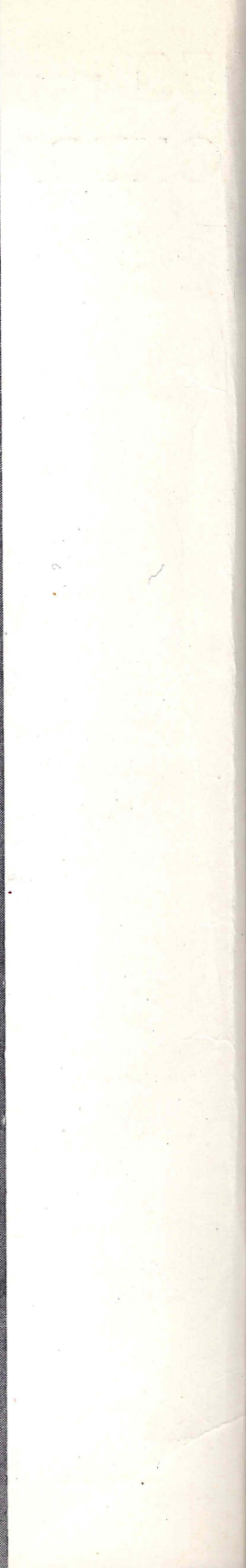
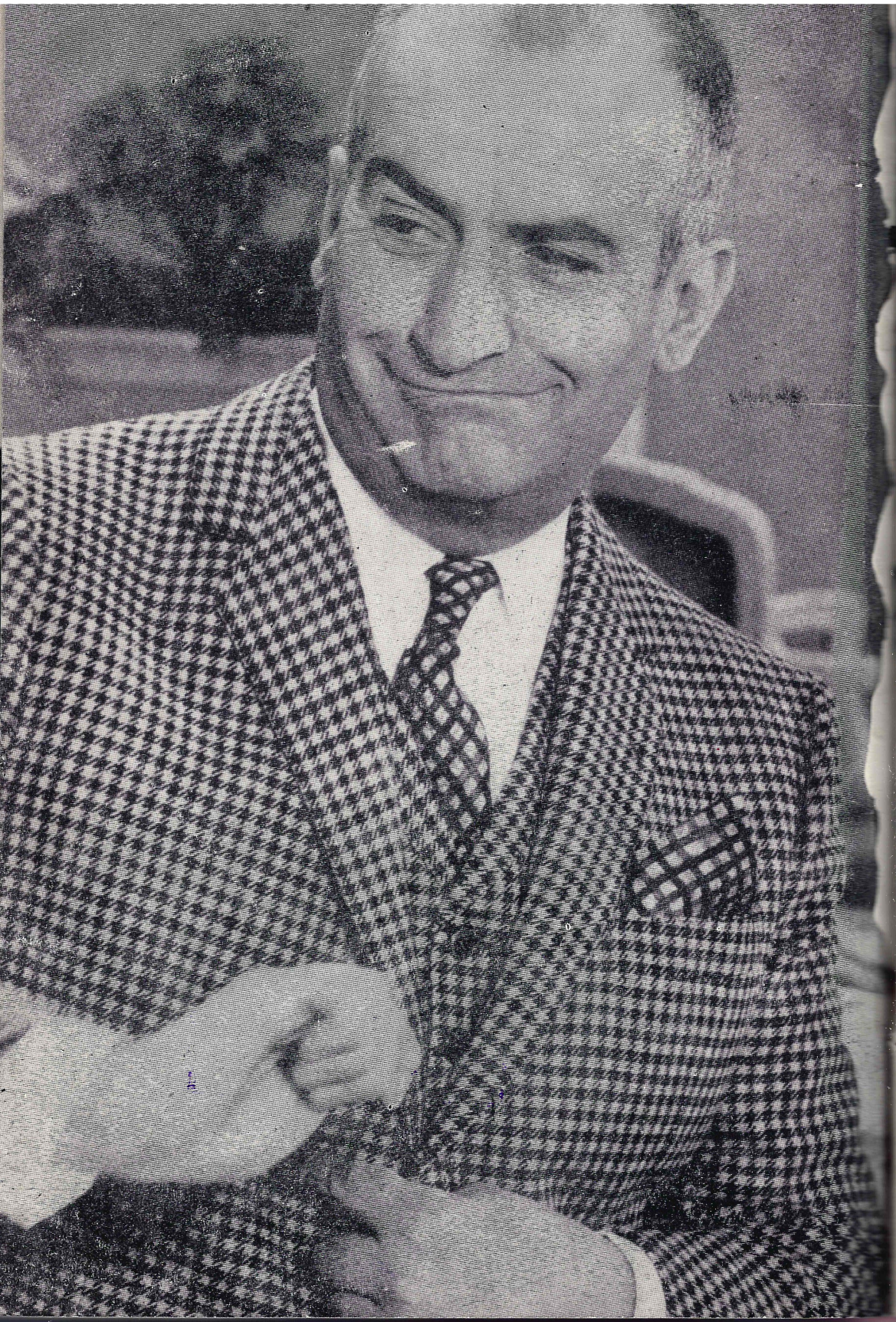


50 години
ОКТОМВРИ



киноизкуство





**кино
изку
ство**

Г О Д И Н А

22

бр. 10, октомври 1967

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

с ъ д ъ р ж а н и е

**АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ — СЪВЕТСКОТО
КИНОИЗКУСТВО И НАШИЯТ ИГРАЛЕН
ФИЛМ.**

**АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — ЧУВСТВОТО ЗА
НАРОДНОСТ КАТО ТВОРЧЕСКИ ИМПУЛС И
КРИТЕРИЙ**

**НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — РЕВОЛЮЦИЯТА И ЕКРАНЪТ
VI ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ**

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — МАРЛЕН ХУЦИЕВ, МО-
РАЛНАТА АЛТЕРНАТИВА И МЛАДЕЖТА**

**ЕМИЛ ПЕТРОВ — МЕЖДУНАРОДНИЯТ КИНО-
ФЕСТИВАЛ В МОСКВА**

ЛЮБОМИР ШАПКАРЕВ — ВЕНЕЦИЯ—67

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ПУЛА—1967

**СЪВЕТСКОТО КИНОИЗКУСТВО И БЪЛГАРСКАТА
НАЦИОНАЛНАТА ФИЛМОТЕКА**

ХРОНИКА

**КОНСТАНТИН ИСАЕВ — „ПЪРВИЯТ КУРИЕР“
(СЦЕНАРИЙ)**



киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 87-91-11, вѝтр. 60; от 9—12 ч. 88-37-97
каса — 87-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопошенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от филма
„Броненосецът Потемкин“. На втора страница на
корицата съветската филмова актриса Анастасия
Вертинска.

СЪВЕТСКОТО КИНОИЗКУСТВО И НАШИЯТ ИГРАЛЕН ФИЛМ

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

Корените на нашето социалистическо киноизкуство се подхранват от националните ни културни традиции и от съвременната проблематика на социалистическата ни действителност. Обликът му носи отпечатъка на психичните особености на българина, на специфичния географски климат на нашата страна, на своеобразието на историческата ни съдба.

Но говорейки за националното своеобразие на нашето киноизкуство, ние винаги изтъкваме като негова предпоставка и органичен елемент родството му със съветското киноизкуство. И това не само не противоречи, но е напълно в бележитите думи на Пенчо Славейков:

„Русия ни освободи политически. Това и децата знаят. Но Русия ни освободи и ума: ней преди всичко дължим и оная малка култура, която ние засега имаме и която е най-хубавият залог за културата на духа в нашия понататъшен живот и развитие.“

Фактически, както от две десетилетия се изразяваме всички, нашето кино е „рожда на българо-съветската дружба“. То действително се роди, оформи своята физиономия и се разви с пряката помощ и под непосредственото въздействие на съветското киноизкуство.

Възможността и необходимостта за българските филмови дейци да се учат от богатия съветски опит в изграждането на социалистическото ни киноизкуство датират още от началните дни на свободата. Но през първите години съветското влияние се разпростира само върху късометражния филм, докато върху осемте игрални филма, създадени от частни фирми, то е повече външно, а в някои случаи и почти незабележимо. През периода 1944—49, т. е. до започването на снимките за първия ни държавен игрален филм „Калин Орелът“, у нас предимно се теоретизира върху възможностите и евенгуалните насоки на едно творческо усвояване на съветския опит в областта и на игралния филм. След национализацията на кинематографията ни и особено след Петия конгрес на партията, на който бе поставена и задачата „за час по-скорошното осигуряване на страната с отечествен художествен игрален филм“, се започна усилена практическа работа за реализирането на тази задача. Тогава именно се постави и ребром въпросът: какъв трябва да бъде българският национален игрален филм? Разногласия нямаше: реалистичен, съдържателен, поставящ и решаващ проблеми, „които са свойствени



на времето ни“. Конгресът на партията е повод видният режисьор-оператор Б. Карастоянов да заяви:

„Следвайки примера на нашите славянски събратя и черпейки поука от 30-годишния опит на съветската кинематография, българските кинодейци имат сега повече от всякога най-широка възможност да разгънат своите творчески сили и час по-скоро да създадат и истински художествени игрални филми, отразяващи пълнокръвно ръководните идеи на нашето съвремие.“

Вече се дискутира и за тематичната насока на бъдещия ни игрален филм. Кинокритикът П. Здравелин приветствува първите сценарни заявки за „Тревога“, „Песен за човека“ и др. с призива за пресъздаване на антифашистката борба, следвайки съветския опит: „Нека съветската кинематография винаги ни служи за пример. Първите големи филмови продукции там бяха „Майка“ по М. Горки, „Броненосецът Потемкин“ и др., а и сега революционното минало си остава неугасваща тематика на съветския филм.“ Старият режисьор В. Юрицин сочи „Земля“ на Довженко като пример за отразяване на процесите, свързани с кооперирането на нашите селяни.

С първите снимки на „Калин Орелът“ се постави началото на плодотворното въздействие на съветския игрален филм върху нашия. Историческият момент не бе най-подходящият. Големите успехи в строителството на социализма в двете страни не съвпадаха точно с подобни успехи в киноизкуството. Култът към личността на Сталин с всичките му производни нанасяше поражение след поражение в редовете на кинотворците.

На този пионерски етап, обхващащ годините до XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП, съветските кинематографисти ни оказаха решаваща помощ при раждането и първите крачки на игралния ни филм.

В годините на първоначални родилни мъки и прохождение съветската помощ имаше всеобхващащ характер: подготовка на специалисти чрез ВГИК, командировка в България на изтъкнати съветски киномайстори, съвместни постановки, участие на съветски актьори в наши филми, консултации и т. н.

През 1947 г. за Москва замина първата група студенти-вгиковци, към която през следващите години се присъединиха още два отряда бъдещи сценаристи, режисьори, оператори, киноведи и т. н. Под крилото на такива именити професори като Ром, Герасимов, Юткевич, Александров, Головня, Косматов, Габрилович израснаха първите ни дипломирани кадри на игралния филм. Вгиковското ядро от сценаристите Христо Ганев, Анжел Вагенщайн, Буриян Енчев, режисьорите Дако Даковски, Борислав Шаралиев, Николай Корабов, Дучо Мундров, Янко Янков, операторите Вълко Радев, Георги Георгиев и още трийсетина, които дебютираха по-късно, изигра решаваща роля за идейното и професионално извисяване на първите ни филми. Най-вече със своето творчество, но също така и в изказвания, статии (вгиковци професионализираха и нашето киноведение и кинокритика), диспути и т. н. те оказаха въздействие и върху останалите си колеги, станали проводници за творческото усвояване на опита на съветското киноизкуство. На тях дължим и плодотворните връзки с техните учители и състуденти, днес членни представители на обновеното съветско кино, и тази особена любов, която последните изпитват към нашето филмово изкуство и признание за която са думите на именития Ром: „Почти всички български режисьори са мои близки приятели. А много от тях са повече от приятели-ученици, за работата на които аз следя с особено пристрастие.“

Дългосрочните командировки на съветски кинодейци предлагаша и съпровождаха прощъпкулките на игралния ни филм. В годините 1947 и 1949 сценаристът Исаев и режисьорът-сценарист Герасимов убедително агитираха българските писатели за сътрудничество във филма, поощряваха ги в написването на първите ни сценарии. Консултацията на режисьора Филипов улесняваха работата на пионерите ни в игралния филм. Художникът-гримьор Иванов, тон-инженерът Бабий, художникът-декоратор Жарьонов поставиха на рационална основа нашето филмопроизводство, бяха инициатори за първите ни художествени постижения в областта на грима, звукозаписа, кинодекорацията, обучиха десетки специалисти.

Паметни са и двукратните посещения на покойния бележит композитор Николай Крюков, който със своя огромен авторитет на автор на музиката за шедьоврите „Ние от Кронщадт“, „Ленин в 1918 година“ и на десетки още първокласни произведения увлече най-видните ни композитори да творят филмова музика.



На преден план Борис Чирков и Георги Калоянчев във филма
„Димитровградци“

От голямо значение бе и продължителното пребиваване в България на именития съавтор на „Чапаев“ режисьорът Сергей Василев, чиито всекидневни съвети, напътствия и личен пример повишиха равнището на нашата кинорежисура, създадоха култура в работата с киноактьора, обърнаха режисьорите с лице към националната форма.

Неоценими за първоначалното ни развитие бяха консултациите, критичните бележки, внушенията на вгиковските професори и на видните кинематографисти Райзман, Каплер, Туркин, Урусовски, Макарова, Погожева, Бабочкин и стотицата други майстори, посетили нашата страна или взели участие в московските обсъждания на сценариите и филмите на нашите дебютанти, дипломанти, пък дори и на зрели вече професионалисти. Колко пъти те спасяваха произведенията на неукрепналите ни кинотворци от домашните ни ортодоксисти, от гангрена на догматизма, зовяха ги да творят по законите на изкуството, напомняха за приоритета на таланта, насърчаваха ги към проблемност и первооткривателство.

Съвместните продукции като „Героите на Шипка“, „Урок на историята“, „В навечерието“ и др. ни създадоха допълнителни възможности за натрупване на професионален опит. Двугодишната съвместна работа над грандиозния филм „Героите на Шипка“, в който работиха рамо до рамо повече от петдесет наши и още толкова съветски кинотворци, бе наистина школа за цялата ни кинематография. В този филм истинският историзъм бе защитен от култовските извращения, в баталните сцени се решаваха сложни творчески задачи за пропорциониране на индивидуалните характери и колективния образ на народа, демонстрираха се блестящи образци на операторско изкуство в снимките на баталните, пейзажите, в портретуването, в използването на комбинираните снимки и в цветовите ефекти. Повече от дузина наши актьори преминаха през курса на Сергей Дмитриевич, взаимно споделяха опита си и се учеха от такива корифеи като Скоробатов, Симонов, Трояновски, Самойлов.

Започвайки от „Димитровградци“, в игралния ни филм се култивира и традицията за участие на съветски актьори редом с българските им колеги. Играта

на Борис Чирков, Ина Макарова, Васили Меркуриев, Евгени Урбански с нейния висок кинематографизъм, изтънченост и нюансираност беше поучителна за мнозина техни партньори.

Непосредственият пример на шедьоврите на съветската кинокласика също имат немалък дял за първите ни професионални успехи. Създателите на „Тревога“ например споменават с благодарност за това. Още по-голяма бе заслугата на съветските кинодейци в цялостното утвърждаване на „Тревога“, който филм стана прицел на догматичната ни кинокритика.

В първия ни филм на съвременна тема „Утро над родината“ авторите бяха напълно дезориентирани от некомпетентни вмешателства на наши инстанции и едва защитиха художническото си достойнство. В „Данка“ ние робувахме на най-вулгаризаторските представи за „съветски опит“. В „Под игото“ благодарение на навременните съвети и личното участие на групата съветски кинотворци завоювахме важни позиции в много компоненти. В поръчковия филм „Наша земя“ тезисите преобладаваха и само в някои масови сцени, при снимането на които бе надникнал и Сергей Василев, личеше изкуство.

Несравнимо повече провървя на следващия ни филм „Песен за човека“, създаван вече в климата на размразяването, последвало след смъртта на Сталин. Талантливите създатели на филма, чийто замисъл се роди без регламентация, успеха в голяма степен да защитят творческите си виждания и следвайки съветите на своите учители, претвориха обаятелния образ на Вапцаров.

Единомислното на сценарист и режисьор предопредели високите качества на този най-добър наш филм от пионерския период. Нелишен от неравностите на едно дебютно произведение, белязан и с дракотини от епохата, филмът все пак бе образец на тогавашния етап именно за творческо усвояване на съветския опит в най-широкия смисъл на думата.

Историческият 20 конгрес на КПСС и последвалият го Априлски пленум, възстановявайки ленинските норми на партиен и обществен живот, оказаха дълбоко и всестранно въздействие върху нашето кино и неговото взаимодействие със съветското, както се констатира впоследствие в доклада на Първия конгрес на българската култура, „тъкмо в историческите решения на Априлския партиен пленум културата и изкуството ни намериха нови измерения и откриха ясни цели. Отхвърляйки лакировката спрямо вярно насочената, но противоречива и конфликтна действителност, прощавайки се с догмите на една застинала естетика, динамични и верни на комунизма, нашите творци навлязоха в бездната на човешките съвременни конфликти, в най-скритите пружини на развитието“.

След Априлския пленум обновяването на българското киноизкуство вървеше успоредно и под несъмненото влияние на дълбоките процеси, които се извършваха в съветското филмово изкуство.

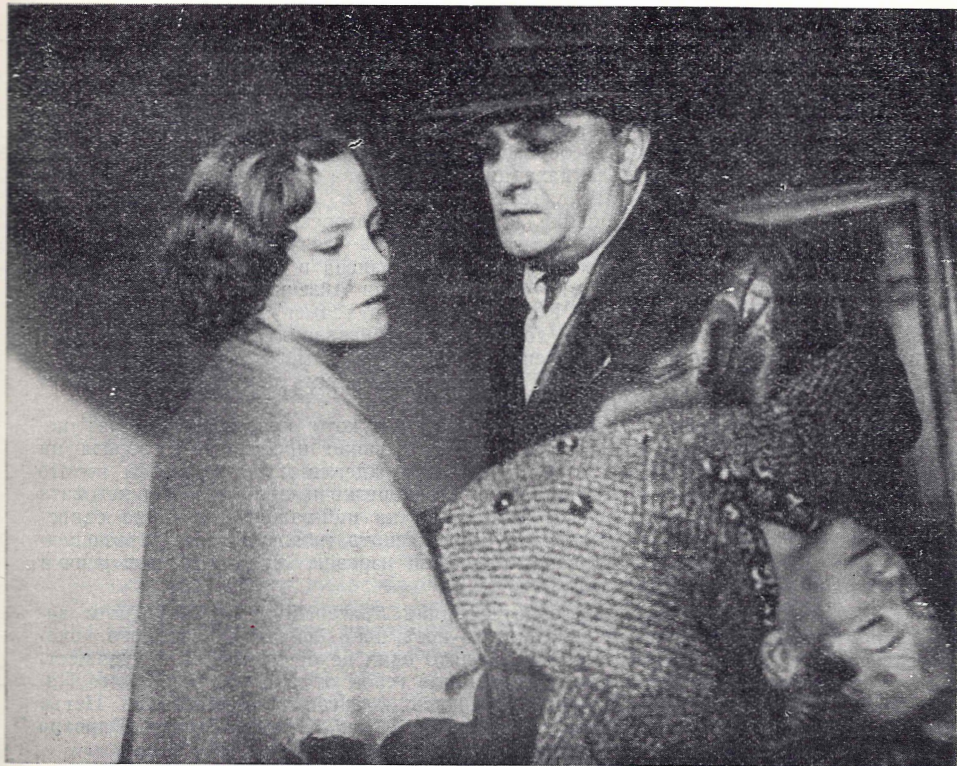
В началото на 1956 г. се появи на екрана „Това се случи на улицата“ на П. Вежинов и Я. Янков. Това бе първият подстъп към претворяването на „великата тема“ за „величието на обикновените хора“ на определението на Довженко. Във филма се разказваше непретенциозно, в лека и забавна форма за интимния живот на нашите съвременници, възпяваше се красотата и облагородяващата сила на любовта.

Събитие, което тласна новаторските търсения по пътя на преодоляване на догматизма, бе „На малкия остров“.

Към 1960 година настъпи третият, съвременен период в развитието на игралния ни филм. Той бе подготвен от една поредица предпоставки, възникнали вследствие ускорената еволюция на световното киноизкуство и на първо място — на съветското. Конкретен теоретичен израз очерталите се нови явления намериха в 3-те конференции на кинематографистите от социалистическите страни, състояли се през 1957, 1958 и 1960 години, във Всесъюзната творческа конференция на работниците от съветската кинематография в 1958 г. и в Постановлението на ЦК на БКП „За състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография“ от 1958 г.

От каква идейно-творческа платформа изхождаха българските кинематографисти при встъпването им в новия етап? В какви насоки се разви нашият игрален филм през следващите седем години? Какво влияние за неговото обновяване оказва съветският филм? Без да излизаме от рамките на общата ни тема, ще се опитаме да отговорим в главни линии на тези въпроси.

Във връзка с участието ни в работата на Първата конференция на кинематографистите



Стефан Савов в ролята на Георги Димитров от филма „Урок на историята“

матографистите от социалистическите страни, посветена на темата „Задачите на социалистическото кино“, българските кинематографисти за първи път излязоха с колективен документ, в който направиха сериозно усилие да обобщят опита си от изминатия път и да начертаят предстоящите си задачи.

В този документ се констатира, че ние се освобождаваме от „схематизма, лакировката, помпозността, многотемиято, омекотяването на конфликтите, декларативността“, които са чужди и враждебни на изкуството на социалистическия реализъм. Но това освобождаване е повече в теорията, докато в творческата ни практика можем да се похвалим „само с далечен свеж полъх, който се чувства в отделни епизоди или черти на филми, носещи в своята цялост белезите на схематизма“. Що се отнася до остро дискутирания в онова време въпрос за влиянията, нашата делегация отбеляза, че италианската неореалистична школа ни оказа помощ за отърсване от схематизма, но тя смята, че трябва да се разграничим от слабостите на неореализма и се обърнем към примера на „шедьоврите, които създаде съветската филмова школа от тридесетте години“, в които са слети органично идейността и майсторството. За основни опасности за нашето киноизкуство в онзи „тежък, междинен момент“ българските кинодейци посочиха бягството от съвременната тема, рецидиви на схематизма, остаряването на изразните средства, пораждащо изоставане от съвременния вкус

През тези начални години на обновяване усилията на българските кинематографисти бяха съсредоточени в доказването на тезата, че на тогавашния етап от нашето развитие главен недъг е схематизмът, а не „западното влияние“, което издигаха като плашило доморасли авторитети. С право те изтъкваха, че ония, които сочеха за главен враг неореализма, са същите, които формулираха резерви и срещу новите художествени средства, използвани в съвременните авангардни

съветски филми. В борбата за правото да вземат всичко ценно от световното киноизкуство нашите кинематографисти никога не забравяха, че главният ни източник на знания и умение си остава съветската киношкола. И то между другото и затова защото новаторството е поради самата му същност неотделима нейна черта.

След 1956 година нашите кинематографисти получиха възможност да се учат не само от творбите на съветската кинокласика и от отделни следвоенни произведения, но и от десетки висши образци на обновеното следкултовско кино. Наред с шедевровете, които развълнуваха цялата световна кинематографска обществено: „Четиридесет и първият“, „Летят жерави“ и „Поема за морето“, до 1960 г. на нашите екрани се появиха и редица новаторски произведения по съдържание и форма твърде близки на търсенията на българските творци.

Да не забравяме и не малката роля, която изигра в този процес и съветското киноведение. Преиздаването на съчиненията на Айзенщайн, Пудовкин, Довженко и Вертов, новите книги на Ром, Юткевич, фундаменталните трудове и изследвания на съветските киноведи, докладите и изказванията на големите майстори и младите новатори на конференции, конгреси и симпозиуми обогатиха теорията и практиката на киноизкуството и оказаха неоценима помощ за творческото съзряване и растеж на българските кинодейци.

Идейно-художественото въздействие на съветското киноизкуство през периода 1960—1967 бе определящо в три главни насоки: пресъздаване образа на положителния герой, бореца за комунистическите идеали и строителя на новото общество в цялата сложност, индивидуално своеобразие и дълбочина на неговата душа, по-дълбоко и изследователско разкриване на най-важните теми на съвременността и в рязкото повишаване на художественото майсторство, в усъвършенствването, обновяването и откриването на нови изразни средства във всички компоненти на филмовото изкуство.

В първата насока през последните години българският игрален филм завоюва немногочислени, понякога скромни, но несъмнени победи. В миналото положителните ни герои се брояха на пръсти и нито един не бе претворен с художествена сила и пълнота. Нашето кино още нямаше герои от типа на съветските Павел Власов, Чапаев, Щорс, Максим, Полежаев, Александър Невски или Петър Първи, Бабченко, Шахов, Александра Соколова, Тимур, Степан Лаутин, Варвара Василиевна, герасимовските комсомолци и младогвардейци.

Поради липса на достатъчно опит и майсторство у творците, обременени от култовските предписания за „идеален герой“ и пр., положителните герои на ранните български филми бяха най-често непълнокръвни и схематични, следователно и с ограничено възпитателно въздействие. Даже най-ополучливият сред тях, Вапцаров, в „Песен за човека“ не бе лишен от схематизъм и декларативност. Калин Орелът бе пасивен. Данка — безжизнена, Бойчо Огнянов — обеднен от живи човешки чувства, Страшил войвода — окарикатурен, „командирът на отряда“ — плакaten. Повечето от останалите ни положителни герои бяха образи-сенки, образи-понятия, а Гена и Мито още не бяха се превърнали в духовно богати творци на историческия прогрес.

След 1960 г. нашият игрален филм се населяваше с все по-нови и по-съвършени в идеен и художествен смисъл положителни герои. В „А бяхме млади“ на Б. Желязкова и Хр. Ганев за първи път бяха сътворени с художествено майсторство образите на комунистите-революционери, най-авангардните герои и двигатели на историята. С образите на Димо и Веска, в известна степен и с образите на другите герои на филма българското киноизкуство се извиси не само в национален мащаб, но и в мащабите на цялото социалистическо киноизкуство. Не случайно съветската кинокритика съпостави в по-благоприятна светлина, дори и противопостави „А бяхме млади“ на филми като „Ероика“, „Къс синьо небе“, „Небесният отряд“, изразители на тогавашните тенденции на дегероизация, деестетизация и безизходен трагизъм в някои братски кинематографии.

Спирайки се на генералното решение на темата и образите, съветските кинокритици с право сближиха нашия филм с „Чапаев“, „Ние от Кронщад“, „Балада за войника“, в трагичните перипетии и финали на които, както в „А бяхме млади“, по думите на Погожева „човекът до края си остава Човек, без да се превръща нито в ангел, нито в звяр“, в които са възвеличени красотата на подвига.

Филмовото възплъщение на героите от съпротивата в духа на същото утвърждаване на човека-борец бе осъществено със завиден художествен успех и

въ образите на Петър (арт. К. Цонев) в „Бедната улица“ на Писков, на Антон (арт. П. Слабаков) и Борис (арт. Д. Буйнозов) и техните другари от „Пленено ято“ на Д. Мундров, на затворника (арт. В. Попилиев“) във „Веригата“ на Л. Шарланджиев, на генерал Заимов в „Цар и генерал“ на В. Радев и много други.

Съвсем очевидно е, че откриването на характерите на тези герои е свързано с трайните впечатления на техните творци от съветската кинокласика, но също така и от най-новите герои Василий Губанов от филма „Комунист“, Альоша и Шурка от „Балада за войника“, Андрей Соколов от „Съдбата на човека“, комисарката на Володина от „Оптимистична трагедия“ и редица още.

Галерията от образи на наши съвременници, олицетворяващи строителите на социализма в най-широкия смисъл на думата, се попълни с нови герои. Макар и не така многочислени и художествено изваяни, както героите от революционната борба, те свидетелствуват за несъмнена еволюция в нашето киноизкуство. Те трябваше да решават по-сложни проблеми, техният път минаваше през по-сериозни изпитания и съмнения, тяхната душевност бе по-богата. Такива бяха работниците Николай и Камарада на Миндов и Слабаков в „Призори“, Мантов и Васката в „Хроника на чувствата“, инспекторът и възпитателят Кондов на Г. Калоянчев в „Инспекторът и нощта“ и „Вълчицата“, вуйчото на А. Карамитев в „Рицар без броня“, Боян и Неда на И. Андонов и Н. Коканова в „Отклонение“.

Не е трудно да се открият паралелите в общия идеен патос, в усложнената структура и пр. белези на новото с поредицата от съветски герои от „Колеги“, „Ден на щастието“, „Живее гакъв момък“ и много други. Това, което очарова и плени българските кинематографисти при запознаването им с новите образи на съвременните съветски младежи, бе както тяхната свежест и оптимизъм, така и тяхната сложност и нюансираност. Ето какво говори по този повод сценаристът Валери Петров: „Този филм — споделя той за „Аз крача из Москва“, — достигащ на много места висока поетичност, изпят сякаш на един дъх, се отличава същевременно с точно и тънко строене на образите, което ги прави сложни и същевременно ясни, живи и верни.“

Неговият колега Бурян Енчев, след като констатира, че съветското киноизкуство е навлязло в голямото поле на тия „изменения и нови черти в човешката душевност“, прави характерни за всички български кинематографисти изводи. Той смята, че до преди няколко години ние все още „плахо нагазвахме“ в това поле и че по примера на съветските колеги ние трябва и ще правим филми за герои със „съвременен мисловен строй“ и с „активна философия на комунист и хуманист.“

Но главният проблем, който вълнува българските кинематографисти във връзка със съвременното съветско кино, е по думите на критика Христо Берберов „появата на интелектуалния герой в него“. Еволюцията на образа на Ленин от ромовските и други довоенни филми в мислител, в съвременната кинолениниана. интелектуалната извисеност на академик Дронов—Черкасов, на Гусев—Баталов и Куликов—Смоктуневски и на много още сочат генералния път и на българския игрален филм. Понастоящем дискусиите, обсъжданията, писанията на нашите кинематографисти в светлината на задграничните и най-вече съветските успехи в изграждането на героя се центрират върху въпроса „А кой е моят герой?“. Едни смятат, че „ние нямаме свои (к. п.) герои, не сме ги открили, защото не сме открили и проблемите на нашата съвременна действителност“ (Христо Ганев).

Други, като сценариста Емил Манов предполагат, че ние имаме само „опити“ за изобразяване на героични характери от миналото, но че „героизмът на чисто моралния подвиг в житейското всекидневие... изобщо не е станал тема на нашето киноизкуство“.

Средна позиция заема критикът Любомир Тенев, според който „във филмите напоследък с увереност можем да кажем, че тази нова естетика на героичното вълнува нашите режисьори и актьори“.

Споровете продължават и при търсенето на „стила“ в изобразяването на героични характери в днешната действителност. Тенев счита, че в наше време не може да се абсолютизира патетичният героизъм, че по-близка на нашето време е „антиромантизацията“ на героичното, пример за която е пиесата (и филмът) на Леонов „Нашествие“. Сценаристът Бурян Енчев застъпва пък правото на съществуване на съвременния патос, като се позовава също на съветския опит: „Достатъчно е да посочим филмите на Довженко — пише той, — за да видим, че

стилът на художествената творба в наши дни може да бъде с пълно право и патетичен, и романтичен. Това не изключва примерите с други кинотворци, които правят големи произведения, приглушавайки звученето на подвига, а трети са направо сухо аналитични."

Проблемите за героизацията, за героя с по-висша интелектуалност и т. н. засега още не са намерили удовлетворително решение в самата художествена практика. Българското кино по общо признание още не се е обогатило с образи от типа и мащабите на Дронов, Куликов, Гусев и Серпилин. Но стремежите на нашите кинотворци са насочени именно в тази насока, по която вървят вече с успех техните съветски колеги.

В тясна, органична връзка с проблема за съвременния герой стои и решаването на по-общия проблем за отразяването на съвременната социалистическа действителност. Количествените ни успехи в тази насока след 1960 г. са очевидни. От произведените 63 игрални филма 45, или повече от 2/3, черпят сюжетите си от днешния живот. Впрочем тази единствено правилна ориентация българските кинематографисти възприемат не без теоретическото и творческо влияние на съветското киноизкуство. Систематичното бягство на големите майстори в историята, за да избягнат поне най-мъчителните компромиси със съвестта си през периода на култа, бе изяснено от самите тях. И призивът им към изобразяване на героичната съвременност, шедеврите, които бяха създадени на теми от нея, не бяха чужди за тематичната ориентация на нашето кино.

Втората насока в развитието на българския игрален филм, овладяването на съвременната тема в дълбочина, в „реалната диалектика на живота“, както се изразяват съветските другари, постави теоретически и практически въпроса за правдата в нашето киноизкуство. Известно е, че навремето често пъти игралните ни филми бяха обвинявани, ще си послужи пак със съветския израз, че „в живота не е така“. А постоянно „правите“ ментори, както се оказа впоследствие, имаха свое, волунтаристично, неотговарящо на действителността, ненаучно понятие за правдата и истината на нашата действителност. За теоретичното осмисляне и творческо отражение на правдата на нашия живот, съвременна и историческа, решаваща помощ ни оказаха съветските кинематографисти.

Конкретен израз на тази помощ бяха изказванията на Довженко, Ром, Герасимов, Козинцев, на млади творци като Тарковски, Алов, Наумов и Баталов, на киноведете Добин и Погожева, докладите и дискусиите на конгреси, конференции и симпозиуми. И най-вече у нашите кинотворци събудиха творческа дързост поредицата от правдиви, антикултовски филми като „Чисто небе“, „Тишина“, „Живите и мъртвите“, „Председателят“, „Аз съм на 20 години“ и др.

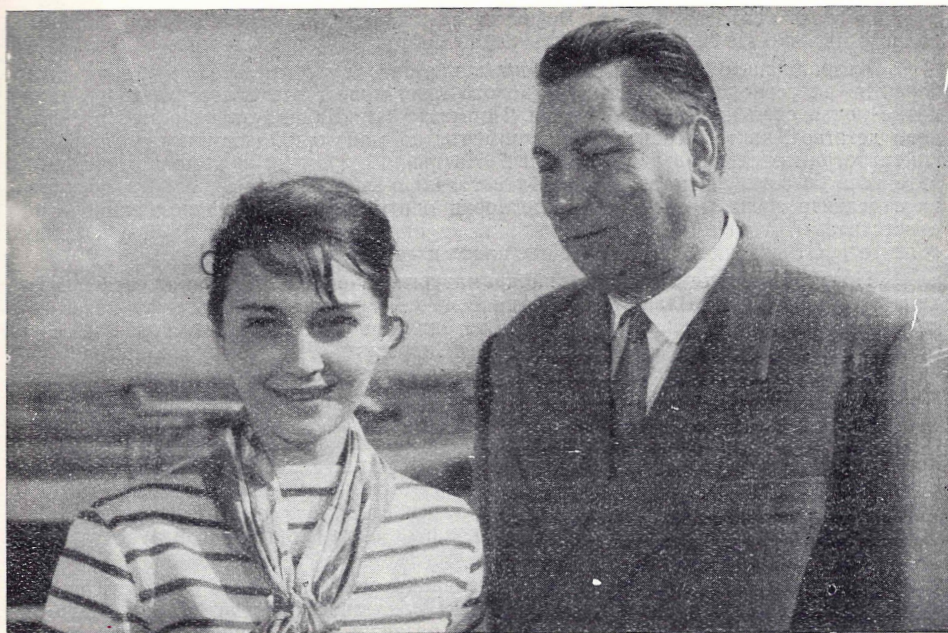
Усвоявайки творчески идейно-художествения опит и теоретическата мисъл на съветските кинотворци, създателите на нашия игрален филм навлязоха в забранени досега зони, надникнаха в сенчести кътове на нашия живот, повишиха своята гражданска възискателност, приближиха се по-близо до реалната и главните проблеми на съвременната ни действителност. Появяването на такива филми, като „Инспекторът и нощта“, „Невероятна история“, „Неспокоен дом“, „Рицар без броня“, „Отклонение“ и „Когато не иде влак“ и още някои покачи критическия тонус и увеличи коефициента на правдивост на нашето кино. На дневен ред е и създаването на сатиричната ни кинокомедия, за чийто бъдещ облик понастоящем усилено се дискутира.

Впрочем нашите сатирици, творили или желаещи да творят в киното, се обръщат изключително и спонтанно към съветските традиции и постижения в този жанр. По думите на Радой Ралин, отрицателите на сатирата у нас забравят, „че всички наши сатирици са се учили от съветската сатира на 30-те години“. „Добре, че през ръцете на тях отрицатели — отбелязва иронично Ралин — не беше минал сценарият на „Волга-Волга“. Веднага биха го отрязали.“

Ориентир за нашите хумористи и сатирици, друг виден наш сатирик, Челкаш, вижда пак в големите творби на Маяковски, Илф и Петров. Зошченко и някои млади съветски хумористи.

В скромните ни постижения в киносатирата съветският опит е осезаем. Критиката вече посочи близостта на образа на Егаров от „Невероятна история“ с Остап Бендер. Успехът на съветския „Фитил“ откри пътя за нашия „Фокус“.

Теоретичното обосноваване и творческото прилагане на „принципът на изследването“ в киноизкуството от страна на съветските майстори намери широк



Невена Коканова и Васили Меркуриев във филма „Бъди щастлива, Ани“

отклик и поддръжка сред българските кинодейци. Те засилиха борбата си за признаването на изследователския и откривателския характер на филмовото изкуство, обявиха се срещу натрапваната му роля на механичен разпространител на готови идеи. В присъствието на всички български кинотворци Ром разви идеята си, че „киното сега разполага с такива възможности за изследването на човека, които му позволяват да разкрие човешката душа в цялата ѝ дълбочина“ и че „в последно време киното необикновено бързо развива възможностите си за наблюдение и изследване“. Същата теза защити пред тях и Герасимов, илюстрирайки я с новаторството в „Балада за войника“ и „Сладък живот“. Тя мина като червена линия в статите, изказванията, докладите на авангардните съветски кинематографисти и се поде от техните български колеги. Против тясно утилитарното, примитивно разбиране на ролята на киноизкуството се обявиха най-добрите кинотворци, позовавайки се именно на теоретичните положения, защитавани от съветските киномайстори и на филми от рода на „Девет дни от една година“, „Обикновен фашизъм“, „Иваново детство“ и т. н.

Още от началото на своето съществуване българското кино под влияние на съветската школа цени изключително значението на сценарно-литературната основа на филма. Нито за момент то не е пренебрегвало сценариста като съавтор на филма. И най-добрите му постижения са свързани с творческото сътрудничество между режисьори и кинодраматурзи.

Само 4 са случаите на „авторско“ кино“, когато режисьорът сам е писал и сценария. Модните съвременни теории за отричане на сценариста или за превръщането му в механичен помощник на режисьора не са проникнали у нас.

Българската кинокритика насочва нашите сценаристи, изхождайки от собствените им постижения, към отразяване на проблемите през погледа или чрез отношенията на героите, а не само посредством външното излагане на събития и факти. „Ако в нашето изкуство, теоретизира по този повод критикът Емил Петров, се появяват такива драматургични призми, през каквито са гледа-

ли живота авторите на филма „Великият гражданин“ например, аспектите на игралното ни кино ще се разширят извънредно много.“

Възраждането на традициите на поетичното кино от 1930-те години като коректив на господстващата в звуковото кино повествователност намери благодатна почва сред нашите кинотворци. Примерът на „Балада за войника“ и „Иваново детство“, както, разбира се, и примерът на майстори от други чуждестранни кинематографии, се оказа заразителен. Настъпиха промени в сюжетостроението, като вече не само единството на събитието, но и единството на мисълта обединява отделните сцени и епизоди. Плодотворни опити в тази насока под влияние на съветските, отчасти и на италианските, и на полските филми виждаме в „Между релсите“, „Отклонение“, „Когато не иде влак“ и др.

През последните години в кинодраматургията се теоретизира и експериментира в много насоки. Важното в случая е да се подчертае, че при това не се излиза от рамките на идейно-художественото единство на филмовата творба и не се отрича първостепенната роля на сценария. Споровете се водят около примата на екранизациите или оригиналните сценарии, но естествено те не могат да доведат до категорични заключения. Твърдението на един сценарист като Анжел Вагенщайн, че съветската кинематография от периода на разцвета ѝ през 30-те години се е развивала предимно на основата на оригинално написаните сценарии, търпи известни корективи. По-важното в случая е заключението, което с основание се прави от повечето наши кинематографисти, че „у нас се следва традицията, установена в Съветския съюз — традиция, която се основава на признанието на самостоятелната и важна роля на литературния сценарий, признанието на авторското лице на сценариста“.

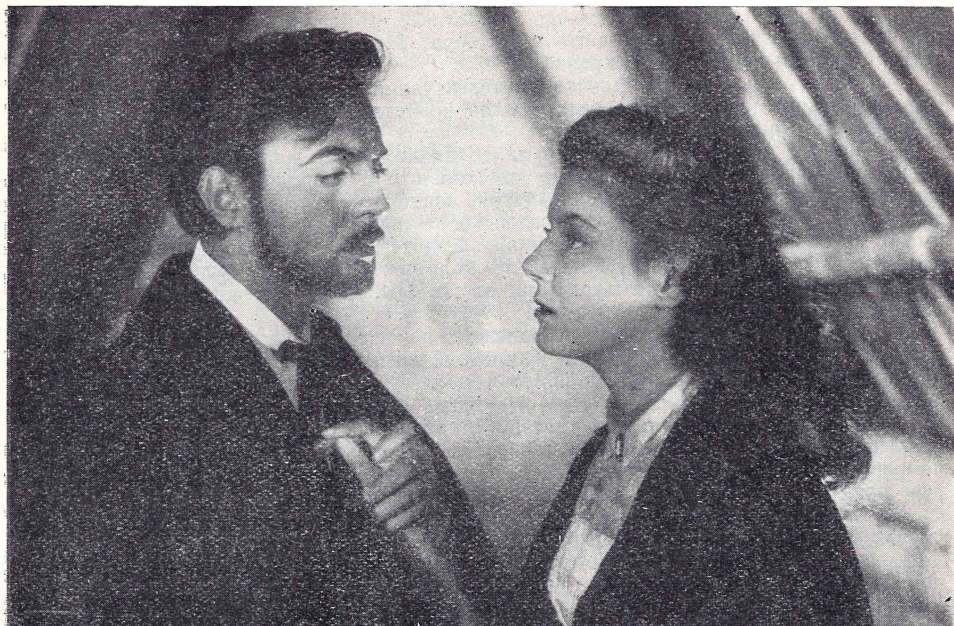
Дискусиите около принципното изясняване на този въпрос не носят отвлечен академичен характер, те имат голямо актуално значение и за съвременната ни творческа практика, и за перспективите в развитието на нашия игрален филм. Опасността, която представлява надценяването на автора-режисьор в полското и френското кино, обезличаването на сценариста в американската и редица други кинематографии, раздробяването на неговите функции на диалогист и сюжетист във френското, генералното подценяване на сценариста въобще в практиката и теорията на западното кино, е реална. Залог за нашите успехи вероятно ще бъде пак съветският пример. „Колкото повече ще се развива занапред киноизкуството, пише ветеранът-кинодраматург Е. Габрилович, колкото по-умело ще изследва то дълбочината на човешката душа и мисълта на човека, толкова по-значителен и важен ще бъде в него трудът на писателя. Литературната основа в съвременното кино не може да бъде заменена с нищо, колкото и да се мъчат да докажат обратното някои теоретични и практици.“

И както несполуките в съветските филми „Неизпратеното писмо“ и „Аз съм Куба“, така и недъзи в нашите „авторски“ филми като „Непримиримите“ и др. ни убеждават в правилността на този принцип.

Проблемът има и свое конкретно продължение: не само признаването ролята на сценариста, но и търсенето от режисьора на свой автор, отговарящ на неговите предпочитания, стил и т. н. „На самостоятелния избор на произведението или даже на откъс от него аз придавам огромно значение, предупреждава Юткевич. Ако младият режисьор се сформира правилно като художник, той инстинктивно ще се стреми към онзи автор, който вътрешно му е близък по строя на своите мисли и чувства, по своята стилистика... Трябва да се научим да любим, да разбираме и да чувствуваме автора.“ Много са вече случаите, когато собственият ни опит (положителен и отрицателен) потвърждава навременността на този съвет.

Еволюцията на киноизкуството през последните години, в това число и на българското, постави на по-преден план визуалните изразни средства, повиши ролята на кинокамерата. Според горчивото признание на самите съветски кинематографисти в последно време те изостават в операторското изкуство: „За съжаление у нас все още има хора, казва в доклада си Л. Кулиджанов, които наивно смятат изобразителното решение на филма за нещо второстепенно — щом всичко се вижда добре, работата е наред“.

Това ненормално изоставане на едно киноизкуство, което още при зараждането си издигна такива гиганти като Тисе, Головня, Москвин, а по-късно и Косматов, Екелчик и др., накарва българските кинематографисти, режисьори и опе-



Сцена от филма „В навечерието“

ратори да се обръщат по-често за опит към Урусевски, Фигероа, Джани ди Венанцо, Жан Буньо, Кучера и други майстори. В нашето операторско изкуство се набелязаха успехи и тенденции, които се нуждаеха от теоретическо осмисляне. За първи път пред българските оператори и режисьори се постави и практически задачата за наши открития, за наш принос в тази област. Засега примерът на съветските оператори се олицетворява предимно от великия Урусевски и от някои по-млади негови колеги. В изказвания на наши оператори се вижда, че в стремежите им към авторски стил, към личен почерк творчеството на Урусевски не е чуждо за мнозина от тях. Силно впечатление им прави в частност неговата много подвижна, динамична, подчертано експресивна камера. Спори се обаче, дали е необходим определен стил на операторската работа, който да бъде налаган във всички филми, какъвто е случаят със сниманите от Урусевски филми, или пък всеки път операторът трябва да съобразява своето изобразително решение със стила на режисьора и темата по примера на ди Венанцо. В търсенията на нашите оператори на по-голяма живописност, както е в „Сенките на забравените прадеди“, на поетичност в цвета, както във филмите на Марк Донской, на документалност и т. н., не е трудно да се установи паралелизъм с работата на техните съветски колеги.

Във връзка с необходимостта от по-задълбочено психологическо превъплътяване на образите на съвременника и революционера проблемът за актьора също излезе на първи план. Още на конференцията на социалистическите кинематографи в София в основния доклад Герасимов го постави най-категорично: „Най-важната задача при развитието на режисьорската професия е сега възпитателната работа с актьора като автор на създавания от него образ.“ Шест години по-късно, на конгреса на съветските кинематографисти, макар да беше отчетено, че въпросите за подбор на актьорите и тяхната професионална култура все още „чакат разрешение“, се изтъкна между най-значителните естетически завоевания „преди всичко извеждането на преден план на интелектуалния актьор“. В доклада си Кулиджанов посочи, обосновавайки се с измененията на обществената психика и изискванията на зрителя, че „не случайно в нашето кино“ дават „тон“ актьори като Улянов, Смоктуновски, Бондарчук, рано загиналия Урбански и Баталов: героят, който те въплъщават, беше изправен от самата история пред сериоз-

ни проблеми, изискващи философско осмисляне“. По-късно, в известната си статия „Съвременността в изкуството на актьора“ Михаил Ром също теоретизира за актьора „умеещ да мисли на екрана“.

Постиганията на съветските „интелектуални актьори“, писанията на големите режисьори и актьори за търсения на нов стил на актьорска игра намериха отражение и в нашия игрален филм.

