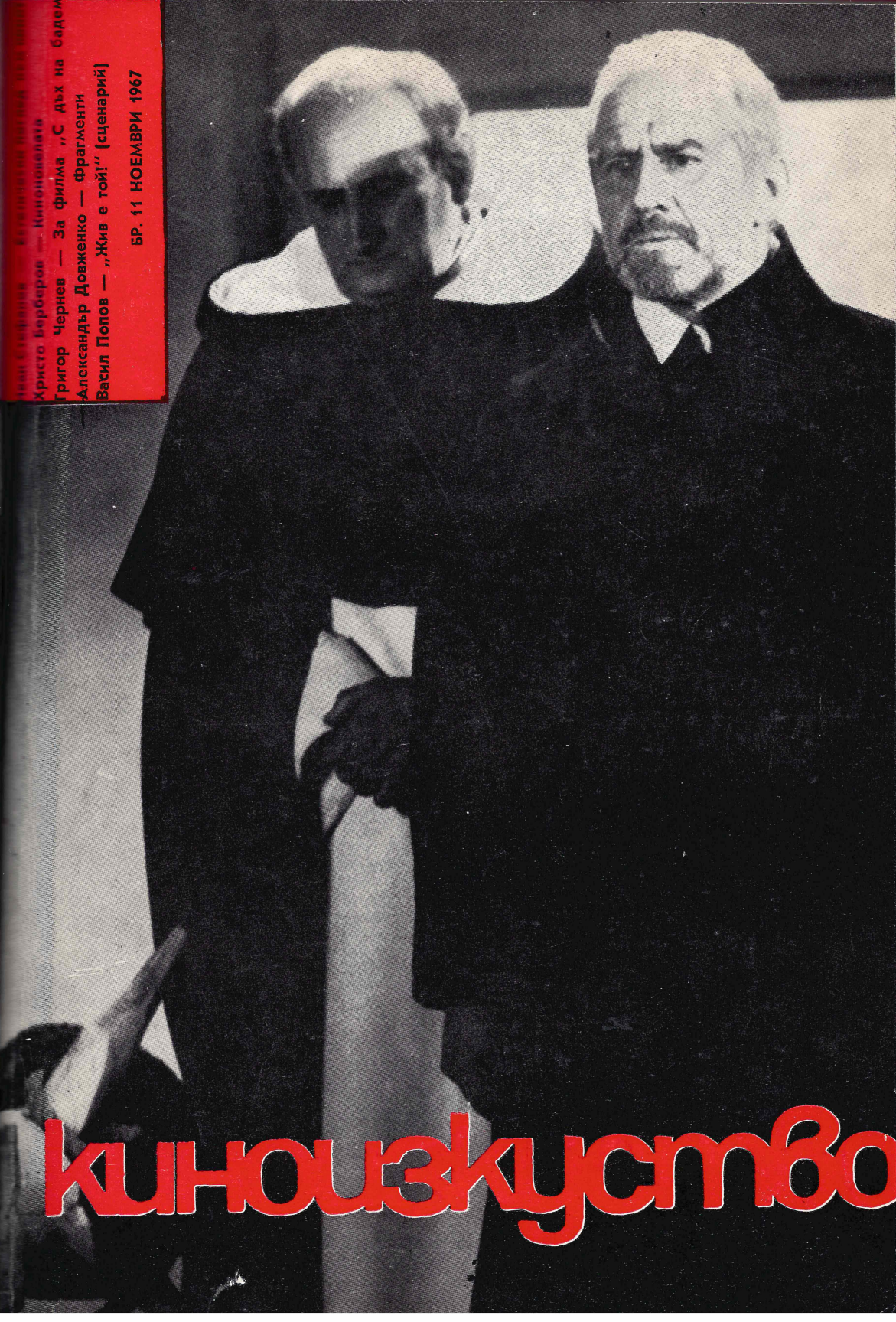


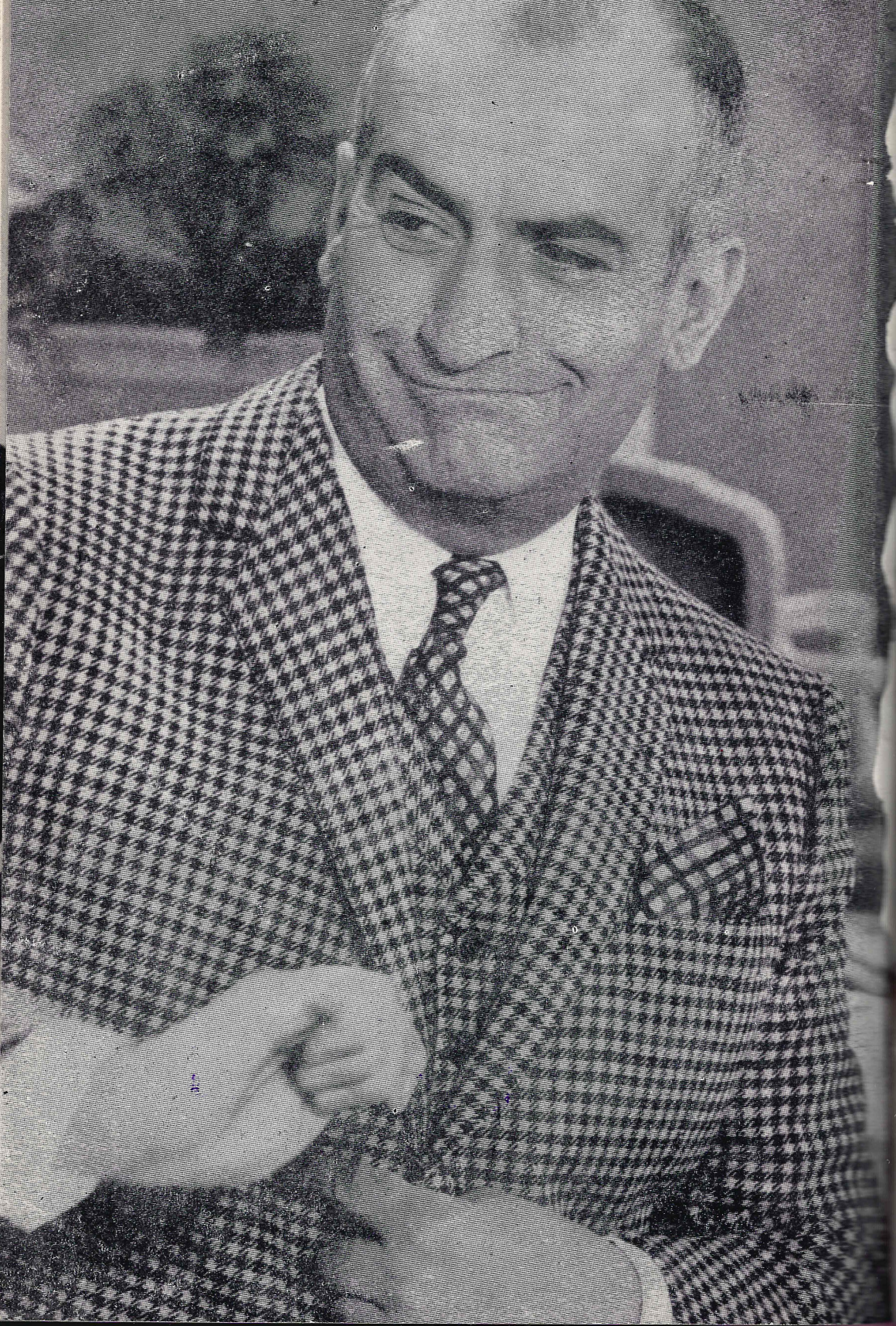
Христо Вербаров — Минюковата
Григор Чернев — За филма „С дъх на бадем
Александър Довженко — фрагменти
Васил Попов — „Жив е той!“ (сценарий)

БР. 11 НОЕМВРИ 1967



киноизкуство





бр. II. ноември 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

**ИВАН СТЕФАНОВ — ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОГЛЕД КЪМ
КИНОТО**

**ХРИСТО БЕРБЕРОВ — КИНОНОВЕЛАТА — РЕА-
ЛИЗАЦИИ И ВЪЗМОЖНОСТИ**

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ДРАМА И ТЕЗА

АЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО — ФРАГМЕНТИ

**М. ТУРОВСКА, Ю. ХАНЮТИН — ЛЕНИНИАНАТА
НА СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ**

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

**АНДРАШ КОЗАЧ — ДИРЕКТНОТО КИНО В УН-
ГАРИЯ**

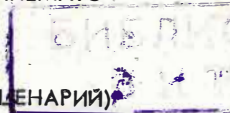
МИХАИЛ РОМ — „СВЕТЪТ — 68“

ИЗКУСТВО И СВОБОДА

**НАХЛУВАНЕ НА АМЕРИКАНСКАТА КИНЕМАТО-
ГРАФИЯ В ИТАЛИЯ**

ХРОНИКА

ВАСИЛ ПОПОВ — „ЖИВ Е ТОЙ“ (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)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата из филма „Галилео Галилей“. На втора страница на корицата френският актьор Луи дьо Фюнес.

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОГЛЕД КЪМ КИНОТО

ИВАН СТЕФАНОВ

Ако съпоставим еволюцията на киното и съпътстващите я теории за „киноспецифика“, веднага става съвсем очевидно, че единствената най-трайна грижа на новото изкуство е като че ли да превъзмогне всички „граници“, които му се поставят, и да покаже ограничеността на всички определения, които му се дават. Киното непрекъснато се стреми към съдържателно и формално обогатяване, към превръщане на своите недостатъци в предимства, към обхващане на онова, което му се изплъзва, към разграничаване и сродяване с другите изкуства. Ограничено първоначално само в ефектите на движението, то преминава към драматичните акценти и повествователния разказ и от регистриране на външното поведение днес решително се насочва към интроспективното навлизане в явленията на човешкото съзнание. Това непрекъснато настъпление на „седмото изкуство“ сякаш идва да потвърди изказваната от някои автори парадоксална мисъл: в своето естествено развитие всяко изкуство се стреми към това, което изглежда най-противоположно на неговата специфична природа . . .

Изводът от този факт, че киното непрекъснато отхвърля като ограничени и статични даваните му определения, не означава отказването от какъвто и да било опит за дефиниране, а само принуждава теорията да търси такова определение, което да включва развитието на киното и от това развитие да извлича същността му. И като се има предвид, че различните етапи от филмовата еволюция са обобщени в най-характерните възгледи за неговата специфика, проследяването на възловите моменти от развитието на тези възгледи може да ни ориентира и помогне при решаването на трудната задача.

1. Първите по-значителни теории за киноспецификата представляват обобщение на първите опити за създа-

ване на филмови произведения. И естествено е, че първоначалните усилия за създаването на произведения на новото изкуство издигат ту един, ту друг структурен елемент като същност и специфика на киното: ракурс, монтаж, крупен план, динамично фотографско изображение и т. н. Днес всички градивни елементи, в които би могла да се съсредоточи спецификата на киното, са обединени в понятието филмов език. Твърди се, че оригиналността на филмовите произведения спрямо произведенията на другите изкуства се дължи на използването на особености и различен художествен „език“ като средство за обективизиране на тези произведения. В своята книга „Изкуство и техника на филма“ Л. Киарини пише: „Но спецификата на филма се състои именно в изобразяване не чрез цветове или думи (живопис, литература), а чрез монтаж (фотография, кадър, звук).“

Наистина нещата много се опростяват и стават лесно разбираеми, когато за същност на киното се обяви един или цяла система от градивни елементи. Но нито отделен градивен елемент, нито „езикът“ като цяло могат да бъдат специфични за киното, макар че и отделният структурен елемент, и филмовият „език“ участват в изграждането на специфичните филмови творби. Работата е в това, че както изтъкваше още Айзенщайн, в киното различните изразни средства не просто си взаимодействуват, а се проявяват едно чрез друго, съществуват като филмови изразни средства само когато са в единство; а това единство е самата филмова творба. Впрочем и Киарини сам пише: „Всъщност един филм достига поезията, когато езикът му е станал стил на даден художник и на дадена изключителна творба, при която вече не забелязваш техниката и не можеш да отделиш формата от съдържанието.“ Но ако в рамките на художественото цяло „езикът“ се е трансформирал в стил и е станал неотделим и неразличим в цялото, имаме ли право да сведем оригиналността на цялото до неговия дори неразличим елемент? Не е ли ясно, че в случая художественото цяло е по-богато от всеки свой отделен елемент и че поради това е недопустима неговата оригиналност да се идентифицира с някои особености на отделни градивни елементи?

Ето защо трябва да заключим, че градивните елементи нито поотделно, нито в своята съвкупност — като език — са специфично кинематографични; те участват в създаването на художествената специфичност на филмовата творба, но в никой случай не могат да изчерпят тази специфичност...

2. По-нататък, за да се излезе от горните затруднения, се използва едно нелишено от смисъл съображение: тъй като филмът предлага един образно запечатан процес на „виждане“, всеки от елементите на кинообраза трябва да се разглежда в самия процес на неговото формиране, в развитието на произведението като цяло; със самото това теорията на киното се превръща от теория на изразните средства в теория на филма като художествено цяло, а киноспецификата се пренася от отделните изразни средства **върху** самата филмова творба.

В този случай вече се отхвърля търсенето на разграничителна линия между филмовото съдържание и филмовата форма, не се обявява нито едното, нито другото за специфично кинематографично качество, тъй като частите на едно произведение на изкуството се забелязват едновременно във всички техни взаимни връзки; поради това се приема, че съдържанието и формата като елементи на едно произведение са в хармония и неразложимо единство.

