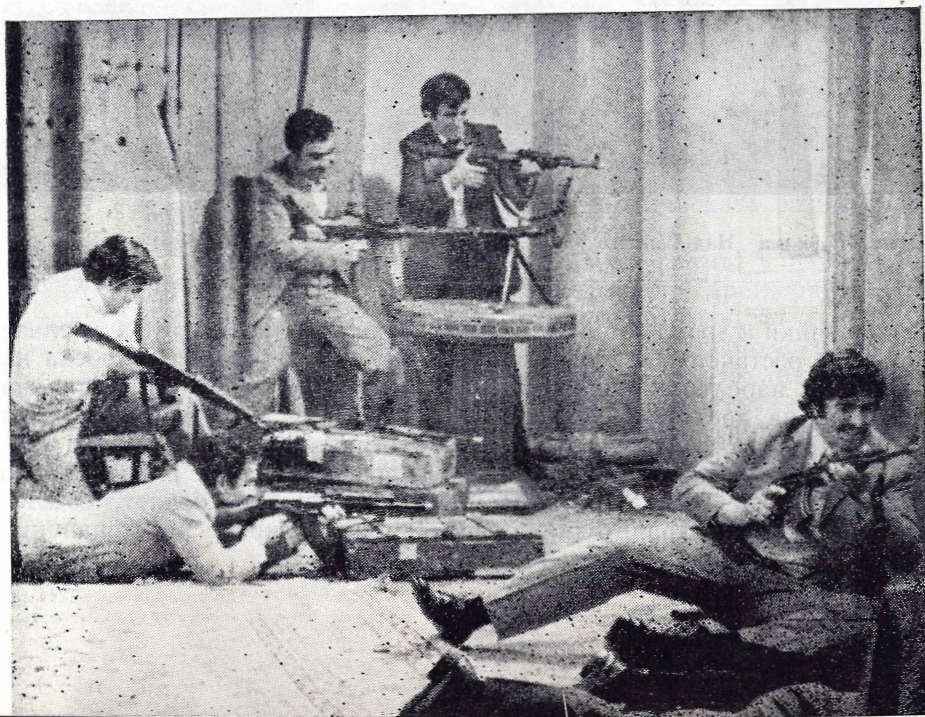
действувайки и допълвайки се, двата плана очертават пред зрителите сложната обстановка в страната по време и след изборната победа на Блока на народното единство. На широко разгръщаната социална политика на президента Алиенде, изцяло обърната към нуждите на трудовите хора, се противопоставя съпротивата на реакционните среди, умело кокетирани с илюзиите на средните слоеве и съзнателно предизвикващи растящите икономически трудности, бойкот, саботаж, укриване на хранителни продукти, парализиране на стопанския

живот чрез умело режисирани и скъпо финансирани „стачки“. Задковарната съпротива срещу народната политика на законното правителство откривае познатата от толкова аналогични политически събития роля на ЦРУ, чиито агенти в Чили не само впръскват бацила на разложението и метежа, не само компенсират (многократно) разходите на стачкуващите собственици на камиони, но и пряко се намесват в заговора. И след като поводът е умишлено създаден, след като Блокът на народното единство е изправен пред условията на тежка стопанска криза и разруха, реакцията (и национална, и международна) прибягва до стария, изпитан в толкова класови сблъсъци ход: пуска хрътките на Пиночет, „умиротворителите“, „спасителите на нацията“.

Подпомогнат от своя многонационален екип, Елвио Сото (сценарист и режисьор) ни внушава темпераментно изводите от един горчив, от един трагичен урок на историята, така скъпо заплатен. Облян в кръв, народът на Чили в течение само на брсени дни се обогатява с мъдростта на цели десетилетия, разделя се завинаги със заблудите и илюзиите на буржоазната демокрация, за да замени политическата сантименталност и наивност с поуците на суровата и непримирима класова борба, с политическата зрелост и прозрение.

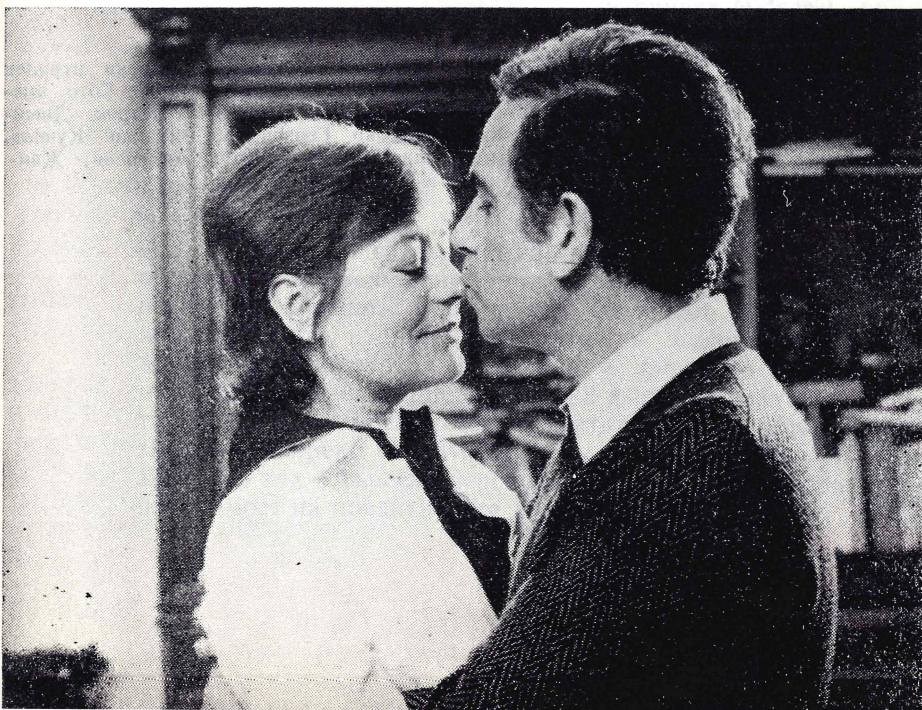
„Над Сантяго вали“ не е раген като стилистика и като естетически резултат; художествената тъкан на цялото се набраздява от недо-работени, „неизчистени“ части. Невинаги търсената строга документалност съжителствува органично с условността на някои подчертано „изиграни“ епизоди, плакатът — с опитите за интроспекция, настоящето — с миналото. Филмът е разностилен и като актьорско присъствие, и като атмосфера, и като емоционален градус в отделните си епизоди.

Сцена от филма



Но към филма „Над Сантяго вали“, убедени сме, не може да се пристъпва с обичайните критерии, подобен подход би бил неуместен, несправедлив. Защото за създателите на тази актуална кинотворба филмът не е само и просто произведение на изкуството (не е носено дълго в съзнанието, премислено, грижливо усъвършенствувано), а преди всичко неотложен, задъхан политически акт на солидарност с един героичен народ, на гневен протест срещу „обикновения фашизъм“ на хунтата в Чили. За Лоран Терзиев и Рикардо Кучола, за Ани Жирардо и Биби Андерсон, за Жан-Луи Трентинян и Морис Гарел, за Никол Калфан и Андре дьо Солие е било пределно ясно, че сценарният материал не предлага достатъчно уплътнена и многостранна характеристика на техните герои, която би позволила да се създадат ярки и неповторими актьорски постижения; съвсем очевидно те са гледали на своето участие във филма на Елвио Сото преди всичко като израз на политическата си ангажираност със събитията в Чили, на личната си присъда над злодеянията на Пиночет, на активната си солидарност с антифашистката борба в Латинска Америка. Някои ще се мернат само в два-три кадъра, ще произнесат една-две реплики, повече или по-малко съществени (които би могъл да произнесе всеки второстепенен актьор), но тъкмо с тези си малки, далеч незавършени роли те издигат своя гневен глас на протест срещу съвременния фашизъм. Като въпрос на будната гражданска съвест, като дълбоко осъзнат политически акт е приел участието си в „Над Сантяго вали“ и многобройният екип от български кинотворци: художник-постановчиците М. Маринов и К. Джидров, актьорите К. Цонев, Н. Петров, Д. Буйнозов, В. Дикова, Н. Тодев, М. Михайлов, Е. Стефанов, Св. Неделчев и много други.

Ани Жирардо и Рикардо Кучола в сцена от филма





Жан-Луи Трентинян в сцена от филма „Над Сантяго вали“

По същия начин оценяват творбата на Елвио Сото и зрителите, изпълващи киносалоните в редица страни. И при възгласите на борците във финалния епизод на филма „Жив е Салвадор Алиенде!“, „Жив е Пабло Неруда!“, „Жив е народът на Чили!“, в мълчаливото си съучастие те се присъединяват към тях:

— Сегга! И завинаги!...

„НАД САНТЯГО ВАЛИ“, френско-български игрален филм, 1976 г. Сценарист и режисьор—Елвио Сото, оператор—Жорж Барски. В ролите: Найчо Петров, Димитър Буйнозов, Димитър Герасимов, Рикардо Кучола, Лоран Терзиев, Ани Жирардо, Биби Андерсон, Жан-Луи Трентинян и др.

„Филмови територии“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Втората книга на Григор Чернев „Филмови територии“ е своеобразен автопортрет на пристрастията, тематичните параметри и жанрово-стилистичните особености на неговото критическо перо. Обхванала проблемни статии, творчески портрети и рецензии, написани през различно време от 1967 г. насам, тя е обединена от амбицията да даде разнообразна картина на определени насоки в българското киноизкуство, да очертае филмови територии, където се срещат различни проблеми и явления, чакащи своето осмисляне и оценка.

Григор Чернев демонстрира сравнително широк аспект от критически интереси — от проблемите на кино-критиката до проблемите на документалното кино, от взаимоотношенията телевизия — кино, до взаимоотношенията актриса—екран, от политическия филм до мюзикъла. . . . Обект на неговото внимание са както текущите, в известен смисъл „лабораторни“, „производствени“, въпроси, така също и въпросите, свързани с цялостното развитие на филмовото изкуство. Като опитен публицист той напипва най-парещите, най-актуалните за даден момент проблеми и с една завидна оперативност ги поставя на дневен ред, за да ги обгледа, обсъди и ако е възможно, да очертае перспективите за тяхното разрешаване. Тази негова особеност разкрива един критик, който изцяло стои вътре в кинематографичния живот на страната ни и искрено е загрижен за днешния и бъдещия ден на националното ни филмово изкуство. С изтичането на годините неговите статии не са загубили своето значение въпреки оперативността и публицистичния си стил, защото в тях е търсена перспективата или историческата съизмеримост на повдигнатите проблеми.

Стремежът за обединяване на различните клонове от кинознание-то — кинокритиката, историята и теорията на киното, — заявен в програмната статия от „Критически вълнения“ — „Аспекти“, с която се открива книгата, е особено подчертан в рецензиите на Григор Чернев за българските игрални филми. Визиращи конкретен факт, те разглеждат идейно-художествените резултати в един съпоставителен анализ с други произведения на нашето или световното кино, като по този начин търсят да определят мястото на филмовия феномен в историческото развитие на киното. Без съмнение тази тенденция в нашата оперативна кинокритика е твърде плодотворна — рецензиите от книгата „Филмови територии“ недвусмислено го доказват.

В портретуването на някои наши режисьори — Невена Тошева, Христо Ковачев, Вълко Радев — Григор Чернев очертава най-яркото, най-характерното за тяхното творчество. Стреми се към лаконизъм и яснота на оценките, като обединява изследването си от една вътрешна тема, която открива във филмите им. В повествованието си той включва и интервюто, което осеежава портретите, но не довежда до тънко проникване в творческата лаборатория на художниците. Портретът-разговор, наченки на който съзираме в книгата „Филмови територии“, още не е постигнат, още не е убедителен като композиция и внушение. Но привлекателното в случая е, че Григор Чернев, който в една от статиите си ратува за разнообразие на жанровете в нашата кинокритика, за търсене на нови форми на писане, се стреми да осъществи на практика своите изисквания.

Радостно е обстоятелството, че нашата кинолитература се обогатява с нови заглавия. Това дава възможност не само да се обгърнат проблемите на киното от различни аспекти, но и да се очертаят индивидуални критически почерци, които да пречупят филмовите явления през своя стил. „Филмови територии“ е от тези книги, които се вглеждат в различни сфери на кинематографичния живот през една индивидуална критическа призма, която не изключва другите възможни пътища към художествените факти и именно затова обогатява общия поглед върху състоянието и перспективите на българското киноизкуство.

ЗОЛТАН ФАБРИ:



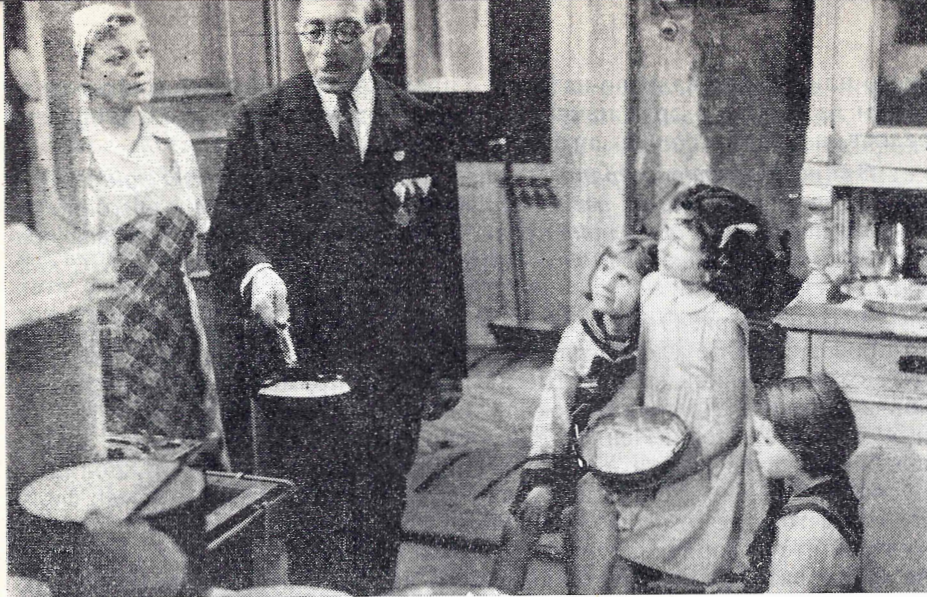
„Изследвам характера на насилието“

Золтан Фабри е роден на 15. X. 1917 г. в Будапеща. Завършва гимназия през 1935 г. Започва като художник, завършва Висшия институт по изобразително изкуство, след което се записва да следва във Висшия театрален институт. Между 1941—1944 г. е в състава на будапещенския Народен театър като артист, режисьор и декоратор. През 1945 г. сключва договор с будапещенския театър „Виг“, а по-късно — от 1946 г. до 1948 г. — е режисьор и декоратор при трупата на „Театър Мювес“. За сезона на 1948—1949 г. сключва отново договор с Народния театър, а през 1949—1950 г. е директор на новия „Театър Утьоро“. През лятото на 1950 г. го назначават за художествен ръководител на националното филмово производство. Две години по-късно — през 1952 г. — снима първия си игрален филм. Оттогава той е преди всичко кинорежисьор, въпреки че понякога все още прави проекти за декори на различните будапещенски театри и много рядко за театри в провинцията. Два пъти му е присъдена държавната награда „Кошут“, има звание заслужил артист, от 1957 г. е председател на Съюза на унгарските филмови дейци, а от 5 години насам е председател на Съюза на унгарските филмови и телевизионни артисти.

По-нататък поместваме отговорите, които той дава на поставените му от унгарския филмов журналист **Йорг Фенивеш** въпроси.

Въпрос : Уважаеми Золтан Фабри, в Унгария, а също така и в чужбина сте познат като най-изтъкнат режисьор на унгарското кино-изкуство. Смятат ви за деец на изкуството, който работи винаги на своето — много високо — „равнище“ и който с всяка своя творба успява да извоюва признанието на международния филмов свят. Именно заради това желая да попитам кой филм считате за най-големия си провал?

Золтан Фабри: Необичаен въпрос за откриване на един разговор, но несъмнено засягащ болното място. Дори не трябва да се напругам за отговора — филмът „Лудият април“. Този филм беше първата ми работа след контрареволуцията през 1956 г., когато всичко се правеше малко прибързано, тъй като целта беше колкото се може по-скоро да се задвижи производството, да се започне наново творческата работа. „Лудият април“ от гледна точка на обществените проблеми, които третира, и художественото равнище беше разходка из лекия жанр. Не ме разбирайте криво, не се срамувам заради този филм, нито пък се отричам от него, защото имах възможността да работя с талантиливи артисти, като например младия Ласло Меншарош и други. Но въпреки това тая моя творба чувствавам най-малко за „филм-Фабри“ и когато ме помолят да съставя една ретроспективна програма от творбите си, последователно изключвам този филм. Имам и един друг филм, който обичам, както майка обича детето си, отгледано с най-много трудности. В Унгария и критиката, и публиката го отхвърлиха. Това бе филмът „Късен сезон“. Учудвам се на това, защото на времето филмът имаше успех в чужбина, например ГДР, ГФР, а на биеналето във Венеция получи четири награди. Не зная защо в страната той беше приет с пре-



„Професор Ханибал“

дубеждане и неразбиране. Знам само, че и днес се боря за „реабилитирането му“. Но не желая да говоря повече за това.

Въпрос: Може ли да кажем, че вашите филми в основата си се облягат на литературни творби?

Золтан Фабри: Несъмнено по-голямата част от моите филми са направени по някаква литературна творба или въз основа на литературно произведение. Постоянно търся подходящ литературен материал, от който да черпя мисли за продължаването на започнатите от мен филми. С какво желая да се занимавам по-нататък? Главната ми тема е изобразяване характера на насилието. Като маниак се стремя да огледам, да опипам, да усетя от всички страни различните изяви на насилието и в неговите рамки — общественото положение на човека. Но преди всичко ме занимава времето на фашизма, методите и механизма му. Моите герои обикновено живеят във време на големи изпитания. Стремят се да надживеят изпитанията. Понякога, защищавайки живота си, те се провалят, като например главните герои на филмите „Професор Ханибал“ и „Късен сезон“. В по-тесни и по-широки сфери се опитвам да се доближа до съществени моменти на създаването, изграждането, господството и „силния период“ на фашизма. Филмът, който сега правя — „Петият печат“, — се занимава също с тази проблематика. А защо използвам за него и литературен материал? Защото не само аз съм съвременник и не само аз съм бил очевидец на тези събития. Именно заради това не мога да кажа, че филмите ми имат автобиографичен характер. С очите на съвременник, преживял историята, бих желал да се стремя да осветля от различни страни събитията. Затова събирам материали и от живота, и от литературата. Между другото никога не снимам филм по литературна творба като нейна адаптация. Допълвам дейст-

вието или го извеждам по-нататък, прехвърлям го в друг жанр или го карам да звучи по друг начин — и това ми донася не само творческа радост, а и радостта на „играта“.

Въпрос: Литературата, която анализира и показва фашизма, е изключително богата. С увереност може да се твърди, че в чужбина тя е много по-богата, отколкото у нас, в Унгария. Въпреки това вие правите филмите си изключително въз основа на унгарски автори. С какво се обяснява това?

Золтан Фабри: Откровено казано има много унгарски автори, чийто произведения с удоволствие бих заснел, но мога да преработя творбите само на някои от тях. Ще ви дам един пример. От много отдавна обичам романа „Довиждане, скъпа“ на популярния писател от 30-те, 40-те и 50-те години Йожи Йеньо Тершански. Действието се развива в Полша по време на Първата световна война, участвуват немци, поляци и руснаци. Всъщност би било хубаво да се направи по този роман филм. Въпреки това не се решавам. Понеже ме смущава обстоятелството, че чужденците говорят на унгарски. Чувствувам, че един от елементите на филмовата реалност е запазването на езиковата оригиналност. Ако във филмите ми някъде участвуват чужденци, като например в епизода в Дубровник от филма „Незавършената фраза“, всички говорят матерния си език или езика на страната, в която гостуват. Мисля, че в това отношение театърът е много по-гъвкав, отколкото филмът. В театъра лесно премахвам езиковите бариери, но във филмите не съм способен да ги пренебрегвам. Затова колкото и да ме привлича една успешна „чужда творба“, без езиковата вярност не зная какво да правя с нея. От друга страна, като унгарец най-добре познавам нашия живот, виждам най-добре неговите вътрешни условия и закони. Най-добре познавам истинните основи на унгарската действителност. Значи, тук най-добре мога да развия, да разгърна своята творческа сила. Казва ми и в чужбина да гостувам като режисьор, но аз не приех. Изглежда, че в мен има нещо, което ми пречи да се наема с такава задача.

Въпрос: Това означава ли, че и копродукциите са ви чужди?

Золтан Фабри: По принцип се въздържам от тях, въпреки че филмът „Момчетата от улица Пал“ е копродукция. От 20 години наблюдавам съдбата на копродукциите и намирам, че те винаги водят до художествени компромиси.

Въпрос: От 25 години работите във филмовата фабрика, от 23 години снимате филми. Навярно неведнъж сте си правили равностойна какъв творчески път е изминал Золтан Фабри?

Золтан Фабри: Творчеството има две страни — вътрешна и външна. Да започнем с външната. Решаващо значение за мен изиграха онези девет-десет години, прекарани в театралния свят. Първо се записах във Висшия институт за изобразително изкуство, след това завърших театралния институт. Тогава в Унгария не се обучаваха театрални режисьори. А аз исках да стана режисьор. За да мога изобщо да работя в тази сфера, трябваше да завърша курса по актьорско майсторство. Имах възможност да постъпя в театър „Виг“ като асистент на известните личности на театралното изкуство Арпад Хорват и Даниел Йоб. След това сключих договор с Народния театър като актьор, ре-

жисьор и декоратор. Отдаде ми се голямата възможност да поставя на сцената произведения на Жирардо, Грилпарцер, Шекспир. След войната, когато започна новият театрален живот, национализираха театрите и аз станах директор на един от тях. След един сезон, минал с голям успех, ме извикаха в Главната филмова дирекция и ме попитаха дали имам желание да направя филм? Нуждаеха се от нови сили, а режисьорите бяха малко. Така през 1950 г. започнах работа във филмовата фабрика като художествен директор. Две години по-късно създадох първия си филм. Този филм се роди като реакция срещу схематизма. Може би по-рано от другите аз разбрах, че изкуството ни е схематично, това констатира и критиката, но тогава още много плахо. Първият филм, на които бях режисьор — „Буря“, — въпреки това носи белезите на схематизма. По централно нареждане трябваше да преработя много неща. За щастие следващите ми филми „Знак на живота“ и особено „Въртележката“ са направени в такова време, когато след XX конгрес на КПСС условията значително се промениха. Хората на изкуството получиха възможност за по-свободна изява. Именно в такава атмосфера направих филма „Професор Ханибал“. През 1956 г. избухна контрареволюцията, след нея фронтовете за известно време се объркаха — 1956 г. остави своите следи. Много бавно се разведряваше мракът. Заснех двата си филма „Сладка Ана“ и „Две полувремени в ада“, които бяха приети или категорично отхвърлени. И в двата конфликтите бяха остро заявени. Времето след 1956 г. можеше да бъде изразено само по този начин. Но животът стана по-сложен. Събитията в света ни се разкриха в цялото си многообразие и драматизъм. Законите на живота се оказаха много по-сложни, отколкото всъщност допускахме.

Въпрос: Значи, вътрешната посока на развитието е от простото към сложното?

Золтан Фабри: От гледна точка на разкриване на зависимости-те безусловно се движи към по-сложното. Да, това е общата му посока.

Въпрос: С какво тогава се обяснява противоречието, че до откриване на зависимостите стигате по все по-сложни пътища, докато вашият творчески стил все повече се очиства и опростява? Някои дори заявяват, че стилът ви става академичен.

Золтан Фабри: Често съм чувал това определение за творчеството си. Но си позволявам да го поставя под съмнение. Не само защото долавям в него и смисъла „закостенял“ или нещо подобно, а и защото просто не го чувствам вярно. Фактически чрез сложните зависимости на обикновените мисли искам да разплетая системата от противоречия. По-сложното мога да направя разбираемо чрез опростяване на формите. Формите ми обаче не са винаги толкова прости. Светът на мислите в някои мои творби изисква по-сложна форма на реализация. Имам пред вид филмите, които съм направил с ретроспекции, например „Късен сезон“ „Незавършената фраза“ или по-раншния филм „Дневен мрак“. Темата на тези филми изискваше да потърся и да намеря друга форма на филмов език. Този процес е в тясна връзка с художествената революция на френското кино в периода на „новата вълна“. Ален Рене във филма „Хирошима, моя любов“ е използвал съвършено нов елемент за изобразяване на настоящето и миналото, който дава възможност

за абсолютно ново филмово изразяване. Това е ретроспекцията. Лично аз в момента свързвам истинската зрелост на киноизкуството с тази революция.

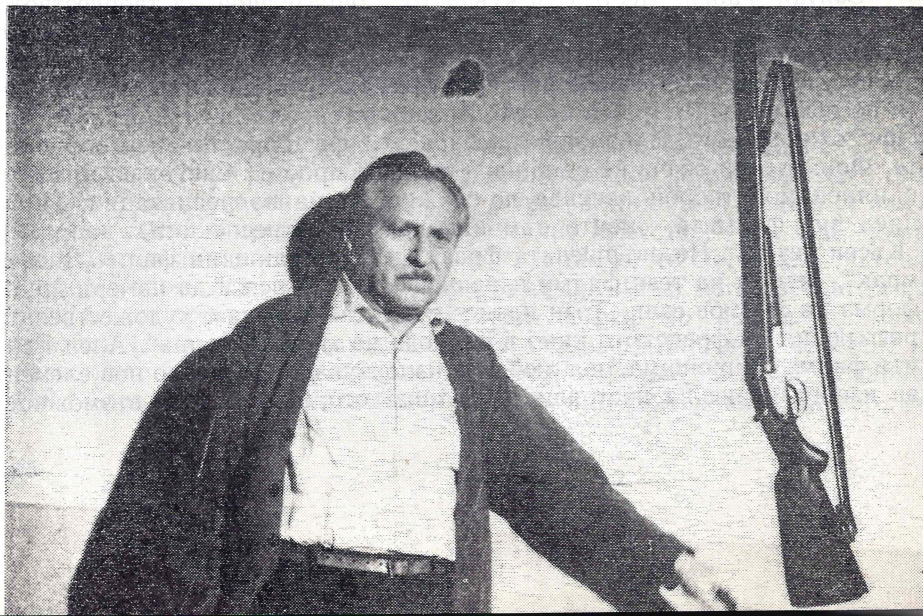
Въпрос: Спомних си, че на времето филмът „Хирошима, моя любов“ създаваше много проблеми за една част от публиката. Това ме подтиква към следващия въпрос — смятате ли, че в споменатите от вас филми „Дневен мрак“, „Късен сезон“ или „Незавършената фраза“ използваната ретроспекция се разбира от всички?

Золтан Фабри: Вероятно не. Не мога обаче да си представя произведение, което би могло да изрази сериозно съдържание без адекватна форма. Едно без друго те са куци. Единството между съдържанието и формата, чиято теория бе създадена от Хегел и развита от марксизма, е задължително. При избора на темата и съдържанието на филма ние избираме и онази форма, в която то се побира. В крайна сметка, ако един филм е много сложен, целта винаги е да са много онези, които могат да следят неговата реализация. Не съм на страната на филмите, които доставят безгрижно преживяване. Убеден съм, че една творба на високо равнище принуждава зрителя да мисли върху видяното и след излизането от киносалона. Не обичам капризите. Винаги търся формата, която е най-подходяща за изразяване на дадено съдържание. Постъпвам така, за да бъде разбран максимално. Навярно затова се създава впечатлението, че съм станал по-„прост“.

Въпрос: Това звучи като признание под було. Сякаш вие сте се отказали от определен слой публика. Може би дори от публиката на нации с ниска култура.

Золтан Фабри: Трябва да призная, че е така. Но веднага искам да задам въпроса, има ли възможност за някакъв избор? Ако човек прегледа статистиката за унгарските филми през последните десет години, може да намери два филма, които са имали масов успех — „И врабчето е птица“ и „Лилава акация“. Не желая да засягам колегите, но

Антел Пагер във филма „Двадесет часа“



не е това единственият проходим път. В крайна сметка човек се придържа о собствената си художествена програма и поддържа онова художествено равнище, под което не може и не иска да твори. Мен животът винаги ме стимулира да говоря за това, което е безкрайно важно, а да се говори за него, не само че не е лесно, но дори и болезнено. При това се стремя да говоря така, че всеки, който желае, да ме разбере. Но напразно ще се обръщам към този, който не иска да разбира или не е предразположен към приемането на тема от този тип. Защото считам, че не творецът на изкуството трябва да слезе до зрителя, а зрителят трябва да се издигне с помощта на твореца до съответното ниво на изкуството. У нас това е въпрос на естетическо възпитание. Предполагам, че в страните, където общото ниво на културата е по-високо от нашата страна, проблеми с разбирането на филмите няма. Задачите, които засягат вкуса на зрителите, са едни от най-важните пред твореца и образованието на народа.

Въпрос: Защо вие, който в театъра сте поставяли и комедии, във филмите си се стремите повече към драмата?

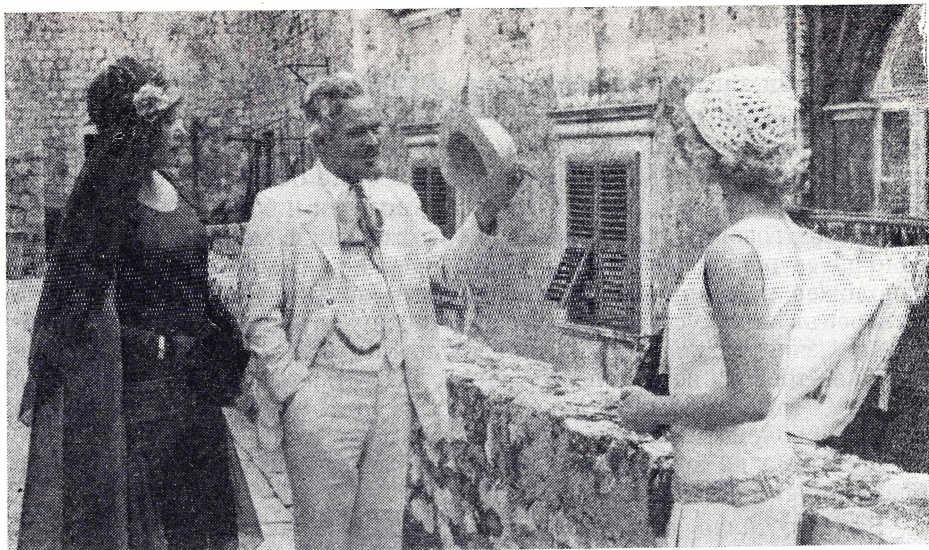
Золтан Фабри: Опитът и жизнените ми наблюдения ме отклоняват от света на комедията и ме подтикваат към изобразяването на по-различни проблеми. Във филма аз съм привърженик не на комичното, а на отклонението от драматичния жанр — гротеската. Преди двадесет години филмът „Професор Ханибал“ беше първата ми творба, в чиято трагичност се появи гротеската. Това се повтаря и в други творби, като „Две полувремена в ада“ и филма, който снимам сега — „Петият печат“.

Въпрос: Бихте ли ми казали нещо за новия си филм „Петият печат“?

Золтан Фабри: Осъществявам този филм по произведение на писателя Ференц Шанта, автора на „Двадесет часа“. „Петият печат“ е написан една година преди „Двадесет часа“ — през 1963 г. и оттогава

„Плюс минус един ден“





„Незавършената фраза“

ме занимава мисълта за неговото филмиране. Отново се занимавам с фашизма. Само че от една не толкова често срещана страна: създаването на „живи мъртъвци“. Фашизмът е изработил свой метод за „произвеждане“ на такива хора, духовно и волево мъртви, които все пак живеят и работят. Действието на „Петият печат“ се развива в Будапеща през 1944 г. след окупирането на града от хитлеристите. Четириима обикновени хора искат да избегнат трагичните обрати на времето. В интерес на това измислят дребни, частни философии, с които да успокоят съвестта си. Но животът ги поставя в такива ситуации, при които те трябва да се издигнат над тях. Героите са изправени пред дилемата да спасят живота си и да изменят на своето кредо или да загинат, но да останат верни на идеалите си. Само единият предпочита да остане жив.