Впрочем най-напред е нужно да се припомни, че нашата кинематографска практика в работата с актьора още от началото ѝ следваше примера на съветската школа. Почти всички наши актьори, както и техните съветски колеги, бяха възпитавани по системата на Станиславски. В нашето киноизкуство никога не е имало увлечения нито по „системата на звездите“, нито по използването на непрофесионалисти по типажни данни. Но българското кино нямаше и свои кадри и трябваше да използва само актьори от театъра, което наложи силен отпечатък на „театралност“ в него.

През първите периоди от развитието на игралния ни филм кинематографичната игра бе голяма рядкост. Както най-големите ни и по-възрастни актьори Димов, Савов, Кисимов, Попов, така и по-младите „звезди“ на екрана Миндов, Карамитев, Кабакичев, Калоянчев, Радева и т. н. играеха подсилено театрално. Впоследствие, постепенно, паралелно с натрупването на опит те осъзнаха качествено различие, спецификата на играта във филма и заиграха по-естествено, по-кинематографично. И от няколко години, както и в съветския игрален филм, вече пред тях да се постави задачата за интелектуализиране на играта им.

Следвайки общата световна тенденция, попадайки на по-сложни сценарни образи, нашите режисьори също се ориентираха към интелектуални актьори, аналози на съветските: Иван Кондов, Иван Андонов, Наум Шопов, Петър Слабаков. В редица образи се интелектуализира и играта на Калоянчев, Карамитев, Миланов, Коканова. Още е рано да се говори за блестящи успехи, подобно на съветските, но тенденцията е уловима. Трудностите в навлизането в интелектуалните сфери все още личат: резоньорство, статичност, неуместен патос съпровождат тази игра на „преживяване на мисълта“. И само с преодоляването на тази преднамерена интелектуалност нашите актьори ще получат шансовете да се изравнят по органичност на изрази с баталовци, смоктуновци, биковци. Освен усилията на актьорите тук са необходими и съвместните усилия на режисьорите, операторите, монтажистите и др. членове на снимачния екип.

Професионалните уроци, които ни предложи съветското киноизкуство в областта на съвременната кинорежисура, имала решаващо значение за нашето развитие. „Точността или патосът на достоверността“, за които говори навремето Герасимов, като една от водещите тенденции на съвременното кино, увеличаването на научно-познавателните възможности на игралния филм, неговото документализиране, извикаха на живот нови изрази... средства. Киното направи нови решителни крачки за обособяването си от другите изкуства. Под влияние на възродителното се в „синема верите“ съветско течение от 20-те години възникна документален стил в игралния филм, появиха се жанрове като „документална повест“ и т. н. Използването на скритата камера, на дългофокусната оптика, асоциативния монтаж, дикторския текст и т. н. в съветските и други филми повлия на целия ни игрален филм.

Явно е, че новаторските течения още не ни въздействуват дълбоко и всеобхватно. Много често нашите кинодейци ги възприемат механично, повърхностно, в ущърб на художественото разкриване на теми и образи. Ние още нямаме пълноценни, адекватни на „Летят жерави“, „Девет дни от една година“ или „Иваново детство“ произведения.

Важното е, че те раздвижиха нашата кинематографска общественост.

Многочислени изявления и примери от филмите на нашите режисьори говорят, че те не са забравили уроците, които им дадоха Урусовски и Калатозов със субективната камера в „Летят жерави“, разчупването на каноните на традиционната кинодраматургия и асоциативния монтаж в „Девет дни от една година“ на М. Ром, многообразното и новаторско боравене с времето в същия филм, както и в „Човек върви след слънцето“ и „Иваново детство“, „Бъдещото време“, а „Поема за морето“ и „Добре дошли“ и много други.

Лесно е да се установи прилагането на откритията в тези филми в произведения на нашето игрално кино, като „Вула“, „Горещо пладне“, „Отклонение“, „Кога го не иде влак“ и др.

Оформилите се в съветското кино тенденции за по-широко използване на

живописното начало във филма, най-ярък израз на които бяха „Летят жерави“, „Неизпратеното писмо“ и „Сенките на забравените прадеди“, не останаха без резонанс и у нас. „На малкия остров“. „Вула“ сочеха подобна тенденция. Тук обаче сполуките бяха по-малко.

Във „Вула“ (във втората част) изобразителното решение в духа на живописното кино не компенсира недостатъците в работата с актьорите. Очевидно е, че сме едва в началото на зараждането на една такава тенденция и прогнози за нейните перспективи е рано да се правят. Наличието обаче в нашето кино на отлични оператори и на режисьори с подчертани вкусове и предпочитания към изобразителната стихия във филма, каквито са Вълчанов, Радев, Корабов, Желязкова, не изключва в бъдеще развитието на живописното кино и у нас.

В заключение можем да кажем, че на етапа, на който се намира нашият игрален филм и най-вече на режисурата в него, който мнозина етикетират като етап на „приблизителност“, „половинчатост“ или „колебливост“ и при тревогата, която изпитва цялата ни кинематографска общественост от това му състояние, пессимизмът би бил неоправдан. Нашата кинематография вече разполага с първокласни кинотворци, с натрупан опит и пред нея са очертани перспективи, които не могат да не създават увереност в нашите възможности за „голямо изкуство“. Редица симптоми вече подсказват, че творците на игралния филм правят похвални усилия за едно аналитично-изследователско поставяне и решаване на сложни проблеми от бойното минало и трудовото съвремие.

В своите усилия и стремежи да скъсят разстоянието, което ги дели от постиженията на техните колеги от социалистическите кинематографии, да заемат своето място в авангарда на социалистическото киноизкуство, амбицията и предназначението на което е да дава тон на световното киноизкуство, те са вдъхновяват не само от примера, но и от съветите на майсторите на съветското киноизкуство. С особена сила отеква у тях мисълта, прозвучала на първия конгрес на съветските кинодейци: „Всеки успех на кинотворци от всяка социалистическа страна става общ успех на нашето изкуство. И предмет на нашата обща тревога са онези отделни несполуки, при които незрелостта на мисленето довежда художника до изгубването на социалистическото съдържание или когато примитивността на догматичните възгледи довежда до опошляване и вулгаризиране на най-скъпите ни идеали.“

Съзнанието, че чрез своите филми те вдъхновяват не само трудещите се наши сънародници, но изпълняват и своя интернационален дълг в битката на идеите за освобождаване и облагородяване на цялото трудово човечество разпалва у нашите кинотворци творчески горения, ражда нови дръзновени замисли.

В годината на половинвековния юбилей на славната Октомврийска революция, майка на световното социалистическо изкуство, българските кинематографисти са изпълнени с готовност да съдействуват със своето изкуство за възпитанието на новия човек, борец и строител на комунизма.

ЧУВСТВОТО ЗА НАРОДНОСТ АТО ТВОРЧЕСКИ ИМПУЛС И КРИТЕРИЙ

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

От историята е известно, че пионерите на съветската кинематография още с ранните си експерименти настойчиво поставяха въпроса за социалната действеност на киноизкуството: те считаха за необходимо да включат в служба на революцията цялата негова мощ, всичките му възможности, в това число и онези, присъщи единствено нему.

Когато Лев Кулешов с цялата решителност и пламенност на младостта издигаше монтажа като главна сила на киното, той не мислеше за естетските красивости, създавани от съединението на различни по характер кадри: той предполагаше, че кинематографът не може и не трябва да остане просто допълнение към съществуващите дотогава изкуства, само техен прилежен ученик. Кинематографът трябваше да разгърне по-пълно своята пластична, изобрази телна природа, своите специфични възможности за предаване движението на живота.

Днес всеки начинаещ киновед лесно може да открие увлеченията в разсъжденията на Кулешов за това, че сам по себе си кадърът не носи самостоятелно съдържание, че е само знак, буква, тухла в сградата на филма. Но тази лекота на критиката не следва да умаловажи неговата остра и далновидна постановка на въпроса за значението на монтажа, който организира вниманието на зрителя.

Доразвивайки сякаш мислите на Кулешов, Сергей Айзенщайн говореше по-късно за задълбочено и продължително наслояване със средствата на монтажа на нови понятия в съзнанието на възприемачите, за преоценка на общоприетите понятия. Силата на екранното изкуство той виждаше в чувственото въздействие, довеждащо идейния извод. „Само интелектуалното кино — писа Айзенщайн — ще бъде в състояние да сложи край на разпратата между „езика на логиката“ и „езика на образите“ на основа на езика на диалектиката, интелектуално кино, което ще има небивала форма и оголена социална обосноваюст; кино на пределната познаваемост и на пределната чувственост“. Увлечен от своето откритие, Айзенщайн разглеждаше жизнения материал като аргумент за пропаганда и спор. Той презеждаше понятията на езика на образите. А доколкото понятията са лишени от пластична определеност, той търсеше техните зрими еквиваленти в явленията и фактите на живота, създаваше образи, притежаващи многозначност.

Айзенщайн точно долавяше „музиката на революцията“, сигналите на времето. В неговите филми революцията придоби свой кинематографичен език. В тях органично се съединяват изповедта и пропагандата: революционер се обръща към революционери — формира се ново отношение на художника към действителността.

Постановчикът на филма „Броненосецът „Потемкин““ показва участниците във въстанието не отстрани — като съзерпатель, не отвисоко като мъдрец и светия, който поучава, и не отдолу — застанал на колене в неонародническо умиление пред техния шаечен демократизъм. Той е винаги заедно със своите герои. Заедно с тях се бори, заедно с тях преживява хода на борбата, дарявайки по този начин и зрителя с високото щастие да съпреживява. Филмът властно въвлече нас, зрителите, в събитията на „Потемкин“ и по одеските улици. Впечатлението е такова, като че ли нас разстрелват под бризента. Ние сме тези, които заедно с Вакулинчук крещим: „Братя! В кого стреляте?“ Ние стоим на шрек при ордията, готови на смърт в неравен бой с адмиралската ескадрила. И ние ликуваме, когато минаваме под червеното знаме пред строя на ескадрата, приветствувани от класовите братя от другите кораби.

Съветската кинематография от 20-те години създаваше екранния епос на революцията. В ранните филми на Айзенщайн и Пудовкин поетичният образ на революцията, образът на революционната маса се очертава цялостно, монументално. В техните сюжети ходът на историята се предава по нейните главни магистрала. В съдбините на техните герои се четат историческите съдби на определени класи и социални групи.

Насочването на пионерите на съветската кинематография към екранния епос, към поетичния киноезик се диктуваше не само от техното светоусещане, от състоянието на революционен порив, в който те се намираха. В това насочване са се отразили и някои сложности от тогавашното развитие на революционното изкуство; нему се падна най-трудната задача художествено да възплоти размаха на небивали събития, новаторството на жизнения материал, който още не беше изкристализирала в устойчиви форми, не беше изучен и усвоен в подробности и детайли.

Епичното изображение на революцията има безспорно и свои относителни слабости. Филмите, посветени на революционната борба, създавани със средствата на поетичното кино, понякога не притежават достатъчно конкретност в обрисовката на индивидуалните характери. Обикновено те не знаят какво е това психологична детайлизация, изследването на тънки и почти винаги неповторими преходи на човека от едно състояние в друго. В резултат на това често във от екранното действие остава диалектиката на превръщането на социалните закономерности в мотиви за човешки действия, не се изследват индивидуалните отенъци в самите тези действия.

Съвсем естествено в края на 20-те и началото на 30-те години все по-отчетливо започна да се откроява необходимостта от нови принципи, нови форми на кинематографично изобразяване на революцията. Но обстоятелството, че възплъщаването на нейните образи в художествените форми на екранния епос започна да се изживява, не ни дава основание да правим изводи за непълноценността, незрелостта на епичното поетично кино от 20-те години и за пълното превъзходство на киното на характерите.

Художественото развитие на човечеството никога не е било праволинейно възходящо. Историята на изкуството е пълна с парадокси и несъвпадения със схематичните представи за нея. В процеса на своето развитие изкуството не само завоюва нови висоти, но търпи и загуби, често непълноценни, с нищо незаменими.

Малко огрубявайки историята на съветската кинематография, бихме могли да обозначим главната тема на епичните филми от 20-те години като „масите в революцията“, а на филмите от 30-те години — като „човекът в революцията“. В изобразяването на човека, в разкриване индивидуалните характери и тяхното сложно движение, в историческата конкретност на кинематографичните изследвания киното от 30-те години отиде по-далече от киното от 20-те години. Но и киноизкуството от 20-те години има свои преимущества: Психологическите филми от 30-те години не успяха да превъзплотят със същата сила обобщения образ на революцията, образа на масите, поезията и средствата на борбата, както това направи „Броненосецът „Потемкин“. И би било напълно неисторично и принципиално неправилно да съпоставяме филмите от двете десетилетия например по степеня на тяхната историческа конкретност в изобразяване на действителността. „Броненосецът „Потемкин““ не може да бъде поставен в скалата на естетическите оценки по-ниско от битовите и психологичните филми затова, че е по-малко конкретен в показването на индивидуални характери.

Във връзка с това бих искал да припомня думите на Маркс за гръцкия епос. Анализирайки изворите на епоса, посочвайки обаянието заключено в неговата детска наивност, Маркс пише. ... „Трудността не е в това, да се разбере, че гръцкото изкуство и епос са свързани с известни форми на общественото развитие. Трудността е да се разбере, че те още продължават да ни доставят художествена наслада и в известен смисъл запазват значението на норма и непостижим образец.“

Като разбирам цялата условност и рискованост на дадената аналогия, все пак мисля, че думите на Маркс за норма и непостижимост на образа — с определен уговорки — могат да бъдат приложени и към оценката на най-добрите съветски филми от 20-те години. В тях бе възплътена младостта на революцията. Тяхното обаяние е свързано с нейната поезия. В своята класическа форма те не можаха да бъдат повторени след „Депутатът на Балтика“ и „Трилогията за Максим“. Новото време изискваше нови песни. Но не за това, че старите се оказаха лоши, а просто затова, че животът не стои на едно място и че спрелият на едно място реализъм престава да бъде реализъм.

На границата между 20-те и 30-те години в киното навлезе звукът. Новата техника на киното веднага предяви нови изисквания към неговите майстори, наложи преустройство на кинематографичното мислене в почти всички негови компоненти. А главно — изменяше се животът, първоосновата на изкуството. Беше огмinalно времето на първите революционни атаки срещу стария свят, срещу стария морал. Не само теоретичните изследвания, но опитът от трудовата практика на народа откриваше на художника неоспоримата истина, че преобразяването на живота на социалистически основи е продължителен процес, изискващ упоритост в черната, делнична работа. Стана ясно, че най-важно следствие от социалистическите преобразования и едновременно условие за тяхното по-нататъшно развитие е, както казваха тогава, „преподковаването“ на човека, преустройството на неговия морал и психология, възпитание на комунистически убеждения и навици, на ново отношение към труда и към другарите в общото дело.

Към края на 20-те години темата за приобщаването на човека към революцията загубва своята някогашна актуалност, а следователно и художествената си свежест. Социалистическото преустройство на живота стана дело на милиони хора. За киноизкуството сега бе необикновено важно да види, да разбере и разкрие какво се извършва с човека, станал строител на новия свят, как новата социална практика влияе на неговата личност и как новите качества, придобити от него в борбата и труда в името на социализма, от своя страна оказват влияние върху практиката.

Характерно е, че новата ориентация на киноизкуството дава отражение и върху избора на героя. Матроси, започващи да се бунтуват поради червясалото месо в борща — в „Броненосецът“, неуката, изостанала Нилевна, постепенно преминаваща към борбата — в „Майка“, момъкът, невеж селянин, превръщаш се в революционно настроен работник — в „Краят на Санкт Петербург“, Баир, който от ратай става съзнателен вожд на въстаналите — в „Потомъкът на Чингиз хан“... Такива са героите на великите филми от 20-те години. Командирът Чапаев, депутатът на Балтика Полежаев, началникът на дивизията Щорс, работническият вожд, комунистът Максим, най-близкият помощник на Ленин Василий и сам Ленин... Такива са главните герои на великите филми от 30-те години. А заедно с тях в редиците на любимците на народа застават началникът на политотдела Николай Миронович („Селяни“), великият гражданин Шахов, членът на правителството Александра Соколова, героите на трудовия подвиг, показани във филмите „Насрещният план“, „Комсомолск“, „Учител“, „Големият живот“, „Селската учителка“, „Трактористи“...

Паралелно в съветското кино се проявяват и отчетливи промени в стила. От общения образ на революцията, от нейното поетично възприятие киното преминава към историческо конкретно изследване на революционното развитие на действителността. От типажа — към актьора, задълбочено разкриващ индивидуални характери. От метафоричния език — към стилистиката на екранната „прсза“.

Не всички и не изведнаж приеха тези промени. Когато излезе „Насрещният план“ на Ф. Ермлер и С. Юткевич много кинематографисти започнаха с тревога да говорят за отклонение от великите традиции на „Броненосецът“ и „Майка“. Те виждаха в него „смесване на театралната култура с щампосани

прийоми на старата кинематография“, други писаха за „непосредствеността“, „орнаменталността“ на филма, за прекаленото опростяване на екранното изкуство, за аритметиката на простата схема и за измяна пред кинематографичната форма... От своя страна привържениците на „Насрещният план“ обвиняваха своите опоненти не само в консерватизъм, но и в пристрастие към мнимо левичарство във формата...

„Смяната на епохите“ в светското киноизкуство се извършваше в остри дискусии и напрегната борба. Тази смяна, като изключим крайностите в полемиката, не беше пусто отрицание, преоценка на всички ценности, преразглеждане на всичко открито досега. Остана генералната тема на светската кинематография — революцията в действие. Остана задачата за художественото възплъщение на образа на революцията. Само че сега тя по-често възникваше пред кинематографистите като задача за разкриване на индивидуалния характер в революционното действие.

Между социалните и естетически проблеми, над които настойчиво работеха съветските кинематографисти в 30-те години, особено място заема проблемът за масовостта на екранното изкуство.

В 1929 г. режисьорът П. Петров — Битов излезе със статията „Ние нямаме съветска кинематография“. Той категорично твърдеше в тази статия, че 120 милиона работници и селяни няма да тръгнат под знамето, на което е написано: „Стачка“, „Броненосецът Потемкин“, „Октомври“, „Майка“, „Краят на Санкт Петербург“, „Новият Вавилон“, „Звенигора“, „Арсенал“... „За селяните — писател — трябва да се създадат обикновени, реалистични, с проста фабула и сюжет филми... Трябва да се разказва на близък, задушевен език за кравата, заболяла от туберкулоза, за мръсния обор, който трябва да се почисти... Всеки филм трябва да бъде полезен, разбираем и близък до милионите, иначе той не би струвал пет пари.“

Това беше полемика с миналото посредством вулгаризацията. Това беше постановка, която упростиаваше кинематографа и фактически отричаше приемствеността на традициите, непрекъснатостта в движението на революционното изкуство. Но въпросът, поставен от Петров-Битов вулгаризаторски, не бе обикновения измислица. Въпросът се поставяше от самия живот. Бе настъпило времето, когато социалистическото „преподкозаване“, превръщането на милиони възпитани от капитализма хора в съзнателни строители на социалистическото общество се превърна в практическа задача на деня. При тези условия животното общуване на екрана с милиони хора придобиваше значение, надхвърлящо далече пределите на „вътрешнокинематографическите“ дискусии. Осъзнаване социалната важност на киното, демократизирането на неговия език, стремежът към душевен контакт с масовия зритель станаха най-важните особености в творческите търсения на съветските кинематографисти. Майсторите на киното с рядко единомислие говореха за необходимостта да се развива и култивира чувството за масовост, за народност на изкуството. И това не бяха само думи.

Съветската кинематография от 30-те години представлява много рядък в историята на световното кино случай, когато почти не е имало „ножици“ в оценката на филмите от зрителите и професионалистите. Най-добрите филми от тези години действено служеха за развитието на изкуството и същевременно бяха зрителиски филми.

Със самата си практика съветската кинематография даде убедителен отговор на вулгаризаторите, опитващи се да прекъснат традицията, да издигнат стена между двете десетилетия. Далеч не всички открития на революционния кинематограф от 20-те години станаха изведнъж духовно достойствие на масовия зритель. Но светското кино като изкуство за милионите не би могло да се развива така бурно без тези открития. „Броненосецът Потемкин“ сам по себе си е велик, но към неговото величие много нещо добавя и „Чапаев“, израснал от революционния епос. Във филми като „Майка“, „Новият Вавилон“, „СВД“ е положено началото на трилогията за Максим...

При прехода от 20-те към 30-те години светското кино не се „спускаше“ от висотата на екранната поезия по стълбата на „прозата“, не се приспособяваше към непросветения зритель. Процесът бе много по-сложен и обхващаше киното и публиката.

Един от създателите на трилогията за Максим, Григорий Козинцев, си спомня: „... Творбата се оказа близка до зрителите. Залата, това се изясни още при

първите прожекции, споделяше нашите мисли и чувства. Какво се бе случило? Дали най-сетне нас ни бяха превъзпитали упреците за формализъм или зрителите все пак бяха дорасли до нашите филми? Нищо подобно не беше се случило. Обработката, на която бяхме подложени, ни пречеше само да работим, а зрителят нямаше никаква нужда да дорасва. Просто нямаше вече „нас“ и „зрители“. Ние живеехме заедно, в една страна, принадлежахме към един и същ народ, вярвахме в едно и също, възнувахме се от общи поводи, желяхме да работим по нов начин, не ни стигаше опит, спяхме се, наранявахме си до кръв и отново се залавяхме за работа... Времето бе оформило две ленти: киното и живота, които сега вървяха синхронно. Човекът на екрана говореше от името на хората в залата; близките на героя изпълваха залата.

При новото сближаване на екрана и залата огромна роля изигра героят на революционните филми от 30-те години. Разкривайки неговия характер, киното разкриваше красотата на революционния хуманизъм. Против жестокостите и несправедливостите на стария строй на екрана се бореше човек с покоряващо обаяние; делото, на което той посвещаваше живота си, бе озарено от светлината на революционния идеал, чертаещ реални пътища за изграждането на живота по законите на социалната справедливост и красотата. Този герой бе познат и близък. Зрителят усещаше неговата жива индивидуалност, възприемаше го емоционално, лично, дори интимно. Той се запознаваше с него, както се запознаваме в живота с интересен човек, който после се превръща в добър приятел.

Духовното и емоционално родство и единство между зрителя, героя и художника се прояви с голяма сила при излизането на екрана на най-добрите филми от военното време — такива като „Секретарят на райкома“, „Двамата бойци“, „Тя защитава родината“, „Дъга“... Самите събития, предмет на изображението, и отношението към тези събития определяха степента на единството и дълбочината на съприживяването.

В първите следвоенни години развитието на съветската кинематография се задържахше, както е известно, от политиката на „малокартинието“, от нарушаване на ленинските норми в ръководството на изкуството. В средата на 50-те години положението започна да се променя. Ликвидирано бе малокартинието. Благодарение на талантилива младеж, която навлезе в студията, се възстанови естественото сътрудничество между майсторите от различни поколения.

През последните години творческите търсения на съветските кинематографисти придобиха такъв размах, такова разнообразие, че е трудно да се посочат някаква водещи тенденции, определящи по-нататъшното развитие на социалистическия реализъм. И все пак такива тенденции съществуват.

Нови черти и отсенки придобива традиционната за съветското изкуство борба за правда, за утвърждаване във филма на народния възглед за изобразяването. Животът не бе разглезан нашия народ, комуто се падна щастливата съдба да бъде първооткривател на социализма. Опитът и преживяванията, свързани с войната и трудностите на социалистическото строителство, станаха духовно и емоционално достойне на съвременния зрител. Порасна реалистичността в неговото мислене. Порасна нетърпимостта към хвалбата и самоизмамата, към всички и всякакви разновидности на кинематографни „досадници“. При тези условия с особена острота се поставя въпросът за естетическия еквивалент на партийната постановка за трезв, научен подход към живота. Ако нашият творчески метод би имал нужда от някакви допълнителни прилагателни, родени от особеностите на времето и изразяващи тези особености, социалистическия реализъм днес би трябвало да бъде наричан аналитически.

Извънредно характерно е, че именно в края на 50-те и началото на 60-те години се появиха такива произведения на екранната лениниана като „Разкази за Ленин“, „Последните страници“, „Ленин в Полша“. Степента на тяхното новаторство, на техния принос в ленинианата се определя преди всичко от художественото пресъздаване на движението на ленинската мисъл, от новата дълбочина при анализа на характера и жизнените обстоятелства, определящи мотивите, логиката на практическите действия и теоретически изследвания на Ленин.

Във филмите от последно време с особено внимание се изследва нравственото развитие и духовната самостоятелност на съветския човек — неговата способност, действайки по убеждение и искрено, естествено да достига до постъпки и решения, възпъзващи в себе си историческия опит на народа. Алюша Скворцов („Балада за войника“) и Борис („Летят жерави“), Серпилин и Синцов („Жи-

вите и мъртвите“), Махарашвили („Башата на войника“) и братя Локисови („Никой не искаше да умира“), Гусев („Девет дни от една година“), Трубников („Председателят“), Губанов („Комунист“), Алябев („Журналист“) — всеки от тях действа в предлаганите от живота обстоятелства така, както трябва да постъпва по съвременните народни понятия добрият, хубав човек. При това нито един от тях не поставя на главата си трънен венец на мъченик на дълга — дори в собственото си въображение. Всеки от тях живее и постъпва така затова, защото иначе не може и не желае: гражданското чувство стана част от свободата на личността.

Когато говорим за съвременността в мислите и емоциите на героите от съветското кино, важно е да подчертаем, че за такива хора като Губанов, Трубников, Гусев стремежът към идеала се изразява не в прибрзаното обявяване на желаното за съществуващо, а в трезвия анализ на живота и в действия, които отчитат реалните обстоятелства — непреклонно, упорито, но обосновавано. Действия с такава самостоятелност, която се получава от познаване на работата и от усещането, че си господар на работата, човек, лично отговорен за съдбата на комунизма, чувстващ се във всяка ситуация така, сякаш в твоите дела се олицетворява партията и съветската власт.

Характерно, е че проблемите за отговорността и свободата на личността; проблемите за обединяване на познанието и действието, привличащи съветски и кинематографисти, които работят над съвременната тема, своеобразно се отразиха и в екранната трактовка на „Хамлет“ на Григорий Козинцев. В работата на Козинцев Шекспир си остава Шекспир — без да се приспособява към нуждите на текущите полемки. Но в новото кинематографично прочитане на великата трагедия е дал плодотворно отражение опитът на съветския художник — филмът на Козинцев вътрешно е свързан с произведенията на неговите колеги, с процесите, протичащи в съветското кино.

Разбира се, съвременното развитие на съветското киноизкуство не се определя само от избора на темата и от героите. В нашето кино има интензивни търсения на синтеза, обединяващ в себе си най-новите открития в областта на езика и стила с действителното разбиране природата на киното като най-масово изкуство. Тези търсения протичат с променлив успех. Понякога стремежът към съвременност в киноезика довежда до старателното му усложняване в духа на модните образци. В други случаи простотата и народността се превръщат в занаятчийска елементарност. Но крайностите не са в състояние да заличат плодотворността на търсенията, насочени в разни направления.

Немного отдавна, в 1954 година, нашият известен режисьор Михаил Ром, за чиито мисли и разсъждения по проблемите на киното ние почти винаги знаем не само от неговите филми, но и от неговите статии, решително се изказа за строгата логичност на сценария. Той твърдеше, че е необходимо всяка постъпка, всяко действие да бъдат подготвени от хода на действието, от логиката на характерите. Всичко, което не е подготвено, което се поражда във от тази логика, не ще бъде разбрано от зрителя. В тогавашните разсъждения на М. Ром се усеща грижата за здрава драматургична основа на филма.

Няколко години по-късно, в статията „Драматургията днес“ (1961 г.) Ром излиза против „железните драматургически схеми“, за по-свободно движение на сценария и филма. Сега той допуска, че пушката, окачена на стената в началото на произведението, може и да не гръмне в края: старите правила на драмата не са закон за съвременния драматург. „Авторите на „Чисто небе“ пише Ром, „желаят да заставят зрителя да мисли, това е тяхната най-главна задача и именно затова те нахвърлят във филма отделни епизоди, без да дават частни решения по отделните съдби, отделни персонажи и отделни сюжетни положения. Съвременният кинематограф се стреми да покаже не само това, което се случва, а преди всичко това, как се развиват жизнените интереси. Киното днес може да наблюдава човека с такава точност и дълбочина както голямата литература, а може би дори и с по-голяма дълбочина“.

М. Ром настойчиво подчертава влиянието на новите принципи в сюжетостроенето върху цялата структура на филма. Във филмите, основани на тези принципи, често се унищожава живописността на кадъра, изчезва фиксираната гледна точка, камерата блуждае, без да се стреми към отчетливо организирани композиции, за да не се получи дори и намек за композиционна преднамереност. „Свободният монтаж — пише Ром, — свободно движещата се камера, наблюда-

нието на истинския живот, отказването от живописната бутафория — всичко това направи киното незаменимо средство за изследване на съвременността“.

Напомних за всички тези обрати в мисълта на Ром не за да улича режисьора в „непоследователност“. В дадения случай ние се срещаме с такава „непоследователност“, без каквато изкуството, оставяйки реалистично, не може да живее. Ако художникът остане завинаги на някакви принципи, които веднаж са му допаднали, ако те се превърнат в непреодолим навик, той престава да бъде истински художник. Изкуството не търпи самоповторение и тъпчене на едно място. Но при анализа и оценката на неговото движение винаги е важно да се помни, че задължително условие за нормално развитие на изкуството е неговото разнообразие.

М. Ром е извънредно интересен и убедителен в своите разсъждения за драматургията на съвременния филм. Но тези разсъждения не са всеобщ закон, а теория на режисьорското творчество на Ром, изразяваща неговата индивидуална определеност, неговото своеобразие, обаянието на неговия режисьорски почерк. Ако друг режисьор се опита да работи по подобие на Ром, потискайки личното в себе си, той изведнаж ще загуби много. Превръщането на един или друг маниер, на един или друг принцип в абсолюти, в закон противоречи на самата природа на вечно движещия се реализъм.

Има една твърде схематична концепция за развитието на стила и езика на екранното изкуство: киното от 30-те — 40-те години е изкуство на исторически-конкретното изобразяване на живота във формите на самия живот, това са филми, основани на развитието на ясен сюжет — логиката в движението на сюжета се определя от хода на екранното действие. Днес истински съвременен е онзи филм, който се разгъва във формата на авторската мисъл. Сюжетът не може да сковава екранното действие, мисълта на художника. На негово място идват свободните построения, пресъздаващи движението на авторската мисъл и потока на живота. (В практиката на световното кино не са редки случаите, когато авторската мисъл се „определява“ на екрана не в напрежението на целеустременото изследване, а в състояние на объркване. Това поражда най-капризни асоциации, произволни скокове от настоящето в миналото или бъдещето. В такава самодвижение на мисълта далеч не винаги се отразява обективният ход на жизнените събития и процеси. Често се случва филм, който дава представа за душевните състояния на художника, малко да говори за живота).

Има принципиална разлика между борбата на М. Ром и другите художници-реалисти за освобождаване филма от оковите на железния сюжет — в името на разширяване възможностите на киното при познание на съвременния човек — и борбата на привържениците на „филм във форма на мисълта“ за изкуство на крайния субективизъм.

Само по себе си построяването на филми във форма на мисъл не може да предизвика безпокойства и тревоги. Нещо повече. Има случаи, когато предметяването на мисълта в екранни изображения помага на художника по-пълно, по-дълбоко да постигне вътрешния мир на съвременния човек в съотношение с влиянието на външния свят, на обективната реалност. Очевидно работата е в това, какви цели си поставя художникът и какъв е той самият.

Опасностите възникват тогава, когато построяването на филма във форма на мисълта се превъзнася като най-съременно и се превръща в определена степен на норма и образец.

Във връзка с това мисля, че е особено важно да подчертаем: наше живо достойние са всички най-плодотворни традиции на кинематографията от миналите десетилетия. Аз говоря за тяхното значение не за да призова: „Назад към „Чапаев“. Развивайки се нормално, изкуството не може да се връща назад — дори към такива велики образци. Движението назад, повтаряне на това, което е било, означава заостреност, вкаменяване на традицията, в последна сметка нейната смърт. Но устремявайки се напред, отдавайки се на упоеното от новаторското разужаване, ние не можем да забравяме натрупания опит, традициите. И не трябва една находка, едно стилово направление да се обявяват за монополно съвременни, поставяйки под съмнение други. Съвременното светско кино-изкуство се движи многолинейно. Закон на неговото развитие беше и си остава художественото многообразие, отразяващо индивидуалните различия на работещите в него художници, движението и разнообразието на самия живот.

Няма и не може да има единна рецепта, предписваща как трябва да се

обединят новаторското развитие на екранното изкуство и борбата за зрителя. Всеки истински художник се насочва към такова обединяване по свой път — само подражателите се блъскат по едни и същи пътечки. Пътища много. Важното е всеки един да води към целта. Важното е всеки от тях да води изкуството до народа, за да може правдивото изобразяване на жизнените факти да се задълбочава и обогатява от художественото възплъщение на съвременното народно отношение към тези факти.

Разнообразието на стиловете потоци, краски и традиции в съветското киноизкуство не идва само в резултат на това, че в него работят художници с различни склонности и вкусове. Между факторите, определящи това разнообразие, голямо значение има многонационалността на нашата кинематография.

Героят на филма на Р. Чхеидзе „Бащата на войника“ Махарашвили е грузински селянин. Социалистическото възприемане на света и собственото му място в него се съединяват в Махарашвили органически с особеностите на националния характер.

В кинематографичната обрисовка на братята Локис („Никой не искаше да умира“) отчетливо се откроява индивидуалното своеобразие на режисьорския почерк на В. Желакявичус и същевременно — в органична връзка с него — особеностите на националния бит и култура на литовците. В Локисовци, както и в Махарашвили ние познаваме синовете на народа по външния облик и маниер на поведение, по интонационния строй на речта и по хода на мисълта...

Много национални са „Последният месец на есента“ на молдавския режисьор В. Дербенев, „Здравей, това съм аз!“ на арменския режисьор Ф. Довлатян, „Пасбището на Бакай“ на киргизкия режисьор Океев, „Нежност“ на узбекския режисьор Ишмухамедов... Във всеки от тези филми по свой начин се обединяват специфично националното и общосоциалистическото; при това националното, присъщо само на дадена република, на дадена кинематография, не противостои на общосоциалистическото, обединяващо кинематографиите на всички съветски републики: намерени са пътища за органичното съединяване и взаимодействие на тези начала. Ленинското решение на националния въпрос в живота получава своето естетическо отражение не само в сюжетите и образите на филмите, но и в самия им художествен строй, в стиловете търсения и решения.

Едва ли е нужно да се говори, че всички тези особености в развитието на киноизкуството се проявяват истински, раждайки голямо изкуство, само тогава, когато са преминали през сърцето на художника, когато са станали органичен израз на неговата художническа индивидуалност, на неговата личност. За истински социалистическия художник душевното единство с народа не е просто цел и патос на самовъзпитанието, а естествено състояние, обикновена норма на живот в изкуството. В това единство той намира импулс за творчество и критерий, определящ цената на сътвореното.

РЕВОЛЮЦИЯТА

И ЕКРАНЪТ

Трудно е да се обхване и изложи цялото многообразие от проблеми, разисквани на теоретическия симпозиум в Репино, който се състоя от 22 до 29 юли т. г. Наистина темата на симпозиума беше формулирана пределно ясно: влиянието на идеите на Октомври върху световното кино. Обаче различните аспекти на това влияние, преките и косвени форми на изявата му се оказаха твърде богати за сравнително тесните рамки на едно подобно обсъждане. Достатъчно е да отбележа два факта, за да си представим ясно това:

1. Предварително бяха представени 30 доклада, които третираха върху повече от 1000 страници темата на симпозиума предимно в историческа и теоретична плоскост.

2. Преобладаващата част от изказванията се развива като актуална критическа полемика върху проблемите на съвременното съветско и световно кино, обогатявайки качествено проблематиката на симпозиума, без да повтарят изложеното в докладите.

От само себе си се разбира, че едно дори конспективно изложение на този пребогат материал е невъзможно в рамките на подобна, предимно осведомителна статия. За щастие въпреки многообразието и уникалността на конкретния фактически материал на симпозиума се очертаха няколко основни насоки, в които се проявява влиянието на идеите на Октомврийската революция върху световното кино.

1.

ОКТОМВРИ И ИСТОРИЯТА НА КИНОТО

Самият факт, че съществуват съветска страна и съветско изкуство, оказва огромно влияние върху световната културна общественост. Наивно е да се твърди, че идеите на Октомври биват посрещнати навсякъде и напълно доброжелателно. Но когато дори недоброжелателните или неутрално настроени среди са принудени да признаят тяхната реална мощ — това е вече безусловно респектиращ критерий. От тази позиция изхожда докладът на УЛРИХ ГРЕГОР от Западен Берлин. Той изследва обществения отзвук на проектираните съветски филми в Германия през периода 1923—1928 г., при това, както сам той отбелязва, без да цитира материали, поместени в издания на комунистическата партия или други вестници и списания с пролетарска ориентация. Според мен обаче неговият доклад е твърде интересен и показателен не само от тази гледна точка. Известно е, че вълната на сензационния успех на съветското кино през 20-те години се разпространява от Германия към целия капиталистически свят. Следователно дори от гледна точка на историческата последователност е интересно да се види как съветският филм взривява като бомба едно буржоазно или еснафско съзнание, за

да разпространи след това концентричните кръгове на своето въздействие и далеч от мястото на експлозията.

Грегор проследява картината на общественото мнение в Германия по повод на съветския филм с безпристрастност, която граничи с обективизма. Той оставя да говорят фактите, да бъде оценена обективната им научна тежест. Очевидно неговият доклад представлява задълбочено и подробно киноведско изследване. Становищата му, макар и пределно лаконично изложени, се базират на точно знание на фактите, произтичащо от тях и убедително ги обобщават. Колко красноречива е например оценката, че „през тези години кинокритиката се счита за второстепенен журналистически жанр и в повечето случаи преди всичко в ежедневниците бива измествана от театралната критика. Това положение започва да се коригира едва през втората половина на 20-те г. — не на последно място под влиянието на съветските филми и онази мощна реакция, която те предизвикват.“ Нужно ли е да се говори повече, да се доказва огромният авторитет на съветското киноизкуство, способен да предизвика и обществено-политически, и естетически сътресения?

Не случайно Грегор разграничава като исторически етап общественото мнение до появяването на „Броненосецът Потемкин“ по екраните и след това. Класическият филм на Айзенщайн изиграва фактически ролята на революция на духовете — и като форма, и като съдържание.

И тук критерият на практиката — за кой ли път — доказва, че е немислимо да се говори метафизически за новаторство в изкуството: само в областта на формата или на съдържанието. По повод на проектираните преди „Потемкин“ филми — „Поликушка“, „Дворец и крепост“, „Станционният надзирател“ — немската критика с професионално разбиране отбелязва реалистичните традиции на актьорската игра, хуманизма, особената „славянска“ психическа нагласа, интереса към живота на народа. Но именно „Броненосецът Потемкин“ на Айзенщайн взривява духовете и със смелостта на мисленето си, и със своеобразието при естетическата изява на тези мисли.

Може би (за разлика от Грегор) аз си позволявам твърде много свои тълкувания... Ще приведа три цитата от трима най-изтъкнати немски критици, които по-убедително от всякакви допълнителни разсъждения очертават неповторимата историческа картина на броженето, което поражда безсмъртното произведение на Айзенщайн.

Ето какво пише Вили Хаас:

„Накратко казано, този филм е продукт на групово, кооперативно изкуство. Това се потвърждава от фактите.

Оттук обаче следва да се направят два извода:

Пълно отказване от фабулата, което могат да си позволят само хора на изкуството.

Строго следване на единен, общ, общочовешки мотив, но не това, което разбираг под думата „мотив“ американците — у тях това е също повествование, фабула. Това е общочовешки хуманистически мотив, който се намира в плътта и кръвта на всеки човек, дори у най-последния невежа. Този мотив е протестът против насилието, ненавистта към угнетението, солидарността на общото възмущение против сивото, униженото, робското съществуване...

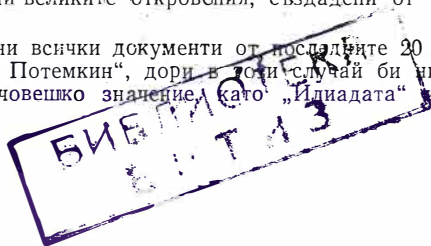
Да, в този филм има нещо от небесноснията, неземна, открита за целия свят патетика на Бетовен и на Шилер.“

Но с тази гледна точка вътрешно спори статията на Херберт Ихеринг:

„В Русия съществува народен филм, защото там има господстващо обществено-политическо мировъзрение. Под този знак са създадени „Поликушка“ и „Станционният надзирател“. Но тези два филма не могат да се сравнят с „Броненосецът Потемкин“. Той е пълно отражение на един цял свят, каквото беше и „Треска за злато“. „Броненосецът Потемкин“ е трагедия на самотника при тържество на колектива. В „Треска за злато“ няма трагедия, ужасът е сведен до нивото на смешното.

... Започва изтъкан от образи епос, който по силата на въздействието принадлежи към числото на най-великите откровения, създадени от човешкия гений за последните години.

Ако биха били изгубени всички документи от последните 20 години и би се запазил само „Броненосецът Потемкин“, дори в този случай би ни останало свидетелство от огромно общочовешко значение, като „Илиадата“ или „Песен за



нибелунгите“. Режисьорът? Не е задължително да се знае името му. Но фамилията му е Айзенщайн. Той е създал съвършено по форма произведение и при това е изразил цяло светоусещане.“

А ето и признанието на една откровенно консервативна, почти цензурска гледна точка — тази на Георг-Виктор Мендел:

„Около това произведение ще има много шум и политически бъркотии. Защото това е произведение, при което не можеш да се отървеш с две-три повърхностни забележки. Във филма ние се сблъскваме с истинско изкуство. Но не се опитвайте да ни убедите, че това е филм без тенденции. Авторите на филма, съветско-руските киноинстанции, очевидно са знаели какво искат. Целта им — да посеят сред масите революционни настроения — е постигната благодарение на това съвършено, изключително изкуство. Ние не сме привърженици на превръщането на кинотеатъра в арена за политически борби. Това е главната причина, за да отхвърляме този филм. Ние го отхвърляме точно така, както отхвърляме същата памет монархистичните и милитаристичните филми...“

Този филм... бесспорно е велико произведение на изкуството. Ние никога не сме виждали масови сцени с такова драматическо напрежение, поставени с използването не само на огромно количество хора, но и с колосално вдъхновение... Режисурата на Айзенщайн осигурява непрегнат темп и драматическа острота... Всеки, който не иска да пропусне велико произведение на изкуството, трябва да види този филм, особено нашите творчески и технически работници. Жалко само, че този филм ще ни достави твърде много неприятности и ще бъде причина за нежелани сцени в кинотеатрите ни.“

Очевидно съветският филм оказва в Германия пряко и непосредствено въздействие, което след това намира израз в критиката и пресата. Може би именно по това Германия се отличава от почти всички останали страни, където пътят е обратен: първо достигат сведенията и критическите отзиви, а значително по-късно — и самите филми. Като правило пречките са преди всичко от цензурно естество. Но — колкото и парадоксално да звучи това — цензурата не само че не успява да възпрепятства, но фактически подпомага триумфалния ход на съветските филми по екраните и в съзнанието на световната прогресивна общественост. Така те биват увенчани със своеобразен ореол на легендарност, който увеличава притегателната им сила. В доклада на НИНА ХИБИН, Англия, например четем за интригите, които английското адмиралтейство създава около „Броненосецът Потемкин“, узнаваме за преките шантажи на Скотланд Ярд срещу съветския търговски представител, който се занимава с експорта му. Авторитетното филмово списание „Клоуз ъп“ язвително заключава по този повод, че „Броненосецът Потемкин“ лежи някъде в сейфовете на Уордър Стрийт, а да се докоснеш до него е равно на доживотен затвор.“ Но въпреки тези екстрени мерки дискусията около съветския филм се води с неотслабваща сила. Поводите са различни. Например във връзка с проектирането на „Потомъкът на Чингиз хан“ „Таймс“ изпраща свой специален кореспондент в Берлин, който пише: „Това е един от най-глупавите филми, които съм гледал. Очевидно той разчита на индийските пазари и туземните квартали на Шанхай.“ Но „Клоуз ъп“ също изпраща свой кореспондент, който отстоява точно противоположните възгледи: „Този филм не подлежи на критика. Изгладнените любители на киноизкуството ще го погълнат с жадност и благодарност. Той ще остане във вековете!“

Главната заслуга за популяризирането на съветския филм в Англия принадлежи на Лондонското кинообщество. В него членуват изтъкнати културни дейци като писателите Бернард Шоу и Херберт Уелс, художникът Огюстас Джон, учените Джулиен Хъксли и Джей Б. С. Халдейн. Лакоично и убедително Нина Хибин успява да резюмира резултатите от мъчителната, но перспективна борба против ограниченията на съветския филм:

„През 1928 г. група английски прогресивни дейци успяват да се преборят със страшното противодействие на правителството, кинотърговците и съдебните власти и да организират прожекция на „Майка“ пред аудитория от няколко души.“

През 1961 г. най-ортодоксалният и почтен британски институт — Би Би Си показва по телевизията „Иван Грозни“ пред аудитория от няколко милиона души.

Разказът за това драматично изменение на възгледите може да се проведе в разни плоскости. На най-важното равнище това е, разбира се, разказ за превръщането на първата социалистическа страна от бореца се и намираща се в окружение нация в една от най-великите държави в света.

На друго равнище — това е разказ как ентузиазираните любители на киноизкуството, прогресивните дейци, приятелите на Съветския съюз, членовете на Комunistическата и Лейбъристката партия и честните, справедливо мислещи хора, без определена политическа или организационна принадлежност се откликнаха на величието на съветското киноизкуство и работеха, за да му обезпечат признание в Англия.

Аналогична картина ни предлага докладът на СЕРДЖО ЧЕКИНИ (Италия). Италианската културна общественост черпи сведения за състоянието на съветското кино от кореспонденции от Берлин, от книгата на Леон Мусиняк „Съветското кино“, от преводи на трудовете на Пудовкин и Айзенщайн. Самото „запознаване“ със съветските филми става по-късно и в сравнително ограничени мащаби — главно в Експерименталния център, където тези филми се прожектират с учебна цел и са извън обсега на цензурата.

Достатъчно е малко разкъсване на цензурната мрежа — в рамките на Венецианския кинофестивал, — за да бъдем свидетели на нов, изключителен интерес към съветските филми и да чуем от Блазети признанието, че „Пътният лист за живота“ е един от основните филми, които са оказали творческо влияние върху него.

Аналогично е състоянието в Япония. КЕИХО УСИХАРА пише за „Броненосецът Потемкин“ и за „Майка“: „За Япония това бяха някакви „призрачни“ филми, за които до завършването на II световна война можеше да се получи изкаква представа само от литературата.“ Наистина около 1930—1931 г. биват показани като „по-умерени“ филми „Потомъкът на Чингис хан“, „Старо и ново“, „Турксиб“, „Земя“. За обществения резонанс на тези филми е достатъчно да се спомене фактът, че „Потомъкът на Чингис хан“ бива незабавно преработен за сцената. Историята на киното познава много екранизации на драматически творби, но обратният път — от екрана към сцената — беше неизвестен. Могъщият естетически и идеен патос на класическия съветски филм за пръв път поражда подобни тенденции. Значителна роля през този период играе Съюзът на пролетарските киноработници, но той бива принуден да ограничи и преустанови дейността си поради жестоките репресии, на които бива подложен.