От подобна гледна точка спецификата на киното би могла да се определи примерно така, както я определя в една полемична статия френският критик Жан Шницер: „Проблемите, които поставя конструкцията на едно произведение на изкуството, остават, разбира се, същите, когато се касае за филмовото изкуство. Тук художникът разполага с твърде разнообразни средства, които едновременно се дължат на живописата, литературата, театъра и музиката. Спецификата на киното се състои в едновременното използване на всички тези съединени средства. Тук, както и другаде, се касае за търсения, за да се създаде фундаменталното единство и да се снабди ансамбълът с най-голямата му естетическа ефикасност.“

Възможно ли е обаче, ако признаваме хармоничното единство между съдържание и форма на творбата, същевременно да твърдим, че спецификата на киното е едновременното използване на средствата, идващи от другите изкуства? Защото добре известно е, че при своето „съединяване“ различните средства претърпяват един процес на унификация; кога тази унификация отсъства, критиката се счита задължена да прояви компетентността си, като посочи, че в еди кой си филм театралното поведение на актьорите разрушава единството на творбата и естествено засяга силата на неговото непосредствено и непринудено въздействие. Работата е там, че особеностите на различните средства не трябва да се проявяват самостоятелно, а само чрез тоталния художествен ефект на филма. Докато при творческия процес на преден план излиза проблемът за унифициране на изразните средства, имащи различен произход, за съзержаващия произведението зрител е съществено не това, какви средства участвуват в конструирането на творбата, а онези характеристики, които тези средства притежават в завършеното произведение. Творбата винаги е нещо повече от особеностите на използваните изразни средства и затова се допуска грешка в случаите, при които нейното своеобразие се свежда до „съединяването“ на тези средства. Тези средства участвуват в художествената специфика на киното, но сами по себе си те не са специфично кинематографични — те стават такива само ако успешно участвуват в изграждането на една завършена, цялостна филмова творба.

Филмовата творба придобива цялостност, завършеност, органичност само в случаите, при които едно значително обобщение е намерило своите най-адекватни сетивни евокативни елементи; цялостността на филмовата творба, доведена до едно изключително индивидуално своеобразие и неповторимост, придобива очарованието на един художествен „свят“. Тъкмо подобни най-съвършени, цялостни и органични творби ни дават възможност да различим

киното от другите изкуства, именно чрез тях и използването изразни средства, и изразените мисли и идеи придобиват специфична филмова окраска. Цялостната филмова творба — ето фокуса, който интегрира външните, изходни особености и им придава ново, кинематографично качество. Специфични са не отделните изразни средства и особености, специфични са самите филмови творби...

3. Но от казаното дотук съвсем не следва, че трябва да дефинираме филмовото изкуство единствено чрез неговите оригинални творби. Самите творби имат релативна природа, доколкото се проявяват чрез своето въздействие върху определена публика. Органичността и цялостността на една творба са качества, които се проявяват само чрез естетическата функция на творбата, чрез нейните ефекти и внушения; творбата се създава така, че да бъде сетивно обхващана и възприемана от другите и извън възможността за подобна комуникация тя губи оригиналността и специфичността си. Изобщо художествената специфичност е преди всичко функционално качество, способност за действие и взаимодействие с обществото.

При взаимодействието на филма с обществото се проявява една друга негова специфична особеност — проявява се способността на филма да „отключва“ „колективните комплекси“, да приобщава към своите сюжети и герои, към своите идеи широките зрителски маси, да задоволява техните художествени аспирации. Известно е, че навремето Ленин оцени много високо тъкмо тази особеност на киното. Извън тази особеност не бихме могли да си обясним нито необходимостта от появата, нито дори развитието на тази нова форма за художествен израз. Според Андре Базен най-тежкото робство, но също единственият шанс на киното е да се посвети да угажда на една широка, твърде широка публика и докато другите изкуства еволюират към един елит, киното трябва да бъде предназначено за тълпите на целия свят...

Обаче отново бихме изпаднали в едностранчивост, ако обявим, че тъкмо тази способност за разбуждане и ангажиране на колективните чувства и настроения е най-специфичната особеност на новото изкуство — защото явлението „масовост“ е нещо, което също подлежи на изменение и развитие. Както учи Маркс, изкуството създава публика, която го разбира и която е способна да се наслаждава на красотата му. Същото забелязваме и при киното — непрекъснатият диалектически процес на взаимодействие между филмовите творби и публиката доведе до естествени качествени разслоения вътре сред зрителите. Поради това се оформиха различни вкусове, различни предпочитания, предявяват се различни изисквания към произведенията на „седмото изкуство“. Масовостта на киното еволюира от състоянието на едно абсолютно еднакво количество към едно качествено количество; този процес достига своята върхна точка тогава, когато въздействието на филма не само засяга емоционалната сфера, но води и до осмислянето на възбудените чувства и има за резултат непосредственото и непринудено усъвършенстване на човешкото светоотношение. Сле-

дователно възприемането на филма в неговия краен резултат не само не го различава от другите изкуства, но го сродява с тях, тъй като и за другите изкуства е характерно, че в крайна сметка те също довеждат до усъвършенствуване на човешкото светоотношение. И ако естетическата функция на киното не съвпада напълно, а само в своя краен резултат с естетическата функция на другите изкуства, причината е в това, че филмовата творба като цяло притежава своеобразие — особен и неповторим художествен „свят“, — което своеобразие се придава и на тези, които я възприемат.

Следователно и филмовите средства, и изразяваните мисли и идеи, и процесът на създаване, и процесът на възприятие сами по себе си не са специфични, а придобиват специфичност именно чрез „фокуса“, в който се пресичат и съсредоточават — филмовата творба; и обратно — филмовата творба може да прояви своето своеобразие и специфичност само чрез използваните изразни средства, чрез съдържанието, което обективира, чрез процесите на създаването и процесите на възприемането. Затова трябва да се откажем да откриваме „спецификата“ на киното в някои отделни изразни средства или в „езика“, в „особеното“ съдържание, в процесите на създаването или в процесите на възприемането на филмовата творба. *Спецификата на филмовото изкуство е един цялостен процес с няколко съществени и различни етапа, които в своето своеобразие са обединени от филмовата творба.*

Но веднага изниква въпросът: в какво по-точно се изразява това своеобразие на филмовата творба като цяло, своеобразие, което се придава и на тези, които я възприемат?

Ако спецификата на видовете изкуства се свързва със своеобразието на присъщите им цялостни и завършени творби, то особените предпочитания на публиката към даден вид изкуство трябва да се обяснят с особената наслада, предизвикана от особенния начин, по който се реализира тази цялостност и завършеност на творбите. Затова при търсене на отговора на горния въпрос трябва да се обърне внимание преди всичко на начина, по който се реализира и възприема от зрителя единството на филмовото произведение.

Първата и най-елементарна констатация в това отношение е, че за разлика от статичните изкуства зрителят възприема филма като имащ начало и край в реалното време, т. е., че вътре в едно време той отсича друго, вътрешно филмово време. Но тази особеност е свойствена и на другите динамични изкуства (танц, музика, театър). За да схванем веднага разликата, трябва да си спомним за мисълта на Айзенщайн, че киното е първото и единствено изкуство, основано изцяло на динамизма и скоростта и в същото време увековечено като катедрала или храм; като вземем предвид възможностите на зрителните и звуковите изразни средства за пряко регистриране на действителността, трябва да кажем, че филмът не само може да ограничи един отрязък от време вътре в реалното време, но и да го фиксира и „съхрани“. По логиката на подобни съображения естествено може да се стигне до мисълта, че принципалната характеристика на филма е свързана с възможността

за „съхраняване“ облика на времето. Според А. Тарковски киното не е нищо друго освен „изобразено“ време, „време във формата на факт“, „време, запечатано в своите фактически форми и прояви“; според него силата на киното е в това, че времето се взема в неговата реална и неразривна връзка със самата материя на заобикалящата ни действителност; и ако зрителят ходи на кино, причината е в незаменимата наслада, която дава съзерцанието на това запечатано във своите фактически форми и проявления време.

Към тези съображения на Тарковски трябва да прибавим и някои други съображения. Работата е там, че „съхраненото“ вътре в тоталността на филмовата творба време става условно и може да претърпи различни трансформации, да се разпадне на множество „времена“. Реалното време винаги има една посока — от миналото към сегашното и бъдещето, то не познава и не признава никакви обрати. И доколкото възприемането на филма се осъществява в един отрязък от реално време, то вътрешното, „съхраненото“ време веднага се „иреализира“, т. е. става условно, понеже по някакъв начин се стреми да промени посоката на реалното време. Без съмнение своеобразието на филмовата творба очевидно ще бъде свързано с начина, по който възприемащия осъзнава условното вътрешно филмово време като актуално и за самия него. Понеже вътрешното филмово време, посредством „увековечаването“ чрез филмовата лента превръща своята „иреалност“ в една трайна и характерна особеност. Филмът като цяло е една предварително готова и завършена даденост, той не е нещо, което се създава в момента, както например театралният спектакъл, а нещо, което предварително е създадено. И след няколко години ние можем да видим един филм точно такъв, какъвто го виждаме и днес, защото веднъж фиксиран на лентата, той си остава абсолютно идентичен. Всичко това идва да покаже, че „сегашното“ време на филма е изкуствено, че то винаги явно или скрито е провокирано от усещането за онова „минало“ време, близко или далечно, в което е била създадена творбата. Тази условност на филмовото „сега“ има решително значение при отношенията, които се установяват между филмовия образ и зрителя. Телевизионното предаване на футболната среща в момента, в който тя се играе, има драматично внушение: обаче същата среща, показана след няколко дни на филмовия екран, не предизвиква същите реакции у зрителите, защото се намесва това усещане за „миналото време“ на филмовия запис. Но тогава по какъв начин филмовата творба може да преодолее това чувство за „миналото време“ на филмовото действие? Там е именно тайната на филмовото творчество. До разкриването на тази тайна се добират всички, които успеят така добре да пласират своята съвременна мисъл във филмовата сетивност, че тази мисъл да не може да съществува вън от разгъването на тази сетивност, а творбата като цяло да оставя у зрителя впечатление за един оригинален и неповторим художествен „свят“. Защото художественият „свят“ има това свойство, че непрекъснато отправя към нови явления, чувства, мисли, идеи, които като че ли до самия финал на творбата непрекъснато се изплъзват, защото всъщност се развиват и обогатяват.

Зрителят е в състояние да приеме актуалността на очевидно създадената в миналото и веднъж завинаги идентична на самата себе си филмова творба само при условие, че при съзерцанието тя непрекъснато се разгъва и разкрива пред неговите очи като един значителен със своите съвременни обобщения филмов „свят“. Тъкмо тук и тъкмо сега се проявява своеобразието на филмовата творба: разгъвайки се пред очите на зрителя като един художествен „свят“, тя го кара да „иреализира“ действителното време, за да му внуши „реалността“ и актуалността на вътрешното филмово време и после чрез постигнатите истини и обобщения отново да „иреализира“ вътрешното време чрез свързване с реалното време; своеобразието на филмовото възприятие е свързано с установяването на особени взаимоотношения между външното реално и вътрешното филмово време; липсват ли тези взаимоотношения, филмовото възприятие губи своята пълноценност и своеобразие. Ако филмът не е в състояние да „иреализира“ реалното време, ако неговото вътрешно време се осъзнава единствено като „минало“ време, а не като „сегашно“, то това е „стар“ филм в антиестетическия смисъл на думата; ако скритото „минало“ време на филма стане явно и почне да доминира, то е в състояние да разруши художественото своеобразие на творбата (често забелязвано от всеки зрител явление при гледането на архивни филми) и да предложи на съзерцанието на зрителя единствено техническите ефекти на филмовото изображение, които сами по себе си още са лишени от художествената специфичност.

Своеобразието на филмовата творба в последна сметка е свързано с взаимоотношенията между реалното и филмовото време, взаимоотношения, които се проявяват при възприятието на творбата. Няма нищо странно, че в последна сметка филмовата специфика се оказва способност за действие и взаимодействие с външните обстоятелства, че тя е определено взаимоотношение между вътрешната филмова структура и идейно-психологическите потребности на обществото. Киното е пълноценно специфично изкуство, когато филмовите творби са в състояние да трансформират външните обстоятелства в свое вътрешно качество и по този начин да превърнат вътрешната филмова структура в явление, което се намества в съществуващия вън от творбите реален свят. Вън от тази диалектика не може да се постигне едно съдържателно определение на филмовата специфика.



Сигурно и този опит за характеризиране на киното като самостоятелно изкуство има своите слаби страни. Но той има и едно предимство — там, където доскоро опростяваха своята задача като разединяваха и разединеното обявяваха за „специфика“, той синтезира и обединява. Но може просто да се обединят механически различните звена и елементи от създаването до употреблението на филма, без същевременно да се достигне до „специфичността“ на процеса; за да се избегне тази опасност, трябва да се изтъкне ролята на филмовата творба, във връзка с която и чрез която се проявява

филмовата специфика. От друга страна, това определение, като счита филмовата специфика преди всичко за функционално качество — т. е. способност на филмовите творби да действуват и взаимодействуват с обществото и по този начин да променят хората, — признава всички съдържателни, формални, структурни изменения, стига само те да водят до осъществяване и развиване на оригиналната естетическа функция на киното. Това разкрива възможности за обосноваване на широките взаимодействия на съвременното кино с другите изкуства, на богатството на индивидуалните стилове и творчески маниери, на свобода на избора при създаването и възприемането на творбите, изобщо на всички онези явления, без които е невъзможно да си представим съвременната филмова практика.

Пред нас вече не стои въпросът за „чистото“ или „нечистото“ кино; пред нас стои въпросът за създаването и за възприемането на онова кино, което в най-голяма, в максимална степен е в състояние — чрез своите творби — да предизвика изменения и усъвършенствувания в човешкото светоотношение.

КИНОНОВЕЛАТА—

реализации и възможности

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

В различните литературни традиции с думата новела се обозначават различни литературни форми. У нас под думата новела се подразбира най-често обширен психологически разказ. Сред българските писатели са малцина ония, които се решават да сложат тая дума под заглавието на творбата си. Защото, както справедливо посочва В. Шкловски, „жанрът е конвенция, уговорка за значението и съгласуването на сигналите. Системата трябва да бъде ясна и на автора, и на читателя...“

У нас „системата“ не е твърде ясна. Може би затова измежду значителните ни съвременни писатели само Емилиян Станев и Богомил Райнов използват тоя термин за обозначаване структурата на своите произведения.

Съвсем друго нещо е киното.

Тук всяка творба, която не е откровено документална, но не отговаря по метраж на понятието игрален филм, се обявява автоматически за „новела“.

Естествено има нещо наивно в тая „всеобхватност“ на жанра, но какво пък — щом „жанрът е конвенция“ и въпрос на уговорка, значи неговите рамки са условни.

В такъв случай най-разумно е да се придържаме към съществуващата „конвенция“, колкото и първобитна да ни изглежда.