Въпрос: Как вие, Золтан Фабри, познатият от света на киното, виждате света на киното? Каква е главната насока в съвременното киноизкуство?

Золтан Фабри: Това е въпрос, на който днес трудно бих могъл да отговоря. Убеден съм, че сега киноизкуството е в един специфичен и труден период. С други думи, е в криза. Признаците за това са много. Например борбата за публика. Но не противоречи ли това на факта, че в Америка броят на зрителите в кината отново нараства и достига нови върхове? Несъмнено икономиката на Америка изживява рецесия. В кризисните периоди, като започнем от голямата икономическа криза през 1929—1930 година, броят на кинозрителите винаги е нараствал. Предполагам, че и сега става дума за някакъв подобен процес.

Въпрос: В западни списания четем, че филмът днес върви към собственото си освобождаване.

Золтан Фабри: Мисля, че това не е установен факт, а по-скоро обяснение на една ситуация. Въпреки че несъмнено могат да се открият известни „освобождаващи се“ тенденции като ужаса, порнографията, мазо-сализъм и други. С цитирания израз не съм съгласен. Собственото си скромно съмнение бих подкрепил така: исторически е доказано, че в културата на всяка упадъчна и отминаваща епоха, в съответна

форма с духа и възможностите на епохата, се открива същата тенденция. За последния период на всички режими — Египет, Атина и Рим — е било характерно засилването на отпуснатостта. Промяната на мисленето по тази посока се възприема като предчувствие за някаква опасност. Убеден съм, че днес в развитите капиталистически страни се извършва подобен процес. Движението към сляпата улица, безизходната от видимата опасност създават трагичното самочувствие, което предлага за променливото съзнание спасение в отпуснатостта. Не вярвам обаче, че това е изходът.

Вярвам в ангажираното изкуство и не мога да приема, че пътят на човечеството е към човека-инстинкт и към пустотата. Близо шестдесет години живея с непоклатимото убеждение, че заложената вяра в човека и човечеството е правомерна.

Филмография:

1952 — „Буря“, 1954 — „Знак на живота“, 1955 — „Въртележката“, 1956 — „Професор Ханибал“, 1957 — „Луният април“, 1959 — „Хищник“, 1961 — „Две полувремена в ада“, 1963 — „Дневен мрак“, 1964 — „Двадесет часа“, 1965 — „Лято във Визиварош“ (съвместна продукция с телевизията), 1966 — „Късен сезон“, 1968 — „Момчетата от улица Пал“ (американо-унгарска копродукция), 1969 — „Добре дошъл, господин майор“, 1971 — „Мравуняк“, 1973 — „Плюс минус един ден“, 1974 — „Незавършената фраза“, 1975 — „Пегият печат“

Фест '76 — ехо от годината на жената

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Тази година белградският ФЕСТИВАЛ бенаочен и донякъде осмислен от темата за жената в киното, тема, която според предварителните заявления трябваше да заеме главното място в официалната програма на фестивала и да бъде в центъра на един международен симпозиум. Едва ли може да се твърди, че в първата част от намеренията си — да покаже преимуществено образа на съвременната жена върху екрана — фестивалът напълно е успял. Наистина редица произведения, които бележат пътя на киноизкуството през изтеклата година и са свързани със съдбата на жената, с нейните противоречиви проблеми в дадената социална среда, намериха място във фестивалния репертоар. Философът Бергман например навлиза деликатно, но много навътре в духовния свят на жената и нейния съпруг в „Сцени от брачният живот“. Един изострен до болезненост анализ на „сдружеска психология“, една дискретна преоценка на нравствени стойности, наложена след дългогодишно семейно съжителство — при това без често срещаната се у Бергман открита еротична сцена, а главно с изразните средства на нюансирания диалог и докосването до вътрешния свят на героите, чрез изследване духовния израз на лицата им в едър план (филмът е снет за телевизията). Лив Улман в партньорство с Ерланд Йозефсон и при епизодичната намеса на Биби Андерсон ни поднасят този кристал, в който проблясват ярко много и важни нишки на женско-мъжките отношения в днешно време. Сериозен „женски“ филм на ФЕСТИВАЛ'76 бе и „Алис вече не живее тук“ на Мартин Скорсезе, който в убедителен реалистичен план предава трескавото до истеризиране ежедневие на една самотна американска жена. Елен Бърстин, носителка на наградата „Ос-

кар“ за женска роля през 1975 г., успява наистина да ни зарази с душевната сила на една личност, изправена през неизвестността на утрешния ден, воюваща с живота, понякога побеждаваща. Една друга талантлива американска актриса — Джина Роуландс — също крачи по пътищата на жената, потисната от семейни и социални комплекси в „Жена под влияние“ на Джон Касавитис, но нейната орис е да остане победена от живота, да пропадне. Впрочем темата за „пропадането“ се появява и в други филми, представени в Белград — в „Сандакан, дом № 8“ (Япония, реж. Кей Кумай), героинята е обречена на проституция; в западногерманския филм на Фолкер Шльондорф „Изгубената чест на Катерина Блум“ героинята, ненамирайки обществена справедливост, завършва в затвора заради убийство; Луиджи Дзампа прави от младата прогресивна учителка в Сицилия оръдие на насилието („Уважавани господа“)... И като прибавим приноса на социалистическите кинематографии, третиращи проблема за жената — познатите ни произведения „Тримесечен отчет на чувствата“ на Кжищоф Зануси с Мая Коморовска, „Осиновяване“ на Марта Месарош с Кати Берек, „Старите стени“ на Виктор Трегубович с Людмила Гурченко и „Осъдени души“ на Въло Радев с Едит Солай, — така изглеждаше жената на екрана на тазгодишния ФЕСТ. Като се размие нейният образ в поредицата „чисто мъжки“ (също така на добро ниво) филми, показани на фестивала (може би и повече от „женските“), като „Дерсу Узала“ и „Премия“ на (СССР), „Кучешки следобед“, „Кръстникът II“, „Един прелитна над гнездото на лудите“ или „Ролърбол“ (САЩ), „Професия: репортер“ и „Толкова много се обичахме“ (Италия), „Обетована земя“ (Полша), „Всеки за себе си и бог срещу всички“ (ГФР) и прочие, жената сякаш остана да заема същото място, което е заемала и на всяко друго филмово стълпотворение. Да не говорим, че зрелища от типа „катастрофи и страх“ като „Челюсти“ и „Адската кула“ нямат нищо общо нито с жената, нито въобще с художествената селекция на един такъв сериозен и реномиран фестивал.

Част от гостите на ФЕСТ'76, Белград. В центъра директорът на фестивала Милотин Чорич, Людмила Гурченко, Сергей Бондарчук и Въло Радев





Сцена от филма „Дерсу Узала“ — СССР, режисьор Акира Кurosава

По-обхватно и съсредоточено бяха разгледани проблемите на жената на международния симпозиум, проведен в рамките на ФЕСТ'76. Темата на симпозиума, разработена и в основните доклади, беше „Жената във филма“. Основни доклади бяха изнесени от представители на СССР, САЩ, Югославия, Полша, Франция, ГФР, Италия, България и бяха публикувани в специално издадена книга. По време на дискусиите основната тема сякаш се изплъзна от центъра на симпозиума, доколкото редица специалисти в областта на психологията, юриспруденцията, сексологията, биологията, както поети и писатели, не засегнаха пряко връзката жена — кино, въпреки че много от техните мисли бяха задълбочени, интересни, носеха определена стойност. По-близо до проблемите на жената, отразени на екрана, стояха докладчиците, които изследваха различни аспекти на женското присъствие пред и зад камерата. Така полският критик Йежи Плажевски скицира женския образ в историческите и историко-революционните филми, подлагайки на критика аполитичната позиция на „случайността в историята“, изразена например в „женския“ филм „Нощен портиер“ на „женския“ ре-



„Атентатът в Сараево“ (Югославия), режисьор Велко Булаич.

жисьор Лиляна Кавани. Галина Долматовска, киноведка от СССР, посвети труда си на жената — утвърдител на нравствения идеал във филмите, свързвайки нейния образ с традициите на руската литература. Задълбочено, с редица примери от филми и пиеси американската кинопублицистка Барбара Лиминг анализира реалния и художествен образ на жената в доклада си „Женски сбрази в американския филм“. Югославските автори Яра Рибникар, Рапа Щуклие, Ранко Мунитич разгледаха жената от позициите на творец, потенциален и кинетичен създател на филми, активен съучастник в кинематографичния процес. Френският критик Жан-Пиер Ланкола запозна симпозиума с една студия върху женски образи във френското кино от 1930—1960 година. Курт Хабернол от ГФР изследва сбрази на жената като робиня и обект на забава в западногерманския филм. Опит за психоанализ на женската природа в киното направи италианският критик Микеле Манчини. Пищещият тези редове се помъчи да обхване социалните проблеми на жената през 1975 г., художествено претворени на екрана, в доклада си „Жената на екрана '75: еманципация, [с]експлоатация“, който се предлага по-нататък на вниманието на читателя.

Жената на екрана '75 — еманципация, (с) експлоатация

Двеста години след като известният Хипел беше казал: „Жените са първите възпитатели на човешкия род“, киното се опитва да подкрепи и да дискутира тази мисъл.

Да я подкрепи, защото днес пред камерата и зад камерата — говорим за филми, които оставят някаква дия — застават жени, ако не непременно с амбицията да възпитават човешкия род, то поне с желанието да му съобщят нещо, да споделят нещо, считано от тях за важно.

Да я дискутира, защото на екрана — пак във филмите, оставящи някаква дия — се говори днес така често за невъзможната или неизползуваната (докрай?) възможност на жените да влияят върху възпитанието на човешкия род.

Режисьорки като Маргерит Дюра, Марта Месарош, Лариса Шепитко, Аньес Варда, Лиляна Кавани, Бинка Желязкова с факта на творчеството си доказват кинетичните прояви на еманципацията — с таланта, остроумието и вкуса си. Повечето от тях са надраснали вътрешната необходимост да се занимават в творчеството си с проблемите на своя пол. Актриси като Хариет и Биби Андерсон, Мая Коморовска, Ани Жирардо, Тамара Макарова и Лидия Федосеева, Кикую Танака, Джина Роуландс и Елен Бърстин, Роми Шнайдер, Мари Тьорьочик, Лит Зу, Джейн Фонда, Фатиме Баумари, Мари Жозе Нат, Невена Коканова и много други извоюваха не само преклонението пред „парфюма на дамата“, но наложиха респекта пред личността на жената — основен творчески фактор в аудио-визуалните изкуства, след като със своята лична сила и слава са обрели лаврите от спечелената битка за равноправие. На екрана тези актриси и през изтеклата година създаваха образи на жени, които са в поход към различни висини на еманципацията, равноправието, свободата.

Разбира се, идейно-философските предпоставки на този поход, както и етапите му, са различни в зависимост от дадената социална среда и обществена структура, в която персонажите решават своите проблеми. Героинята на Кикию Танака от „Сандакан, дом № 8“ е жертва на проституцията, тя трябва да преодолее една вековна предумисъл за жената като вторична суровина; героинята на Хариет Андерсон от „Бялата стая“ търси изход от самотата и отчуждението в един модерен и привидно задоволен свят; Валерй Перин се мъчи да съхрани ценностите в една човешка връзка, осъдена на разруха на пръв поглед поради дрогата, всъщност поради сложната психо-физическа натовареност на личността в дадените условия („Лени“); Джина Роуландс не може да осигури на своята съвременничка избор на място в живота, в семейството, в обществото („Жена под влияние“). Докато в „Тримесечен отчет на чувствата“ Мая Коморовска издига героинята си до освободената съвременна личност, която също воюва срещу някакъв екстракт на проституирането — но с чувствата, в рамките на познатия триъгълник; Кати Берек прави от своя образ в „Осиновяването“ една поема, която девалвира самотата и отчуждението, Любов Полехина („Дъщери и майки“) и Елена Коренева („Романс за влюбени“) доказват своето право на избор, макар не винаги съобразено с катехизисните разбирания за морала — но на едно високо стъпало по стълбата към идеала; а „Момичето от Ханой“ няма нито условията, нито времето за

Дъстинг Хофман и Валери Перин (награда за женска роля в Кан-75) във филма „Лени“ — САЩ



каквито и да е „мирновременни“ проверки на чувства и мисли: то доказва своето равноправие и освободеност с оръжие в ръка в името на един голям национален и революционен идеал.

През 1975 г. Индира Ганди продължи да демонстрира как една жена може да управлява, Маргарет Тагър изкуши английския консерватизъм и застана начело (за добро или зло) на английската консервативна партия. Ортенсия Буси де Алиенде стана странстващият символ на борбата за освобождението на Чили. Още ечи ехото от космическия подвиг на Валентина Терешкова, от протеста на Анжела Дейвис, звучат песните на Джоан Бейс.

И още много жени. . .

Светът развява своите черни и червени знамена. И на Запад, сред седящите стачници, манифестиращите и стрелящите все повече не могат да се отличат момчетата от момичетата, мъжете от жените. Влиянието на социалните фактори, борбата за идеала на справедливостта, икономическото и нравственото израстване на членовете на обществото — всичко онова, което бих нарекъл политика, навлезе в съзнанието на всеки мислещ човек, за да не излезе вече никога оттам. Авангардът на жените се радва също така на тази „интоксикация“, но не навсякъде масата на жените е осмислила нейното влияние. Най-контактен художествен израз на феномена еманципация естествено е киното поради неговата обхватна и документална наблюдателност, неговата относителна реалистичност (съотнесена с другите изкуства), възможността му да влезе най-лесно в комуникация. Най-близкият художествен посредник на връзките със света стана екранният образ, т. е. характерът, представляващ една нация, отразяващ синтетичния продукт на дадена система, изявяващ се от името на една класа или социална прослойка, или възрастова група. Така в епохата на масовата комуникация и в една година, която резонира по сеизмографски чувствително на промените в процеса на политическото мислене, в душевност, психология, оптимизъм и песимизъм, отчуждение и интеграция и която носи името „година на жената“, киното може да ни разкаже едва ли не всичко за онези, които мислителят нарече „първи възпитатели на човешкия род“. В Третия свят, на Запад, в света на социализма.

В единия край на планетата — състезания на диети, в другия край — недоаяждане. Някъде една жена превзема космоса, другаде три жени са законни съпруги на един и същи мъж. Борбата за еманципация и срещу експлоатацията се води на толкова различни стъпала в нашия идеологически разделен свят. И толкова различни са националните нюанси в решаването на „женските“ проблеми, които не могат да не бъдат част от социално-политическите проблеми на страната. Какво ни показва Сембен Усман през 1975 г. в своя филм „Ксала“? На пръв план нравствената низост, до която стига жената в днешен Сенегал, поставена почти официално в условията на един съвременен харем. И това вече би било достатъчно, за да оправдае критично-реалистичното въздействие на филма. Но талантливият режисьор не спира тук. Срещу бащата-многоженец въстава младата му дъщеря, минирайки по този начин една закостеняла до религиозна догма традиция. И цялата сатира срещу моралната корупция, изхождаща от „женския“ проблем, се



Лив Улман и Ерланд Йозефсон във филма „Сцени от брачния живот“ (Швеция),
режисьор Ингмар Бергман

прехвърля върху терена на властта, където многоженецът-държавник е толкова импотентен („Ксала“ ще рече импотентност), колкото у дома, колкото е въобще импотентна властта на неоколониализма. Пионерът на африканското кино Момар Тхиам взема повод от своята млада героиня във филма „Бакс“, за да потърси социалните корени на престъпността в сенегалската действителност. Диконге Пипа иска да реши чрез образа на своята млада жена в „Муна Мото“ („Детето на другия“) важни въпроси за любовта, брака, семейството в днешен Камерун; друг камерунски режисьор — Даниел Камба — остро разобличава покупко-продажбата на момичета, чиято „брачна цена“ се определя от големината на зестрата („Пус—Пус“). Алжирецът Слим Риад извежда във „Вихрушката на живота“ конфликтите на поколенията жени до необходимостта от промяна на политическата система в обществото. Фатиме Баумари изгради образа на съвременна алжирска жена, която постепенно се освобождава от духовното колониално наследство и придобива съзнанието на строителя на един нов живот. Тук е мястото да си припомним думите на Лахдар Хамина, казани по повод новия му филм „Вятърът на пясъците“. „... Захващам се с един парещ проблем: жената в алжирското общество. Жената — противопоставе-

на на вековно мракобесие, жената-предмет, жената-затворница. Моята майка с пълно право казва: „Баща ти умря като герой, но той ме затвори в продължение на 40 години в един двор и аз никога не видях улицата. Ако господ му прости, аз никога няма да му простя“...“

Широка и висока изглежда стълбата към еманципацията. В дадена социална среда едно превзето стъпало означава жената да отиде на улицата, в друга — да не отиде на улицата. Младата героиня от филма на Минрал Сен „Хор“ не може да намери работа, демагогията на индийската буржоазия, съгласно която „всеки има право на труд според образованието си“, ще изхвърли утре момичето на улицата. При принципно същите условия — само че в селска среда — поставя героинята си Сиям Бенегал в новия си филм „Разсад“. Въпросът „Професия или улица?“ стои и пред героинята на Малини Фонсека от Шри Ланка във филма „Как ставаш възрастен“: за цейлонското селянче Сусилловати се оказва почти невъзможно, особено при наличието на напредничави убеждения, да учи, да се развива. Впрочем темата „жената на улицата“ — като потенциално и кинетично явление — е вълнувало десетки кинотворци през 1975 г., особено в Азия, като се започне от тайландската и пакистанската филмова продукция и се стигне до най-крупната киноиндустрия в света — японската. Разбира се, и гамата на творческото и гражданското отношение към жената на улицата е твърде широка: от гневното разобличение, до филантропичното съжаление или дори до позицията за жената „личност“ именно защото владее улицата в един поначало „мръсен свят“... .

По-друг акцент придобиха проблемите за жената през изтеклата година в Латинска Америка. Естествено основните въпроси — за препитанието, имота, образованието, семейството, свързани със съдбата на жената — имаха мястото си и във филмовата продукция на латиноамериканския континент. Достатъчно е да споменем героинята, която през създаде Елена Рохо в мексиканския филм „Дом на юг“ на Серхио Олхович, или новия филм на Де Андраде „Брачна двойка“. Но още неизтеклата кръв от трагедията в Чили, политическите събития, станали в крупни страни-филмопроизводители като Бразилия и Аржентина — всичко насочи четката на художника към портрета на една жена, бореща се на друго стъпало за своите права: жената на улицата, но манифестираща, жената в затвора, жената в изгнание. Създаде се сякаш един събирателен образ на жената от този свят на ежедневна непоносимост, в който законът на бъдещето е победата, а на настоящето — наказаната саможертва. Ортенсиа Буси де Алиенде, кръстосвайки през 1975 г. света като едно знаме на непотушимата борба, изрази тази мисъл с думите: „... Трудно е днес да се оспори прогресивната роля, която играят жените във всички сфери на обществото. И все пак жената си остава жена — приятелка, сестра, майка... а нашите майки и сестри креят сега в затвора...“ Какво мислят за всичко това Глаубер Роша, Хорхе Санхинес и много други създатели на едно кино, което условно може да се нарече в емиграция? Пред 1975 г. чилийският режисьор Елвио Сото, сам участник в революционните събития, даде един убедителен отговор с френско-българския филм „Над Сантяго вали“. Във възстановените документални събития от времето на героичната

схватка с хунтата участвуват и внушителни женски образи, пресъздани от известни актриси като Ани Жирардо и Биби Андерсон. . .

На жената в обществото, което свикнахме да наричаме западно, нищо от казаното досега не е по принцип чуждо. Жената на улицата — протестираща или проституираща, — жената на лов за професия, за равенство в семейството, в труда — все проблеми, които намират мястото си на екрана. Но жената на Запад прибавя и свои специфични остро актуални проблеми, които са само или почти само нейни. На екрана през 1975 г. те се откриха в няколко главни посоки: прогресиращо отчуждение, някакъв вид умора от обществото, от човешки връзки; психологически изменения в резултат на по-усъвършенствувани, на вид по-деликатни форми на насилието. Като че ли по нещо от всичко това ще се открие в „Жената под влияние“ на Джон Касавитис в блестящата интерпретация на Джина Роуландс. Една „луда“ жена, която просто не може да издържи живота в клетката — семейната, обществената, трудовата. Слагам думата луда в кавички, защото героинята на Джина Роуландс е толкова луда, колкото не е, толкова луда или толкова нормална, колкото е светът, който я заобикаля. Нещо от тази несигурност и умора ще открием и у сервитьорката от нескопосания ресторант, талантливо играна от Елен Бърстин в „Алис не живее вече тук“ на Мартин Скорсезе. Друг американски филм — „Махагон“ — показва възможността на киноиндустрията да експлоатира за реклама една толкова способна певица като Дайна Рос. Още един американски филм оголва през годината принизената психология на жената-реклама: „Усмивка“ — филм за момичетата, съблазнени и разочаровани от възможностите, които им предлагат безкрайните конкурси за „мис“. . . Умора лъха от шведските момичета, които търсят мъчително мястото си в живота, в обществото („Момче и момиче“ на Ласе Бренстрьом и „Мечта за свобода“ на Яне Халдоф), и от жената на средна възраст, запалена от неизбежната самотност („Бялата стая“ с Хариет Андерсон). В средата на една фашизирана буржоазия младото момиче от филма на Ив Боасе „Дюпон Лажоа“ (в ролята Изабел Хипе) е изнасилено и убито. В една действителност на непреодолими канони испанската актриса Ема Пенела лишава своята „Регентша“ от любов, от естествена нежност, за да я доведе до отчаянието и самозатварянето. „Червената Син“ (Вилеке Алберти) от Холандия предава един своеобразен вариант на „Нана“.

Поглеждайки назад към споменатите филми, много от тях значителни в художествено отношение (пропускаяки и много други, за които няма място), не мога да се отърся от общото чувство на тъга, идващо от печалния жребий, който трябва да понасят женските персонажи. Не мога да приема това за случайно. Всяко изкуство и особено пулсиращото кино е тогава голямо и истинско, когато рефлектира проблемите на своето време, на своята страна, на своя народ — в случая — на своите жени. И не за пръв път става ясно, че именно големите произведения на изкуството носят в себе си критичното начало, търсят конфликтите на времето, разобличават недъзите и в най-добрия случай се опитват да се борят срещу тях. Като общо правило талантливите творци стоят на прогресивни позиции. И разхождайки се по екраните с жените на Запада, ние няма да срещнем през годината само констатирани нерадостни съдби, понасящи ударите на живота нежни същества, пасивни жерт-

ви на социална обреченост. По стълбата към еманципацията жените се активизират. Едва ли не целият форум на младото кино в Западен Берлин миналата година мина под лозунга на активното женско обединение в един фронт; а на отсрещния фронт, само на пръв поглед парадоксално, мъжете се идентифицираха с обществото, с властта. Една творческа група от автори-жени (Силвия Едвинсън, Моника Ергерт, Гизела Новка, Моника Нойдер, Ило Балтазар, Кристине Хет) създаде игралния филм-провокация с подчертано документални средства „Ние дълго мълчахме“, отразявайки проблемите на женското движение в Мюнхен, създаването на женски групи, новите социални отношения, които възникват от това. Мариана Людке и Инго Кратиш (ГФР) навлизат безпардонно в психологията на „Семейното щастие“, за да потърсят подриващите го фактори. Алберто Грифи и Масимо Сарчиели в Италия, Ингемо Енгстрьом в Западна Германия изследват социалната психология на млади бременни жени и майки в „Ана“ и „Борба за едно дете“. „Интересите на банката не съвпадат с интересите на Лина Брааке“ на Берхард Зинкел ни отвежда към най-старото поколение активни жени, които в драматичен или комедиен план воюват срещу политико-икономическите условия в Западна Германия. Една своеобразна, съдържаща упоритост и борбеност издава женският персонаж във филма на гръцкия режисьор Тео Ангелопулос „Пътуващите артисти“. Портретът на героинята, която пресъздава Стефания Сандрели в „Толкова много се обичахме“ на Еторе Скола, също говори за тази съдържаща, проста и несломима устойчивост. В „Песента на тръгването“ Паскал Обие събира самотни жени и мъже, за да осмисли съществуването им пред перспективата на един социален прелом.

И така нататък. С активен и пасивен баланс, крачки назад, крачки напред — нагоре към еманципацията. Пътят ни минава през социалистическото киноизкуство, по чиито екрани през 1975 г. видяхме също много жени. Какви бяха тези жени, какво говореха, какво внушаваха? Някои от тях също навяхаа тъга, други носеха трагична маска. Какво ги отличаваше от жените, за които говорихме досега: на пръв поглед нищо. И героинята на Марта Месарош — Кати Берек в „Осиновяването“ не крие своята самота, своята уплаха от една възможна безизходност, нито Кжищоф Зануси — Мая Коморовска пестят от трагизма на ситуацията, в която попада и преживява съпругата-любовница от „Тримесечен отчет на чувствата“. Някой вероятно е попитал през годината — всъщност унгарска ли е, полска ли е тази действителност, или всичко това може да се случи навсякъде? Да обичаш, да търсиш изход от самотата — разбира се, това може да се случи навсякъде. Ако можеха да ни убягнат няколко основни знака, които правят и двата филма, и двете героини неповторими, специфично свързани с една националност, с една идеология — и от тези изходни пунктове интернационално въздействащи. Дали тази уникалност трябва да се търси в пътя към антиалиенацията, която избира унгарската работничка, или в мъчителното възвръщане на полската съпруга към семейната клетка, или по-дълбоко — в един въобще нов начин на мислене и на осъзнаване на явленията в живота, в една иманентна необходимост от решение в движение, прерастване от едно духовно състояние в друго по пътя на решението. Не става дума за задължителен „хепиенд“ на филмовия сюжет, а

за стремежа и възможността да се намерят решения, изходи, пътища, които водят по стълбата нагоре. Затова и този реализъм, този хуманизъм в неговите най-широки художествени измерения получи именно названието социалистически. Немалко образи от социалистическия екран биха се изкушили да оспорят това становище, изхождайки от видимо нерешени ситуации, „отворени“ финали, въпросителни, полифонични отговори. Българската режисьорка Иванка Гръбчева например сякаш не решава нито един от въпросите, които чакат отговор във филма „При никого“: майката защитава своята правда, бащата — своята, двамата са далеч един от друг, детето избягва и от двамата. Звучи едва ли не трагично, а всъщност никой не може да обвини майката заради нейния мироглед на освободена творческа личност, още по-малко бащата, а постъпката на детето не предизвиква уплаха, защото филмът успява да разкрие нравствените стойности на едно общество, в което детето едва ли може да пропадне. Един пример за движение, нелишено от миньорна тоналност, но и нелишено от нравствена перспектива. Достатъчно е да си спомним в галоп обратната перспектива, която ни внушаваше преди години близкият по тематика и сюжет, „Четиристотин удара“. Дори образът на малкото момиченце от филма „Якоб лъжецът“ на Франк Байер (ГДР) сред жестоката действителност на смърт и насилие ни подсказва някаква перспектива, макар изразена в химерата да се уловят облаците, във внушената вяра, че насилието е преходно, а красотата — вечна.

Съветският кинематограф ни дава през 1975 г. още едно доказателство за нюансирани и същевременно детерминирани, целенасочени женски характери. Естествено е тези характери да се движат по-уверено по пътищата на еманципацията в едно общество, където проблемът за еманципацията се решава по силата на закономерните изисквания на самата система — в теорията и практиката. Но съветският кинематограф (продължавайки една дългогодишна и наложена се традиция) ни показва в редица образи на екраните през 1975 г. една жена, която трябва и можеше да издържи и да надвие едно мрачно нашествие, да поеме отговорността не само за защитата на своя народ, но и на голяма част от човечеството. Това бе жената от военните години — в окопите, в заводите, на полето, чакала и недочакала мъжете и синовете си. Такива жени от годините на фашизма, сурови и чувствителни, лирични и героични, сме виждали много и много са ни вълнували в талантлив югославски, полски и други социалистически филми. Но в годината на жената, съвпадаща с трийсетгодишнината от победата над хитлеризма, съветските кинотворци предложиха най-богатата палитра от образи, пресъздаващи трагизма и хуманизма на онова време през женските очи и сърца. Във филма „Те се сражаваха за родината“ на Сергей Бондарчук видяхме такава жена — например във вярната, земната, покъртителна интерпретация на Нона Мордюкова. Видяхме я и другаде, в различни възрасти и ситуации: Галина Полских ни я показва във „Фронт без флангове“, Людмила Касаткина — в „Помни своето име“, Илина Акулова в „Блокада“ и още много други. За тези жени понятието борба за еманципация, струва ми се, звучи едва ли не парадоксално — та те са доказали не само равноправието, но твърде често са дорасли и

за водещото начало (да си припомним филма на Ростоки „А утрините тук са тихи“).

Питам се, дали може да се синтезира някак разностранният портрет на съвременната жена, пръсната по многонационалната съветска земя? С чертите на днешната, освободена жена Толмуш Океев характеризира героинята си от далечна Киргизия в „Червената ябълка“. И ние вярваме на тази жена, пресъздадена от Сабира-Гюлсара Аджибекова, която, без да скъсва със своите национални традиции, с духовните корени на своя народ, осмисля процеса на миграцията от селото към града, решава по най-модерен начин професионалните и семейните си въпроси. Героинята на Мая Аймедова, друга даровита актриса, този път от Туркмения, заразява с простотата на едно колкото мъдро, толкова и поетично мислене, засягащо изконните истини за любовта, живота и смъртта, и така ни внушава мисълта за вечното — което е и винаги съвременно. Такава е и тази нейна странна, чиста и убедителна „Невеста“, или „Когато жената оседлае кон“ в постановките на Ходжакули Нарлиев. . . Тамара Макарова и Любовь Полехина поставиха високи изисквания на съвременните отношения между поколенията в „Дъщери и майки“ на Сергей Герасимов. Израз на един нов морал, разнообразни нюанси на женска чувствителност в условията на авангардното социалистическо мислене — всичко това придава на тези жени, на портрета на съвременната съветска жена въобще, багритите на духовното извисяване. Духовната революция рефлектира навсякъде, дори върху второстепенната героиня на Лидия Федосеева в прекрасния филм на Шукшин „Калина алена“ — филм за вината и за цената на нейното изкупване. . . Примерите са много, аз не мога да ги изчерпя. А портретът е богат на ярки тонове, полутонове и нюанси, които говорят за един коренно нов философски, политико-икономически предпоставен художествен израз на еманципацията, определящ завоюваните ѝ терени, бъдещето ѝ развитие.

Така по кръстопътищата на този наш противоречив свят срещаме жените от екрана. Ние не можем да ги обхванем, камо ли да ги обединим, така както не можем днес да хванем в шепи и разрешим макар само най-належащите въпроси на нашата планета. Но онова, което бе сигурно през 1975 г., то е, че по стълбата нагоре към освобождаването на женската личност, към социалната и духовната справедливост се нареждат все повече събудени жени; стълбата се разширява, стъпалата намаляват и в своя поход тези жени, „първите възпитатели на човешкия род“, имат един голям съюзник, който може и трябва да им помага — това е прогресивната киномисъл, филмът, изкуството на нашето време.

СССР

В „Ленфилм“ режисьорът Семьон Аронович снима филма „... И други официални лица“. „За пръв път с въпроси на държавната външна търговия се съблъсках, когато снимах филма за Красин. — разказва режисьорът. — Материалът за моята нова работа е с дата половин век по-късно, той се отнася за наши дни. Героят е председател на едно външно-търговско предприятие. Името на филма напомня за хора, чийто труд, талант, знания и воля доведат сложните и многостранни търговски отношения до края, до официалните подписи. Но, разбира се, филмът обхваща не само деловата протоколна страна, но и личния живот на героите.“ Ролята на председателя изпълнява Вячеслав Тихонов, на преводачката Ина — Ирина Мирошниченко.