Твърде показателен е фактът, че независимо от различните условия през 30-те години и в Англия, и в Италия, и в Япония влиянието на съветското кино добива и значителни косвени форми на изява: чрез усвояване на теоретическите възгледи на Айзенщайн, Пудовкин и Вертов в преводна литература, чрез осмисляне на техните принципни търсения в рамките на националното кинопроизводство. В този аспект може да бъде споменато влиянието на съветската кинотеория върху английските документалисти от 30-те години. Серджо Чекини пише за огромната работа в тази насока на Експерименталния център в Рим. Усихара подчертава изключителното значение на „Заявката“ за звуковото кино на Айзенщайн, Пудовкин и Александров, проследявайки практическият ѝ резонанс в практиката на японското киноизкуство. ДЖЕЙ ЛЕЙДА сочи подобно косвено влияние в киноизкуството на САЩ и по-точно във филмите на Дарил Занук.

Полският киновед БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК построява тезисите на своя доклад в историко-теоретичен план, утвърждавайки, че доказателство за зрелостта на ладено изкуство е не само развитието на естетическите му структури, но преди всичко умението да се изрази историята въпреки трудностите. В тази светлина съветското кино е значително преди всичко с това, че за първи път филмовото изкуство прави опит да даде синтезирана картина на историята, вметвайки разказа за човека в исторически и обществени рамки. Разглеждайки взаимоотношенията между съветското и полското кино, Михалек вижда тук известни приливи и отливи, но счита, че без да става дума за буквално подражание, най-значителните творби на полската школа са повлияни от тази историческа концепция за човешките съдби. В това историческо измерение са създадени „Пепел и диамант“, „Поколение“, „Пасажерката“, „Целулоза“ и др. В този аспект — повече теоретически, отколкото критически — разглеждаат естетическите проблеми на съвременно-то чехословашко и унгарско кино СТАНИСЛАВ ЗВОНИЧЕК и ЕРВИН ДЕРТЯН.

2.

ОКТОМВРИ И ТЕОРИЯТА НА КИНОТО

Теоретическите проблеми не стояха в центъра на дискусиата в Репино. Независимо от това в няколко от докладите те бяха поставени сериозно. РЕГИНА

СФАРД — ДРАЙЕР (Полша) разглежда в исторически план развитието на теоретическите възгледи за киното, пречупени през призмата на съветската кинотеория от 20-те години. Тя проследява отражението на възгледите на Айзенщайн, Пудовкин и Вертов върху Грирсън, Рота и Спотисууд, върху теорията и практиката на италианския неореализъм. Особен интерес представляват анализите и на доирните точки между възгледите на Вертов и Айзенщайн, по-конкретно: значението на ракурса и монтажа в практиката на Вертов при авторското осмисляне на „пенадежно уловената киноправда“ и значението на документалната вътрешнокадрова структура във филмите на Айзенщайн. От тази позиция тя оспорва изкуственото противопоставяне на „възпроизвеждащото“ и „образното“ кино в съвременната западна кинотеория и по-конкретно — възгледите на Кракауер и Базен. Върху същата проблема, но с по-подчертан акцент върху съвременната теория и практика и върху онези моменти от кинематографическата дейност на Айзенщайн, които днес придобиват първостепенно актуално значение, беше построен и докладът на пишещия тези редове.

В извънредно интересен аспект френските киноведи ЛЮДА и ЖАН ШНИГ-ЦЕР разглеждат проблема за киноезика от позициите на Лениновата теория на отражението. Те също полемизират косвено с теорията за „фотографическото кино“, считайки, че абсолютно идентично отразената видимост на явлението може да се окаже лъжа, изображение в „криво огледало“.

Целта, която преследва всеки художник — пишат те, — се заключава в нуждата да бъде открит светът и дълбокият му смисъл — да бъде показан така, че да се породят нови възприятия, различни от онези, които възникват при първото впечатление от нещата. За това художникът трябва да придаде на своя материал и вторично значение, което обаче съвсем не е произволно. Защото той не придава фиктивно значение на един или друг материален елемент, а напротив — открива и разкрива продължението на съществуващите и очевидни аспекти на тези елементи. Обогатявайки реалността с тази „прибавена стойност“, каквато се явява творческата му мисъл, художникът придава на естествените елементи ново, чисто човешко измерение. Той интерпретира реалността, способствайки за прогреса на процеса на познанието“.

Именно социалната функция на киноизкуството го превръща в общ език. Според авторите два неедъга лежат в основата на изопачаващото реалността изображение: недостигът на социални чувства и недостигът на култура. Изхождайки твърдо и недвусмислено от тази позиция, авторите заключават:

„Смисълът на живота е социален. Ролята на киното — образното изкуство на живота — се заключава в способността му да отрази социалният смисъл в изображението, което не само прилича на правда, но е истински правдиво.“

Киното е език. Език, съставен от знаци. Ако се помисли сериозно, става ясно, че самата природа на тези знаци прави кинематографическата реч общ език.“

ХЕРМАН ХЕРЛИНГХАУЗ от ГДР посвети своя доклад на връзката между идеите на Айзенщайн и Брехт. Той търси у двамата общи принципи за историята на сюжета и вижда във възгледите на Айзенщайн за колективния герой корените на епичния Брехтов театър, който се стреми да разкрива обществени закономерности. Важно звено, което свързва Айзенщайн и Брехт, е диалектическият характер на драматургията им. „В основата на структурата на пиесите на Брехт и филмите на Айзенщайн — пише Херлингхауз — лежи един и същи диалектически принцип и той води до една и съща партийна оценка. Движещ елемент е класовият антагонизъм, основно противоречие — противопоставянето на революцията и контрареволюцията, пролетариата и експлоататорите. Тази ситуация не може да съществува, ако не бъде разкрито противоречието, защото ако обществените условия се разглеждат като процеси, те трябва да бъдат показани във вътрешната им противоречивост. Да се опознават законите и движещите сили на обществото — това означава като следствие да се проследи развитието с всичките му противоречия и отклонения. Зрителят няма да достигне до осъзнаване на факта, че нещата трябва да се изменят, ако не разбере по какъв начин може да се разреши противоречието.“

Разглеждайки диалектиката между общественото и индивидуалното у Брехт, Херлингхауз вижда и конкретната форма за възплъщение на неговите драматургически идеи във филма на Златан Дудов „Куле Вампе“. Той изследва в метода на драматургията и постановката диалектическата взаимозависимост между типа-

жа и индивидуума, обединението в единен ансамбъл на професионални актьори и непрофесионални изпълнители. Интересно е охарактеризирана тази диалектика в изпълнението на Ернст Буш, който съчетава в изключително интересна плоскост „моментът на превъплощение“ с „отъждествяване от образа“, която му придава своеобразна окраска на скептицизъм. Между най-сполучливите конкретни филмови възпеления на Брехтовата концепция може да бъде посочена сцената на самоубийството на младия Бенеке, съзнателно очистена от всякакви емоционални импулси и решена напълно рационално със средствата на максимална типизация.

3.

ОКТОМВРИ И СЪВРЕМЕННОТО КИНО

Всъщност разгорещената критическа дискусия по проблемите на съвременно-то кино започна с изказването на МАРСЕЛ МАРТЕН (Франция). Доколкото то беше възлов момент в дискусията и отпавна точка на повечето от последвалите изказвания, ще си позволя да процитирам най-съществениите моменти от него.

Мартен изложи следната концепция за историческата периодизация на съветския филм:

„Разглеждайки тези петдесет години от ъгъла на зрение на художествените средства и революционните идеи, които те разкриват, аз предлагам в качеството на работна хипотеза те да бъдат разделени на четири големи периода: поетичен, дидактичен, догматичен и критичен. Разбира се, повтарям това, става дума само да се изяснят тенденциите и да се предизвика дискусия: аз не претендирам, че тези четири периода са отчетливо ограничени във времето, нито че подобна периодизация може да обясни всички явления, които отбелязва историята на съветското кино за това половин столетие.

Поетическият период — това е най-плодотворният и блестящ период в съветското кино: обективната му ценност се подсилва и от това, че този период на поразителен дебют на новата кинематографическа школа съвпада по време с раждането на политически строй, който е откритие и надежда за значителна част от човечеството; съветското кино от тази епоха е неотделимо като явление на изкуството от революционните идеи, за чието разпространение по целия свят способствуваша то.

Основен принцип на това поетично кино е **монтажът**, открит от Грифит няколко години преди това, но използван от него изключително с **повествователна** цел, докато великият принос на Айзенщайн и другите съветски кинематографисти от 20-те години се състои именно в това, че те използват монтажа с **поетични** цели както от емоционален, така и от интелектуален порядък.

Първият период завършва при прехода към говорещия филм. Преходът може да бъде отнесен към периода между 1931—1934 г.

През 1932 г. два филма (и двата по същество на една тема: преобразяването на съзнанието като резултат от икономическите преобразования в страната) илюстрират с еднакъв талант възможностите на спорещите по това време страни: „Иван“ на Довженко — възможностите на „поетите“; „Насрещният план“ на Ермлер и Юткевич — възможностите на „прозаистите“.

Фактите показват, че стремехът напълно да бъдат разграничени и противопоставени една на друга тези тенденции създава лъжлива проблематика: те биха могли да съществуват; „поетите“ правят отстъпки на „повествователния“ елемент, а прозаистите не забравят, че киното е изкуство, чието специфично средство за изразяване е образът.

Лично аз не зная какво би следвало да се предпочете в естетически план, по-точно аз се питам необходимо ли е непременно да се отдава предпочитание на едното пред другото — на поетичната метафора, по-силна и оригинална, или на повествователния символ — по правдив и по-човечен. Естествено аз говоря тук само за хубавите филми и мисля, че талантът винаги ще се утвърди в края на краищата, каквато и да е теоретическата му основа. Обаче през втората половина на тридесетте години могат да се посочат много филми, в които се проявява стерилизиращото влияние на дидактизма, който, струва ми се, характеризира този период, въпреки че не мисля, че дидактизмът винаги е недостатък. Вече този период поражда филми, отличаващи се с жестокост и сухота, за да не кажа схематизъм и опростена характеристика на героите.

Догматическият период постепенно измества предшествувания го: актряхва да се определи датата на прехода, аз бих се спрял на 1945 г., когато свършва войната и започва студената война. В това време се засилват до крайност онези отрицателни черти, които бяха започнали да се проявяват в предшествуващите години. Естествено е, че историческите обстоятелства отчасти обясняват тази еволюция: в страна, която се намира под заплахата на нацисткия терор, а след това попаднала във враждебното обкръжение на капитализма и маккартизма, изкуството трябваще преди всичко да служи и художниците — да бъдат преди всичко войници. Но лично аз се отказвам да направя следващата стъпка и да простя отсъствието на талант и грубите грешки на художествената теория, защото такова е било изискването на момента. Никой няма право да принуждава художниците да престанат да бъдат художници и да се превърнат само във войници, нищо не може да извини художниците, които са изменили на художническия си дълг, за да принесат непосредствена полза в политическата или социалната област.

Аз наричам **критически** периодът, който започва в промеждутъка между 1953 и 1956 г., защото той трябва да бъде наречен някак: всъщност той според мен се характеризира преди всичко с връщане към миналото, към онова, което беше най-добро в поетичния и дидактичния периоди. Чувствува се, че младите кинематографисти и всички, които се стремят да ликвидират наследството от печалния период, са се потопили във великото минало на националното кино, подобно на Антей, който търси контакт със Земята, защото те не виждаха пред себе си ясен път и изпитваха потребност да възобновят контакта си с надеждни хуманистически и естетически ценности. През последните десет години младото съветско кино утолява жаждата си от поетическия и романтически извор, прославил в миналото националната кинематография. Но създадени ли са през този период истински **критични** филми, т. е. филми, които предлагат ново виждане на историята, филми, които се отличават с оригинална художествена форма? Не мисля. По-точно не мислех, докато не бях видял „Първият учител“.

Това е не само произведение, което е изключително съвременно **естетически**, това е също изразяване на лична позиция, на оригинална гледна точка — гледната точка на млад човек спрямо събития, в които той не е взел участие и които той се отказва да описва в съответствие с възприетите схеми, предлагайки свой „образ“ на тези събития; в описанието на характера и поведението на младия войнствуващ болшевик от 1923 г. режисьорът напуска всички идеологически шами, всички склеротични концепции за историята. Може, разбира се, да се спори, доколко концепцията му за героя е вярна, но е невъзможно да се отрече човешката ѝ достоверност и художествената ѝ завършеност, доколкото тя придава на живота на героя безспорна правдивост. Именно това аз наричам **критично** виждане на Историята и Човека: да се погледне с нови очи, като се отхвърлят привичните идеи и се отърси прахът от психологическите и естетически-те клишета.

Затова в юбилейната година желая както на майсторите в киното, така и на политическите и административните ръководители на киното да си спомнят за благотворното влияние на Ленин върху съветския художествен живот през 20-те години, без страх да отхвърлят схемите и шампите на склеротичното и безплодно историческо страстоподобие и да осъществят на практика **критична** — и следователно **революционна** концепция за художественото творчество.“

Съветският киновед А. Е. НОВОГРУДСКИ охарактеризира работната хипотеза на Мартен като повърхностна и твърде едностранчива, защото тя не се съобразява със завоеванията и настъпателното развитие на съветската кинематография през 30-те години, през Великата отечествена война и дори през 50-те години. Корените на съветското киноизкуство са дълбоко в народния живот и дори култът не е бил в състояние да ги изсуши. През 30-те години биват създадени „Чапаяв“ „Трилогията за Максим“, „Ние от Кронщад“, през войната — „Дъга“, „Човек 217“, „Нашествие“ — и дори през 50-те години могат да се посочат филми като „Иван Грозни“, „Млада гвардия“ и др. Лекомислено е тези филми да се считат за отстъпление на съветското киноизкуство и за принижаване на идейно-естетическите му изисквания. Това на свой ред предизвиква реплика, че (без да се търси съответствие между изкуството и обществено-политическата обстановка във вулгарно-социологически план) не може да не се види и фактът, че шедьоврите на 20-те години се създават благодарение на обстановката, а „Иван Грозни“ — въпреки обстановката... За сложния, възходящ, понякога драма-

тичен път в развитието на съветското кино говориха нар. арт. на СССР С. Герасимов, проф. С. Звоничек, С. Фрейлих.

Основателно беше поставен въпросът за мястото на проблема за отчуждението в социалистическото кино и извън него. Във връзка с това Нина Хибин изтъкна, че именно в светлината на социалните завоевания на Октомври стана възможно поставянето на въпроса за отчуждението в качествено нов аспект. Погрешно е да се счита, че отчуждението характеризира само психиката на съвременния интелектуалец. Много по-интересно и по-съществено е да се разкрият следите на отчуждението в психиката и поведението на работника: изключително постижение в тази насока е филмът „Модерни времена“ на Чаплин. В английското кино на „разгневените“ този проблем се третира във филма „Събота вечер и неделя сутрин“ на режисьора Райс и сценариста Силитоу.

В тази светлина СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ разви своята теза, че съществува няколко вида некомуникабельност. Патосът на осамотяването и скуката, на липсата на заинтересованост към света понякога е породен от излишество, а понякога — от недоимък. У широките народни маси лишенията обуславят отсъствието на интелектуален подъем, опростяването на пещата, което води до елементарност. Подобно отчуждение не е така страшно, защото то ще бъде ликвидирано успоредно с подобряването на условията на материален живот. Много по сложен е проблемът с некомуникабельността, породена от излишество, която не е привилегия само на капиталистическите страни. Въпросът личност—общество никъде не е така сложен, както в социалистическите страни, в социалистическия свят, защото у нас съществува друго равнище на социална отговорност. Безспорно е, че революцията определя нравствения критерий на века — в еднаква степен и за тези, които я приемат, и за тези, които я отричат, но са принудени да се съобразяват с реалността ѝ. Именно от тази позиция Герасимов не харесва и не приема Антониони, считайки, че неговото равнище на социално мислене е под нивото на социално мислене дори у най-последствия социалистически художник. Тази позиция беше подкрепена и от РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ, който счита, че некомуникабельността крие своите дълбоки корени в идеалистическия начин на мислене. Тя превръща човека в затворена в себе си и самозадоволяваща се единица. Именно затова Антониони може да бъде наречен антихуманист, а изкуството му е дълбоко чуждо на социалистическото общество.

В спора по проблема за некомуникабельността особено категорично се намеси съветският киновец С. ФРЕЙЛИХ. Той счита, че въпросът за взаимните творчески влияния е далеч по-сложен от прякото взаимствуване и подражание. Това е доказано исторически: Айзенщайн възприема монтажната концепция от Грифит и същевременно я доразвива на нов етап, ставайки неин класик. Същите явления са възможни и днес, затова разговорът за вредни влияния би бил неоправдано лекомислен, ако става дума за сериозни и мислещи художници. Така стои проблемът и с влиянието на Антониони. Смешно и странно е този велик хуманист да се квалифицира така, както това беше сторено в някои от изказванията. От същите позиции и със същата лекота бихме могли да се отречем и от най-значителните реалистични традиции на изкуството в края на миналия век. С не по-малка лекота може да бъде обвинен в „антихуманизъм“ и Чехов: той третира аналогични явления в тогавашната руска действителност.

В социалистическата действителност въпросът не е да не се говори за грудни аспекти от живота на обществото и отделния човек. Въпросът е да бъде осъзнат правилно историческият процес. На тази основа процъфтяваха и процъфтяват успехите на полското, чешкото и унгарското кино. Кризата на еснафските идеали на австро-унгарската империя породила антиеснафския патос на чехословашкия филм. Кризата на унгарските събития разбуди общественото съзнание на унгарските художници и днес те съвсем не се боят от историческото осмисляне на този сложен и трагичен период със средствата на изкуството. У нас също могат да бъдат посочени такива явления. Повод за остри, но плодотворни и перспективни дискусии беше филмът „Председателят“. Такива тенденции се съдържат в „Криле и най-вече в „Андрей Рубльов“, който ще бъде ново доказателство за съществуващите противоречия, но и за перспективите в нашето развитие. В него вне ще видите, че Тарковски обича своя народ, но не стои на колена пред него и не се бои да го види такъв, какъвто е — в цялата му сложност и историческа перспективност.

ЛИНО МИЧИКЕ от Италия поздрави Марсел Мартен за раздвижването, което превърна празненството в размишление. Той не счита за справедливи упреците към Мартен за опростяване и за схематизация. Не може да се говори за възход на киноизкуството в периода на догматизма въз основа на отделни филми-изключения или на проблеми, поставени с изключително слаби антихудожествени средства. Това звучи странно: контентуизмът (стремежът да се акцентира само съдържанието, проблематиката) е присъщ у нас единствено на дясното направление на католическата критика.

Нашата критика е признак на загриженост — заяви Мичике, — защото онези, които обичат, не се задоволяват с малко. Борбата за преодоляване на остатъците от догматизъм трябва да се води по-смело и решително. За това свидетелствуват споровете и усложненията около редица филми. За това свидетелствуват и фактът, че редица ваши проблемни филми остават непознати за западния зрител: такъв е случаят например с „Председателят“. Аз не мисля, че такива филми уронват престижа на съветското кино, тъймо напротив, те създават авторитета му и решително подпомагат утвърждаването на неговите позиции и в рамките на съвременния филм.

ЛЮДМИЛА ПОГОЖЕВА подчерта в изказването си, че в сериозните си прояви съветската кинокритика е чужда на самоуспокоението и едва ли някой иска да се връща към култа. Едно по-дълбоко познаване на съветската кинематографическа действителност от само себе си би ликвидирало подобни опасения и тревоги. До нестдавна успехите на съветското кино бяха свързани с историята и войната. Сега отново съвременната тема излиза на преден план. И не само формално! С цялото чувство на отговорност — историческа и морална — се поставя въпросът: какво е съвременният човек. Може би винт в една огромна и бездушна машинна, както твърдят и днес теоретичите на Мао? Може би пасивна жертва в един обркан свят? А може би отговорно същество, което отчита и насочва своите лични и социални действия. Ние смятаме — заяви тя, — че съветското кино ще отговори в най-близко време на тези въпроси от огромно значение. Разбира се, това не изключва сериозните недостатъци в нашето съвременно кино. Най-значителните измежду тях са два: липсата на талант и отсъствието на гражданско мъжество.

Съветският киновед ИЛЯ ВАЙСФЕЛД е на мнение, че докладите свършиха огромна работа: те дават уникална картина за влиянието и значението на съветския филм в света. Пристъпвайки към обсъждането на съвременното кино — каза той, — аз ще говоря за обещаващите признаци на разцвет в съвременния съветски филм.

Първият признак е задълбоченият социологически анализ на съвременното общество. Като пример ще посоча „Обикновеният фашизъм“.

Вторият важен признак е стремежът да се пресъздаде вътрешният свят на човека като отражение на социалното му битие. Като примери ще посоча „Девет дни от една година“ и „Здравей, това съм аз“.

Третият съществен признак е фактът, че най-значителните съветски филми отхвърлят схематизма и илюстративността. Примерите са много: от „Четиридесет и първият“ до „Първият учител“.

От друга страна, не мога да не оспоря категоризацията на последния период в нашето кино от страна на Марсел Мартен — заяви Вайсфелд. Нашето време търси нова патетика и нова романтика. Именно това характеризира и най-новото съветско кино.

Италианският киновед ГУИДО АРИСТАРКО наблегна в изказването си на положението, застъпено от Грамши в „Литературата и националният живот“, че не бива да се говори за борба за ново съдържание в изкуството, защото съдържанието не може да се мисли абстрактно от формата. Да се борим за ново изкуство — това би означавало да се борим за създаването на отделни творци, а това е абсурдно, защото художници не се създават изкуствено. Като имаме пред вид съветското кино, следва да говорим за борба за нова култура, т. е. както пише Грамши, за борба за нов нравствен живот, която не може да не бъде свързана изтъйсно с новото разбиране за живота толкова тясно, че да стане нов начин за чувствено възприятие и виждане на действителността, а следователно — вътреш

но присъщ способ за „възможни“ художници, за „възможни“ художествени произведения.

В заключителното слово АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ поблагодари на участниците в симпозиума за оживения и творчески обмен на мнения и подчерта изключителното плодотворно значение на тази международна среща. Самият характер на разговора и самата дружеска и високо принципиална атмосфера, в която се проведе той, са достатъчно красноречиви сами за себе си. Те са явно доказателство за съществуването на жива, гърсеца мисъл в областта на прогресивната кинокритика и история на филмовото изкуство.

Симпозиумът за влиянието на идеите на Октомври върху световното кино започна в историческа плоскост, но спонтанно съсредоточи вниманието си върху важни въпроси от практиката и теорията на съвременното кино. Струва ми се, че дори беглото и конспективно изложение на по-важните становища е в състояние да даде представа за атмосферата, в която протече този първи по рода и мащабите си симпозиум. Високите, но реални критерии, с които се подхождаше към оценката на съветското кино — именно като към водеща, авангардна кинематография — всъщност бяха най-убедителното доказателство за международния авторитет, с който се ползува тя — за решаващото ѝ влияние върху състоянието на духовете по цялата планета.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

VI ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

Първият зам.-председател на Комитета за изкуство и култура д-р. Димитър Райков открива фестивала



Българският игрален филм беше представяван тая година във Варна от шест филма — пет продукции на Студията за игрални филми и една на Българската телевизия, която упорито, макар и по-бавно, отколкото би трябвало, се налага вече като производител на филми от най-разнообразни жанрове. Може да се каже, че тая фестивална картина е в известен смисъл непълна. Без да спорим върху работата на селекционната комисия, можем само да посочим например незадоволителното художествено равнище на един филм като „Човекът в сянка“. Очевидно е, че вън от фестивала през тая година са останали творби, които биха могли да бъдат дискутирани много по-сериозно. И въпреки това участието на „Човекът в сянка“ е в известен смисъл оправдано, защото заедно с телевизионния филм „С пагоните на дявола“ той представлява една от насоките, в които ще се развива през следващите години българското игрално кино.

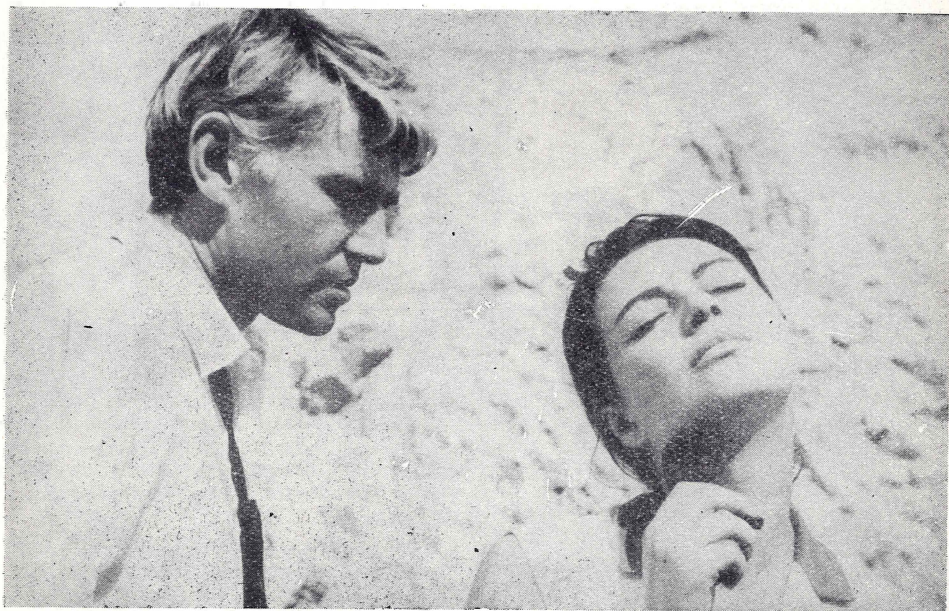
Явно е, че нуждата от развлекателен филм придобива все по-голяма острота и се налага като категорично изискване на нашата публика — изискване, което българските кинотворци нямат право да оставят без внимание. Нашите пристрастия към проблемното кино не бива да ни попречат да виждаме реално нещата и успехът на филма „С пагоните на дявола“ сред една милионна зрителска аудитория е факт, за който не можем да си затворим очите.

Детективно-приключенският жанр също има своите проблеми. За съжаление тия проблеми са все още проблемите на поднасянето — нещо, което още веднъж сочи занемареността на тоя жанр. Разбира се, авторите на „С пагоните



Олег Козачев и Виктор Ребенчук във филма „Най-дългата нощ“

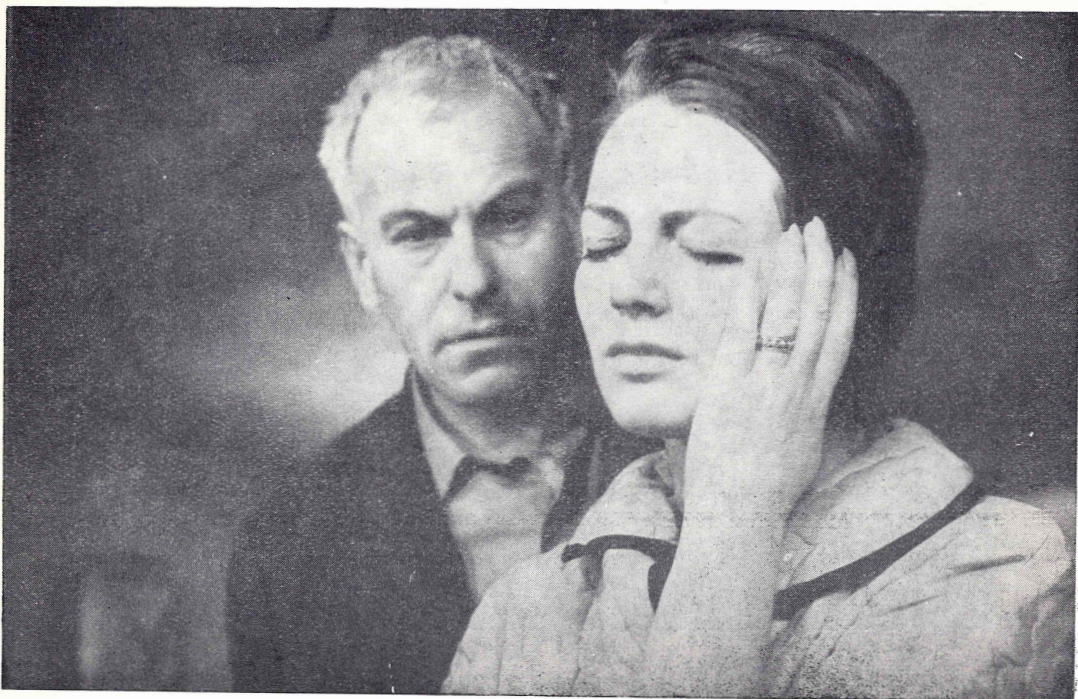
Сцена от филма „Отклонение“



на дявола" са направили крачка напред в професионално отношение, като имаме предвид показаното от тях преди две години. Но и при сегашното положение от тях има още много да се изисква „Човекът в сянка“ е под нивото на своя режисьор. Възниква въпросът защо режисьорът Яким Якимов, който преди две години показва доста стабилен професионален филм, прави крачка назад в това отношение, когато се залавя с един детективен сюжет? Нима в областта на развлекателния филм професионалните изисквания към режисьора са по-ниски? Въпросът, който задаваме, е риторичен. За всеки грамотен кинематографист е ясно, че детективно-приключенският жанр е област на точната реализация, на виртуозно овладения занаят. И това е валидно не само за работата на режисьорите, но и за писателското майсторство на техните сценаристи. Изобретателността, здравето логично изграждане, умението да се изненада зрителят с неочаквани „сюжетни завои“ ... — в момента още не сме в състояние да отговорим дори на тия елементарни изисквания. А съществуват и други, по-сериозни проблеми, като например този за по-нататъшната „хуманизация“ на жанра, която би оправдала неговото съществуване в нашето производство, защото в края на краищата ние бихме могли да закупуваме криминални филми и от чужбина ...

„Отклонение“ и „С дъх на бадеми“ представляват друга тенденция в развитието на игралното кино, чиито прояви през изминалата година не се изчерпват с тия две фестивални заглавия. Общото за тия два филма е внимателното вглеждане във вътрешния, интимния свят на човека от нашето общество, стремежът към по-голяма психологическа проникновеност. Любовете, човешките чувства тука са универсалното мерило, което определя стойността на нещата. Разбира се, авторите на тия филми не са още достатъчно стабилни в анализирането на социалната природа на чувството, на неговата обществена детерминираност. Затова и внушенията им са повече от сантиментален характер и основният патос на техните творби се свежда до утвърждаването на Правото на човека свободно да чувства ... С това те не напускат рамките на нашата естетика, както не са и чужди на нашия морал. Но макар в тяхното осъществяване да се проявяват безспорни творчески сполуки, все пак тия творби не изчерпват със своята проблематика гражданските възмущения на нашия съвременник.

Георги Георгиев и Невена Коканова изпълняват главните роли
във филма „С дъх на бадеми“



Новелата „Ако не иде влак“ на младия режисьор Едуард Захариев се наложих със своята свежест на реализацията и с пряката си гражданска заангажираност. Докато в останалите игрални филми на фестивала гражданските проблеми на съвременното ни общество заемаха втория план на повествованието или се проявяваха във формата на един по-абстрактен размисъл, в тази новела те бяха станали патос и единствена същност на творбата. Разбира се, тази пряка насоченост към съвременността не характеризира само новелата на Ед. Захариев в продукцията на изминалата година. Но за съжаление именно тук, в тази област, се намират едни от най-сериозните художествени провали на нашето кино. И ако поставим изискването за по-висок професионализъм в областта на приключенско-развлекателния филм, с далеч по-голяма тревога трябва да заговорим за несполуките в овладяването на съвременната тема, в изследването на гражданските проблеми на нашето общество.

Филмът „Най-дългата нощ“ на режисьора Вълко Радев заема особено място в продукцията от последната година. Той не се поддава на групиране, на сближаване с други творби, и едва ли може да бъде разглеждан като проява на някаква по-обща тенденция в развитието на нашето кино. По-вярно би било да се възприеме като по-нататъшно развитие на една тема, която Вълко Радев внесе в нашето кино още с първия си филм и която той разработва, усложнява и нюансира във всяка своя следваща творба. Това е противопоставянето на хуманизма, на порива към човечност и истинския патриотизъм с войната, еснафската ограниченост и кокошата слепота на шовинизма. Може би с настоящия филм той вече приключва равностойната на тази своя вътрешна тема и в следващия си филм ще се разкрие вече от нова страна? Това е твърде възможно, но категоричен отговор на този въпрос би могъл да даде самият режисьор...

Вече не веднъж е прозвучала оценка на генерална неудовлетвореност от днешното състояние на българския игрален филм. И тя има своите основания. В момента е нужно да се набележат ясно нерешените проблеми, да се осъществяват последователно бъдещите задачи.

Ако Варненският фестивал като една ежегодна равностойка подтикне нашите кинотворци именно към това, то ще можем да сметнем, че той не е минал без полза.

КЪСОМЕТРАЖНИЯТ НИ ФИЛМ НА VI НАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ

До конкурса на VI национален кинофестивал във Варна селекционната комисия допусна тази година 45 късометражни филма, произведени от трите студии на кинематографията, от Студията при МНО и от телевизията. В тези 45 филма бяха застъпени четири основни жанра — документални, научно-популярни, мултипликационни и телевизионни филми. Фестивалът поднесе следователно една доста пълна панорама на нашето късометражно кино днес, която в редица случаи — нека кажем веднага това — потвърди, че късометражният ни филм в момента остоява с успех своя идейно-художествен престиж.

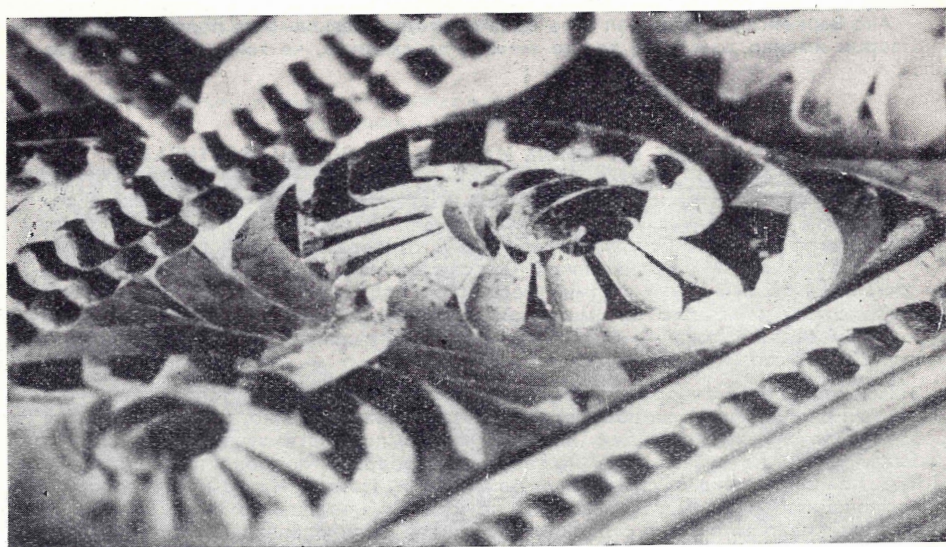
Най-младият партньор в българското филмопроизводство е телевизията. Разработвайки специфичните за нея форми в късометражното кино, нашата телевизия произведе вече немалко филми, някои от които пожелнаха заслужен успех и в чужбина. Филм, на който също може да се предрече подобна перспектива, е „Продавачът на надежда“, сценарий и режисура Н. Петков. Чудесните, своеобразни в интонацията и формата си стихове на известния италиански поет Джани Родари прозвучават от екрана с рядка красота във великолепия превод на поета Валери Петров, одухотворено изпълнени и изпети по мелодии на П. Ступел от Ж. Чакърова, Мариана Аламанчева, Климент Денчев, Светослав Пеев и Коста Карагеоргиев. Това е една поетична, с художествено въображение и култура създадена естрада, съчетала в постановката си условността и графичната пластичност като органична форма на своеобразното съдържание. Напълно заслужено „Продавачът на надежда“ получи наградата за най-добър телевизионен късометражен филм.

Киностудията при МНО се представи с три късометражни филма. От показаното явно личи, че основен проблем поне пред филмите, които имаме възможност



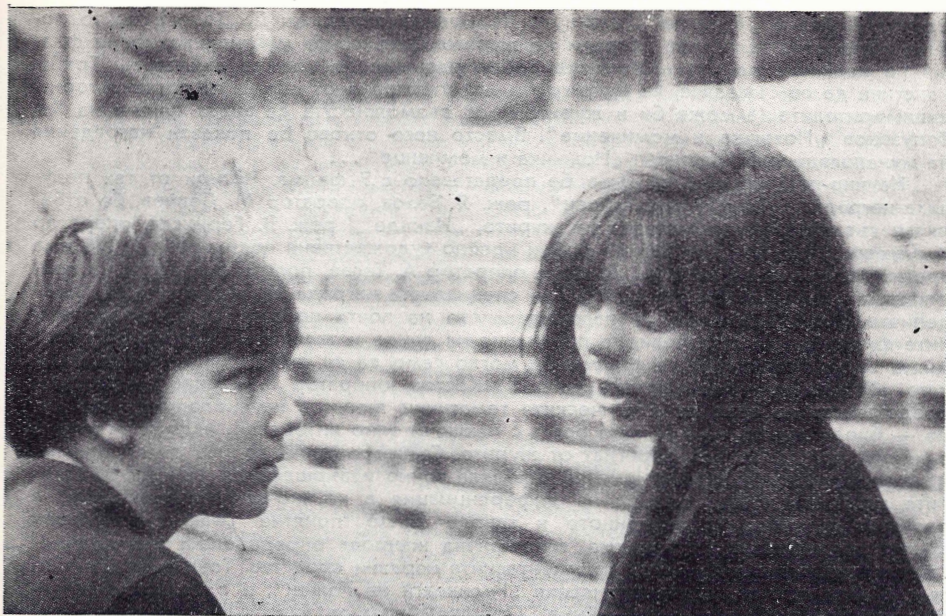
Из филма на документалната студия „Импровизация“

Кадръ от късометражния филм „Реликвата на Рожен“



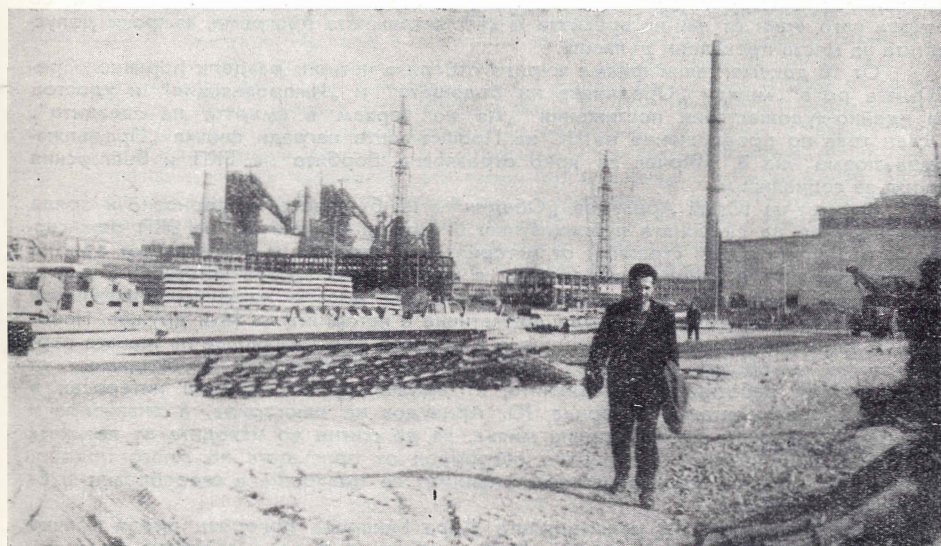
да гледаме от тази студия на общодостъпния екран, продължава да бъде синтезът между художественото майсторство и тезата, органично произтичаща от специфичността на тематиката. Този проблем изниква особено остро пред филми като „Велик е нашият войник“ и „Гранична заграда“, докато във филма „Янки“ на Г. Генчев е намерил сполучливо разрешение. Тъй като филмът е вече известен на нашите зрители — той бе отбелязан в печата и във връзка с награждаването му миналата година на фестивала в Лайпциг — няма да се спираме сега на него.

След четири поредни „златни рози“ на първите четири национални фести-



„Има време да се мисли“

„Продължаваща поема“



вали нашият изтъкнат майстор на анимацията, засл. арт. Тодор Динов за първи път се размина с голямата награда. Неговият филм „Изгонване от рая“ прилага в нашата анимация опита за съчетаване на живо актьорско изпълнение с анимационното изображение, но за съжаление при една неизяснена докрай драматургическа структура. Той трябваше да отстъпи пред решения в традиционния анамимационен стил, но свеж, остър, лаконичен и все пак обхванен по мисълта си филм на

Зденка Дойчева „Дупката“ (сценарист П. Панчев, художник Д. Донев), който получи една от специалните награди на журито. Останалите мултипликационни филми не надвишаваха познатото вече добро равнище на нашата анимация. Трябва наистина да се съжاليا, че едно грубо недоглеждане от страна на организаторите лиши зрителите (а може би и журито!?) от възможността да видят филма на Хр. Топузанов „Ножичка и момиченце“. Вместо него отново бе показан наградения на миналогодишния фестивал „Ножичка и момиченце“ ...

Научно-популярното ни кино бе представено с 9 филма. Четири от тях получиха награди: „Реликвата на Рожен“, реж. Я. Вазов, оператор М. Делчев, бе отбелязан със специалната награда на журито, „Накъде“¹, реж. В. Геринска, оператор И. Самарджиев, бе удостоен за добри идейно-художествени постижения, „Все има време да се мисли“, реж. А. Игнатов, оператор А. Тасев, получи наградата на критиката, а „Птицекомбинат за яйца“ — специалната награда на министъра на земеделието. Няма съмнение, че награждаването на почти половината от представените филми звучи като солидно признание на труда и таланта на творците от студията за научно-популярни филми. Би могло само да се съжاليا, че такъв филм като „Вътрешновидова борба“, реж. К. Костов, оператор В. Василев, единствен представител на една от класическите тематични линии в научнопопулярното кино — биологичната, — при това богат с изключително интересни, издебнати трудно в натура кадри, бе пренебрегнат от журито. Същевременно трябва да се посочи, че в наградените четири филма се отразява точно извършващият се през последните години и у нас процес на диференциация в научно-популярното кино, в резултат на който традиционното и твърде общо понятие „научно-популярен филм“ придобива все по-голяма, специфична жанрова определеност при подчертано предпочитание на чисто документалните изразни средства. Този документализъм е налице и в изкуствоведческия „Реликвата на Рожен“, и в историко-аналитичния „Накъде“, и в репортажния „Птицекомбинат за яйца“. Но той е особено характерен за социологичната анкета „Все има време да се мисли“, построена изцяло на директни интервюта. Именно с непосредствеността на материала, с остротата на проблема — юноши, младежи, родители и педагози говорят пред камерата по въпроса за професионалната ориентация на младежта — с анализа, до който режисьорът достига, съпоставяйки отделните мнения, този филм се откроя като един от най-интересните в късометражната програма, въпреки допуските на места прекалени дължини.

От 18 документални филма журито отбеляза четири: раздели поравно „Сребърната роза“ между „Обединява ни бъдещето“ и „Импровизация“ и удостои за идейно-художествени постижения „Аз не вярвам в смъртта на звездите“. Освен това по предложение на ЦС на Профсъюзите награди филма „Продължаваща поема“ на В. Мирчев за ярко отразяване борбите на БКП и българския народ за социализъм.

Филмът на Юрий Арнаудов „Обединява ни бъдещето“ е сериозно и зряло произведение на екранната публицистика. В чест на IX конгрес на БКП режисьорът е разлистил някои страници от историята на партията и е проследил едно от най-характерните и специфични явления в нашата политическа история — дружбата между комунисти и земеделци, прераснала днес в нерушим политически съюз. Сложна и на моменти твърде драматична е историята на тази дружба. Необходими са няколко кървави урока, нужно е пълното болшевиизиране на нашата партия, за да се прозре докрай от двете страни историческата необходимост от съюза между работниците и селяните, от единния фронт. Открил интересен и оригинален документален материал, Ю. Арнаудов не илюстрира, а анализира и съпоставя с търсеща публицистична мисъл, за да стигне до изводите от логиката на живота и на историята. Напълно освободен от присъщата на много подобни филми кука патетика и декларативност, филмът се превръща в своеобразен публицистичен размисъл.

„Импровизация“ на режисьорката Дора Винарова покорява преди всичко със свежата си, съвременна форма. В тази посока филмът е сериозно постижение за нашето документално кино. Разбира се, голям дял за това има и отличната операторска работа на Хр. Рачев. Но достойнствата на филма не се изчерпват само с формално-художествени постижения. Стремехът да се проникне в творческия процес по изграждането на една съвременна естрадна музикална пие-

¹ За този филм, посветен на ранните теоретични трудове на Д. Благоев, виж отзива на В. Найденова в кн 16 1966 г. на сп. „Киноизкуство“.

са, да се разкрият сложните интонационни връзки с фолклора и да се портретуват четиримата членове на квартета на Милчо Левиев говори за многоплановост и сложност на творческата задача, които респектират.

За съжаление оценката ни за останалите два наградени филма не може да бъде така безрезервна. Твърде малко творческо въображение е проявил режисьорът Румен Григоров в „Аз не вярвам в смъртта на звездите“. Емоционалното въздействие на този филм идва изключително от великолепната игра на талантливата ни актриса Мила Павлова в показаните откъси и от нейната трагична участ, добре известна на зрителите. Така, както е направен, филмът би изиграл добре своята роля непосредствено след смъртта на Мила Павлова като своеобразен филмов некролог, но днес зрителят очаква да види филм с повече размисъл и обобщения за голямото изкуство на тази актриса, напуснала сцената в разцвета на своите творчески сили. „Продължаваща поема“ на В. Мирчев е оригинално замислен опит да се разкаже от екрана с помощта на поезията за борбите на Партията и победния ход на социалистическото строителство у нас. Поезията звучи главно в подобрените стихове от известни наши поети и недостатъчно в екранното изображение. Не се е получил навсякъде зримият еквивалент на словесния поетичен поток.

Не можем да не споделим накрая, че недоумение буди пълното пренебрегване на филма „От 1 до 8“ на Хр. Ковачев. Този филм ни донесе само седмици преди нашия фестивал голямата награда на такъв реномиран фестивал за късометражни филми като този във Венеция. Това е ярка, авторска творба на извънредно важна социална тема, решена кинематографично оригинално и въздействащо. Неоправдано бе оставен без внимание и хубавият филм на Невена Тошева „Малката художничка“ — непретенциозна, едва ли не репортажно уловена, но същевременно богата в своя подтекст студия за поведението и реакциите на възрастните пред живописното творчество на десетгодишната Ваня Петрова, показано на уредена в София изложба.

Има едно състоятелство, което автоматически застава като обективен аргумент срещу всички наши критически бележки за работата на журито и което ни е добре известно: малкият брой на предвидените награди. Фактически без наградата на критиката и на ЦС на Профсъюзите журито разполагаше за 45 филма само с 3 награди. Но това е аномалия, за която трябва в бъдеще сериозно да се помисли и която става още по-очевидна, като имаме предвид, че в същото време шест игрални филма се състезаваха за 5 награди! Също така трябва да се помисли дали при такава широка количествена база, каквато предлага нашето късометражно кино, не е вече целесъобразно да разделим по време, а евентуално и по място националния фестивал на игралния и на късометражния филм, за да се избягнат и такива аномалии, като например прожекция, траеща близо 200 минути! Нека проявим нужното уважение към безспорните постижения на късометражното ни кино и създадем най-благоприятни организационни предпоставки за тяхното наистина фестивално, т. е. празнично представяне. Това, струва ни се, би могло да бъде един от по-общите изводи от тазгодишния VI национален кинофестивал.