Новелата има свои корени още в античната литература, но от гледна точка на кинематографа най-голям интерес представлява остросюжетната новела, която води началото си от творчеството на Бокачио, Франко Сакети и Маргарита Наварска, прониква в Русия чрез творчеството на Пушкин и Гогол, разцъфтява в европейската литература и „се прехвърля“ на американския континент, където задълго става основен жанр, нещо като норма за писателско майсторство.



Тая новела произхожда от приказката, от анекдота. По думите на Б. Ейхенбаум тя „се гради по принципа на конструктивното единство, с централизиране на основния ефект и силен акцент на финала“. „По самата си природа новелата, както и анекдотът, пести цялата си тежест за края.“

На тая структура киното е доста задължено за своето развитие като изкуство. Достатъчно е да се споменат заглавията на „Улично-го хлапе“ и „Парижанката“ — първите големи успехи на Чаплин. Следи от тая структура са запазили и до днес опитите за създаване на киноновели дори в най-развитите кинематографии. Без да се спират на типичните в това отношение търговски и полутърговски продукции от рода на „Дяволът и десетте божии заповеди“, ние ще намерим чертите на класическата новела в киносборници с много по-сериозни претенции като „Рогопаг“ или „Любовта на 20 години“. Изглежда, че и в най-развитите кинематографии новелата се счита за занимателен жанр. Не непременно развлекателен, но по необходимост занимателен.

Дали нашето съвременно кино има възможност да създаде нещо значително в този жанр?

Ще се спра на двете новели — „Ако не иде влак“ и „Морето“ — обединени в една филмова програма, която излезе по екраните през тая година.

„Морето“ на сценариста Георги Бранев и режисьора Петър Донев е структура, замислена почти според класическите образци на жанра. Новелата е съсредоточена изцяло около едно основно събитие. Развръзката е неочаквана и на пръв поглед щастлива, ала не променя основния смисъл на критиката по адрес на героите. Фактически тая новела е замислена като обновление на жанра в духа на нашата литературна традиция — като пространен психологически разказ. Ударението пада не върху края (при цялата му неочакваност), а върху движението към него. Може би не случайно в сценарния си вариант новелата носеше заглавието „Най-дългият път“.

Но в самата си реализация — не само от режисьора, но и от сценариста — новелата се оказа претрупана, претенциозна и най-главното — недоизяснена като отношение към героите. В натрупването на събития авторите сякаш се стремяха да кажат за своите герои колкото е възможно повече, а фактически не казаха главното. И натрупването остана без покритие в окончателния резултат на движението. И претенциозността остана без оправдание.

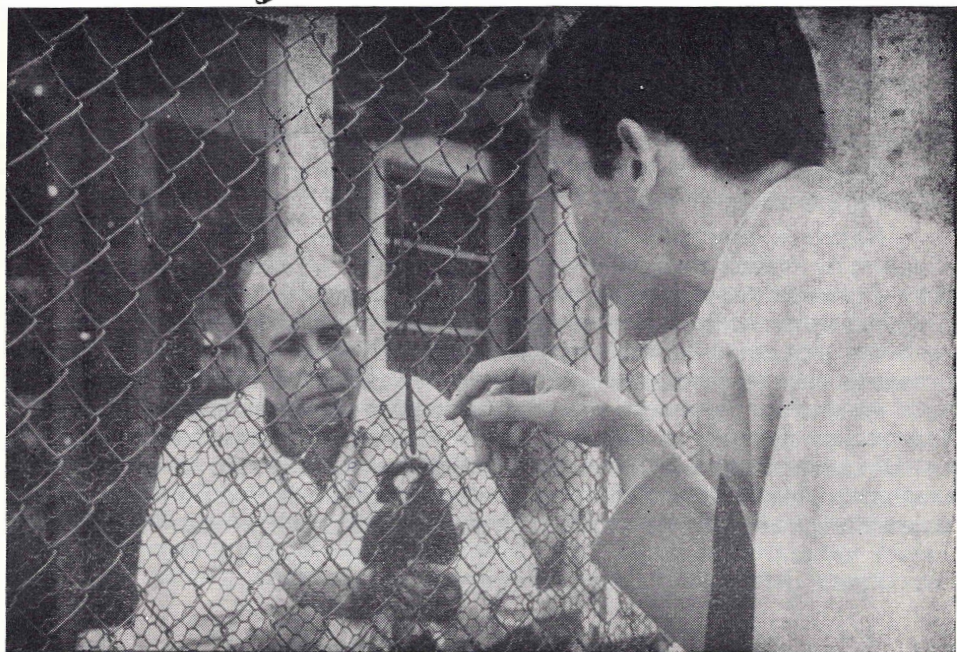
Това е наистина жалко, защото избраната сюжетна схема дава възможност за осъществяване на една интересна творческа реализация в жанра.

Новелата „Ако не иде влак“ на писателя Георги Мишев и режисьора Едуард Захариев е от друго естество. Ако продължим литературните паралели, би трябвало да я определим като принадлежаща към старите образци на нравоописателната литература. Композиционно тя може да бъде разделена на четири части, във всяка от които се изявява по един основен герой. Последният, четвъртият герой е замислен като антипод на останалите. Той влиза в мълчалив конфликт с тях и напуска компанията им. Изглежда, че по начало



Из телевизионната новела „Васката“

Сцена от киноновелата „Ако не иде влак“



тоя финал не е удовлетворявал писателя Георги Мишев. Инерцията на жанра го е тласкала да намери такъв акцент накрая, който да преобърне цялото му отношение към героите и да формулира авторската присъда над тях. Фактически с тоя свой стремеж той се мъчи да обедини в едно особеностите на нравоописателната и на остросюжетната новела. Струва ми се, че тоя експеримент е бил предварително обречен на неуспех.

Гибелта на четвъртия герой — младия инженер — в сценария на новелата ни отправя към първия епизод: счупването на бариерата поради каприза на инспектора по автомобилно движение. По тоя начин сценарият на новелата се затваря в една рамка, общият смисъл на която се свежда до това, че инспекторът е виновник за смъртта на младежа.

Но тоя похват, заимствуван от остросюжетната новела, се оказва неподходящ. Той не бе нищо повече от една рамка, защото движението на сюжета вътре в самата новела не водеше към финала. А освен това една трагична развръзка би трябвало да получи своето оправдание.

В класическата литература трагичният край е получавал различни мотивировки — вина, съдбоносна случайност, „характер“ и т. н. Читателят се е примирявал предварително с него като с нещо неизбежно. Но в сценария на новелата „Ако не иде влак“ младежът се появява едва във втората половина, а става централна фигура в последния, четвъртия епизод на разказа. При това положение неговата гибел не може да получи друга мотивировка освен като „съдбоносна случайност“. Но тая мотивировка, която би била съвсем естествена условност в един детективски разказ, също влиза в противоречие с общия нравоописателен стил, с подчертания „битовизъм“ на новелата. Мозаичната структура на „Ако не иде влак“ не можеше да послужи за опора на такъв финал, който би бил съвсем оправдан при едно централизиране на основния ефект“.

След заснемането на новелата жанровата ѝ недоизясненост става още по-очевидна и режисьорът се отказва от първоначалната развръзка.

Струва ми се, че много повече чувство за стил беше проявено от авторите на друг филм — „Рицар без броня“.

Както е известно, филмът беше замислен първоначално като сборник от четири различни новели, обединени от един „преходен“ герой — „човека с летните кьнки“. Когато Валери Петров реши да обедини четирите новели в цялостен разказ с един основен герой, нуждата от „човека с летните кьнки“ отпадна. Ала отделните епизоди запазиха своя новелистичен характер. По същество първите три епизода на филма са класически остросюжетни новели с пълна централизация на действието около главния ефект и с неочаквана развръзка. Но анекдотичният момент, неочакваната развръзка в четвъртия епизод (вуйчото се оказва истинският баща на момчето) беше премахнат съзнателно. От гледна точка на смисловите задачи той по

същество опростяваше първите три епизода, придавайки им нраво-учителен, морализаторски характер. От гледна точка на структурата той подчертаваше фрагментарността на творбата, чиято композиция беше останала мозаична. За писател с чувство за стил като Валери Петров не беше трудно да разбере, че мозаичната структура и нраво-описателният характер на общото не могат да се съчетаят с анекдотичната развръзка на една остросюжетна новела. Затова в края на филма авторите се разделят със своя герой, отдалечавайки се спокойно и постепенно от него.

Модното напоследък в игралния филм сюжетно изграждане чрез съставки също се базира върху отделни смислови и фабулни „блокове“, които могат да бъдат характеризирани като отделни новели („Отклонение“, „С дъх на бадеми“). Особено типично е то за сценариите на Павел Вежинов — безспорно един от най-талантливите новелисти в нашата белетристика. Линията на Герда и Никодимов във филма „С дъх на бадеми“ представлява една новелистична структура, която вън от сцепленията на цялото съдържа и свой собствен сюжет, свое движение на мисълта. Остросюжетен (макар и психологически) е и разказът, въз основа на който е изградена тая линия във филма.

В „Неспокоен дом“ — предишния филм по сценарий на същия автор — сцепленията между отделните разкази, залегнали в основата на творбата, не са достатъчно плътни. Наистина филмът е станал нещо друго, различно от тия разкази, но като ниво на художествена реализация им отстъпва много. „Мъжът, който приличаше на зорница“ например беше извънредно благодарна основа за сериозна и зряла творба в областта на киноновелата. За жалост и този разказ се оказва вплетен в общата синкретична структура на „Неспокоен дом“.

От казаното дотук явно се налага вече отговорът на въпроса, който си поставихме по-горе: дали в нашето кино съществуват възможности за поява на значителни произведения от жанра на класическата новела? — Отговорът е утвърдителен, възможности има, но те не се използват достатъчно. В пълнометражните филми авторите показват склонност към новелистично мислене и тънък усет за закономерностите на жанра. А същинските киноновели са жанрово недоизяснени, аморфни като структура.

Не си ли струва да се замислим над този парадокс?

Класическата остросюжетна новела не е единственият вид кратка форма, в която нашите кинематографисти са изпробвали силите си. Вече стана дума за това, че новелата „Ако не иде влак“ е в крайна сметка повече нравоописателна. В такива новели, както впрочем и в психологическите, материалът е по-важен, отколкото конструкцията. Затова при тях най-често на мястото на условното до известна степен сглобяване и стремителния ход на остросюжетната новела се проявява стремеж към максимално избягване на всякакви условности, към почти документална достоверност. Материалът в психологическата новела се разполага не според логиката на събитието, а според логиката на преживяването; фабулната структура

търпи всякакви размествания на събитията във времето; краят не е неочакван и не играе оная роля, която Чехов остроумно беше определил със следните думи „Цялото действие водя мирно и тихо, а накрая удрям зрителя по муцуната.“

Всъщност обаче появата на подобен новелистичен сюжет (освободен от условностите на фабулните закони) в значителна степен е свързана с името на Чехов. В неговото творчество има великолепни образци на новели, в които заключението се поднася в самото начало („Свирката“), в средата („Верочка“), в които мотивировката не предшества, а следва събитието („Черният монах“) и пр. В сравнение с тая свобода в сюжетната организация на материала ранните остросюжетни разкази на същия автор изглеждат като един хубав филм от 30-те години (да речем, „Ние от Кронщад“) в сравнение с „Иваново детство“.

В телевизионната новела „Васката“ или във „Вула“ (имам превид втората, игралната половина на филма) се сблъскваме с подобни принципи на сюжетна организация. Финалът и в двата филма не е неочакван; напротив — той е предreshен, предпоставен като зададено условие в сюжета; ясно е, че героите са загинали; въпросът е — как? И именно в това „как“, в движението на преживяването, се разкрива основният патос на творбите. Внушенията на „Васката“ са преди всичко граждански, на „Вула“ — по-абстрактно-философски.

„Васката“ е изграден сюжетно на принципа на „остранението“: в една обикновена паметна плоча, станала вече част от баналността на уличното ежедневие, зрителят трябва да открие необикновеното, подвига. И да се замисли над това, как тоя подвиг е могъл да стане за него баналност.

Игралната част на „Вула“ е построена по сюжет, в който волята на индивида и автоматизмът на обществената система, в която той е включен, се движат в противоположни посоки и влизат на всяка стъпка в противоречие. Желанието на свещеника да отслужи страшния обряд с достойнство и по всички правила на християнските церемонии не може да се осъществи и на места дори се обръща в мрачна пародия, защото самият свещеник е включен в безчовечната система на фашизма. Един път включен в системата на убийствата, той — независимо дали е добър или лош — ще бъде убиец или най-малкото — съучастник на убийците. Защото няма морални сили да излезе от тая система. Подобен анализ може да се направи и на други герои от игралния епизод на „Вула“. Той сближава тая „новела“ с филма на Конрад Волф „Звезди“ (по сценарий на Анжел Вагенщайн). Оказва се, че психологическата новела може да заключи в себе си сериозно гражданско и философско съдържание: новелата „Вула“ предава в сбит и концентриран вид значителна част от мисловното съдържание на „Звезди“, а новелата „Васката“ говори за приемствеността между революционното минало и съвременността много по-тънко и нюансирано, отколкото филмът „Вула“ (вече взет като цяло, в съпоставката на двете му части).

Справедливо би било да се посочи наличието на сполучливи опити и в областта на новелата-очерк: низ от документални или по-

лудоментални моменти, обединени от един, избран от автора принцип.

В „Магарето“ тоя принцип е асоциативният ред, есеистичното изложение, което тръгва от един предмет и се спира отново на него.

В „Щъркели“ това е единството на изследвания предмет.

В „Есен“ — единството на емоционалното отношение към материала.

Ясно е, че новелата-очерк дава много интересни възможности и свобода за изява на най-различни творчески концепции.

И в края на краищата остава неясно — защо тия разнообразни възможности на отделните разновидности от „всеобхватния“ жанр на новелата не се използват достатъчно? Защо те не станат обичайният „терен“ за изпробване на нови теми и нови изразни средства, за режисьорски „търсения преди дебюта“ (по думите на един критик)? Защо замислите за обединяване на новели в една цяла филмова програма напомнят съдържанието на някой литературен сборник или алманах (за съжаление има такива), където са струпани наедно автори с различни, дори взаимно изключващи се творчески концепции?

На всички тия въпроси киното трябва да си отговори самó.

Телевизията — още повече.