*

Популярната съветска артистка Людмила Гурченко се снима понастоящем в три филма. Във филма „Двадесет дни без война“ на режисьора А. Герман по едноименната повест на Г. Симонов тя играе героинята Нина Николаева. Образът на капризната примadona Карима пресъздава в музикалната комедия „Мамзел Нитуш“, която се поставя от режисьора Л. Квинхидзе. Във филма „Краят на приказката“ тя изпълнява трагикомичната роля на фризьорката Валентина Барбанова, която цял живот е мечтала да пее в хор.

*

Още не се е появил по екраните приключенският филм „Пропадналата експедиция“ на студия „Максим Горки“, а вече са започнали снимките на неговото продължение „Златната рекичка“. Работи същият снимачен колектив: автор на сценария — И. Кузнецов, режисьор — В. Дорман, оператор — В. Корнилийев, артисти — Б. Сморгков, А. Кайдановски, Е. Симонова, Н. Олянин, Ю. Каюров. Действието започва в Петроград. Червеноармеецът Куманин, един от оцелелите от пропадналата експедиция, донася в геологическия комитет работния дневник на началника на експедицията Смел-



Режисьорите Христо Писков и Ирина Актасева започнаха снимките на филма „Слънчев удар“. Сценарият е написан по пиесата на Георги Джагаров „Тази малка земя“.



В. Гиндева и Д. Манев в сцена от филма „Снаха“ по сценарий на Слав Г. Караславов, режисьор Васил Мирчев

ков, убит от бандитите, и съставената от него карта за местонахождението на златото. Отново изпращат

Куманин на Златната рекичка в Ардибаш, за да запази златото за младата република на Съветите.



Михаил Мутафов в новия филм на Хр. Христов „Циклопът“

Алексей Баталов играе във филма „Рики-Ти-Ти-Тави“ по едноименната приказка на Киплинг. Артистът изпълнява ролята на бащата на момчето Теди. Тази приказка, както всички приказки, е за доброто и злото и героята на Баталов помага на малката Мангуста, олицетворяваща тук силата на справедливостта, в борбата ѝ с коварните кобри.

За снимки на филма „Обелиск“ по повестта на Василий Биков се готви Ричард Викторов в студия „Максим Горки“. Събитията връщат зрителя във времето на Отечествената война. Винаги ще се помнят имената на загиналите герои в борбата срещу фашистките окупатори. Между тях е името и на селския учител Алес Мороз, личност, станала легендарна. Приемайки смъртта заради живота на шест момчета, той остава за хората пример на воля и мъжество.

„Предложението да напишем този сценарий приехме веднага, без да се замислим, разказват Ю. Дунски и В. Фрид. Но от самото начало знаехме, че поемаме едно тежко задължение. Да се вмести в час и половина екранно време цял живот, е винаги трудно. А за човека, който трябваше да стане наш герой, би могло да се каже, че е имал три живота.

Романтично настроен унгарски младеж отива доброволец във войната. Това е било в 1915 г. Воюва най-напред на италианския, след това на руския фронт. Попада в плен и става болшевик. Сражава се за властта на Съветите. Награден е с ордена „Червено знаме“. С това завършва животът на Бела Франкел.

Двадесетте години. Директор на московския театър на революцията... Какъв само не е бил Мате Залка. Но най-известен е като писател, когото знаят и обичат. И изведнъж писателят Мате Залка изчезва, а в Испания се появява генерал Лукач — командир на XII интернационална бригада. За този трети живот на нашия герой, най-кратък и може би най-ярък, за неговата смърт е нашият сценарий.

А младостта на генерал Лукач и московските страсти на неговата биография ще оживеят в стремителните пламвания на паметта, в къси откъси от книгите на Мате Залка.

В своята работа използвахме спомени на приятели и съратници на генерал Лукач. Много ни помогнаха разказите на дъщерята на героя Наталия Матвеева Залка и участникът от гражданската война в Испания А. В. Айснер, бивш адютант на Лукач. Филмът ще бъде съвместна съветско-унгарска

продукция. Режисьори — Манос Захариас и Шандор Ке, оператор — Янош Кенде. Най-трудното е да се намери изпълнител за ролята на Мате Залка. Това е бил човек рядко обаятелен, весел, безкористен, смел войник, революционер, писател.

Новият филм „Това не сме учили“ на режисьора И. Фрез е пуснат вече по екраните на страната. „За мен този филм е малко необичаен и по засенгания в него проблем, и по стилистическото решение — казва режисьорът. — Сценарият е написан от драматурга М. Лвовски, с когото съм направил редица филми. Но ако преди проявявахме интерес преди всичко към света на децата, сегз показваме на децата техните учители. Постарахме се да снимем филм, който би бил свързващо звено между възпитаници и възпитатели, който да способствува за създаването на по-тесен контакт и взаиморазбирателство. Главно действащо лице е млада учителка, още практикантка. Зрителят следи нейните първи самостоятелни крачки в училището. Става свидетел на това как въпреки липсата на достатъчно педагогически опит, тя, човек душевно щедър и внимателен, побеждава.“

Катя Паскалева и Ицхак Финци във филма „Слънчев удар“



Сега И. Фрез подготвя снимането на филм под условното название „Обичам конете“. Сценарият на писателя Н. Атаров разказва за едно семейство, където бащата пие много и лишава от радости в живота сина си. За режисьора пише нов сценарий и драматургът М. Лвовски. Той се нарича „За моята смърт обвинете Клава В.“ Това ще бъде комедия на сериозна тема — за духовния облик на младия човек.

Главен герой на филма „Рождение“, който се поставя в студията „Арменфилм“ от режисьора Ф. Довлатян, е Александър Федорович Мясник, първият председател на Совнаркома в Армения, философ, комунист, боец. Работейки над филма, авторите са намерили дневниците на Мясник. Той се оказал и самобитен писател. Филмът „Рождение“ (по сценарий на А. Зурабов) е исторически. Действието се развива в първите месеци на светската власт.

В същата студия се снима и филмът „Рижият самолет“. Неговият герой, фоторепортерът Закар, обича „да представя“ хората, да намира за тях в своите композиции най-подходящото, по негово мнение, място в живота. По замисъла на авторите (режисьор А. Агабабов) зад шеговития диалог става дума за сериозни неща — за призиването и чувството за дълг, за радостта от творчеството. На темата за творчеството е посветен и „Вдъхновение“, филм-концерт за Армениянски ансамбъл за танци (режисьор Д. Кеосаян). И още един музикален филм — „Багдасар се развежда“, постановка на режисьора Г. Мелик-Авакян по пиесата „Чичо Багдасар се развежда“ на А. Паронян. Музиката към филма са написали А. Бабаджанян и М. Мависоколян.

Съюзът на съветските кинематографисти е организирал конкурс за най-добър сценарий за игрален филм на тема: „Нашият съвременник — строител на комунизма“. В него са взели участие известни драматурзи, литератори, журналисти. След внимателно разглеждане на постъпилите работи авторитетното жури е присъдило първа награда на А. С. Макаров за сце-

нария „Пристигналата“. Освен седемте премирани работи журито е отличило още 22 сценария.

ПОЛША

В творческия колектив „Призмат“ режисьорът Станислав Барей по сценарий, написан съвместно със Станислав Тим, снима съвременната криминална комедия „Брюнет по вечерно време“.

Режисьорът Ричард Ридзедски подготвя за реализация филма „След тях ще дойде денят“. Действието се развива в една следствена стая, където малолетни са призовани да отговарят за своите престъпни действия. Филмът ще се снима в творчески колектив „Силезия“. В същия колектив ще дебютира Богдан Дзировски, един от най-талантливите полски оператори, със сензационния филм „Маймунска горичка“.

След седемгодишна пауза Марек Пивовски, известен полски документалист, отново се връща към игралния филм. Той ще се заеме с постановката на филма „Трактат за мократа работа“.

Режисьорът Павел Коморовски подготвя екранизацията на книгата на Вилхелм Шевчик за отбраната на Катовице в 1939 г. Филмът, който ще се нарича „Птици с птица“, е посветен на героизма на хората, опитали се да задържат врага.

Както вече съобщихме, известният полски документалист Вацлав Флорковски снима първия си игрален филм „Заплахата“. Сценарият е изграден върху действителни събития. Преди две години в Ню Йорк започва процес срещу Хермина Браунщайнер от ръководния персонал на лагера Майданек. По едно съпадение по същото време в Полша се появява книгата „Небе без птици“, спомен на бившата затворничка от лагера Майданек Данута Бжоско-Мендрик. Много фрагменти от книгата са посветени на дейността на Браунщайнер. Данута Бжоско-Мендрик бива поканена да вземе участие в про-



По сценарий на писателя Ю. Нагибин се снима филмът „Така започна легендата“, режисьор Б. Григориев. В ролята на Юрий Гагарин — московският ученик Олег Орлов

цеса като свидетелка. Част от снимките на филма са направени в Щатите. В главните роли участвуват Халина Виниарска, Йежи Пшибилски, Тадеуш Шмид, Тереза Шмигелувна.

Редакцията на популярния варшавски вестник „Вечерен експрес“ е обявила резултатите от своята анкета за излъчването на най-популярни полски филмови артисти. Читателите избрали десет артисти, между които първите места заемат: Даниел Олбрихски,

Станислав Микулски, Беата Тишкевич, Тадеуш Ломниcki, Ян Енглерт („Остъдени души“).

УНГАРИЯ

Имам частие, че монте филми предизвикват дискусии, казва Имре Гьонгьоши, един от талантливите унгарски режисьори. След премиерата на „Момчета, превърнали се в елени“, се разгоря голям спор. Едни ме упрекваха, че иносказателният разказ за младите революционери, опитали се да се изтръгнат от фашисткия затвор, е филм католически, други намираха, че той е направен в духа на идеологията на Че Гевара, трети пък, които познаваха работата ми в театъра през 60-те години, ме критикуваха за формализъм.

Последният филм на режисьора е „Очакващите“, чието действие се развива в края на войната. Една майка очаква завръщането на тримата си сина. Тя толкова много мисли за тях, че понякога губи представа за реалното и счита, че синовете ѝ са се върнали. С нея живее домашната прислужница, която години наред се е грижила за трите момчета. Анализират се сложните промени в отношенията между двете жени. Сега домашната прислужница е единствената морална сила, която крепи старата жена. Тази роля изпълнява полската артистка Мая Коморовска. И още един полски артист играе в този филм — Йежи Зелник, един от тримата дезертори, който попада в този дом и когото майката взима за един от синовете си.

Актьорите С. Тома и Л. Забор във филма „Таборът отива в небето“ по разказа на М. Горки „Макар Чудра“, режисьор Е. Лотяну

„На една конференция по време на Венецианското биенале — разказа Имре Гьонгьоши — ми бе зададен въпроса, защо у нас толкова дълго време продължава да се показва на екрана войната. За нас унгарците, а и за всички, които бяха засегнати от фашистката болест, това е много важна тема. Не сме анализирали още до края въпроса, защо въпреки волята на народа и интересите на държавата, станахме съюзници на хитлеристите.“

Имре Гьонгьоши заедно с драматурга и режисьора Б. Кабаи са написали два сценария: „Лисица на кръст“ и „Огнената линия“. Предпочитанията на режисьора са към първия сценарий, разказващ за една жена, която се е издигнала в обществото, но се е погубила морално. Другият сценарий, ще се поставя от Кабаи. Във филма се появява същата жена от първия сценарий, гледана през очите на двете си деца.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По действителен случай Карел Щоркан е написал сценария „Домът на реката“. С неговата реализация се е заел режисьорът Иржи Свобода. Действието се развива през 1929 г. около един голям дом в Прага, срутил се поради недобросъвестната работа на неговите строители.

„Винаги съм имал предпочитание към събития и драматични положения, в които ясно се открива психологията на героя, неговото душевно състояние, чувства и предчувствия“ — казва режисьорът Душан

Клайн по повод на своя нов филм „Градът нищо не знае“.

След серията „Семейство Хомолкови“ и сатиричния филм „Телевизията в Бубличе“ режисьорът Ярослав Папоушек снима комедията „Най-после се разбираме“. Това е разказ за „любовните проблеми“ на един 16-годишен младеж, чието момиче израства с 20 см високо от него. Работите се оправят, когато той се влюбва в друга девойка, която му подхожда и по характер, и по ръст.

Чехословашкото филмово списание „Кино“ е отбелязало неотдавна своя 30-годишен юбилей. Първият брой е излязъл на 7 декември 1945 г.

ИТАЛИЯ

Видният италиански режисьор Лукино Висконти, който почина наскоро, е бил от три години тежко болен, наполовина парализиран и постоянно под лекарско наблюдение. В такова състояние на здравето си той е довършил филма „Семеен портрет“ (1974 г.), а миналата година, както вече информирахме, е започнал реализацията на филма „Невинната“ по Габриел д'Анунцио. В едно интервю по време на снимките на въпроса какво мисли за бъдещето, Висконти е отговорил: „Имам съм хубав живот и преди заболяването мечтаех за спокойна старост, за пътувания, за нови непознати места. Сега за това не може и дума да става. Но имам своята работа и не съм още свършен. Имам много проекти. След завършването на този филм ще започна нов, по книгата на Зелда Фицджералд, жената на големия

Барбара Вжешинска във филма „Моралността на госпожа Дулка“ (по повестта на полската писателка Габриела Заполска) режисьор Ян Рибковски,



американски писател Фицджералд. Сега гледам на живота с други очи. Преди аз господствувах над него, сега — той над мене. Всеки случай работя, правя филми. Има хора, които в моето положение вече нищо не работят. Трябва да кажа, че съм имал щастие в нещастиято, ако бях например пианист, всичко би било свършено."

И друг малко провокиращ въпрос е бил зададен на големия майстор. "Представте си за момент, че дяволът ви предлага нов живот в замяна на душата, както това е направил с Фауст. Бихте ли се съгласили?"

"Да се продам? Никога. Нито на дявола, нито на когото и да било друг, даже за живота, който толкова много обичам. Искам моят живот да бъде истински, да бъде живот на мислещ човек, на творец, преди всичко на човек свободен."

София Лорен ще играе във филм по сценарий и постановка на известния артист Жан Клод Бриали. Филмът се нарича "Малки удоволствия". Лорен изпълнява ролята на жена от майко италианско градче, майка на три деца, която по време на Първата световна война попада в Риверата и се влюбва в помлад от нея мъж.

Карло Лидзани отново, за седми път, избира Милано за място, където да се развива действието на неговия нов филм "Сан Бабила в осем часа вечерта". В този квартал на Милано се събират млади хора, в ежедневието на които насилието започва да влиза. Лидзани спира вниманието си върху четирима младежи от различни обществени среди и проследява техния живот, търси психологически и социални предпоставки, довели младите хора до насилствени действия

Ян Будке вич дебютира като режисьор (по произведение на съветския писател Ю. Нагибин) на филма "Просветление". В главната роля актьорът Янош Новицки (на снимката).



Популярната италианска артистка Джована Рали е написала сценарий. За героинята, продавачка в рибния пазар, парите са най-важното нещо. Те могат да дадат щастие и сигурност. И за да ги претежава, не подбира средства. Сценарият ще се поставя от режисьора Франко Джиралди. Главните мъжки роли ще изпълняват Стефано Сата Флорес и Франко Чити.

ФРАНЦИЯ

Гуерника, легендарният революционен град в страната на баските в Испания, е бил буквално изтрит от лицето на земята от бомбардировките на нацистките юнкери на 26 април 1937 г. В центъра на града като по чудо оцеляло само едно дърво. Потресен, Пикасо с болка и гняв създава знаменитото си платно "Гуерника". Минаха 40 години, градът е възстановен, но нищо не е забравено.

"Дървото на Гуерника" така е нарекъл своя филм талантливият испанец Фернандо Арабал, който вече 20 години живее като емигрант във Франция. Испания присъствува във всяко произведение на Арабал, било то проза, поезия или филм. "Дървото на Гуерника" е филм за войната. Една жена бяга от войната към Франция. Нейният път минава през Гуерника. Там тя среща мъж, в когото се влюбва от пръв поглед, но двамата даже не успяват да се запознаят. Въздушното нападение ги разделя за дълги години. В края на войната героинята спасява един ранен, който се

оказва същият мъж от Гуерника. Тяхната среща е среща на надеждата.

Почти 20 години Арабал е мечтал да постави филм на такъв сюжет. Едва миналата година успява да събере необходимите средства и е снел филма за рекорден срок — 5 седмици. В него участвуват неизвестни артисти. Снимките са направени в Метере, малко планинско селище в Италия.

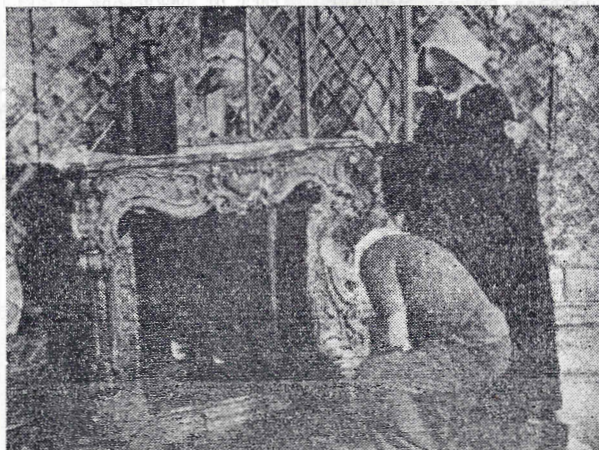
Симон Синьоре и Ив Монтан ще играят за четвърти път заедно в сензационната драма "Полиция — Питон 357", постановка на режисьора Ален Карно.

Андре Кайат снима в САЩ филма "Най-малкото зло" с участието на София Лорен. Френският режисьор ще реализира и друг филм в Холивуд — "Американско завещание", с интрига в стила на класическите трагедии. Филмът разказва за изпълнение на последната воля на един починал гангстер. За главната роля е поканена Биби Андерсон.

Известният гръцки режисьор Микис Какоянис, който работи във Франция, снима сега в Атина филм по трагедията на Еврипид "Ифигения в Авлида". В главната роля зрителище ще видят Ирини Папас.

Неоглавна отново се е появил по френските екрани документалният филм "Испанска земя" на видния документалист Йорис Ивенс, снет в 1937 г. по време на гражданската война в Испания.

След двумесечно прекъсване Ф. Фелини е продължил реализацията на филма "Казанова". Продуцентът Грималди се е съгласил на получилия се преразход от 1 млн. долара



„Моят филм — казва Ивенси в интервю за „Монд“ — е свидетелство за борбата с фашизма. Помолех Хемингуей да напише коментара към „Испанска земя“. Той написа цяла повест и при това дълга. Беше зъл, когато правех съкращенията. По-късно все пак призна, че съм прав. В първата версия, показваща президента Рузвелт, коментара четеше Орсон Уелс. Гласът на артиста обаче не отговаряше на действителния образ. Много по-добър и по-подходящ се оказа гласът на Хемингуей. Във втората версия зрителите вече слушаха неговия глас..“

Ив Монтан играе главната роля във филма „Комедантът“, постановка на Клод Пиното. Както е заявил режисьорът, това ще бъде криминална комедия без полиция — историята на един бивш режисьор на пътуващ театър, който е дребен мошенник, а иска да опита щастieto си в една голяма акция. За тази цел, без да подозират нещо, биват включени в „спектакъла“ и колегите му. Планът не успява и неговият автор се прощава с големите си авантюри.

„Тялото на моя враг“ — така се нарича новият роман на Фелисиен Марсо, чиято екранизация подготвя Анри Верной, един от ветераните на френското кино. Това е историята на един мъж, който след много години, прекарани в затвора, излиза на свобода и решава сам да проведе ново следствие по своето дело. Това следствие няма нищо общо с полицейско разследване. Критиката е оценила романа на Марсо като забележителна книга, в която сполучливо е обрисувано съвременното общество.

Режисьорът Марсел Камю, реализирал някога в Бразилия филма „Черният Орфей“, отново се връща в тази страна, за да започне снимането на „Отилия от Бахия“, филм по разкази на Жоржи Амаду. Героите са бедни, влюбени в музиката хора.

Жерар Депардийо (25-годишен), познат на нашия зритель от филма „Венсан, Франсоа, Пол и другите“ на Клод Соте, е артист с големи възможности. Напоследък той почти не напуска снимачната пло-

щадка. В Италия се снимал в „Година 1900“ на Бернардо Бертолучи в „Последната жена“ на Марко Ферери. Скоро в Канада ще изпълнява главната роля във филма „Вълк“ на Жозе Джовани.

АНГЛИЯ

Новата постановка на „Хамлет“ в лондонския Национален театър е станала голямо събитие в театралния живот благодарение ярката игра на Алберт Фини, познат от редица английски филми, а у нас най-вече от филма „В събота вечер, неделя сутрин“ по романа на Алън Силитоу. Трийсет и девет годишният Фини блестящо изпълнил ролята на Хамлет, когато режисьорът Питър Хол представя като 30-годишен неудачник. Още в Кралската академия за драматично изкуство на Фини правят предложение две големи киностудии и един процъфтяващ театър в Уест енд. Решението на артиста било изненадващо. Той заминава за Бирмингам, където работи в театъра няколко години. Става известен в 1959 г., когато Лоуренс Оливие си счупва крака и Фини го замества в ролята на Кориолян на сцената на Шекспировия мемориален театър в Страдфорд. Щастлива случайност? — „Не, талант“ — казва Питър Хол, видял тогава артиста за първи път. Този успех предопределя успешната му кариера по-нататък в киното. И сега отново Фини се връща към театъра и към Шекспир. Той се готви за „Макбет“, за „Антоний и Клеопатра“.

Ролята на Валентино във филма на английския режисьор Кен Ръсел ще изпълнява известният танцьор Р. Нуреев. Филмът на Ръсел ще се конкурира с биографичния филм „Валентино“, който се снима сега от режисьора Майкъл Винер с участието на Франко Неро.

Известната пиеса на Джон Осбърн „Комедиянт“ ще бъде екранизирана за втори път. Първата екранизация е осъществена в 1959 г. от Тони Ричардсън и в главната роля участвувал Лоуренс Оливие. В новия филм, който режисьорът Доналд Рай завършва, тази роля изпълнява известният американски комедиец артист Джек Лемън.

Тазигодишните награди на списанието „Филмз енд филминг“ получават: „Професия: репортер“ на Микеланджело Антониони за най-добра режисура и най-голям художествен принос във филмовото изкуство през 1975 г.; „Томи“ на Кен Ръсел за най-хубав английски филм; „Паст“ на Стивънс Шилберг за най-добър филм на ужасите. Кен Ръсел е получил и специалната награда за „най-голямо творческо въображение“ за филмите „Томи“ и „Листомания“ („Листомания“ е последният филм на Ръсел за големия композитор Ференц Лист. Филмът е доста спорен по отношение трактовката на образа на великия композитор. Кен Ръсел вижда в Лист първата „звезда“ на поп-музиката.) За най-лош филм на годината бил признат американският „Смешната лейди“ на режисьора Херберт Рос с участието на Барбара Стрейзън.

САЩ

Един от най-интересните холивудски проекти е свързан с името на режисьора Роджър Корман. Той е замислил да реализира нова версия на известния не само в историята на американското, но и в световното кино филм „Раждането на напийата“ на Дейвид Грифит, създаден в 1915 г. Това е много смел проект. Филмът трябва да бъде на такова високо художествено ниво, което да отговаря на филма на Грифит. Освен това този филм, както е известно, е бил на времето си атакуван от американските негри, които видели в него опит да се одобри дейността и престъпленията на Ку-Клукс-Клан. Ако проектът на Корман се осъществи, вероятно ще се разгорят една голяма дискусия около него.

Антони Куин отново ще се покаже на екрана като грък. Той е поканен да превъплъти образа на Аристотел Онасис. Този избор е направен от самия Онасис, чийто любим филм е бил „Зорба гръкът“. Във филма ще участвуват идващата сина на Куин, които ще играят Онасис в младите години. В ролята на Мария Калас ще се появи Ирина Папас. За ролята на Жаклин Кенеди още не е намерена подходяща артистка.

СЦЕНАРИЙ

Анжел ВАГЕНЦАЙН

ДОПЪЛНЕНИЕ
КЪМ
Закона
за защита
на държавата

към читателя
режисьора
и актьорите;
към снимачната група:

Ние ще заснемем политически филм с един главен герой: партията на българските комунисти. Ще разкажем за страшните събития от април хиляда деветстотин двадесет и пета не за да потресем въображението на зрителя с един кървав сюжет, а за да поведем разговор с нашия съвременник — тук и в чужбина, и отвъд морета и океани — за борбата на работническата класа, чийто смисъл и измерения са проектирани върху екрана на историята.

От онези априлски дни и нощи партията, разстрелвана по улиците и неразораните ниви, задушавана в казармите, окървавена и разтерзана, излезе жива. Разстреляна, тя остана жива и победи в бъдещето — в окончателната равностетка на времето. Тогава тя още веднъж доказва, че не е политиканстваща групировка, която може да се разпадне от първото сътресение, от една погрешна своя стъпка или от поредната правителствена комбинация — защото е партия на една класа, чийто път е неотменим като пролетното кълнене на ръжта, като кръговрата на водата, като великите и вечни закони на живота и смъртта.

Времето затрива шрихите на второстепенното, подчертава главното. Не грешката, а патосът на тази грешка — това бе главното. Мелодрамата може да предизвика сълзи, трагедията оставя очите сухи, защото през нея веят онези солени ветрове, които държат платната на историята издути. Случилото се в България през двадесет и пета е трагедия на верността и на предателството и ако ние искаме да го разкажем на света, то не е, за да поучаваме или натрапваме своя опит, а за да подарим уроците и оптимизма на тази българска трагедия.

Когато ще снимаме този филм, ние ще имаме пред очите си една друга трагедия — чилийската. И не само нея: ще си спомняме за стотици хиляди унищожени индонезийски комунисти; за „тигровите клетки“ край Сайгон; за храбростта и историческата самота на тупамаросите; за очарованието и драмата на Че Гевара; за безименните испански, японски или бразилски мъже, които в миг на отчаяние палят фитила на поредната си бомба, и толкова много грешат! Изпълнени до задъхване от омраза към света на капитала и фашизма, те грешат в илюзията си, че една бомба ще разклати устоите на онзи свят. Те са ни побратими, тези мъже, защото вярваме, че един ден и те ще разберат главното. А то е: силата и корените ни са в Класата, ние можем да съществуваме, да дишаме и да се борим само чрез нея, само в нея. Както непоклатимостта на дъба е в корените му, впити в топлата, влажна земя.

Ще бъдем искрени, няма да говорим с недомлъвки, както и нашата партия тогава бе искрена и не премълча грешките си. Но филмът ни няма да е трибунал, който ще произнесе присъда срещу онези наши другари, които грешаха: за тях ще говорим с огромно уважение, любов и нежност. Защото дори и с трагическите си заблуди те бяха прави в главното: в своята преданост към комунизма и в саможертвата си. Не само комунистите — всички, които изгоряха в пожарищата на априлския погром и които наричаме в сърцата си „другари“. Защото умряха от същата смърт и легнаха в същите братски могили. И онези, славните мъже от четите! Всички от четите: не само пламенните партийци и комсомолци, женени за смъртта, но и ония луди глави, които не виждаха във въоръжената борба друго освен средство за отмъщение. И тях ще наречем „другари“, защото по-късно след Девети, костите им бяха намерени сплетени с костите на комунистите. Сред падналите в битките срещу фашизма няма праведници и грешници, няма виновни. Виновен е самият фашизъм! Виновен е строят, който ражда фашизъм.

Нека филмът носи този патос и това обвинение.

Кинохроника

Разрушената черква „Св. Неделя“ в София.

Пожарникари разчистват развалините, измъкват трупове.

Военно положение.

Войници с каски и затъкнати щикове водят оковани във вериги арестувани.

Поле край София, три бесилки.

Кинохроникьорът е регистрирал с педантична точност обесването на трима души.

Заглавия на вестници: „Тайм“, „Фигаро“, „Ню Йорк таймс“, „Правда“, „Юманите“... Вестникарски фотоси, публикувани обръщения и протести на парламентаристи, писатели, журналисти, анкетни комисии.

На 16 април 1925 г. в 15.20 ч. бе извършен преврат в софийската катедрала „Св. Неделя“. Трим души, обвинени в съучастие, бяха публично обесени, десетки хиляди — арестувани, не е известен броят на избитите без съд и присъда. Светът, вцепенен и потресен, наблюдаваше системното и отдавна подготвяно унищожение на цвета на трудова България.

За истината по лицата и събитията, свързани с тази трагедия, ще разкаже нашият филм.

И ако няком имена са променени, то е защото действителните бяха твърде много и твърде блестящи, за да ги обхванем.

И внезапно всичко ще премине в цвят, филмът е започнал.
Министърът на вътрешните работи генерал Русев, диктува:

— До началника на обществената безопасност. Лично поверително
Нареждам да се съставят списъци на всички функционери на единния
фронт — комунисти и земеделци. На всички, които с действия или
слово го подкрепят, на всички подозирани в симпатии към него. Спи-
съците да се съставят лично от околийските началници и да се съхра-
няват от тях при най-строга секретност. Обръщам най-сериозно вни-
мание, че освен вас никой друг, който и да било той, не трябва да
знае съдържанието на настоящата заповед, която да се предаде уст-
но на околийските началници. Министър на вътрешните работи: ген-
ерал Русев. София, пети май 1924 година.

ТИШИНА

В тишината — сухите удари на пишеща машина. Стар канцеларски „Ремин-
гтон“. Само върху пишещата машина пада зелено светло петно от настолна лампа.
Пръстите бързо бягат по клавишите. Виждат се само ръкавите на военна унифор-
ма. Всичко друго е потънало в тъмнина.

Глас в тъмнината равнодушно диктува:

— Номер шестотин двадесет и пет. Костадин Шулев, студент.
София, улица „Цар Борис“ дванайсет. . .

Номер шестотин двацет и шест. Николай Грамовски, журналист.

София, „Патриарх Евтимий“, сто и пет. . .

Елена Гичева, учителка. София, „Опълченска“, двацет и осем. . .

Пръстите бързо удрят по клавишите.

В ТЪМНИЯ КРАЙ НА КАДЪРА ЗАПОЧВАТ НАДПИСИТЕ НА ФИЛМА.

Влак. В първокласното купе самотен, полуизлегнал се пътник чете вестник.
Плъзгащата се врата отваря, на входа застава човек с онези неуволими белези
във физиономията и облеклото, които издават полицейския агент. Той вади пис-
толет и спокойно стреля няколко пъти. Убитият се отпуска, червено кърваво пет-
но запълзва по пробития вестник.

Загълхва шумът на влака, остават само звукът на пишещата машина и гласът:

— Номер хиляда двеста и шест, Пантелей Стойчев, земеделец, в
емиграция.

— Номер хиляда двеста и седем, Димо Бакалски, комунист. В неиз-
вестност.

Номер хиляда двеста и осем. . .

В откритата лятна бирария, под провесените гирлянди от разноцветни крушки,
келнерът носи с майсторството на цирков еквилибрист подноса с разпенени хал-
би бира. Хората ядат кебапчета, пият бира, смеят се.

А на дървената естрада пее мъж, който може би ще напомни за Джип: ка-
рирано палто, гарсонетка, грамадна книжна хризантема.

Защо ми се преструваш, Ленче,

нали те знам коя си?

Майка ти переше ризи, гащи,

а баща ти градски бе метач!

Певецът продължава да реди песничката си, хората се смеят, но. . .звукът изчез-
ва. На негово място — само сухото тракане на пишеща машина.

Това е друга пишеща машина, пишат други ръце—в черни ръкавели. Друг
глас равнодушно диктува.

— Свилен Стаменов, учител. Село Куклен, Пловдивско. . .

Димитринка Благоева, лекарка, село Куклен, Пловдивско. . .