НАГРАДИТЕ НА ШЕСТИЯ НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ

Журието за игрални филми даде голямата награда „Златната роза“ на режисьора Вълчо Радев, сценариста Веселин Бранев и оператора Борислав Пунчев за филма „НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“, а специалната награда — на Гриша Островски и Тодор Стоянов за филма „ОТКЛОНЕНИЕ“.

Награда за най-добра женска роля бе присъдена на заслужилата артистка НЕВЕНА КОКАНОВА за ролята ѝ във филмите „С дъх на бадеми“ и „Отклонение“. Заслужилният артист ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ получи награда за най-добро изпълнение на мъжка роля във филма „С дъх на бадеми“.

ЦК на Комсомола присъди награда за кинопроизведение с патриотична тема на филма „С ПАГОНИТЕ НА ДЯВОЛА“.

Журието на кинокритиката награди операторите ТОДОР СТОЯНОВ и АТАНАС ТАСЕВ за безспорни творчески постижения във филмите „Отклонение“ и „С дъх на бадеми“.

Награда „Златна роза“ за късометражен филм тази година не бе дадена. „Сребърната роза“ бе поделена между късометражните филми „ОБЕДИНЯВА НИ БЪДЕЩЕТО“ и „ИМПРОВИЗАЦИЯ“. Две специални награди получиха „РЕЛИКВАТА НА РОЖЕН“ и „ДУПКАТА“. Филмът „ПРОДАВАЧЪТ НА НАДЕЖДА“ е носител на наградата за телевизионен филм. За добри идейно-художествени постижения с почетни грамоти бяха удостоени късометражните филми „НАКЪДЕ?“ и „АЗ НЕ ВЯРВАМ В СМЪРТТА НА ЗВЕЗДИТЕ“.

ЦС на профсъюзите награди филма „ПРОДЪЛЖАВАЩА ПОЕМА“.

Журието на критиката присъди награда на филма „ИМА ВРЕМЕ ДА СЕ МИСЛИ“ за сполучливо поставяне и анализиране на остър социален проблем от нашата съвременност.

МАРЛЕН ХУЦИЕВ, МОРАЛНАТА АЛТЕРНАТИВА И МЛАДЕЖТА

— Бележка за филма „Юлски дъжд“ —

Шест години разделят двата последни филма на Марлен Хуциев. Би било логично да предположим, че тази неестествено продължила пауза ще наруши мисловния му ритъм, ще измени творческата му насоченост. Всъщност изтеклите години се оказаха добра връзка, сигурен мост от „Аз съм на двадесет години“ към „Юлски дъжд“.

„Юлски дъжд“ ни донася доказателства за ефективността на „загубените“ години. От тяхната проверка М. Хуциев е излязъл по-умъдрен, по-спокоен, по-сигурен в себе си и изкуството си. Случайните изпадения, капризите на случая престава да играят ролята, която играеха преди. Новият филм е по-определен, по-конкретен, по-целенасочен. Режисьорът е придобил уменията да обуславя жизнения поток, да отделя от стремителното му течение миговете съществуване, които са му необходими. Екзалтицията от неочакваните находки няма предишната власт над него, преосмислил е и своята концепция за „незабележимия герой“...

Но едновременно с това „Юлски дъжд“ е загубил част от неповторимата поетичност на „Аз съм на двадесет години“ — поетичност, която отговаряше най-точно на момента на първо обсъждане с живота. Поетичност, носена от герои с възторжени очи, съзвучни с външно прекрасното, вълнуващи се от красотата на годишните сезони... През цялото време на „Аз съм на двадесет години“ звучаха стихове, сякаш римуващи се със спонтанно избликналите чувства, които напират, търсят форми да се изразят. Възторжената им приповдигнатост е съзвучна със симфонията на града. В „Юлски дъжд“ Москва

е друга. Нейният вид е не римувана поезия — по-скоро философска проза. Има нещо властно, шеметно в напора на улиците ѝ, твърде материални в своя ход, твърде реално очертаващи мащабите на един живот, в който всеки трябва да притежава сили и кураж, за да има истинското си място. На смяна на риторичната патетичност на младите поети е дошла градската фолклорна песен на Окуджава и Визбор с тихи, едва звучащи тонове, лаконична, тъжно умъдрена, леко съзерцателна. Дали не е дошла умората? Дали в този процес на умъдряване и преценка не е загинал безвъзвратно поривът на юношите, страстта на двадесетгодишните, решимостта на влизащите в живота?...

Хуциев като че заедно със своите герои е извървял разликата във възрастта между Сергей от „Аз съм на двадесет години“ и Володя от „Юлски дъжд“. Новият филм е равностоятката на предишните му герои, след като животът е прибавил още десет към двадесетте им години. Имам чувството, че пред нас е една и съща история, една и съща съдба в своята продължителност. Двете произведения естествено се вливат в едно, образувайки мащабна морална фреска на времето ни.

В „Юлски дъжд“ М. Хуциев тръгва оттам, докъдето беше достигнал в своите предишни изследвания — от пределно общата максима: „Да бъдем верни на себе си“. Досега той я постулираше априорно. Този път доказва нейната целесъобразност чрез разглеждане случая на отклонение от нея. Героят на филма Володя в търсене на стойности, които биха му позволили да се утвърди в живота, изневерява на същно-

стта си. Не устоява на огромното обществено напрежение. Трудно е да се каже, че не се е съпротивлявал в началото, но за Марлен Хуциев този момент на колебание като че е без значение. За него същественото е отстъплението, мотиви винаги могат да се намерят! Режисьорът отказва да дискутира проблема за допустимостта и характера на компромисите. Изисква една априорна принципност. Отказва да чуе всякакви съображения от сантиментален или практичен характер; не е склонен да извинява личната вина с обществени мотиви. Обича герои, стоящи над принудата на обстоятелствата. Моралният избор е централен проблем на неговите герои. Резултатът от избора — основна характеристика!

В края на филма Лена, напускайки Володя, му казва: „Братовчедка ми ме питаше какъв си: зъл, добър, пиеш ли... Казах ѝ всичко, както си е. Обективно. Всички твои достойнства. Казах ѝ, че не пиеш, че не си скъперник, че не си женкар... Че имаш лек характер и не си страхливец. Но знаеш ли, сигурно никога няма да мога да ѝ обясня защо независимо от всичките ти добри качества няма да се омъжа за теб.“ Това, което Лена смътно чувства, без да може още да формулира, Хуциев знае отлично.

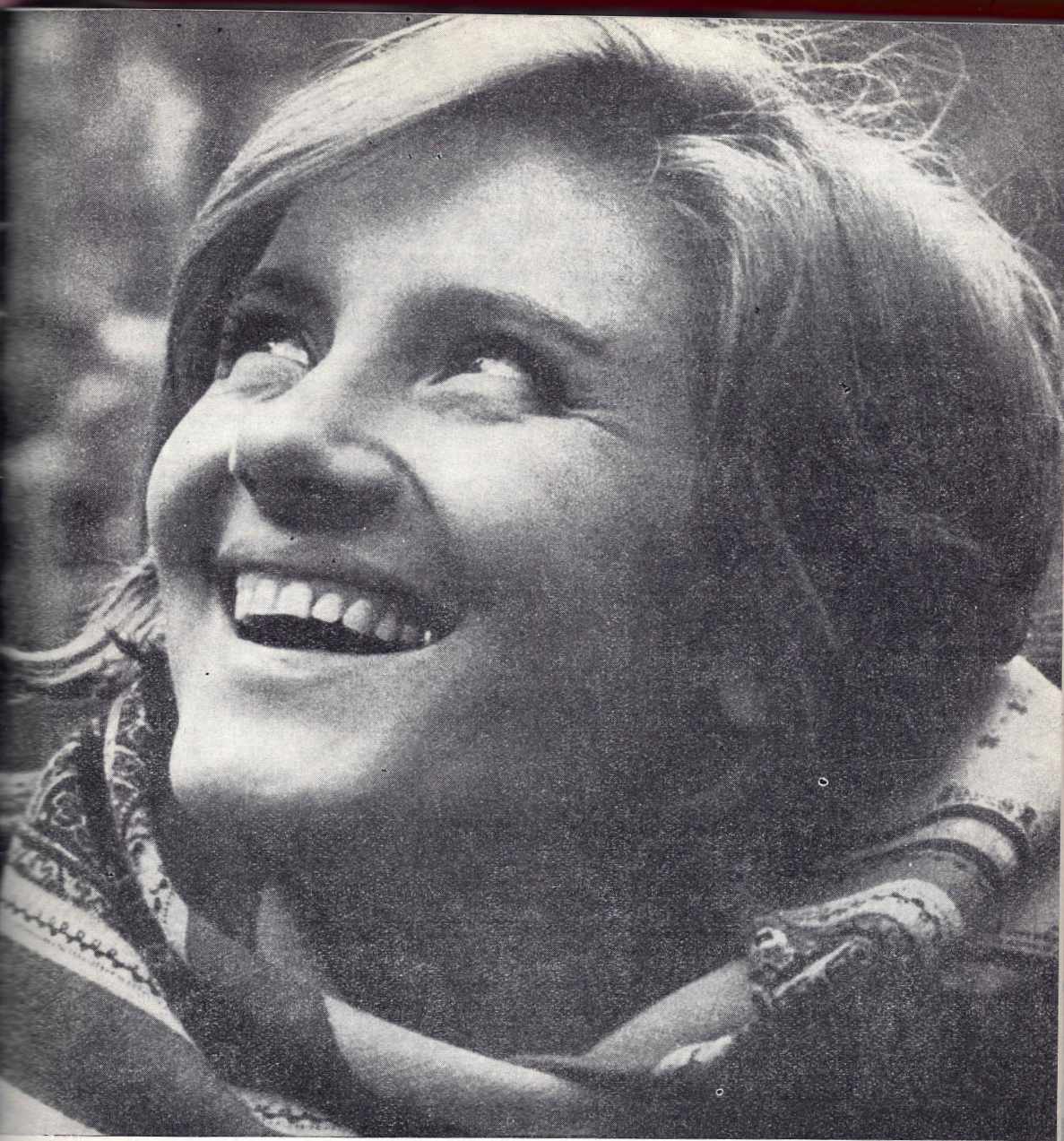
Кризата в любовта идва да потвърди тезата за цялостта на моралния облик. Заедно с компромисите, заедно с гражданския банкрут се разрушава и първоначалната симпатичност на героя. Слаб, неустойчив, недостоен в обществения си живот — той е недостоен и в любовта си. Това е предупреждение — заедно с гражданските устои се рушат и човешките му устои.

Загубването на Лена би трябвало да бъде тежко наказание за героя, който все повече губи другарите си, а бъдещето му очертава един живот без приятелство. Във филма обаче тази загуба не е представена като удар. Хуциев се интересува от раздялата само дотолкова, доколкото е свързана с героинята. На Володя не му е дадена възможност да изживее тази своя драма, в която би почувствувал моралното си поражение. Огромната, непознаваща пощада суровост на режисьора му отказва човешкото страдание. С това е пропусната възможността произведението да придобие още едно, непритежавано сега измещение.

Хуциев фиксира безелите на времето след XX конгрес: борбата за преодо-



ляване догматичните норми на живот и ръководство, съпротивата на старото, което търси форми да остане, инерцията на навиците, изключваща автоматичността в промяната на положението. „Истината побеждава едва в четвъртото действие“ — въпреки привкуса на огорчение в тази реплика на най-чистия от героите на филма Льова има здрав оптимизъм. И едно разбиране, че в та-



кова време повече от всякога е необходимо да имаш позиция. Нещо повече, самото време задължава да имаш позиция! Белият и черният кон, фолклорните символи на избора, са напуснали приказния свят и шествуват из московските улици. Всеки миг може да ни срещне с тях...

Намирам обаче едно противоречие в намека за реката Ян-цзе и присъствието на научен ръководител от типа на Шиповалов. Това са символи на раз-

лично време. Били са типични такива като Шиповалов, но тогава реката Ян-цзе не е притежавала днешния си ореол на слава. Предпочитанието към символични ситуации, от една страна, невниманието към конкретните мотиви в поведението на героите и необходимостта да ги използва — от друга, довеждат

Евгения Уралова
в ролята на Лена

до това смесване на пластове на времето. Учудвам се на присъствието на нелепата история с Шиповалов! Чужда на съкровения дух на филма, тя сякаш е взаимствувана от десетките еднакви книжки, които от петдесет и шеста насам заливат книжния пазар, заели се в хор с критиката на ръководителя от култовски тип, убедени, че с това изчерпват проблема. Но тук може би е единственото място, където вкусът на режисьора към действително съвременното е изневерил...

Истински герой на филма е Лена. С нейния образ Хуциев прибавя още няколко штрихи към вече създадения от него портрет на съвременната младеж: неустановеност, странно съжителствуваща си със стремеж към самостоятелност, устойчивост, не изключваща неспокойствие. Един от героите казва: „Днес е неудобно да нямаш неприятности!“ Тази реплика прозвучава като програмна. Непокоествието е противопоставено на конформизма, на компромисите, на инерцията да се живее... То тласка Лена към преоценка на досегашния ѝ живот. Преоценката започва с интимната ѝ връзка. Краят на филма разделя двама чужди един на друг хора...

Някои могат да възкликнат: „Ах, отчуждение!“ Разбирам какво би извикало в съзнанията им имената на Бергман или Антониони... философското убеждение на тези автори за невъзможността на истински човешки диалог намира в изкуството своя популярен превод в идеята за невъзможността на любовта. И дотолкова, доколкото любовният роман на Лена и Володя свършва с раздяла (сега си давам сметка, че ние сме привикнали на едно изкуство, което не може да понася раздели), механичното сравняване прилепва чуждия етикет, за да определи тяхната драма. Повърхностността на едно такова тълкуване би станала очевидна при обикновената съпоставка на филма, който е пред нас, с който и да е от филмите на Микеланджело Антониони.

Героите на Антониони са изчерпани емоционално, уморени и скучаещи. Асоциални по своята природа, те преживяват рушенето на интимната връзка като крах на света изобщо. Но от друга страна, Антониони се страхува да отнеме на своите страдащи герои тази последна опора. Водещ изследването си на нивото на отделния индивид, той отрежда на любовта особена мисия. Вижда в нея единствен лек срещу свирепата самота, срачу пустотата на съ-

ществуването. В края на филмите му героите намират една утеха: те стоят за кой ли път истинския труп на своята любов с един жест на взаимна милост. Това, че остават заедно, ще им позволи да продължат да живеят.

Неконтактността на героите от „Юлски дъжд“ е принципна, израз на индивидуален морален протест. Изпълнена е с обществено съдържание — отказ от компромиса, несъгласие с определени морални принципи... „Отчуждението“ между Лена и Володя идва не от абстрактната криза на чувствата, а като реално последствие от гражданското и човешкото деградирание на героя. Израз е не на принципиална невъзможност на човешкия диалог, а прекъсване на конкретния диалог между двамата, в чието безсилие Лена е убедена. Раздялата не обрича героинята на самота. За нея тя има стойност на връщане към живота, на установяване на контакти, радостта от които беше престанала да чувствава.

Началната панорама на Москва е нарязана от изпълнените с богат душевен живот портрети на хора от Възраждането. Отначало мислим, че те идват да се противопоставят на губещите се в потока на съвременния град лица на днешните хора. След това узнаваме, че Лена работи в типографията, която изработва техните репродукции. Една от тези репродукции виждаме закачена и в стаята ѝ. Сега вече в неочакваното връзване откриваме друг смисъл — материализиране на съкровения, още неизявена същност на героинята, една потенциална действителност, един неосъзнат стремеж да се слее с човешкия дух на класическото изкуство. Това е елемент от нейното търсене. По-късно виденията изчезват. В края на филма в застаналите на групи младежи тя ще открие прилика с хората от старите платна. Живият дух на нашето време достига до съзнанието ѝ. Това е доказателство, че Лена е намерила отново себе си. Преодоляла един цикъл, едно празно време, тя се връща там, откъдето е започнала, когато е била на годините на Сергей.

И тук, както и в предишния си филм, Марлен Хуциев не е могъл да се затвори в отношенията на девойката. Не му достига въздухът на нейните проблеми. Погледът му бяга встрани, много по-чувствителен към средата, към обкръжението, към колективната съдба. Той изпитва нужда да обобщава. Героите му не биха могли да имат съд-

ба, различна от съдбата на своето поколение. Ето защо се стареа да установи точното им място в заобикалящия ги свят. Това е подчертано драстично във финалите на двата му последни филма.

И в „Юлски дъжд“ Хуциев е останал верен на своята идея за приемствеността на поколенията. за подемане делото на бащите. Но веднъж приел това, той е много чувствителен към стремежа на всяко поколение за оригинален принос. Всяко поколение е плод на своето време и само то може да се окаже на висотата на принципите му. Както и в предишния си филм, режисьорът се обявява против взимането на готови истини, против гравитирането около мъдрости, родени в чужд опит. Той осмисля вярността към предишните поколения като вярност към принципите им. Тази вярност предполага младите да открият вътрешната си мярка и да ѝ бъдат предани в степента, позволила на бащите им да бъдат това, което са.

Сега си давам отчет, че в „Аз съм на двадесет години“ имаше известна тенденция към механично разграничаване на поколенията (дотук приносът на едното, оттук думата на другото), едно незастъпване по време, за което може би спомагаше и фактът, че героят се обръщаше към своя загинал във войната баща. В „Юлски дъжд“ диалогът между поколенията не е мислен, а реален. Това внася съществени корективи в постановката на въпроса — времето поставя едни и същи проблеми и пред двете поколения. Което на свой ред обуславя принципно ново отношение между тях.

Опитът от фронта, мъжеството и героизмът на едно друго време не могат да дадат отговор на въпросите, които стоят пред днешните хора. Иначе Алик — умореният и съмняващ се бивш боец — би знаел, защото тук той е в двойко положение, събрал в себе си и бащата, и сина от „Аз съм на двадесет години“. Какво тогава го е накарало да дойде на срещата на ветераните фронтовици? Какво събира всяка година в деня на победата оцелелите герои? Причината не е само в радостта. Да си припомним уморената женица, натежала от ордени, която, не намерила никого от своите, присяда тъжно до колоната... Миналото не може да даде отговор на днешните съмнения, но то не е без отношение към тях. То е един вечен огън, едно подхранващо увереноста в човешките си-

ли огнище... И ние виждаме някаква непозната светлина да обжаря смутеното лице на Алик. Той се е докоснал до нещо съществено, до един забравен извор на мъжество, който го връща към него самия.

След сбора на ветераните камерата отскача и улавя лицата на група младежи. Тази група е друга, редиците са застинаели, неми, като че в очакване. Липсва това велико общо изпитание, което да ги е направило такова интимно множество, каквото е срещата на фронтоваците. Изображенията на двете групи са разкъсани. Няма пряко заявено пространствено единство. Такава елементарна връзка не е и търсена. Хуциев се стреми да установи вътрешно единство между поколенията. От фронтоваците камерата панорамира по тържествената колонада на Большой театър. Подготовката за празника не е приключила, все още само първите колонии са украсени с триумфалните червени знамена. Стълбата, подпряна на една от колоните, свободна, очаква тези, които ще имат в ръката си знаме. След това идват изображенията на струпаните на групи младежи. Те са тези, на които предстои да добавят непоставените знамена на победата. Битките, в които ще бъдат спечелени тези знамена, предстоят! Камерата се вглежда изпитателно в лицата пред нея, без да се стареа да скрие присъствието си. Тя се мъчи да проникне под видимостта им. Исква в това разнообразие от физиономии, чужди на преднамерено благородство и гарантирани качества, да улови общото, характерното, свързващото. И лицата отсреща сякаш разбират нейните въпроси. Те стават и техни въпроси: какъв трябва да бъде нашият героизъм, какво очакват от нас, каква да бъде мярката на живота ни?...

Лена и нейните връстници с броя на годините си влизат в тази междинна сфера, от която хората преминават към едно или друго поколение според желанието си и според заемащата позиция. Ето защо Хуциев е склонен да се върне отново към възрастта на предишните си герои, към тези, които сега са на двадесет години. Даже по-назад — към тези, които са на шестнадесет... Накрая на филма, в последния кадър, между раменете на шестнадесетгодишните, чувствителната камера улавя стремящо се да си пробие път десетгодишно момченце. Може би това, към което се стремят Сергей и Лена, ще се удаде на тези, които идват след тях, когато удари часът на тяхното неспокойствие. А този

час за всяко следващо поколение идва все по-рано и по-рано.

Краят на филма ни оставя пред една внушителна верига на търсещи. Моментното униение от банкрута на Володя и тревогата от неустановеността на Лена се губят в оптимистичната панорама на идващите поколения. Един оптимизъм, прозвучал дълбоко исторично, защото свързва идеята за усъвършенствването на живота ни с перспективата на младостта.

Твърде често имаме срещи с произведения, на които не им достига творческа енергия, произведения с анемична мисъл и губещи се мотиви на необходимостта им. Те се изчерпват в едно отношение или една история. Тук обратното — имаме чувството, че много от казаното не е доказано, че много от находките само се подхвърлят, че авторите нямат време и сили да се спрат поотделно на всичко това, с което тяхната амбиция за достоверност, пълнота и актуалност е пренаселила творбата. Но това, което на пръв поглед би могло да събуди упрек, постепенно в процеса на осмислянето на произведението се открива като негова неповторима същност. Тази претрупаност на идеите, тази нестройност и неакцентираност, тази неотдаденост на предпочитанията — престават да бъдат само елементи на стила и се превъзват в характеристика на героите и средата.

Както предишният филм, и този е много по-богат от своята тема. Редица от епизодите предполагат отделно тълкуване, подробно и далеч по-обемно от реалното им траене. Наистина „Юлски дъжд“ е „мъчно“ произведение, което не ни допуска веднага до себе си, което не търпи фалшиво фамилиарничене. Трябва една естествена вътрешна нагласа, едно освобождаване от оби-

чайния поглед върху заобикалящото ни да ни приобщи към неговия дух, към всеобхватността му. Възприемането е затруднено и от сложния кинематографичен език. Стилът на Хуциев е свързан с някои съвременни търсения в киното: свобода на монтажните връзки, публицистичност, литературна алегоричност, издигане на словото до основно изразно средство. С този филм става очевидно това, което забелязвахме, но без да се спираме при него, още в предишния филм — Марлен Хуциев не желае или се затруднява в предаването на индивидуалните отношения в тяхната ярка пълнота. Съдбите на неговите герои умират в техните позиции. Филмите му са философски размисли за духа на времето, за настроенията на поколенията, за проблемите на деня..

Накрая искам да подчертая — силата на „Юлски дъжд“ не е в безпогрешността му. (Никой от нас не притежава такава гаранция). Може би през последните години не е имало по-дискуссионен филм. Би било погрешно да издигаме за еталон неговата естетика или неговия подход към проблемите на съвремението. С това бихме противоречили преди всичко на собствения му дух — нещо, от което Хуциев се предпазва най-много, е да дава рецепти. Респектът, който внушава, идва от друго: от мащабността на предприятия опит за систематизиране на възгледите за нашето време. Плод на творческа енергия и талант, в своята откривателска дързост и насоченост, така необходими и редки, „Юлски дъжд“ потвърждава особеното място, което М. Хуциев заема в границите на социалистическите кинематографии още с „Аз съм на двадесет години“.

Ивайло Знеполски



МЕЖДУНАРОДНИЯТ КИНОФЕСТИВАЛ В МОСКВА

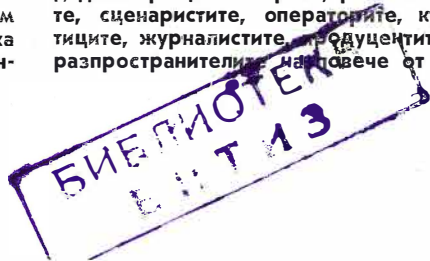
За пети път вече кинематографистите от цял свят се събраха в Москва, за да покажат плодовете на своя творчески труд. Международният московски кинофестивал натрупа вече голям опит, все по-определено изпъкват чертите на неговата своеобразна физиономия, стават очевидни огромните му достойнства и предимства, набелязват се и някои характерни слабости, каквито едно такова крупно и сложно предприятие не би могло лесно да избегне...

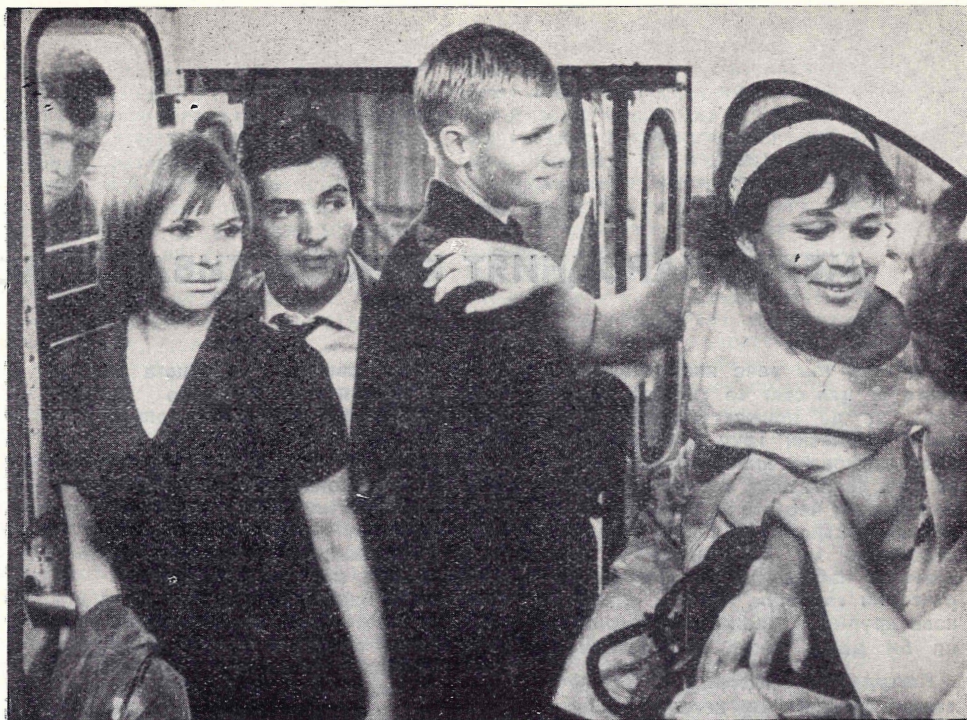
Петгодишната история на този фестивал показва, че неговият благороден девиз: „За хуманизъм на киноизкуството, за мир и дружба между народите“ привлича неизменно симпатиите на честните и талантлив художници от всички континенти. Принципите на творчеството, което вярва в човека и прогреса, което се позовава на човешкото у човека, което ненавижда разтлението и мрака, социалното и национално подтисничество, са широка платформа, която е в състояние да обедини автори с несъмнено различни възгледи и убеждения, но общо неприемащи и противопоставящи се на реакционното и упадъчно изкуство. Тук се крие основният извор за магнетизма на Московския кинофестивал. Тъкмо на този фестивал редица бележити произведения на съвременното кино, проникнати от високи и светли идеи, намериха своето признание. Достатъчно е да споменем такива филми като съветския „Съдбата на човека“, като японския „Голият остров“ или като унгарския „Двайсет часа“, за да не изреждаме целия голям актив на този фестивал. Много са имената на утвърдените кинодейци, към чиято международна слава бяха прибавени нови обогатяващи момен-

ти. И още повече са имената на младите таланти, които тъкмо тук бяха авторитетно оценени и популяризирани.

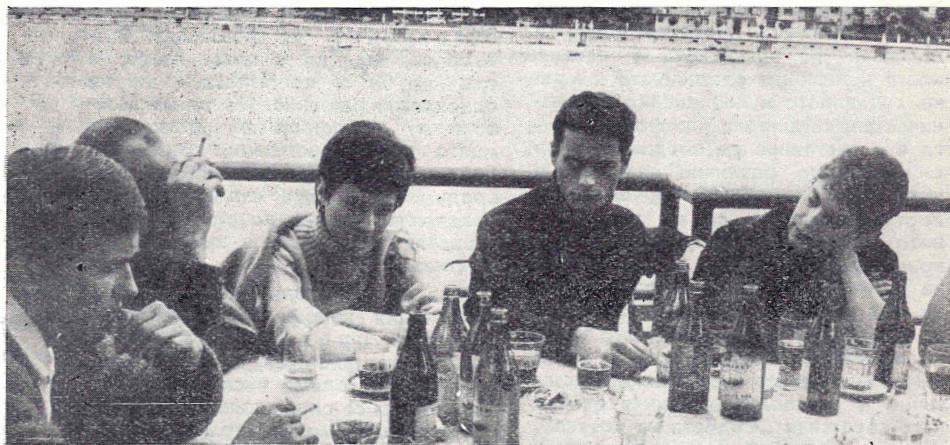
Очевидно е, че няма никакви основания за изменение на девиза на Московския фестивал, за търсене на нова формула. Напротив, може да става дума само за по-нататъшното утвърждаване на този девиз, за непрекъснато издигане равнището на художественото му осъществяване. Би трябвало от практиката на бъдещите фестивали да се отстранят случаите за награждаване на филми с „ножица“ между тяхната идейност и художественост, случаите, когато изкуството се издига творческият ранг на кинопроизведения, които не блесват с особени достойнства. Става дума за постигане на по-плътното единство между политиката и естетиката на фестивала. Разбира се, това не е никак лесно. И едва ли би се постигнало с акт на еднократно решение. Но тъкмо Московският кинофестивал, сравнен с много други фестивали, притежава, би могло да се каже, исторически предимства в това отношение. Тия предимства трябва никога да не се забравят, да живеят в критерия на фестивала.

Една от най-важните особености на Московския кинофестивал е неговата широка представителност. Няма друг фестивал, който да събира такова голямо число участници, на който да се стичат кинематографисти от толкова много страни в света. Международният характер на киносъревнованието в Москва и тази година бе с глобален мащаб. Тук си дадоха среща актьорите, режисьорите, сценаристите, операторите, критиците, журналистите, продуцентите и разпространителите на повече от 56

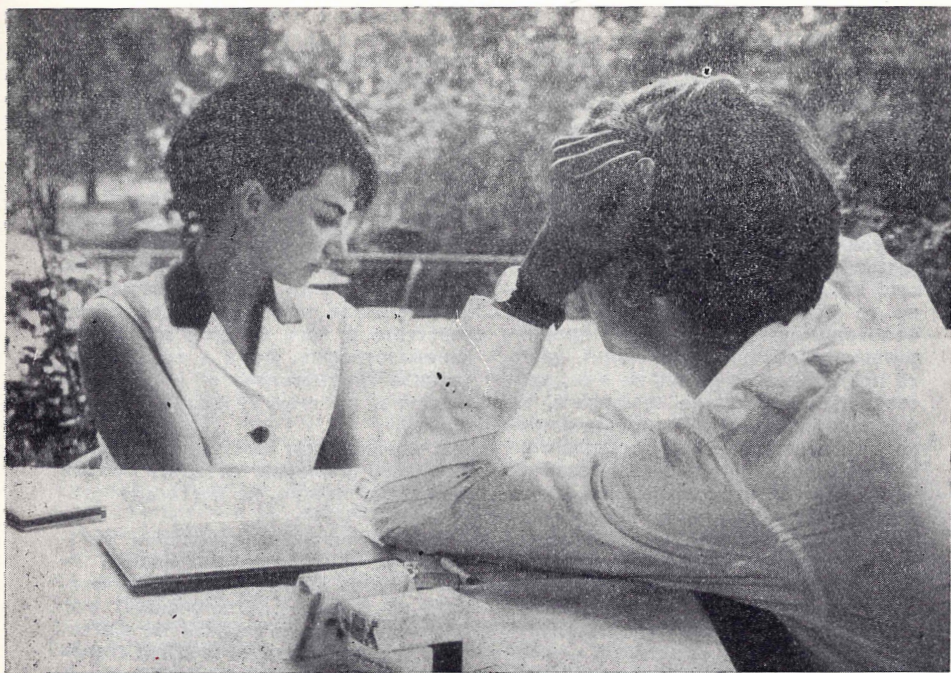




Голямата награда на Московския фестивал бе поделена между съветския филм „Журналист“ с участието на Галина Полских и Юрий Василев



и унгарския филм „Баща ми“, в главните роли — Анзраш Балинт и Кати Шопом



Филмът „Отклонение“ получи специалната награда на журито и наградата на международната филмова критика

кинематографии от цялото земно кълбо. Наред с най-старите кинематографически държави и с получаващите все по-голямо световно признание кинематографии от братските социалистически страни на V кинопоказ в Москва бяха представени и ония, които едва неотдавна заеха своето място върху глобуса на киноизкуството — кинематографиите на страните от Азия, Африка и Латинска Америка. Коя друга страна освен СССР би могла да постигне такива мащаби и такава представителност! Съвсем очевидно е, че тук играят роля не само материалните възможности, но и факторите, свързани с политическия и морален престиж на страната-домакин. Материалните ресурси в случая са умножени с международното обаяние, с притегателната сила на великата съветска страна.

Тук съществува и друг първостепенен момент. Това е равното право на различните народи за участие в такова крупно международно творческо съревнование. Човек трябва да

присъства в прекрасната гигантска зала на Кремълския дворец на конгресите, да види с каква щастлива гордост са изпълнени очите на кинодейците от борещия се Виетнам или от Алжир, или от Камбоджа, или от Перу, за да разбере, че широката представителност на Московския кинофестивал има своите най-дълбоки измерения. При това в Москва не само се представят отделните филми на различните страни, но във връзка с тях прожекции се говори и пише, излизат в пресата богати материали за цялостното развитие на кинематографиите в света. Никъде другаде не се е говорило и писало за развитието на киното в отделните страни по земното кълбо така много и така в крак с най-новите моменти в това развитие, както на Московския кинофестивал. Възможността в известен, макар и не пълен смисъл да се види и почувствува панорамата на световното киноразвитие — ето едно обстоятелство, което тепърва ще се откроява и ще има своите положителни последици.

Разбира се, тук може да се говори за известни отрицателни явления, при които, както се казва, „недостатъците са продължения на достойнствата“. Когато се заредят един след друг слаби филми, чиито недъзи в огромната зала, сред хилядната аудитория сякаш „кътят“ и се подчертават многократно, когато се появи скуката, вялостта, неодобрителният шум (дори и сред една такава културна и коректна публика като московската!) — тогава неизбежно се раждат критически мисли за необходимостта от по-строга предзапителна селекция. Но изходът, както се предполага от някои, не е в „аристократизирането“ на фестивала, не е в накръняването на неговата широка, интернационална представителност, която — нека не забравяме! — е един от най-важните по много съображения белези на Московския фестивал. Примерът на фестивала във Венеция е твърде поучителен. Той ни показва, че съкращаването на „географията“ не във всички случаи води до високото качество. Може да се каже и обратното — колкото и да е трудно съчетанието, стремежът към високото качество не изключва широката представителност. Може би неговата най-естествена предпоставка е тъкмо тая широка представителност. Но за да имаме единство, а не разкъсване на тия два момента, е нужна постоянна, далновидна, умна и своевременна

предварителна работа. При това проBLEMЪТ не е толкова в наличието на слаби филми, колкото в нуждата от по-голям брой хубави филми. Очевидно не всичко е направено, за да се появяват колкото се може повече от най-добрите филми, създавани по света, не другаде, а именно на Московския кинофестивал. В тая посока е необходимо да се отстраняват всички отрицателни фактори, които пречат за издигане равнището на фестивала, както при провеждането на фестивала, така и при определяне участието в него на една или друга кинематография. Дори и социалистическите кинематографии в това отношение не винаги постъпват правилно.

А Московският фестивал е и наши фестивал, фестивал, за който трябва да правим всичко, на което сме способни.

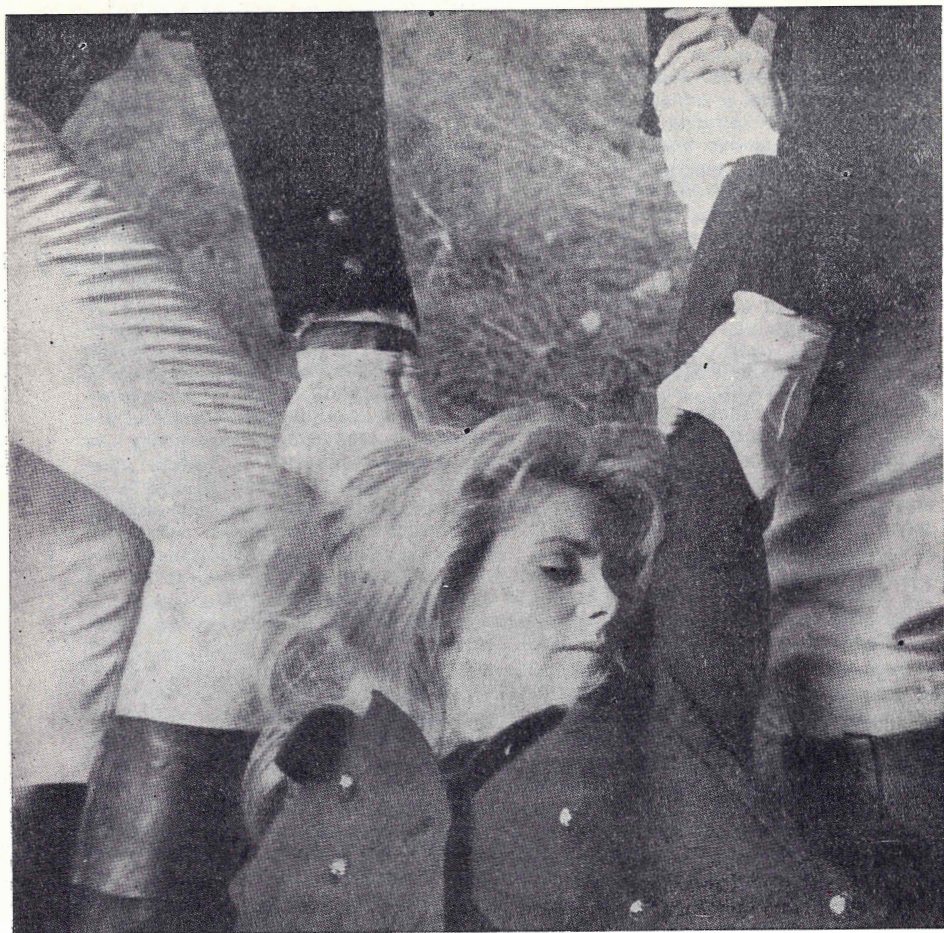
У московски международен кинофестивал донесе голяма победа за българското киноизкуство. Отличаването на филма „Отклонение“ със Златния медал на журито на фестивала и с наградата на ФИПРЕССИ ни изпълва с радост за постигнатото от нашите творци и с желание така да работим в полето на родното ни киноизкуство, че както сред нашия народ, така и на международната арена то да носи високо своето идейно и художествено знаме.

ЕМИЛ ПЕТРОВ

ВЕНЕЦИЯ—67

XXVIII международен филмов фестивал във Венеция присъди своите награди: „Златният лъв на Свети Марко“ — на френския филм „Дневна красавица“ (режисьор Лунс Бунюел), специалните награди на журито — на филмите „Китай е в съседство“ — Италия (режисьор Марко Белокио) и „Китайката“ — Франция (режисьор Жан-Люк Годар), купите „Водни“ за най-добро изпълнение на женска и на мъжка роли — на актрисата Шърли Нйт от филма „Холандката“ — Англия, и на актьора Любиша Самарджич от филма „Утро“ — Югославия, наградата на град Венеция за първа творба — на филма „Ненаситната“ — ГФР (режисьор Едгар Райц). С това бе затворен кръгът на големите международни филмови фестивали — Кан, Берлин, Москва, Сан Себастиан, Венеция — за 1967 година.

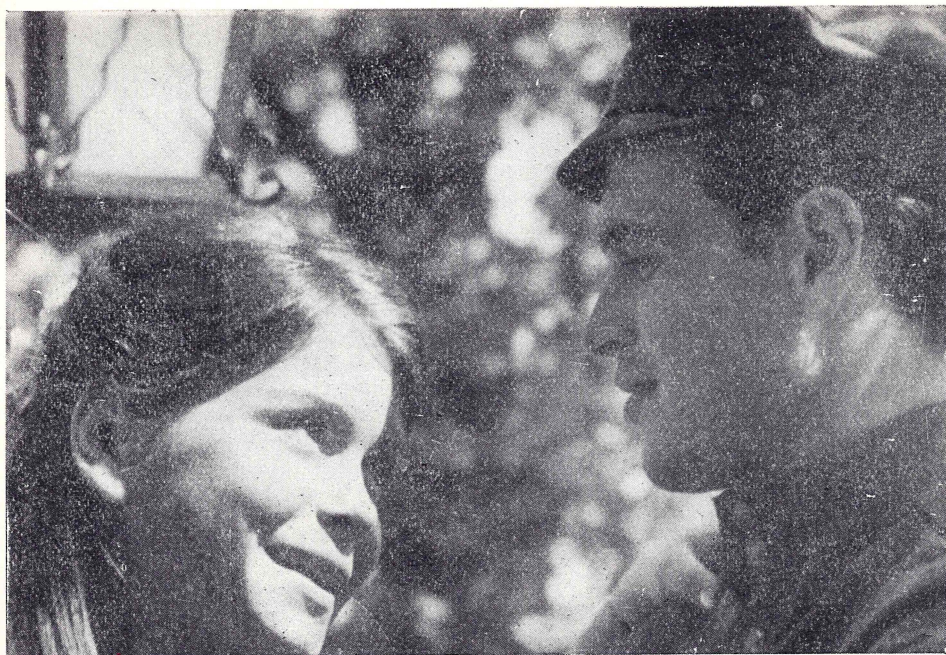
Всеки фестивал има своите цели, своите претенции, своите изисквания, своите особености. Фестивалът във Венеция си е поставил за цел да показва най-добрите и най-интересните филмови произведения от последната година, произведения които утвърждават художествените и техническите качества и които същевременно са представители на различните стилове и тенденции в киноизкуството. Директорът на фестивала проф. Луиджи Киарини е познат на журналистите и на кинокритиците като привърженик на „мозъците“ и враг на „сензациите“, което му е навличало винаги редица неприятности с официалните власти на страните-кандидатки за участие на фестивал, както и с продуцентите от капиталистическите страни и най-вече от Италия. И тази година той не е отстъпил от позициите си. За да подчертае художествения критерий при подбора на филмите, той не е държал сметка за националността на филмите, както това се прави във всички фестивали в света. И затова на XXVIII фестивал във Венеция филмите представляваха не страните си, а своите режисьори. Това, разбира се, даде голямо отражение върху интернационалността на фестивала — от 15 филма в конкурса, представени от 7 страни (Англия, ГФР, Унгария, Италия, Франция, Чехословакия и Югославия) — 5 филма са италиански и 4 — френски. Такива изтъкнати филмови сили като СССР, САЩ, Япония, Швеция, Испания не бяха представени в конкурса. И вместо международно съревнование фестивалът стана арена на двубой между Италия и Франция, които години наред последователно завоюват наградите. Останалите конкуренти са само контур на този двубой. Разбира се, в такъв случай е мъчно да се говори за истински международен фестивал. Неволно си спомням за фестивала в Кан, на който бяха представени в конкурса 29 филма от 22 страни, и за фестивала в Москва, на който се вееха знамената на повече от 60 страни. Това обстоятелство даде силен коз в ръцете на противниците на професор Киарини, които го обвиниха в диктуване програма на фестивала, в еднолични решения, в ограниченост, в схоластичност, в спъване



Сцена от френския филм „Дневна красавица“ с участието на Катрин Денъв

полета на младите. В тези обвинения има известна доза истина „но голяма част от тях не почиват на сериозна основа. Истината е, че проф. Киарини не допуска на фестивала зрелищни филми, закри търговската секция, не се поддаде на натиска на продуцентите и дистрибуторите за „блестящ фестивал“, с което си навлече тяхната неприязън. Истина е също така, че журито на фестивала е „премного интелектуално“, както го нарече един италиански вестник: Алберто Моравия (Италия) — писател и кинокритик: Карлос Фуентес (Мексико) — писател романист; Хуан Гойтисоло (Испания) — писател романист: Едвин Лайзер (ГФР) — кинорежисьор; Виолет Модрен (Франция) — писателка, професор по социология; Сузан Зонтаг (САЩ) — професор по философия, Ростислав Юренев (СССР) — професор в Института по кинематография в Москва. Не може обаче да се отрече, че в конкурса бяха допуснати три филма, които са първи произведения на млади режисьори, че в рамките на фестивала се състезаваха за наградата на град Венеция още четири първи творби, че в информативната секция на фестивала бяха показани още 7 филма, които представляват някаква ценност или някаква новост.

В рамките на фестивала бе устроена ретроспектива на американския вестерн от периода 1903—1928 година, на която бяха проектирани около 50 филма.



Из югославския филм „Утро“.

Заслуга на фестивалния комитет бе и идеята да се почете паметта на Уолт Дисней, като преди всеки игрален филм се прожектираше по един късометражен филм негово производство.

*

Очакваният с интерес филм на Марко Белокио „Китай е в съседство“ (в главните роли Глауко Маури, Елда Татоли и Паоло Грациози) не разочарова. Резервите, които могат да се направят по отношение на този филм, се дължат на обстоятелството, че режисьорът смесва две теми, които са доста отдалечени една от друга и които той не може напълно да свърже. Една жестока картина на съвременното буржоазно италианско семейство и една не по-малко жестока политическа сатира, насочена против италианските социалисти. Режисьорът обвинява последните в продаване на техните идеи срещу задоволяване на амбициите им за участие в правителството. Като се имат предвид сегашната политическа обстановка в Италия и фактът, че Италианската обединена социалистическа партия влиза в правителствената коалиция, филмът може да се окаже като актуален и отразяващ тенденциите в някои групи прогресивни младежи от Запад, които са недоволни от играта на демокрация и парламентаризъм. Авторът, чиито симпатии към тези групи са очевидни, показва корумпирани от властта социалисти и им противопоставя младежи, които проповядват „революционната ярост“ и които не се поколебават да поставят бомба в клуба на социалистическата партия. В своята цялост филмът представлява яростна и блестяща критика на едрата италианска буржоазия. Освен специалната награда на журито филмът получи и наградата на ФИПРЕССИ.

Западногерманският филм „Ненаситната“ получи наградата на град Венеция за първа творба. Дали тази награда е напълно заслужена или е плод на елиминирането на някои други филми поради различни причини (например политически или по-скоро дипломатически), е друг въпрос. Лично аз предпочитам френските филми „Стената“ и „Скокът“, за които ще говоря по-долу. Още през 1966 година в Кан западногерманското кино показа, че започва да се събужда. Тогава филмът



Из филма „Китайката“ на режисьора Жан Люк Годар

на младия режисьор Шльондорф „Ученикът Тьорлес“ обърна вниманието на критиката и на хората от професията. Веднага след него Едгар Райц със своя филм „Ненаситната“ доказва, че умее да наблюдава, да живее активно в своето общество и да го обрисова реалистично. Оригиналният наименование на филма означава „хранене“ и това наименование е многозначително. Райц ни показва една жена, която символизира съвременното германско „консумативно общество“. Тази млада жена, фотографка по професия, се оженва за младеж — слабохарактерен и уплашен от живота. За няколко години тя ражда пет деца, доволна е от живота, изоставя професията си и принуждава съпруга си да прекъсне следването. Дватамата живеят от рентата, която им отпуска нейният баща. Младежът страда, поставен е на кръстопът, откъсва се постепенно от семейството си и пред безизходицата на такъв живот се самоубива. Малко време след това „ненаситната“ половинка се омъжва за един американец и заедно с децата си заминава за САЩ, където продължава своето консумативно съществуване. Този разказ, колкото и невероятен да изглежда, е картина на следвоенното германско общество, породено от германското „икономическо чудо“. В главните роли на филма участват Хайди Шрон, Георг Хауке, Нина Франк.