Може би е време и киното, и телевизията да се поотърсят от гигантоманията и да обърнат повече внимание на малкия, но криещ в себе си огромен заряд от възможности жанр на киноновелата.

ДРАМА И ТЕЗА

бележки за филма «с дъх на бадеми»

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Нашата съвременност все още чака своите кино-откриватели... Но нека не злоупотребяваме с големите думи. Става ясно, че тя няма да се открие с един единствен филм, че всеки добър филм ще я открива чрез отделни нейни проблеми и истини и че колкото повече и по-добри са тези филми, толкова по-близо ще бъдем до голямата цел. Като че ли вече осъзнахме това, или най-малко свикнахме. В традиционните новогодишни интервюта с ръководители на художествени колективи и студии се посочват заглавия и теми и не се пропуска да се отбележи, че половината или повече от половината са за съвременността. Количественото натрупване безспорно е необходимо и аз имам чувството, че се намираме точно в този етап. Може да се съжاليا само, че това натрупване не е достатъчно интензивно поради ограничените рамки на нашето филмопроизводство.

Точно затова всеки нов филм за съвременността се посреща с изострен интерес, в това число и новата работа на Павел Вежинов и Любомир Шарланджиев „С дъх на бадеми“. Ще бъдем наивни максималисти, ако търсим в нея всички проблеми, които в момента ни вълнуват. Ще бъдем максимални наивници, ако не потърсим отделни съответствия и отклици, истини и стремежи, равнозначни на тези, които ни заобикалят.

Прочетох внимателно книгата на Павел Вежинов, още по-внимателно — разказите „Дъх на бадеми“ и „Рожденият ден на Захари“, а после и сценария, където те са обединени. Гледах няколко пъти филма и сравнявах. Творческият процес за мен (т. е. — гледан отвън) придоби приблизително следните очертания: вземат се двата разказа с предварителната идея да се изгради филмов сюжет с две несвързани пряко паралелни линии, но понеже ма-

териалът е малко, дописват се нови епизоди, търсят се връзки: после при филмирането се оказва, че някои от тях са излишни и те се очистват. Това — като „техника“. А по същество?

По същество остава възможността да се разкрият образи на наши съвременници от определени обществени слоеве, да се проникне в механизма на техните взаимоотношения, казано най-общо. Признавам, че търсих по-конкретна формулировка, но тя все ми се изплъзваше. И мисля, че вината не е моя. Разбира се, има случаи, когато богатството на образи, характери и идеи е трудно да се вмести в четирите стени на някаква точна дефиниция. Но има случаи, когато тя им убягва поради художествена неорганизираност, обществена аморфност или липса на значителни проблеми.

Какъв е случаят с филма на Вежинов и Шарланджиев?

Герда и Никодимов, Белокожов и Мина, Севаринова и професорът и още Жени... Една млада фризьорка със своя стар женен любовник. Една застаряваща дама със своя млад неженин любовник. Двама млади, които се срещат... Не, не опростявам нещата, отчитам нюансите на тия взаимоотношения, намирам ги за възможни и правдиви. Може една закъсняла и силна любов да разтърси



Невена Коканова в ролята на Герда

човека, а нейната очевидна безперспективност да го доведе до трагичен край. Може един младеж да потърси топлата ръка на едно момиче (или обратно). Може една жена да се отвори (макар и инстинктивно) от скуката и безсмислието на своя охолан дом. Може. Може и от всичко това да се получи голямо произведение на изкуството, стига тези образи и взаимоотношения да бъдат осмислени и издигнати на художествено равнище.

И тук пак трябва да се върнем към „техниката“. Оказва се, че за Вежинов и Шарланджиев тази „техника“, това (фактически) изграждане на два филмови сюжета е необходимо съпоставяне, необходимо контрастиране, за да изпъкне — какво?... Ето че формулировката пак ми избяга! Едната тема върви нагоре и ако си послужи с музикални сравнения, ще кажем: тя е „крещендо“-то в симфонията. Другата тема — „декрещендо“-то — стихва, губи се. Полюсно съпоставяне. Фабулна връзка няма. Има връзка в контрапункта на чувствата.

Всичко това е ясно. И е хубаво. За разлика от „Неспокоен дом“, където спойката между отделните части (т. е. разкази) беше механична и се пукаше по шевовите, тук Павел Вежинов се е домогнал до по-съвременен, по-изразителен начин на филмово фабулиране. На мене лично той ми прави добро впечатление. Намирам, че в него са заложени интересни възможности.

И все пак това е фасадата. Зад нея остават Герда и Никодимов. И тяхната драма. Герда не го обича, тя е по-скоро привързана към него, търси неговото общество, за да се спаси от самотата. Тъкмо напротив, Никодимов я обича, той я търси, за да се спаси от своето обкръжение, за да остане сам със себе си, разбирай — с любовта си. Той е разпънат между любовта и дълга. Възелът на техните отношения се сплита от разнопосочни чувства, от разнопосочни състояния, често пъти несъвместими. Този възел е хлабав и затова не е трудно да бъде разсечен. На екрана този кръг от преживявания и въпроси добива вярно и пластично възплъщение в играта на опитните актьори Невена Коканова и Георги Георгиев. Те играят „дует“, в който всеки свири соло на своята цигулка. Но точно така трябва да бъде. Техният „дует“ е обречен от самото начало.

От другата страна са Белокожов и Мина. Младият талантлив учен и „малката балдъза на големия дом“. Играят Стефан Данаилов и Доротея Тончева. Развитието на тяхната връзка във филма не е сложно. Белокожов е едно съвременно момче, което оригинални и мъдрува против любовта, но изглежда, че вътре в себе си се стреми към нея. При Мина нещата са по-прости — тя иска да получи малко човешка топлина, ако не избърза да наречем тази топлина любов.

Всъщност от преплитането на тези две линии се състои филмът. Естествено и така може. Но ако се вгледаме в същността, ще изпъкнат най-малко две много сериозни възражения.

Първо възражение. Тези две линии са неравностойно изградени — драматургически и като филмова реализация. При Герда и Никодимов все пак има някакъв сблъсък на характери, на личности,



**Доротея Тончева и Стефан Данаилов в сцена
от филма „С дъх на бадеми“**

има някаква човешка драма, има сравнително по-голямо уплътняване на образите, макар и тук те да не са достатъчно обемни. Или, ако продължим сравнението си, „декрешчендо“-то във филма е изведено с повече последователност. При Белокожов и Мина за съжаление няма нищо подобно. Тяхната връзка е проектирана в един малко абстрактен план, диалозите им са прекалено дълбокомислени, понякога те стават спор между блуждаещи концепции, а не разговор между живи хора. Кое пречи на човека, кое замъглява кръгозора му? — пита младият учен и срещнал безпомощния поглед на събеседничката си, сам си отговаря: „Много просто — страстите, чувствата, отвратителните примитивни инстинкти... Всичко това ние с гордост наричаме белтъчинна обмяна и се чувствуваме едва ли не господари на вселената. А защо белтъчинна?... Просто никаква... Цялото наше съзнание и целият ум ние прехвърляме на мислещите хора-машини... Какви са предимствата? Първо, огромните в сравнение с аминочовека възможности на мисълта... И второ — нищо, което да ѝ пречи.“

Вежинов и Шарланджиев иронизират подобни възгледи, но иронията не спасява и не оправдава очевидната разлятост и безтегловност на този дълъг диалог. При това актьорската интерпретация за дълбочава недостатъците в същата посока. Стефан Данаилов се горещи, ръкомаха, държи речи, сразява въображаемите вятърни мелници на своите опоненти. (Ще отбележа, че в началните епизоди той е по-естествен, по-приемлив; тук се е подхлъзнал по текста). Доротея Тончева може да му противопостави само сърдечната простота на една обикновена девойка и вродената си миловидност.

Получава се така, че на човешките съдби (Герда, Никодимов), на човешката драма се противопоставя теза. Колкото и да ръкомаха и да се горещи Стефан Данаилов, истинско „крещендо“ във филма няма. То звучи като тънка, нахъсана струйка без голямо значение.

Второ възражение. Дори ако допуснем, че линията Герда—Никодимов е уплътнена и ясна, тя все пак си остава отношения между двама души. Има ли някакво обществено значение, някакъв особен обществен отзвук тази история? Въпросът е уместен. Отговорът е неудовлетворителен. По такъв начин филмът остава без своя художествена свръхзадача. Към кого е насочен, какво иска да промени, да ни внуши като мисъл? Ако е само мисълта за кръговрата на човешките чувства, на любовта, това е твърде малко и не е оригинално. Няма рефлекс към големите проблеми на действителността.

„Присъединилите се“ към двете основни линии Севаринова, Жени, професорът и по-епизодичните герои внасят във филма допълнения и детайли, които са необходими и сполучливи, но не променят общите констатации.

Някъде четох, че във филма „С дъх на бадеми“ сценаристът и режисьорът се разминавали по творчески натюрел — единият имал склонност към конкретната правдоподобност на живота и бита, другият — към по-обществено абстрактно мислене. В това може да има нещо вярно, но то не е всичко.

Към творчеството на Вежинов-белетриста аз лично изпитвам дълбоко уважение. В съвременната ни литература той оставя забележими творби — не само тези, които се учат в гимназията, но и тези, които написа през последните десетина години — със зряло майсторство, завиден психологизъм и будно гражданско чувство. В кинодраматургията той също работи отдавна и много продуктивно. В почти всички случаи обаче неговите сценарии са адаптации на белетристичните му произведения. В което няма нищо лошо и аз не го споменавам с упрек. Упрекът ни към него може да бъде съвсем друг и частичен.

Имам чувството, че понякога (да речем, в „Неспокоен дом“) той пише сценариите с по-малка художническа възискателност и прецизност, отколкото разказите си. Така е и в „Бадемите“. Защото от казаното дотук е ясно, че недостатъците на този филм са главно и преди всичко недостатъци на неговата драматургия, на първоначалния замисъл, на първия автор.

Освен това мисля, че сюжетите на два разказа (поне в случая), в каквато и оригинална конструкция да се споят, не дават достатъчно материал за пълнометражен художествен филм. И когато този материал не достига, той се запълва с дълги разсъждения за „аминочовека“, за „хората-машини“ и т. н. Нещо, което в белетристиката му го няма.

И ми идва на ум мисълта на Йоханес Бехер: „Към новите области, към които, както казваше Уолт Уитман, трябва да се отправим и които трябва да завоюваме, се отнасят радиото и киното. Тук могат да се открият колосални възможности, но само ако се откажем от схематичното пренасяне на литературните жанрове в киното



Невена Коканова и Георги Георгиев в сцена от филма

и в радиото. Не мисля, че ние ще завоюваме тези области с екранизацията на романи и преработката им в радиопиеси: ние трябва да пишем киноромани и радиопиеси.“

Умно е казано, особено ако не се хващаме за буквата, а се опитаме да доловим общия смисъл!

Много се говори и по това — къде се намира този филм в творческата биография на постановчика Любомир Шарланджиев — крачка напред ли е, крачка назад ли е, крачка встрани ли е и въобще представлява ли някаква крачка. Според мен „С дъх на бадеми“ е по-добър от „Карамбол“ и по-лош от „Веригата“. Но едно такова сравнение още нищо не ни дава, дори ако приемем, че то е необходимо при оценката на новата му работа. Защото става въпрос за млад режисьор и съвсем естествено е той да не се заковава в покрустовото ложе на определено амплоа, а да продължава да търси и открива посоките на развитието си. Навярно той по-добре от нас чувства вътрешните си подтици и предпочитания. Безсмислено е да се гадае и пророкува.

Ясно е едно — в „Бадемите“ Шарланджиев се солидаризира изцяло със сценария. Той го реализира такъв, какъвто е (с малките поправки от първоначалния вариант, за които споменах). Заедно с оператора Атанас Тасев търси визуалното му покритие, заедно с ак-

тьорите — психологическата му аргументация. Изображението във филма носи белези на професионална култура и сигурност. Вниманието на камерата е съсредоточено главно към актьорите, към портретните и групови характеристики и по-малко — към пейзажа и интериора. Оттук и съвсем тясната зависимост между качеството на актьорската интерпретация и качеството на изображението. И очевидно усилията на Шарланджиев са били насочени към тяхното синхронизиране. Той е имал съзнанието, че прави психологически филм, и желанието да се очисти от външното, от несъщественото, за да се съсредоточи в определена посока.

Критичните ни бележки към постановъчната работа се основават главно на това, че режисьорът е тръгнал по течението на драматургията и не е усетил подводните камъни под себе си. А подводни камъни, както вече посочихме, съществуват и корабът на филма засяда на плитчините. Не е нужно да се връщаме към тях, защото през цялото време говорехме за двамата автори на филма, доколкото Вежинов и Шарланджиев демонстрират единомислие.

Високата възискателност към себе си е била винаги белег на творческа зрелост. „Цял живот не ме напуска усещането, че непрекъснато се явявам на държавни изпити“ — казва Михаил Ром. И продължава: „Съумял ли съм в последния си филм да доловя дишането на времето? Подслушал ли съм за какво мислят хората? Вълнува ли ги това, което вълнува мен? Разбираеми ли са моето движение на мисълта, моята болка и моите радости за тези милиони хора, които идват на кино, за да споделят тези мисли, тази болка, тези радости? Или хората се останали равнодушни?“ Толкова много тревожни въпроси, и то след един шедьовър на екрана — „Девет дни на една година“! Но ако не бяха те, щеше ли да дойде следващият шедьовър — „Обикновен фашизъм“?

Далеч съм от мисълта да правя каквито и да е сравнения. Ако си позволих малко отклонение, то е затова — Вежинов и Шарланджиев заедно или поотделно ще продължават цял живот да се явяват на държавни изпити. Какво да се прави, такава е съдбата на творците! А въпросите на Михаил Ром ми изглеждат главните в бъдещите им конспекти.



АЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО

фрагменти

...Художници, пригответе най-чистите бои. Ние ще рисуваме своята отшумяла младост. Прегледайте всички артисти, внимателно подберете и доведете при мен артисти, красиви и сериозни. Аз искам да усетя в техните очи благороден ум и високи чувства.

Декоратори, разположете ги като народно училище на пода, на пейките, на масите, върху фона на земните полушария. Ранените превържете с чисти бинтове, поставете ги в ред и сабите положете до тях. Нека си отдъхнат те след дългите кървави трудове.