Васил Петров, комунистически функционер, Пловдив, улица „Во-
допроводна“, три. . .

Коста Божилов, комунистически функционер от Пловдив, в нелегал-
ност. . .

Тих, прикътан между скалите лиман. Морските вълни спокойно плискат мал-
кия пясъчен плаж. Навътре в заливчето мъже разтоварват голяма рибарска

гемия. До пояс в морето, те пренасят високо над главите си сандъци с оръжие, което проблясва на лунната светлина. В гемията едър брадат липованец, дошъл сякаш от допетровски времена, подава оръжието. В черната нощ на смокините един офицер вдига ръка в кожена ръкавица, дава знак. Блясва военен прожектор и от всякъде, прикрити в скалите, заиграват огнените езици на картечници и пушки. Пренасящите оръжието объркано хукват насам и натам, хванати в капана на светлината. Гинат един след друг в плитките води на залива. Войници тичешком на газват във водата, запътили се към гемията. От тъмнината на залива запърпорва военен катер, хваща в лъча на прожектора си гемията.

Липованецът се изправя — грамаден, белобрад сибиряк — и захапва запалката на ръчна бомба. Миг след това мощен взрив разкъсва гемията, гаси светлината на прожекторите. Остават само потъващите пламъци на гемията.

Звуците от произшествието заглъхват.

Само пишещата машина и гласът:

— Тодор Грудов, железар, Бургас.

Васил Новаков, офицер, Бургас.

Герасим Папазчев, служещ, Бургас.

Георги Шайтанов, Ямбол.

Съби Колев, Ямбол.

Еньо Михалев, студент, Ямбол. . .

В ТЪМНОТО НАДПИСИТЕ НА ФИЛМА ПРОДЪЛЖАВАТ.

Пъстър есенен пазар. Червеното на капиите и доматиите, жълтото на тиквите, белите нанизи чешън, висналите одрани овни, бъчвите младо вино. Разпрегнати каруци, магарета, прекупвачи на коне и рогат добитък, селянки с кошнички яйца. Дребни търговци, граждани, купувачи, зяпачи, селяни, които купуват и продават, амбулантни ковачи на подкови и сарачи, точилари и сарачи.

Сред тълпата си пробива път един човек, облечен в черно. За него ще узнаем по-късно: това ще е Човека с цигарата. Той върви с незаинтересования вид на слушачен зяпач.

На друго място един младеж ще се движи към определена цел и пътищата на двамата ще се пресекат пред една сергия. Тихо ще се размени парола, после двамата, без да бързат, ще се отдалечат и загубят сред пъстрата пазарна тълпа. Естествените звуци ще заглъхнат и върху фона на пъстрия пазар и отдалечаващите се двама души ще настъпи . . .

ВНЕЗАПНА ТИШИНА

В тишината — сухото тракане на клавишите.

Това е друга пишеща машина, на друго място. Пишат други пръсти — може би неукни, които с труд намират търсената буква.

— Рангел Гелев, печатар. Русе

Панайот Грозданов, работник. Русе.

Богдан Георгиев, бивш земеделски депутат. Русе.

Люба Василева, учителка. Русе.

В ТЪМНОТО НАДПИСИТЕ НА ФИЛМА ПРОДЪЛЖАВАТ

Свирят фабрични сирени, присъединяват се свирките на локомотиви. Работници излизат от заводи, фабрики, депа, работилници. По главната софийска улица бавно се движи погребална процесия. Транспарант: „СБОГОМ, УЧИТЕЛЮ!“ Портрети на Благоев, венци. Шестима души носят на рамо ковчега на Дядо, покрит с червено знаме. В челната редица крачат хора, с които ще се запознаем в хода на разказа: Тодор Страшимиров, Харалампи Стоянов, Вълчо Иванов, Богданов, Динков, Минин. . .

Ляри, миньори, текстилки, железничари, чираци, шивачи, обушари, учители, гимназисти, тютюноработнички, водопроводчици, пощаджии, зидари, дърводелци. Пеят „Интернационала“. Картината ще остане, но на място на песента ще се появи сухото тракане на пишеща машина.

Отново ръцете удрят върху клавишите на „Ремингтона“, сякаш регистрират имената на участващите в погребалната процесия.

Номер три хиляди осемстотин и пет. Вълчо Иванов, комунистически функционер. София, „Осогово“, три. . .

Номер три хиляди осемстотин и шест. Ваклин Ваклинов, земеделец, „Одрин“, сто и петнайсет.

Номер три хиляди осемстотин и седем. Мария Гълъбова, комунистка. Улица „Витошка“, шейсет и девет.

В ТЪМНОТО НАДПИСИТЕ НА ФИЛМА ПРОДЪЛЖАВАТ.

— — — — —

Гръмва боен марш. Минава музиката на Първа девическа, с ония надуваеми многоцевни свирки. Колоната минава по „Царя“: бели ръкавици, бели якички, бели баретки, триколюрни ленти през рамото. Момичетата са вдигнали ръка за фашистки поздрав — по примера на мусолиновата „джовенеца“. Хора по тротоарите. Някои възторжено аплодират, студенти с червени шапки весело подхвърлят нещо по адрес на бойките гимназистки, някой се опитва протестно да изсвири с два пръста в устата, но му се нахвърлят да го бият. Девическата музика, вдигнатите ръце, лица на хората отстрани. Звукът на марша ще заглъхне и ще премине в сухото тракане на пишеща машина.

— — — — —

Кметско бюро или нещо подобно. Ръце удрят клавишите на грамадна стара пишеща машина. Глас, който диктува:

— Месроб Бояджиян, стругар. Видин.

Стойко Тодоров, фелдшер. Видин.

Калина Василева, учителка. Видин.

В ТЪМНОТО НАДПИСИТЕ НА ФИЛМА ПРОДЪЛЖАВАТ

— — — — —

Дългокос четник целува червено знаме, с пришитите от неука мъжка ръка сърп и чук:

— ЗАКЛЕВАМ СЕ!

Един след друг четниците докосват с пръсти пистолета в ръката на Войводата и целуват знамето:

— ЗАКЛЕВАМ СЕ!

— ЗАКЛЕВАМ СЕ!

— ЗАКЛЕВАМ СЕ!

Думите им заглъхват, за да отстъпят място на сухия звук от пишещата машина.

— — — — —

Пръсти удрят върху клавишите на пишеща машина. Гърбът на човека в полицейски мундир.

Глас диктува:

— Добри Станчовски, комунист. Село Мечка, Панагюрско. . .

Младен Стаменов, комунист. Бъта Баня, Панагюрско.

Владислав Стаменов, анархист, Панагюрище. „Доростол“, девет. . .

Стефан Панчев, учител. Анархо-комунист. Етрополе.

Григор Васев, земеделски функционер. В неизвестност. . .

— — — — —

В полутъмната стая, осветена само от оранжевото петно на абажура, един изправен мъж, с кичур коса, паднал върху едното тъмно стъкло на очилата му, вероятно за да прикрие стара рана, с пресекващ глас чете от ръкописа:

С хиляда ножа
прободен
народ —
затъпен
унижен
по-нищ и от просяк,
останал
без мозък
без нерви —
въстана
из мрака тревожен
на своя живот
— и писа със своите кърви:

С В О Б О Д Е Н !

Насядалите по столовете хора слушат.

Гневното лице на генерал Русев, който слуша. Пред бюрото му се е изправил висш офицер от полицията, който чете разгънатото списание:

Всичко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
— нагоре! нагоре!
З Е М Я Т А Щ Е Б Ъ Д Е Р А Й —
Ще бъде!

ГЕО МИЛЕВ

Министърът нервно грабва дебел червен молив и с решителен почерк надписва листа върху бюрото „Гео Милев“.

Офицерът делово му съобщава:

— Мария Луиза“, двацет и три.

Друг глас на друго място продължава да диктува:

— Номер три хилядм осемстотин и пет. Петър Янев, адвокат. „Оборище“, осем, София.

ВЪРХУ ТЪМНИЯ КРАЙ ОТ КАДЪРА МИНАВАТ ЗАКЛЮЧИТЕЛНИТЕ НАДПИСИ.

П Ъ Р В А Ч А С Т

На пианото свири много красива, вече немлада жена. Това ще бъде Виола. Има нещо странно, унесено в погледа ѝ — може би болезнена меланхолия.

Хубав хол, дори богат. Стар унаследен уют. Отвъд полукръглия еркереи прозорец тъмнее зимна привечер.

Кръстосал ръце на гърдите си, при прозореца стои мъж, загледан във Виола. Нисък и набит, с къдрава червеникава брада и светлосини очи, той би могъл да мине за фламандски селянин, ако не бяха дрехите му — елегантни, по последна мода: Робер Льофевр.

В ъгъла, край работното бюро, пише мъж с прошарващи се вече коси. Домашно карирано палтенце, угаснала луличка между зъбите, очила. Това ще бъде Журналиста. Той разсеяно ще вдигне очи, ще се замисли, после бързо ще топне писалката в маситницата. Виола свири Дебюси. Тихо, за себе си.

Отвън, отдалеч — немелодичен, рядък камбанен звън.
Виола свалия ръце от клавишите, извърща се — заслушана в този далечен, печален звън.

ВИОЛА. Пак бие на умряло.

Жената хвърля поглед към Льофевр, после към пишещия — очаква отговор, който не идва. Още известно време в тишината поскърцва перото. Журналиста бърза да допише, преди да е загубил нишката на мисълта си.

Виола повишава глас, в него се появяват истерични нотки.

ВИОЛА. Никога в България камбаните не са били толкова често на умряло!

Журналиста вдига глава, оставя луличката си настрана, заслушва се.

ЛЪОФЕВР. Така е било при нас, на запад, в годината на чума.

АРТИЛЕРИСТА *(без да прекъсва рисуването)*. Или при лов на вещици.

ЛЪОФЕВР. Липсват кладите.

ЖУРНАЛИСТА. Ако така продължи, скоро ще има и клади. Ауто да фе партикулар ин номини деус.

ВИОЛА. Това сега не е нито в името на бога, нито на дявола. Това е лудост! Жестоко, безсмислено самоунищожение. . . А ние стоим и чакаме. Какво чакаме? Докато пожарът обхване всичко? И нас самите? В една всеобща националнаклада?

ЛЪОФЕВР. Аз повтарям поканата си: Моят дом в Лозана е и ваш дом. Заминайте за Швейцария, докато всичко това свърши. То все трябва да свърши един ден.

ВИОЛА *(поглежда към Журналиста, казва с надежда или с тиха молба)*.

И тогава ще се върнем.

Журналиста сваля очилата си, забърсва ги, вглежда се в жена си с късогледни, добродушни очи. Отговаря внимателно — така говорят със свръхчувствителни хора или с болни.

ЖУРНАЛИСТА. Вече говорихме за това, Виола. Аз нямам право. Вестникът трябва да излиза — всяка сутрин, точно в шест часа, въпреки всичко.

ВИОЛА. Докато го забранят!

ЖУРНАЛИСТА. Тогава ще започна да издавам нов.

ВИОЛА. Ще забранят и него.

Журналиста някак виновно се усмихва, вдига рамене.

Виола отива към разхвърляните по бюрото броеве на вестник „Ек“, разравя ги, търси един определен брой, нервно го разтваря.

ВИОЛА. Вижте, Льофевр! Вижте какво е написал! . . . „Нямат право да живеят ония, които мислят и говорят не така, както мисли и говори министър-председателят. Обявиха за свободна борбата за идеи, а създадоха закон за преследване на идеите — закона за защита на държавата, всъщност — закон за защита на правителството! . . .“

Льофевр внимателно измъква вестника от ръцете ѝ, обгръща я през рамо и внимателно я повежда към канапето.

ЛЪОФЕВР. Той просто е забравил, скъпа, че този закон не е насочен срещу неговите идеи, а само срещу едни идеи — комунистическите. Освен ако е започнал да ги споделя. . .

ЖУРНАЛИСТА *(без да вдига поглед)*. Споделям всичко, което може да ни спаси от варварството.

ЛЪОФЕВР. И все пак в Швейцария ще бъдете по-полезен за родината си. Европа трябва да узнае цялата истина.

ЖУРНАЛИСТА. Тя я знае и без мен. Нали именно тя, тази Европа, благосклонно допусна фашизма у нас? А после мълчаливо наблюдаваше как удавят в кръв двете въстания, които трябваше да препречат пътя му.

ЛЪОФЕВР. Съдите прекалено строго. Не всички мълчаха.

ЖУРНАЛИСТА. Но мълчаха онези, от които нещо зависеше. Не, колега, аз съм журналист и ще продължа да изпълнявам своя дълг тук, доколкото мога и докогато мога.

Виола сърдито се обръща, не ѝ се слуша. Льофевр не отвърща, спорът е излишен. Само разтваря ръце.

АТИЛЕРИСТА. Вчера дойдоха от село. Казаха, че пролетта ще бъде топла и хубава.

ВИОЛА. Кой е твоят дълг, когато всички са полудели — и едните, и другите? Прегризват си гърлата като вълци.

ЖУРНАЛИСТА. Вълци са само едните. Другите се отбраняват.

ВИОЛА. И стрелят все едно в кого. Пишете, Люфевър, че в България вече се стреля все едно в кого!

ЖУРНАЛИСТА. Който стреля — знае в кого.

Вечер. По железопътен мост с грохот минава пътнически влак „БУКУРЕЩ—РУСЕ—СОФИЯ“.

Първокласно купе. Млада жена, спретнато облечена, с малко претенциозна, провинциална кокетност: високи обувки, костюмче със заежка якичка. Чете роман. Това ще бъде Люба. Две калугерки — едната възрастна и очилата, другата — по-млада. Солиден мустакат мъж с полуградски дрехи — би могъл да бъде производител на розово масло или нещо такова — подрямва, отпуснал на колелетете си „Илюстрирана политика“.

Хлъзгавата се врата се отваря, на прага застава елегантен млад мъж с черно ма- роKENено кюфарче.

МЛАДИЯТ. Едно местенце?

Трите жени го поглеждат. Люба мълчаливо му сочи свободното място отсреща. Младият шумно наглася кюфарчето си, сяда и дружелюбно поглежда към Люба — готов да подхване разговор на каквато тема му се предложи. Но младата жена отново се е зачела в романчето си.

МЛАДИЯТ. Феноменална страна е България! Когато световно реномираните вагон-ресторанти „Ли кук“ навлязат на наша територия, супата веднага се поднася студена, а шицелите се превръщат в подметки. Феноменално. Не ви ли безпокоя, госпожице?

ЛЮБА. О, не

Младият вади табакера, предлага на съседката си.

МЛАДИЯТ. Цигара?

ЛЮБА (*вдига глава от книгата с досада*). Благодаря, не пуша.

Той предлага на калугерките:

— Вие?

Двете възмутено се споглеждат.

МЛАДИЯТ. Пардон.

Мустакатият се събужда, поглежда със сънни очи новодошлия смутител на тишината в купето, разтваря уста за прозявка.

МЛАДИЯТ. Цигара?

Човекът не се сеща да затвори веднага устата си, поколебава се, па взима една. Помирисва я.

МУСТАКАТИЯТ. Не е българска тая.

МЛАДИЯТ. Румънска е.

Запалват.

МУСТАКАТИЯТ. Оттам ли идеш?

МЛАДИЯТ. От Букурещ.

МУСТАКАТИЯТ. Е, как е при комшиите?

МЛАДИЯТ. Държава като държава. Но не е Европа! В никакъв случай!

МУСТАКАТИЯТ. А с папото как е?

МЛАДИЯТ. За който има пари — добре е.

МУСТАКАТИЯТ. Е че и у нас е тъй. Който има — има. Който няма...

МЛАДИЯТ (*досеща се, радостно добавя*). Няма!

Мустакатият прихва с шумен смях, прихва и младият. Люба го поглежда, изпълнена с досада от глупашкия и безсмислен разговор. Двете калугерки гледат пред себе си невъзмутимо. Вратата отново се отваря. Подпоручик с двама войници.

ПОДПОРУЧИКЪТ. Лични карти, моля.

Пътниците се засуетяват, приготвят документите си. Подпоручикът хвърля бегъл поглед, учтиво ги връща. Документите на калугерките въобще не проверява. Младият подава задграничен паспорт.

ПОДПОРУЧИКЪТ. Откъде идете?

МЛАДИЯТ. От Букурещ.

Подпорчикът разглежда паспорта, вглежда се в печатите.

ПОДПОРУЧИКЪТ. Преди това сте били във Виена.

МЛАДИЯТ. Там следвам медицина.
 ПОДПОРУЧИКЪТ. А защо се връщате през Румъния?
 МЛАДИЯТ. Имам наследство за уреждане. Ако познавате Асен Хаджикостов...
 ПОДПОРУЧИКЪТ. Не го познавам.
 МЛАДИЯТ. Е, той е чичо ми.
 ПОДПОРУЧИКЪТ. Оръжие носите ли?
 МЛАДИЯТ. Не.
 ПОДПОРУЧИКЪТ. Кой е вашият багаж? Отворете го.
 Младият сваля марокенето си куфарче, разтваря го. Подпоручикът внимателно разтваря вещите. Кожен тоалетен несесер, пижама, риза.
 ПОДПОРУЧИКЪТ. Друг куфар нямате ли?
 МЛАДИЯТ. Нямам.
 Подпоручикът учтиво козирува.
 ПОДПОРУЧИКЪТ. Благодаря.
 Излиза, затваря вратата.
 МЛАДИЯТ. Феноменална страна! Веднъж те проверяват на границата, а после — където си искат. И защо?
 МУСТАКАТИЯТ. Защото, момко, България е пълна с комунисти.
 МЛАДИЯТ *(повиква го с пръст, накланя се към него и поверително казва)*. И Австрия Жената чете, двете калугерки невъзмутимо гледат пред себе си. Влакът се носи из нощното поле.

3

Варосани ниски сводове на подземие, никакви прозорци. По дължината на сводовете — безкрайни, сиво боядисани металически рафтове, наблъскани с архивни папки. По прохода, образувани от тези рафтове, под унилата жълта светлина на крушките бавно върви генерал Вълков, министърът на войната. Върви по коридора от досиета: папки, съдържащи военно-разузнавателни сведения, донесеня, доноси, затворени между два картоня съдби на хора, които не подозират, че са обект на нечие внимание. Генералът е едва надхвърлил петдесетте, с умно нервно лице. Спира, прекарва ръка по папките, угрижен за нещо, което е далеч от това подземие.

Нечовешки вик разкъсва тишината. Генералът рязко се обръща по посока на вика. От завоя при дъното на коридора, насам приближава капитан Порков — изпотен и разгърден, с объркания вид на човек, пред когото току-що се е случило нещо непредвидено.

ПОРКОВ. Не издържа, господин генерал.

ГЕН. ВЪЛКОВ. И нищо?

ПОРКОВ. Нито дума.

Генерал Вълков свива устни, мълчи известно време. После спокойно нарежда: — Оправете се! И елате горе. — Обръща се и бързо се отдалечева по дългия мрачен коридор между досиетата.

Порков гледа след него, без да бърза, закопчава мундира си.

4

Генерал Вълков вдига поглед. Той е седнал зад широкото си министерско бюро, а пред него са се изправили — по цялата дължина на отсрещната стена — двайсетина млади офицери.

ГЕН. ВЪЛКОВ. Господа! Тук са всички, на които съм разчитал и вярвал в най-съдобносните часове на отечеството в последните години. Днес България и короната отново са в опасност. Досегашните мерки на правителството срещу единия фронт не дадоха очакваните резултати. Говорим в печата, че с тях е свършено, че имаме работа с отчаяни разбойници и бандити, с няколко чети в планината, които са пред разложение. А истината е, че имаме срещу себе си силна политическа организация, която се въоръжава. Истината е, че се готви ново въстание! През септември двайсет и трета проиграхме един шанс. Голям шанс!

Млади офицери — поручици, капитани, майори — стоят изправени по цялата дължина на отсрещната стена. Генерал Вълков се изправя, минава край строежите офицери и ги разглежда лице по лице, сякаш да се увери, че действително може да разчита на тях.

ГЕН. ВЪЛКОВ. Тогава ни обвиниха, че сме били жестоки, че хиляди били избитите. И ние спряхме! А малко бяха, още трябваше, издъно! Днес ето го резултатът: отново са навсякъде! Под носа ни изчезва оръжие, изнасят се най-секретни сведения. Ето и сега. . . Току-що! . . . И в този върховен момент армията отново е призвана да спаси отечеството и трона. Призовани сме ние, господа офицери! Аз вярвам във вас. Бъдете неумолимо строги! Досега чакахме поводи, за да действувате, сега сами ще ги създаваме! Трябва да ги принудим да избързат, да излязат от бърлогите си. Не трябва да ги оставяме да си поемат дъх. Разкрития, погроми, удари — ежедневно, докато ги смажем окончателно! Изготвена е строго поверителна заповед. . .

ГЛАСЪТ НА ВЪЛКОВ. „... Заповядвам! Всички гарнизони и военни подразделения да бъдат готови за нанасяне решителен удар срещу единния фронт. По даден сигнал да се унищожат преди всичко интелектуалните подбудители, най-способните и най-храбрите привърженици на тези идеи. Да се има готовност в двайсет и четири часа да бъдат избити до един всички техни водачи, виновни или невinni . . .“

В стаята с плътнo спуснатите завеси четирима души си подават последователно едно листче, изписано със ситни гъсти редове: Динков — набит и масивен, с широко селско лице; Богданов — с черна гъста брада, запазил стойката на офицер, прекарал дълги години в строева служба; Минин — млад с нелишени от суетност черна брадичка и мустаци, много елегантен; Човека с цигарата — извънредно бледен, с искрящите разширени очи на туберкулозен. Той ще пуши непрекъснато — до края на нашия разказ, до бесилото. И четиримата носят белега на душевно чисти хора, онзи неуловим лъх на доброта и честност, който се отрази дори върху физическия образ на тесняците.

Те ще си подават ситно изписаното листче, всеки по своему ще реагира на съдържанието му, но ние ще чуваме през цялото време само гласа на генерал Вълков: „... Навсякъде, където биха избухнали безредици, пленените и техните съучастници да бъдат екзекутирани публично в двайсет и четири часа. Бъдете неумолимо строги! Колебанието сега е престъпление спрямо Отецеството! . . . Да бъде наказан със смърт всеки, който издаде съдържанието на тази заповед. Министър на войната генерал Вълков.“

Четирима души в стаята със спуснати завеси, които току-що са узнали съдържанието на най-чудовищния документ в новата история на България. Мълчат

5

Утро.

Влакът с трясък навлиза под козирката на софийската гара, забавя ход. По прозорците на транзитните вагони се накачулват любопитни чужденци — турци с фесове, синеоки немци, френско военно аташе с червена цилиндрична шапка.



По цялата дължина на перона се е наредил кордон войници, на десетина крачки един от друг. Посрещачите надничат зад кордона, тичат паралелно с влака, търсят своите. Сред посрещачите — един поручик от артилерията, с букетче кокичета в ръка. Пред първокласния вагон Мустакатият се сбогува с Младия.

МУСТАКАТИЯТ. Е, момко, бог доброто. Като минеш край Казанлък, обади се! Младият оставя на перона марокененото си куфарче — може би чака някого. Слизат двете калугерки, след тях се спуска Люба. В лявата си ръка държи навит вестник, от който се подава червен карамфил. Полага картонения си куфар на перона — до луксозното марокенено куфарче. Младият ѝ се усмихва, но Люба не му обръща внимание. Оглежда се. Оглежда се и Артилериста, търси някого сред новопристигналите. Забелязва жената с карамфила, запътва са към нея.

Артилериста. Извинете, не сте ли вие братовчедката от Русе.

Люба. Да, много здраве ви праща чичо Станой.

Артилериста. Добре дошла. Позволете.

Той поднася кокичетата, нехайно взема чуждестранното марокенено куфарче. Тя хваща Артилериста под ръка, тръгва с него към изхода. Младият позяпва още миг наоколо си, после вдига картонения куфар на Люба и като си подсвирква весело, тръгва в обратна посока.

Един подпоручик и няколко войници от жп охраната са заприщили изхода, към който са се насочили Люба и посрещачът ѝ.

— Моля документи за самоличност!

Люба и Артилериста си разменят мълчалив поглед. После тя спокойно бръква в джоба на костюмчето си, изважда лична карта. Подпоручикът протяга ръка, за да спре пътя им.

ПОДПОРУЧИКЪТ. Моля документите.

Люба представя личната си карта.

Подпоручикът хвърля бегъл поглед и равнодушно казва:

— Минете.

Люба и Артилериста се полюшват на задната седалка на файтон. Артилериста небрежно държи на коленете си черното марокенено куфарче. Мълчат. Копитата на конете меко потропват по снега. Обикновен софийски делник. Люба любопитно гледа наоколо си, а Артилериста скрито поглежда от време на време към нея.

Люба. Защо ме оглеждате непрекъснато?

Той вдига рамене.

Артилериста. Не очаквах, че сте толкова млада.

Люба (*троснато*). Това има ли някакво значение?

Тя почуква файтонджията по гърба:

— Тук.

Спират на оживен кръстопът. Артилериста подава ръка на Люба, помага ѝ да слезе:

— Довиждане.

После той отново се качва и файтонът продължава пътя си. Люба дълго проследява с поглед файтона с този странен поручик с лице на поет или на художник. Помирисва кокичетата.

6

Люба влиза в почти безлюдна книжарница. Няколко гимназисти, които купуват туш и кадастрон. Един човек в гръб, с чер балтон и черна мека шапка, с плътно увит около врата вълнен шал разлиства списания. Люба също се заглежда в книгите, взима една, зачита се. С края на окото изчаква книжарят да се освободи. Найсетне гимназистите излизат и тя отива при тезгяха. Книжарят е възрастен човек с очила в телени рамки.

КНИЖАРЯТ. Заповядайте, госпожице.

Люба. Търся романа „Грешницата“ от Виктор Маргерит. . .

Книжарят понечва да потърси исканата книжка, но се сеща нещо, слиза то стълбичката.

КНИЖАРЯТ. Какво казахте, моля?

Люба (*със спокойна настойчивост*). Поисках „Грешницата“ от Виктор Маргерит.

Той се обърква, сваля очилата си и пак ги намества на носа си.

КНИЖАРЯТ. Да. . . Да, да. . . мога да ви предложа следващата книга на библиотеката, от. . . хм!

Люба. От Пирандело?

КНИЖАРЯТ. Да, именно от Пирандело.

ЛЮБА. Съжалявам, интересува ме Маргерит.

Книжарят смъква с пръст очилата си надолу, поглежда през тях: смущава го нещо това момиче. Хвърля поглед към човека с черния балтон. Този откъсва очи от списанието, извърща се и изпитателно поглежда младата жена. Това е Човека с цигарата. Той отива при тезяха, оставя списанието.

ЧОВЕКЪТ С ЦИГАРАТА. Елате с мен.

Люба с мълчалив въпрос поглежда към книжаря. Той утвърдително кимва.

Човека с цигарата и Люба вървят из снежните алеи на Борисовата градина.

ЛЮБА. Куриерът от Виена пристигна. . .

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Знам. Имате ли някакви неприятности?

ЛЮБА. Не, но контролът по влаковете се е засилил много.

Но Човека с цигарата едва ли е чул отговора ѝ, умислен в нещо друго. Рязко пита:

— Защо не е ликвидиран полицейския началник? Аз лично предадох нареждането от военния център. Защо полковник Кутев не е още ликвидиран?

ЛЮБА. Защото не можем.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Не можете или не искате?

ЛЮБА (*рязко го поглежда*). *Малко по-късно упорито ще повтори*). Не можем. Кутев е много добре охраняван. Особено след последната акция е станал крайно предпазлив.

ЧОВЕКА С ЦИГАРА. Крайно предпазлив, за да не кажа страхлив, са другарите от бойната група. Това е истината.

ЛЮБА. При последното покушение срещу Кутев загинаха всички, които участваха. Последва блокада на целия град, арестуваха много хора. Това е истината! След всяка такава акция избухва вълна от арести и терор, разгромяват организациите ни, изградени с толкова усилия. И ако трябва да бъде откровена, другарите са смутени от последните ни действия. Какъв смисъл има убийството на един полицай, ако на негово място веднага идва друг, не по-добър, докато ние губим най-ценните си хора!

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. А вие какво искате? Революция без жертви? Няма такава революция! . . . И какво? Да се оставяме да ни убиват, а ние да стоим и да гледаме? Разберете, че тези акции имат голямо значение за нашата борба. Ударите трябва да продължат. На всяка цена.

ЛЮБА. Въпросът е именно в цената, която отдавна вече не съответствува на резултатите.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. За крайните резултати още е рано да се съди. Ако се пролива кръв, не ние сме го пожелали! Нареждането да бъде изпълнено. Кутев да бъде ликвидиран на всяка цена. Държа да предадете точни думите ми. На всяка цена!

Люба го поглежда и в очите ѝ има неразбиране или дори може би отчаяние. Мълчаливо кимва.

7

Минин е в сив, пристегнат, с полувоенна кройка балтон и тъмни очила в еликовидни металически рамки. Прекалено тъмни — като у слепците или у хора, които не желаят да бъдат опознати. Черквата е пуста, портите ѝ са затворени. Полу-тъмно е, димни снопове светлина, която вероятно мирише на тамян, падат върху плочите. Минин сваля очилата си и може би едва тогава ще го познаем. Спокойно се оглежда и закрачва с едра, бавна крачка към олтаря. Така би могъл да крачи и посетител, който се интересува от иконописните фрески, или музеен работник, интересуващ се от пропорциите на черковния правоъгълник. Стъпките — равни и отмерени — реверберират от сводовете на празната църква. Устните му беззвучно отброяват крачките: седемнайсет, осемнайсет, деветнайсет. . . Странен посетител, който се опитва да изчисли разстоянието от центъра на черквата до олтаря! Спокойно гледат светците — с големи очи, тъжни или изпълнени с отчаяние, или надежда. Ще се издигнем нагоре, за да оставим Минин долу — мъничък, крачещ из заключената, празна черква. Ще преминем още нагоре — със скритата от богомолците плетеница от греди, поддържащи главния купол. Пърхат гълъби, отлитат и се връщат през сводестите, незастъклени отвори. Там, сред гредите, откриваме двама млади мъже. От пръв поглед те трябва да будят чувство на симпатия и доверие. Единият, когото ще наричаме Атендатора, е слаб, с едва порасла рядка брадичка, другият — Младежа — е голобрад в овехтял гимназистки шинел. Мъл-

чат сред пърхашите и гукащите гълъби. И още един човек — малко развълнуван или може би нервен, в черна и строга шаячна дреха: Клисаря. Той отмества натрупаните стари икони — почернели от свещите, с едва видими образи на великомъченици. Младежите са сковани всеки в своята поза на тържествено очакване. Клисаря вече е махнал иконите и под тях се откриват грижливо подредени пакети, увити в кафява восъчна хартия. В такава хартия увиват фишеците тротил — по десет в пакет. Клисаря мълчаливо поглежда към Атентатора и този приклеква, отваря претъпкана адвокатска чанта и започва да му подава нови пакети, които трябва да бъдат складирани зад иконите. Младежа, оня с гимназисткия шинел, се усмихва, родил във въображението си реалните очертания на нещо важно и хубаво, което скоро трябва да се случи. Той иска да положи ръка на гредата и бутва една забравена там стара, одимена кадилница. Кадилницата пада на пода и нейният рязък звън прозвучава кошунствено под сводовете на тихата черква, подплашва гълъбите. Минин долу с механична бързина пхва ръка в джоба на балтона си, хвърля мигновен поглед към заключените черковни порти. После успокоено вдига поглед нагоре. Спускаме се заедно с къртящия още звук към Минин, докато спрем само на загледаните му нагоре, към купола, очи. Големи, чисти, дръзки очи, които той отново ще прикрие с тъмните си очила. Върху черните огледала на стъклата им се отразят изкривените по овала им колони на черквата.