Младият френски режисьор Кристиан дьо Шалонж представи в конкурса първия си филм „Скокът“. Публиката прие филма резервирано. Критиката беше разделена. Това е историята на един от хилядите португалски работници, които са изпратени пред дилемата — глад или емиграция. И той избира второто. Но работата не е толкова проста. Той е увлечен в тази авантюра от един от модерните търговци на роби, който му обещава работа, благоденствие и лек живот във Франция. Цялото пътуване е една поредица от кражби, лъжи, предателства. Преминал незаконно и без паспорт през две граници — испанската и френската — работникът се установява в Париж, където се запознава с всички низости и унижения, където робува на „благодетеля си“ и където се сблъсква с расизма... На организираната пресконференция Кристиан дьо Шалонж каза: „... Това е мо-

ят принос към една героична борба против съвременното робство, против експлоатацията на човека. Филмът ми е отчаян вик за защита на тези нещастници, които загиват в бордите на големите градове..." Филмът е снет с истински португалски работници-емигранти и без нито един професионален актьор, което допринася за неговата правдивост. Режисьорът проявява в него гражданска доблест и заслужава нашето уважение. Но освен това „Скокът“ има високи художествени качества, които правят от него един от най-значимите френски филми през последните години.

Филмът получи наградата на Международната католическа асоциация за кино.

Втората специална награда на журито бе дадена на френския филм „Китайката“ на режисьора Жан-Люк Годар. Този филм не бе приет нито от публиката, нито от критиката. Какво ни разказва той? През лятото на 1967 година Вероника, студентка по философия и дъщеря на банкиер, поканва приятелите си — трима младежи и една девойка от най-различни слоеве на обществото — да прекарат ваканцията си заедно в луксозния апартамент на нейните родители, които отсъствуват от Париж. Те образуват марксистеска група, уреждат теоретически конференции, пишат неясни лозунги по стените, прочитват библиотеката като заменят всички книги само с малката червена книжка на Мао. След продължителни умудвания решават да променят света, като унищожат всичко старо и като начало — да хвърлят във въздуха университетата, в който учат. Един от групата — Кирилов — не е съгласен с този заговор и се самоубива. Вероника, която жребият е определил да убие съветския министър на културата, който е на посещение в Париж, убива погрешно друго лице, а след това извършва още едно убийство. Но... ваканцията свършва и всичко трябва да тръгне по стария си път... Филмът завършва, но остава куп неразрешени проблеми, защото Годар само минава покрай тях, без дори да надникне в тях... Наистина в края на филма един от героите поучава Вероника, че революцията не се импровизира и че за нейния успех са необходими не отделни групи, а народно единство. Но в същото време Годар вмъква няколко момента, в които явно изопачава позицията на СССР по въпроса за Виетнам. Като иска да осмее френските последователи на „културната революция“, той загубва мярката и смесва маоизма с марксизма. По този начин Годар нанася волюно или неволюно удар върху марксизма и косвено служи на неговите врагове. Така именно беше разбран филмът му във Венеция. Всичко това прави филма неясен, неточен, откъснат от реалния живот. Главните роли се изпълняват от Ана Виаземски, Жан-Пиер Лео, Мишел Семениако, Лекс дьо Брюен.

Веднага след филма на Годар бих желал да спомена за един друг френски филм — „Стената“, първа творба на режисьора Серж Руле по едноименната пиеса на Жан-Пол Сартр. Режисьорът тук е наясно — за него фашизмът е враг и борците против фашизма са борци за народна свобода. Във филма няма колебание, няма съмнение. Всичко е ясно и просто. Действието се развива през време на испанската гражданска война 1936 година. Трима мъже са осъдени на смърт от франкистите: един испански работник, един ирландски доброволец от международните бригади и един юноша, чийто брат е в републиканската армия. Те трябва да прекарат заедно последната нощ. При тях идва един белгийски лекар, който твърди, че е дошъл, за да им вдъхне смелост. Фактически той прави наблюдения за проявите на страха. Тримата изживяват различно това състояние. Пабло, работникът, се стреми да доведе докрай своето размишление върху смисъла на живота. Той не успява в това, но се убеждава в себе си, че всичко, което е направил и което предстои да стане с него, не е отишло напразно. Том, ирландецът, размишлява върху несправедливостите в живота, но мисълта му не тече гладко — той страда много от тази мисъл. Хуан — юношата — е обзет от желание за живот. На сутринта Том и Хуан са изведени, за да бъдат разстреляни. Пабло е подложен на нови разпити — от него се иска да издаде скривалището на ръководителя на партийната група... Цялото действие на филма се развива в една затворническа килия и голямата заслуга на режисьора е, че не остава зрителя да скучае. В разказа има ритъм и живот, чувствава се трагизмът на ситуацията. Филмът е черно-бял със силно контрастни снимки, което е в тон със съдържанието. В главните роли — Мишел дел Кастило, Дени Махафе, Матио Клосовски, Барнар Англад.

Напълно заслужено и без никакви колебания „Златният лъв на Свети Марко“ бе присъден на Луис Бунюел за филма му „Дневна красавица“. Филмът по-

лучи също наградата на УНИКРИТ и наградата „Франческо Пазинети“, присъждана от Националния синдикат на италианските киножурналисти. Ако е присъдено да се каже, че този филм е шедьовър, напълно спокойно може да се твърди, че той е наистина най-хубавият филм на фестивала. И в него, както впрочем и в цялото си творчество, Бунюел ни разкрива една страница от днешното буржоазно общество. Спокойно, равномерно, с опита на добър разказвач, той води действието и когато филмът завърши, зрителят чувства горчивина в устата си. Защото Бунюел неусетно е казал горчиви истини, изобличил е една система, която тика хората в калта... Пиер и Северина (Катрин Денюв и Жан Сорел) са женени отскоро. Те са щастливи и техните приятели Рене и Анри Юсон (Маша Мерил и Мишел Пиколи) им завиждат. Пиер е хирург и прекарва голяма част от денонощието в клиниката. Северина, изоставена сама на себе си, без сериозни занимания, скучае и се отдава на мисли. Случайно тя научава, че някаква нейна позната посещава срещу заплащане една къща за тайни срещи. Това раздразва любопитството ѝ, още повече, че тя си дава сметка за известна физическа неудовлетвореност. Госпожа Анаис (Женевиев Паж), собственичката на една от тези къщи, я приема ласкаво. Посещенията на Северина при госпожа Анаис стават ежедневни. По този начин започва нейният двоен живот: от една страна — семейният дом, любящият съпруг, спокойствието ѝ, от друга — удоволствието, което тя намира при своите случайни клиенти, лъжата и страха... Това не може да продължава дълго време. Марсел (Пиер Клементи), един от клиентите ѝ, решава да я вземе само за себе си. Тя отказва, но той знае коя е тя и за да я принуди да го последва, прави опит да убие мъжа ѝ. Пиер е само ранен, но остава парализиран. Марсел е убит от полицията при преследването. Междувременно Анри Юсон научава истината за Северина и я казва на Пиер.

Чудна е психологията на зрителите. Когато филмът е слаб или посредствен, те набързо напускат кинозалата като че ли те са виновни за неуспеха на филма. Когато обаче филмът е значим, добре направен, интересен, те дълго стоят в или пред залата, разменят мисли, изказват впечатления. Така стана и след прожекцията на „Дневна красавица“. Дълго след полунощ пред двореца на фестивалите в Лидо се виждаха групи, които оживено коментираха...

В конкурса бе показан и унгарският филм „Краят на сезона“ на режисьора Золтан Фабри с Антал Пагер, Клари Толнай, Янош Зах, Лайош Басти и Ноеми Апор в главните роли. Този филм бе правилно оценен и получи три награди: наградата Сан Джорджо на Центъра за култура и просвета на град Венеция, наградата Синефорум 1967 година и наградата на град Венеция 1967 година. Золтан Фабри е познат на Запад най-вече със своя забележителен филм „Двадесет часа“. И в новия си филм той остава верен на любимата си тема — спомена и съвестта в сблъскването между миналото и настоящето. В случая се касае до угризенията на съвестта на един възрастен човек, който мисли, че навремето при фашистката диктатура в Унгария е предал своя работодател евреин. Тези угризения са събудени от незлобивата шега на неговите приятели от кафенето, но нещастното се състои в това, че действието се развива точно по времето на процеса против Айхман. Старецът страда, иска да се предаде на милицията, но там му се надсмиват. Накрая помолва приятелите си да го съдят. Процесът се състои и той е оправдан. Оправдан от тях, но не и от съвестта си, той посяга на живота си. Самоубийството не успява и угризенията на съвестта остават. Остава и въпросът за отговорността въобще... Филмът оставя силни впечатления, но за съжаление Фабри е възприел един доста неясен стил, в който картините от миналото и настоящето се обвърхват по такъв начин, че не винаги е ясно кое е минало и кое настояще, кое е истина и кое плод на болната фантазия.

Чехословашката кинематография бе представена от филма „Нощта на монахинята“ на режисьора Карел Кахиня по едноименната повест на Ян Прохазка. Главните роли се изпълняват от артистите Яна Брейхова, Густав Балах, Мнислав Хофман, Йозеф Кемр. Този филм оставя у зрителя чувство на неудовлетвореност. Сюжетът е много интересен. Действието се развива през 1950 година в момента на национализирането на селското стопанство в Чехословакия. На този фон се разкрива конфликтът между революционния ентузиазъм и религията. В едно село, в което се извършва колективизацията, най-богатият селянин предпочита да избие добитъка си и да се самоубие, отколкото да се включи в кооперативното стопанство. Същия ден в селото се завръща дъщеря му, която е монахиня, но чийто манастир е закрит. Монахинята започва да работи в стопанството като краварка. В нощта срещу коледа тя изпада в нещо като транс — въобразява си, че е



Сцена от унгарския филм „След сезона“

Богородица, и решава да усгрои тържествено коледно шествие. Голяма част от населението, все още вярващо, е обхванато от религиозна треска. Напразни са усилията на ошеченика и на председателя на стопанството да осуетят тържеството. Бившите кулаци на селото, които отдавна мечтаят да върнат старото, се възползват от този случай, за да разформируват кооператива. Сбаче не успяват. Председателят на стопанството, който е решителен, макар и доста груб и ограничен човек, убива един от кулаците. Останалите се разбягват. Монахинята, изгонена от черквата, умира в полето от студ.

На авторите на филма може да се направи упрек, че са искали да кажат много неща в един само филм, че не са избягнали ненужния еротизъм и излишния натурализъм. Стилът им е доста объркан и като че ли малко овехтял, ако бъде съпоставен с филмите, произведени в Чехословакия през последните години.

За останалите филми от конкурса само по няколко думи.

„Чужденецът“ на Лукино Висконти направо разочарова. Блестящият екип: Марчело Мастоияни, Ана Карина, Жорж Вилсон, Бернар Блие, Жак Ерлен, Жорж Жере, прави от него по-скоро един френски филм, ютколкото филм на Висконти. Съдебният процес в края е разработен в стила на френските полицейски филми и не е от най-високо качество.

Не може да се даде висока оценка и на филма „Глава на семейството“ на режисьора Нани Лой. Нино Манфреди, Лесли Карон, Клодин Оже, Уго Тоняши са главните изпълнители в него. По-голямата част от моралните и психологическите проблеми, които стоят пред съвременния човек и които са поставени във филма, са разгледани с голяма предпазливост и без задълбочаване. Търсен е търговски ефект (филмът е финансиран от американска фирма) и е получен продукт, който ще задоволи всички.

„Едип цар“ на Пиер-Паоло Пазолини (в главните роли Франко Чити, Алида Вали, Силвана Мангано, Кармело Бене) бе пренебрегнат както от официалното жури, така и от журитата на отделните организации, ако не се сметне наградата, дадена на автора му от Международния комитет за разпространяване на изкуствата и литературата чрез киното (СИДАЛК) наравно с Ян Прохазка, сценарист на филма „Нощта на монахинята“. „Едип цар“ е изграден върху хипотезата, че същ-

ността на всички събития може да се приложи към природата на човека от различните времена. Така е разработен и филмът. Действието започва в днешно време, продължава в древността и завършва пак в днешно време. Във филма може да се намери красота, мисъл и майсторство. Но тази обреченост и тази неизбежност на злото, с които режисьорът оцветява легендата за Едип цар, са далеч от прогресивните разбирания на Пазолини в предишните му филми и ни карат да мислим за Фройд. Филмът безспорно носи своеобразните черти на Пазолини, но е илюстративен и понякога скучен.

Последният филм от италианската селекция в конкурса „Размирниците“ на режисьорите Паоло и Виторио Тавани беше истинска „бомба“. Той заслужено получи наградата „Синема 1960“ и наградата на италианските киноклубове. Филмът е изграден модерно и многопланово. Фонът на филма е погребението на водача на Италианската компартия Толиати, на което всички герои от филма, без да се познават, се срещат и проявяват своите мисли, своите действия. Цялото действие се развива в 24 часа, през време на които се запознаваме с живота на няколко души с различни професии, различни интереси, но които общата скръб на италианския народ обединява.

Нико Папатакис е от гръцки произход, роден е в Адис-Абеба, но живее и работи във Франция. Неговият филм „Пастирите на безредие“ е снет изцяло в Гърция с непрофесионални актьори. Снимките на филма са прекъснати поради извършения през тази година военен преврат и Папатакис едва успява да се измъкне от ръцете на полицията, отнасяйки във Франция голяма част от заснетия материал. Там той преглежда материала и е принуден да изработи по него нов сценарий, по който сглобява филма си. Това не може да не даде отражение върху художествените качества на творбата. Филмът е протест против съществуващите порядки в Гърция преди преврата и отчаян вик против самия преврат, за който той споменава в края — героите на филма предпочитат да се самоубият, отколкото да попаднат в ръцете на полицията. Проектирането на този филм беше повод за устройването в Лидо на бурни протестни демонстрации против сегашното гръцко правителство, против терора, против фашизма, който заплашва наново света.

Още през време на Международната седмица на кинокритиката в Кан през месец май т. г. силно впечатление направи английският филм „Холандката“ — първа творба на режисьора Антони Харви (в главните роли Шърли Найт и Ал Фримън). Във филма намираме гнева, горчивината, силните чувства, които възбудят негрите от векове насам. Това е една ужасяваща експлозия на антагонизма между расите, едно проявление на ненавистта и едно предупреждение към белите, за това, което може да се случи с тях, ако тази ненавист избухне.

Прави чест на фестивалния комитет, че бе поканил в конкурса този филм през дните непосредствено след негрските бунтове в САЩ.

XXVIII международен фестивал във Венеция даде своя принос — утвърдени са хубави филмови произведения, дадена е зелена улица на млади даровити творци. Правейки това заключение, не бива да отменим слабостите, които показва фестивалът. На първо място трябва да споменем, че при подбора на филмите не е прилаган еднакво висок критерий по отношение на всички филми. Може само да съжаляваме, че в конкурса бяха допуснати филми, които не са на равнището на този фестивал, въпреки че авторите им са всепризнати майстори на киното. Висконти с „Чужденецът“. Нани Лой с „Глава на семейството“. Джек Клейтън с „Къщата на нашата майка“ не допринасят нищо в съкровищницата на киното, нито пък сочат нови пътища в неговото развитие. Тези филми само хвърлят сянка върху авторитета на създателите си и на фестивала. Голямото ограничение на броя на филмите в конкурса е друга негова слабост. На фестивалния екран трябва да се допускат не само най-хубавите кинопроизведения на годината, създадени от кинематографии с традиции, но и творби на младите кинематографии.

Любомир Шалкарев

ПУЛА-67

„...Нито един от досегашните фестивали в Пула не е чакан и дочакан с толкова надежди и трепет, както четиринадесетият. След дълъг кризис — качествен и финансов — югославската кинематография е стъпила здраво на крака.“ Това признание, ишлишено от самокритичност, но трезво и оптимистично, е взето от един централен югославски вестник. Нека то бъде и най-лакониичният съществен израз на впечат-

ленията, изводите и настроенията, които ние, гостите на Четиринадесетия фестивал на югославския филм, отнесохме със себе си.

Това беше наистина интензивен, сериозен и богат на преживявания празник на едно национално кино. Провеждаше се както винаги във фантастичната древна бяла арена, изпълнена с повече от 10 000 зрители (това е най-го-



Из филма „Събирачи на пера“, получил „Голямата златна арена“

лемият кинотеатър в света), започна със залпове, фойерверки и тържествена музика, програмата му съдържаше петнадесет игрални филма (от всичко 32, произведени в Югославия през последната година); след всяка премиера пред публиката почтително заставаха почти без изключение творците на филмите, можахме да видим отблизо богатия на индивидуалности актьорски свят на югославското кино... Много срещи, разговори на домакини и гости и една сериозна, остра дискусия върху най-съществените, парливи проблеми на националното филмово творчество в сегашния етап. Но... всичко това би било само протоколно изреждане на традиционната фестивална хроника, ако не съобщим веднага, че животът, настроението и импулсите на празника в крайна сметка идваха от една десетица интересни, богати на идеи, на гражданска смелост и на творчески търсения филми, всеки по своето, по-малко или повече заслужаващи внимание. В програмата на всяка от седемте вечери имаше поне по едно произведение, кое-

то задържаше интереса към фестивала на едно и също високо ниво и въодушевяваше публиката за шумни реакции. (Публиката на Пулския фестивал е не-обикновено активна, отзивчива, необуз-дана, понякога безпощадна към твор-ците, които са се отдалечили много от нея). Дори онези филми, които отдавна бяха минали по екраните на страната и вече са отбелязани с международни награди, се очакваха с любопитство и интерес; тук, в контекста на петнай-сетте произведения, те трябваше да на-мерят своя позиция сред разнообрази-ето от творчески замисли и художниче-ски почерци. Състезаваха се известни, утвърдени майстори и дебютанти.

Прегледът започна с известния вече на световната кинематографична обще-ственост филм „Събирачи на пера“ („Срещал съм даже щастливи цига-ни“) — сценарист и режисьор Алексан-дър Петрович. Предварителната инфор-мация, всичко чуто и прочетено за то-зи филм не можа да намали емоционал-ното му възприятие. Той те грабва, ка-ра те да се задъхваш, поразява те с



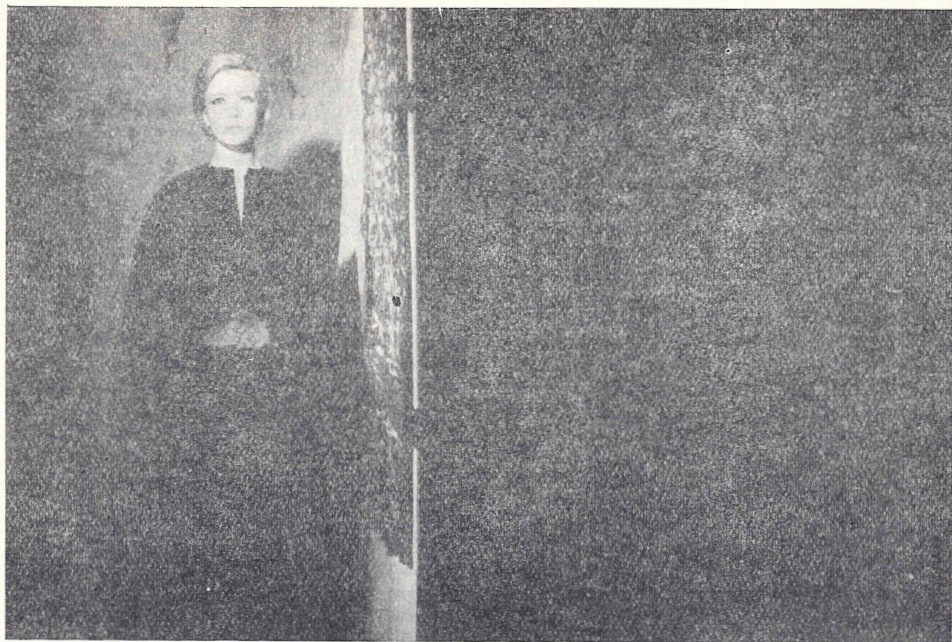
Неда Спасович във филма „Утро“, получил „Голямата сребърна арена“

автентичността и силата си. Онова, което става на екрана, е конкретно и общено, реално и метафорично едновременно. В известен смисъл този филм е уникално произведение, с изключение на трима актьори, между които Бата Живоинович, получил наградата за мъжка роля, и Беким Фехмиу — най-новото актьорско откритие на югославското кино, всички останали изпълнители са натурщици, някои дори неграмотни като Гордана Йозанович, централната героиня на филма — Тиса. Съдбата на това момиче, което иска да се измъкне от селото и мечтае да стане певица в прадска кафана, съдбата на Белия Бора, търговец на пера, и срещата на тези двама души съставлява събитийното ядро на филма. Останалото е... животът на циганите, епизоди на жестокости, понякога безпощадни конфликти и стълкновения, малко исторични цигански веселия, песни и цветове, но всичко това не е превърнато в етнографски очерк, в обективистична фотография. Философският и морален смисъл на филма далеч надхвърля границите на един регионален документ. Размишленията на Петрович не са нито прости, нито повърхностни. „Аз исках да направя филм — казва той, — където обществено, психологическото и духовното състояние на циганите да се разбира като символ на поепичната човешка съдба и да подчертава сходството между съдбата на тези герои и съдбата на поезията въобще.“

Той ни заставя да видим, за да направим своите социални изводи, тъпата жестокост, оскърбителната безсмисленост в циганския живот, но същевременно да открием онази детска наивност и простота на усещанията, които се рушат при контактите с цивилизацията, имаща също своите груби и жестоки страни. Понякога филмът е излишно експресивен, метафората с белия костюм на главния герой може да се възприема като банална, на места ти се иска да вникнеш зад шума и цветовете по-дълбоко в характерите на героите, но филмът остава трайно, цялостно, силно впечатление. Освен с всичко друго и с умението на режисьора да организира цветовете не просто като допълнителна емоция, а така да се каже, като драматургия.

Мисълта за използването на цветовете, а също така и музиката, т. е. за излизане въвн от рамките на чисто кинематографическите категории, ни отвежда аналогично към един друг

филм — „Бреза“ на режисьора Анте Бабай. Странно е, че този филм, така близък по характер до откритията на Сергей Параджанов в „Сенките на забравените прадеди“ сvari съзнанието и вкуса на публиката, а дори на специалистите, неподготвени да го възприемат. Оказа се, че филмът на Параджанов просто не е познат в Югославия, вероятно обаче не и на създателите на „Бреза“. Върху основата на познат литературен материал, на традиционна, дори наивна фабула Анте Бабай конструира своя морално-философски ескиз на света. Любав, смърт, трубия живот и поезията, страстите, познати на всеки, тук са предадени в мелодия и цвят като фрески от древни житие. Получи се така, че широката публика прие филма по-радушно от специалистите; навярно защото чисто фабулното начало в него надделя над идейно-естетическото. А една друга стилизация, този път върху мотиви на народна песен, „Хасанагиница“, остави публиката напълно равнодушна въпреки чудесното изпълнение на Милена Дравич. Този филм, както впрочем и „Кайа, ще те убия“, филм на известния режисьор Ватрослав Мимица, неведнъж получавал голяма награда на пулокия фестивал, („Прометей от Вишевица“, „Понеделници, вторник“), остава в сферата на незавършения експеримент, на морално-психологически етюди и не се издига до драматургически и филмови открития. И все пак иска ми се да отбележа полемия творчески риск на Мимица, амбициите му да разработи една изключително сложна материя. Действието на неговия филм се развива в малко далматинско прадче, консервирано в своята красота, където триста години не се е извършвало престъпление. Войната идва, за да внесе хаоса и трагизма и в този „вечен покой“. Героят на филма загива от ръцете на приятеля си, след първата смърт следва втора и по-нататък вече е невъзможно да бъде скрян трагическият процес на престъпленията. Трагическото усещане за живота дава своя отпечатък и върху филма „Виновният“ — режисьор Матиаш Клопчич, героят на който непрекъснато попада в засада, бяга, укрива се, но ние никога не разбираме защо става всичко това. Следващият филм на същия режисьор — „На хартиени самолети“ — дойде като реабилитация за автора си, разкри го като чувствителен човек и превъзходен лирик. Въпреки известната литературна претрупаност и словоохотливост на диалога този филм остана в съзнанието ни с пое-



Милена Дравич получи наградата за женска роля

тичното си, изключително богато изображение и с благородната си идея да издигне сред сивотата на делниците възвишеността на любовта, красотата на размишленията и емоциите. Темата на любовта присъства и във филма на Душан Макавеев „Любовен случай, или трагедията на една служителка от ПТГ“. Сам режисьорът говори, че неговият филм е замислен като страстна реч за защита на величието на делниците. Филмът е проста история за това, как двама души се обичат, как обикновената чиновничка от пощата се влюбва в санитарния инспектор, човек с нищо незабележим, който среща в живота си голямата любов и не успява да се издигне до нея. Филмът завършва със смъртта на героинята. Но тази проста история се преплита с документална публицистика и така обикновеният делничен случай кореспондира с големия живот, а едно доста претенциозно експозе на тема „Сексология“ ни кара да очакваме някакви големи социологични и психологически открития в тази сложна и вечна област на човешкото битие. Но за съжаление тази провокационна смесица на стилове не се превръща в убедително художествено цяло, филмът оставя

тягостно впечатление за компилативност и подражателство. Интересно е обаче, че това нескривано дори от режисьора заимствуване на идеи и решения предизвиква югославската критика не към упрек, а към адмирация. Нещо повече, тя присъди своята награда именно на този филм.

А публиката — тя удостои с най-голямо признание един искрен, героично-приключенски филм с показателното заглавие „Диверсанти“. Направен в традициите на добрия американски вестерн, неговата единствена претенция е да е занимателен. Но сценаристът Власта Радованович и режисьорът-дебютант Хайредин Кръвавац постигат повече: драматизъм, ясно действие, комизъм и много трогващи трагични сцени с героична смърт. „Диверсанти“ обаче си остана единственото жанрово отклонение от общо-драматично-психологическия характер на фестивалните филми. В прегледа не беше показана нито една комедия, а също така нито един филм за детско-юношеската публика. Тази жанрова ограниченост би могла, макар и условно, да се извини само заради наличието на няколко остропроблемни произведения на съвременна тема, в кои-

то откриваме дълбочина на социалния анализ и сериозно разглеждане на значителни обществени явления. Отличаващ се между тях със своите режисьорски качества, филмът „Пробуждане на плъхове“ на Живоин Павлович е съвременна болезнена комедия, чийто герой е „победен човек“, предал своите морално-етични убеждения. Този филм е разголяваща критика на еснафското равнодушие, на моралната деградация. Заели се да разкриват някои отрицателни страни на съвременното общество, югославските филми естествено съдържат в себе си остра критика. В това отношение първенство държи филмът на Фадил Хаджич — „Протест“. С публицистична директност, но същевременно драматично и аналитично той разкрива обстоятелствата, които водят един честен, непримирим към корупцията работник до самоубийство. С този филм напълно се оформи една от съществени теми в общото идейно звучене на фестивала — темата за моралната отговорност, за нравствените устои на съвременния човек, спроител на новото общество.

Югославското кино днес — това е сложна, богата област на националната култура, която не може да се разкрие в една кратка журналистическа статия. И все пак никак не ще бъде пресилен лаконичната констатация, че киното на нашите западни съседи е в подем. Трудно е да се каже ще доведат ли сегашните успехи до създаване на единна тенденция, до някаква

национална школа, но гражданската самоотверженост и разностранните търсения на югославските кинотворци респектират и раждат надежди. Символично или не, но фестивалът завърши с филма „Утро“ на Пуриша Джорджевич. Това беше най-малко оспорваният филм, zalюбен еднакво и от специалисти, и от публика: полифонично, многопланово произведение, изпълнено с артистични решения и с достоверни детайли, едно истинско национално откровение, свързано със събитията непосредствено след победата над фашизма. (Той е последната част от трилогията на Джорджевич: „Девойка“, „Мечта“, „Утро“).

Необичайно за световната фестивална практика журито на Четиринадесетия фестивал на югославския филм заседава публично и след размяна на открити и добре защитени мнения присъди следните награди: голямата Златна арена на филма — „Събирачи на пера“, голямата Сребърна арена на филма „Утро“; Сребърната арена — по равно на „Бреза“ и „На хартиени самолети“; Златната арена за режисура поравно на Александър Петрович и Пуриша Джорджевич, Сребърната арена за режисура на Живоин Павлович, премия за операторско майсторство на Томислав Пинтер за филмите „Бреза“ и „Събирачи на пера“, Сребърна арена за женска роля на Милен Дравич, Златна арена за мъжка роля на Бата Живоинович и т. н.

Вера Найденова

Съветското киноизкуство и Българската национална филмотека

Основаният през 1948 г. Музей на българското кино от неуморния ветеран на нашето кино Васил Гендов, преминава в 1958 г. в Български филмов архив. От това време след усилен събирателска и систематизаторска работа започва и неговата квалификационно-просветна дейност. В информацията, озаглавена „Нашата обществена се запознава със съветската филмова класика“ („Веч. новини“ — 18. XII. 1958 г.) четем: „В началото на декември Българският филмов архив получи като подарък от „Госфильмофонд“ на СССР копия от филмите „Стачка на Айзенщайн“ (1924), „Краят на Санкт Петербург“ на Пудовкин (1927) и „Щорс“ на Довженко (1939 г.). Веднага бяха осъществени редица мероприятия, целящи да популяризират тези класически произведения. Филмовият архив и Съюзът на кинодейците организираха съвместно „Вечери на съветската филмова класика“, на които пред широк кръг киноработници бяха показани и трите филма. Прожекциите бяха предшествувани от кратки анализи. Филмите бяха прожектирани и пред участниците в лекторията по история и теория на киното, организирана от Съюза на кинодейците и от Съюза на българските журналисти. Най-после „Стачка“ беше показан, придружен с доклад по история на съветското кино, пред лекторията на кинолюбителския клуб при студентските обществата... Връзките на Българския филмов архив с много чуждестранни филмови архиви все повече укрепват. Най-голяма отзивчивост срещаме в „Госфильмофонд“ на СССР. След първата пратка от три филма нашият архив получи за безсрочно из-

ползуване на обменни начала копия от филмите „Червените дяволчета“ на Перестиани (1923 г.), „Земя“ на Довженко (1930) и „Насрещният план“ на Ермлер и Юткевич (1932 г.). В най-скоро време очакваме да получим копия от „Майка“ на Пудовкин (1926 г.), „Арсенал“ на Довженко (1928 г.) и „Празникът на свети Йорген“ на Протазанов (1930 г.)...“

Този цитат показва красноречиво неопенимото съдействие, оказано ни в това отношение от Държавния филмов фонд на Съветския съюз, съдействие, което продължава до ден днешен. От тези първи дни до днес са минали вече близо девет години, изпълнени с инициативи на филмотеката, разкриващи постиженията на съветското киноизкуство както от немия, така и от звуковия период на киното, най-новите търсения на неговите кинотворци, значението на съветското кино за развитието на киноизкуството в света.

На първо място тук трябва да бъдат посочени трите големи ретроспективи на съветското киноизкуство, както и фестивалът на младите съветски кинорежисьори, организиран миналата година. Първата ретроспектива, наречена „Месец на съветските класически филми“, продължи 43 дни. Бяха показани общо 24 филма, обхващащи един изключително дълъг период: 1908—1943 г. Големият брой филма, създадени в разстояние на 35 г., даде възможност да бъде показано дореволюционното руско и главно съветско игрално и документално кино в неговото развитие. Филмите на Дзига Вертов бяха голямото радостно откритие на този месец на съветската филмова класика. Следващата година отново бе организиран „Месец на съветските класически филм“, по време на който бяха показани 23 игрални и документални филми на режисьорите Я. Протазанов, А. Попов, Дз. Вертов, Г. Тасин, А. Птушко, Г. Александров, Ю. Райзман, Г. и С. Василеви, С. Герасимов, Я. Блиох, М. Калятозов, С. Юткевич, Р. Кармен, Е. Свилова, С. Бубрик, С. Гуров, И. Сеткин и А. Медведи. След тези две панорами, които имаха за цел да дадат една повече или по-малко цялостна картина за развитието на съветското кино, третата ретроспектива бе посветена на съветската кинокомедия. Тя се състоя през 1963 г. и бе наречена „Декада на съветската класическа комедия“. Декадата обхваща периода 1922—1941 г. и включи такива филми като „Необикновените приключения на

мистер Уест в страната на болшевиките“ (1924) — реж. Л. Кулешов, „Празникът на свети Йорген“ (1930) — реж. Я. Протазанов, „Щастие“ (1934) — реж. А. Медведкин, „Цирк“ (1936) — реж. Г. Александров и пр. 54 филма, повечето от тях влезли в златния фонд на съветската и световна кинокаласика, много от които за пръв път показани у нас — ето равностметката на тези три ретроспективи. След тях вниманието бе насочено към търсенията на най-младите и през 1966 г. бе организиран „Фестивал на младите съветски кинорежисьори“. Бяха показани 10 игрални пълнометражни филма и три кинонове-ли — „Аз съм на 20 години“ — реж. М. Хуциев, „Никой не искаше да умира“ — реж. В. Жалакявичус, „Последният месец на есента“ — реж. В. Дербенъов, „Двамата“ — реж. М. Богин, и пр. Характерна черта за тези панорами на филмотеката е, че те са били за-замисляни и като квалификация, и като широкопросветни мероприятия — специ-ални прожекции за кинодейците и дру-ги за широката публика. Освен цялост-ния цикъл е имало винаги и специ-ални вечери и гостувания в други гра-дове — Пловдив, Сливен, Велинград, Пазарджик, Търново, Плевен, Русе, Силистра, Коларовград... Партньори на филмотеката при организирането на тези инициативи са били такива изтък-нати институции и организации като Държавния филмов фонд на Съветския съюз, Комитета за българо-съветска дружба, Съюза на кинодейците в Бъл-гария, ЦК на ДКМС и пр.

Не по-малка дейност за опознаването на съветската кинокаласика и тенденци-ите на съвременното съветско киноиз-куство филмотеката развива и посред-ством репертоара на своето кино и могобройните цикли, лектории и про-жекции, които тя провежда съвместно със Съюза на кинодейците, Студентския дом на културата, ДКМС, клубовете на културните дейци, киноklubовете в страната и т. н. Благодарение на тази постоянна многообразна дейност копия-та на съветската кинокаласика, притежа-ние на филмотеката, са в постоянно движение. Наред с тях в циклите за съвременното киноизкуство по света за-емат своето място такива филми като „Девет дни от една година“ на М. Ром, „Иваново детство“ на Тарковски, „Чо-

векът върви след слънцето“ на М. Ка-лик, „Сенките на забравените прадеди“ на С. Параджанов... По този начин се раждат отново за живот не само филмите от миналото, но и новите фил-ми, минали вече по търговската кино-мрежа. Най-радостното е, че дори тези филми, на които много от нашите кино-търговци гледат недружелюбно, и смя-тат, че за тях няма публика в Бълга-рия, се радват при нас на изключителен успех.

Далеч по-скромна, но не без значение е и издателската дейност на филмоте-ката за опознаване на съветското кино и неговите творци. Това са диплянки за отделни филми и техните създатели или програми за фестивалите. Бяха из-дадени изследването на Р. Юренев „Ай-зенщайн“ като отделна брошура, както и публикацията „Четвъртото поколе-ние съветски кинорежисьори“, съдържа-ща статията „Млада струя в съветска-та кинематография“ от Г. Стоянов—Би-гор и отговорите на 14 млади режисъ-ри. Между публикациите, които филмо-теката подготвя за печат, са междуна-родната анкета на РЛФ за съветското кино от 1930 г. и документи за съвет-ския филм в България до 9. IX. 1944 г.

Ако силата на филмотеката се със-тои в това, че тя притежава значителен брой филми от кинокаласиката, слабост-та ѝ е, ако мога така да се изразя, че тя няма единични копия и следовател-но не може да разгърне своята дей-ност на широк фронт. Как тогава да направи достойние съветската кинока-ласика не на хиляди, а на стотици хиляди зрители? Проблемът бе разрешен със специални предавания по телевизията.

Извикала отново за пълнокръвен жи-вот съветската революционна кинока-ласика, започнала нейното популяризи-ране с прожекции на отделни филми пре-ди девет години, направила я достойние не само на нашата интелигенция и ки-нолюбители, но и на стотици хиляди зрители посредством телевизията, на-сочила своето внимание и към съвре-менното съветско кино, Българската на-ционална филмотека има какво да от-чете по случай 50-годишнината на Ве-ликата октомврийска социалистическа революция като принос за опознаване-то и оценяването на съветското киноиз-куство в България.

Н. Кафтанчиев



50 ГОДИНИ СЪВЕТСКО КИНО

Кинодокументални кадри от дните на революцията: В. И. Ленин и Я. Свредлов наблюдават полета на един от първите съветски самолети.

СССР

Студията „Ленфилм“ се готви за своя 50-годишен юбилей — март 1968 г. Студията също като хората имат свой характер, свое лице. Ако се говори за „Ленфилм“, художествените предпочитания на колектива са в неизчерпаема тема на революцията. Най-голяма слава ѝ донесоха филмите, посветени на революционното минало, великия Октомври, гражданската война. Тук преди всичко трябва да се спо-

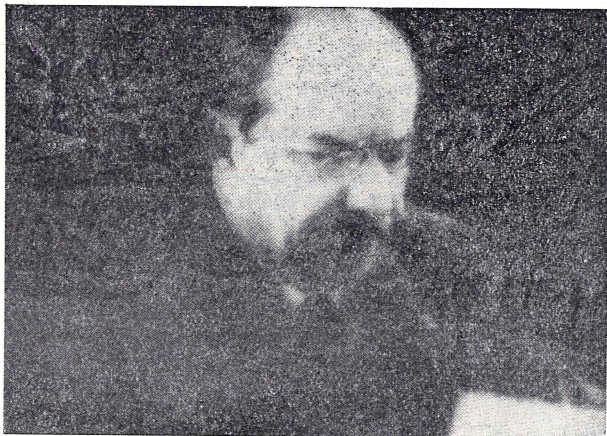
менат легендарният „Чапаев“, „Максим“ (трилогия), „Депутатът от Балтика“, „Човекът с пушка“. Тази традиция продължава и сега. Ленинградските кинематографисти напоследък са посветили много от своите нови кинопроизведения на забележителните октомврийски дни. По разказа на Б. Лаврентиев „Седемте сътника“ Л. Дубровски и Ю. Клепиков са създали сценарий, който ще се поставя от режисьорите Г. Аронов и А. Герман. В не-

го се разкрива драматичната съдба на бившия царски генерал Адамов, минал на страната на революцията и загинал, защитавайки идеите на новия свят. Ролята на Адамов е поиграла на известния съветски артист Андрей Попов.

Писателят Лев Славин е преработил за екрана със значителни изменения пиесата си „Интервенти“. Режисьорът Г. Полак ще снима сценария в музикално-сатиричен жанр.

В снимачна експедиция се намира групата на режисьора Г. Панфилов, написал заедно с Е. Габрилович сценария „За това, което е минало“. Действието се отнася към 1918—1919 г., обаче в него няма нито бове, нито белогвардейци, нито яростни атаки, нито легендарни подвизи. Герои са работници от един санитарен влак. В сценария е предадено психологически духовното възмъжаване на главната героиня Таня Тюткина (артистка Ина Чирикова), която от свита и незабелязана от никого девойка постепенно се превръща в съзнателен, активен борец на революцията.

В плановете на студията са включени и екранизацията на известната повест на Л. Сейфулина „Виринея“, филм за Михаил Фрунзе „Буря над Бяла“, филм за потомствените питейски пролетари „Сказание за Иванозич“. Неот-



Народният комисар Анатоли Луначарски отговаряше в онези години по въпросите на изкуствата.



Из един от неповторимите филми за революцията — „Чапаев“: Борис Блинов (Фурманов) и Борис Бабочкин (Чапаев).

давна един от най-старите съветски режисьори А. Иванов е завършил кино епопеята „Праруси“, по сценарий на Олга Бергхолц. Сценаристите С. Лунгин и И. Нусинов работят над сценарий за покушението върху петербургския градоначалник Трепов от революционерката Вера Засулич. На съвременна тема са „Мисъл и сърце“, по повестта на известния хирург Н. Амосов, „Трети април“, по разкази на И. Зверева. Подготвя се интересен филм за ролята на музиката в нашия бит под название „Седем ноти в тишината“. С всяка измината година в студията „Ленфилм“

работят все повече млади кадри. Понастоящем в производство се намират 24 филма, като 19 от тях се поставят от млади режисьори.

На София Перовска е посветил своя нов филм режисьорът Л. Арншам. Дъщеря на петроградския генерал губернатор, аристократка по произход, С. Перовска захвърля и привилегиите, и предразсъдъците на своята класа, за да отиде сред народа. Тя става член на изпълкома на организацията „Народна воля“ и ръководи покушението срещу царя на 1 март 1881 г. На 27-годишна възраст Перов-

ска увисва на бесилката. Нейното име отдавна е станало легенда. „Бих искал да направя необикновен филм, да избягна щампата и шаблона — заявява режисьорът Л. Арншам. — Широката публика днес остро реагира на филми с историко-революционно съдържание, като не прощава и най-малкия фалш, баналност, примитивизъм. Зрителят има към този жанр най-високи изисквания... Винаги съм правил филми за герои, но героите се менят с времето, менн се и отношението към тях. Трябва да се търси нов подход за тяхното изобразяване...“



Популярните артисти Анастасия Вертинска и Никита Михайлов са творци от най-младото поколение в съветското кино. Анастасия учи в Московското театрално училище „Щукин“, а Никита в Института по кинематография.



В Ленинградската студия е завършен филмът „Праруси“, посветен на 50-годишнината от Октомври. Режисьор Александър Иванов.

Някои известни съветски режисьори участвуват в киното и като артисти. Сергей Герасимов например може да се види в ролята на стария вестникарски вълк Колесников в неговия филм „Журналисти“. Владимир Басов играе комунистът-разузнавач Бруно в постановения от него филм „Щит и меч“. Александър Мита участвува във филма на Марлен Хуциев „Юлски дъжд“, а самият Хуциев е поканен от Михаил Швейцер да изпълни ролята на бившия княз Гигиенишвили в екранизирания роман на Илф и Петров „Златният телец“.

За 50-годишнината на Великия октомври в СССР ще бъдат пуснати редица книги, посветени на съветското киноизкуство. Издателството „Млада гвардия“ подготвя за печат в серията „Животът на бележити хора“ книгата на Р. Юренев „Сергей Айзенщайн“. Това е разказ за класика на световното киноизкуство, за художника и неговото време, разказ за човека, когото авторът лично е познавал. „Там, където се раждат филмите“ — така се нарича алманахът, посветен на миналото и настоящето на студията „Ленфилм“. Книгата на един от най-големите съветски режисьори Г. Козинцев носи наименованието „Синият екран“. Авторът не само разказва за своя богат творчески опит и опита на

цялата съветска кинематография, но и изследва много проблеми на съвременната кинорежисура, операторско изкуство, изобразително решение на филма. Юбилейният сборник „Броениосецът Потемкин“ включва спомени на участници в снимките, материали и документи, които осветляват целия процес на създаване на филма, а също статии, реферати, изследвания на съветски и чуждестранни кинодейци, като В. Пудовкин, Вс. Вишневски, Ал. Фадеев, Р. Юренев, С. Юткевич, Ч. Чаплин и др. Книгата „Вчера и днес“ на И. Вайсфелд е посветена на най-новите талантливи филми на режисьори от Армения, Грузия, Литва, Туркмения.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Преди няколко години световното изложение в Брюксел даде път на чехословашката „Латерна магика“ Двете загадъчни думи, станали синоним на едно разнообразно и увлекателно зрелище, са познати днес в цял свят. На сегашното световно изложение в Монреал Чехословакия е показвала своето ново дете — „Киноавтомат“. Какво представлява той?

М. Хорничек, артист и писател, изпълнява едновременно ролята на две лица — конференсиансе при екрана и дей-

ствуващо лица на екрана. Живият човек на сцената коментира собственото си поведение на екрана. Но не в това е новото. Киноавтоматът има необикновени възможности. Когато човек прави избор при някакво сложно положение, той никога не може да узнае какво би се случило с него, ако би тръгнал по друг път. Тук именно идва на помощ киноавтоматът. Авторът на филма „Човекът и неговият дом“ често поставя своя герой Хорничек пред известни проблеми и тъй като това е кинокомедия, те винаги са в комичен план. Така например съседката на Хорничек излиза по хавлия да види кой звъни. Течението блъска вратата и тя остава навън. Изпаднала в паника, тя чука на вратата на Хорничек. В този момент филмът се прекъсва и живият Хорничек на сцената размишлява трябва ли да пусне в стаята си героинята или ще бъде по-добре да не я пуска. Въпроса решават зрителите. Те натискат червеното или зелено копче на своето кресло, пресметатът на екрана се осветява с червена или зелена светлина, гласовете се преобръщат и проекцията продължава според желанието на болшинството. Живият конференсиансе не е само уловка за привличане на зрители. В друг епизод, когато домът се запалва, размишлява на Хорничек не-



Сцена от новия български игрален филм „Жив е той“, режисьор Никола Корабов

забележимо, но последователно довеждат до мисълта, че всички ние в по-голяма или по-малка степен сме отговорни, ако в бъдеще пламне целият свят...

ПОЛША

Режисьорът Ал. Шчибор-Рилски е започнал снимането на филма „Вълчо ехо“. Действието протича в Бещади, където войната е продължила три години повече, отколкото в другите области на страната. „Струва ми се, че тия години, макар и много трудни, бяха богати с необикновено интересни и драматични събития“ — пише в сп. „Филм“ Шчибор-Рилски. Героят Слотовина, смел момък, е командир на отряд, който помага на граничарите на полско-съветската граница за ликвидирание на бандитски групи. Неговата роля изпълнява литовският артист Бруно Оя.

Филмът „Акция „Чисти лице“, който се поставя сега от режисьора Йежи Пасендорф представлява продължение на сериата неговите филми за съдбата на

поляците, започната с филма „Покушение“ и продължила със „Завръщане“ и „Цветове на борбата“. Събитията в новия филм се развиват през 1943 г. в два партизански отряда. „Интересуват ме не военните действия от това време, а моралните и психологически проблеми, възникнали между поляци и руси, сражавали се рамо до рамо, е заявил Пасендорф. На втори план се разкрива драмата на младата героиня, която в създалата се обстановка извършва грешка, носеща смъртна заплаха за нея.“ Йежи Пасендорф работи също върху сценарий на филм за Пан Твардовски. Тази средновековна легенда ще бъде снета във фантастично приключенски аспект.

Заминал е за Съветския съюз полски филмов екип в състав: режисьор Й. Босак и оператори Я. Бжозовски, Й. Гошчик и З. Скочек. Те ще снимат полнометражен филм, посветен на днешен Сибир.

УНГАРИЯ

По екраните на Унгария напоследък са се явили шест

нови отечествени филма. За една трагична любов разказва филмът „Пресечка“ на режисьора Томаш Реньи. Главните роли се изпълняват от Мари Тьорочек и Сатиричният филм на режисьора Фригеш Бан запознава зрителя с похожденията на унгарския Остап Бендер. Известните артисти Маргит Бара, Миклош Сакач, Илона-Калай, Антал Пагер играят във филма на Михай Семеш „Сладко и горчиво“, който разкрива нравите на висшето общество в един провинциален град.