Облечете ги съобразно скъпите спомени за началото на нашата епоха. Осветете ги, оператори, с чиста светлина, така че всичко прекрасно, което те пренесоха през полята на Украйна, напълно да се отрази върху техните лица и да се предаде на зрителите и да напълни сърцата на потомците с високи вълнения. Нека това да бъде светлина вечерна, тиха, като пред празник след дълъг труд.

Нека те да мечтаят. През това време не им трябва нито да ядат, нито да пият, нито да пушат, нито да зашиват износените си дрехи. Не трябва обикновени думи, битови движения на телата, правдоподобни подробности. Оставете само чистото злато на правдата. Не ги поставяйте в бита! Няма бит! Има гражданска война. Има победа. И отдиш междубитките.

Другари артисти, има победа и вие сте нейните героични изпълнители! Аз ви поздравявам с високото назначение, аз се гордея с вас и се възхищавам от вас.

Вгледайте се в себе си, колко неузнаваемо сте се изменили. Съдбата така неотдавна ви откъсна от сватбите, вечеринките и мирния труд и така много ви разказа тя за историческите пътища на Украйна. Как се извисиха вашите стремежи над въпросите за заплатата, храната и разните там печалби. Колко изразигелни станахте самите вие. Вие сте цветът на народа, неговата благородна младост. По-тихо! Нека нищо нико-

го да не отвлеча. Сега ние ще вложим в устата на актьорите мисли, които дори не биха се присънили може би цели столетия по черниговските равнини, нито на тях, нито на техните потомци, ако не беше ги призовал към подвиг гърмът на пролетарската революция.

Аз чувствавах инстинктивно и разбирах чрез разума си, че тъкмо киното е това могъщо оръдие, чрез което ще мога да се изявя, в достатъчна мяра като художник.

Учител ми бе един добър човек — операторът А. Ф. Козловски. Стар кинематографист от Ленинград. Той ми казваше: „Предавам ти, Сашко, едно златно правило — не допускай компромис... Допуснеш ли компромис за пет копейки, той ще израсне до сто рубли и няма да знаеш как да се справиш.“ Към това правило аз съм се придържал до днес и очевидно ще се придържам през целия си живот.

Смятам, че въпросът за голямата тематика е един от най-кардиналните въпроси. И това е така не защото този или онзи иска да спекулира с голямата тема. С голямата тема не бива да се спекулира. Има режисьори, които са се залавяли с големи теми и са „мърсували“. Когато говоря за голямата тема, говоря за двуединен момент. Говоря за необходимостта от голяма тема и големи проблеми в наше време. Говоря за голямата искреност, за голямата правдивост на майстора-художник.

Не искам да разглеждам нашата творческа история като верига от заблуди и грешки, които съм длъжен да оплювам. Искам да я разглеждам като приближаване до истината. В този смисъл за мен и грешките са скъпи, както са ми скъпи и постиженията.

За да излезе един филм хубав, необходимо е при заснемането на всеки кадър да се вижда цялото. Всеки кадър трябва да бъде елемент от голямата форма, към която се стремиш. А трудностите в нашата работа се заключават в това, че се налага да носиш в главата си цялостния филм не пет месеца, а година и половина, две години! Човек няма сили да бъде така дълго в напрежение. Ето защо дългият срок за производството на филма е не само загуба за студията, но е загуба в смисъл на качество и за страната, и за режисьора, и за сценариста. Всички най-добри филми са направени бързо. Колкото са по-бързи темповете, толкова е по-добра работата. Темповете веселят човешката душа. Във всяка работа, да кажем, в научната работа, в лабораториите, бавните темпове са полуумиране, полусън.

Затова и разглеждам организацията на производството не като икономическа категория, а като категория творческа и преди всичко политическа.

Представлява ли киносценарият художествен жанр или не? Досега някои писатели продължават да задават тоя въпрос. На него ще отговоря с думите на един колхозник. Веднъж стана дума има ли човекът душа или тя не съществува и на нейно място има рефлекс. Колхозникът каза замислено: „Зависи. Ако човекът е душевен, ще има душа, а роди се дявол го знае какво, тогава вече е това, което вие казахте — рефлекс.“

Ако писателят е талантлив, то написаният от него сценарий е художествен жанр; при бездарния занаятчия жанрът не е художествен.

Така е не само в кинодраматургията, но и в драматургията, в цялата литература, във всяка работа.

Знаменитият френски художник-комунист Пикасо на стари години,

запретвайки ръкави, започна в едно малко градче да изписва в работилница за керамика чинии и блюда. И какво? Излезе великолепен художествен жанр.

А в Каховка при строителството на нов град един прораб ми показа девойка, която умееше според неговите думи „художествено“ да разлива циментовия разтвор. Когато видях работата на тая девойка, разбрах, че тя действително художествено разливаше цимента. Девойката бе прекрасна, истински съвършена и пластична във всяко свое движение, а няма нищо по-прекрасно от човека в труда, от младия човек в труда! — тя бе безупречна в своя художествен творчески жанр при строежа на дома.

Природата на киното, както никое друго изкуство, с цялото си същество се разкрива в съвременността. Киното оперира със способа на фотографирането, а фотографията е документална. Тя е изображение на действителността, реално, обективно съществуваща. В киното, както ви е известно, по-добре от всичко друго излизат природата, животните, деца и артистите, които играят с правдивостта на деца. Значи главният материал на кинематографията е реалната действителност, документалността. Киноизкуството принадлежи преди всичко на сегашния ден, устремен към бъдещето, и в по-малка степен на миналото, т. е. на фотографирането на изкуствено създаденото, на това, което не съществува.

Какво влияние ще окажат върху характера на нашата литература, върху нейното развитие тези двеста-триста не по-холивудски, а разумно и талантливо направени киносценарии, киноповести и кинодрами? Те, струва ми се, в значителна степен ще изменят облика на литературата, ще внесат много нови елементи в нашето писателско световиждане и светоизразяване. Те ще заставят писателя да стане по-строг, по-точен в своето изкуство, ще внесат в неговата палитра острота, динамизъм. Ще ни увлекат към свободно движение във всяка координата на времето и пространството.

Аз призовавам: нека сценарият през близките години стане за нас главно опитно поле за чувството към новото в литературата. Това ще организира нашите творчески, мисловни, понякога хаотически, понякога традиционни редове. Ние ще станем лаконични и от многотомните и дебели романи ще започнем вероятно да се обръщаме с лице към лаконизма на Маяковски и Пушкин.

Да си спомним, че в сценария на пълнометражния филм разполагаме средно само със седем хиляди думи диалог, т. е. с половината от словесните средства на пиесата. Киното е пластическо, най-образно, поетическо виждане. Та нали и поезията е също своего рода проза, от която са отстранени всички излишни думи, поради което оставените по волята на автора изведнъж изпъкват пред нас в чисти и стройни редове, с нов очароващ смисъл.

А колко високо трябва да се цени в сценария словото, съгъстено до кристалическа форма, да се цени и мисълта, и самата форма на мисълта, за да може тя, подобно на диска на дискобола, да лети далече и точно, а не като случайно хвърлена тухла!

Мисли! Повече мисли — високи, образни и ярки!

С какъв почерк, с каква четка да се пише: с тънка или с едра? Или да се пише с двете едновременно: в едната ръка с тънката, за изписване на ресниците, в другата — с широката, едрата, за широкото писане на столетията и хилядите километри?

Как да се разполагат думите в диалога? В един гръмък шаблонен ред, както правим засега почти всички, или не?

Задължително ли е да се води творчески бой на екрана с помощта само на един род войска — диалога? Или да се хвърлят заедно с него в настъпление вътрешните монолози, вътрешните диалози и авторските текстове?

Не угнетявайте режисьорите чрез излишество от думи, с които не сте привикнали да се борите. Оставете на режисьорите само нужните думи. Нека героите на филмите поне от време на време да затварят уста — за музиката и за паузите. Нима тишината понякога не говори повече от всякакви думи? Тишината на хармонично протичащия труд. Тишината на пространството. Патетичната тишина или лиричната тишина. Тишината на покоя. Тишината на съзерцанието, на самосъзерцанието. Тишината на пространството. Патетичната тишина или лиричната, тишината на дълбоките душевни състояния, на размисъла.

Въпросите, свързани с проблема за вместимостта на филма, със загубената почти от всички поетика на филма, с неговата сюжетна композиция, с дълбочината и многостранността на съдържанието му и със съвременните изобразителни средства, ще изискват вероятно дори от маститите майстори преоценка на някои класически, традиционни възгледи, в чието русло понякога ние плуваме.

Да си спомним, че гениалният Лев Толстой в края на живота си, при изгрева на киното, мечтаеше за сценария! И това бе през времената, когато той ореше своята нива с рало и яздеше кон! Как да не си спомним за това днес ние, които летим с автомобили и прелитаме за една нощ през океани? Та нали от Толстой до нас е минало в известен смисъл повече време, отколкото от Данте до Толстой.

Големи щети бяха нанесени на киноизкуството, когато през времента, в които народът извършваше велики световноисторически дела, сякаш загубили вяра в моралната здравина и сила на великите и малките свои съвременници, кинематографистите се устремиха поради някаква си ненужна санкция в историята на миналите векове, търсейки в нея ненужни аналогии; когато, увлечено от пищната декорация на историческите екранизации, киноизкуството изпадна в театралщина, във външна пищност, във властта на оперните гримьори, костюмери, от които не се е освободило и до днес; когато то забрави, че основната му работа е не миналият, а сегашният ден, че в темите и проблемите на съвременността се заключават и ще се заключават най-главните му задачи, че при това не е имало в историята по-героични времена от нашето време, нито по размах на събитията, нито по силата на драматизма, нито по неизмеримата дълбочина на тяхното значение.

Историята на народите ни учи, че велика е оная държава, в която е велик малкият човек.

Ние можем да кажем смело на целия свят, че нашата държава е велика, защото в нея са велики малките хора!

Нашата светска държава е велика именно с величието на своите обикновени хора — труженици, воители, мислители, преобразуватели на земята. Ето главната, велика тема на киноизкуството.

Защо и в името на какво изпуснахме темата за обикновения светски човек? Защо темата за човека се третира от нас като проста тема? И защо нашата кинематография се намали през последните години до размерите на Балзаковата шагренова кожа в момента на най-голямото и съкращаване?

В математиката съществува така наречената крива на Хаус, прилагана при различни статистически изчисления.

Кинематографията, да допуснем, произвежда ежегодно сто филма, от тях блестящи — пет, добри — двадесет, средни — петдесет, лоши, извинете, двама и пет...

Не ни се харесва тая крива на Хаус, казаха мъдреците от бившето Министерство на кинематографията. Да се откажем от средните и лошите и да правим само добри и блестящи филми, т. е. не сто, а двама и пет.



Александър Довженко — 1941 г.

На следната година върху кривата се разположиха два-сет и пет филма: блестящи — два, добри — пет, средни — десет, лоши — осем. Не бива! Ще правим само седем филма.

Правим седем, блестящи — няма, добри — два... и т. н.

Ето как си отмъщава неразбирането, че прекрасното се познава при сравнение и че качеството изстрава от количеството.

Какво загубихме от намаляване на производството до седем филма на година? Твърде много...

Отдавайки дължимото на всичко скъпоценно, което създаде славната ни съветска кинематография, ние не можем да не признаем снижаването на нашия професионализъм. Работейки в сценарната студия като член на редколегията аз забелязвам колко често и охотно авторите игнорират най-богатите възможности на киноезика. Като заобикаляме главните теми на съвременността и като се крием в историята или в екранизациите на спектаклите и оперите, с това престанахме да бъдем разузнавачи на партията и ставаме закъснели илюстратори на нейните мероприятия.

Не се стремим към зрелищност, към търсения на нови форми, към новаторство — тази първа потребност на човешкото въображение. Загубена е страстността, отличаваща винаги нашите филми.

Драматургията, поезията, страстността отстъпиха място на усърдното редактиране, на субординацията. Битките понякога се заменяха с маневри, характерите и образите — с длъжности. Започнахме да забравяме, че в сценариите, а също така и във филмите трябва през цялото време да се чувства осезателно художествената атмосфера, чието отсъствие не може да се замени от нищо: нито от ръководните интонации на героите, нито от тяхното перчене с бъдещето. Без трепета на човешките чувства филмът е мъртъв, както планетата без атмосфера. Срещат се не само сценаристи и режисьори, но и художници и скулптори, при които боите, камъкът и глината са мъртви. Всичко има: ателие, високо звание, академия, ум. Едно само няма — дар за преобразяване на мърт-

вата природа в жива. Няма емоции, талант, а без човешки емоции, какво казваше Ленин, никога не е имало, няма и няма да има човешко търсене на истината. Там, където няма борба на човешките страсти, няма изкуство. За да бъде развълнуван зрителят, трябва не само артистите изпълнители, но и авторът да бъде развълнуван. За да разтърсваш, трябва да бъдеш разтърсен. За да радваш, да просветляваш душевния свят на зрителя, трябва да носиш просветлението в своето сърце, трябва да издигаш правдата на живота до равнището на сърцето, а сърцето да носиш високо ...

... Много години аз питам: откъде се е взел у нас тоя недъгав антинароден стил за показване на любовта на екрана? Шо за глума е това над най-добрите чувства на народните синове и дъщери? Защо в своите сценарии и филми се отнасяме така скъпернически към нежните движения на душата, към вниманието, съгласието, ласката, целувката? Защо обедняваме сърцата на нашите млади съвременници? Защо те, неудобливотворени, са принудени да търсят отговор за тия благородни влечения на своята възраст при художниците от миналите времена, да черпят от тях образци на красотата?

Любовта е умна, гласи поговорката, любовта е прозорлива. Любовта възвисява човека, прави го прекрасен, вдъхновен. Колко велики шедьоври на изкуството са продиктувани от любовта! Колко четки на художници и движила тя! Споделена и хармонична, тя прави човека щастлив. Отхвърлена и потъпкана, тя хвърля някои натури в дълбоки душевни страдания, каквито е имало, има и ще има, докато човек ще живее на земята.

Какво направихме ние с нея?

Подбуждани от различни, но винаги лицемерни съображения, в угода или на модата, или на мнимата производствена деловитост, а най-често от „столично“ равнодушие към народа и от непознаването му, ние подчинихме неговите чувства на своите киносхеми, измислени в кабинетите на редакторите. С това обеднихме на екрана колективния портрет на нашата младеж. Тя в действителност е по-добра, по-дълбока, душевно по-богата.