8

Артилериста внимателно разтваря с ножче облеченото в коприна двойно дъно на куфарчето. Дългите му пръсти пипат с прецизност на бижутер. Това е просторно, полумансардно ателие, което би могло да бъде жилище на художник. Облегнати на стената картини без рамки, статив, масичка с бои. Тъмнее, под наклонения oberliхt е седнал студентът от Виена, похапва по селски с ножчето си сланина и хляб. В целия му вид няма и следа от онзи шумен млад пътник, който тероризираше цялото купе.

АРТИЛЕРИСТА (докато внимателно човърка с ножчето). Проверяха ли ви на гарата?

МЛАДИЯТ. Претършуваха вашия куфар из основи, търсеха двойно дъно.

В отговор Артилериста бегло се усмихва.

АРТИЛЕРИСТА. Имате ли цигари?

Младежът кимва, забърсва пръсти във вестника, на който е нарязана сланината, бръква в джоба си и подава луксозна табакера. Артилериста механически я поема, задълбочен в своята работа, щраква капачето ѝ, помирихва чуждестранния тютюн. Запалва, оставя табакерата на масата. Картонът е вече откачен, Артилериста измъква от празнината голям плик. Разкъсва го, вади няколко листа, изписани на пишеща машина с латиница. Търговски сведения. Без да бърза, той отваря капачката на мастилицата, пълна с прозрачна течност, прекарва четчицата по междуредиата. Почти веднага на празните места се експонират дълги редове цифри.

АРТИЛЕРИСТА. Наред! Ще го предам, където трябва.

МЛАДИЯТ. Другарите във Виена чакат бърз отговор. Ще пътувам обратно другата седмица.

Артилериста мълчаливо кимва.

9

Късна нощ е. В нелегалната квартира, принадлежаща — ако се съди по солидната мебел и библиотеката — на заможен човек, адвокат или нещо подобно, са се събрали Минин, Богданов, Динков и Човека с цигарата. Край масичката, с положените върху нея дешифрирани листове и големия плик, донесени от курьера на Задграничното бюро, е седнал един непознат — млад, къркрос, силно късоглед човек с дебели многодиоптрови стъкла на очилата си: Дорчев. Хората току-що са чули съдържанието на писмото, над стаята е виснало натегнато мълчание. Случило се е нещо неочаквано, непредвидено, смущаващо. Пръв ще наруши мълчанието Минин — оня, винаги елегантният, със суетната брадичка и мустачки:

— Как така смяна на курса? . . . Вие чувате ли се какво говорите? Как смяна на курса?

Въпросът е обърнат към Дорчев, очевидно той тук е, „най-главният“. Дорчев не отвърща, вместо него Богданов мрачно и явно несъгласен със собствените си думи казва:

— Така. Въстанието отпада като наша непосредствена задача.

МИНИН. Как отпада? Ами четите в планините? Ами бойните групи? . . . Конспиративната мрежа? . . . Организацията ни в армията?

БОГДАНОВ. Ами денонощното напрежение за всеки патрон, за всяка пушка, за всеки грам взрив? . . . Ами изтезаваните в полицията другари? . . . Избитите в акциите по подготовката. . . Надеждата, с която всички живеят? . . . Който може, нека спре машината. Аз не мога!

ДИНКОВ. Кога се получи писмото?

ДОРЧЕВ (*в момента забърсва очилата си с края на покривката, вдига късогледите си очи*). Преди малко. . . От Виена. . . С куриера на Задграничното бюро.

ДИНКОВ. И сега? . . . Защо мълчите? Кажете какво ще правим сега?

МИНИН (*иронично*). Свиваме знамената и чакаме благоприятна революционна ситуация. Край!

ДОРЧЕВ. Защо край? Напротив, начало. Трябва да преустроим цялата си дейност при новите условия.

ДИНКОВ. И как ще обясним това на хората? Като толкова месеци говорихме точно противното: че ситуацията е благоприятна. Че въстанието е предстоящо!

ЧОВЕКЪТ С ЦИГАРАТА. Полученото становище окончателно ли е?

ДОРЧЕВ. Отговорност за окончателните решения носим ние. Ще разгледаме въпроса с участието на всички от цеха. . . но мисля, че анализът на другарите е съвсем точен. Няма какво да се заблуждаваме!

БОГДАНОВ (*нервно го посочва с пръст — той има навика да сочи с пръст, думите идат по-късно*). Ти имаш определени заслуги за този анализ! Твоите информации за положението в България. . . Внимателни. . . Предпазливи. . .

ДОРЧЕВ. За съжаление революцията не става по желание! Пък и да си го кажем направо: Не само обстановката вече е неблагоприятна, но и ние не сме готови! Едно въоръжено сблъскване — това ще е катастрофа за нас!

МИНИН. Добре, и какво ще правим сега?

БОГДАНОВ (*герава няколко листа от масата и ги размахва пред очите му*). Как какво, нали чу? Нова тактика! Прекратяване въоръжените акции, легални форми на борба. Протести, възвания, митинги, вестничета! . . . (*Той хвърля листовите на масата и сякаш се кара на Дорчев*.) Ако сега правителството се намира в такова критично положение, в хаос, от който не знае как да излезе — това не е резултат от несъществуващите митинги, демонстрации, стачки и вестничета, а резултат от нашата борба с оръжие, борбата, която водят четите и бойните ни групи.

ДИНКОВ (*спокойно подрежда листовите*). И какво излиза? Че не възмущението и съпротивата на целия трудов народ, а десетината чети в планината и няколкото акции на бойните групи в градовете ги доведе до криза! . . . Вчера ви съобщих мнението на другарите от Пловдив и Стара Загора. Като тях мислят и други. Знаем становището на Задграничното бюро. Четохме писмата на Коларов и Димитров. Догазват ни тактика. . .

БОГДАНОВ. Тази тактика не сме я измислили ние! Тя възникна като естествена реакция срещу фашисткия терор. Истината е, че въоръжените ни акции всяват паника в сред властта, окуражават нашите другари в затворите, повдигат духа на масите.

МИНИН. Ако сега спрем, това значи, че сме се уплашили. Това ли искате? Доброволно да се предадем в ръцете на полицията? Под краката ни гори, ей! Военните подготвят най-страшната вартоломеева нощ, която съвременна Европа познава. Кръстоносния поход срещу нас е започнал и ние нямаме друга самозащита освен оръжието. На удача — с удар, на белия терор — с червен терор!

ДИНКОВ. И кой ще победи при такова открито стълкновение? Те! Та нали само това чакат — поводи, за да се нахвърлят срещу нас, поводи. . . за да ни ликвидират.

БОГДАНОВ. Те ни ликвидират и без поводи. (*Измъква от джоба си вестник, нервно потърсва нужния пасаж*.) През миналата година само в София са били арестувани три хиляди сто осемдесет и четири души, заподозрени в комунистическа дейност. А колко са убитите? И това го казва техният вестник. Действителността е още по-страшна!

ДОРЧЕВ (*много спокойно*). За една истинска революционна партия терорът не може да бъде система на борба. . .

БОГДАНОВ. Защо не продължиш? „Терорът е израз на неверие в силите и възможностите на масите. Преувеличаването на неговото значение в ултралевичарство, сектанство, авантюризм, екстремизъм. Проява на бунтарството и нетърпеливостта на дребната буржоазия“. . . Е, честито! Доживяхме да ни отъждествят с дребната буржоазия! . . . Защо не продължаваш?



ДОРЧЕВ. Не ми даваш възможност.

БОГДАНОВ. Щом тръбата е засвирила атака, опасно е да връщаш войниците назад. Не разбирате ли, че при създаденото положение ние нямаме никакво друго средство за борба срещу фашизма освен оръжието!

ДОРЧЕВ (за пръв път излиза от кожата си, удря с длан по масата). Правителството предпочита десет въоръжени акции в планините пред една масова акция в града!

БОГДАНОВ. Добре, защо не я организирате?

ДОРЧЕВ. Знаеш защо. Най-добрите ни кадри работят във военната организация на партията. Най-умните, най-способните хвърляхме в техническата подготовка на въстанието. Създадохме впечатление, че само това е истинска работа, че другото е просветителство. . . И губене на време.

БОГДАНОВ. Така ли мислиш?

ДИНКОВ. Така. И не само аз.

10

В тази ранна утрин Журналиста крачи забързан по безлюдната, още сънна улица, като равномерно почуква с бастунчето си. При завоя на ъгъла той забавя крачки, спира.

ПЕЧАТНИЦА „СВЕТЛИНА“.

От сутеренното помещение, изпълнено със звънятия шум на машините, двама полицаи изнасят връзки с вестници и ги хвърлят в конската, товарна каруца, почти напълнена вече с конфискуваните броеве. Един стар печатар, който се е облегал на входа и бърше с конци изцапаните си от мастило пръсти, забелязва Журналиста и се отправя към него.

ПЕЧАТАРЯТ. Конфискуват броя, господин редакторе.

ЖУРНАЛИСТА (спокойно). Още по-лошо. Изобщо забраниха вестника.

ПЕЧАТАРЯТ. И сега?

ЖУРНАЛИСТА. Много просто. Започваме да издаваме нов.

Зад тях полицаите продължават невъзмутимо своята работа около изнасянето на конфискуваните вестници.

ПЕЧАТАРЯТ. А разрешение?

Журналиста вади от вътрешния си джоб сгънат документ, подава го на печатаря.

ПЕЧАТАРЯТ. Ясно. Има си и регистрирано име, и всичко. Е какво... Тогава на работа!

ЖУРНАЛИСТА (*изважда от чантата си претържкана с материали папка и я дава на печатаря*). Ето материалите за първия брой. Ще прибавиш подзаглавието: „Този вестник е адресиран само до онези читатели, които имат или могат да си съставят собствено мнение за това, което става около нас.“

Последните думи той казва, отпразил поглед към полицаите. Те са свършили работата си, каруцарят подкарва конете. Старшият полицай се обръща насам и небрежно козирува за довиждане — изпълнил е той нареждането професионално, без злоба, сигурно не му е за пръв път. Журналиста най-учтиво приповдига шапката си — и на него не му е за първи път.

11

Люба поглежда през витринното стъкло на малката пуста сладкарничка, открива седналия вътре Човек с цигарата и влиза. Той става, ръкува се с нея, настанява я до себе си. Погледнати отсрани, те биха могли да минат за влюбена двойка.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Страхувах се, че няма да ви намерят. Има промяна в обстановката. Решено е вие да останете в София. Ще поемете изцяло осигуряването на куриерските канали от чужбина. Сега това е много важно и много опасно. Възражения?

Люба мълчаливо вдига рамене.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Така... Трябва да ми предадете старите си документи.

Люба хвърля едва забележим поглед наоколо си, вади от чантичката си зелена лична карта, която похлупва с длан и плъзва по масичката. Човека с цигарата я поема, пхва я в джоба и след миг дланта му по същия начин се връща до нейната, с нова лична карта.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Ето ви новата лична карта. Сега името ви е Люба. М-м?

Той се усмихва неловко, сякаш се стреми да стопи отчуждението, настъпило след резкия му тон на първата среща. Люба отново свива рамене.

ЧОВЕКА С ЦИГАРАТА. Така .. значи — Люба... Ще се легализирате като курсистка в стопанските курсове. Ще получите връзка с поручика, който ви посрещна на гарата. Той ще ви предаде останалото. Поручикът е проверен другар, но все пак постарайте се да знае колкото се може по-малко. Аз също не бих желал да знам това, което бих могъл и да не знам. Вие — също. Един ден това може да спаси много човешки живота.

Люба и Артилериста влизат в просторното, полумансардно помещение. Отвъд наклонения оберлихт тъмнее. Люба с любопитство оглежда жилището, полага куфарчето си на пода.

АРТИЛЕРИСТА. Това е, с което разполагам. Ако не възразявате — ще спите на дивана. А аз ще се оправя някак. В кухнята. За да няма съмнения у хазяите, наредено е да се легализирате като моя съпруга, дошла от провинцията.

Люба учудено го поглежда, засмива се.

ЛЮБА. А майка ми се тревожеше, че ще остана стара мома!

АРТИЛЕРИСТА (*сухо и делово*). Ще трябва да сключим формален брак.

Витоша край стените на Драгалевския манастир. Още е зима. Клисаря изкачва заснежените стъпала, Люба и Артилериста мълчаливо го следват. При манастирските порти ги очаква млад свещеник с едва набола рядка брадичка. Въвежда ги в малко манастирско параклисче. Внимателно затваря след себе си.

КЛИСАРЯ. Това са хората ми, отче.

ОТЧЕТО (*с недоумение поглежда към Клисаря*). Как... Кумове няма ли? Клисаря пошепва на ухото му нещо и подава няколко банкноти. Отчето прибира парите и промърморва: — Не ми харесва тази работа. Застанете там. — И запява: „Господу богу помолимся-а-а...“

КЛИСАРЯ. Без тая. По-накратко!

ОТЧЕТО. Накратко, обявявам ви за мъж и жена. Обручалните пръстени!

Поставя халката на пръста на Люба, вглежда се в лицето ѝ. После обръща ръката ѝ, прекарва пръсти по линиите на дланта ѝ.

ОТЧЕТО. Хубава си, много си хубава! Но ще има да страдаш и в мъки ще изкупваш людското предателство. Дълго ти е писано да живееш, ще дочакаш деца и внуци. На линията на съдбата и на звездите вярвам. Я да видя на теб, офицерче.

Той поема дланта на усмихнатия Артилерист. Дълго мълчи, поглежда го в очите и затваря дланта му в шепата си. Мрачно казва:

— Каквото е писано, това ще бъде. Каквото има да става — ще стане.

Това не е било, то тепърва ще се случи.

Артилериста ще седи бос и разгърден на един стол в средата на казарменото помещение. Около му ще е подпухнало и посиняло от удар, от сплъстените му мокри коси по челото ще се стича струйка кръв. Срещу него разкراчен ще седи майор Порков. Зад Артилериста ще са се изправили двама офицери, протегнали помежду си примка, направена от връв за войнишка палатка. Майор Порков много меко, почти дружелюбно ще попита:

— Поручик, откъде имаш този пръстен?

Артилериста учудено ще погледне пръстена си и в този миг двамата зад него ще хвърлят примката. Няма да видим края, пак сме в параклиса. Попчето поема дланта на усмихнатия Артилерист. Дълго мълчи, поглежда го в очите и затваря дланта в шепата си. Мрачно казва:

— Каквото е писано, това ще стане. Каквото има да става — ще стане.

Това не е било, то тепърва ще се случи.

Люба ще тича из пролетните софийски улици — разтревожена, запъхтяна, устремена нанякъде. Няма да обръща внимание на учудените погледи на минавачите. Разсеяно ще се извини на някакъв старец, когото неволно е блъснала, и отново ще тича. В този миг ще се разнесе страхотен взрив, оттатък покривите ще се вдигне черна гъба дим. Люба ще спре, облегната на стената — бледа, с побелели устни.

Детонацията от взрива ще блъсне в къщите, ехото ѝ ще се срещне с насрещно ехо, ще звъннат изпочупени стъкла.

На паважа ще тупнат няколко зашеметени от ударната вълна гълъба. Подплашени гарвани и врабци ще литнат от дърветата, в паника ще се стрелнат из чернеещото от дима небе. Люба ще стои облегната на стената, вдигнала поглед нагоре — към разстилия се дим. Той ще затули слънцето, сянката ще падне върху лицето ѝ.

Отчето затваря дланта ѝ, задържа я в шепата си и се вглежда в лицето ѝ. После бръква под расото си и изважда сгънат лист. Подава го на Артилериста:

— Ето ви свидетелство за православен брак. Имената ще попълните сами — нито ги знам, нито искам да ги знам. Това е всичко. Бог да ви е на помощ!

И угрижено ги прекръства.

12

ПОРКОВ. Вълчо Иванов, питам те за последен път! Кои са другите членове на градския комитет?

Това е казармено помещение: две железни легла, зацапана с мастило и храна маса, полев телефон. Жълта, оплюта от мухите ниско провесена крушка с обгоряло картонено конусче вместо абажур. Стол в средата на стаята, на стола седи Вълчо Иванов. Бос с разкъсана риза и следи от тежък побой. Мълчи. Срещу него е седнал разкрачен Порков — със зачервени очи, с черна небръсната от няколко дни брада. Зад арестувания са се изправили двама млади офицери — Кочо Стоянов и Иван Кефсизов.

ПОРКОВ. С кои работиш, Вълчо? Имена, адреси, явки! Къде се срещате?

Вълчо Иванов мълчи.

ПОРКОВ. Искам да знам подробности за преврата, който готвите.

Вълчо Иванов бегло се усмихва.

ВЪЛЧО ИВАНОВ. Преврати правите вие. Ние сме революционна партия.

ПОРКОВ (много кротко, дружелюбно). Е добре, значи, подготвяте не преврат, а революция. Революция срещу законната власт. Кога?

ВЪЛЧО ИВАНОВ. Срещу незаконната ви власт!

ПОРКОВ. Незаконна власт няма. Защото властта — това е закона. Не го ли разбрахте още? . . . Добре, добре — срещу незаконната власт. Кога?

Вълчо Иванов мълчи.

ПОРКОВ (много кротко, дружелюбно). Вълчо, ще те убия. Наистина ще те убия!

Вълчо Иванов мълчи. Офицерът ядосано измъква пистолета от кобура си и го насочва в тила на Вълчо Иванов.

— Няма да си играем цяла седмица с тоя. . .

ПОРКОВ (отстранява ръката му). Недей, ще събудиш цялата казарма.

След това Порков хваща брадичката на Вълчо Иванов, насочва лицето му към себе си:

— Тук гледай! . . Вълчо, човешки те питам! Ще отговаряш или не? Иначе, нали разбираш, няма да излезеш жив оттук. Няма как. . . а?

ВЪЛЧО ИВАНОВ. Губите си времето.

ПОКРОВ. Да.

Порков и стоящите зад арестувания офицери си разменят кратък поглед. Кочо Стоянов подава на Кефсизов другия край на тънко въже от войнишка палатка, в средата на което е направена примка.

ПОРКОВ (*все така спокойно*). Вълчо, откъде имаш този пръстен?

Вълчо Иванов учудено вдига ръката си, за да види венчалния си пръстен и в този миг двамата намятат примката върху главата на жертвата си и започват да затягат. Порков се хвърля върху нея, затиска я с коляно, за да не ѝ даде възможност да се изправи. Малко след това той вика:

— Стига! Стига, край!

Но озверените офицери продължават да теглят примката. Порков, потъмнял в пот, изкрещява:

— Край!

В разширените очи на Порков има ужас и погнуса: да убиваш е професия, която той тепърва ще усвоява.

13

Телефонът остро извънпява, една ръка грабва слушалката.

ГЕН. ВЪЛКОВ. Генерал Вълков. Слушам.

Дълго и напрегнато слуша. Срещу него е седнал министър-председателят Цанков.

Генералът мълчаливо оставя слушалката:

— Нищо не е казал.

Цанков нервно става, взима шапката си от бюрото и мълчаливо излиза, без да се е сбогувал.

14

Църквата е пуста и тиха. Атенаторът размерва с едри крачки дължината на стената, устните му беззвучно отброяват числото на направените стъпки. Той вади от джоба си тефтерче и записва нещо в него. После перпендикулярно на първата посока — с едри, равни крачки. . .

15

Погледнато отгоре: една черна кола с угасени фарове боботи на улицата. От нея бързо изскочат човешки сенки, измъкват от колата нещо като продълговат, тежък и неподатлив вързоп, изхвърлят го на тротоара. Миг след това вратите хлопват една след друга, моторът заръмжава и колата с пълен ход изчезва. Погледнато отгоре, защото на прозореца на спалнята си стоят Виола и Журналиста. Виола е в дълга бяла нощница, мъжът ѝ е във все същото домашно карирано палтенце.

ВИОЛА. Това е човек. Виж това е човек!

ЖУРНАЛИСТА. Аз ще съляза.

ВИОЛА. Не!

ЖУРНАЛИСТА. Може би е жив.

Тя разбира, че няма да го удържи. Сяда на леглото, захлупва лице в дланите си, ритмично се полюшва напред-назад.

ВИОЛА. Не мога повече. Боже мой, не мога повече!

Журналиста, заметнат с балтона си, се скланя над изхвърления върху снега човешки труп, обръща го с лице нагоре. Слабата светлина на уличната лампа едва достига дотук и Журналиста с разтреперани пръсти търси из джобовете си кибрит, драва клечка, приближава я до бялото, със следи от побой лице. Не чувства как клечката догаря и пари пръстите му.

16

Шестима души носят на плещите си ковчег, покрит с червено знаме. След ковчега бавно крачат жената и децата на Вълчо Иванов, родителите, най-близките. От двете страни на това скромно шестие се движи плътен кордон от конни полицаи. Отпред двама души носят венец с широка червена лента: „НА ВЪЛЧО ИВАНОВ ОТ СОФИЙСКИТЕ ТРУДЕЩИ СЕ.“ Един човек си пробива път през кордона

пеши полицаи, застанали край тротоара, и натам ведната затопуркват копитата на кон. Някакво полицейско началство сърдито пита човека:

— Кой ви пусна тук? Какъв сте на покойника?

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. Другар.

ПОЛИЦИЯТ. Не може! Разрешено е само за роднини. Не може да присъства-

те! ТОДОР СТРАШИМИРОВ (*вади от вътрешния си джоб служебна карта*). Може, аз съм депутат от народното събрание. Казвам се Тодор Страшимиров!

17

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. Аз обвинявам правителството за убийството на Вълчо Иванов, на Петко Д. Петков, на Спас Дупаринов, Димо Хаджидимов. Обвинявам правителството за десетки други загинали в така наречената „Обществена безопасност“ от варварските инквизиции на българската полиция. За хилядите жертви на политическите репресии!

Народното събрание.

Говори депутатът Тодор Страшимиров.

На правителствената маса — професор Александър Цанков, министър-председателят. От двете му страни — двата стълба на царството, полицията и армията: Генерал Русев и генерал Вълков. Буря от негодуващи викове, тропане на банките.

ДЕПУТАТ. Клевета! Да се смъкне от трибуната!

ДРУГ. Колко получи от Москва?

— Мръсен агент!

Викове, свиркания, дюдюкане. Тодор Страшимиров стои спокоен, блед. Изчаква събранието да се укроти. Председателят напразно звъни.

В журналистическата ложа, сред другите представители на пресата седи Журналиста. Захапал угасналата си луличка, той бързо пише в бележника си. По навик сваля очилата си, примижава и се вглежда в тази разбесувала се тълпа, наречена „Народно събрание“.

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. Аз обвинявам правителството. . .

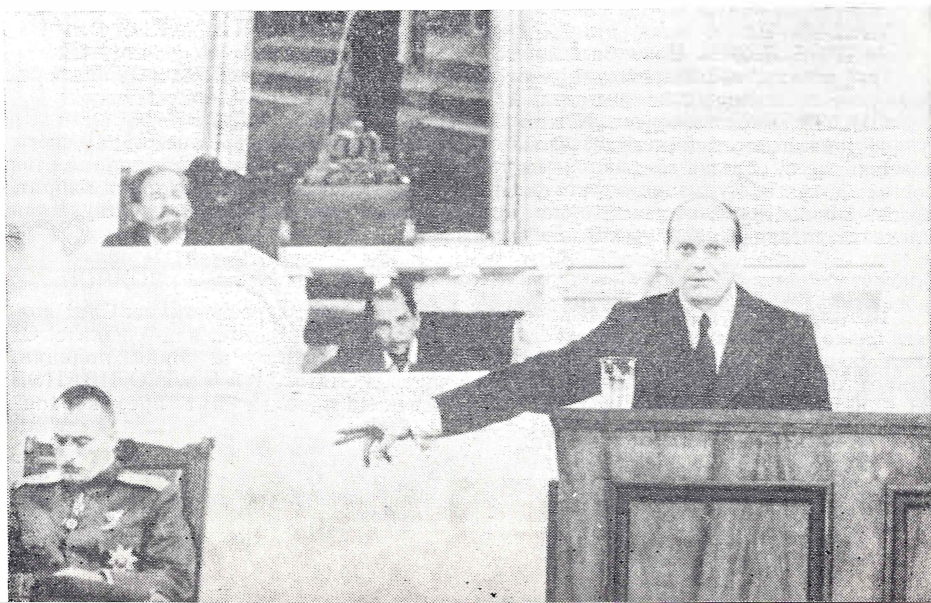
Без да поиска думата, от мястото си се изправя министър-председателят и вдига ръка за тишина.

ПРОФ. ЦАНКОВ Това, което се твърди от трибуната, не е нищо друго освен комунистическа провокация. Като министър-председател аз отговорно заявявам, че Вълчо Иванов е убит от самите комунисти и е изхвърлен на улицата, за да се предизвика и осрами властта. Това е цялата истина!

ТОДОР СТРАШИМИРОВ (*много спокойно, в настъпилата тишина*). Ние твърдим, че това е чиста лъжа!

ПРОФ. ЦАНКОВ. Кои „ние“? От чие име говорите?

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. От името на Българската комунистическа партия.



ПРОФ. ЦАНКОВ. Няма такава партия! Аз я обявих във от закона. Както и Земелелския съюз, както и целия ви единен фронт!

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. Те са обявени във от закона от едно незаконно правителство, дошло на власт чрез преврат. Вашето правителство, господин професоре! Но те съществуват и ще съществуват! Аз съм избран като комунист и ще защитавам, докато мога, интересите и идеите на тия, които са ме избрали.

ГЕНЕРАЛ РУСЕВ. Скъпо ще платиш за тия идеи!

ТОДОР СТРАШИМИРОВ. С главата си ли? . . . Ние винаги сме били заплашвани и от министри, и от депутати. Сред кърви и заплахи се роди това народно събрание, сред кърви и заплахи то продължава своя живот. Сенките на убитите преди, сянката на Вълчо Иванов сега, нашите сенки утре, бъдещите жертви на режима не ще ви дадат спокойствие! Нито на вас, господин професоре, нито на вас, господа генерали!

Цанков се изправя блед, с разтреперани устни и напуска залата, последван от генерал Русев.

От трибуните скачат депутатите от мнозинството.

— Долу комунистите! Агенти на Москва!

— Провокатор!

— Смъкнете го!

Юрват се към трибуната, искат да го смъкнат. Неколцина депутати от единния фронт се опитват да преградят пътя им, да защитят Тодор Страшимиров. Започва бой между депутатските банки. Напразно председателят звъни, за да възстанови реда. Шум, викове, свирки.

18

По замръзналото езеро се пързаят на кърки редки двойки: юнкери с гимназистки, дами и господа от дипломатическия корпус, малки госпожички със своя учител-чужденец. Това се вижда от остъклената веранда на бюфета, в който са седнали на чаша чай Льофевр и Виола. В бюфета се втурва Журналиста и вместо поздрав възбудено казва:

— Изключителна реч на Тодор Страшимиров! Трябваше да я чуете! — Той бързо изважда бележника си, разлиства го. — „Отечеството било в тежко положение и всички трябвало да се вдигнем, за да го спасим. В тежко положение сега е правителството! Или господа министрите смятат, че отечество и правителство са едно и също нещо?“

Журналиста говори така гръмко, че Льофевр стисва ръката му и с поглед сочи двойката на съседната маса, която се е извърнала насам. Журналиста са обръща към двамата и още по-силно казва:

— Те не са едно и също нещо!

Мъжът, объркан, хваща за ръка приятелката си, грабва провесените през



облегамото на стола си кърки и бърза да се измъкне навън.

ЖУРНАЛИСТА. Ще бъде чудесно, ако излезе в чуждия печат!

ЛЪОФЕВР. Можете да разчитате. И аз имам нещо интересно за вас, но не е за печатане. Узнах от осведомен източник, че вашият бивш главнискмандуващ армията е започнал тайни разговори с буржоазната опозиция за сформирание на ново правителство.

ЖУРНАЛИСТА. Невероятно!

ЛЪОФЕВР. Вие как смятате? Царят би ли подкрепил такъв един завои?

ЖУРНАЛИСТА. Напълно възможно! Ако най-сетне е разбрал, че короната му е застрашена. А как би погледнал Западът на това?

ЛЪОФЕВР. Западът ще подкрепи всеки завои, стига той да не доведе комунистите на власт. В противен случай той отново мълчаливо ще наблюдава как армията ви потушава следващото въстание. . . Не помня кое по ред — третото или четвъртото. Не ме мислете за циник, но България е само пионка в голямата игра на Балканите. Пийте, скъпа, чаят ви ще изстине!

ВИОЛА (*отпива и се намръща*). Той вече е изстинал. Много сте мили и двамата!

19

Двама души в цивилни дрехи крачат из тихия болничен коридор. Насреща им изкача дежурната сестра:

— Моля, господа! Къде?

— В осма стая, на посещение.

— Но днес не е. . .

Единият мило се усмихва:

— Случаят е особен, сестра. Рожден ден.

И двамата отминават, следвани от погледа на сестрата. Влизат в голяма болнична палата с осем легла.

— Стефан Желязков?

В ъгъла се надига болен, бинтован като след тежка операция. Учудено казва:

— Аз съм. . .

Двамата приближават, вадят пистолети и изпразват пълнителите им в бялото на чаршафите, бинтовете, превръзките.

20

Ужасена, Люба тича нагоре по стълбището на новия си дом. Втурва се в стаята, обляга се на вратата. Артилериста, приведен над някаква книга, вдига учуден поглед.

Артилериста. Какво има, Люба? . . . Какво се е случило?

Тя мълчи. Поручикът отива при нея, разтърсва я, за да я извади от вцепенението:

— Говори. . . Какво се е случило?

ЛЮБА. Убиха баща ми. В болницата.

Очите ѝ плуват в сълзи.

21

В скромна нелегална квартира са се събрали Динков, Богданов и Дорчев. Последният, замижал като всички силно късогледни хора, забърсва очилата си и казва:

— Може би трябва да я освободите за известно време. . . Докато се съвземе.

ДИНКОВ. Не знаех, че Желязков ѝ е баща.

БОГДАНОВ. Предложили са ѝ. Отказала

Настъпва тишина, нарушавана само от стария стенен часовник. После Динков се обръща към Дорчев и предлага:

— Да минем към проекта.

ДОРЧЕВ (*вади от джоба си сгънати ръкописни листа, сяда на масата и намества очилата си*). Предложението ми е горе-долу следното: . . . „До всички областни организации. Изпаднало в дълбока криза, правителството на Цанков готви удар срещу партията. В подготовка е провокация, която цели удавянето в кръв на нашите и земеделските маси. . .“

БОГДАНОВ (*който още не се е окъснал от мислите си за убийствата в болницата другар, изрича, кипящ от вътрешна ярост*). Единствената ми утеха е, че ще откъсна!

Дорчев спира да чете, вдига поглед към Богданов.



БОГДАНОВ. Ще отмъстя и за Вълчо, и за Желязков. Историята ни е свидетел, че нё ние започнахме първи!

ДОРЧЕВ (чете). „Въоръжената дейност на четите трябва да спре. . .“

Разхождащият се Богданов рязко сочи с пръст листата:

— Временно. Прибави „временно“! Нали това е проект? Може да се допълва!

ДИНКОВ. Може.

ДОРЧЕВ (послушен като ученик, прибавя с молив исканата дума. *Продължава да чете*). „Изолираните терористични актове — също. Трябва да застанем начело на легалните. . .“

ДИНКОВ (*прекъсва го*). Прибави преди това: „Не бива да се поддаваме на нашата болка от загубата на толкова скъпи нам другари, която ни кара инстинктивно да произнасяме думата „отмъщение“. . . (И срещнал погледа на Богданов, със спойно предизвикателство казва.) Нали е проект? Може да се допълва!

ДОРЧЕВ (*след като е записал това, продължава*). „Трябва да застанем начело на легалните борби на масите в името на техните жизнени интереси, да организираме справедливите им. . .“

Вратата се отваря и в стаята се втурва запъхтеният Минин:

— Бившият главнокомандуващ е поинскал среща с Тодор Страшимиров. Вероятно търси контакт с нас. Страшимиров пита да се яви ли на срещата. Аз съм против!

БОГДАНОВ. Само това остава: да почнем пазарлъци с буржоазията!