През последните десет години копродукциите и услугите на будапещенските филмови ателиета са донесли на унгарската кинематография големи печалби. Те представляват 40 процента от чуждите девизи, получени за този период в Унгария. В момента „Унгария филм“ работи с френски, английски, австрийски, японски, американски и канадски продуценти.

ИТАЛИЯ

Р. Роселини, който неотдавна неофициално обяви смъртта на киното и се посвети на работа в телевизията, пребивава сега в Кайро. Известният режисьор е приел предложение то да стане художествен съветник на египетската кинематография.

Нахлуването на американския капитал в Италия става застрашително. Холивудските продуценти не само правят филми там, използвайки отлично обзаведените студии и евтината работна ръка, но също се опитват и да контролират разпространението на филмите. Стигнало се е дотам, че „Юнайтед артис“ „Колумбия“, „Туенти Снчъри фокс“ са открили компанията „Дийр филм“, която фактически монополизира разпространението на филмите в Италия. Виждайки това заплашително положение, италианските кинематографисти са изпратили в САЩ свой представител, който да протестира срещу това безпрецедентно намесване.

Във връзка с тази информация английското списание „Филм енд филминг“ отбелязва с горчивина: „Интересно е да се знае кога ще се реши на подобна крачка дружеството на британските продуценти. Или може би английските кинематографисти смятат, че вече са загубили борбата.“ „Тайната на Санта Виктория“ е новият филм на Стенли Крамър, който тоя ще снима в Италия. Действието се развива веднага след палането на Мусолини. Немците успяват да окупират малкото италианско градче Санта Виктория, известно с производството на напитки, а да заграбят милионите бутилки вермут „Чинчао“.

М. Матровяни и Ванеса Редграйв ще играят главните роли във филма „Макбет, или падане на боговете“, който „Лукино Висконти“ ще започне да снима през ноември. Сценарият е по мотиви на известната трагедия на Шекспир, но в съвременна преработка. Кралят ще бъде превърнат в богат немски индустриалец, човек с тъмно минало, а леди Макбет в съвременна светска дама, пресметлива и жесто-



Невена Коканова, Любомир Шарланджиев, Искра Хаджиева и Ия Савина на VI фестивал на българския филм във Варна.



Не отдавна приключиха снимките на съветско-югославския игрален филм „Щастливо плаване, синя птичко“, режисьор М. Ершов.



На фестивала във Венеция бе представен филмът „Едип цар“. На снимката: Пиер П. Пазолини и Силвана Мангано по време на работа над филма.

ка. Снимките ще се правят в един старинен замък в Бавария, а след това в Кьолн, където по замисъла на режисьора трябва да се развие главно действие на филма. След свършване на „Макбет, или падане на боговете“ Висконти ще се заеме веднага със снимането на филм за Пучини.

ФРАНЦИЯ

76-годишният Мишел Симон след големия си успех в „Старецът и детето“, ще играе във филма на режисьора Жак Поатро „Наричам се Жерико“, по книгата на Катрин Пейзан. Героят е стар човек, който поканва в дома си на село една млада двойка пред развод. Той успява да помири съпрузите. Във филма участвуват Лоран Терзиев и Мари Дюбуа.

*

Новият филм, който сега снима Ален Рене, носи названието „Обичам те, обичам те“. Сценарият е от известния автор на фантастични романи Жак Шерибер. Главните роли се изпълняват от Клод Риш и младата Олга Жюж Пико, дебютирала във филма на

Надин Трентинян „Любов моя, любов моя“.

Ана Карина играе главната роля в „Шест убийства без убиец“ — филм на режисьора Жак Гуймон.

Режисьорът Филип Савий снима в Епир филма „Едип“ по Софокъл с Кристофър Палмър в главната роля. Освен него участвуват още Орсън Уелс и Лили Палмър.

*

Барбарела — героинята на космическите комикси, се роди преди две години. С изсериотна бързина се разпространиха на Запад рисуваните истории за похожденията на красавицата, която веднага покорява и великани без очи, и стоманени роботи, и други чудовища от различни планети. Сега Роже Вадим снима филма „Барбарела“ с участието на Джейн Фонда.

АНГЛИЯ

Въпросът ще продължава ли артистът Шон Конъри и в бъдеще да изпълнява ролята на Джеймс Бонд дълго време занимава западната кинопреса. Сега сам Конъри е разрешил то-

зи въпрос с появяването на филма „Да живееш само два пъти“ — петият от поредицата за подвизити на Джеймс Бонд и последният с негово участие (макар че и преди половин година той бе заявил, че няма вече да се снима в тази роля). Както пишеше американското списание „Нюзуик“, новият филм за Бонд не е нито по-добър, нито по-лош от другите екранизации на Флеминг. Различните приключения на агента 007 се извършват в Япония. След прожектирането на „Да живееш само два пъти“ в Токио редица вестници са изразили недоумение и възмущение от тълкуването на живота и обичаите в Япония, показани във филма.

Английските документалисти Норман Сволу и Майкл Дарлоу от няколко месеца се намират в Съветския съюз, където снимат филма „Десет дни, които разтърсиха света“. По изявления на режисьорите събитията, отразени в книгата на Джон Рийд, ще съставят само част от филма. В него ще влязат много материали, отнасящи се до

историята на дореволюционна Русия и пътя, изминат от нея за половин век. „Това ще бъде филм не само за десетте дни, които разтърсиха света, но и за педесетте години, които го преобработиха — е заявил М. Дърлоу. Във филма ще има кадри и с Ленин. Една от нашите задачи е да запознаем западния зритель с Владимир Илич, човека и вождя. Ние имаме специално заснет материал в Ленинград, Швейцария, Лондон, където Ленин е живял и работил. Посетихме също Чехословакия, Франция, ГДР, Швеция, Швейцария, САЩ и намерихме интересни документи, които имат или пряко отношение към Октомврийската революция, или показват нейното огромно влияние. Филмът ще трае час и половина и в много страни ще бъде пуснат в един и същ ден — 7 ноември 1967 г. Още оттогава имаме заявки от 40 страни за закупуване на филма.“

Режисьорът Терънс Юнг, автор на филмите на Джеймс Бонд, подготвя нова преработка на класическия филм на Жюлиен Дювие „Пепе ле Моко“. Главната роля ще изпълнява Жан-Пол Белмондо, играна в предишния филм от Жан Габен.

ШВЕЦИЯ

След 25 години, поделени между театъра и киното, Ингмар Бергман е заявил, че напуска за неопределено време театъра и ще се посвети само на филма. Сега Бергман работи върху сценарий, чието действие се развива в малка неизвестна страна, подчинена изцяло на друга силна държава. Реализацията на фил-

ма ще започне през есента в залива Фаро на Балтика, природата на който неведнъж е служила за фон на филмите на Бергман. Главните роли са поверени на Макс Фон Сюдов и норвежката артистка Лив Улман

За най-хубав шведски филм през 1966 г. е признат „Персона“ на И. Бергман. Второ място заема „Това е твоят живот“ на режисьора Ж. Троел.

ГЪРЦИЯ

С голям успех се ползва не само в Гърция, но и в много други страни филмът на прогресивния режисьор Михалис Какоянис „Гъркът Зорба“ по романа на Никос Казандзакис. За голямата му популярност е допринесла великолепната игра на артистката Ирена Папас, а също и музиката на Микис Теодоракис. Както е известно, министърът на вътрешните работи Патакос е лишил от гражданство редица видни представители на гръцката интелигенция, между които известната Мелина Меркури. Министерството на вътрешните работи е забранило проектирането на много гръцки филми. В този черен списък фигурира и „Гъркът Зорба“.

Артистката Мелина Меркури е заявила пред представители на печата: „Родена съм в Гърция и ще умра като гръкinya. Господин Патакос, напротив, е роден фашист, и фашист ще си умре. Ако иска да направи от мене Жан д'Арк, моля, да заповяда! Той може да издава каква наредба, каквито му харесват. За мен те нямат никакво значение.“

САЩ

„По-добре да умра, отколкото да облека военна униформа. Не бих желал да измина десет хиляди мили, за да помагам на белите робовладелци да продължават да угнетяват тъмнокожите хора по целия свят“. Сега тези думи на световния шампион по бокс Касиус Клей звучат от екраните с появяването на филма „Великият Касиус“, снет от Уилям Клейн. Този млад режисьор привлече неотдавна вниманието на зрители, с интересния си филм „Коя сте Вие, Поли Мегън?“, осмиващ рекламата и поп-културата, така усилено насажда на Запад. Филмът за Касиус Клей проследява живота на талантливия спортсмен и неговия път към върховете на славата; той е бил готов, когато Касиус отказал да отиде да воюва във Виетнам. Уилям Клейн снел допълнително още няколко роли, посветени на смелата постъпка на боксьора. Американската преса започнала кампания срещу филма, но въпреки това той се появява на екраните. Този правдив киноразказ за забележителния спортист и човек представлява още една страница от изобличителната книга, която пишат прогресивните американски кинематографисти за престъплениата на американската военщина.

*

Още веднъж ще се снимат филм за известния мексикански революционер Панча Вила. Главните роли на филма, който изцяло ще бъде снет в Испания, са поверени на Роберт Мичъм и Юл Брайнер.

КОНСТАНТИН ИСАЕВ

ПЪРВИЯТ КУРИЕР

Влакът върви през равнината. Старият, малък локомотив изпуска кълбенца пара. Необичаен пейзаж.

До прозореца на второкласния вагон стои момиче. Светло, открито лице, удължени очи, също светли, в тях е затаено напращане, сякаш тя очаква нещо, сякаш тя дебне опасност. Над главата ѝ в мрежата подскачат в такт с тласъците на вагона два куфара — груби, тежки, огромни...

Табелката МЮНХЕН—ВАРНА не виси, както обикновено, отстрани на вагона, а прорязва екрана, пресича фигурите на немногобройните пътници. Костюми от края на века: шапчици, бомбета, дълги рокли, обувки с копчета. Девојката също има малка шапчица върху прибраните си коси, наметната е с пелеринка. Тя вдига очи, поглежда към куфарите, сетне пак се вира през прозореца.

Изплуват пейзажи, които нямат никаква връзка с движението на влака. Първо иглите на мюнхенските кърхи, островърхи покриви и заедно с тях — улички от старата Варна, слизащи към морето, и блесналата повърхност на морето.

И звуците се разбъркват. Тракането на колелата и звънът на старинния градски часовник и крясците на големите чайки-гларуси.

А сетне — притихналата малка гарица, нощта, газеният фенер на стълба. Отдалечаващите се светлинки на влака и сякаш тя е сама в целия свят под единственото кръгче светлина, хвърлено от фенера. До нея са двата груби куфара. Девојката трепва — от мрака внезапно изниква човек и просто, делично пита:

— Вие ли сте Конкордия? Да вървим!

Девојката гледа втренчено, недоверчиво. Вижда младо лице, обградено с пухкава брадичка, затворено, малко стеснително, със сянка от усмивка.

— Не се бойте! Ида от страна на Бакалов. Казвам се Загубански. Иван.

Той протяга ръка, тя решително му подава своята. Той извежда девојката от кръга светлина. Тя прави няколко крачки, издърпва ръката си и се оглежда плахо. Куфарите остават сами в кръга светлина.

— Не бива да ги вземате с вас. Опасно е. Аз ще ги докарам...

— Там е всичко...

— Знам. Не се тревожете.

Още няколко крачки. Тя пак се озърта. Вижда как от мрака се плъзва тънка, гъвкава фигура. Едно момче с купа черни коси на главата, облечено в български селски дрехи. То грабва куфарите и пак се скрива. Загубански се усмихва успокоително на девојката.

Тръстиките се разтварят с шумолене. Водата маслено блести. Нощ. Сенки. Черната повърхност на водата изглежда безкрайна. Конкордия се подхлъзва, Загубански я подкрепя с ръка.

— Това Дунава ли е? — пита момчето.

— Да. По-тихо — и той махва с ръка по посока на нощта. — Там е Русия...

Той подсвирва едва чуто като сънена птица. От мрака изплува кърмата на една лодка. Краищата на греблата са омотани с парцали. Кормчията навежда глава, забралена с кърпа. В ухото му проблясва като светулка обича. Лодката спира, преди да стигне до брега. Конкордия решително подхваща полата си, макар че явно се страхува да стъпи в черната вода. Загубански се навежда, взема я на ръце и я пренася в лодката. От неочакваност тя млъкна. Той я оставя на кърмата.

— Скоро ще се видим. На добър час...

— Помните ли явката? — пита девојката. — Ами имената?

— Всичко помня.

Той отблъсва кърмата с мощен тласък.

Лодката безшумно се плъзва по черните води, през черната нощ. На невидимия вече бряг внезапно екат гласове. Остро пропуква изстрел. След него вгори.

Надписи.

Във фона на надписите — Загубански с два големи, груби куфара се изкачва по трапа на парахода „Олег“. Преминава през тълпата пътници — спокоен, незабележим, малко стеснителен. Крайбрежната улица на Варна е огряна от слънце и е шумна.

Под пътническата палуба се намира товарният люк. Под надзора на юноша с мрачно лице, облечен в български селски дрехи, се товарят кафези с гъски. Гските пляска с крила, крякат...

Пак във фона на титрите — „Олег“ в открито море.

Загубански слиза по трапа. Крайбрежната улица и кеят в Одеса. Оттатък изпращаха, тука посрещат. Южняшка глъчка. Но припряната българска реч и виковете отстъпват място на напевните одески интонации.

И отново „Олег“ е в морето.

Отново трапът и отмерените крачки на Загубански. И неговите спокойни, замислени очи в момента, когато пъргавите ръце на митническия чиновник бъркат в големия, груб куфар.

Кафезите са струпани един върху друг в трюма. В кафезите пляска с крила гъски. На това място надписите свършват.

*
* *

Ротмистър фон Гесберг, контешки облечен, стегнат, в светлосиня униформа на жандармерията, с коса, сресана грижливо на път по средата на тясната глава, олгажда с ръце малкия лист от вестник върху бюрото си. Подполковник Критски наблюдава движенията му с равнодушен поглед на малките си очи, закътани в подпухналите клепащи.

Фон Гесберг се изправя и гнусливо избърсва ръцете си с носна кърпа. Той е чистофайник. Презира подполковника заради неговия увиснал корем, заради вечната пепел на полицейския мундир и нестроевата стойка.

— Прегледахте ли го? — пита подполковникът, като кимва към вестника.

— Имах удоволствието! — ротмистърът счита иронията за признак на най-висш светски тон. — Дрънканици, разложение, взаимни ежби!

Подполковникът го поглежда, докато разбърква отпуснатото с лъжичка студения чай в чашата си. В очите му се мярва дори нещо весело.

— Така ли мислите?

— Ами че какво друго...

— Не, вие го погледнете още веднъж. Това си струва труда, гълъбче, ей богу!

Ротмистърът свива рамене и се навежда отново.

Върху бюрото — брой от „Искра“. Малък, скромен лист. Тънка хартия, прост до оскъдица шрифт.

Гласът на ротмистъра: — Гледам и нищо ново не забелязвам. Вестнике. (Най-висша ирония). Централен орган на Руската социалдемократическа работническа партия...

Гласът на подполковника: — Ами отясно, я вижте какво е напечатано отясно със ситни букви?

— „...От искрата ще лумне пламък!“ — Фон Гесберг повдига подигравателно веждата си. — Ние пък ще го полеем със студена водича...

Подполковникът почти затваря тесните си очи.

— Тъй, тъй! Проста работа! Предполагам, че не сте чували досега тая фразичка? Нали не? Така и мислех! А тя е извадена от посланието на господа декабристите до стихотвореца Пушкин! Декабристите, бог да ги прости, увиснаха на бесило, ама фразичката, фразичката не се губи! Как ви се чини тая работа?

— Ами нали затова са бесилките, господин подполковник! Вие сам казахте рецептата...

— За петима бунтовници — не е лошо! Е, за петстотин още става. Ами понататък? Това вече не са дворянски глезотии, ротмистър, не е бунтът на Пугачов или Стенка Разин... Тия си знаят работата!...

Фон Гесберг се обърква ужасно, свежда се, сетне пак се изправя.

— Ще заповядате да се изплашим ли, господин подполковник?

— Че защо пък не, гълъбче? Пламъкът не може да се залее с вода. Искрата трябва да се стъпче, докато не е късно! Затуй ме държат тук на стари години, че и вас, младата надежда, са ми изпратили на помощ!

— Вие... присмивате ли ми се?

— Бога ми, не, гълъбче... — подполковникът изглежда доволен. — И през ум не ми е минало! Аз твърде много ви ценя, Николай Карлович, и с истинско удоволствие прочетох доноса, който сте изпратили срещу мене в Санкт Петербург...

Фон Гесберг се обърка ужасно, свежда се, сетне пак се изправя.

— Позволете ми да...

— Е, не се смущавайте толкова, Николай Карлович — подполковникът лекичко се засмива, — човештина е, всекиму се иска да се прояви, а пък във вашия донос има едно много тънко наблюдение. Вие правилно отбелязвате, че тоя вестник — подполковникът туря дланта си върху „Искра“ — не идва при нас от Петербург, а напротив — оттука се праща там! Вината е наша. Много важно наблюдение! Вярно е, че то предизвиква недоволство от моята личност, но нали вие тъкмо това желаете, а? Що се отнася до вашите модерни съображения, как да бъде ликвидиран тоя вестник, и презрението ви към ония, които го списват в града Мюнхен, това, ангел мой, е възгупаво, макар че... млад сте още и е простително!

Той отново тихичко се засмива, свива лицето си в мрежа от благодушни бръчици и отваря тесните си очички. Фон Гесберг се изправя.

— Вие искате да ме обидите! Да, аз съм убеден, че ние сме твърде либерални, твърде много си играем на шикалки с тая сбирщина, а пък тя трябва... (той свива юмрука си). Моята идея се състон в това...

— Тъй, тъй, тъй! (Подполковникът внезапно разкрива студените си, злъчни очи). Аз нямам нужда от вашите идеи, имам нужда от провокатори! Това е то!

И сякаш не е избухвал, той се забавлява с обидения, объркан вид на ротмистър, който му отвърща официално:

— Очаквам заповедите Ви, господин подполковник!

— Хе, хе, хе! Лудо-младо! Не са страшни бомбите, Николай Карлович, мило гълъбче, не са страшни бомбаджии! Ето това! (и той тупва с длан по вестника). Да можем до тях да се доберем, само че не изведнъж, за да не ги подплашим преди време, за да хванем конците. Откъде, че накъде, че кой? А пък вие... (той рови документите в чекмеджето на масата си, намира там един лист с две тлъсто подчертани места и без да го погледне, го подава на фон Гесберг). Ето ви сега! Донесение от един таен наш наблюдател. Открил е вестника в железопътните работилници. Пак там е забелязал младеж с твърде красива външност, черноок, на вид — студент. Ръст — висок, осанка — дворянска. Има навика по време на разговор да размахва силно дясната си ръка. Бъдете добър да обърнете внимание на студентията, ако стане нужда — организирайте тайно наблюдение. И... без модерни идеи.

Той бърка студения чай с лъжичката, кима с глава, забравил съвсем за присъствието на ротмистъра фон Гесберг.

*
* *

Заден двор на кораборемонтна фабричка. Купищата ръждива железария и парчетата такелаж са образували непроходими хълмове и планини. Само посветеният може да открие проходи в тоя лабиринт. Един сипаничав посветен с черни мустаци и моряшка фланелка под изцапаното с машинно масло сако, върви по пътечката.

Той излиза на една поразчистена площадка, в чийто център се издига ръждясал парен котел. Конкордия Захарова се озърта. Тя е седнала на една отломка от вързел. До нея стои момък с схтичаво, мрачно лице, облечен в рубашка, изпод която вади вестници. Пред нея — двама души, облечени като новодошлия. Заедно с Конкордия и всички останали стреснато обръщат глави към него, но тутакси се успокояват.

Налага се да се говори високо. Нейде наблизо работят тенекеджии. Звучи ситното тракане на чуковете и жалният стон на метала — ту звънлив, ту малко заглушен.

— ... Не мога, Ферапонт Яковлевич!... — Конкордия се мъчи да бъде убедителна — не мога повече! Хайде, вземете още един екземпляр... на моя отговорност, само за ваш хатър...

— Оскърбяваш ни, Ивановна — старият работник боботи глухо като от



Сцена от филма „Първият куриер“. Стефан Данаилов (вдясно)
в ролята на Загубански

бъчва и протяга черната си опушена ръка, — не ги даваш за мен, за хората са, хайде, не се стискай, дай още пет!

Конкордия отрицателно върти глава.

— Стига си я изнудвал, дъртако — вторият гледа умилно Конкордия, като явно се мъчи да ѝ се подмаже, — не може Ивановна да ти даде повече и точка!... Тя на мен ще даде още два, защото знае, че при нас, в Гена, есерите вземат връх и за нас тоя вестник е по-необходим дори от краваните на Амбатело! Трябва да хвърлим тая искрица из хорските души...

— Повече няма да ви дам! — казва тъжно Конкордия. — Изверги такива! Мигар аз не искам? Не достигат, какво да правя сега? (обръща се към момъка). Васенка! Дай им още по два екземпляра...

Момъкът прави неодобрителна гримаса, запрята рубашката си и измъква напъханата в колана на панталоните му пачка вестници; сетне грижливо отброява с наплюнчени пръсти четири екземпляра от „Искра“.

— А тенекеджиите, значи, не са хора, така ли? — пита новодошлият. — На тях повече нищо не се полага? Те не са пролетариат, тъй ли? Нека си живеят с мъгла в очите и да се бутат сами по тглите?

Конкордия плесва с ръце.

— Федя! Съвсем сте изгубили срам! Че кой получава повече, отколкото корабостроителниците. Толкова мъчно получаваме нашия вестник, толкова голяма нужда има от него и толкова малко са броевете...

Федя туря дланта си на ухото.

— Не чувам...

Конкордия извиква в ухото му:

— Да не искаш аз да се превърна на вестник?

— Ти имаш много! — Федя и намира. — Мислиш, че не знаем ли? Всичко знаем! Цели купчини пращаш... Нататък! (той махва с ръка). А ние тук сме като сирачета!

— Честна дума, срам ме е да ви слушам!

— Не чувам!

— Той лъже, Конкордия Ивановна! — възмутено извиква охтичавият момък. — Преструва се. Всичко чува той. Тенекеджиите са все такива!

Конкордия решително става, изтръсква полата си.

— Стига толкоз, другари! Предавайте вестника от ръка на ръка, събирайте

се, когато няма опасност, четето го на малки групи. И на всяка цена — разговаряйте. Щом дойде следващият транспорт, Вася ще ви обади, както винаги.

— Елате да ви изпратя, Ивановна! — предлага тенекеджията. — Да не би някоя беля да такова... Почнаха да се навъртат тук...

Конкордия се усмихва

— Благодаря, няма нужда, Вася. Ще си тръгнеш пет минути след мен. Леля Маруся ще ти каже къде ще се видим. Останалото... (тя посочва скритите под рубашката вестници). Знаеш къде!...

— Всичко знам, Конкордия Ивановна!

— Щом си тръгна, ще почнат да врънкат от теб...

— При мен няма да ги огрее!

Конкордия още веднъж се усмихва на всички и уверено тръгва по пътекага между купищата железария. На първия завой между ръждивите хълмове като през амбразура се мярва осветеното от залеза море и очертанията на някакъв хелинг.

На върха на ронливия склон се очертава булевардът. Долу са се притиснали пристанищните построяки. Конкордия минава край тях и се приближава към подножието на знаменитата одеска стълба.

— Конкордия!

Тя се обръща рязко. От стената на склада се отделя фигура на студент с пламтящи очи и килната на тила фуражка.

— Арсений! — Конкордия възкликва укорително, но устните ѝ се усмихват против нейната воля. — Как не те е срам? Ами че това са момчешки лудории! Десет пъти е казано...

— Момчешки лудории! Съгласен съм! — Той навежда с присторена покорност красивата си глава. — Ами ако аз се тревожа за теб, какво ще ми препоръчаш да правя? Това ти, железна дево, никога няма да разбереш!

— Ще ти се разсърдя!

— Аз пък ще заплача!

— Ама ти си съвсем невъзможен човек! Разбери, че ние не принадлежим на себе си.

— Ние на себе си — не, но аз на тебе — да!

— Заради разни сантиментални глупости да рискуваш...

— Е, да речем, че тук няма никакъв риск! — самоуверно казва студентът, като размахва силно дясната си ръка. — Аз не съм по-лош конспиратор от теб! И после, аз просто не мога иначе!... (внезапно той запява с невисок, силен тенор) „...по-силна няма на света, не любиш ти, но аз те любя и щом те любя — пази се ти!...“)

— Ще се наложи да се разделим! — сърдито казва Конкордия.

— Аз ще извърша нещо отчаяно! Не дърпайте ръката си, мадемоазел, ще привлечете вниманието към себе си...

Те се изкачват по стълбата, хванати под ръка. Конкордия, без да ще, се засмива.

— Отвратителен тип! Шантажист!

— Съгласен съм. Но все пак вие не можете да ме изпъдите! Не забравяйте, че съм поставен за ваш телохранител. Това е заповед на ръководителя! В края на краищата има ли дисциплина или няма?

— Именно! (въздъшка). Ще се наложи май... (въздъшка) да им се обясни всичко, за да се тури край...

— Напомням ви, че утре имаме среща! И то... важна! До утре няма да успеете да смените телохранителя си!

Тя поглежда с крайцеца на окото си широката му усмивка и равните бели зъби, въздъхва още веднъж и замлъква.

Те се изкачват нагоре. Рано падналият здрач е обвил града с мъгла. Край тях тече булевардът. В ротондата отекват първите тактове на валса. Гарнизонният оркестър започва вечерното увеселение. Бронзовият дук де Ришельо протяга ръка. Одеса се гизди в очакване на вечерта. Фенерджии палат уличните лампи с факли на дълги пръчки. Пламват глобусите на знаменитите одески кафенета „Фанкони“ и „Робина“. От файтоните слизат комерсанти в бели жилетки, кокотки и мошеници. Гълчат турците, продавачи на сладкиши и лимонова вода. Високо разговарят одесчани, моряци от английски, гръцки и италиански кораби.

Шумните улици остават назад. Конкордия и Арсений се спират. Оттук започва тиха уличка.

— Тук ще се разделим! — казва Конкордия.
— Не...
— Тук ще се разделим! — това се казва с такъв тон, че явно не подлежи на оспорване и Арсений скланя глава.
— Кога и къде?
Конкордия поомеква. Поглажда ръката му, лицето му светва. И той казва тихо:
— Утре сутринта. Аз ще ида на урок. В осем часа... после...
— Знам!
Той се обръща послушно и без да се оглежда, си тръгва с бързи крачки. Конкордия го сподира с поглед и сама не забелязва, че се усмихва.

*
* *

Малка, зле осветена градска градинка. В Одеса я наричат Александровска. Скамейка в сянката на стари чинари. Двойки по скамейките. От време на време — по някой разхождащ се.
В един от най-закътаните ъгли си почива възрастен човек. Той се опира със скръстени ръце върху чепата тояга. Конкордия се приближава бавно, като на разходка. Присяда на края на скамейката и се озърта.
— Зад вас всичко е чисто! — проговаря тихо седналият.
Конкордия се рови малко в чантичката си, сетне туря на скамейката един малък пакет.

— Писмо от Фома, шифърът не е променен... Тоя път от Лайпциг.
— По пощата ли?
— Не, по човек.
— Още по-хубаво. Сменихте ли си пощенския адрес?
— Да.
— Сега — „Искра“! Къде е транспортът? Хората по места вече не молят, а надават вопли! Трябва да се изпрати на Морозовските тъкачи, в Иваново, в Орел...

— Според моите пресмятания пратката трябва да пристигне утре...
— Трябва? Или ще пристигне?
Конкордия отвърща твърдо:
— Ще пристигне. Къде да я предам?
— За вестника ще ви потърсят. Кажете си адреса.
— Клиниката на доктор Дю Буше. Да питат за мадемоазел Марселина.
Ужким ги праща модистката... мадам Надин!

— Ако възникне някаква пречка, в събота — пак тука. Сбогом.
Той се надига с пъхтене и си тръгва, като се подпира на тоягата. Конкордия остава сама. Бързо се озърта, за да види дали никой не ги следи. Но наоколо всичко е тихо. Само двойките се целуват и си мълвят нещо с неразбираеми гласове.

*
* *

Параходът „Олег“ е в открито море.
Загубански напъхва грубите куфари под леглото си и затваря каютата.
В трюма между палубите са натрупани кафези. Гъските крякат. Край кафезите е приклепнал мрачен, черноок момък, близо седемнадесетгодишен, Загубански се спира до него, разрошва косите му и се усмихва.
— Е, как са гъските, Петко? Не са ли отслабнали?
— Не!
— Отваряй си очите! Инак ще приключим със загуба.
Загубански стои на палубата. Морето е тихо. Мир. Тишина.

*
* *

По утринните улици на Одеса вървят Конкордия и Докумуга. Тя ускорява крачките си, без да ще, сякаш я подтиква някакво нервно напрежение. Той е безгрижен и весел.

— Не бързай толкова, мила моя, защото могат да си помислят, че сме някакви конспиратори или заговорници...

Той се засмива и показва здравите си бели зъби. Девојката го поглежда галовно, дори повече от галовно.

— Завиждам ти, завиждам на твоята самоувереност, но не мога като теб, все не мога да се науча...

Той нежно я прихваща под ръка.

— Ти си чудесна, ти си храбра, ти не си знаеш цената, ти си моята ръководителка (галовна усмивка), на която аз се подчинявам безпрекословно! И заедно с това — ти си очарователна, прекрасна девојка и аз много те...

— Недей! — тя намръщва тънките си вежди. — Сега за нас съществува само „Искра“, „Искра“ и нищо повече, „Искра“, която трябва да получим и пренесем! А сега нека се спрем и се огледаме. Ние вървим прекалено нехайно...

Тя се спира, за да разтвори чадъра си. Слънцето вече е почнало да препича. Испитателни погледи. Встрани и назад. Минувачите са малко, няма нищо подозрително. Двама-трима души. Госпожици. Кучета с изплезени езици.

— Какво правиш сега? — весело казва Докумига. — Не ни е за пръв път! Виждаш, че няма никого... Пък и кои сме ние? Влюбени в парка! Студент и курсистка...

Те продължават нататък. Пред тях са оградата и дърветата на парка. Ала те не забелязват фантетата. А са повлекли опашка зад себе си.

Ние ги виждаме. Фантетата са двамина и са опитни. Върват по двата тротоара на улицата. Единият е висок, с твърде малко за главата му конотие, прегърбен, явно извънредно силен физически, другият — набит, незабележим, прилича на продавач от бакалница. Те обичуват само с погледи и едва забележими движения.

*
* *

Старинен парк. Позеленяла каменна стена, в която са изрязани полукръгли арки. Зад арките, нейде дълбоко, се вижда морето. Пред стената — безлюдна площадка на кафешантан, кръгли, голи железни масички, столове, струпани на пирамиди.

На края на площадката — беседка във форма на кула, обвита в бръшлян. Паркът е пуст и безлюден, както всяка сутрин. Между листата на бръшляна той се вижда цял като на геометричен чертеж, с всички свои алейки, лежи и пътечки.

На една скамейка в беседката се е разположил удобно Загубански. С едно леко размърдане на листата той може да наблюдава всички ален, които водят към беседката. До него на скамейката има грамадна кутия от сватбена торта, превързана с лента с голяма панделка.

Загубански забелязва двойката отдалеч. Проследява приближаването им с невъзмутимо лице. Премества кутията по-наблизо. И внезапно погледът му става остър, напрегнат. Пред него на кръстопътя на алените се мярва бързо някаква фигура. Сетне втора. Канутието проблясва на слънцето.

Конкордия и Докумига са вече близко. Тя се озърта, сетне се оглежда и той. Но не могат да видят това, което е забелязал отгоре Загубански. Само безлюдни ален. И двамата бързо тръгват към беседката.

Загубански прави рязко движение, сякаш иска да изскочи от беседката, и също тъй рязко се спира. Вече е невъзможно да се измъкне отгук незабелязан. Той се вира напрегнато в продуките между листата.

Преследвачите не се появяват. Загубански почва да мисли, че те изобщо не съществуват. Стъпалата заскърцват под стъпките на двамата, които се изкачват към беседката. И тогава иззад листата на дърветата предпазливо наднича нечия глава. Повече съмнение няма. Загубански се обръща към новодошлите. Конкордия върви отпред и се усмивва радостно и облекчено. Искра да проговори, но не успява. Загубански туря пръст на устните си.

— Няма време за обяснения — казва той тихо и бързо, — повлекли сте опашка подире си...

— Не може да бъде! — Докумига е дори възмутен.

Загубански им дава знак да се приближат до бръшляна. Предпазливо отмества едно листо.

— Вижте.

— Нищо не виждам! — прошепва Конкордия. Сега тя е спокойна, а Докумига — развълнуван и сърдит.

— Да не ви се е сторило? — пита той.

— Вижте! — настойчиво му казва Загубански. — Двата големи чинара и нали виждате, на една линия с тях айланта. Та зад него...

— Виждам! — казва Конкордия. — Какво ще правим сега?

Загубански поглежда към нея, към Докумига и към картонената кутия. Разтрива веждата си.

— Тръгвайте си! — припряно им казва той. — Така, както сте дошли. Може би ще решат, че сте се отбили тука случайно. Разходите ги из града. (Той хвърля един въпросителен поглед). Няма ли у вас нещо компрометиращо?

— Разбира се, не! — Докумига е развълнуван и неизвестно защо се сърди на Загубански. — Да не сме деца!

— Чудесно! — казва Загубански. — Аз ще тръгна малко след вас...

— Това „Искра“ ли е? — Конкордия посочва кутията.

— Тя ще остане тука. С мен.

— Невъзможно! — рязко възразява Докумига. — Трябва да се измисли нещо...

— Добре би било! — съгласява се накъсо Загубански. — Какво точно?

Докумига мисли. Лицето му се изкривява от напрежение, но нищо свястно не му идва на ум. Конкордия се вира в процепите между листата.

— Крийт се, дръвниците! — тя весело се усмихва. — Трябва да разберам защо са се лепнали за нас... (замисля се). При мен май всичко е добре, легално... паспортът ми е, разбира се, в ред! (към Докумига). Ти... вие измислихте ли нещо?

— Нищо не ми идва на ум! (навъсено). Може би трябва да отида при тях и да започна някаква разправия? А вие през това време да избягате?!...

— Глупости! — Конкордия рязко завърта глава. — Ами ако това следене е случайно? Да се издаваш сам? Дивотия!

Загубански следи с поглед ту единия, ту другия. Както винаги в опасни минути, движенията му стават все по-бавни, той се усмихва едва забележимо и леко докосва с пръст веждата си. Сетне напомня:

— Прекалено дълго се бавим тука! Време е!

Конкордия рязко се обръща към него.

— Ние тръгваме. Вие оставате тук. Затова... (посочва кутията). Има резервна явка. Съвсем чиста. Костецка улица, 31. Ще търсите чичо Гриша. Кажете му да скрие това. Но днес не бива да ходите там. Едва утре. Привечер. Това се намира на Молдованка. Знаете ли къде е Молдованка?

Загубански бавно се усмихва.

— Познавам Молдованка. Добре. Желая ви успех!

— А ние на вас — още повече! — тя поглежда Загубански, сетне кутията; и се усмихва тревожно.

— Да вървим! — Докумига изведнъж е обхванат от злобно веселие. — Да разходим тия мерзавци...

Те слизат надолу по скърцащите стъпала и без да се оглеждат тръгват по алеята. Загубански ги наблюдава отгоре. Той вижда как се размърдват фантетата, как изчакват отдалечаването на младежите и тръгват подир тях. Вижда как се събират, навеждат глави един към друг и си шепнат. Вижда, че ниският продължава да върви подир двамата, а високият с едри крачки и вече почти без да се крие, тръгва към беседката.

Да се бяга е глупаво. Беседката се вижда от всички страни.

Фантето стига до самата беседка и се ослушва. Всичко е тихо. Озърта се — наоколо няма никого. Започва да се изкачва бавно и предпазливо. Надничра в беседката и се оглежда на всички страни. Никого няма. Само върху скамейката има грамадна, завързана с панделка кутия, а върху нея — широка сламена шапка.

Фантето още по-предпазливо се намъква в беседката. Лицето му изразява тъпо недоумение. Той се навежда недоверчиво към кутията. Докосва я. Души я като псе.

И едва сега Загубански скача върху него отгоре. За него това е облекчение. Той е висял над входа на беседката в страшно неудобна поза. Рязък удар с тясната част на дланта по врата — фантето тупва като чувал. Загубански се изправя,

изтрива потта, нахлупва шапката си и взима кутията.

Ниският сподиря двамата по улицата. Той се озърта често, но не може да види другаря си. Утрото свършва вече, улицата бързо се оживява, фантето е принудено да скъсява все повече разстоянието, за да не изгуби преследваните. На ъгъла на две от най-оживените улици двойката внезапно се спира. Сбогуват се. Тръгват на различни страни. Фантето се шура, сетне отчаяно маха с ръка, плюе и хуква подир Докумига.

Конкордия не се отдалечава много. Завива зад ъгъла, спира се, пак отваря чадърчето си и наднича. Докумига отвежда фантето все по-надалеч. Вторият преследвач не се вижда. Конкордия разтревожено въздъхва. Покрай нея минава конен трамвай. Девојката подхваща полата си, хуква, догонва трамвая и скача вътре. Поглежда от платформата. По следите ѝ няма никой.

Прегърбеният излиза, олюлявайки се от беседката, разтрива врата си. От чистия въздух му става по-добре. Той хуква.

Изходът от парка. Прегърбеният изскача и се озърта. Нејде на другия край на улицата забелязва някакъв господин с широкопола сламена шапка, който се качва в един кабриолет на пияцата. Фантето хуква натам, вече без да се крие. Скача в един файтон и блъсва файтонджията в гърба.

— Карай! Подир она там...

— Ама, господине...

— Карай, мръсничко, искаш ли да те вкарам в кауша?!...

Лицето на файтонджията се изкривява, той шибва коня.

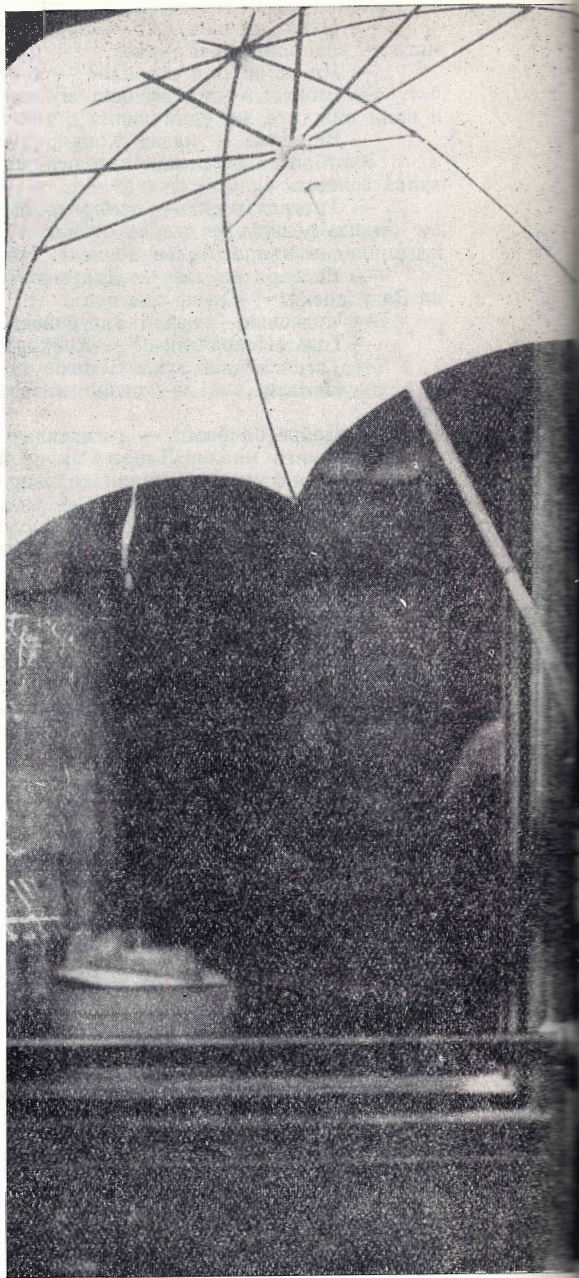
Кабриолетът с гумени шини и гърмоящият файтон се носят по улиците на града. Минават покрай катедралата, завиват веднъж, втори път, трети... Всеки път фантето се надига, разтревожено се озърта, страхува се да не изтърве преследвания. И всеки път облекчено въздиша, когато забелязва в края на следващия квартал широкополата шапка. Кабриолетът се носи равномерно. Улиците стават по-бедни. Дечурлигата, които играят посред улицата, се разбягват с писък. Момчетата се мъчат да се качат отзад. Това дава възможност на Загубански да се обърне. Файтонът с преследвача е на известно разстояние, но не изостава.

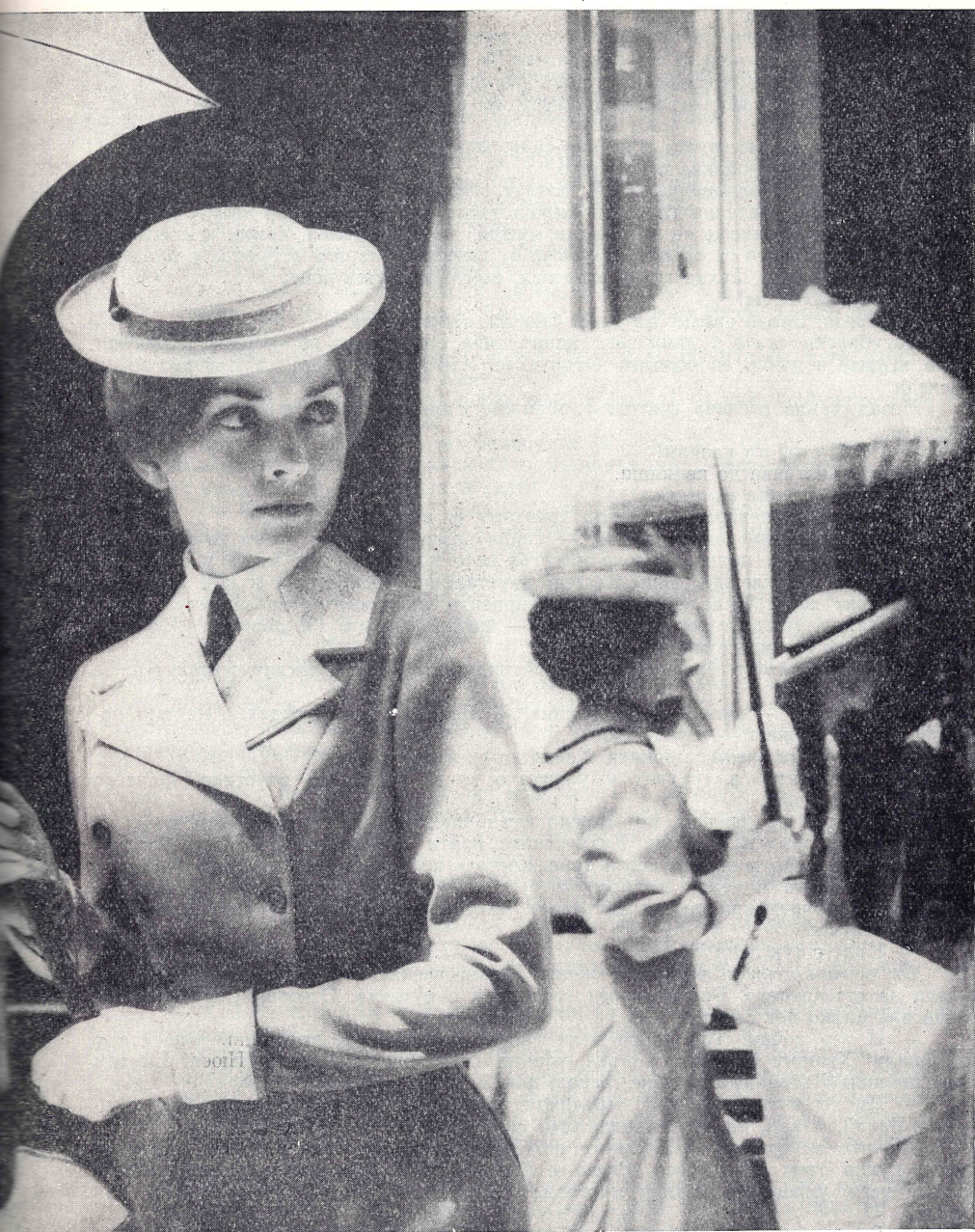
Стопанинът на кабриолета се извъръща назад.

— Сега накъде?

— На Далницка улица!

— На Далницка ли? — кочияшът леко подсвирва. — Значи на Молдован-





Жана Болотова във филма „Първият куриер“

ка. Почтените господа не ходят там... (той става фамилиарен). Я ми кажи ти, господине, имаш ли парици? За такова разстояние трябва и бакшиш да дадеш!...

— Бива! — съгласява се Загубански и хвърля поглед през рамо. — Дай ти малко и аз ще ти дам! Пълен ход дай! Три рубли!

— Спогодихме се! — файтонджията се надига и дръпва юздите. — Хей, варда!

Дорестният кон препуска с всички сили. Файтонът започва бързо да изостава.

— Карай! — провиква се фантето.

Улиците на Молдованка. Ями, боклук, боси дечурлига, по които опърпани жени викат с пронизителни гласове: улични търговци, които не по-малко пропизително рекламират стоката си — сладки кифли, солени ябълки, семки и сладолед. Загубански напрегнаго се озърта. Измъква от джоба си пари и отброява с напльончен пръст три рубли. Пъхва ги на кочияша, който задържа коня.

— Стигнахме ли?

— Бързо! Завий насам! Ха така! Сбогом, кабриолетче...

Загубански скача в движение, конят тича още малко по инерция, кочияшът опъва юздите и почва да обръща. Озърта се. Уличката е пуста, от пътника няма ни следа.

Изад ъгъла изскача файтонът. Фантето стои изправено в него. Вижда кабриолета.

— Стой, стой ти казвам!

Скача и изтичва до кочияша.

— Къде се дяна пътникът?

Кочияшът подсвирва, оглежда фантето и всичко разбира.

— Той пък беше един пътник! — свива рамене. — Ами дявол го знае къде е. Като че в земята потъна! Може нататък да е тръгнал, а пък може и насам...

Фантето се оглежда. Изпокъртени двуетажни и триетажни къщи. Започват да се събират хора. Те се скупчват край вратите, надничат от прозорците.

— Хайде, махайте се оттук, марш! — казва фантето на двамата файтонджии. — Да не сте ми се мярнали тука...

И той тръгва към близкия ъгъл. Файтонджии се споглеждат, първият плюе на тротоара.

— Мръсник! — тихо казва вторият. — Бадева го разхождах. Ама ако посмееш дума да кажеш — в участъка...

— Там ще ти вземат мярката. Хайде да си вървим, Петя!

Файтонджии си тръгват и уличката почва бързо да опустява. Фантето наднича иззад ъгъла.

Загубански се изкачва по мръсно стълбище, между боклукчийски кофи. В краката му се шмугват котки. Кухненските врати са широко отворени. Молдованка не крие нищо и никога освен това, което е необходимо да се крие. Млади и стари жени, обути в чехли на босо, в омазени рокли, пекат, варят, пържат и разговарят едновременно на всички етажи. Загубански наднича в една от кухните и пита на слуги:

— Къде е тук леля Нюся?