Ръководени от лъжливи подбуди, всички ние, с изключение може би само на Шолохов, отстранихме от своята творческа палитра страданията, като забравихме, че то е също такава величава достоверност на битието, както щастието и радостта. Ние го заменихме с нещо от рода на преодоляване на трудностите ...

Ние така искаме прекрасен и светъл живот, че понякога гледаме на страстно желаното и очакваното като на осъществено, забравяйки при това, че страданието ще пребъде с нас винаги, докато живее човек на земята, докато люби, радва се, твори. Ще изчезнат само социалните причини на страданията. А силата на страданието винаги ще се определя не толкова от гнета на някакви външни обстоятелства, колкото от дълбочината на потресението.

Аз не призовавам никого към плачливи песимистични сюжети. Също както и вие, обичам народа и разбирам, че моят личен живот има смисъл дотолкова, доколкото е насочен в служба на народа. Вярвам в братството на народите, вярвам в тържеството на комунизма, но, ако при първия полет на Марс любимият ми брат или син загинал някъде в световното пространство, никому няма да кажа, че преодолявам трудностите от неговата загуба. Ще кажа, че страдам. Ще прокълна небесните пространства и ще плача ношем в своята градина, споделяйки риданията си, за да не подплаша славея на цъфналата вишня, под която ще се целуват двама влюбени.

Да си спомним героичния път на нашия въоръжен народ от Сталинград до Берлин, когато, съкрушавайки фашизма, постави паметник на своя син-воин с меч в едната и с младенец до сърцето си в другата — какъв велик, безпримерен символ! Ние ли трябва да игнорираме тази велика негова достоверност!

Колко кръв е пролята, колко труд е вложен, колко е изстрадано! Трябва с пълна палитра да се рисува портретът на великия съветски народ.

Трябва така да го рисуваме и така да го завещаем на грядущето, че народите, които ще стигнат до комунизма, винаги когато гледат тоя колективен портрет в книгите или филмите, да си спомнят с любов и благодарност: какви великолепни, мъжествени и достойни хора са живели в началното строителство на новия свят, строителството на комунизма 1954 г.

Мога да ви назова грамадно количество случаи, когато сценарият се приема, а след това се налага филмът да бъде досниман: „Направете още това и това.“ Буквално всичко — както по уводна статия. Често претрупват филма с тематически мотиви и филмът се превръща в миш-маш, загубва тематическата си гъвкавост.

Винаги казвам в кинофабриката: другари, не забравяйте, че филмът, който правим, не е последният филм на съветската власт. Защо искате да се даде всичко в тоя филм?

Бюрократическият натиск на прекомерно раздутите и снабдени с излишно големи права административни и редакторски инстанции в системата на бившето Министерство на кинематографията в значителна степен лиши нас, творческите работници на киното, от чувството за високата отговорност на художника за своите мисли, за своите образи, лиши ни от прекия дълг на художника-гражданин да бъде „властител на мислите“, възпитател на съвременните поколения, този постоянен натиск ни отучи да обичаме или ненавиждаме своите герои, понеже те преставаха да бъдат породени от нашата фантазия и от нашето сърце и тогава любовта и ненавистта се заменяха от одобрението и порицанието, от хваленето и поругаването на някакви номенклатурни герои, получили се в резултат на минаването през всички редакционни инстанции.

Когато творчеството започна да се измества от „редактирането“, и аз като художник започнах да се смаявам, започнах да се отдалечавам от образния строй при възприемането на действителността. И дори голямата сума от знания по една или друга тема не помагаше на фантазията ми да извърши творчески полет. Безкрайните, често свършено противоречащи една на друга редакторски поправки, плашенето с евентуални грешки ме поставиха в положението на летец, на когото преди излитане са показали филм с всички основни видове авиационни катастрофи. Самолетът ми бе пълен с товар, движеше се по земята, повдигаше грамада от прах, но не излиташе. И за съжаление това ставаше не само с мен.

Ние престаняхме да мислим широко и започнахме да третираме обикновените професии, обикновените работи и обикновените производствени отношения като нещо сиво, неинтересно и дребно. По-нататък, в повечето случаи при създаването на сценариите вървахме не от образите и характерите, които са ни разтърсили или са ни направили впечатление по някакъв начин, а от тематическия план. Говорехме, че ще направим филм за Магнитка, за колхоза, за авиацията и т. н.

Излизахме от идеята, която често поставяхме случайно, след това съответно с тази идея разполагаме персонажите — положителни и отрицателни, като поощрявахме първите, порицавахме вторите и завършвахме задължително с победата на положителното. При такива условия, създавайки художествено произведение, малко мислехме и твърде често идейната задача не се кръстосваше с образния строй, т. е. с живите хора, с непреодолимата необходимост на автора да каже какъв е човекът — ето какви хора има, как са се формирали техните характери, при какви обстоятелства, колко са прекрасни тия хора, колко са интересни, колко са благородни или колко са долни в своите заблуди, в своите постъпки.

Недостатъчността при обрисуването, при създаването на образите оставяше идеята незащитена, необлечена...

При това господствуваше някакво странно оскърбително ориентиране към най-простия зрител, който изведнъж (не дай си бог!) нещо не би разбрал. Всички персонажи работеха само за хора с първоначално образование, с което между впрочем в нашата страна вече никой не се задоволява. Ние напълно игнорирахме реалното културно равнище на основната маса наши зрители, завършили и средни училища, и институти, и академии.

Художествеността на много от нашите филми през последните години бе явно недостатъчна, преди всичко понеже отдадохме на забвение могъщите изразни средства, присъщи на киноизкуството. Често у нас целият сценарий започна да се свежда до това, какво ще каже един герой на друг и какво последният ще му отговори. Работата над сценария се заключаваше главно в намирането на сюжетните ходове и в написването на подробния диалог, разкриваш темата. „Професорът каза“, „Колхозникът каза“, „изоставаният изрази съмнения, ударникът ободри изоставания и т. н.“ И когато подобна кръстословица се построяваше в една или друга степен и включваше в себе си всички редакторски пожелания и препоръки, казвахме: „Сценарият е готов“. При това сценариите престанаха да бъдат „зрими“.

Когато казвам, че сценариите трябва да бъдат зрими, имам предвид някои елементи на формата. За писателя е трудна и неприятна формата на излагане събитията в сегашно време. Миналото време е пасивно и съзерцателно. А кинематографът изисква предимно активност, действеност. Произведението, което аз, сценаристът, пиша, трябва да притежава преди всичко действеност, на второ място действеност и на трето място — действеност и зрелищност, при това зрелището трябва да бъде увлекателно, завладяващо.

В кинематографа движението трябва винаги да преобладава над статиката. Там, където поради известни причини е неудобно да се движат героите, може да се движи камерата. Колкото повече е вътрешно-кадровото движение и колкото повече са динамичните кадри, толкова повече произведението отговаря на кинематографическия идеал, ако може така да се каже.

Киното има свой път на развитие, своя драматургия, свои изразни средства, присъщи само на него и на никое друго изкуство. Нужно ни е твърде много да работим, за да удовлетворим огромния стремеж на нашите хора към културата, които чакат от киноработниците смело да използват възможностите за широк показ на явленията в движението, в пространството и времето, в цялото богатство на багрите и звуците. Движението на камерата, композицията на кадъра, тоналните решения, тези или други звуко-зрителни съчетания, показът на детайлите, моментите, предизвикващи асоциация — всичко това въвлеча зрителя в активно творческо възприемане на показаното. Зрителят, разбрал и почувствувал вътрешния смисъл и значение на мълчанието и детайлите на екрана, зрителят, който асоциира изобразеното на екрана със своя жизнен опит, е благодарен и признателен на създателите на кинопроизведението за доверието към него, за това, че са пробудили в него също така художника, също така мислителя. В това умение да се увлече зрителят, да се засили неговата човешка зоркост към всичко прекрасно и човечно се заключава в значителна степен поетиката на филма...

... При четене сценарият трябва да се възприема именно като кинематографическо произведение, при четене на сценария читателят трябва да бъде развълнуван не само от думите на героите, но и от описанията на изобразителните моменти, трябва да се усещат композицията и ритмът на бъдещия филм, ролята на цвета, музиката, паузите, шумовете в него.

А в много наши сценарии твърде често още всички мисли са изразени само чрез думите на действащите лица. При това — колкото е на ума, толкова е и на езика, нито повече нито по-малко. Тук обаче актьорите няма какво да играят: няма никакъв подтекст, вътрешно течение на мислите, вътрешно развитие на чувствата, видимо само в изрази на очите и жестовете, в мимиката. Там, където артистът е лишен от подтекст, той само произнася репликите, а зрителят се лишава от въз-

можност за сърежисура — той не изпитва чувство на радост и благодарност за съучастие в творчеството при възприемане на филма.

Много лошо е, когато сценаристът смята за свой дълг само написването на диалозите и се отказва да развива в себе си кинематографическото мислене, отказва да предявява на режисурата свои определени изисквания към заснемането на бъдещия филм...

Сценаристът трябва да пише истински зрими сценарии и на някои места дори да прави повече или по-малко просторни ремарки, за да посочи точно на бъдещия режисьор, че даденото място трябва да бъде направено именно така и не по-друг начин. Свободата на режисьора за индивидуално прочитане не трябва да бъде ликвидирана, но тя трябва да бъде ограничена от свободата на стоящия до него писател, който претендира за тази свобода с несъмнено заслужено право като пръв автор на произведението.

В резултат на тясно литературното самоограничаване на сценаристите се породил, струва ми се, странно явление, което се заключава в това, че сценариите започнаха все по-малко и по-малко да приличат на сценарии и се правеха все повече и повече прилични на съкратено изложение на романи, повести и пиеси...

...Ние често забравяме очарователната сила на видимия свят, света на вещите и зрителните образи, света, игнориран от нас в името на тираните на словото...

... Сега, когато в киноизкуството идват много талантиливи, но недостатъчно опитни младежи, сценарият може да се направи по-обемин при показване на различните чувства и състояния на героите, по-смел и по-широк при използване на всички намерени и още ненамерени изразни средства, по пътя на това, което аз наричам „многократна обработка на сценария“. „Многократната обработка“ се заключава в това, че често в работата над киносценариите заслужава да се прибегва до такова творческо съдружие, каквото се създаде например при художниците Кук-риникси.

Ако в съдружието се съберат талантиливи хора, именно благодарение на неизбежното различие във виждането и усещането на света, в хода на техните взаимобогастващи се и развиващи се спорове и беседи по-лесно ще се стигне до положението — в сценариите да блести диалогът, който все още не е налице, всички образи да бъдат по най-ярък начин индивидуализирани и определени, дори в сериозните филми да има хумор и този хумор да бъде културен, талантилив и разнообразен.

С болка си мисля колко обеднихме своите филми, когато започнахме да избягваме в киното преливанията и спомените, да избягваме красивата натура и ефектното осветление. При това нашите сценарии и филми започнаха да наподобяват едноетажни бараки, дълги 2800 метра. Вместимостта на филмите страшно се намали от едноетажността на тяхното построяване. А нали тъкмо киното дава възможност за най-смели и интересни замисли — то допуска показ на вътрешното виждане, на сънищата, на нсощественото действие, допуска макар и донякъде условен, но можеш да бъде твърде интересен показ на процеса на мисленето и на художественото и научно творчество.

Ние сме дължни широко да използваме най-богатите възможности на киното и да обогатяваме зрителя с показ на различното виждане и възприемане на света.

Сега са нужни нови методи, нови средства. Ако ние отново вземем развиващото се червено знаме на „Броненосецът Потемкин“, нищо няма да се получи, понеже сега времето е друго, а в изкуството винаги е нужно движение. Необходимо е този трепет на червеното знаме да се издигне на още по-голяма висота, да се понесе то с друга творческа изразителност. Това означава да се изрази блясъкът на напредничавата ми-

съл на нашето общество, на неговите стремежи, на неговия ръст, на неговите победи, на неговото значение в преустройството на съвременния свят. За това трябва да бъдат намерени истински художнически нови, безкрайно интересни форми, понеже без форми тук нищо няма да се направи.

Помня, че ми казваха:

— Защо всички пишат такива пиеси, в които положителните герои загиват? Защо загиват героите, нека враговете да загиват, а героите трябва да побеждават.

Отговорих, че познавам един герой, който загива и побеждава.

— Кой е той?

— Тарас Булба.

Гибелта на позитивния герой понякога може да се окаже оптимистическа сила и призив към действие.

... Огромното предимство на артиста в кинематографа пред театралния актьор се състои в това, че коефициентът на полезното действие на кинематографическия актьор е неизмеримо по-висок, отколкото на театралния. И ако ми кажат, че режисьорът или сценаристът — дейци на кинематографа — са педагози за милиони хора в пълния смисъл на тая дума, то актьорът като носител или възплъстител на образите и идеите носи в себе си тази педагогическа функция, както никой друг деятел на изкуството.

За работниците на игралната кинематография документалната кинематография е безкрайно интересна. Тя е интересна с това, че изостря окото и учи да се виждат нещата, учи на изразителност, учи на това точно и правилно поведение на хората и вещите на екрана, без което е съмнително художественото произведение да бъде интересно или убедително...

Аз мислено се обръщам към режисьорите на игралните филми с предложение да отидат да работят в документалната кинематография, ако не специално, то поне в моментите на престой, да се заемат с това благородно и интересно дело, за да могат по-късно, поставяйки филми, да добият за себе си по-ярко и по-точно виждане на света и на вещите.

Първите дискусии за цветното кино очевидно ще бъдат също така наивни и объркани, както при зараждането на звуковото кино. Още сега, след гледането на неголямо количество цветни филми, вече се изказват назидателни предпазвания от изпадане в натурализъм. Други упрекуват филмите в баналност, трети — в цветово излишество, предлагайки да се „икономисва цветът“, да бъдем съдържани с палитрата, за да не може тънките познавачи на живописиста да обвиняват авторите на филмите в недостатъчен вкус. Всичко това изглежда вече отдавна познато, ако си спомним как навремето предлагаха в звуковото кино на актьорите да говорят по възможност разчленено или дори съвсем да се въздържат от диалози. В адекватността на звукозаписа, в предаването на най-тънките нюанси на звуковия свят художниците откриха най-богати извори на наслада. Звуковата пътечка бързо „се изравняваше“ и ние мислим вече не за количеството на звука и дори не за чистотата му, а за неговия смисъл.