ДОРЧЕВ (*сваля очилата си, уморено разтърква очите си*). Чакайте! Ако правилно разбирам, става дума за онази част от буржоазията, която е срещу правителството, срещу фашизма. . .

БОГДАНОВ. Срещу фашизма сме само комунистите и земеделците. Трябва ли да го доказвам?

МИНИН. С какви очи ще гледаме утре хората ни, когато узнаят, че правим комбинации с буржоазията, па макар и опозиционна? Аз съм против всякакви компромиси, още повече с военните, с армията!

ДОРЧЕВ. И ти си военен. . . (Към Богданов.) И ти!

МИНИН. Става дума за този генерал, не за нас.

ДОРЧЕВ. Именно. Чрез него сега се открива възможност за съставяне на едно по-демократично правителство.

МИНИН. Или по-демагогско, по-прикрито фашистко и затова по-опасно. Предпочитам сегашното: то е брутално, откровено и ясно за масите. Не вярвам в сополиватата разнеженост на общите програми с буржоазията. Или с революцията, или против нея. Среден път няма!

ДИНКОВ. Сигурно има, щом повечето хора са на този път. И толкова по-зле за нас, ако не си даваме сметка за това. Най-лесното сега е да отхвърлим предложението, но утре една правителствена промяна, която сме подкрепили, ни дава основания да поставим и своите условия.

БОГДАНОВ. Ти сериозно ли вярваш в това? Сегашните не дойдоха ли с обещания за демократични права и свободи? . . . За да стигнат до Закона за защита на държавата! Не разбираш ли, че сега искат да използват авторитета и влиянието ни, за да се доберат до властта. . . И след това отново да ни. . .

ДИНКОВ. Аз съм „за“. Никои няма да ни прости, ако не сме опитали всички възможности. Зная, че в това има определени. . .

В този миг навън се звъни, всички застават в напрегнато очакване. Влиза хазайката на нелегалната квартира:

— Непознат!

Богданов тихо се приближава до прозорчето към входното стълбище, внимателно открехва басмяната завеска.

Навън е застанал човек с провинциално облекло, положил пред краката си кошница. Богданов мълчаливо кимва на хазайката да отвори, после изважда револвера си. Като по даден знак, сякаш това е дълго репетирана реакция, хората заемат позиции край прозорците и вратата. Дорчев прибира листовите от масата, изхвърля угарките от пепелника в печката. И в настъпилата тишина, изпълнена с все същото тиктакане на стария стенен часовник, отвън се донася разговорът:

— Извинете, мога ли да оставя тази кошница за Станевци отсреща? Два пъти ги търся, пък трябва да се прибирам. . . от провинцията съм. . .

Навън жената кимва, поема кошницата.

ЧОВЕКЪТ. Да сте жива и здрава, много ви благодаря.

Тя затваря вратата и се обляга на нея, пребледняла от преживения страх.

22

МАЙОР ПОРКОВ (*козирува*). Разрешете да доложя, господин генерал!

МИНИСТЪРЪТ (*вдига уморено глава*). Какво има, Порков?

ПОРКОВ. Секретният сътрудник Жан донася спешно, че от бившия главнокомандуващ е поискана среща с комунистическия депутат Тодор Страшимиров.

Генерал Вълков рязко се изправя и напуска мястото си зад бюрото.

ПОРКОВ. За сега нямаме никакви данни за времето и мястото, където. . .

МИНИСТЪРЪТ (*с нетърпелив жест го прекъсва*). Порков, тази среща не трябва да се състои!

23

Тодор Страшимиров с чанта в ръка, върви по оживената, тясна улица „Сердика“. Кафенета, сладкарнички, хотели. Пред хотелите и по края на тротоара — проститутки. Военен инвалид, обкичен с ордени от Балканската, проси милостиня. Тодор Страшимиров върви. Един човек го застига, изважда револвер от джоба на балтона си и спокойно стреля в тила на депутата. Тодор Страшимиров се люшва и полита напред.

ВИКОВЕ. Стой! Дръжте го бре! . . . Стой!

Убиецът бяга през обърканата и изпаднала в паника тълпа, завива в първата пряка.

Там с отворена врата и боботещ двигател го чака черният „Мерцедес“. Номерата на колата са плътно замазани с кал. Убиецът се втурва запъхтян в колата и още преди да е затворил вратата, мерцедесът поема с пълен ход. Зад ъгъла се задава група преследвачи, за да види само черния автомобил, който се загубва на завоя.

24

Заседава Народното събрание. На трибуната е министърът на вътрешните работи генерал Русев.

ГЕН. РУСЕВ. Питате, господин Харалампи Стоянов, питате кой е убил Тодор Страшимиров? Аз се измъчвах днес, когато видях в траур госпожа Страшимиро-

ва със сълзи на очи. Вие убихте нейния мъж! (*Бурни ръкопляскания от мнозинството.*)

Харалампи Стоянов седи сред оределите банки на левицата. Празните места около последния комунистически депутат сочат броя на избитите, изчезналите, принудените да минат в нелегалност.

ГЕН. РУСЕВ. Ние скърбим за пролятата кръв на Тодор Страшимиров — този български син. . . Вярно, заблуден, но за покойник не се говори лошо. Дай, бже, само по заблудение да е тръгнал с единния фронт, който се превърна в една предателска организация, за да предизвика гражданска война. Вие ще задавате въпроси на правителството какви мерки щяло да вземе, за да тури край на политическите убийства! . . . Чуйте ме добре! Тези убийства излизат от вашата среда и ние няма да се спрем пред никакви мерки, за да ви смажем главата. И тя ще бъде смазана! Допълнението към Закона за защита на държавата е вече готово за внасяне в Народното събрание! (*Ръкопляскания.*)

Министър-председателят скача от мястото си.

ПРОФ. ЦАНКОВ. Как не ви е срам? Продали сте се на една чужда държава, за да работите против България. Против собственото си отечество! . . . Докато човечеството ще бъде нещастно да гледа, че в тая необятна страна Русия съществува болшевизъм, по света ще се стреля, господа! И борба ще има — ще има борба, безразлично кой стои на тази маса! Единен фронт! Ние се борим и ще се борим срещу единния фронт с всички средства! . . . Аз няма да търпя такава организация в моята страна и ще я унищожа. По какво недоразумение стоят тука нейните представители, не зная! . . . (*И като сочи с пръст към Харалампи Стоянов.*) Правителството има пълни сведения за вашите планове, за бойните ви петорки, шесторки и не знам к'ви още!

ХАР. СТОЯНОВ. Избитите ученици в Шумен петорки ли бяха или шесторки, господин професоре. (*Той се мъчи да надвика свирещите и дюдюкащите депутати от мнозинството.*) Убийствата, които се вършат всекидневно, са ваши дела, ваша провокация, за да оправдаете новите убийства, които готвите!

Последните му думи потъват в кръсците на разбеснялата се тълпа. Военният министър генерал Вълков е забил поглед в една точка, както винаги отчужден и отсъстващ — сякаш тези дебати нито го засягат, нито предизвикват интереса му.

ГЕН. РУСЕВ. Казахте, че това било наша провокация! Дайте доказателства! ВИКОВЕ ОТ МНОЗИНСТВОТО:

— Да даде доказателства!

— Клеветник! Нека докаже!

— Господин председателю, да даде доказателства!

— Дай доказателства!

ХАРАЛАМПИ СТОЯНОВ (*става, вдига ръка*). Господин председателю, моля за думата. Ще представя доказателства!

Шумът изведнъж утихва, над залата увисва натегнатата тишина. Министърът на вътрешните работи Русев разтревожено поглежда към председателя. Председателят на свой ред хвърля объркан поглед към професор Цанков. Едва сега генерал Вълков се раздвижва, изважда джобния си часовник и отдалеч го показва на председателя, като почуква с пръст по стъклото му.

С видимо чувство на облекчение председателят обявява:

— Поради напредналото време, обявявам два часа почивка, след което ще има думата депутатът Харалампи Стоянов.

Тълпа чуждестранни журналисти следва излизания навън министър-председател. На стълбището пред Народното събрание той спира за малко.

— Само у нас ли е такова положението, господа? Вижте какво става в Германия! Днес целият свят се бори с комунизма и в тази битка всички средства са позволени. Сега е моментът за неговото унищожение! Утре ще бъде късно и никой няма да ни прости колебанието, което сме проявили. Ваш дълг е да помагате с перото си на историческата ни мисия, а не да пречите! . . . Бил съм професор с ръце на каспин! Слух, пуснат от вас! (*И той сочи с пръст един от журналистите.*) От „Юманите“ и другите комунистически вестници! Истината е, че моето правителство, е най-либералното нещо в света!

Професорът е стигнал до колата си, намества се в нея и оттам извиква.

— Всеки изстрел срещу комунистите в България е изстрел срещу общия враг. Толкова ли е трудно да се разбере това?

Колата потегля с пълнен ход.

Харалампи Стоянов, в извехтяло протрито балтонче и омачкана мека шапка, бавно върви по булеварда, потънал в мислите си. Отстрани би могъл да бъде взет за беден провинциален учител. Спира пред колонката за афиши на ъгъла пред Военния клуб. Некролози за смъртта на Тодор Страшимиров: от Народното събрание, от приятелите му, от варненските му избиратели. Четири еднотипни некролога, залепени в каре:

„Убиха и брат ми!

Бог да пази България!

АНТОН СТРАШИМИРОВ

Харалампи Стоянов чете и не чете: по-скоро мисли.

Зад гърба му спира същият, който стреля в Тодор Страшимиров.

УБИЕЦЪТ (*съчувствено*). Това беше предпоследният комунистически депутат.

Харалампи Стоянов се обръща, за да види кой му говори.

ХАРАЛАМПИ СТОЯНОВ. Точно така.

УБИЕЦЪТ. А вие сте последният, господин Харалампи Стоянов. И повече няма!

Депутатът хвърля мигновен поглед наоколо: офицери се разхождат подръка с госпожици, весело звънтят звънчетата на конски шейни.

ХАРАЛАМПИ СТОЯНОВ. С кого имам честта?

УБИЕЦЪТ (*с блага пасторска усмивка*). Какво значение има това, господин депутат? Няма да запомните името ми.

Вади от балтона си револвер и спокойно стреля в упор.

ВИКОВЕ. Стой! Дръжте го! . . . Натам, натам! (*Пропищават полицейски свирки*.)

Убиецът тича през градинката срещу Военния клуб. Насреща му изскачат няколко преследвачи и той се връща назад, свива в съседната алея. Но и там към него вече тичат хора. Той вади револвер и групите се стъписват. Зад гърба му някой смело незабелязано се хвърля върху него, болезнено извива ръката му и отнема оръжието. Убиецът, запъхтян и потен, объркано се оглежда като хванат звяр. От дъното на градинката насам тичат двама офицери: Кочо Стоянов и Кефсизов.

КОЧО СТОЯНОВ. Какво става тук?

ПРЕСЛЕДВАЧ. Този убиец един човек! Ей там, на „Царя“!

УБИЕЦЪТ. Това не е вярно!

ПРЕСЛЕДВАЧА. Ето го и револвера.

Кочо Стоянов протяга длан в кожена ръкавица, взема оръжието. Умислено се вглежда в него. После внезапно удря с опакото на лявата си ръка убиеца през лицето.

КОЧО СТОЯНОВ. И ще лъжеш отгоре! Върви с нас! . . . Вие сте свободни, господа. Благодаря за гражданската ви доблест.

Двамата офицери повеждат убиеца, хванали го за лактите. На напречната улица чака черният мерцедес. Насъбралата се тълпа гледа как офицерите грубо натикват убиеца в колата. Миг след това мерцедесът със зацапанния с кал номер се понася напред. Тримата дълго мълчат на задната седалка. Кочо Стоянов поглежда револвера в дланта си, мълчаливо го връща на убиеца. Той го прибира в джоба си и уморено въздъхва.

Църквата е пуста, в тишината ѝ реверберират къртящите стъпки на Атенатора. Той приближава до Клисаря, пошущва му нещо на ухото, Клисаря кимва. Отива при тежките порти, отваря ги, дава знак с глава. В църквата влизат двама младежи, които носят вързоп с тежък товар. Клисаря ги провожда до сводестата портичка, която води към камбанарията. Двамата изкачват витото стълбище. Долу остават Атенатора и Клисаря.

„ВЕЧЕРНИ СТОПАНСКИ КУРСОВЕ“

От изхода на жълтата двуетажна сграда навън се устремява шумен поток курсисти. Сред тях, неотличима, излиза с весела групичка Люба, стиснала под мишница студената чанта с книги и учебници. Внезапно тя спира изненадана; от-

страни, при електрическия стълб, я чака Артилериста. Тя набързо и смутено се сбогува с другарките си и отива насреща му. Момичетата няма да оставят без внимание много красивия поручик, който чака съкурсничката им. Люба малко вдървено кимва, усмихва се заради онези, които ги поглеждат, а Артилериста непринудено ѝ подава лакътя си. Тя го прихваща под ръка и тръгва. Мълчат. Артилериста се държи така, сякаш двамата вършат това всяка вечер, дори може би го развеселява смущението на Люба. Най-сетне двамата са се отдалечили от училището и сърдито прошепва:

— Ти си луд! Защо идваш тук?

Артилериста. Защото съм луд.

Люба иска да го пусне, но Артилериста притисва ръката ѝ:

— Внимавай, идат твои съученички!

И тя отново пхва ръка под мишницата му, изобразявайки при това най-неестествената от всички възможни усмивки. Момичетата избързват и се обръщат, за да върнат приятеля на Люба. И тя е принудена да им кимне за довиждане.

Люба. И все пак защо дойде?

Артилериста. Да се поразходим.

Люба. Това е забранено!

Артилериста. Забранено е също така да имаш фалшифи документи. Забранено е да носиш оръжие. Забранено е да сключваш фиктивен брак. И много други неща. А сега искам да те изведе на забранена разходка! Можеш да се оплачеш!

Тя се засмива, това сигурно не ѝ е съвсем неприятно. И като че ли ръката ѝ, която е пхната под мишницата му, загубва напрежението си. Вечерта е ранна, вали сняг, софийските улици са пълни с пешеходци. И нататък двамата ще вървят безцелно, той ще разказва всякакви глупости, а тя ще се смее. Ще зяпат по витрините — като нормални хора в нормално време. Спират пред някаква бирария, отвътре се носят смях и музика. Люба с уплаха отрицателно поклаща глава: това е съвсем недопустимо? Той почти насила я повлича вътре, тя се смее: този артилерист е съвсем полудял! Ето ги в шумното заведение, под безвкусното и сиромашко великолепие на пестроцветните крушки, облени от ослепителната светлина на петромаковите лампи. Келнери разнасят пирамиди от бирени халби, на сцената пее онзи с карираното палто и книжната хризантема, пее кой знае какво, но хората, малко пийнали, се заливат от смях. Люба се смее като дете заради огромната халба, попаднала в ръцете ѝ. Чуква я с халбата на Артилериста, отпива. Пяната е оставила бели мустаци по неговата устна, тя протяга ръка, за да ги избърше. Тогава Артилериста задържа ръката ѝ и тихо я целува. Люба изтегля ръката си и целият ѝ вид говори за обърканост или може би външение. После двамата танцуват, тя бърка стъпките.

Влизат в мансардата и Люба се отпуска на дивана, обхваща с длани пламналите си страни. Той приклеква край печката, пхна тресчици, раздухва ги. Полутъмно е, игриви светлинки плъзват по наклонения таван.

Люба. Боже мой, ако другарите узнаят за глупостите, които направихме тази вечер. . .

И се смее от сърце.

Артилериста. Неприятно ли ти беше?

Люба. Напротив, но предупреждавам те, че ако узнаят, ще хвърля вината върху теб! Ще кажа, че си неуравновесен тип, че си ме подмамил. . . Да го знаеш! И въобще ти си лекомислен! Някой ден ще те спипат.

Той сяда край масата, запалва цигара. Люба го наблюдава.

Люба. Всъщност. . . ти кой си?

Артилериста. Официално поручик от славното на негово величество войнство. В действителност — конспиратор. Като тебе.

Той се замисля, сега се нещо.

Артилериста. Знаеш ли какво означава това? Че ще бъдеш не офицерска, а вдовица на конспиратор. Фиктивна, разбира се — като брака ни. Ти коя си? Аз дори не зная истинското ти име.

Люба. Може би някой ден ще го узнаеш. А защо реши, че ще стана вдовица?

Артилериста. Така предрече попчето — онова, което ни ожени.

Люба. Не вярвам в хороскопи.

Артилериста. А аз — да! Вярвам в щастливи звезди и в лоши предзнаменования. В любов и омраза от първи поглед. В първото усещане за някого или за нещо. Те са винаги най-верните.

Люба. И какво е твоето първо усещане за мен?

АТИЛЕРИСТА. Че ще те обикна.

ЛЮБА (*смуцава се, става и запалва лампата*). Глупости, аз не това исках да попитам.

АТИЛЕРИСТА. Аз пък тъкмо това исках да кажа. . . Нищо, не обръщай внимание. Вярвам в онова смътно и неясно начало на нещата, което е в кръвта ни, в онова тревожно начало, което е накарало човека да изпъзти от пещерата си и да стане Леонардо да Винчи, Бетовен или Ленин. Да стане пророк, предател, месия.

ЛЮБА. Ти си мистик.

АТИЛЕРИСТА. Може би.

ЛЮБА. И прекалено разчиташ на чувствата си.

Артилериста мълчаливо вдига рамене.

ЛЮБА. В нашата работа емоциите са опасни.

АТИЛЕРИСТА. Защо? Революцията е преди всичко емоция. Като всяка борба. Като музиката. . . Или като любовта.

Тя среща погледа му, обърква се и едва малко по-късно сухо казва:

— Забрави тези емоции. . . Артилеристе!

Полага на масата ново картонено куфарче и започва да подрежда в него обикновени женски дреболии за път, като се бои да го погледне. Той мълчи.

АТИЛЕРИСТА. И накъде всъщност пътуваш?

ЛЮБА. На север, на изток, нагоре, надолу!

АТИЛЕРИСТА. Русе?

ЛЮБА. Някъде там.

АТИЛЕРИСТА. Ще те изпратя до гарата.

ЛЮБА. В никакъв случай!

АТИЛЕРИСТА. И въпреки това, ще те изпратя.

Поручикът вдига ръка за сбогом, влакът потегля. Влакът потегля, зад спуснатото стъкло. Люба вдига ръка в отговор.

1

В Т О Р А Ч А С Т

Белият дунавски параход изсвирва приветствено, преди да акостира на дървения кей. Сред тъпната посрещачи — Люба. Спускат мостика и през тройния кордон от войници, митничари и погранични офицери пътниците слизат на българския бряг. Ако се съди по външния им вид, това са може би българи-градинари, които се завръщат от Виена или Будапеща. Сред тях — редки пътници от първа класа.

Изправена на присти, Люба се вглежда в хората, които се хвърлят насреща на очакващите ги жени и деца. Сред слизащите — възрастен елегантно облечен мъж с марокенено куфарче. Спокойно представя паспорта и граничният офицер се вглежда в него. После козирува и го пропуска. Едва когато човекът е стъпил на дървения кей и се оглежда, Люба тръгва насреща му. В този миг върху пътника се нахвърлят четирима цивилни агенти с насочено към него оръжие. Със светкавична бързина някой извива ръцете му, куфарчето пада, белезници щракват около китките му. Люба забавя крачки, но продължава пътя си, среща за един кратък миг погледа на човека, когото вече водят, и отминава, сякаш се е запътила да посрещне някой друг. Върви вцепенена, в очакване, че някой ей сега ще опре дулото на пистолета в гърба ѝ.

2

Снегът се е стопил, по сливите и черешите пръкват първи, несигурни цветове. Сред тъпната пред халите тича някакъв човек. Полицейски свирки.

ВИКОВЕ. Стой! Стой, ще стрелям!

Човекът тичешком се обръща и стреля. Може би едва сега ще го познаем — студента от Виена, куриера. Преследвачите — няколко агенти и полицаи — откритват огън по бягачия. Той пада на трамвайната линия, но веднага се изправя и продължава да тича. Минувачите се разбягват сред женски писъци, полицейски свирки, сух трясък на пистолети. Бягачият пресича градинката, дава още няколко изстрела и потъва във входа на банята. С пистолет в ръка, запъхтян, с несигурна походка, той се оглежда: сам влязъл в капан, от който спасение няма. Хората пред гишето за билети. Някаква летяща врата. Коридор с кабинни. Уплашен до смърт теляк с бял чаршаф около кръста. Голи хора в парата, които в ужас се разбягват. Куриерът се подпира в мокрите, облицовани с плочки стени, свлича се в локвата зад

една кабина с душеве. Мокър от пот, запъхтян. Зад него плющи изоставеният душ. По банята топуркат ботуши, полицаи се мярва на входа. Седналият зад бялата стена човек стреля и полицаят мигновено се скрива. Над главата на ранения пропичяват няколко куршума и той отново стреля — напосоки, просто тъй, за да задържи преследвачите. После трескаво разпаря със зъби хастара на самото си, вади оттам голям плик. Разкъсва го. Няколко машинописни листа. Оттатък стрелят и той отново им отвърща. После започва да накъсва хартията на парчета и да я поглъща. Къса с треперещи пръсти и набързо я поглъща — уплашен смъртта да не го изпревари. Куршумите над главата му глухо плющят и разцепват белите плочки. Запъхтян, губещ сили, с пълни уста, той отново стреля. И отново с мъка поглъща едрите топки намачкана хартия. После е тишина: само съскането на парата, шумът на водните струи от душевете. Агенти и полицаи внимателно пълзят край стените, готови веднага да отговорят на изстрела с изстрел. Но от кабината вече никой не се обажда. Облегнат на стената — един мъртвец с отворени очи. Бузата му е издута от хартия, бяло листче се подава от устните му. Един мъртвец с отворени очи, комуто не са достигнали още две минути живот. От тръбите съска пара, плющи струята от душа. Един запъхтян агент се навежда и измъква парченцето хартия от устата на мъртвеца. След това крясва на стоящия до него стражар:

— Нож! Бързо! . . . Бързо идиот!

Стражарят съписано го гледа и не разбира. Тогава агентът измъква ножа му и се скланя над умрелия.

Ужасеното лице на стражаря.

3

Ужасените очи на Артилериста, сякаш той наблюдава същата картина в банята. АРТИЛЕРИСТА. И са го рязали? . . . Там. . . В банята?

На дивана срещу него е седнала Люба — смазана и унила.

Най-сетне казва с безжизнен глас:

— Двама курниери. . . Един след друг! . . . Наредено е да прекъснем нашия канал. Сигурно има предателство.

Артилериста отива до скрина, където са останали марокененото куфарче и вешите на куриера. Механично взема луксозната му табакера, отваря я, за да запуши, но отскачането на капачето ѝ сякаш го изважда от унеса. Той я шраква, поглежда към Люба.

4

В църквата догарят няколко свещи. При стълбището, което води за камбанарията е застанал Клисаря и гледа нагоре. В камбанарията, сред плетеницата от греди, помощникът на Атендатора се провира с тежък пакет — провира се внимателно, за да не закачи тежките камбани. Напъхва пакета в скривалището между гредите и се връща да поеме нов. Атендатора е някъде по средата на стълбището. Поглежда надолу към Клисаря, който му дава знак, че всичко е спокойно. После премества поглед нагоре, където сред камбаните и гредите се мярка силуетът на младежа.

Неделя преди обед, сладкарница „Цар Освободител“.

По „Царя“ — обикновен, ленив поток разхождащи се. Пороков, Кефсизов и Кочо Стоянов пият неделния си коняк, равнодушни към госпожиците, които минават отвъд големите витринни стъкла на сладкарницата. Вниманието им е изцяло погълнато от един вестник, разгънат върху кръглата мраморна масичка. Порков вади от джоба си червен молив, обгражда една статия, подчертава с две енергични черти псевдонима на автора ѝ — „НАБЛЮДАТЕЛ“. Кефсизов побутва Порков по лакътя, с глава сочи някъде пред себе си. В сладкарницата влизат Журналиста и Виола, настаняват се на една масичка. Смят се на нещо весело, което Журналиста току-що е разказал. Порков взема вестника и отива към масичката на двамата.

МАЙОР ПОРКОВ. Извинете, вие ли сте редактора на този вестник?

Журналиста отвърща не веднага, поглежда офицера, изправен край масичката.

ЖУРНАЛИСТА. Да аз съм.

МАЙОР ПОРКОВ. А кой е авторът на днешната статия, която обвинява военните в последните политически убийства.

ЖУРНАЛИСТА. Аз.

МАЙОР ПОРКОВ. Да . . .

Журналиста мълчи, не желае да встъпи в провокиращия спор. Порков сякаш едва сега е забелязал, че на масата седи и жена.

ПОРКОВ. А вие, мадам, сигурно сте неговата вдовица?

ЖУРНАЛИСТА (скача). Как смеете?!

Виола хвърля към мъжа си ужасен поглед, опитва се да го задържи. Порков смаква вестника и го хвърля на масата. Козирува и се връща при своите.

ВИОЛА. Да си вървим, моля те, да си вървим!

Двамата стават и напускат сладкарницата. Те няма да забележат самотния човек от масичката в ъгъла, който бързо се изправя, за да последва излизашите. Това е убиецът на двамата комунистически депутати — оня с благия пасторски глас. Погледът му е изпълнен с някакво тъжно съчувствие. Може би съчувствието на убиеца към следващата си жертва. Излиза след Журналиста и жена му. Човекът излиза на улицата, минава, без да бърза по дължината на витринното стъкло по посока на отдалечилата се двойка.

Булевард „Царя“ е оживен в този неделен, предобеден час.

Двама младежи, които досега са бърбили пред изхода на сладкарницата, тръгват след него. От отсрещния тротоар косо пресича улицата насреща му друг младеж. Може би ще познае двамата младежи от църковния купол. При вида на пресичащите улицата младежи, някакво неуловимо професионално чувство накарва убиеца да спре, бързо да пхне ръка в джоба си и да се върне назад. Насреща му идат двамата. Блясват огънчетата на два парабела. Заблуден куршум с трясък пръсва едно от витринните стъкла на сладкарницата. Човекът полита и се просва на заснежения паваж. Женски писъци, цвилене на подплашени коне. От сладкарницата може да се види само как тримата младежи, стреляйки напосоки, побягват в различни страни сред изпадналата в паника тълпа. Изчезват от погледа.

5

Генерал Вълков е в министерския си кабинет, седнал край малка масичка. На креслата почтително седят Порков и Адютанта.

ВЪЛКОВ. Жалко за него, свърши добра работа. Но. . . А ла гер-ком а ла гер. Важно е, че комунистите започват да губят нервите си. . . Това, което сте узнали, ни дава изключителен шанс. Само внимателно! Съгласувайте всяка подробност с полицията, при най-строга секретност. И най-важното: Искам ги живи! Ако успеем, ще можем да се похвалим с най-голямата победа.

Генералът вдига чашата си с коняк и става. Двамата офицери скачат на крака, удрят токове и стпиват от чашите си.

6

Много богата приемна, обзаведена със стара виенска мебел. На стената — маслен портрет на генерал в полева униформа от Първата световна война. Под портрета стои същият човек, но в цивилни дрехи и доста поостарял. Вглежда се в капитана, изправен срещу него, който току-що мълчаливо е козирувал.

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ (с хриплив, старчески глас). Не питам за вашето име, капитане, макар че вие знаете моето. Срещата ни беше уредена от общи познати, на които имам безусловното доверие. Но все пак какви доказателства можете да ми представите, че не сте провокатор?

КАПИТАНЪТ (бегло се усмихва). Акредитивни писма при такива поводи не се издават. Това е въпрос на доверие, господин генерал. Във всеки случай вие рискувате по-малко. Ако се узнае за нашата среща, може би ще ви поставят под домашен арест, а мен положително ще разстрелят.

Запасният генерал мълчи известно време, после с жест поканва посетителя си: — Седнете.

Сядат в дълбоките кожени кресла. Домакинът отваря сребърна табакера, предлага на капитана, но този мълчаливо отказва. Генералът счупва една цигара наполовина — очевидно му е забранено да пуши — и пхва парчето в дълго цигаре. Припалва, не без подозрение се вглежда в спокойното лице на офицера отсреща.

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. Слушам ви.

КАПИТАНЪТ. Упълномощен съм да преговарям от името на група офицери от Софийския гарнизон.



О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. И вие сте готови да подкрепите едно движение, което цели да успокои положението в страната?

КАПИТАНЪТ. Да.

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. Това може да стане само със сваляне на сегашното правителство, но не по пътя на преврати и други подобни авантюри, а с царски указ. Е, ако бъде оказана съпротива, употребата на оръжие ще е неизбежна. В такъв случай на какво мога да разчитам от ваша страна?

7

Капитанът се обръща към събеседника си и едва тогава ще видим, че това не е вече бившият главнокомандуващ, а Човека с цигарата. Дватама вървят по тясната пътека из гората, някъде в политие на Витоша.

КАПИТАНЪТ. Отговорих му, че може да разчита на една цяла дружина от София и няколко големи войскови части от провинцията. Тогава бившият главнокомандуващ заяви, че поддържал връзки с царя, който бил запознат с намеренията му, но все още се колебаел да вземе решение.

8

Човека с цигарата докладва на Богданов. Дватама са в нелегална квартира. — След това генералът, който до края не разбрал, че преговаря с наш пратеник, казал, че ненавиждал комунистите, но било недопустимо те да бъдат вън от закона. После поискал уверение, че левите офицери няма да поставят въпроса за република в случай на успех. И на края теглил една тирада в защита на трона!... И въобще, защо трябваше да се срещаме с този мръсник? С тях ще преговаряме! С тая паплач от изкуфели генерали и мошеници, които пратиха на война една боса и гладна армия, за да оправят чуждите сметки!

Тези думи отразяват вероятно собствените мисли на Богданов, но той не отвърща. Поглежда часовника си и променя темата:

— Знаят ли всички плана за придвижване към „Русалка“?

Дорчев излиза от входа на двуетажна къща, застава на стълбищната площадка, небрежно поглежда джобния си часовник. На улицата водят най-делничен разговор студент и девойка. Студентът среща погледа на Дорчев и оправя червената академична шапка: вероятно уговорен знак.

Дорчев излиза на улицата, леко кимва на двамата млади и продължава пътя си. Студентът се сбогува с девойката и поема на десетина крачки след Дорчев като охрана.

Някакъв работник с каскет и омаслен комбинезончето рекламите, разлепени по афишната будка. Поглежда отсреща и оправя каскета си. Динков, който е спрял пред входа на заможна къща в центъра на града, бавно тръгва по улицата. Работникът взима сандъчето си с инструменти и поема по отсрещния тротоар, на известно разстояние след Динков.

По оживена търговска улица върви Богданов.

По тротоара на безлюдна улица крачат Минин и още един непознат — преми-
нал петдесетте, със солидна външност.

НЕПОЗНАТИЯТ. Осигурено ли е присъствието на всички?

МИНИН. Да. Всички са предупредени. Ще дойдат.

На друго място вървят двама непознати — единият би могъл да бъде инженер или нещо подобно, вторият — селски тип — носи белезите на човек, пристигнал от малката провинция.

ПЪРВИЯТ. Шулев от комсомола.

ВТОРИЯТ. Не думай! Кога?

ПЪРВИЯТ. Вчера. От четвъртия етаж на полицията.

ВТОРИЯТ. Хвърлил се е?

ПЪРВИЯТ. Така поне казват.

Човека с цигарата минава край входа на жилищна сграда, където са се спрели на разговор двама души. Човека с цигарата забавя ход и казва, без да погледне към тях.

— Чисто е. Следвайте ме.

Двамата тръгват на известно разстояние след него.

ЕДИНИЯТ. По кои въпроси?

ДРУГИЯТ. Промяната в курса. Ще се обсъжда новата тактика.

ЕДИНИЯТ. Крайно време беше.

ДРУГИЯТ. Не ще е лесно. Има големи разногласия!

Богданов върви, потънал в мислите си.