От всички страни наизлизат жени. Някои гледат отгоре, наведени над перилата на стълбището. Всички зяпат господина с кутията. Отговарят му едновременно най-малко пет гласа.

— И таз добра! Той търси леля Нюся! Че къде сте тръгнали? Вие сте я подминали! Хванете си очите в ръка, човече! Ето кухнята на леля Нюся! Ей там пици нейният Льовка, да го убие господ, дано!...

— Да ти изсхне езикът, мръсница такава! — обажда се един бас отдолу. — Чакай, чакай, ти ще видиш, като се кача горе някой ден!...

Жените се пръскат по кухните си. Загубански слиза надолу. На прага на своята кухня стои леля Нюся. Басът е бил нейният. Той е излязъл от нейната месеста уста, украсена с малки мустаци. Гърдите ѝ — като дини — шават под блузата.

— Вие ли сте леля Нюся? — провиква се Загубански.

Налага му се да вика. Той трябва да надвика невидимия Льовка, който се намира зад гърба на леля Нюся, нейде в кухнята, пълна с пушек и пара.

— Да речем, че аз съм леля Нюся! Какво от това?

— Трябва да поприказвам с вас...

— Интересно за какво! Но влизайте в помещението, ако наистина искате да говорите с мен, а не с цялата Молдованка! Виждате ли тия носове? Да знаете, че те са най-дългите на тая улица!

Загубански вдига глава и вижда гирлянда от женски глави, които надничат от всички перила на стълбището. Засмива се и се промъква покрай леля Нюся в кухнята. Тя затръшва вратата след себе си.

— Имате симпатична усмивка, млади човече — провиква се леля Нюся. — Но това още не значи, че самият вие сте симпатичен. Можете да се изкажете, но преди това аз ще убия това същество! Виждате ли това хлапе. Да знаете, че то е моята смърт!...

Става дума за Лъовка, който седи в една кофа. Над кофата се издига пара. Лъовка е на три години. Той реве без съзли и без злоба, като методично изплисква водата на пода. Загубански го поглежда съчувствено.

— Да не сте решили да го сварите?

— Аз го лекувам от коклюш... но вие не сте детски лекар! Вижте какво — я ми кажете откровено какво дириш тука?

— Аз дира! — Загубански се навежда към ухото на жената, за да не ви ка. — Трябва ми Яшка-барончето! Казаха ми, че леля Нюся винаги знае къде се намира той.

Леля Нюся бързо се дръпва, дълго гледа към Загубански, като диша тежко с полуотворена уста. Лъовка си реве.

— Къде ви казаха такова нещо, млади човече? — пита най-сетне леля Нюся. — В полицейския участък ли?

— Не, лельо Нюся. — Загубански се усмихва. — Ние с полицията имаме много лоши отношения. Не такива като Яшините, но... още по-лоши! А за леля Нюся ми каза самият Яша... на времето...

— На времето аз бях хубавица! — въздиша леля Нюся. — А за Яша мога да ви кажа само едно нещо; той е страхотно изнервен. Само един излишен въпрос и — толкоз, трябва ви професор или ковчег!

— Все едно аз ще си задам въпроса.

— Ама и вие сте една стока, както ви гледам! (леля Нюся премества на печката димящия тиган, плесва мимоходом Лъовка, като му казва: „мирувай там, страшилище мое!“, избърсва ръце в полата си и със същата тая пола избърсва табуретката). Добре! Да не се оплаквате после, че не съм ви предупредила. Седнете, ето ви чиста табуретка. Аз ще ида да се видя с един човек. Можете да турите пакета си на пода, в тая кухня никой няма да го открадне. Не бих казала същото за стълбището, там го дръжте със зъби и нокти. Вижте какво, вие да не сте акушер случайно?

— Не съм, лельо Нюся...

— Слава богу! Искам да се видя лично с акушер, но чак на оня свят.

Поклащайки се, леля Нюся тръгва към вратата за вътрешните стаи. На прага се спира и се заканва с пръст на Загубански и Лъовка. Лъовка продължава да реве, Загубански прикляква пред него.

— Ей, момче! — казва сериозно Загубански. — Ако продължаваш така да реवेश, водата ще кипне и тогава какво ще правим?

Лъовка спира да реве само за миг, колкото да се изплези на Загубански. И пак подхваща своето. Загубански го поглежда умислено и също се изплезва. Но прави това така сръчно, че Лъовка млъква и започва да се вглежда. Сетне се изплезва и той.

— Кой ще издържи по-дълго изплезен, ти или аз? — пита Загубански. Лъовка изплъква и прави нечовешки усилия, за да победи.

В кухнята настъпва тишина. Двамата седят — Лъовка в кофата, а Загубански приклекнал пред него с изплезен език. В тая поза ги сварва леля Нюся, която се връща, съпроводена от дребен човек, приличен на Наполеон Бонапарт и с наполеонова осанка. Човекът държи дясната си ръка в джоба, който е подозрително издут. Лявата му ръка си играе с тирантите. Леля Нюся се спуска към кофата.

— Защо млъчи детето? Да не е умряло? Какво правиш сега пък, страшилище мое? — и леля Нюся се мъчи да натика езика на Лъовка обратно в устата. Лъовка мъжествено се съпротивлява.

— Е? — пита Наполеон Бонапарт. Гласът му е деликатен.

Загубански се изправя и го поглежда усмихнат.

— Не ме ли познавате, Яша?

Яша се вира в него и тръсва наполеоновското си перчемче. Измъква ръката си от джоба.

— Да опустея дано, ами че това е Ваня! Лельо Нюся, това е скъп госте-

нин! Ама ти си станал хубавец — деветдесет и шест карата! Аз можех да не те позная и да замърся кухнята на леля Нюся! Щеше да излезе хубав сюрприз.

— Аз пък щях да ти счупя главата с ей тая тенджера! — отвърща хладнокръвно леля Нюся. — Да знаеш друг път, че се намираш в почтен дом! И тази добра — да правиш стрелба тук и да ми плашиш детето...

— Може ли наше молдованско момче да се уплаши от такива дреболии? — Яша гальовно подритва кофата, на което Льова отговаря с оглушителен вопъл. — Той ще порасне и няма да стане някакво бакалско нищожество! Той ще стане...

— Доктор! — твърдо завършва леля Нюся.

— Когато цъфнат налътите! Той ще порасне и с божията помощ ще заколи майка си, бившата знаменита крадлива уличница.

— Да ти изсъхне езика, дано! — казва спокойно леля Нюся. — По-добре покани гостенина в прилично място, отколкото да водиш хашлашки разговори в кухнята...

Льовка се разрежава отново. Яша измъква от джоба си блестящ, никелиран револвер и го завърта пред очите на детето. Льовка протяга ръце и за пръв път се провиква членоразделно:

— Дай, дай, дай!

— Видяхте ли? — пита Яша. — Е, кой е прав? Ела с мен, Ваня, и аз ще те черпя от такова вино, каквото светът още не е виждал! И ти ще ми изплачеш мъката си. Разбирам, че си дошел при Яша не на гости (той присвизва едното си око). Или греша?

— Познахте, Яша! — твърдо казва Загубански. — Сега ще ви кажа всичко и ще пийна вино с вас, но нейде тук, зад вратата, има фанте...

— Не думай! — Яша настръхва цял — Досега не си ми правил такива запознания! Какво значи това?

— Нямахме друг изход. Той се лепна за мен на Дерибасовска. И аз си спомних, че Яша веднаж ми беше казал: макар да си глупак и глупак ще си останеш, но аз ще те отърва, когато стане нужда...

— Вярно! Тъкмо така казах. (към леля Нюся). Златна памет. С такава памет друг човек не би доживял до събота! (към Загубански). Шегувам се, де! Изобщо ние с политическата полиция не враждуваме, но да се разхождат по нашата улица — това е вече нахалство! Лельо Нюся, има ли наблизко някои от момчетата?

— Сашка е на двора, но между нас казано, на мен всичко това не ми харесва...

— Че на кого може да се харесва? Нека се качи Сашка...

Леля Нюся се навежда навън през прозореца и подсвирва с два пръста в уста.

— Лельо Нюся, да знаете, че тоя интересен чужденец прави революции. Няма си друга работа. Когато той беше млад, аз му предложих златна работа. Ама не! Той предпочита да ходи без гащи, но да направи всички бедни богати!

— Я не ме баламосвайте! — казва леля Нюся. Яша се смее.

— Видяхте ли? Леля Нюся знае колко пари струва! Тя още не е виждала такива ненормални! Лельо Нюся, кълна ти се в паметта на дядо си, че той през живота си не е откраднал нищо! Чуден човек, това е дори интересно! Аха! Ето един младеж, който не си дава труд да побърза, когато го викат по-възрастните.

В кухнята влиза седемнадесетгодишен юноша. Той засуква едва наболите си мустаци с мръсна ръка, украсена с пръстен.

— Монте извинения, баронче, но аз отдавна съм тук!

— Добре! Слушай, момчето ми, по нашата улица се скита някакво фанте. Го пречи на приятелите ми да дишат чист въздух. Вземи още някого и турете край на това безобразие! Ама че маниери! Но... (Яша вдигна пръста си) Без неприятности. Ела тук. По-близо.

Юношата се приближава към Яша и той измъква изпод рубашката му нож. — Струва ми се, че не съм толкова малък, Баронче! — обидено казва юношата.

— Хајде, върви! И запомни, че ако не слушате, ще ви сготвя на соус!

И когато юношата излиза — снизходително:

— Кой от нас не е бил млад? Но аз ги пробвам полека-лека...

— По-добре да ги пробвам аз, Яша! — казва Загубански с въздишка.

— Ами! — Яша се смее. — Ти ще направиш от тях... Хващам се на бас, Ваня, че ако станеш министър, ще ни изтребиш всички!...

— Не всички! Но може би теб, Яша!

— Тогава иди при полицейския и кажи: Яша се намира там и там.

— Това е друга работа...

— Тогава да вървим да прием вино! Засега още не си министър...

— Вижте какво, измитайте се оттука — сърдито казва леля Нюся — загаря ми вече втори тиган с лук, а детето ми стана синьо!

В стаята с нисък таван, където Яша въвежда Загубански, има разклатена маса, застлана с плюшена покривка с пискюли, полица със слончета и фотографии, покрай стените — виенски столове. В един скърцащ стол-люлка до прозореца се люлее красива девица. Върху разкошната ѝ, макар и не дотам чиста рокля, бродирана с маниста, капе вино от чашата, която тя стиска в ръка.

— Това ми било кавалер! — дрезгаво казва тя. — Изчезна за сто години, а аз тук издъхвам от скука...

— Моля... — Яша махва с ръка. — Имам чест да ви представя госпожица Матилда! Ако в Ерфуртската програма на нашата революция пише да се отровят всички жени с мишеморка, то аз съм с вас...

— Защо лък? — усмихва се Загубански. — Красавиците трябва да се запят.

Девицата му обръща благосклонно внимание.

— Брюнетче! — провиква се радостно тя. — Седнете на коленете ми и ще се люшкаме двамката!...

— Между нас казано, мося е чужденец! — наставнически казва Яша. — Хубави неща ще си помисли той за това място, където го гощават с мръсотии вместо с това, което е потребно! Ставай, какавидо, и дай една чиста чаша. Знаеш ли кой е тоя човек? Когато беше на осемнадесет години, той ме намери в Богаевка. Аз лежах. Джандарите ми бяха пробили във фигурата три дупки за проветряване. Той нямаше хабер кой съм, но ме дигна на врата си и ме мъкна три версти. Е? Яша помни кой му е правил гадости и помни кой му е давал радости! (Към Загубански). Та какво искаш ти?

— Ако стане нужда, искам вие, Яша, да приемете и запазите, докато дойдат да ги вземат, една партия гъски!

— О! Това е някаква нова комерция. Гъските с ябълки ли са?

В стаята наднича Сашка. Той се хили.

— Баронче, тука ли сте?

— Аз съм тука, ами фантето къде е?

— Ще си умрете от смях... Той падна в една варница!

— Къде?

— Бъдете спокоен, в двора на Мося-бакалина! Да пукна, ако сме му направили нещо! Той сам се напъха при нас с разни въпроси. Ние му показвахме двора, но не му показвахте дъските над варницата... Изтичайте там. Това е цяла опера Цар Салтан. Какво вика той и какво вика Мося-бакалинът, който се мъчи да го измъкне оттам с едно въже, такова нещо за никакви пари няма да чуете, да пукна, ако не е тъй!...

— Добре! Браво! Но не ходи там, че ще те познае...

— Има си хас! Да не съм вчерашен...

— Хайде, хайде! Марш оттука...

Яша с гордост поглежда към Загубански.

— Имаме чист въздух. Това да не е Невският проспект а, Ваня? Това е Молдованка... Та, казваш, гъски? Какво значи това?

*
* *

Ротмистър фон Гесберг удря плесници на фантето и го хока:

— Това е, задето си го изтървал, това е за варницата, това е, задето си глупак, а това е за излишно усърдие. Беше ти заповядано, дръвник такъв, да изисниш само с кого е свързан, а не да препускаш с файтони!...

— Ами как, ваше високоблагородие...

Фантето върти глава, но не смее да се дръпне. Фон Гесберг го оставя и гнусливо избърсва ръката си с носна кърпа.

— Толкоз! Сега се връщай и търси, където щеш! И само да си посмял да се наикнеш още веднъж!

— Ваше високоблагородие! Когато се измъкнах оттам...

На вратата се подава главата на второто фанте. Онова, което проследи Докумита.

— Ваше благородие! Имам донесение...

*
* *

В бедно мобилираната студентска стая на Докумита се извършва обиск. Хазийката на квартирата, разчорлена, загръща на гърдите си мазния халат, хленчи и злобно поглежда към Докумита.

— ...Къде ще намериш сега почтен квартирант? Дано враговете ми се давят с такъв горчив хап...

— Господин Докумита? — равнодушно пита приставът, без да обръща внимание на хазийката. — Заповядайте с нас!

— Това е беззаконие! — ноздрите на Докумита трепват. — В какво ме обвинявате?

— Стягайте се! В полицията ще обясните всичко! (Към стражаря): Сироченко, отведи го!

Сироченко приближава.

*
* *

Ротмистър фон Гесберг, облечен контешки в светлосин мундир от жандармерията, влиза в кабинета на подполковник Критски и слага пред него папката с разпита. Гнусливо изтрива ръцете си с носна кърпа.

— Заповядайте! — казва той, като щателно прикрива недоволството си. — Това е последният от днешните. Напразно се отказвате да го разпитаме по моя метод, ваше високоблагородие. Повярвайте на думата ми, работата щеше да потръгне по-живо. А още по-хубаво би било да ни го дадете в жандармерията...

— Има време, Николай Карлович — подполковникът благодушно клати глава. — Има време! Та какъв е той? Убеден ли е?

Фон Гесберг пренебрежително махва с ръка.

— Те всичките са „убедени“! Личност...

— Личност, а? — подполковникът сумти в мустаците си. — Студенция... (Той разгръща папката,зира се и повдига вежди). Тъй, тъй! А може би вие такова... прекалено рязко сте се отнесли, а? Вижте какво, гълъбче, доведете ми го и аз с него, ей тъй... по бащински, пък после ще видим! Може да ви го дам; а може и... да не ви го дам!

Ротмистърът изпръхтява, но се сдържа и излиза. Подполковникът въздиша, прави вяло опит да изтръси пепелта си и пак сезира в папката. Ротмистърът въвежда в кабинета Докумита. Той влиза с гордо вдигната глава. Подполковникът бегло го оглежда с тесните си очички.

— Вие, ротмистър, ни оставете, тъй да се рече, тет-а-тет! — ротмистърът прави гримаса и излиза. — Седнете, моля ви се, какво стоите в такава горда поза, сякаш сте някакъв Марат или Робеспьер? При нас тук няма гилотина, всичко е простичко така, знаете ли...

Докумита се усмихва и сяда. Сетне подполковникът дълго и мълчаливо го разглежда, клатейки глава. Той вдига още по-високо главата си, понечва нещо да каже, но се сдържа. Подполковникът въздъхва.

— Нерви, нерви! Възпаление на духа, лоши примери и нищо повече. Щом всички викат, ще викам и аз! Щом всички искат да низвергнат, искам и аз! Ето на, вие сега изобразихте една иронична усмивчица, ама насила, признайте си! Не ви се ще да се смеете, ама хич не ви се ще, пък и няма на какво да се смее човек...

Докумита се усмихва.

— Вижте какво, господин жандарм, не се правете на Мефистофел. Аз не съм Фауст! Предишният, хм... господин си позволи да ме навика. За какъв ме смятате тука?



Стефан Данаилов и Владимир Рецептер в сцена от филма

— За държавен престъпник, млади човече, ето за какъв!

— Щом е тъй, съдете ме, отсечете ми главата!... Но не ме унижавайте!

— Ето че и гласчето ви вече трепна! Че за какво да ви сечем главата? Не сте голяма птица. Но за сношения със злонамерени лица ви се полага по наказателния закон на Руската империя — каторга...

— Как?

— Ей така, на! И ще идете там не като Робеспьер, а като най-обикновен каторжник с обръсната главица... а по етапните станции — мръсотия, воня, кофи вместо нужници. И няма да се чувствувате герои, хич не се надявайте, защото никой няма да види вашето геройство, пък и никой няма да има нужда от вас!

— Слушайте, вие се мъчите да ме уплашите, тъй ли?

— Тъкмо обратното, мили мой! Знайте, че аз нарочно смекчавам нещата, за да не засегна вашата чувствителност.

— Няма нужда!

Подполковникът сякаш не чува последните думи. Той почуква папиросата си по капака на дървената табакера. Свива рамене в недоумение.

— А за какво ви е цялата тая мъка, умът ми не го побира. Е, да, извинявайте, ама се тикат в тая ррреволюция всякакви голтаци — това го разбирам! Ами вие? Отдалеч се вижда, че сте дворянин, ваша милост, макар и небогат, но все пак — земевладелец... Какво сервирайте на вашите родители за старинните им, млади човече?

Докумита отвръща по-високо, отколкото е нужно:

— Аз съм скъсал с родителите си. Не ги намесвайте тях.

— А поради какво, ако ми позволите да запитам?

Докумита сякаш с пълна скорост се блъсва в някакво препятствие. Наднича в тесните като цепнатинки очи, открива зад тях пропаст, мътилка. Гласът му става несигурен.

— Това си е наши лична... семейна работа! Вас... не ви засяга. Щом имате обвинение срещу мен — предявете го!

— Ще го предявим! Не се грижете! А пък туй, че скарването с вашите родители е семейна работа — това не се знае още, не се знае! Не е ли имало преди това скарване някакво малко произшествие?

— Не ви разбирам!
— Ама наистина ли? Да не сте забравили нещо? (подполковникът мъчително бавно прелиства документите в папката). Тъкмо когато сте завършвали гимназията. Елисаветоградската! Вярно ли е?
— Да. Аз съм учил в Елисаветоградската... — несигурно казва Докумуга.
— Е да, разбира се, идеи, възторг! Разпалени младежки беседи, туй-онуй и прочее, кръжок там някакъв, господин Херцен, накъде без него! И главният е бил там ваш сърдечен приятел и тъй да се рече — учител... та как се казваше той?...

Докумуга повишава тон, ала гласът му се пречупва:

— Какво искате от мен?

Подполковникът сякаш не го чува. Той не гледа към Докумуга, а към папката. Сетне продължава:

— Аха! Саломатин Сергей, по баща Николаевич. Тъй, тъй! Е, намерили са там у вас забранена книжка, а пък вие сте издал той Саломатин! Като невръстно момче и поради чистосърдечното ви разкаianie са ви простили, а Саломатин са го пратили в Акатуй! И до ден днешен е там, горкият.

Докумуга скача.

— Ама, седнете си, моля ви се!

Докумуга сяда и казва на пресекулки:

— Всичко това е лъжа! От началото до края! Аз никога... не съм предавал. Баща ми! Той го предаде! Той извърши подлост и аз скъсах с него!

— Ами баща ви, баща ви откъде научи?

— Той... изтръгна го от мен...

— Значи...

— Аз не съм бил подлец! Не и не!

— Ах, тия нерви! Ами, разбира се, че не сте бил, гълъбче! Направили сте услуга на отечеството! Чест и почести ви се падат! Но зависи — от коя страна ще се погледне? Как ще погледнат на това вашите, сегашните?

— Вие... говорите за подлост! Вие сте... подлост...

В очите на Докумуга напират сълзи.

— Ама не се тревожете, гълъбче! Те нищо няма да научат! Освен от мене (засмива се лекичко), а пък аз няма да кажа! А пропо, каква е тая девица, с която сте се разхождали? Е, тогава, де... сутринта?

Докумуга стиска зъби.

— Това е годеницата ми! Тя не е замесена! Кълна ви се!

Подполковникът се засмива отново и му се заканва с пръст.

— Ох, пак ме лъжете нещо! Но — да ви прости господ! Няма да говорим за това! Но... (той се изправя и гледа Докумуга право в очите). Дайте ми срещу това оня човек! Девицата ще оставя на мира, а човечето...

— Какъв... човек?

— Сам знаете! Къде е той? Сигурно помните адресчето?

Докумуга скача отново.

— Вие... мене ли? Инквизирайте ме, ако щете!

— Адресчето!! А ние ще забравим всичко! Седнете си, де! За какво ви е тая мъка? Помислете си. Тук — каторга, а там... все едно презрение, срам и позор за цял живот! И всичко това — за едно адресче. Че какъв ви е в края на краищата тоя човек? Ще излезете оттук и... ще забравите! Толкоз! И всичко ще бъде мило!

Докумуга седи на стола приведен и закрива лицето си с длани. Подполковникът става, заобикаля бюрото си и се навежда над него.

— И таз добра! И всичко туй, за да заемете някаква поза пред едни голтаци без род и без племе? Пред една курсистка с кокоши акъл? За бога! По-умен бъдете, по-смел!

*
* *

В приемната ротмистър фон Гесберг беседва с младия, зализан също като него помощник-прокурор.

— ...Старият глупак мъдрува там надълго и нашироко. А пък аз за същото време щях да го имам ей тука! Имам си аз своя теория, ама къде мога да убедя някого...

— Да, да! — разпалено шепне помощникът. — Отдавна е време да ни се позволи и на нас да разперим крила...

Към тях притичва на пръсти дежурният надзирател.

— Ваше благородие! Негово високоблагородие ви вика.

Фон Гесберг се усмихва, докосва прическата си с пръст и тръгва.

*
* *
*

Подполковникът е сам в кабинета и шумно сърба газирана вода „газет“. По брадичката му тече капчица. Ротмистърът гнусливо се мръщи, сетне траквя токове.

— Какво ще заповядате, господин подполковник? — той се озърна със скрита подигравка. — Не виждам вашия „възпитаник“ — в килята ли го върнахте или все пак решихте да ми го дадете?

Подполковникът сумти и оглежда фон Гесберг. Сетне изфъфля:

— Пуснах го по-живо по-здраво!... — той се порадва на гримасата на ротмистъра. — Сега тича по улиците и не усеща земя под краката си... макар че сигурно не тича, а се мъкне, раздиран от съмнения, духом наскърбен и изпълнен с жлъч. Самобичува се сигурно горкият, ама къде ще се дене? Само при мен. Само аз мога да го разбера...

Той въздиша дори. Ротмистърът се разтреперва от яд.

— А не е ли най-вероятно, ваше високоблагородие, че той тича сега при своите единомишленици, за да ги предупреди?

— А-а, не, Николай Карлович, няма да предупреди.

— Ама разберете най-сетне... виноват, господин подполковник... Там са неговите симпатии, а тук (той посочва с пръст към бюрото) е всичко, което те мразят! Вникнете в тая психология! Ами че той сега ще избяга при тях и ще се удря в гърдите, ще се разкайва!

Очите се скриват съвсем в цепнатините между подпухналите клепачи.

— Именно тук е целият въпрос — в психологията... Ако беше убил някого, щеше да се разкайва, но за подлостта — не, няма да се разкайва, скъпи мой, Николай Карлович! И ще мрази не нас, а ония, които ще погубва! И колкото повече погуби, толкова повече ще ги намрази! Ще се встрасти, ако искате да знаете! И ще намери в това своето оправдание! Нали ги знаете нашите руснаци? Ако попаднеш на корав човек, корав си остава, ако щеш да му смъкнеш кожата, но ако се случи слаб — също без дъно... Спомняте ли си, че ви споменах колко ми трябват сега провокатори, като хляб и вода ми трябват!

— Но те много бързо ще демаскират вашия провокатор. „Слаб“ е — вне сами казвате!

— Че нека го демаскират! — подполковникът добродушно кима. — Ами като почнат да се озъртат? Да се страхуват един от друг? Това малко ли е? Най-страшното нещо у тях е вярата! А ние тая вяра малко по малко... Но стига вече, много се разприказвахме! Вие, ротмистър, вижте какво... Вис прекратете сега скритото наблюдение, за да не го плашите преди време. А пък за вас имам тука едно адресче...

Той подава едно листче на фон Гесберг. Другият го взима и прочита на глас:

— Костецка улица, 31. Чичо Гриша!

*
* *
*

Загубански бавно върви по Костецка — прашна улица в покрайнините на Одеса. Отново Молдованка. Малки къщици, разпалено жестикулиране около помпите за вода, вопли на момчета, които играят на прескочи магаре. Едно от тях забелязва Загубански и само след миг той се вижда заобиколен от пет дяволчета, които подскачат наоколо.

— Чичко, посвири ни на цигулка!!!

Молбата е предизвикана от това, че Загубански носи тъмна шапка с увиснала периферия, вместо вратовръзка — разкошна, ала опърпача папионка, и в ръцете си — голям и по всяка вероятност много тежък калъф от цигулка.

— Къде има сватба? Чичко, къде има сватба? Нека и ние дойдем!!!
— Аз не мога да ходя бързо! — сериозно казва Загубански. — Краката ми са дървени...

— Ами, я покажи!...

— Не бива! — Загубански прави тайнствена гримаса. — Който види краката ми — загубен е... (момчетата затайват дъх). Очите му ще се превърнат на копчета и вече няма да може да гледа с тях, само ще се закопчава!

— А не може ли да се пипне? — и най-малкият протяга пръсти.

— Да пази бог! Ще ти израсне пръста чак до земята и няма да можеш да си чоплиш носа!

Тая перспектива кара дори най-отчаяните да отстъпят. Те вървят подир Загубански мълком, като омагьосани. Разговаряйки с тях. Загубански забелязва всичко. Номерата на къщите, лицата на минувачите. Те се отпечатват едро в мозъка му. 25, 27, 29. Някаква сянка се гуши зад полуотворената врата. Загубански не пропуска и нея. Номер 31. Дворът зад вратната е пуст, сякаш всички са измрели. Загубански примижава, препъва се и бавно отминава по-нататък. Минава покрай една къща, покрай втора... Спира се. Момчетата го гледат в устата.

— Искате ли да ви покажа фокус? (дружен вопъл). Стойте на това място и не се отдалечавайте никъде. Аз скоро ще се върна...

Той бързо тръгва напред и завива зад първия ъгъл.

В квартирата на шивача, известен под името чичо Гриша, е разположен полицейският капан. Приставът, стражарите и познатото ни фанте. Чичо Гриша седи на масата, подгънал краката си по турски, и хладнокръвно разпаря някаква вехтория. В ъгъла плаче жена. На разклатен стол седи изправен някакъв господин с бомбе.

— ...Тук, на тая маса, нека ми е гроба — казва чичо Гриша, — ако разбирам поне малко какво става. Кой съм аз, бе? Соня-златната ръчица ли? Или съм френският консул? Какво общо имам с полицията?

— Мълчи! — изсъсква приставът.

— Аз мълча! Но вие защо плашите моите клиенти? (фантето го удря по врата и чичо Гриша тъжно довършва). Е, благодаря...

Завънвява звънчето. Всички настръхват. Жандармите изтичват на пръсти до вратата. Приставът застава отстриани, а фантето рязко отваря. На вратата стои сополив малчуган и държи в ръцете си голяма кутия от торта. Фантето се спуска като ястреб върху подплашеното хлапе и го въвлича в стаята. Наднича навън. Там няма никого. Блъсва вратата, сетне дръпва кутията и кима на приставата.

— Същата! — обръща се към хлапето. — Кой ти даде това? Казвай истината, копеле такова, че ще ти скъсам ушите!

Хлапето почва да реве и да размазва сополи. Фантето го тръсва.

— Млък! Кой ти го даде?

— Му-музикантът...

— Кой музикант?

Вместо отговор — рев. Приставът дръпва настрана фантето, сяда и си придава галовен вид.

— Не се бой. Няма да те пипнем, бонбонче ще ти дадем...

— Пуснете ме при мама-а-а...

— Ще те пуснем при мама, само ни кажи кой те прати? Познаваш ли го?

— Че отде да го знам? — отвърща детето на Молдованка. — Той да не е загребач? Музикантин е. Показва фокуси, ходи на два дървени крака.

— Дървени ли?

— Жив да не съм! — хлапето се оживява. — Като в цирка... Прави копчета от очи!

— И какво ти каза той?

— Каза ми: занеси това на чичо Гриша, кажи му, че е юнак и че подир седмица аз ще му донеса още. Сетне изпусна дим от носа си към нас и си отиде...

— С кола ли си отиде или пеша?

— Пеша...

Приставът отблъсва хлапето и става. Фантето се приближава.

— С тия чукачетата далеч няма да отиде!... Хайде подире му! Хванете го и го довлечете тука! (той напърчва мустаците си и заплашително оглежда присъстващите). Всички да седят на място, без приказки!

*
* *
*

Кутията от торта на масата в жандармерийското управление. Фон Гесберг акуратно разрязва панделките. Фантето боязливо се крие отзад. Подполковникът стои, дребен и подпухнал, поклаща се от токовете на пръстите си, сънено премижава, дъвче папиросата си и пепелта се сипе върху мундира му.

Фон Гесберг повдига капака. Торта. Глазура от крем, везели. Захарна църква и невинни агънца.

— Дайте нож! — отсечено заповядва ротмистърът.

Фантето му подава нож.

Ротмистърът свива устни и с едно движение разрязва тортата. Апетитна купчина. На кръст. След няколко секунди купчината изглежда вече не тъй апетитна. Фантето се измъква по-далеч. Ножът рови из остатъците от тортата, сетне пада на земята. Ротмистърът настига отстъпващото фанте с един скок. Плесница. Нечий тих смях го възпира. Той се обръща, очите му побеляват от бяс. Подполковникът се приближава до масата, раменете му още потръпват.

— Хе, хе, хе, Николай Карлович, гълъбче, ами нали ви казах, че нашите бунтовници също не са вчерашни, а пък вие не ми вярвате! (Към фантето): и безкракия също изтървахте, така ли?

— Тъй вярно, ваше високоблагородие, като че в земята потъна...

— Тъй, тъй, тъй! Хайде, върви си... (след като фантето излиза). Тоя го изгонете. Глупак е. Пък и на пристава отдавна му е време... (поглежда изпод око ротмистъра). Много, много глупаци се навъдиха! (Галъовно): Седнете, де, седнете, гълъбче, нашата работа едва започва.

*
* *
*

Нощ.

Опушената стаичка на Докумига. Студентът седи на крайчеца на стола. За два дни той е посърнал, сякаш е остарял с години. Косите му са разчорлени, очите — възпалени и кръвясали. Срещу него се е настанил чистичкият, зализан ротмистър фон Гесберг в цивилен костюм.

— ...А може би вие сте намислил да си играете с нас, господин студент? — Фон Гесберг гледа пронизващо и потраква с пръсти по вехтата масичка. — В такъв случай ще свършите зле, предупреждавам ви!

Докумига поглежда към него със страх и омраза като животно в капан и навежда очи. После казва сподавено:

— Аз ви казах истината. Беше му даден тоя адрес...

— От кого?

Докумига забавя отговора, изскърцва със зъби.

— Не знам.

— Лъжете!

— Не знам! Знаех, че има един резервен адрес, и ви го казах! Повече нищо не знам! Измъчвайте ме, колкото искате...

Ротмистърът се вглежда в него проникновено. Той явно подражава на подполковника. Дори проговаря предразполагащо:

— А вие на никого ли не сте казали от вашите... бившите, де... че сте ни съобщили? Да не сте се разкаjali случайно?

Докумига скача на крака.

— Вие не сте с ума си!...

Неговата искреност не подлежи на съмнение. Ротмистърът кимва със задоволство.

— Да! Те няма да ви пощадят! (Многозначително): Впрочем, както и ние, в случай на нещо... (става). Давам ви два дни срок! Курьерът трябва да бъде намерен. Търсете, молете, настоявайте. Или той — или вие! Надявам се, че тоя куриер не ви е по-скъп от вашата собствена личност?

Докумига стиска зъби.

— Аз го мразя! (неочакваното му избухване преминава в отчаяние, той хваща главата си с ръце и заравя пръсти в косите си). Аз... обещах ми, че ако го хванат... аз не искам да предавам никого... Аз... ще си замина... зави-наги...

Фон Гесберг го поглежда отвисоко с погнуса и недоумение. Оглежда мизерната му стая.

— Истериците са излишни, господин студент. Ако сме живи и здрави — ще видим! Обратен път няма. И тъй — два дни! Ако потребава нещо срочно — съобщете на тоя адрес. По всяко време на деня и нощта!

Той написва две думи на цигарената кутия и си излиза.

*
* *

Загубански върви по тъмната улица и се вира в номерата на къщите. Намира къщата, която търси. Влиза в двора. Тъмен параден вход. Загубански напипва перилата на стълбището. Започва да се изкачва. През прашното стъкло на прозореца се лее мътна лунна светлина. Отгоре се чуват стъпки. Той едва не се сблъсква с някакъв човек. Повдига шапка.

— Пардон!

— Моля ви се!

Загубански и фон Гесберг се споглеждат бегло и се разминават. Загубански продължава да се изкачва.

*
* *

Докумига седи все в същата поза, заровил пръсти в косата си. На вратата предпазливо се чука. Докумига трепва.

— Е, какво има още?

Влиза Загубански. Докумига подскача. Той не може да владее езика си. Загубански наднича през вратата и я притваря. Усмива се и оставя пътната си чанта на пода.

— Не ме ли очаквахте?

Докумига разтрива челото си, сякаш се събужда от лош сън.

— Вие ли сте? Ами как... Как ме намерихте?

Загубански го поглежда учудено.

— Вие ми назовахте адреса си. Миналия път, когато бях пристигнал. Забравихте ли? Само за краен случай. Та ето ви го, крайния случай. На резервната явка има полицейски капан. Трябва да се предупредят всички. Конкордия!

Докумига мълком го гледа с разширени зеници.

— Ама... как?... Не е възможно!

— Тъкмо така!

— И вие... затова ли?

— Затова съм дошъл тук. Вие сте прав.

— Разбира се... разбира се... при мен! Това е вярно... разбира се... къде другаде?... Но все пак е чудно... впрочем какви ги приказвам...

Загубански залита, подпира се на стола и се усмива виновно.

— Може ли да седна? Аз отдавна вече скитам с „Искра“, само ѝ сменям опаковката! Малко съм уморен.

— Разбира се... Ето тук... ще ви бъде удобно...

Докумига почва изведнъж да се суети. Щура се из стаята, залавя се за случайни предмети, разсмества книгите, измъква от долапчето чашка и после я пъха обратно. Наднича неизвестно защо под масата. Ала избягва да поглежда към Загубански. Както винаги, когато е развълнуван, размахва силно дясната си ръка.

— Значи вие сполучихте да избягате от... тях!...

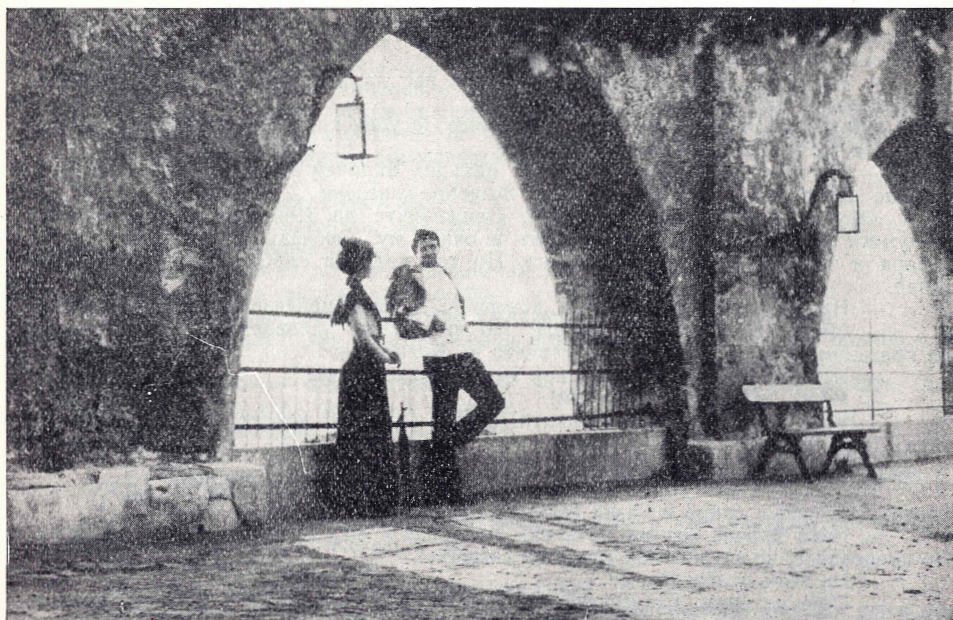
— Също като вас, както виждам! — усмива се Загубански. Той си почиства с всяка фибра на тялото. С наслада протяга крака.

— Да, да... и „Искра“ е с вас... през цялото време...

— За съжаление — с мене е!... А трябва...

— Разбира се... разбира се... но вие си полегнете, легнете, вие сте уморен...

— Не — Загубански бавно се усмива, — не бива да си лягам, ще заспя...



Сцена от филма „Първият куриер“

— Ами прекрасно, много хубаво... (Докумига се възбужда все повече, шура се, Загубански го поглежда учудено). Вие не сте от желязо в края на краищата, всичко си има граница...

— Вие сте разтревожен, както виждам! — Загубански говори с добродушен укор. — Няма нужда! Нещата вървят не чак толкова зле. Ще доставим „Искра“, а пък дребните препятствия, какво толкова, те са неизбежни, нали?

— Неизбежни ли? Да!... Неизбежност... колко е вярно това... (той се обръща внезапно и чудновато се усмивва). Значи вие не искахте да отидете при Конкордия, пазехте я, да, разбира се... всички я пазят

— Мъчно може някой да я замени — сериозно и дори с нежност в гласа казва Загубански, — за вас и за мен е по-лесно!

— Да... да! Ако не съм аз, друг ще бъде, ако не сте вие... също друг! Съгласен съм! Но... тя също се подлага на опасност... знаете ли, руската полиция... това не е тъй просто! (Пак чудновата усмивка). Но вие... аз понякога съм долавял ваши погледи... кажете ми — обичате ли... не сте ли обикнали Конкордия, а? (Внезапно той дръзко поглежда Загубански право в очите): Това е нескромно, но... в края на краищата аз мога да ви обясня.

Загубански бавно се вдига от стола.

— Е, отпочинах си вече. Време е да вървя!

— Как тъй? — Докумига пак се суети. — Никъде няма да ви пусна!... Да не сте се оскърбили... Аз ще ви кажа направо, че аз... аз обичам Конкордия... и тя...

Загубански се усмивва широко и уморено поклаща глава. Напрежението спада. Сега му се струва, че е открил причината за вълнението на Докумига. Той нетърпеливо поглежда към вратата, казва сдържано, но кротко:

— Недейте да говорите за това. То се отнася... Впрочем това не е важно! Време е да вървя. Утре трябва да си замина! Времето не чака...

Докумига изведнъж се успокоява.

— Не бива да тръгвате сега! Легнете да се наспите! (Настойчиво): Легнете. Ето ви кревата. Моят. Аз няма да ви преча. Аз... ще изляза. Аз... трябва на всяка цена да изляза! Ще останете сам да си починете... (Загубански по-

жлаща глава, като смекчава отказа си с усмивка). Не, не! Не се отказвайте! Помислете си за това! (Той посочва към пътната чанта с „Искра“) Тук ще ви бъде отлично... много добре...

— Не бива. Непредпазливо е. Мога и вас да подведа, как не го разбира-те? Благодаря ви!

Докумига разбира, че няма да склони Загубански. Но не може да се предаде. Той е отчаян, объркан.

— Но на улицата е по-опасно... накъде? Впрочем както искате... Оставете поне „Искра“! Тук при мене ще бъде по-добре запазена...

Загубански е капнал от умора. Движенията на Докумига, пък и самият Докумига се раздвояват и разтройват в очите му. Съблазнът да се отърве от товара и тревогата за него е голяма. Но той надвива слабостта си и поклаща глава.

— Надявам се, че ми имате доверие? — пита предизвикателно Докумига.

— Имам! Как мога да нямам? Но вие знаете условието: аз имам право да предавам „Искра“ само в присъствието на Конкордия...

— Но това е педантизъм... при тия обстоятелства!...

— Може би сте прав. Сбогом!

Загубански вдига пътната чанта, вдига я с явно усилие. Тръгва към вратата. Докумига хуква подир него.

— Аз няма да ви оставя сам...

Тя са вече на улицата. Наоколо е безлюдно. Лунна мъгла. Стигат до тъгла. Загубански спира и казва решително:

— Нито крачка оттука нататък! Повярвайте ми, аз ценя вашата добрина! Но повярвайте, че ще ми бъде по-лесно самичък!

— Но къде отивате сега?

— Още не знам. Ще си помисля. Но ще ви се обадя! — Той се усмихва неочаквано с момчешка усмивка. — Довиждане. Вие можете да тръгнете след мен от приятелско чувство, но аз също от приятелско чувство не желая да рискувате!

— И вие заминавате утре?

— На всяка цена!

— Но ако не предадете „Искра“, ще откарате цялата пратка със себе си!...

— Какво да се прави? — Загубански се смее и търка веждата си. — Ще я откарам направо в Петербург...

Докумига мрачно го поглежда и казва с крива усмивка, като размахва силно дясната си ръка:

— Тогава аз... ще изтичам... да предупредя... за капана...

— Ето това е вярно!

Загубански гледа как Докумига тича по улицата и се усмихва.

*
* *
*

Одеската гара. Суетня, Сини, жълти и зелени вагони. Хамали с бели престилки, с грамадни метални значки на фуражките си.

Сред тълпата на перона се мяркат познатите лица на фантетата, които се мъчат да бъдат незабележими.. Покрай влака изтичва Докумига с полуотворена от напрежение уста. Той е изпълнен с нездраво нервно напрежение, хазарт. Търси, но не намира. Камбана. Втори звънец.

Фон Гесберг стои зад прозореца на първокласния ресторант. И колкото по-безлюден става перонът, толкова повече се озлобява лицето му.

Влакът тръгва.

Докумига предпазливо се приближава към фон Гесберг.

— Ей?

*
* *
*

Конкордия изгаря документи в холандската печка. Прозорецът е отворен, но стаята се пълни с пушек. Когато на вратата се почуква, Конкордия трепва,

напъхва последните листи и затваря вратичката на печката. Отвътре се чува бумтене. Чука се за втори път. Конкордия се изправя и приглажда косите си.

— Кой е?

— Конкордия Ивановна, душице, имате гостенин!

— Гостенин ли? — Конкордия се усмихва криво. — Или гости?

Сега тя е готова. Оглежда стаята. Като че всичко е в ред. Приближава до вратата и твърдо вдига резето. На вратата стои хазайката на пансиона, а до нея — Докумита. Конкордия отстъпва назад.

— Вие?

— Трябва да поговоря с вас...

Докумита е разчорлен, небръснат, очите му са възпалени. Той се обръща свирепо към хазайката.

— Благодаря ви, но вие... извинете, трябва да останем сами!

Хазайката се усмихва сладниково.

— Мигар аз не разбирам? Мене ме няма, все едно, че не съм била.

Докумита затръшва вратата, хваща Конкордия за ръката и я дръпва в дъното на стаята.

— По-тихо! — шепне Конкордия. — Хазайката ще ни подслушва. Защо си дошъл? Бях сигурна, че това е полиция.

Докумита я гледа с примижали очи.

— Защо пък полицията?

— Нима не знаеш? Аз мислех, че ти затуй си дошъл тъй непредпазливо!... Нали той е идвал при теб...

— Да!... (Докумита неизвестно защо се озърта към вратата). Аз идвах...

затова, но... ти откъде знаеш?

Конкордия се усмихва.

— Ти си се объркал съвсем, както виждам!

Докумита проследява нейния поглед и вижда празна, широко разтворена пътна чанта. Премества погледа си от пътната чанта към Конкордия. Почва да го тресе, той стиска ръце, за да съдържа треперенето.

— Той... дойде при теб? Без да помисли какво... може да ти струва това? И донесе „Искра“ тука, при теб?...

— Донесе я. И тя замина вече по-нататък. Сега... (Конкордия се усмихва щастливо и разперва ръце) моля, заповядайте!

Докумита грабва двете ѝ ръце, стисва ги здраво.

— Ти си луда! Хлапачка! Ти не разбираш какво може да ти струва това! Ти... — той острапява със сила ръцете ѝ и почва да крачи из стаята, като мърмори нещо неразбрано и размахва силно дясната си ръка. — Не! Това е някаква лудост...

Конкордия го гледа отначало с недоумение, сетне със страх, сетне погледът ѝ става хладен и твърд.

— Арсений, какво става с теб? Какво приказваш? От какво толкова... си се уплашил? Нима... не, аз не мога да си представя, че това е заради мен... Аз не бих простила такова нещо дори на себе си!

Докумита се приближава отново до нея, умолява я:

— Опитай се... поне веднаж се опитай да ме разбереш правилно! Трябва да бягаме! Незабавно! Докато не е станало късно!...

— Тъй ли? И заедно? — Конкордия криво се усмихва, но не удържа и се разплаква. — Ще си намерим тихо кътче, нали? Ще се скрием от целия свят и ще си бъдем щастливи...

Докумита се дръпва, отмята глава, за да отстрани косите си от високото чело. За миг той заприличва на предишния Арсений.

— Защо пък заедно? Аз не съм казал такова нещо! Става дума само за теб! Аз оставам тук и... ще работя докрай!

Конкордия го гледа през сълзи, засмива се и се хвърля на шията му.

— Боже, колко си глупав, миличък, ти страшно ме уплаши, не мога дори та му. — Не искам нищо да слушам, нищо умно сега няма да кажеш. Ах, каква ужасна истина ми разкри Иван, когато една нощ разговаряхме по пътя към Дунава — революционерът не бива да се влюбва, той отслабва, започва да пази любовта си, сетне любимите... аз спорех с него...

— Какъв е тоя Иван? — Докумита се изтръгва от прегръдките ѝ.

— Тоя тук! — Конкордия посочва с усмивка към пътната чанта.
 — Аха, „тоя“! — Докумита се усмива с лоша усмивка. — Той ли ти проповядва? Че тоя проповедник на монашеския живот е влюбен в теб до уши!
 — Да не си посямал! Той е чист, прекрасен човек! Той принадлежи на делото с дялото си същество, с всичките си помисли, с цялата си душа! Ти ревнуваш! Как можеш да говориш така?
 — Виждам, че се възхищаваш от него?
 — Да!
 — Аз пък — не! Къде е сега той, тоя знаменит Изаи? Когато са се съгъстили облаците и когато става... дявол знае какво... заради него! Недей да спориш, тъкмо заради него — преди той да се появи, всичко вървеше гладко. Та къде се е дянал? Избяга ли?
 — Когато дойдеш на себе си, ще се засрамиш много, защото си казал това, Арсений! ...
 — Може би... но все пак — къде е той?
 — Арсений, извини се и ме помоли да забравя тоя разговор!
 — Ще те помоля... на колене, ако щеш! Но ти въпреки всичко не ми отговаряш! Не можеш ли или не искаш?
 — Той пътува сега! Чуваши ли, слепце, пътува за Варна, откъдето ще донася „Искра“...
 Докумита се извърща настрана. Казва с помръкнал глас,
 — Прости ми... прости ми... прости...