Няма никакво съмнение, че това ще стане и с цвета. Ще бъде труден първият етап — периодът на усвояване технологията на цвета.



А. П. Довженко (автопортрет 1923 г.)

Тази трудност в еднаква степен ще гада върху художника, режисьора и лаборанта. Но когато се научим да държим здраво перилата в ръце, разговорите за това — много или малко цвят е нужен във филма, трябва ли цветът на предметите да бъде натурален или изкуствен, трябва ли цветните филми да представляват идеалната чистота на прозорец във видимия цвят или пък, обратното, трябва да бъдат чудесни прозорци, през които да просветва съвършено друг свят — всички тия разговори ще се прекратят или, поточно казано, ще се превключат в друга плоскост. Ще се появят течения и направления, както в живописа.

Ще се появят страстни рицари на цветовото изобилие, което не само не уморява и не дразни зрителя, а обратното, вдъхновява и радва с богатството и смелостта на съчетанията. Ще има и естети на избледнения цвят, на сивия дъжд и на мокрия асфалт; ще има слънцепоклонници и апологети на природата; ще има противници на натурата, творци на изкуствен декоративен свят. Но всеки ще решава за себе си количеството и качеството на цветовете и техните съчетания по пътища, съвършено различни от пътищата на живописата.

... Всичко в света има своето време. Ние се любиме на изяществото, разнообразието и красотата на нашите национални носии, но никому няма да мине през ума желанието да олбича днес в тия носии целия народ. Това е неговото минало. Също така, както няма да ни мине през ума да танцуваме гопак или камаринска в смокинг, или „берьозка“ в съвременните къси облекла, или пък да се снимат неми филми, когато има звук.

Прекрасно бе великото племе на нашите передвижници. До днес ние се възхищаваме от техните дивни произведения и се прекланяме пред мъжеството и красотата на техния подвиг като художници-изобличители

и проповедници. Възхищаваме се от нашия гениален иконописец Рубльов и от ненадминатите платна през епохата на Възраждането. И дълго още в бъдещите времена ще блесят със своята поразителна красота техните мадони, венери, апостоли, инфанти.

Но ние знаем: и те, и передвижниците днес биха били други по силата на влиянието на външната среда. Ето защо когато изучаваме техните постижения, опита и великото им майсторство, не трябва да забравяме колко се е изменил светът през XX век, какви титанически промени станаха в обществения живот, в науката, техниката и в самата динамика на живота. Живописата престана да бъде единственото изобразително изкуство на своето време. От това нейната обществено полезна роля не стана по-малко значителна. Но творците ѝ трябва винаги да помнят, че наред с тяхното изкуство застана цветната фотография, репродукцирането, което дава репродукции, буквално адекватни на оригинала; че израсна могъщото масово изкуство на XX век — цветното кино и телевизията. Не трябва да се забравя също така, че преодоляването на височините и пространствата, достигнато при помощта на съвременната техника, разшири обикновената физическа видимост на света до предели, които не са се и присъждали на художниците от миналите епохи. Нима не влияе всичко това върху художниците на четката, независимо от обстоятелството мислят ли те за него дълбоко и много или, затворили се в своите ателиета под покривите на многоетажни къщи, безметежно се състезават с кинооператорите и фотографите, за да могат по-късно, купили случайно пишна рамка от 18 век, да поставят в нея нерадостния резултат от своите състезания.

През наше време, както никога в историята на изкуството, художниците трябва да се грижат за границите на своята специфика, като я пазят от нахлуването на театралщината и фотографическия натурализъм. И главно, трябва да се грижат за почерка на времето, всецяло да принадлежат на своето време, както му принадлежеше в поезията Маяковски. За художника на изобразителното изкуство адресът на времето се състои не само в костюма, в етикета. Той е в разностранната образованост на художника или в неговата способност да изразява и формулира в изкуството си естетическите стремежи на съвременността. Стремехът към новото е неотделима особеност от творческия дух на художника.

Съществува забележителна мисъл в бележника на Чехов. Той пише: „Всеки човек, който умее да пише, може да напише пиеса, и всяка такава пиеса може да се играе в театър. Но дали всяка пиеса е произведение на изкуството?“ ...

Разбирам, че много хора със средни способности могат да правят филм, но дали всеки филм е произведение на изкуството? Ние трябва да отстраняваме от кинематографията случайно попадналите хора и да оказваме максимална поддръжка на хората, които са прекарвали много години в киното, извършили са вътре в себе си огромна работа и са стигнали до такива филми, както нашият Дзиган, създал „Ние от Кронщад“.

Изискването за смелост в нашето изкуство е било и ще си остане едно от най-важните. Цялата работа е в това — правилно да се разбира тази болшевишка смелост. В нашето разбиране смелостта е не лекомислие, не „накривен калпак“, а преди всичко дълбоко проникване в живота, постоянно усъвършенстване на майсторството.

Колко е жалко, че в картините и скулптурите на толкова наши художници има така малко красота. Тези художници ни изглеждат поня-

кога хора без свой идеал за красота. Поради това техните картини не ни радват и не ни вълнуват. Те са натуралистически, описателно-итови, в тях почти никога няма истински интерес и любов към човека...

Древните гърци са били обикновени хора, яли са много чесън, лък, лош хляб и са пили лошо вино, а са създавали философия, математика, с една дума оная колосална култура, за която Маркс каза известните на всички ни думи. Не всички гърци са били така красиви както скулптурите, които са останали след тях. Не всички са били Афродити, Херкулесовци, Аполонивци, но те са имали идеал на красотата и са я виждали в различни прояви, увековечили са я и са се учили от нея по-добре да живеят на света. И ето на мен би ми се искало у нашите хора, създали колосални ценности, този идеал да бъде широко популяризиран, широко пропагандиран, към него да се устремят хората, които се занимават с истинското творчество.

Кое е красиво?... Красиви са събитията на Великата октомврийска социалистическа революция, красиви са хората, създали високи форми на продуктивност в труда, красиви са масите от хора, които вървят към освобождението на своите братя, красиви са хората, създали високи реколти, красотата е в колосалния интелект на хората, красотата е в мъдростта, в ума, в способностите на младежта, но е нужно да ѝ се намерят съответни форми, и то такива, че когато тя се пресътворява върху платно от художник, разбиращ и чувстващ живота, пред неговата картина хората да свалят шапка, да ходят на пръсти, да говорят шепнешком или да мълчат и да се радват. Ето какво ми се иска на мен, художника.

Този филм аз не направих, а го изпях като птица. Искаше ми се да разширя рамките на екрана, да избягам от шаблонната повествователност и да заговоря, така да се каже, с езика на големите обобщения.

Възможно е, че ние днес още преживяваме предисторията на кинематографията, понеже голямата история на кинематографията ще започне тогава, когато кинематографията ще излезе от рамките на обикновената представа за изкуството и ще израсне в огромна и необичайно обемна познавателна категория.

Методът на науката и методът на изкуството, изглеждащи по силата на инерцията несъвместими, изключващи се помежду си, позволяваха на художниците само да обикалят около вратата на науката, като се ограничават с частния живот на нейните служители. Между това науката, показана така да се каже „отвътре“, като творчество, като напрегната борба за новото, като борба с рутината и рутинерите, науката като драматургически и заедно с това познавателен компонент на филма не само напълно хармонира с това, което ние сме свикнали да отнасяме към областта на изкуството, но и нещо повече. Тя придава на произведението на изкуството ония благородни черти на съвременност, които тя, науката, е придала и на целия наш живот.

Аз обичам своите бъдещи филми.

През всичките години на своята работа аз създавах филми с мисълта, че създавам своя партбилет.

ЛЕНИНИАНАТА НА

М. ТУРОВСКА, Ю. ХАНЮТИН

Ако в света съществуваша компаси, които биха отбелязвали посоките в развитието на киноизкуството, в нашето кино те можеха да бъдат сверявани по Юткевич.

Сред многото теми в биографията на С. Юткевич има една, към която той се връщаше постоянно, при всеки обрат в творческата си съдба, която съпътствуваше целия му живот в киното. Тази тема е Ленин. „Ленинианата“ на Юткевич е, разбира се, нещо единно, но същевременно ленинските филми на Юткевич не си приличат един на друг и всеки носи в себе си отличителните черти на своето време. Това се отнася за трактовката на главния герой, за характера на драматургията, за самата „фотогения“ на всеки филм. Може да се каже, че „Ленинианата“ като че ли набелязва пунктир, по който върви еволюцията на Юткевич. Въпреки че филмите за Ленин са разделени от години и десетилетия, всеки път, когато се връща към тази тема, Юткевич като че наново проверява художествения си багаж, води племика сам със себе си, изработва нов похват в темата, нов подход, нови изразни средства. Филмите за Ленин са разделени от години, но те са обединени от общата нишка на развитието на режисьора в тясна връзка с промените в епохата. Трудно е да се говори за тези филми поотделно. Много по-естествено е да бъде разгледана вътрешната връзка между тях (от тази последователност засега отпада само частично запазеният се „Светлина над Русия“).

За пръв път Юткевич се обърна към ленинската тема тогава, когато към нея се обърна и цялото съветско изкуство — в двадесетгодишнината на революцията. Това имаше своята закономерност.

Десет години по-рано в своя филм „Октомври“ Сергей Айзенщайн за пръв път показва Ленин на екрана, като за това дори се осмели да повика не професионален актьор, а типажно подходящия работник Никандров. Случи се така, че този работник му бе посочен от Максим Щраух, целият живот на когото се оказва свързан с образа на

Ленин. В последствие неведнъж упрекваша Айзенщайн в плакатно, външно показване на Ленин, който се появява в тревожната светлина на прожекторите, за да протегне ръка в станалия символичен жест и да произнесе знаменитата реч от бронирания автомобил.

Упрекваша Айзенщайн от гледна точка на нещо съвсем друго — от гледната точка на повествователното, психологичното кино, а той създаде Ленин така, както трябваше

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

да го създаде в своето монтажно, обобщаващо, поетично кино — не като човешки характер, а като образ на епохата, като символ на Октомври. Впрочем това беше един от най-характерните, най-сполучливи Ленинови портрети в киното.

Наложи се далеч не прост и безболезнен обрат в цялото киноизкуство към нова естетика, обозначена от тридесетте години, за да възникне отново и съвсем по друг начин мисълта да се покаже Ленин на екрана вече като *характер*, като човешка личност и като *положителен герой*. Това стана възможно само на гребена на вече набралото сила, вече изработило свои принципи, методи и еталони изкуство на 30-те години.

Като че ли този път обичайната прозорливост измени на Юткевич: „Ленин през Октомври“ на М. Ром по сценарий на А. Каплер излезе по-рано и характерът на киноизкуството от 30-те години с неговата героизация, но нелишено от бит и хумор, с пълнотата на психологичните мотивировки, с разгърнатата сюжетност се отрази в него в цялата си пълнота. Именно Борис Щукин — забележителният актьор от театъра на Вахтангов — стана за милионите хора в тези години възплъщение на Ленин.

„Човекът с пушка“ на Юткевич по сценарий на Н. Погодин излезе по-късно, в него образът на Ленин не е разгърнат така подробно — той се появява само епизодично, чувствава се още явната връзка с Айзенщайновия образ-символ, образ-плакат: Ленин отначало се появява на екрана не в сърцевината на действието, а зад писмената маса, в поза, така позната от снимките — това е знак, сигнал за зрителя към познаване, портрет, който едва после, в следващите епизоди ще се напълни с човешко съдържание. При това Максим Шраух, комуто не веднаж ще се наложи да бъде отново с Юткевич и отново да се замисля над характера на Ленин, може би повече от Щукин приличаше на Владимир Илич, но това сходство беше по-педантично, по-сухо: в него нямаше живото и непринудено многообразие на характера, което в Щукин така много отговаряше на естетиката от 30-те години. Шрауховският Ленин зазвуча с пълна сила по-късно, вече в 50-те години.

Всъщност когато се обърнем към историята на въпроса, се вижда, че и „закъснението“ на Юткевич, и изборът на Шраух за ролята (едва в последствие критиката и зрителите можаха да оценят правилността на тази щастлива догадка на режисьора) са били до известна степен принудителни: сценарият „Човекът с пушка“ беше в действителност първият пробив на силите на киноизкуството в тази



С. Юткевич и М. Щраух по време на снимането на филма „Човекът с пушка“.

тема и първите проби на Щукин за ролята на Ленин бяха направени от Юткевич...

...Сплетните на учрежденската политика в кинематографията лишиха режисьора и от правата на първенството, и от главен изпълнител. На Юткевич се падна неблагодарната задача да съперничи с филма на Ром, с веднага утвърдилия се и вече като че ли канонизиран образ, създаден от Щукин, и със спектакъла на „Човекът с пушка“ със същия Щукин на сцената, въпреки че пиесата беше написана от Н. Пагодин след сценария.

Впрочем този филм на Юткевич до известна степен сумираше търсенията от 30-те години (той ги е изразил може би не толкова пълно и не така безхитростно, както филмът на Ром, но именно поради това той е и по-малко изложен на времето).

За Юткевич пътят към Ленин върви през „Златните планини“ и през „Встречный“ — през първото познание на фактурата на „работническия“ бит, през откриване фотогенията на тези „нефотогенични“ сюжети. Преди да стане един от видните драматурзи, Н. Пагодин беше очеркист. Неговите пиеси също бяха едно разузнаване в работническата тема на сцената.

Ленин във филма на Юткевич е показан на фона на работническо-селската стихия, пробудена за живот от революцията. В сценария всъщност има един разгърнат епизод с Ленин: срещата му с войника Иван Шадрин в коридора на Смолни, която решава съдбата на този довчерашен селянин и утрешен революционер (Шадрин се играеше от един от любимите актьори на Юткевич още от филма „Дантели“ — Борис Тенин).

За Юткевич изходна точка на замисъла беше близостта с народната приказка за войника и генерала: схемата на приказката беше запазена в сценария на Пагодин. Иначе казано, независимо от битовото решение на темата, така свойствено за 30-те години, независимо от това, че Ленин ядеше направо картофите от казана и се шегуваше с работниците, решението на образа — също в съответствие с 30-те години — беше легендарно и обобщено. То беше легендарно дори в тези крупно отделени битови подробности, дори в своя хумор: този хумор беше също легендарен и обобщен от приказната ситуация.