МИСЛИТЕ НА БОГДАНОВ. „Сега само оръжието може да ги стресне, да ги задържи. Какви мирни акции? Какви протести? Та те стрелят, преди да си отворил уста. Нали депутатите ни опитаха да протестират? Избиха ги до един посред бял ден. Кой да протестира и къде? Не оставиха нито един вестник. Унищожиха синдикатите, работническите съюзи, кооперациите. И как въобще може да се говори сега за митинги и масови протестни акции, когато не позволиха да изпратим дори един убит другар до гробището.“

Богданов спира, за да помогне на една жена да качи на тротоара детска количка. Образът се сковава в стоп-кадър.

Следва поредица фотографии на Богданов:

Той като юнкер. Като млад офицер на фронта. Цивилно облечен. Полицейски

снимки в профил и анфас. Снимка в Москва, на фона на Кремъл с група другари, сред които стърчи един усмихнат негър. Лицето на Богданов е заградено с мастилено кръгче. Богданов на фона на мост в Будапеща. Върху тези фотоси гласът на Порков:

— Четиридесет и три годишен. Бивш офицер. Изключително опасен конспиратор. Един от главните функционери на така наречената военна организация на комунистите. В неизвестност от юни 1924 година.

Стопираният кадър оживява, Богданов оставя количката на тротоара, жената му благодари. Той продължава пътя си, чуваме мислите му:

„Нали дадохме нареждане за спиране на въоръжените акции? Преговаряме с разни генерали. Резултатите? Окуражихме врага и той засили натиска. Не се ли вижда, че явно вървим към въоръжено сблъскване? И трябва да го приемем с лице, не с гръб! Иначе ще ни обвинят, че капитулирахме. Трябва да го приемем, друг изход няма!“

11

По улицата върви Динков. Пред една витрина той спира и внимателно поглежда назад, за да се убеди, че не е следен. В този миг кадърът се стопира, за да се превърне в обикновена черно-бяла снимка. Върху фона на снимката — гласът на Порков:

— Лично поверително. Семейството на търсения — майката, жената и децата му да бъдат поставени под непрекъснато наблюдение. Той е в нелегалност от осем месеца и вероятно ще се опита да се срещне с тях. Особено като се има пред вид, че едно от децата му е тежко болно. Сега това е единствената възможност да попаднем в дирите му.

Стопираният кадър се превръща в цветен, оживява. Динков, убедил се, че никой не го следи, продължава пътя си.

12

По улицата върви Дорчев. Чуваме мислите му:

„Трудно е, защото хвърлихме много сили, извършихме отромна подготовка. И сега трябва да се отстъпи. А ние не умеем да отстъпваме, приемаме временното отстъпление като окончателно поражение. Трябва да се разясни, че това е единствен изход, за да запазим силите си, да се подготвим по-добре. Още днес трябва да приемем промяната на тактиката. Нямаме време за дискусии. Ще ми бъде трудно, но дължен съм да ги убедя. Постановките от Виена срещу терора са толкова категорични и ясни, че трябва да сме слепци, за да не се съгласим с тях. Ще започна с писмата на Коларов и Димитров.

Лицето му се сковава в стопирана снимка. Чуваме гласа на Порков:

— Трийсет и четири годишен. Крайно опасен за сигурността на държавата. Един от най-главните и опитни ръководители на комунистите. Автор на статии за стратегията и тактиката им. Има сведения, че е участвувал на конгреса на Коминтерна в Москва. Търсен от полицията от август 1924 година.

13

Човека с цигарата пресича Докторската градинка, спира пред паметника и се зачита в имената на руските лекари. Дватамата, които са го следвали, отминават, но единият, забелязал уж цигарата в устата му, се връща и учтиво поканва да запали. И докато припалва, Човека с цигарата тихо ще каже:

— Четвъртата пряка вляво. „Русалка“, трийсет и три. Жълта къща с екреки.

После бавно се връща назад с нехайната походка на човек, който безцелно се разхожда.

Минин, без да погледне придружителя си, казва:

— Улица „Русалка“, трийсет и три. Жълта къща с еркери.

След което пресича улицата, перпендикулярно на първоначалната си посока.

Човека с цигарата върви по улицата, но изведнъж едва забележимо забавя крачки. Улицата е привидно тиха и спокойна, но облегнат на стената на ъгловата къща, един непознат чете вестник. На отсрещния ъгъл двама души, чието облекло

изумително прилича на облеклото на четящия вестника, са спрели пред един вход и прекалено старателно са забили поглед с емайлираната табелка с името на лекар. Тревожно безпокойство се появява в очите на Човека с цигарата, той спира и опитва джобовете си, сякаш е забравил нещо много важно. Бързо се връща назад, да потърси „нещото“. Срещу него по улицата идва Дорчев. Когато двамата се разминават Човека с цигарата прошепва:

— Бягай, връщай се!

Дорчев отминава, спира за момент и забелязва как оня с вестника дава знак на двамата отсреща, които бързо тръгват насам. Дорчев свива в първата напречна уличка, започва да тича. Зад него някой вика:

— Сто-ой!

Разнася се револверен изстрел.

От един вход изскачат двама прикрили се войници, оглеждат се и се втурват по посока на тичащия Дорчев. Човека с цигарата бяга по друга улица, обръща се и стреля. Зад него трополят крака, насам тича офицер, изскочил от някакъв вход. Преследваният отново се обръща и стреля, един от двамата, които се интересуваха от лекарската табелка, се прегъва и пада на паважа. Човека с цигарата пресича улицата платно, но улучен в крака, се олюлява. Продължава да стреля и с накуцваща походка се мушва в бурениясалото място между две къщи по посока на спасителния лабиринт от калкани. Двама души хукват след него.

14

Дочул стрелбата, Минин спира, опитва се да се ориентира в посоката на виковете и изстрелите.

Разтревожени граждани отварят прозорци, надвесват се над балконските перила.

От ъгъла внезапно изскача един тичащ войник, иде насам и отминава.

15

Динков е забавил крачки, тревожно заслушан в стрелбата. В този миг от ъгъла срещу него изскачат войник и цивилен агент и се насочват право насам.

— Документи! — казва агентът, насочил оръжие в гърдите на Динков.

Този бръкна във вътрешния си джоб, но тъкмо тогава работникът, който е негова охрана на отсрещния тротоар, хвърля сандъчето си с инструменти, вади пистолет, стреля във въздуха и извиква:

— Помощ!

И побягва.

Двамата дори не изчакват Динков да представи документите си и се спускат след бягачия, който се е мушнал в съседния двор. Динков бързо влиза в първия вход и се загубва.

16

Двама младши офицери тичат по посока на изстрелите. Минават край познатия черен мерцедес, спрял на ъгъла. От колата излиза разгневеният Порков:

— Кой стреля!? Кой откри огън?

Офицерите смутено козируват, без да могат да отговорят. Порков ядосано хвърля цигарата си и влиза в колата. Миг след това тя бързо потегля. Офицерите хукват след нея.

17

Дорчев тича по „Оборище“, преследван от офицер и двама войника. Дълъг полицейски свирки, глуха стрелба. Дорчев, тичайки, нахъсва на малки парченца някакъв изписан лист хартия и разпилява късчетата. Зад него топуркат ботуши. Той се обръща, за да види преследвачите си, и в този миг се сблъсква с една изплашена жена, която е грабнала детето си, за да го побере в съседния вход. Дебелите диоптрови очила на Дорчев отхвъркват настрана и той се навежда, опитва пипнешком да ги намери, но вече е късно: към него тичат раздвоени, безфокусни сенки, някой вика:

— Не стреляй! Жив! Хванете го жив!

Тогава Дорчев присяда до стената на къщата, спокойно изважда пистолет от джоба на палтото си и захвапва дулото му. Глух гърмеж. Червена светлина поглъща безфокусните сенки.

Един от отиващите към съвещанието на „Русалка“ тича по бетонното корито на Перловската река, край наклонената ѝ подпорна стена. Преследвачите му, отминали пред него, се свличат по стената, за да му пресекат пътя. Той се връща назад, но срещу него по канала вече тичат офицери и войници. Човекът се опитва да стреля, но чува само глухото шракване на засеклото оръжие. Озърта се, хванат в този каменен капан, с безкрайните подпорни стени. Тогава той разпаря хастара на самото си, изважда едра ампула и я скрусква. Хруска я спокойно, тичащите към него няма никога да го настигнат! Стопираме върху лицето му, изобразението постепенно ще промени цветовата си гама, за да се превърне в обикновена черно-бяла фотография.

ГЛАСЪТ НА ПОРКОВ. Виден функционер на Земеделския съюз. Ползва се с голямо влияние сред своите съмишленици. В последно време неговата дейност е насочена изключително в укрепване на така наречения „единен фронт“. При неговото залавяне може да се узнае много за взаимодействието им с комунистите.

19

Куцайки, Човека с цигарата излиза на оживената разтревожена улица. Минава трамвай и той скача на съпалото му. Блед като самата смърт, задъхан, той се обляга в дъното на задната платформа. Идва кондукторът, спира при него и сваля уплашен поглед надолу: от крачолата на Човека с цигарата се стича кръв, прави малка локвичка. Раненият го гледа в упор, бавно бръква с джоба на черния си балтон. Уплашеното лице на кондуктора. Човека с цигарата му подава монета и кондукторът механично скъсва билета, трудно улучва мястото в клещите, за да го продупчи. Гледа го вцепенен. Тогава Човека с цигарата спокойно отново пхва ръка в джоба си и кондукторът преглъща, обръща се и тръгва по пътеката между седалките. Трамвайът лети, през стъклата се носят размазаните светлини на тази толкова обикновена и спокойна софийска вечер. На завоя трамвайът със скърцане забавя ход и Човека с цигарата скача в движение. Загубва се в мрака. На платформата остават червена локвичка и едри капки кръв, които водят към изхода.

20

Люба, която се е изправила при прозореца, бързо се извърща при шума на отварящата се врата. На прага е застанал Артилериста — запъхтян, объркан, разтревожен. Люба се хвърля насреща му и го прегръща.

ЛЮБА. Най-сетне! . . . Боже мой, никога не съм чакала така! Вече мислех най-лошото!

Артилериста. Люба, трябва да ми съобщиш веднага явките и паролите на центъра! Трябва веднага да ми предадеш всички явки!

ЛЮБА. Защо?

Артилериста. Ти не знаеш какво става! Провал, пълен провал навсякъде! Трябва да спасим каквото можем. Другарите чакат.

ЛЮБА. Кои другари?

Артилериста. Тук е войводата на Дъбнишката чета. Току-що бях с него. Областната организация е разгромена и каналите на четата са напълно прекъснати. Войводата спешно търси връзка с Центъра.

ЛЮБА (внимателно изтегля ръката си, равнодушно пита). Кой войвода?

Артилериста. На Дъбнишката чета. Гачев.

ЛЮБА (с равен глас). Той е тук и ти си се срещал с него? И четата му е загубила връзка?

Артилериста. Да.

Люба се вглежда в лицето му. Кимва, спокойно тръгва към вътрешността на стаята, но се олюлява и се обляга на масата. Кръвта е слязла от лицето ѝ, то е станало тебеширенобяло.

Артилериста (втурва се към нея). Какво ти стана?

ЛЮБА. Нищо, малко ми прилоша. Ще взема един аспирин.

Тя посяга да вземе чантичката си, но Артилериста бързо я отнема настрана, захвърля я на дивана. Той отива при шкафа, налива вода от каната. Люба отсъстващо взима чашата, върти я в пръстите си, трудно осъзнава каква е тази чаша и защо е в ръката ѝ. Остава я, без да е отпила. Артилериста озадачен и угрижен следи всяко нейно движение.

Артилериста. Няма ли най-сетне да ми кажеш какво става с теб? Какво има? Тя не отвърща. Поглежда го и ведната отмества поглед, започва да пригласява с длан покривката. Отново го поглежда. Едва тогава внимателно казва:

— Връзките с Дъбнишката чета не са прекъснати, нея я няма. От един месец тя е зад границата. . . И ти не си се срещал с войводата — той е убит. И явките с центъра не са им нужни — те ги знаят.

Артилериста дълго мълчи, без да сваля от нея поглед. След това спокойно потвърждава.

— Да.

ЛЮБА. На кого са нужни?

Артилериста. На мен.

ЛЮБА. Защо?

Артилериста. За да те спася.

ЛЮБА. Ти ли предаде курьерите?

Артилериста. Много е сложно да ти обяснявам, нямаш време! (*Възбужден, той я хваща за раменете.*) Сега слушай внимателно! След малко те ще бъдат тук. Повярвай ми, явките ми трябва заради теб. Сега само те могат да те спасят. Разбираш ли? Два-три никому ненужни вече адреса и пароли, които могат да те спасят!

ЛЮБА. М-м . . .

Артилериста. Е? Ще кажеш ли?

ЛЮБА. Мръсник!

Артилериста. Обичам те! . . . Затова си жива. Аз те пазах! . . . Но повече не мога, това зависи вече от теб. Те всеки момент ще бъдат тук. Ти не знаеш какво става! Разгромът е пълен — и тук, и в провинцията. Всичко рухва и никой няма да оцелее! И няма повече кого да пазиш, трябва да го разбереш!

Люба подпират по навик глава на юмруците си, вглежда се в него — опитва се да разчете по лицето му това, което не е разбрала. Което няма никога да разбере. Смръщва вежди като от внезапна остра болка, очите ѝ се наливат със сълзи. Тя не е вече хладнокръвната конспираторка, а просто жена, която плаче от обида. После подсмърква, обърсва нос с дланта си. Усмивка се.

ЛЮБА. А аз си мислех. . . Мислех си, че е възможна една малка лична скоба. . . Една топла скоба, в която някой ти носи чай в леглото — в този живот без имена, без адреси, без дом, без документи. . . И без право на скоби! Така си мислех. От глупост.

Той с пръст внимателно повдига брадичката ѝ:

— Ти трябва да ми вярваш, въпреки всичко, което ще узнаеш. Чуваш ли, дължна си да ми вярваш!

Тя рязко отблъсква ръката му, бутва стола и хуква към врата. Отваря я. На прага стоят майор Порков и още един офицер.

ПОРКОВ. Горещите и двамата!

Артилериста се изправя, блед и вцепенен. Дълго мълчи, преди да отговори:

— Излишно е, Порков. Тя вече знае.

ПОРКОВ. А каза ли нещо?

Артилериста мълчи.

ПОРКОВ. На нас ще каже. (*И се обръща към придружаващия го офицер.*) Води я.

Артилериста. Момент.

Той отива при Люба, с рязко движение разпаря ревера на скромното ѝ сако и изважда от подплатата едра ампула.

Артилериста. Не трябва, Люба. Умрежите от стрихнин имат изкривени и грозни лица. Твоето е красиво. Нека си остане такова.

Тя му зашлепява звучна плесница.

Порков взима чантата на Люба от масата, подава ѝ я, но веднага се сеща нещо и изважда от чантата пистолет, небрежно го дава на Артилериста. Отново протяга чантата към нея, като кротко казва:

— Вървете!

Люба взима своята омачкана провинциална чантичка и спокойно тръгва към вратата. В този миг Артилериста ще извърши действие, което едва по-късно ще осъзнае: той вдига пистолета на Люба и го насочва към офицерите:

— Горещите!

Побелелите му устни потрепват от възмущение. Порков смаяно го поглежда:

— Ти полудял си си?

И посяга към кобура си. Артилериста извиква:

— Порков, ще стрелям! Горе ръцете!

Майорът, съвсем объркан, бавно вдига ръце, последван от другия офицер. Артилеристта приближава до Люба и озверял я блъсва към вратата:

— Махай се!

Люба преценява неочаквано създаването се положение и хуква по стълбището. Артилериста затваря вратата, обляга се на нея, насочил оръжието към двамата офицери. Отдалечаващите се стъпки на Люба. После — една дълга минута тишина. Артилериста хвърля парабела на масата:

— Това беше всичко.

Порков бавно сваля ръце, гледа го със зачервени от напрежението очи.

21

В тишината на църквата Клисаря забърсва с кърпа една икона. Поглежда към църковните порти. Спокойно е, няма никого. Инстинктивно вдига поглед нагоре, към сводовете на купола.

Атентатора е на стълбището, което води към камбанарията. Отдръпва се, за да пропусне младежа, който носи нагоре нови пакети. Той го проследява с поглед, докато той се превърне в силует, погълнат от светлината, която се процежда между плетеницата от греди.

22

Люба стои пред афишната колонка срещу книжарницата-явка. Внимателно се оглежда и убедила се, че наоколо е спокойно, пресича улицата. Спира пред витрината. Внезапно погледът ѝ се приковава върху една от книгите, която е поставена със заглавието надолу. Люба поглежда към вътрешността на книжарницата. На пръв поглед вътре всичко е спокойно: старият книжар стои зад рафта си, двама души небрежно разлистват книги.

Люба спокойно отминава — случайна минувачка, която от скука е позяпала витрината.

23

Люба почти тича по тихата уличка. На ъгъла тя забавя крачки и спира. Отвъд пресечката полицията извежда трима арестувани с виднати ръце от дома, към който Люба очевидно се е упътила. Без да бърза, тя се връща назад.

24

Преддверие към кабинета на царя на българите Борис Трети.

Министър-председателят Цанков нервно крачи из преддверието, министърът на войната ген. Вълков и на вътрешните работи ген. Русев седят в дълбоките кожени кресла.

ЦАНКОВ. Да изпуснете такава възможност! С един удар — цялото им ръководство! Нали всичко беше осигурено? И какво излезе? Хванахте хазияна на къщата!

ГЕН. ВЪЛКОВ. Не само него. Хванахме и структурата на организацията, тайния им шифър, почти всичките им нелегални свърталища. Самоубиха се двама от най-опасните. Един е тежко ранен и ние сме по дирите му! И най-важното: знаем точно кои са останалите и кой с какво се занимава.

ЦАНКОВ. Знаете кои са, но не знаете къде са!

ГЕН. РУСЕВ. Какво можехме да направим? Усетиха ни, преди да са влезли в обръча. Но аз мисля, че сега е моментът да започнем, преди да са се свързали. Да изваждаме списъците и...

Той прави жест, сякаш сече с длан. Един неочакван глас ще накара и тримата да се обърнат:

— Какво, господа?

На вратата на кабинета си е застанал царят. Той повтаря с длан жеста на ген. Русев:

— Какво? Тази работа изисква малко... съобразителност и такт, господа. Не може така! Всеки ден убийства, убийства, убийства. Вече не минава ден без тях. На всичко отгоре вестниците ги раздрънкват! Хвалим се с това да ни види целият свят какви сме пехливани! Вашите пукотевици — това е паника, а не политика. Направихте ме за посмешнище! Цар на варварска държава!

ЦАНКОВ (*засегнат е, но се опитва да отговори с достойнство*). Всичко какво-то предприемаме, Ваше величество, е за България. И за Ваше добро. Дадохме през войната двеста хиляди жертви, за да спасим страната. Сега трябва да се да-дат още двадесет хиляди комунисти, за да се успокои всичко.

ЦАРЯТ (*отвърща кротко, за да смекчи впечатлението от острия си тон*). Аз не искам да кажа, че не трябва да си вършите работата, но...

ГЕН. РУСЕВ. Позволявам си да уверя Ваше величество, че наши хора успяха да влязат в доверие...

ЦАРЯТ (*с дребнава педантичност грубо го прекъсва*). В доверието не се влиза и излиза, то не е кръчма!

ГЕН. РУСЕВ. Извинявам се, спечелиха доверието на метежниците и сега сме по дирижирани. До края на месеца на всичко ще бъде сложено точка. Готовим нещо го-лямо. С единния фронт, с комунистите в България ще бъде свършено окончателно и един път завинаги.

ЦАРЯТ. Нали с тях беше свършено още през двайсет и трета година, генерале? Поне така докладвахте! И оттогава всеки месец свършвате окончателно и веднъж завинаги! Докога? Две години разкрития след разкрития, а казвате, че ходите по софийските улици като из окопите на световната война. Питате ли ме аз как ходя по тях?

ЦАНКОВ (*нервно*). Позволявам си да ви прекъсна, Ваше величество, но Вие носите определена отговорност за това състояние на нещата. С действията си окура-жавате размирните елементи и пречите на нашите усилия. Отказали сте да под-писвате смъртни присъди по Закона за защита на държавата!

ЦАРЯТ. Да! Вие и без това си ги убивате, когато си искате и където си иска-те. Защо да си измивате ръцете с мен? (*И разгневно добавя*.) Вие утре можете и да си отидете, но аз трябва да остана. Тазн страна има нужда от цар! Или?... И ва-шето основно задължение е да защитавате короната!

РУСЕВ. Както ви уведомих, ние изготвихме списъци на всички метежни еле-менти в царството, които възнамеряваме...

ЦАРЯТ. Не сте ме уведомявали, не знам и не искам да знам! И не ме интересува какво възнамерявате да правите! Аз обещах на моя народ спокойствие и вие сте длъжни да го осигурите! Ако не можете, ще се намерят други, които да го осигурят!

Генерал Вълков, в нарушение на дворцовия протокол, щраква с токовете си и пръв демонстративно напуска преддверието на царския кабинет.

25

Царят и запасният генерал — бивш главнокомандуващ армията — бавно се разхождат из алените на царската зоологическа градина.

ЦАРЯТ. ... А сигурен ли сте, че армията ще ви подкрепи, ако ви поставя на-чело на едно ново правителство?

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. Да, осигурено е. Ако това стане с указ, подписан от вас.

ЦАРЯТ. А какви са намеренията ви спрямо комунистите?

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. Да ги легализирам. (*И доизяснява, след като е срещнал учу-дения поглед на царя*.) Сегашното правителство създаде в страната такава атмос-фера на мърт, людост и озверяване, че взривът става неизбежен. То не остави на противниците си никакъв друг изход освен оръжието. А започнат ли да гърмят оръжия, това винаги е рисковано и с неизвестен край за короната.

ЦАРЯТ. И според вас една легална комунистическа партия няма да бъде по-опасна за короната?

О. З. ГЕНЕРАЛЪТ. Една легална партия във всеки случай ще бъде по-лесно наблюдавана от нас. Ще следим всяко нейно действие и ще знаем предварително нейните намерения. ... (*Царят мълчи, генералът напразно очаква отговор. Тогави продължава*.) Проманата трябва да бъде извършена час по-скоро, Ваше величество. Нямаме никакво време. След последните убийства атмосферата е наелектризирана до краен предел. (*И добавя с малко груба настойчивост*.) Готов ли сте да подпишете указ в следващите няколко

ЦАРЯТ. Исках да направя от тази градина научен институт, а я превърнах в най-обикновена менажерия! Не чистят!

Той се навежда и взема една смачкана кибритена кутия, която показва на бив-шия си главнокомандуващ.

Генерал Вълков нервно се разхожда из кабинета си. Професор Цанков е седнал в креслото и гали по главата огромен дог.

ГЕН. ВЪЛКОВ. Хитрости! Немски маневри!... Когато трябваше да спасяваме главата му на двети юни, тогава бяхме добри. А сега други щели да му осигурят спокойствието! Ще предава властта на запасни посерковци, които загубиха две войни! Заговори ще прави!

ЦАНКОВ. Русев е прав, трябва да започнем, сега вече наистина трябва да изпреварим събитията!

Вълков нервно натиска бутона върху бюрото си. Влиза адютантът му:

— Заповядайте, господин генерал!

ГЕН. ВЪЛКОВ. Веднага майор Порков при мен!

27

ПОРКОВ (*разгърден и изпотен, озлобено пита*). Тогава защо се съгласи да ни помагаш! Не сме те карали насила!

Срещу него седи на един стол Артилериста — без пагони, измъчен. Ръцете му са вързани, зад него са се изправили офицерите Кефзисов и Стоянов.

АРТИЛЕРИСТА. Защото изпълнявах офицерския си дълг. Мислех, че така служа на отечеството си. Мразя комунистите и не вярвам, че работници и селяни могат да се разпореждат със съдбата на една страна, с бъдещето ѝ, с нейната култура. А сега се съмнявам, че и вие можете да направите това. Обещахте законност, справедливост и спокойствие на тази измъчена страна, а я превърнахте в скотобойна.

ПОРКОВ. Ти на кого служиш бе?

АРТИЛЕРИСТА. Всички смятаме, че служим на България. И ти, Порков. И твоите генерали. И аз, и комунистите. Всички. Но кой точно ѝ е служил и кой на кого е служил, това ще знае историята. Ние сме само играчка в нейните ръце, Порков! Сложна работа, не се опитвай сега да я разбереш.

ПОРКОВ. Мръсник! Чрез оная, твоята, отдавна да сме стигнали до Центъра им. „Оставете я на мен! Да не сте посмели да я следите, ще развалите всичко! Търпение!“... Мръсник! Защо я пусна да избяга?

АРТИЛЕРИСТА. Защото сяхте да я убие. Да я нарежете — като она я банята. ... Като другия на пристанището. Вие не сте офицери, а убийци!

ПОРКОВ. Убиецът си ти! Защото ти ни ги даваше в ръцете! (*Той бръква в джобчето на мундира си и изважда орден. Разклаща го пред очите му*). Ето ти и наградата — офицерски кръст! Ние още нищо не сме получили за нашата работа, но ти го получи. Само че ще ти го връча посмъртно!... Откъде имаш този пръстен?

Артилериста вдига вързаните си ръце, учудено поглежда пръстена си. Не очакващите тази бърза развъзка двама офицери объркано се спогледват и Порков грубо им крива:

— Хайде какво гледате?

Те мятат примката, направена от въже за войнишка палатка. Порков, разперил длан, захлупва лицето на Артилериста, блъсва го назад.

28

Откритата царска кола изкачва серпантините на Арабаконак. Отпред, до шофьора, е седнал Борис. Зад него са адютантът му и царският ентомолог, стиснал между коленете си няколко различни по дължина бамбукови пръчки, с мрежи за пеперуди по крайниците им. Царят е в зелен ловен костюм и тиролска шапка с перце. С жив, професионален поглед оглежда избуялата зеленина от двете страни на пътя, жълтите облаци на нацъфтелите дрян, птиците, които се стрелкат из клоната. От време на време са обръща към ентомолога си, весело споделя нещо, сочи я дръвче, я птичка. Какво точно говори царят, не можем да чуем, защото вече следим движението на колата отвисоко. Оттам, където сред храсталака се мярват и изчезват, притичвайки няколко дългокоси хора с абени дрехи, препасани с патрондаши. Царската кола изкачва Арабаконак. Внезапно от няколко страни затрещават пушечни изстрели. Няколко куршума улучват ентомолога, той се изправя и като прекършен увисва през врата на отворената кола. Раненият шофьор изпуска волана, колата се удря в крайпътното дърво. Адютантът вече е извадил пистолет и стреля напосоки.

АДЮТАНТЪТ. Бягайте, Ваше величество!

Поканата му е излишна: царят с бърз рефлекс вече е изскочил от другата страна, хвърля се надолу по склона. Търкаля се през храсти и трънаци. Горе трясват още няколко редки и далечни изстрела.

29

Пред вестникарската будка са се струпали хора, някои вече са разгърнали пресните броеве на извънредните издания.

По улиците тичат вестникари:

— „Утро“, „Зора“, „Слово“!... Покушението срещу царя! „Утро“, „Зора“, „Слово“!... Щастливото избавление на Негово величество!

Камбаните на „Александър Невски“ тържествено възвестяват спасението на царя. Към тежкия звън от храма се включват игривите камбани на другите софийски черкви.

В приемната зала на двореца дипломати с тих шепот очакват появата на българския цар. Отвъд тежките завеси се носи празничният камбанен звън.

Влиза Борис, съдържано се ръкува подред с всички, отсъстващо, но учтиво изслушва поздравленията от името на Мусолини, на английския крал, на президентите на САЩ и Германия. Борис съдържано кимва и влиза в кабинета си. Хвърля небрежен поглед върху работното си бюро, където са струпани вестници със съобщения за щастливото му избавление, клишетата с министър-председателя Цанков, който се ръкува с царя, едри заглавия. Влиза адютантът му, козирува, затваря плътно вратата след себе си. Царят изчаквателно вдига поглед към него.

АДЮТАНТЪТ. Ваше величество, преди половин час на улицата е бил застрелян генерал Георгиев.

БОРИС (*едва доловимо трепва и дълго мълчи, преди да попита*). Кой са извършителите?

АДЮТАНТЪТ. Още не изяснено.

Царят отново потъва в мислите и колебанията и страховете си. После казва:

— Да... Свободен сте... Чакайте! Съобщете на бившия главнокомандуващ, че ще го чакам утре вечер.

Адютантът козирува и излиза.

Царят остава известно време неподвижен, след това отива до прозореца и повдига крайчеца на тежката завеса. Поглежда крадешком навън, сякаш се бои да не бъде забелязан от някого. Връща се в средата на кабинета си, объркано се оглежда.

Царят на българите Борис Трети — самотен в тази враждебна страна.

30

В нелегалната квартира — лекарски кабинет или нещо подобно, приседнал край масичката, Богданов пише. Има вид на изнурен до краен предел човек, със зачервени от безсъние очи. Вратата рязко се отваря, влиза Динков. Богданов вдига глава:

— Как дойде? Ти си луд! Улиците гъмжат от полиция, портретите ни стоят по всички вестници!

Запъхтян, Динков затваря вратата. Поема си дъх и едва тогава казва:

— Генерал Георгиев е убит!

БОГДАНОВ. Знам.

ДИНКОВ. Ти ли даде нареждането?

БОГДАНОВ. Аз.

ДИНКОВ. Защо?

БОГДАНОВ. Защото времето на приказките мина! Трябва веднага да действувате, ако искаме да предотвратим най-страшното. В Шумен арестуваните са над петстотин. Разкрития в Габрово, Ямбол, Казанлък. Удари във Варна, Пловдив, Стара Загора. Връзката ни с областите е прекъсната. Адреси, шифри, явки, пароли — всичко е в ръцете им! Загубихме най-близките си другари! Искаш ли още? Пред очите на Антов са правила ужасяващи неща с майка му и той полудял. И започнал да издава всичко! Камен разпорил корема си с вилица, за да не говори. Питаш защо ли? Ето затова!

Той вади сгънато списание от джоба на праметнатото през рамото си сако, разлиства го с трескави пръсти. Поднася разтвореното списание пред очите на Динков. Фашистка банда, заснела се с отрязана глава на млад четник.

БОГДАНОВ. Ето защо! По селата разнасят главите на избитите ни другари! И защото трябва да спрем с един удар всичко това! Да спечелим поне няколко дни, за да разберем кой е арестуван, кой говори в полицията. Трябва ни един-единствен удар, за да премахнем онези, които държат нишките на разкритията. Длъжни сме да го сторим, за да спасим организациите!

ДИНКОВ (*оправя дантелената покривчица на масата, сякаш това е най-важното в момента. После вдига към другаря си поглед, пълен с разбиране.*) Зная, че е тежко. Денонощия никой от нас не е мигнал, нервите са обтегнати до краен предел. . . (*Отива при Богданов, поставя ръка на рамото му и много внимателно продължава*). Зная, че са измъчвали жена ти в полицията, за да каже къде си. И ти си узнал за това. . .

Богданов отстранява ръката му, обръща се и отива при прозореца.

ДИНКОВ. Но никога не е било така важно да запазим хладнокръвие, да не допуснем паника, всяко прибързано действие сега ще бъде равносилно на гибел.

БОГДАНОВ. Бездействието сега е гибел, катастрофа! Сега е моментът за удара, който ще ги разтърси из основи.

ДИНКОВ. Този удар ще бъде нож в сърцето на партията! Политическо самоубийство, безумие! . . . Кога един атентат е донесъл трайни резултати? Кога? Посочи един пример в историята на революционните движения! Един! . . . Обратните примери са много — че такива действия са добре дошли за реакцията, защото развързват ръцете ѝ, сплотяват я. Не случайно всички застрашени режими сами си организират атентати!

БОГДАНОВ. Щом дойде решителният момент за действие, веднага намирате хиляди философски доводи, за да го спрете!

ДИНКОВ. Сега правителството мечтае за такъв един акт и ти искаш да му го поднесеш на тепсия! За да започне!