*

* * *

Жандармерийско управление.
 Подполковникът и ротмистърът почтително стоят пред седналия удобно в креслото си жандармерийски генерал. Генералът сумти.
 — Да-а, господа! Та значи, Санкт Петербург е разтревожен. Недоволен. Вестникът е подривен срещу устоите. И все пак се промъква. Сергей Ерастович ми писа. Доверително (опушва очи). А ние? Кого чакаме?
 — Твърде справедливо, ваше превъзходителство! — разпалено се съгласява ротмистърът. — Тук е нужна енергия, натиск и бързина!
 — Отлично, ротмистър! Та значи такова. Моите думи!
 Подполковникът примижава, кима одобрително и почтително, кротко забелязва:
 — Мъдро, ваше превъзходителство! А за бързината... нали знаете — бързата кучка слези ги ражда! И те могат да паднат, да речем, в някоя парница. Ротмистърът смята очи, но премълчава. Генералът сумти.
 — Тука, ваше превъзходителство, въпросът е такъв — подполковникът деликатно се покашля в шепата си — не само къде прониква тоя бунтовнически вестник „Искра“, но и откъде идва?
 — ...А тъкмо това ние не знаем! — оживено подхваща ротмистърът.
 — Ето я пак вашата бързина — подполковникът тихичко се засмива. — Как тъй да не знаем? Тъкмо това знаем!
 Ротмистърът подрипва на мястото си, генералът тежко се извърща.
 — Е? Откъде?
 — От България, ваше превъзходителство, от града Варна! Оттам именно го превозват при нас. Тъкмо затова и нашият град е избран, защото пътят е удобен...

Той поглежда с крайчеца на очите си към ротмистъра, който обаче предпочита да премълчи.

— Дали е вярно това? — дълбокомислено пита генералът. — А на мен нашият дипломатически агент в Кайро изпрати донесение, че вестникът пътува до нас от Александрия.

— Нашият дипломатически агент е глупец, ваше превъзходителство, и превеличено е разпространил дрънкалиците на някакъв пиян матрос! В донесенията, ваше превъзходителство, също трябва да има известен смисъл!

— Един от ония, които списват това вестниче „Искра“, един от главните — Владимир Улинов, за когото отдавна плаче каторгата, живее в града Мюнхен с паспорт на български половец — доктор Йорданов със съпругата си Марина. А пък споменатият паспорт е получил също от български граждани, социалдемо-

крат от Варна, някой си Бакалов Георги. Аз свързах тия факти, когато получих донесението. Такава е картината!

— Мм-да! Кой? Докарва? Личността?

— Засега не знаем, ваше превъзходителство. Но не се тревожете — с божията помощ ние ще стъпчем тая „Искра!“

— Та, значи, такава. То си е тъй!

— Как?

— Имам една идея, но не бих искал да ангажирам вниманието на ваше превъзходителство. Готвя се да изпратя човек във Варна. И ако ваше превъзходителство погледне на това благосклонно, бих предложил нашата млада надежда ротмистър фон Гесберг...

Той пак се засмива. Генералът кима благосклонно. Ротмистърът е разтревожен.

*
* *
*

Блести морето. Пронизително крякат чайките. Варна.

Къщи с издани над улицата балкони — стар южен град. По тясната уличка бавно крачи фон Гесберг. Облечен е с безукорен костюм от соаекрю. На главата си носи шапка. Войнишка стойка. Бастунът с дръжка, украсена с резба, смекчава впечатлението

Табела: „Книгоиздателство на Георги Бакалов“.

Изпокъртена врата. Издрънкава звънче. Срещу ротмистъра излиза набит, още млад човек със смолесто черна брада и весели тъмни очи. Той е без сако, по жилетка. Запретнатите ръкави оголват силните му ръце. Изглежда, че собственикът на книгоиздателството току-що се е отделил от печатарската машина. Той разглежда посетителя въпросително, но без учудване. Когато фон Гесберг сваля шапка и открива безукорно сресаната си на път коса, в черните очи се мярва весела искрица.

— С какво мога да ви бъда полезен? — той задава въпроса на български, но почти веднага го превежда на руски.

— Досетихте ли се? — пита ротмистърът, любезно усмихнат. — В Русия често пъти ме взимат за чужденец! Бих искал да се видя с господин Бакалов!

— Той е пред вас.

— А-а! Много се радвам! — той оглежда почти голата стая, разклатената маса, грубо скованите столове. Купища книги и брошури са струпани край стените. — Ние бихме ли могли да поговорим... конфиденциално. На четири очи!

— Защо не? Седнете!

Той сяда пръв. Фон Гесберг предпазливо се намества на разклатения стол. Пак се озърта.

— Не се тревожете! — казва Бакалов. — Тук не ни подслушват. Но вие ме познавате, а пък аз...

— Разрешете ми да ви кажа името си в края на нашия разговор. Аз... действам по... определени указания!

Бакалов свива рамене. Поглежда въпросително. Фон Гесберг изчаква малко, но тъй като е явно, че Бакалов няма намерение да говори, той подхваща пръв.

— Нашият разговор ще бъде, тъй да се рече, неофициален! Мога ли да бъда откровен?

— Това би било най-доброто!

— Ако се не лъжа, вие стоите начело на социалдемократическата организация във Варна?

— Малко преувеличено! — неопределено забелязва Бакалов. — Но аз ви слушам...

— По поръчение на някои кръгове, които няма нужда да уточняваме, мога да ви направя едно интересно предложение. Доколкото зная, революционните организации не разполагат с големи парични суми, а те са необходими... (фон Гесберг разперва ръце и се усмихва) Затова ние... (Бакалов прави движение). Не, не си мислете, че искаме да подкупим лично вас, за нищо на света! Аз съм опълномошен да ви предложа финансирането на социалдемократическото движение в България, но с едно малко и лесно условие...

Бакалов става, фон Гесберг се надига също.

— Бихте ли желали...

— Струва ми се, че още не сте завършили? — глухо пита Бакалов. — Аз ви слушам.

— Един момент! Условието е такова: да престанете да се занимавате с нашите руски работи. Ще посоча по-точно — с вестник „Искра“. Както виждате, ние знаем доста. Знаем и това, че вестникът се пренася в Русия от българин. Но ние действваме неофициално. Обръщаме се непосредствено към вас! Надяваме се...

— Ако престанете — ние сме на вашите услуги...

— Свършихте ли? — пита Бакалов.

— Свърших и чакам! Вашият отговор?

Бакалов замислено поглажда брадата си. Той не гледа към фон Гесберг. В душата му се води борба. Пак тъй замислено той пита:

— Значи вие сте неофициално лице?

— Безусловно!

— Напълно частно ли? — настоява Бакалов.

— Можете да не се съмнявате в това!

— Това твърде много облекчава положението...

Бакалов наистина въздъхва с облекчение и светкавично, с всичка сила, удря плесница на фон Гесберг. Сетне втора — по другата буза. Грабва го за яката и го помъква към изхода, като свирепо ръмжи някаква невъобразима българска ругатня.

*
* *
*

В малките къщици из покрайнините на Варна се влиза по нещо като дълги коридорчета, образувани от преплетени лозови астми. Гроздовете висят над главите на минаващите. Бакалов се промъква наведен под един такъв прохладен навес и се озовава в безлюдно дворче. Озърта се наоколо и се провиква:

— Ей! Има ли тука жив човек, бе? Бай Христо, лельо Денице!

От къшурката излиза бабичка с весело, сбръчкано лице.

— А-а, ти ли си, бе кресльо?

— Здравей, лельо Денице. Не е ли тук случайно Иван Загубански? Половин ден шетам като уличен пес из града да го търся...

— Тука е, ами. Къде другаде? Кой друг ще го нахрани и ще му изпере дрехите на горкото момче? Ти ли? Ох, пуста тояга за вас...

— Къде е той? Ще ме биеш, когато искаш, лельо, само не сега — нямам никакво време...

— Ако те чакам да намериш време за тая работа, трябва да ти смъкна гащите като станеш на осемдесет години... Хайде върви, той е там, зад сайванта, с моя дядо...

Бакалов тичешком се насочва в тая посока. Загубански, с навити над коленете панталони и един мършав старец по дълга селска риза старателно тъпчат в едно голямо дървено корито. Изстискват грозде. Черният сок се струи в подложения леген. Старецът мърмори.

— Тъпчи по краищата, родопски овен, не се научи!..

— Иване! — извиква Бакалов.

Загубански се озърта, изтрива потта, която залива очите му, познава Бакалов и се усмихва широко. Но усмивката му се стопява, когато той се вглежда в лицето на Бакалов.

— Не пречи! — сгълчава старецът Бакалов.

— Почакай, бай Христо! Само за минутка...

Загубански се измъква от коритото и се приближава към Бакалов. От боядисаните му в тъмно крака сокът капе на земята. Бакалов се дръпва по-далече и му прави знак да се приближи.

— Какво се е случило? Няма ли я пратката с „Искра“?

— Тука е.

— Казвай тогава. Нали те виждам...

— Руските полицейски кучета са надушили дирята. Сетне ще ти разкажа по-подробно. Сега бързо трябва да решим кой може да замине вместо теб.

Загубански се замисля. Двамата мълчат. Загубански вдига глава и поглежда към небето. Сетне наоколо. Всичко е необикновено спокойно. Бръмчат

пчели. Той бавно се усмихва, както се е усмихвал само в Одеса. Сетне проговаря

— Никой!

— Какво никой?

— Никой не може да заmine вместо мен!

— Стига глупости. Такива юнаци като теб има под път и над път. Я го гледай ти! Никой!

— Всичко това е вярно. Човек може да се намери. Само че няма време и ... какво са научили в полицията?

— Това, че „Искра“ се изпраща оттук и че я пренася българин!

— Ето виждаш ли?

— Засега нищо не виждам. Знам само, че няма да ти позволя да замине!

— Не се ядосвай, Георги! Знаеш, че винаги съм те слушал. Но сега помисли добре! Утре отпътува „Олег“. Пратката е тук. Как я чакат там, какво значи тя за тях, пък и за нас, Георги, ти знаеш сам. Кого ще намерим до утре? Закога ще го учим? Руснак ли? Откъде ще го вземем? Българин? Ами че след това, което ми разказа, те ще го арестуват тутакси, още на пристанището! Или в най-добрия случай — малко по-късно...

— Ами теб?

— С мен са свикнали... и... недей да мислиш, че се хваля, но аз сигурно, почти сигурно, ще намеря изход там, където някой новак ще се провали...

— Празни приказки! — Бакалов се ядосва. — Да рискуваме? Да, но ако има смисъл!

— Има толкова голям смисъл, Георги, колкото не можеш да си представиш! Извинявай, но оттук, от тихата Варна, това не се разбира твърде. Пратката голяма ли е?

— По-голяма от обикновено!

— Сам виждаш... — Загубански се замисля, примижава, въздиша, сетне се засмива. — Знаеш ли какво — шегувам се, разбира се, но може би дори е по-добре да ме хванат... Че кой съм аз? Български търговец! За пари съм готов на всичко! Дори нелегална стока мога да карам! Е... ще ме изгонят! Кой може да докаже нещо? А пратката ще се получи! У мене ще намерят десетина броя... Кой ще обърне внимание на кафезите?

— Какви кафези? Как ще мине пратката? Кой ще я закара?

— Гъските... — Загубански поглежда Бакалов в лицето и се засмива.

От коритото се провиква сърдито бай Христо:

— Чешете си езиките, а? А работата си стои!

— Ей сега иди, бай Христо! — навежда се към Бакалов и прибавя тихо: — Не се тревожи за мен, Георги, повярвай, че трябва да замина аз! Ако ли не — помисли! Ще си остана тука. Виж колко е хубаво!

Наоколо е тихо, само пчелите бръмчат и от коритото се лее звънливо сохът. Загубански тръсва глава и се засмива.

— Ношес ще дойда за стоката... — той потупва Бакалов по ръката, отдалечава се и внезапно се връща. — За малко щях да забравя. Виж какво, Георги: трябва да изпратиш телеграма в Одеса. Аз не ща да ходя на пощата. Ще запомниш ли?

— Казвай...

— Далнишка улица, 13. До господин Иделчик — За Яша. Моля ви да получите партида гъски пристанището до поискване търговски. Ваня. Ще запомниш ли?

— Ще запомня.

— Хайде, довиждане до довечера, че бай Христо сега ще ме набие. Има да газя до полунощ...

И той изтичва към коритото.

*
* *

Трапът на „Олег“ е спуснат на пристанището.

Пътниците се качват на парахода. Между тях е Загубански. Той носи поз-

натите ни два груби куфара, като се отказва от услугите на хамалите. Облечен е в приличен костюм и със сламена шапка. Прилича на преуспяващ млад комерсант.

Суетня около отплуването. Изпращачи. Палубата и кеят си разменят реплики.

Фон Гесберг, подпрян на бастуна си, се разхожда по палубата и разглежда внимателно пътниците.

Загубански отново се качва на палубата — тоя път без куфарите и се приближава до перилата. Той почти се сблъсква с фон Гесберг. Двата докосват шапките си.

— Виноват!

— Извинете!

Фон Гесберг се вглежда, сбърчва лицето си, мъчи се да си спомни нещо.

— Познато лице... Кажете, не сме ли се виждали някъде?

— И на мен така ми се струва — Загубански невинно се усмихва. — Може би на борсата в Одеса? И вие ли сте търговец?

— За съжаление, да.

Суетнята и виковете се усилват. Параходът отплува. Размахват се кърпи и шапки.

Двата отново докосват шапките си и се разделят усмихнати.

Покрай фон Гесберг изтичва загриженият помощник-капитан, фуражката му е килната на тила. Фон Гесберг го спира с леко докосване до ръкава. Помощникът се озъбва, но познава фон Гесберг и мигом се укротява.

— Виноват, забаламосах се тук и не ви познах веднага. Измъчиха ме проклетите пътници! С какво мога да ви бъда полезен?

Фон Гесберг казва студено и тихо, с поскърпващ глас:

— Виждате ли оня тип със сламената шапка? (кимва към Загубански).

— Е?

— Разберете кой е! И претърсете, богажа му! После ми се обадете в каютата!

— Но как мога аз...

— То си е ваша работа.

И фон Гесберг се отдалечава. Помощникът завърта глава, поглежда с отвращение към ротмистъра и хуква по-нататък.

Ивицата вода между парахода и кея се разширява.

— Ето че отплувахме! — раздава се някакъв глас зад гърба на Загубански. Той се обръща. Пред него стои, клатушкайки се небрежно, фон Гесберг. — Простете, по търговия ли отивате в Одеса?

— Каква ти търговия? Дребна работа.

— Завиждам ви. Аз съм руски дворянин без ангажимент. Скука... А вие, доколкото разбрах, сте търговец, нали?

— Дребен посредник. Сиромах човек. Това е истината. Представявам търговската фирма на Шевови. Отлични гъски за пух...

— Да, да, да! Но защо да не продължим нашия разговор в бюфета? Храната там е отвратителна, но винцето не е лошо...

При тях дотичва момък на около осемнадесет години в селски дрехи, с разчорлена къдрава коса. Загубански се обръща към него.

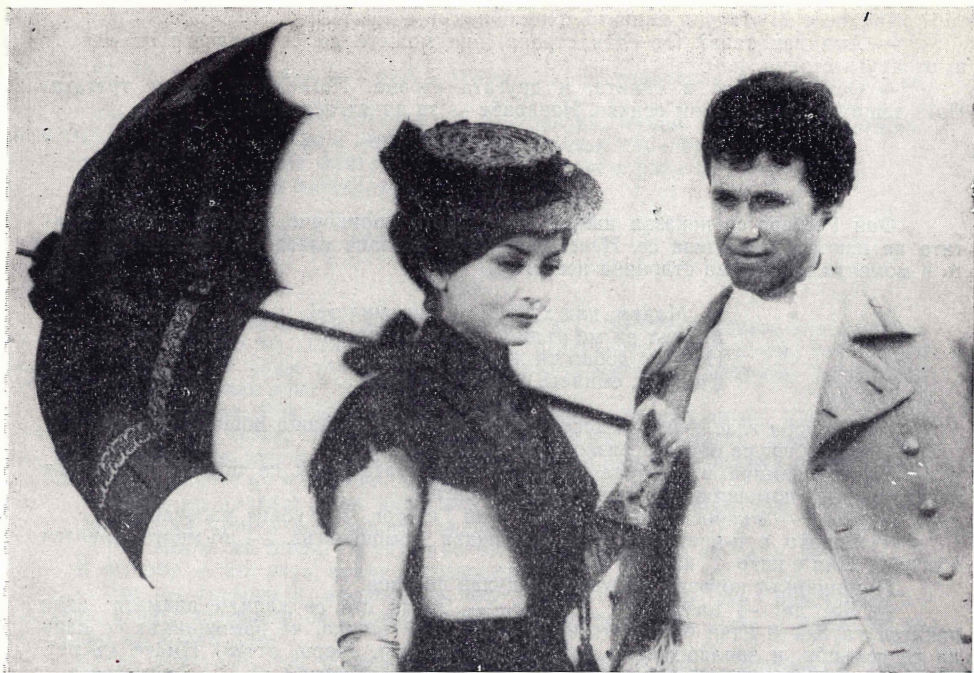
— Какво има, Петко? (към фон Гесберг). Ето и сега карам в Одеса партида гъски, та той ги наглежда... Е, какво има? (Петко го извиква настрана, Загубански се усмихва и се обръща пак към фон Гесберг). Стеснява се. Ние, българите, всички сме стеснителни, а за селяните да не говорим...

Той се отдалечава на няколко крачки. Петко му прошепва нещо. Загубански го изслушва все тъй усмихнат. Казва му на български „Добре! Върви сега.“ Връща се при фон Гесберг.

— Извинете, но трябва да хвърля един поглед на моите гъски. Нещо са се омърлушили, а Петко се е уплашил.

— Естествено! — фон Гесберг кимва. — Та ще ви чакам в бюфета...

Загубански кимва стеснително и се отдалечава.



Жана Болотова и Владимир Рецептер в сцена от филма

*
* *
*

Помощникът на капитана рови в куфара на Загубански. Той е толкова увлечен, че не чува отварянето на вратата. Загубански прекрачва прага, тихичко затваря вратата и сяда на леглото си. Леглото изскърцва. Помощникът се сепва като оженен и вижда галювна усмивка.

— Моля, моля! — казва Загубански. — Продължавайте, нали не ви попречих? Моля ви се!

Помощникът е изгубил сякаш дар слово. Той фъфли нещо извънредно безсмислено. Може да се разбере само: „Тук, нещо... може би не е тъй... разбира се, от една страна... сбъркал съм каютата...“

— Не се стеснявайте! — Загубански се отнася към него съчувствено. — Вие сте помислили, че това е вашата каюта, и сте търсил в куфара си Библията. Но аз за съжаление не съм религиозен (той се надига и наднича през рамото на помощника в разбъркания куфар, за да се увери, че претърсването не е открило двойното дъно). О! Вие сте отворил не тоя куфар, който трябва. Вторият е много по-интересен...

— Разбира се! — изфъфля помощникът. — Вие сте прав...

Загубански е оскърбен.

— Нито дума повече. Мислите, че не приказвам сериозно ли? Един момент! Хоп!

С жест на фокусник той повдига капака на втория куфар. Помощникът машинално наднича. Вътре има грижливо подредени бутилки.

— Карам мостри. Искам да взема комисионна. Покрай другата търговия... Стара манастирска ракийка. Обзалагам се, че такава няма да намерите по цял свят. Можете ли да ме посъветвате на коя фирма да я предложа в Одеса? Стоката е от най-добро качество! За да не бъда голословен — моля, седнете!...

Той вече е отворил шишето. Помощникът е притеснен.

— Ама как така? От една страна, вие можете да се оплачете от мен... а, от друга страна...

— Оставете сега и едната, и другата страна. Погледнете откъм третата. През чашата. Да забравим всичко. Наздраве — за приятелството!...

*
* *

Фон Гесберг се показва накрая на тясното коридорче, където излизат вратите на каютите. Ослушва се. Неясен вой. Той познава гласа на помощника, който в момента изпълнява старинна песен:

... Мадам, над хусаря се вие смилете!
Мъжът ви ме пъди, сърдит, отвратен!
Но по е добро на жената сърцето,
Смилете, смилете се вие над мен...

Един втори глас пее българска песен, която няма нищо общо с руската.

Фон Гесберг се обръща рязко и излиза.

Той се намира в каютата си, когато на вратата му се почуква, нахълтва разгорещеният помощник и хлъзва още на прага.

— Тъй? — въпросително проточва фон Гесберг. — Хубава работа!

— Всичко е п-претърсено! — съобщава помощникът. — М-ного приятен г-глупак! Цял е като... като на туй, де...

Помощникът показва дланта си и духва над нея.

— Да, да! — казва фон Гесберг. — Значи сте се напили двамата: един приятен глупак и един отвратителен глупак! (Той вижда, че помощникът се кани да се оскърби, и заплашително почуква по масата). Марш оттук! Имате късмет, че аз и без вас зная, че е глупак!

И той махва с ръка. Помощникът премига и се отдалечава.

*
* *

„Олег“ се издига на голямата вълна, която се отбива от вълнолома. Навлиза в Одеското пристанище.

Загубански стои на борда и усмихнато се вслушва в развълнуваното крякане на гъските, което се носи от долната палуба.

Пристанището. Корабът приставя. Сред тълпата посрещачи се вижда Докумига, посинял и побледнял, с разтреперани устни.

Пътниците се спускат по трапа. Докумига забелязва Загубански, който слиза и нехайно върти глава, като носи с лекота два обемисти куфара. Докумига впила погледа си в него. Разтрепераните му устни се разкривяват от злобна усмивка. Той се спуска към него.

— Здравейте! Честито ви пристигане!

Загубански втрънчено го оглежда. Познава го. Докумига поривисто му протяга ръка. Загубански я стиска. Без да пуска ръката му, Докумига го поглежда след себе си.

— Един момент! — Загубански се усмихва. — Не бързайте толкова. Защо е тая тревога? Аз трябва тук да нагледам туй-онуй... Ще застана зад вас.

През тълпата пътници и посрещачи бавно и тържествено минава фон Гесберг. Към него тичешком се приближава жандарм в униформа и му прошепва нещо. Фон Гесберг важно кимва. Пристига кабриолет, запрегнат със чифт коне. Загубански се засмива.

— Интересно! Но да вървим. Какъде?

— Ето тука има файтон! Не се грижете, файтонджията е наш човек!

— Успокойте се все пак! — мрачно забелязва Загубански. — Така не е мъчно да обърнете внимание върху себе си!

Докато говори това, той се озърта през цялото време. Озъртал се е и преди това. Най-сетне забелязва в тълпата едно познато лице. Това е младият човек от подчинените на Яша-барончето. Подир него върви втори, избръснат, невяроятно широкоплещест. Младият човек безцеремонно разбутва тълпата с лакти:

и ако някой се сопва, вторият вдига грамадния си показалец и ръмжи: „Я по-полека!“

Младият човек среща погледа на Загубански, кимва му едва забележимо и продължава пътя си. Сега вече Загубански казва спокойно и весело:

— Та къде е вашият файтон? Тука нямаме повече работа!

Докумига се суети, натоварва куфарите.

*
* *

Тихата Княжеска улица. Колелата тракат по гранитния паваж зловещо, като кастанети. Лицето на Докумига потръпва, разкривява се, трепери, той все не може да се овладее. Седи така, сякаш се готви да скочи от файтона. Загубански се озърта с примижали очи.

Не е лесно за Докумига да извърши първото престъпление. Той се страхува от спокойния човек, седнал до него, страхува се от съдбата, която го очаква, разкайва се и в същото време изпитва задоволство и за всичко заедно мрази Загубански повече от всичко на света.

— Защо ме гледате така високомерно? — пита заядливо той.

Загубански го поглежда искрено смаян.

— Но какво ви става? (съчувствено). Нервите ви ли не са в ред?

В отговор — къс звук, който напомня смях.

— Не се тревожете за нервите ми! Скоро... скоро ще пристигнем... (млъква, сякаш тичешком са е блъснал в някаква стена). А... А... може би не си струва да ходим там?

Криво усмихнат, той поглежда към Загубански. Изкосо. Загубански мигом се разтревожава.

— Това пък защо?

— Дявол го знае! (Опипва лицето си с длан). Може би сте прав, глупави нерви...

Загубански стиска рамото му и го разтърсва.

— Каква е тая квартира?

— Не знам! Не съм я наел аз...

— Ами кой?

— Конкордия...

— Фу! Вижте какво — хайде да турим край на тоя цирк! Съгласен ли сте?

Докумига се свива на мястото си и млъква. Колелата тракат по паважа.

*
* *

Стопаните на квартирата са изпъдени във вътрешната стая. Вратата е леко открехната. През цепнатината се виждат жандармите в антрето. Жандармите се покашлят плахо, помощникът на пристава им показва юмрук.

Дребният и закръглен, почти оплешивял стопанин наднича през ключалката и преглъща слюнка. Стопанката — „гранд дама“ с командирски характер — го изблъсква.

— Ето, миличка — шепне шишкото, — ето как ме компрометиращ! Ще ме накараш да се обеса!

— Отдавна ти е време! — отвръща дамата. — Да докараш жена като мен до пълно разорение, до необходимостта да дава под наем...

Тя разтваря пенюара си и показва разкошните си форми. Съпругът молитвено протяга ръце. Чува се звънец.

Помощникът на пристава повиква съпруга с една ръка, докато свива другата в юмрук. Жандармите придържат шашките си, за да не дрънчат. Съпругът изтичва на пръсти към вратата.

— Кой е там?

Чува се разтрепераният глас на Докумига:

— Наемател...

Изтракна резето. Оглушително високо, нереално Вратата на полутъмното

антре се отваря. Пръв влиза Загубански с куфарите. Жандармите се нахвърлят върху него от двете страни. Помощникът на пристава суче мустаците.

— Честито ви пристигане!

При тия познати думи Загубански се озърта, доколкото му позволяват стисналите го ръце. До стената се гуши Докумига. Той се опитва да се усмихне. Загубански произнася с достойнство:

— Тук има някакво недоразумение, господа. Аз съм чужд поданик, комерсант...

*
* * *

Загубански е на разпит в следствия отдел. В кабинета на подполковника доста дълго време цари тишина. Подполковникът гледа Загубански и се усмихва. Загубански гледа подполковника и се усмихва. Цепелта безпрепятствено се сипе върху мундира на подполковника. Налага му се пръв да наруши мълчанието и той кима благодушно.

— Съвсем млад човек! На колко години сте, гълъбче?

— Ами на двадесет и шест съм вече... гълъбче!

Подполковникът не излиза от равновесието си.

— И таз добра! Не сте учтив! Знаете ли поговорката: което е разрешено за попа, за дякона не е?

Загубански е страшно огорчен.

— Събрах ли нещо? Извинете, но нали аз не съм руснак. Помислих, че в Русия е прието такова обръщение към непознати хора...

— Тъй ли? — изфъфля недоверчиво подполковникът. — Е, да ви прости господ! Вие българин ли сте?

— Българин.

Подполковникът шавя дебелите си пръсти и се усмихва сънено.

— Тогава защо се забърквате в руски афери?

Загубански е смяя.

— Ама аз търгувам с гъски, господин началник! Гормландска бяла гъска! Отличен пух! Деветнадесет фунта живо тегло, без конкуренция на световния пазар...

— Бяла гъска ли?

— Бяла гъска!

— И в какво сте благоволили да превозвате гъските, в куфари ли?

— Как може такова нещо? В кафези. Но, повярвайте ми, гъските са хранени и наглеждани идеално. Нито грам живо тегло не е загубено!

— Тъй! (подполковникът изведнаж се захилва). Приятно си разговаряме ние с вас, господин Загубански. Харесвате ми!

— И вие сте приятен събеседник, господин началник! — уверява го Загубански.

— Но положението ви май е безнадеждно, а?

Загубански е разтревожен.

— Значи вие смятате, че гъските ще погинат?

— Е, за гормландските гъски не знам, ама тоя гъсок, който седи пред мене, сигурно ще погине! Ако продължава да се инати! (Тихо съветва): Оставете тия работи, Загубански. Разкажете ми спокойно всичко и аз сам ще ви кача на парахода, господ да ви прости, кой от нас не е грешил! И за куфарите с двойно дъно ще забравя, и какво съм намерил там — няма да си спомня...

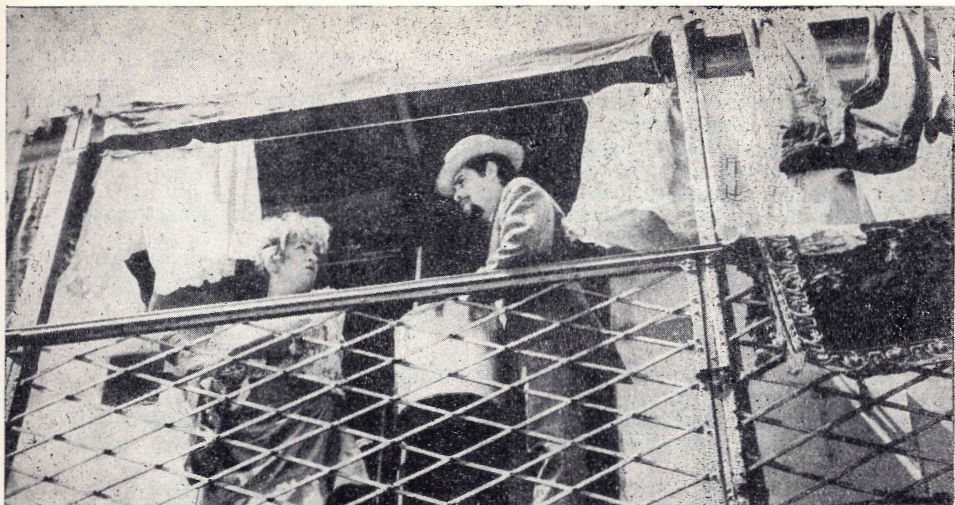
— Куфарите ли? — Загубански разперва ръце. — Е, тука аз наистина май съм виновен...

— Именно, именно...

— Полакомих се... — Загубански отчаяно навежда глава. — Помолиха ме да докарам тия куфари и ми предложиха срещу това добра сума...

*
* * *

Във влажния есенен здрач фигурите на редките минавачи губят очертанията си и се топят. В Александровската градинка, сред шумоленето на мъртвите листа, седи възрастен човек, който се опира тежко с ръцете и гърдите си на бастун.



Из филма „Първият куриер“

От мъглата изниква втори човек, сяда до него и полугласно казва:

— Има вести от затвора. Предадено е чрез углавните престъпници в политическото отделение. Провалът на групата е дело на провокатор. Фигурата се изясни — това е студентът филолог Арсений Докумига.

— Разбрано. Конкордия невредима ли е?

— Оцеля!

— Чудна работа. Нека дойде утре точно в пет часа в аптеката на Гаевски. Пред гишето за рецепти. Друго?

— Арестувана е само незначителна част от „Искра“. Цялата пратка се намира под пода на птичите кафези. Кафезите са на тоя адрес (подава едно листче). Адресът е подозрителен, някакъв вертеп или дявол знае какво на Молдованка...

— Повече от отлично. Друго?

— Кого ще натоварим да получи вестника?

— Ще го получа аз.

— Не бива!

— Трябва! Още нещо?

— В затвора са разтревожени. Между арестантите се носи слух, че българинът неизвестно защо е изолиран, не го пускат дори на разходка. Затворът знае, че въпреки разпитите той не е издал никого. На сигналите с почукване не отговаря...

— Ще проверим. Ще се опитаме да включим юристи. Това ли е всичко?

— Това е.

— Утре между десет и единадесет и между шест и седем чакайте. Ще ви известя. Довиждане.

Той става с пъшкане, опрян на бастуна си крета някак настрана и потъва в мъглата.

*
* *
*

Изоляционна килия. Каменен чувал. Нарове. Кофа в ъгъла.

Свит на нара, Загубански се вслушва напрегнато. Предпазливо почукване по стената. Затворниците се съобщават помежду си. Чукат и на неговата стена, но той не разбира. Юмруците му се свиват от яд.

Отвън, зад желязната врата шумоли метла. Загубански се приближава към шпионката на вратата. Углавните метат коридора. Тракат резетата. И това

металическо тракане придружава всичко, което става в затвора, като някакъв акомпанимент към съдбата на Загубански.

Вратата шумно се отваря. Пръв влиза в килията надзирателят. Грамаден, плещест, скулест, неизразителен, равнодушен. Скот без мисли и нерви. Той се спира на прага и оглежда килията. Край краката му се промъква углавен затворник с ведро и голяма пачавра.

— Къде ти е паницата, бе, мършо?

Загубански измъква желязната паница. Надзирателят без всякакъв интерес поглежда Загубански и излиза.

— Плюскай, мършо! (арестантът се озърта и казва бързо и тихо) Поздрав от Яша, приготи се да напуснеш дрънголника. Яша пече работата! Какво да му предам? Бързо...

— Няма нужда!

— Ти луд ли си, бе?

— Предай на Яша, че Ваня е казал: благодаря, няма нужда!

— Е, затривай се тук...

В коридора се чува глас. Арестантът бързо излиза. Резето изтраква. Прозорчето под тавана е затворено с решетка. Късче небе.

*
* *

През тая нощ малкото дворче на пустата улица представлява чудновато зрелище. Изтласквани от нетърпеливи ръце, от кафезите излизат едри бели гъски и със сънено крякане се пръскат из двора.

От преобърнатите кафези внимателно се измъкват и подреждат на купчина вестниците.

На портата се появява Яша-барончето. Той е дошъл от любопитство. Зад гърба му тъпче на място някакъв адютант. Гъските приближават към портата.

— Къш! — вика им Яша. — Без митинги на улицата. Големи стачници се извдихте...

При него дотичва младеж-работник (виждали сме го край корабостроителниците).

— Кои сте вие? Какво търсите тук?

— Баронче, да го напердаша ли? — пита адютантът.

— Пазил те бог! Считай, че е глухоням, екстериториална особа! Върви, момчето ми, върши си работата, която без нас можеше и да не сполучи!

Младежът се отдалечава, озъртайки се.

— Ама че хора! — възкликва Яша. — Тук да ми е гробът, ако те не са довольни сега! Кълна се в покойния си дядо, че ако нямах сериозна работа, щях да се включа в революцията!

Край тях минава човек. Той носи на раменете си тежък чувал. И вече съвсем бавно, подпирайки се на бастуна си, минава възрастен човек, който казва любезно на Яша:

— Довиждане...

— Желая ви щастие! — отвърща Яша необичайно почтително и неочаквано за самия себе си прибавя: — Да ви тръгне като по вода... А пропо — не знаете ли какво става в затвора? Там са извикали от Новоросийския полк две роти войска!

*
* *

Докумига лежи на кревата си, когато в стаята полека влиза Конкордия. Той я гледа с помътнени очи, сякаш не може да я познае. Конкордия му казва почти беззвучно:

— Това съм аз, Арсений!

Той се надига и сяда. Очите му стават по-усмислени. Те се шурат разтревожено.

— Ти ли? При мене ли идваш? Мигар е възможно? Нещо е...

— Стани, Арсений. Стани прав. Ето така! Иди до прозореца.

Той отива до прозореца. Конкордия е до него. Тя внимателно и дълго го гледа в лицето. Мъчи се да улови погледа му, но не сполучва. Конкордия е като вцепенена. Не може да се разбере дали тя изобщо чувства нещо в тоя миг.

— Такъв си си ти. Както винаги. Малко скучен. Нима е възможно?

Докумига постепенно идва на себе си. Все повече се тревожи.

— Какво става с теб? Какво искаш? Отговори!

Той вдига ръце, за да разтърси раменете ѝ. Девойката се дръпва. Той вдига ръка към челото си.

— Аз съм малко болен, знаеш ли...

— Малко болен... (гласът ѝ укрепва, но си остава безжизнен, лишен от лътонации). Исках да те попитам! Колко е безсмислено, защо? Арсений, останало ли е в теб нещо човешко, малко мъжество?

Докумига наистина се уплашва. Страхът му не е физически. Той е от другото естество. Почва да вика:

— За какво говориш? Да не си се побъркала? А?

— Не! Не съм се побъркала! И не знам как не съм се побъркала (тя отваря чантичката, която през цялото време притиска към себе си, изважда револвер, туря го на масата и навежда глава). Това е за теб, Арсений!

— За мене ли? Че защо?

Докумига отива до стената и се притиска с гръб към нея. Той гледа към Конкордия — сега това вече не е трудно, защото нейната глава е наведена. Тя въздиша. Казава му измъчено, на пресекулки:

— Провокаторите трябва да умират, Арсений. Това е неизбежно. Вземи го, Арсений. По-добре е, отколкото да живееш... така...

Нейният спокоен глас е по-страшен от вик. Докумига се разтреперва. Спуска се към масата и грабва револвера.

— Психопатка! Или са те изпратили психопати! Кой е посмял да ме обвини?

— Излишно е, Арсений! — Няма нужда сега да лъжеш, да извърташ, ще ти стане още по-тежко... Аз вярвам, че у теб е имало мъжество... някога! Не е възможно... такава грешка...

Докумига се озърта.

— Ами какво ще стане, ако със същия тоя револвер ей сега застрелям тебе, праведнице? Тебе, сектантка, фанатичка такава!...

Конкордия вдига глава, лицето ѝ се осветява отвътре.

— Аз съм го заслужила. Стреляй! Аз съм виновна! Не по-малко, а може би дори повече от теб. Аз заслужавам смърт, но не ми е дадено право. Ти можеш! Стреляй!

Той захвърля револвера.

— Добре. (вик): Махай се! Ще направя, каквото искаш...

— Не, Арсений, аз ще остана тук.

— Ти ли? Ти искаш да видиш как ще умра? Как ще изчезна? — лицето му се тресе, разкривява се. — Мене няма да ме има, а всичко останало ще си съществува! Ами аз? Аз къде ще бъда?...

Конкордия седи на самия крайчец на стола и мълчи. Докумига се спуска към нея, пада на пода и сгушва лицето си в краката ѝ. Това е мъчително, но тя не се помръдва и не го отблъсква. В тоя миг тя не е жива. Нищо не чувства. Той се надига сам. Взема револвера и отива в ъгъла, между стената и гардероба. Стои известно време там. Сетне прошепва:

— Аз не мога, Конкордия! Каж ми, че няма нужда...

Тя мълчи. Мълчанието се точи безкрай, но ние виждаме само Конкордия. Времето тече. Конкордия затваря очи. От мястото, където стои Докумига, се разнася някакъв чудноват звук.

Изстрелът, който те очакват, отеква внезапно, приглушено.

През вратата наднича разчорлена женска глава.

— Какъв е тоя шум?

И в същия миг — истеричен писък.

Конкордия седи все така неподвижно, когато в антрето се мярва сянката на един жандарм и в стаята влиза лично подполковник Критски. Той оглежда с примижали очи тялото на Докумига, проснато с подвит крак, и произнася с обичайния си глас.

— И таз добра!

Едва тогава Конкордия се свлича на пода.

По улицата, която води към затвора, минава закрыта полицейска карета, запрегната с чифт коне. На капрата седят жандарми.

Под гюрука, скрит в сянката, седи подполковникът.

Зад каретата язди, елегантно изпънат на седлото, ротмистър фон Гесберг. Зад него се движи охрана от четирима конни жандарми.

Каретата се приближава към вратата на затвора, вратата се разтваря широко и подковите гърмолят по сивия лаваж на двора.

Подполковникът слиза. При него дотичва началникът на затвора, козирува и съобщава полугласно:

— Политическите твърде много шумят, ваше високоблагородие...

*
* *
*

Познатият ни вече надзирател извежда Загубански от килията. В коридора към тях се присъединява втори надзирател. Също тъй грамаден, тежък и заплашителен. Загубански е окован. Веригите му тихо подрънкват. Надзирателите го водят по безлюдния коридор, покрай вратите на килиите.

Зад вратите се чува шумолене. На шпионките се показват очи.

Килии. Една. Втора. Трета.

Общата, за углавни престъпници. Трима затворници играят със саморъчно направени карти, без да обръщат внимание на нищо. Дрезгав смях. Останалите са се стълпили до вратата.

— Извеждат българина!

— По риза е, значи не го откарват...

— Значи пак ще го разпитват... в канцеларията...

— Да-а... — това звучи твърде многозначително.

— Слукана му е работата на българина...

Килиите на политическите затворници си разменят припряно, разтревожено почукване. То пълзи от килия на килия. Отчетлив ритъм. В такт с него зазвучава сякаш гласът на почукването — монотонен, бърз и отсечен.

Той се разнася из пустите каменни коридори, над железните завои на стълбището, в килиите, над главите на напрегнатите до крайност хора в затворнически дрехи.

— Дру-га-ри, дру-га-ри, из-веж-дат бъл-га-ри-на на раз-пит през.нощ-та! Всич-ко може да се слу-чи! Со-ли-дар-ност, со-ли-дар-ност! Той ни-ко-го не е из-дал! Ни-кой да не се под-да-ва на стра-ха! Про-те-сти-рай-те, про-те-сти-рай-те...

В голямата стая има само една маса и два стола, на които седят фон Гесберг и подполковникът.

Двамата надзиратели въвеждат Загубански.

Подполковникът спокойно пали папираса. Загубански хладнокръвно го поглежда.

— Е — казва подполковникът, — не можете да се оплачете от нашето търпение.

— Не мога! — отвърща Загубански. — Мога да се оплача от удобствата. Няма удобства!

Подполковникът не без задоволство се усмихва.

— Това се казва характер — казва той на фон Гесберг, — вижте какво, ротмистър, оставете ни за малко, тъй да се рече, тет-а-тет.

Ротмистърът свива рамене и излиза. Подполковникът приветливо поглежда към Загубански.

— Може би ви смущава ротмистърът? Той е млад още и затова, знаете ли, е рязък донякъде. А ние може би ще се разберем, а?

— Разбира се! — кимва също тъй приветливо Загубански. — Защо двама възрастни хора да не се разберат?

— Искате ли свободата си?

— Разбира се, че искам!

— Свобода и каквото щете паспорт, а? Паря. Да си живеете в коя да е страна. Тъй да се рече, да се радвате на живота?

— Ах, какви неща говорите, господин началник! Аз съм толкова беден човек...

— Да се радвате, вместо да го жертвувате, а тук, господин Загубански, шегата настрана, става дума за живота ви. И заради кого? Заради глупави хора, които сами не знаят какво искат. Че те и за един гологан ще ви изпекат и ще ви схрускат, нали?

— Не разбирам дори за какво намекувате?

— Ама какъв комерсант сте вие, господин Загубански? Нека да си говорим сериозно, като възрастни хора! Само няколко думи и вие ще бъдете свободен!

— Господин началник, ами ако аз не бях комерсант...

— Да, да, да?

— Аз съм комерсант, разбира се. Но да предположим... какво би трябвало да ви отговоря на това предложение?

— Например? Че съм подлец ли? (усмихва се). Можете!

— Не-е! (замислено). Чакайте да си помисля... (радостно). Глупак! Ето какво щях да ви кажа. Но аз съм комерсант. И затова никога няма да ви го кажа! — и той се усмихва простодушно. Подполковникът го гледа продължително.

— ... Комерсант ли? И не сте знаели какво има в куфарите?

— И до ден днешен не знам!

— А кой трябваше да вземе куфарите от вас — това също не знаете...

— Моля ви се! Един господин на име Титаренко. Зъболекар.

— Господин ли? Да не е госпожа? Да не сте сбъркали?

— Моля ви се. Как мога да сбъркам. Аз съм взел пари.

Подполковникът кимва съчувствено.

— Извинете моята нескромност, но много ли бяха парите?

— Не твърде. Но аз съм беден човек...

— А вие не сте ли виждали тоя господин Титаренко?

— Не. Описаха ми го.

— Интересно — как? Ако не е тайна.

— Аз нямам тайни — уверява го Загубански. — Дребничък, пълен, твърде оплешивял!

Загубански доста точно описва стопанина на квартирата, в която е бил арестуван. Подполковникът вдига вежди.

— Значи бихте го познали, ако го видите?

— Надявам се, че да.

— Това ще проверим ей сега!

Без да откъсва поглед от Загубански, той чука по масата.

— Да влезе...

Леки стъпки. Загубански, без да се обръща, се визира в тесните като цепнатини очи. Усмихва се невинно. Стъпките стихват зад гърба му.

— Я погледнете! Може би ще го познаете?

Загубански се обръща, в средата на стаята седи Конкордия и го гледа в упор. Загубански бързо става. Клепачите на Конкордия трепват. Подполковникът намира пипнешком табакерата си и взима една папираса.

— Познахте ли се?

Загубански се обръща със спокойно недоумение.

— Но това не е господин Титаренко.

Подполковникът отпъжда дима с ръка. На мундира му пада пепел. Той пита гальовно:

— Тогава защо скокнахте?

— Аз ставам винаги, когато влиза дама! — с негодувание и дори оскърбено отговаря Загубански.

— Тъй, тъй, тъй! (към Конкордия). И вие ли не познавате тоя човек.

Конкордия свива рамене и отвръща презрително:

— Още една глупава провокация!...

Загубански избързва:

— Моля ви да имате предвид, мадемоазел, че аз в нищо не съм замесен. Аз съм честен комерсант.

— Млък! — добродушната маска пада от лицето на подполковника, но той тутакси се опомня и прибавя усмихнато: — Разговорите са забранени тук, господа! (И към вратата): Отведете я!

Килии и коридори. Във вратите се блъска с кофи, с изтръгнати от нарове-те дъски, с крака и юмруци. От всички страни се притичват разчорлени надзи-ратели.

Началникът на затвора с разтреперано, разкривено лице изпраща забърза-ните към изхода подполковник Критски и фон Гесберг.

— Да се смажат! Безмилостно! — Подполковникът явно бърза; неговото излизане твърде много прилича на бягство.

Надзирателите замъкват Загубански в тъмната като чувал килия и го хвърлят на пода. Бързо изскачат навън и заключват вратата. Лека сянка от ре-шетката на прозореца пада върху Загубански.

В килиите са вън от себе си. Вратите ехтят и прашят.

— Блъскай!!!

Бунтът нараства все повече. Тичешком се изкачват с тропот нагоре вой-нишки ботуши.

Загубански остава да лежи неподвижно, както е бил захвърлен. В полу-тъмната килия не може да се види дали е жив или мъртъв.

Високо над него — мътната светлина на едно късче небе зад решетката.

И през тоя квадрат едва забележимо прелитат нагоре снопове искри.

*

* *

И внезапно — сияйно море, слънце, покой...

Малко дворче, огласяно от бръмченето на пчели.

Старец и бабичка до вратичката. Някакъв чудноват, неестествено тих свят.

— ... Време му е да се върне вече! — проговаря бабата.

— Ще се върне, щом като е обещал! — промърморва старецът.

К Р А И





ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ
НА КИНАТА СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ
„КАКВО СЕ СЛУЧИ НА АНДРЕС ЛАПЕТЕУС“

(горе сцена от филма)

и

„НЕУЛОВИМИТЕ ОТМЪСТИТЕЛИ“
(сцена от филма на четвърта
страница на корицата)