БОГДАНОВ. То вече е започнало. Сигналът е даден от самите тях. Черните списъци са вече издадени. Това покушение срещу царя кой го направи. Не сме ние. Организирали са го или те самите, или е стихийен акт за отмъщение, все едно — повод! Ами това? (*Той нервно грабва вестника, захвърлен на дивана.*) Заповед за въстание на бланка от Коминтерна. С точна дата — в друг ден. С печат и подпис от Москва! За какво им е потривала тази фалшификация? И точно сега?! Ако не за да започнат заплануваната касапница? Длъжни сме да ги спрем, да спасим хората си!

ДИНКОВ. Става дума именно за хората, за съдбата на партията! За целия смисъл на нашето съществуване! . . . Е добре, ето за какво идвам: изпратен съм да ти съобща решението на централния комитет. Ако убийството на генерала е начало на някаква голяма акция, трябва незабавно да я спреш! Това е несъвместимо с комунистическата тактика, това е акт на отчаяние и безсилие. Трябва да го спреш!

БОГДАНОВ (*отива до дивана, отпуска се на него. Отмесва поглед настрана и бавно казва.*) Не мога. Връзката с бойната група е прекъсната. Може да се установи чак в понеделник. . .

ДИНКОВ. Трябва!

БОГДАНОВ (*става, отива при шкафа с медикаменти и епруветки, стои дълго гърбом към другаря си. Най-сетне се обръща — смазан и остарял.*) Ще опитам.

Ковчегът е положен върху артилерийски лафет. Отпред бавно крачи военна духовна музика, свири траурен марш. При старата черква спират един след друг файтони, автомобили, каляски. Блясват на слънцето министерски и депутатски цилиндри, генералски еполети. Портупей-юнкери внасят в черквата венци с триколяри от карамфил и свежа зеленина. Нервно пръхтят конете на гвардията. Кордон от войници с каски и затъкнати щикове е завардил площада от любопитни япачи. Клисаря бие камбаната — на редки интервали, на умряло. Поглежда през рамо: сред гредите се мяркат и изчезват двамата младежи, понесли кафявите пакети тротил. Прикрит зад сводестите акри, Атентатора гледа надолу, към площада. После вади джобен часовник, хвърля бегъл поглед върху стрелките му. В димната полутъннина на черквата блещат свещици, невидим, някъде хорът пее заукойна молитва. Ковчегът е покрит с цветя, портупей-юнкери внасят триколярни венци и ги

полагат при другите. Под главния купол Атентатора и помощникът му обвързват с тел около главната колона кафявите пакети, размотават бикфордови фитили. Клисаря поглежда на свой ред часовника си, усмихва се и удря камбаната. Тя откънява мощно и тежко за последен път. Атентатора дава знак на младежа да тръгва. Двата бързо напускат плетеницата на купола, спускат се по дървеното стълбище.

Професор Цанков сред неколцина министри. Генерал Вълков и представител на генералитета. Генерал Русев с висши полицейски офицери. Пяст владци. Клисаря се промъква между хората в черквата, устремен към изхода ѝ. Младежът излиза от задръстените с хора сводести черковни порти и се отдалечава.

Атентатора е останал сам в камбанарията. Заслушва се в църковните песнопения долу, после пали цигара и кашля —вероятно не е пушач. С разтреперана ръка поднася огънчето на цигарата към фитилите, по тях плъзват съскащи димни пламъчета. Тогава Атентатора бързо се спуска по стълбището. Пяст владци, сред струпаното в църквата мнозинство Атентатора си пробива път към изхода. На площада, сред тълпата любопитни, с мъка си пробива път онзи работник със сандъчето, който охраняваше Динков. Той се оглежда и търси някого през главите на зяпачите. Забелязва Атентатора, който излиза от черковните порти и се устремява нататък. Успява да го настигне при външните сводове, скритом пхва нещо в дланта му и бързо се отдалечава. Атентатора разгръща листче и погледът му изразява огромно объркване или ужас. Той се поколебава за миг и после се втурва обратно към входа на черквата. По бикфордовите фитили плъзят съскащите димни пламъчета. Атентатора си пробива път обратно, през препълнената черква. Успява да стигне до средата, притиснат отвсякъде от хора, хванали в ръка цилиндри и офицерски фуражки, сред дами, полковници и полицейски шефове. Някакъв офицер му просъсква и той извинително кимва. Пред него е стена от човешки тела, малката портичка към стълбището изглежда безкрайно далечна и недостижима. Фитилите догарят, пламъчетата им докосват кафявите пакети, обвързани около колоната. Тогава някакво внезапно и тихо чувство на обреченост обхваща Атентатора. Той вдига поглед нагоре — и в очите му няма друго освен спокойно очакване. В този миг, кубето със светците се разкъсва съвсем безшумно от ослепителен пламък.

32

Богданов е в последната си нелегална квартира — лекарския кабинет. Разнася се страхотен взрив, който блъсва стъклата, звънват стъкленици и епруветки в шкафовете. Оттатък покривите се вдига черна гъба дим. Богданов затваря очи и се отпуска на дивана. Захлупва лице в дланите си. Човека с цигарата, полуизлегнал се върху малко кухненско миндерче размотава бинтовете на ранения си крак. Разнася се страхотен взрив, който пръсва на парчета прозоречните стъкла. Човека с цигарата учудено поглежда навън. Отвъд къщите се вдига черна гъба дим.

Разнася се страхотен взрив и Динков рязко се обръща към прозореца. Сред дим, хоросанов и тухлен прах — залутани хора, обезумели от ужас, бягащи, тълчещи се един друг. . .

Люба върви из софийските улици. В този миг се разнася страхотен взрив, оттатък покривите се вдига черна гъба дим. Люба спира, обляга се на стената — бледа, с побелели устни. На паважа тупват няколко зашеметени от взривната вълна гълъби. Подплашени гарвани литват от дърветата, в паника се стрелват из чернеещото се от дима небе.

Атентатора поглежда нагоре и в този миг кубето със светците се разкъсва от ослепителен пламък. Стените се разпукват, бавно и мощно рухват тежки колони, греди и полилеи. Сред дима и хоросановия прах — залутани хора, обезумели от ужас, бягащи, тълчещи се един други.

33

В царския кабинет Борис бързо се отправя с протегната ръка към влизащите:
— Щастливо избавление, господа!

Генерал Вълков е с превързана ръка, генерал Русев носи на лицето си следи от леки наранявания. Само професорът не е пострадал. Царят се ръкува с тримата. Цанков нетърпеливо казва:

— Ваше величество, налага се да бъде обявено незабавно военно положение в страната. Трябва да подпишете указ.

Царят мълчи известно време, после отива при бюрото си, взема една кожена папка и я подава на министър-председателя:

— Той вече е подписан, господа. Останалото е във ваши ръце!

34

Нощ.

Военно положение в София. Гъсти кордони войници вървят из улиците на опустелия вцепенен град. В разни посоки летят черните, страшните камионетки, натъпкани с арестувани. Поручик отмята по списъците едно име, вдига глава и търси по номерата нужния му дом. Дава знак с глава и войниците се втурват вътре. Не звънят, не чукат — направо разбиват вратата, нахълтват в дома.

Утро.

Извличат от друг дом арестувани, капитан отмята по списък следващите имена. Далеч някъде проечат изстрели, затраква картечница.

Летят черните камионетки, страшните камионетки. Жандармите разбиват врати. Извличат хора.

В двойна експозиция, в тъмния край на кадъра, в безконечен низ пълзят машинописните редове на черните списъци: име, политическа принадлежност, адрес. Име, политическа принадлежност, адрес. Име, политическа принадлежност, адрес.

(Далечното чукане на оня „Ремингтон“.)

Летят черните, страшните камионетки. С трясък се отварят прозорците горе, на петия етаж на някаква къща. Човек се изкачва на прозореца, извиква нещо и скача, разперил ръце — сякаш иска да литне. Миг след това в рамката на прозореца се показват подпоручик и двама войници. Гледат надолу, към жертвата, която се е измъкнала от ръцете им.

Човек тича из пустия площад, преследван от двама конника. Бяга безсмислено, обречен от настъпващия тропот на копитата. Изстрел и човекът като препънат пада на паважа. Нощес е преваляло, мокрият паваж блести на ниските утринни лъчи. Един ботуш обръща трупа с лицето нагоре. Лице на непознат. Едни ръце в ръкавици отмятат по списъка следващото име.

Име, политическа принадлежност, адрес. . .

Войници извличат от печатницата печатаря, словослагателите. Разбиват с лостове старата „американка“, разпиват касетите. Някой открива тенекията с газ за измиване на буквите. Разплисква, лумват пламъци. Чорлави македонци-шпицкомандаджии друсат хоро пред печатницата, около кладата на която горят вестници, литографирани портети на Маркс, Ленин и Благоев, брошурки, книжки.

Майор Порков, със зачервени очи, небръснат, се усмихва, пита нещо. Арестуваният учудено вдига ръка, за да види пръстена си. Над главата му профучава примката, направена от въже за войнишка палатка.

Още едно въже профучава — на друго място, над друг арестуван в селски дрехи.

35

Порков придружен от неколцина агенти и младши офицери се втурва в разбитата врата, насочва пистолет към притичалия домакин на къщата:

— Къде е? Говори веднага!

И без да дочака отговор, Порков мушва дулото на револвера в хълбока му и го повежда напред, прикрит зад него.

В дъното се отваря врата и пробягва сянка, която се скрива в съседната стая. Това е Минин, готов да стреля в първия, който се покаже на врата. Но в рамката ѝ се очертава фигурата на укривателя, с прикритите зад него хора.

Порков насочва револвера си отстрани на тялото на задържания и извиква:

— Предай се!

УКРИВАТЕЛЯТ. Стреляй!

Ръката на Минин трепва, миг след това той захваща дулото на пистолета. Глух гърмеж, укривателят затваря очи — сякаш е стреляно в него.

— Главен редактор на вестник „Ек“?

Журналиста кимва, той е на входа на жилището си, в домашно карирано палтенце. ОФИЦЕРЪТ. Елате с нас, за справка.

ВИОЛА (*хваща се за мъжа си*). И аз ще дойда!

ОФИЦЕРЪТ. Моля ви се, госпожо, оттеглете се!

ЖУРНАЛИСТА. Виола, моля те. Нали чуваш — това е само справка. Аз скоро ще се върна.

Спуска се по стълбището, следван от офицера и двама войници. Виола остава на прага. Захапва пръсти, разплаква се.

37

Големият гимназиален двор е претъпкан с арестувани. Те седят на земята край оградата, вдигнали ръце със склучени пръсти над главите си. Оттатък, при директорския вход, шетат войници и офицери, водят нови арестувани. Училищното футболно игрище в средата на двора е празно — само една маса в очертания с бяло център. Офицер край масата, папки със списъци. Две футболни врати, изоставена футболна топка. Под самата греда на футболната врата — картеница. От прозорците на училището — две картеници, свели дула към двора. Училищно футболно игрище — то не е стадион, стадионите ще дойдат с напредъка на цивилизацията. Но и това, училищното, и то върши работа. Старателни фелдфебелни и подофицери прескачат през насядалите, отмятат по списъците имената на арестуваните. Тук и там ще посочат някого с пръчица, ще го поведат за разпит. V а клас, V б клас, VIII г, кабинет по химия, шкафче за дрехи, препарирана чапла върху шкафчето, глобус, от стените благо гледат народните будители.

По коридора водят хората на разпит, а от затворените класни стаи се носят стенания, викове плясък на гумени бичове. Извеждат пребит човек — хванали са го под мишница, а краката се влачат по пода. Звук на плисната кофа вода, плясък на гумени бичове, който се удавя в женски вик. Народните будители гледат от стените.

38

Нощ.

Полицейският капитан Кочо Стоянов, отваря вратата на голямото арестнатско отделение, претъпкано с хора. Прочита по списъка.

— Йосиф Хербст, журналист. Гео Милев, поет. Христо Ясенев, поет. Михаил Костов, философ. Васил Иванов, лекар. Жеко Димитров, редактор. Сергей Румянцев, поет. . .

Назованите един по един се изправят.

КОЧО СТОЯНОВ. Свободни сте, господа. Можете да си вървите.

Хората тръгват несмело, сякаш сконфузени от това, че освобождават тях, а другите остават.

ЖУРНАЛИСТА (*обръща се, стеснително се усмихва със своята мека, добродушна усмивка*). Довиждане. До скоро виждане на свобода. . .

Излизат на улицата пред Обществената безопасност. Късна нощ е, глухо боботят моторите на няколко камионетки.

Офицери с черни маски на очите, шпицкомандаджии, пияни македонци. Направили са коридор до камионетките.

ОФИЦЕР. Качвайте се! Първа група — в последния камион! Хайде, хайде, не се бави!

ЖУРНАЛИСТА. Комендантът ни събщи, че сме свободни.

ОФИЦЕР. Освободени сте от полицията. От нас — още не. На разсъмване ще бъдете окончателно свободни! Качвай се!

Групата седи в камиона, Журналиста мълчаливо потърсва ръцете на седящите от двете му страни Гео Милев и Христо, стисва ги в топлите си длани. Спускаат брезента, настъпва мрак.

Колона от камионетки — може би пет или повече — напуска шосето. Никакви звуци, само гласът на Кочо Стоянов:

— Освобождават се: Спас Мулетаров, Васил Мулетаров, Тодор Атанасов, Ламби Кандев, Самуил Коен, Георги Цанев, Иван Шаблин.

Арестуваните се спускат в дерето, тъмнината ги поглъща завинаги.

Утро е, на същото място пред Обществената безопасност се е скупчила тълпа жени — с бохчици хляб, с деца в ръцете си, с одеяла и дрехи за задържаните. Сред жените — Виола: недоспала, невчесана. Тя не носи одеяла, тя носи портрет в рамка — Журналиста, усмихнат с луличка. На входа на Обществената е застанал Кочо Стоянов:

— Госпожи, моля ви, престанете да безпокоите властите. Тук са окачени списъците на всички освободени, можете да потърсите в тях близките си.

ЖЕНА. Някой не се е завърнал у дома, господин комендант!

КОЧО СТОЯНОВ. Уверявам ви, че властта няма да допусне беззакония. Вървете си по домовете и имайте търпение: всички ще се завърнат.

Виола изкачва няколко стъпала, показва портрета:

— Да сте срещали този човек, господине? Това е мъжът ми. Повикаха го само за справка . . .

Кочо Стоянов хвърля поглед към портрета, после поглежда жената. И тя среща погледа му, опитва да си спомни нещо. Спомня си сладкарница „Цар Освободител“:

— А вие, ако не се лъжа, сте неговата вдовица? Той е освободен още вчера. Съжалявам, госпожо, не мога да ви кажа нищо повече.

Комендантът се обръща и затваря вратата след себе си. Виола като пияна отива при облегнатите на стената, препичащи се на слънцето шпицкомандаджии. Препичат се, зобят слънчогледово семе. Минава по тях с портрета, вглежда се в лицата им с надежда:

— Господине, да сте виждали този човек? Това е мъжът ми, господине. Да сте го срещали? Повикаха го за справка и повече не се върна. Да сте го виждали, господине?

Безизразни лица, лениви, безчувствени. Зобят слънчогледово семе и не помръдват, мързи ги дори да отговорят.

39

РУДНИК „СПАСИТЕЛ“

Над свода на шахтата — благият образ на Христос, Благославящия.

Трийсетина миньори, усукани с ръждясал бодлив тел.

Черни от въглищния прах лица, бялото на очите.

Стръмна планина от насипаната шлака. Пиян капитан.

КАПИТАНЪТ. Ха да ви видя сега, кой е най-ербап, които стигнат върха за две минути — са свободни! . . . Бегом. . .

МИНЬОР. Не му вярвайте, другари, не се унижавайте! Подиграват се с нас!

Капитанът отива при миньора, вдига брадичката му с дулото на пистолета:

— Ти не искаш ли да тичаш?

МИНЬОРЪТ Не!

Капитанът натиска спусъка. После:

— Някой друг да не иска?

Излизат още трима — голи до пояс, пребити, бодливият тел се впива в месата им.

Още три изстрела.

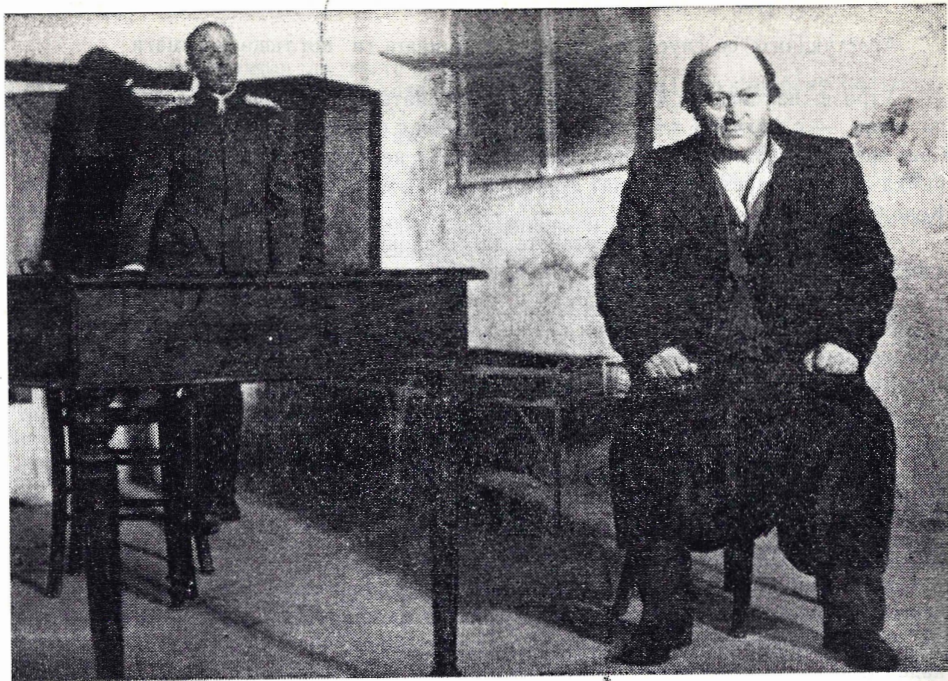
— Друг?

Мълчание. Един възрастен миньор плаче:

— Имам деца. . . Дечицата ми, миличките. . .

КАПИТАНЪТ. Щом имаш деца, ще тичаш. Хайде сега: Бегом. . . арш!

И хората хукват нагоре по ронливата шлака. Хукват с унизителната и толкова човешка надежда, че може би офицерът не лъже. Опасани с бодлив тел — по ронливата шлака. Падат, търкалят се и пак пълзят нагоре. Задъхани, плюващи сгुरия, която напълва устата и очите им.



КАПИТАНЪТ. Двайсет секунди. . . . четирсет секунди. . . . седемдесет секунди. . . . деветдесет. . . .

Лицето на плащия е налепено със сгур и въглищен прах. Пълзи нагоре, помага с цялото си тяло и повтаря:

— Децата ми. . . Дечицата. . .

Достига пръв, изправя се на фона на облачното пернишко небе, засмива се. Малко след него допълзват и другите, изправят се.

КАПИТАНЪТ. Две минути! Свободни сте.

Тогава отвъд шлаката затраква картеница. Убитите се търкалят обратно по стръмния склон. Вагончетата на миньорското влакче не са пълни с въглища, пълни са с трупове. Капитанът дава знак, освобождават спирачките на моторната макарата. Влакчето потегля по наклона, засилва се, потъва в черната паст на шахтата. Грохотът му бавно заглъхва, погълнат от дълбочините. Макарата се размотава все по-бързо, докато кабелът се свърши и опъне. Един шпицкомандаджия плюва на дланите си, вдига брадва и със силен удар прерязва кабела. Той се повлича като змия надолу, скрива се в шахтата.

КАПИТАНЪТ. Тези поне няма да се върнат!

— Ще се върнат, господин капитан.

Офицерът се обръща. Едно войниче — с прекалено големи дрехи. Трепери цялото — устните и бузите му, ръцете, тялото. Като при малария.

КАПИТАНЪТ. Какво рече?

ВОЙНИЧЕТО. Рекох, че ще се върнат. И тъпкано ще ти го върнат. . . . господин капитан!

Капитанът го гледа. Изплюва угасналата си угарка и пак го гледа.

КАПИТАНЪТ. Но ти няма да се върнеш, знаеш ли?

Стреля в треперещото войниче.

Една шахта, благият образ на Христос над шахтата. Благославящият.

Това е все същото казармено помещение, където Порков се интересува от пръстените. Срещу него седи Динков, той дори не е докоснат.

МАЙОР ПОРКОВ. Ние знаем, че вие като политически функционер не одобрявате действията на терористите. Известни са ни и вашите разногласия с тях. В този смисъл и при определени условия ние можем да си подадем ръка с вас.

ДИНКОВ *(учудено го поглежда)*. Никога. Ние с вас никога не можем да си подадем ръка!

МАЙОР ПОРКОВ. Защо не? Сега вие и толкова ваши съидейници ще пострадате заради тях. Те са и ваши, и наши противници.

ДИНКОВ. Само ваши. Онези, които благоволихте да наречете „терористи“, са мои най-скъпи другари.

МАЙОР ПОРКОВ. Тогава ви предлагам да направите нещо — поне за един от тези ваши „скъпи“ другари. Да спасите живота му. Той е обкръжен в една къща. Ние можем да го унищожим за пет минути, но той ни трябва жив. Убедете го да се предаде и аз ви давам офицерската си дума, че няма да го докоснем и ще запазим живота му. А, и още нещо щях да забравя: тук, в съседната стая, са жена ви и децата ви. От успеха ви ще зависи да ги видите живи.

ДИНКОВ *(мълчи. После казва)*. Аз съм бос, господин майор. Моля, разпоредете да ми върнат обувките

Майор Порков и Динков върват по пустата улица, в дъното е паркиран черният мерцедес. Домовете настръхнали са се затворили в себе си, никакъв признак на живот. Само една подивяла от страх котка се стрелва през улицата. Край ниската каменна ограда гъсто, човек до човек, са залегнали войници. Насочили пушки към двуетажната къща.

От балкона отсреща, зее дулото на картечница. Един поручик поставя шепи пред устата си, вика.

— Ей ти горе! Не стреляй, ще убиеш свой! *(От къщата никакъв отговор.)*

Майорът се прикрива в един вход, дава знак с глава на Динков да продължи пътя си. Динков върви по пустата улица. Минава край залегналите войници. Върви следван отгоре от мушката на манлихерка. Пресича двора, потъва във входа. Богданов, залегнал край прозореца с изпочупени стъкла и изпокъсана от куршумите завеса, се извързва, поглежда през рамо.

БОГДАНОВ. За какво дойде?

ДИНКОВ. Изпратиха ме да те убедя, да се предадеш.

БАГДАНОВ. Е, започаай да ме убеждаваш.

ДИНКОВ. Имаш ли още една пушка?

Богданов отново се извързва, поглежда го. Мълчаливо бръква под леглото и измъква манлихерка. Подхвърля я, Динков я хваща във въздуха. Заляга до другия прозорец, прицелва се. Замижава, стреля. До главата на Порков цффа бяло, хоросанено облаче.

Майорът се дръпва във входа, ядосано извиква:

— Ей ти, я не стреляй!

Двете пушки от прозорците откриват честа стрелба. Отвърща им гъста пушечна стрелба, от балкона затраква картечницата. Канонадата трае една дълга минута, после затихва. Горе е пълна тишина. По знак на поручика, войниците внимателно пристъпват към двора. Тогава отново отгоре започва честа стрелба от двете пушки, принуждава войниците да се завърнат към убежището си — отвъд оградната стена. Порков изпълзва до поручика, крещи му нещо в ухото. Поручикът кимва. Три кофопми отдалеч пръскат бензин към къщата, тъмни петна потичат по жълтата мазилка. Някой хвърля запален парцал и двуетажният дом пламва изведнъж от всички страни. Войниците отново притичват и отново двете пушки от прозорците ги връщат по местата им. Къщата се е превърнала в един грамаден пращящ пламък. Отвътре, през пламъците, стрелят две пушки. После горящият покрив рухва. Тишина.

Три души, ръцете в безлезици. Клисаря, укривателя, Човека с цигарата. Някой е поставил цигара в устата му — той ще пуши до края, до самото бесило. Вървят, поле край София. Три бесилки.

Пълна и най-точна реставрация на документалните кадри. Но тези в нещо ще бъдат различни: не само в цветната лента, лицата ще са други, без никаква портретна прилика с онези от хрониката. Това са може би други три бесилки — три от трите хиляди. Под бесилките — трима души. Едно попче — треперещо, със ситни капки пот по челото. Сякаш ще бесят него, не другите. Отива при Клисаря.

ПОПЧЕТО. Клисаре, искаш ли да се изповядаш?

КЛИСАРЕ. Не, отче! Скаран съм с господ бога!

ПОПЧЕТО (*поглежда го, свежда очи. Отива при укривателя*). Искаш ли да се изповядаш, синко?

УКРИВАТЕЛЯ. Нямам какво да изповядам. Не се признавам за виновен и нямам нищо общо с атентата.

Отива при Човека с цигарата:

— Искаш ли да се изповядаш?

ТУБЕРКУЛОЗНИЯТ. Благодаря, отче, не съм верующ. Ако искаш, направи ми една услуга: дай часовника ми на циганина. Нека отмерва времето, то ще продължи и след нас.

ПОПЧЕТО. Ще продължи — нине и присно и во веки веков.

— — — — —

Отдалеч — като кинохрониката: ще положат бяла торба на главата на Клисаря, ще дръпнат столчето. После на укривателя. А Човека с цигарата извърнат — като в кинохрониката — ще гледа към тях почти с учудване или любопитство: какво простонещо е смъртта! Ще положат и на неговата глава бяла торба, циганинът ще дръпне столчето.

А през цялата картина ще тиктака часовникът и ще отмерва времето, което продължава.

Генерал Вълков е с гипсирана ръка и наметнат мундир. Козирува.

ГЕНЕРАЛ ВЪЛКОВ. Ваше величество, можем да рапортуваме с чувство на изпълнен дълг: този път нанстина комунизмът в България е изкоренен окончателно и веднъж завинаги!

Свирят фабричните сирени, сирените на тъкачниците, маслобойните, тютюневите складове, леярните, депата, удря часовникът при халите, свирят локомотивни свирки. Няма нищо необикновено в това, един ден като другите, един обикновен божи ден, в който трудовите хора отново се отправят на работа. Краката им в груби подковани обувки, в налъми, терлици в налъмите, стари кундури, стари яки кундури с канап вместо връзки. Краката им по паважа, по чакъла на железопътната линия, по ръждивите ламарини на завода, по дървените скели на строежа, по циментовия под на склада. Отиват на работа като всеки божи ден.

Шумът от стъпките нараства — различен и разнообразен, но с единната ритмична мелодия на милиони крачки: шум на налъми, подковани обувки, просто на обувки, на бси крака по калта, стъпки по дъските, по чакъла, по рамтата, по желазото. Шумът нараства застрашително — с мрачния си, с неумолимия си ритъм: стъпка на Класата.

С грохот в картината ще навлезе влак „ПАРИЖ—ИСТАНБУЛ“. В първокласното купе е седнала Люба — в елегантна лятна рокля, с дантелена шапка и дантелени ръкавици. Чете романче. В купето мълчаливо гледат навън двама офицери. Плъзгащата се врата се отваря, наднича млад мъж:

— Едно местенце, моля?

Люба вдига глава от романа, сочи мястото срещу себе си. Новодошлият наглася чуждестранното марокенено куфарче, уморено сяда, изважда табакера. Предлага на Люба:

— Цигара?

Люба с досада го поглежда:

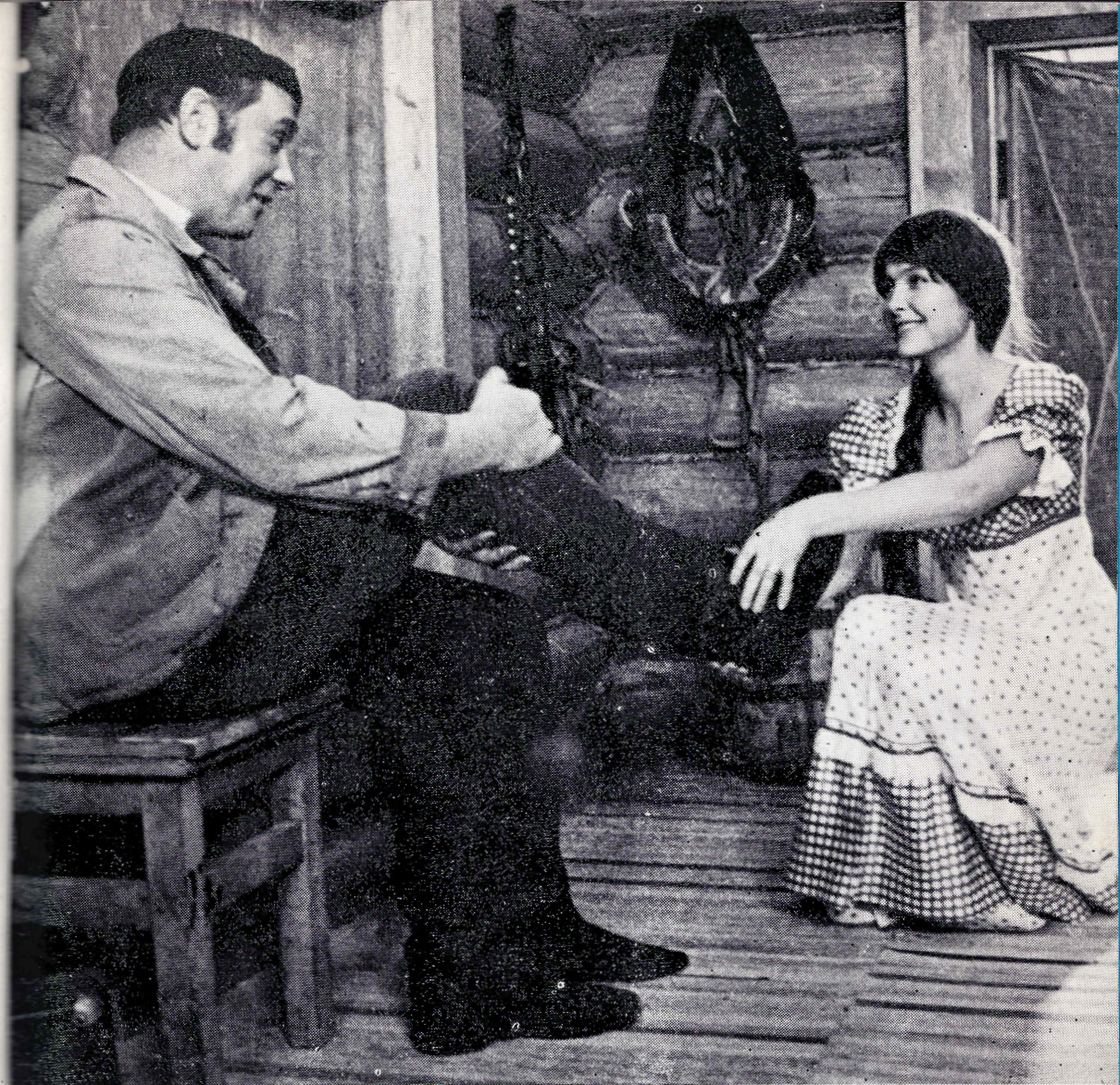
— Благодаря, не пуша.

Този предлага на офицерите, но вижда, че и двамата вече пушат.

— Пардон.

Отваря вестник, зачита се в него. Люба скришом поглежда нагоре. Куфарчето е там, това е добре. Влакът се носи из тракийското поле.

Над рудник „Спасител“, където Христос благославя — оня рудник, от който, казваха, мъртвите няма да се завърнат, някой е забучил червеното знаме със сърпа и чука. Не се знае кой го е забучил.



СЦЕНА ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„АФОНЯ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
КАДЪР ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„СТО ДНИ СЛЕД ДЕТСТВОТО“