Може би Шраух беше малко суховат, недостатъчно сочен за този филм: той искаше да предаде ленинската енергия и напористост, това му се удаде. Не му достигаше малко пагодинска фактурност, именно тази любов към особен, обобщен и приповдигнат до легендарен бит.

Така или иначе, но Ленин беше показан: показан в минутата на революционния поврат, като вътрешна пружина на този поврат (пружинността, устремеността прекрасно се отдадоха на актьора); като характер, но характер, така да се каже, „държавен“, характер на ръководител и творец на историята.

Всеобщност и частност, историчност и анекдотичност, легенда и бит — ето типичната сплав на епохата, от която с по-голямо или по-малко съвършенство Юткевич създаде своя „Човекът с пушка“.

По независещи от режисьора обстоятелства следващият филм, направен в съдружество пак с Н. Пагодин — „Светлина над Русия“, беше оставен на полицата (ние вече споменахме за него).

„Разкази за Ленин“ са отделени от „Човекът с пушка“ с двадесет години и цяла историческа епоха. Те бяха създадени тогава, когато изкуството като че ли излезе от състоянието на вцепенение и беше призвано отново да открие за себе си почти изгубените човешки ценности. Това беше време, когато трябваше колкото е възможно по-скоро да се преодолее инерцията на култа към личността на Сталин и да се започне да се вижда животът по нов начин. При цялата своя критичност към миналото това беше щастливо време за съветското изкуство, отново изпълнило се с жизнено съдържание.

„Разкази за Ленин“ при целия трагизъм на ситуацията в една от новелите, където Е. Габрилович показва Ленин вече умиращ, са прекрасни и умиротворени от щастливата пълнота на самото изкуство.

В сравнение с „Човекът с пушка“ разликата е очевидна. Разликата е в епохите, защото в „Разкази за Ленин“ по свой начин и със свой материал Юткевич е изразил същия процес, който много по-млади режисьори преживяваха във формата на непосредствено

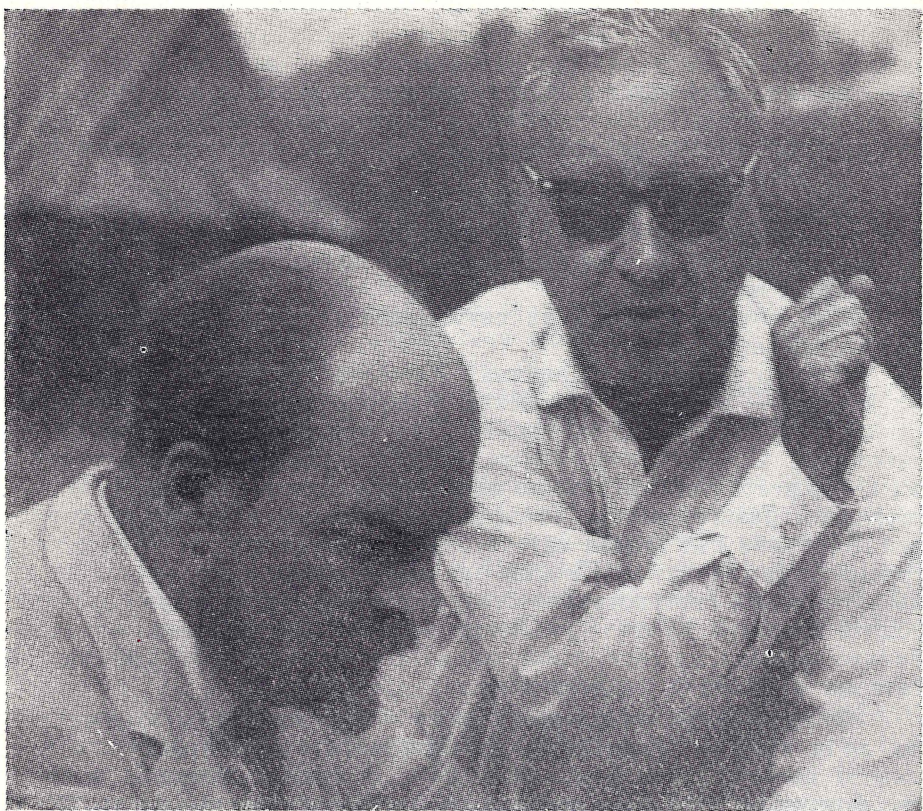


**Борис Тенин и Максим Шраух във филма
„Човекът с пушка“**

откриване на действителността: за Юткевич този период естествено лежеше назад, в началото на 30-те години, когато той също така откриваше за себе си и за киното работника Бабченко и фотогеничността на фабричния цех.

Сега за него естествен беше материалът на историята.

Обаче още в построяването на сюжета се разкриваха симптомите на времето: в двете новели (третата по сценарий на Н. Паго-



**С. Юткевич и М. Щраух при снимането на филма
„Ленин в Полша“**

дин не бе снета по технически причини) Ленин беше взет не в решителната секунда на историята, а като че ли преди и след нея, не в „държавен“ момент от съдбата си, а в по-частен и в същото време по-общочовечен. Това се отнася особено за втората новела на Е. Габрилович в Горки.

Но и в първата новела на М. Волпин и Н. Ердман проличава тази закономерност: няма го вече станалия христоматиен силует на Смолни, няма масови сцени, моряци, препасани с картечни ленти, няма го целия легендарен и сочен бит на революцията. Има езеро, колиба (не е необходимо тази колиба да бъде също историческа — във филма това е просто колиба), бягащи по небето облаци и човек, живеещ в тази колиба — Ленин. Задачата не е въобще да се избяга от историята — всичко това е също история, но този път Юткевич и Щраух искат да хвърлят поглед, така да се каже, зад кулисите на нейните главни събития.

В новелата на Е. Габрилович това е особено очевидно. За първи път Ленин е показан в трагичен момент от своя живот, вече смъртно болен. За първи път той е показан в кръга на семейството си — не само като вожд на световния пролетариат, но и като частно лице, като човек (просто човек, а не историческия) човек, който при всичките битови подробности запазва това си качество във филмите от 30-те години).

Щраух намери за този филм мъжествена и проникновена мъдрост — мъдрост, придобита от художниците за тези години, която без да прави образа сантиментален, го прави човечен в най-хубавия смисъл на думата.

При целия трагизъм на ситуацията с умирация Ленин този филм беше щастлив.

Пак по технически причини Юткевич трябваше да го снима цветен — оказа се, че цветът е важен принципно (така се случва в момент на успех, когато дори неразборните са в полза на работата). Прозрачните, златни, леки цветове на подмосковската есен, тържествената белота на дворянския ампи́р като че ли омиротворяваха разиграващата се драма, придаваха ѝ висота и хармония. За първи път Ленин като че ли е включен в руската културна традиция (ампи́рът на Смолни тук не се смята, защото той не се възприемаше в своя историко-културен контекст). За първи път природата престана да бъде за Ленин просто пейзажен фон — художниците върнаха на своя герой, макар и в последните му дни, пълнотата на човешкото съществуване.

Филмът откри възможност да се говори за Ленин не официално, да се докосва областта на драматичното и дори трагичното там, където по-рано това беше забранено. В същото време и в своята „фотогения“ той носи частица от разкрепостяването на художника от сковаващите го ограничения на официалната естетика: той бе свободно и развързано естетичен, просто красив в белотата и златото на горкиевската есен...

„Ленин в Полша“ обозначи със себе си още едно десетилетие в нашия живот. Той показва, че киното очевидно изменя своите форми и този процес не отминава дори такава, може да се каже, каноническа, по-малко подхвърлена на изменения тема като ленинската.

Впрочем в историята и на този филм, направен в сътрудничество с полските кинематографисти, имаше трудности, които оставиха в сюжета му разрушителните си следи. И все пак въпреки това новата естетика на 60-те години много пълно се изрази в този филм на Юткевич.

Това се отнася преди всичко към самото построяване на сюжета, извършено от Е. Габрилович и С. Юткевич. Ако в „Разкази за Ленин“ за открито-историческа ситуация бе взета частна или поточно човешка ситуация с Ленин и историята се пречупваше през нея, в „Ленин в Полша“ ситуацията е вече почти анекдотическа: в основата е заложен краткият епизод от пребиваването на Ленин в затвора на полското градче Нови Тарг в момента на обявяването на Първата световна война. По такъв начин Ленин е сякаш от-

къснат от самия сюжетен ход от историческите събития, изолиран е от тях. При това, както винаги, става дума все пак за история и сюжетният ход със своята анекдотичност (не бива да смесваме легендата от 30-те години с исторически анекдот!) сякаш „отчуждава“ темата.

„Отчуждението“ се задълбочава от още един много смел по замисъл похват: филмът е снет като ням. Той се съпровожда от задкадровия глас на Ленин, който като че ли размишлява за произхождащото.

Това е също метод на съвременното кино: сюжетът губи своята неоспоримост. Събитията престават да следват едно след друго, в тази права временна и причинна връзка, която бе свойствена за „здравата“ драматургия от 30-те години. Мястото на действието, обстоятелствата и срещите своенравно се смесват, призвани за живот не от сюжетната необходимост, а от внезапен, понякога капризен поврат в Ленинската мисъл.

Същото се отнася и за изобразителния строй на филма: в него се губи битовата сочност, която в „Човекът с пушка“ не е документална, а легендарна. В него се губи и живата достоверност на „Разкази за Ленин“. „Ленин в Полша“ е по-твърд, по-документален, но той е и по-стилизиран, отколкото „Разкази за Ленин“. Естетическото качество също се „отчуждава“ както и анекдотичността на сюжета.

Лесно е да се забележи колко красиво — именно красиво, с ударение на естетическото качество на всеки кадър е снет филмът. Обаче това не е същата красота както тази на горкиевските пейзажи в „Разкази за Ленин“.

Филмът „Ленин в Полша“ не ни приканва да потънем в епохата, да се слеем с нея. Той не предразполага към лиризм. Почти предизвикателната красота на неговите кадри е също способ за „отчуждаване“ на материала. Началото на Първата световна война е показано необикновено, в рязка и странна смесица, когато епохата се разкрива от устрема на историческия пласт. Тя е „отчуждена“ по ленински — от зрението на човек, неравнодушен и уважаващ културата, която го е отгледала, и в същото време знаещ нейната обреченост.

Всичко тук е необикновено за „Лениниана“-та: провинциалният затвор, където бъдещият вожд на руската революция добросъвестно мие прозорци, зад които, както в балет, правят своите упражнения полските войници и където дебелият следовател лениво преглежда вестника, в който нетърпеливо се стреми да погледне последственият Ульянов; и това, че този затвор няма дори собствен фотограф — арестуваният е преведен през целия град в частното ателие „Сувенир“, където собственикът, суетейки се около допотопния апарат, старателно снима прибързана войнишка сватба.

И тази тържествена и винаги застинала сватба, и картинката на поробената и окована „Полония“ на стената, и старателният пианист в „синематографа“, където показват смешна хроника от 14-а година, и невероятната красота на нощния Краков, и класи-

ческият барок на католическата църква, и празничната простота на горалския бит в село Поронино — всичко това е видяно внимателно и отчетливо, близко и далечно, както понякога се вижда в разреждения и прозрачен планински въздух. Та нали много скоро всичко това няма да го има, ще изчезне този живот, на който са останали само пет минути лъжлив покой, и който никога вече няма да възкръсне...

И Ленин в този филм съществува не в действието и дори не в подготовката към него — а сякаш в междудействието, в принудителната пауза, когато изведнаж става видим целият исторически хоризонт — и миналото, което е още живо, но вече не съществува, и бъдещето, което още го няма, но вече настъпва. И дори спорът, какво трябва да бъде бъдещето разграничаване на силите — национално или класово (а това е главният политически проблем на времето) — се разиграва не толкова като битов спор между Ленин и полския пастир Анджей, изкусен резбар на играчки, колкото като абстрактна притча в двубоя между малките дървени фигурки на черния фон на екрана...

Така последният филм на Юткевич за Ленин се оказва по новому историчен, изразявайки в цялата си структура формиращата се естетика на киното от 60-те години: кино интелектуално, документално и обобщаващо вече не на простодушния разказвач, а на анализа, който обича да ползува метода на „отчуждаването“ и стилизацията...

Сега Юткевич отново прави филм за Ленин — но впрочем този филм вече е монтажен, за своята дългогодишна работа над образа на Ленин — също знамение на времето...

„РЕПУБЛИКА ШКИД“

Сценарист — Леонид Пантелеев; режисьор — Геннадий Полока; оператори — Дмитрий Долинин, Александър Чуелин; художници — Николай Суворов, Евгений Гуков, композитор — Сергей Соломинский; участвуват — Сергей Юрски, Ю. Бугина, П. Луспекаев, Л. Ванщейн, В. Перевалов, С. Кавалеров и др. Производство — студия „Лен-филм“, 1966 г.

За трети път в продължение на четиридесет години се появява заглавието „Република Шкид“. Това е весело, необичайно, понякога и тъжничко повествование за съдбата на хилядите безпризорни деца след революцията. Сложна е историята на тази популярна повест: написана още през 1927 г., тя по-късно е иззета и преиздадена отново едва през 60-та година. Сега ние имаме възможност да се срещнем с „Шкид“ и на екрана.

Може би недостигът на добри раз-

влекателни творби в съвременната литература е накарал режисьора Г. Полока да се обърне към тази повест. Възможно е той да е почувствувал и някои актуални моменти в природата на нейния хумор. Но несъмнено в този избор е победило пълното с динамика и оптимизъм жизнено начало, заложено в книгата, което е станало и едно от най-съществените качества на филма.

И така „Република Шкид“ чрез ярки и разнообразни характери на основата на остро сюжетен и малко познат за нас материал пресъздава атмосфера, та от двайсетте години в Съветска Русия. Действието се развива в едно от многото създадени училища за „социално-индивидуално възпитание“. Безпризорните деца, живели в света на анархистична свобода и своеобразна романтика, опитали горчилката на уличния живот и възприели някои от неговите жестоки закони, постепенно израстват като хора, способни самостоятелно да творят.

Ререн на бодрия и шеговит тон на литературния материал, постановчикът ре-



Сцена от филма „Република Шкид“



Две сцени от филма

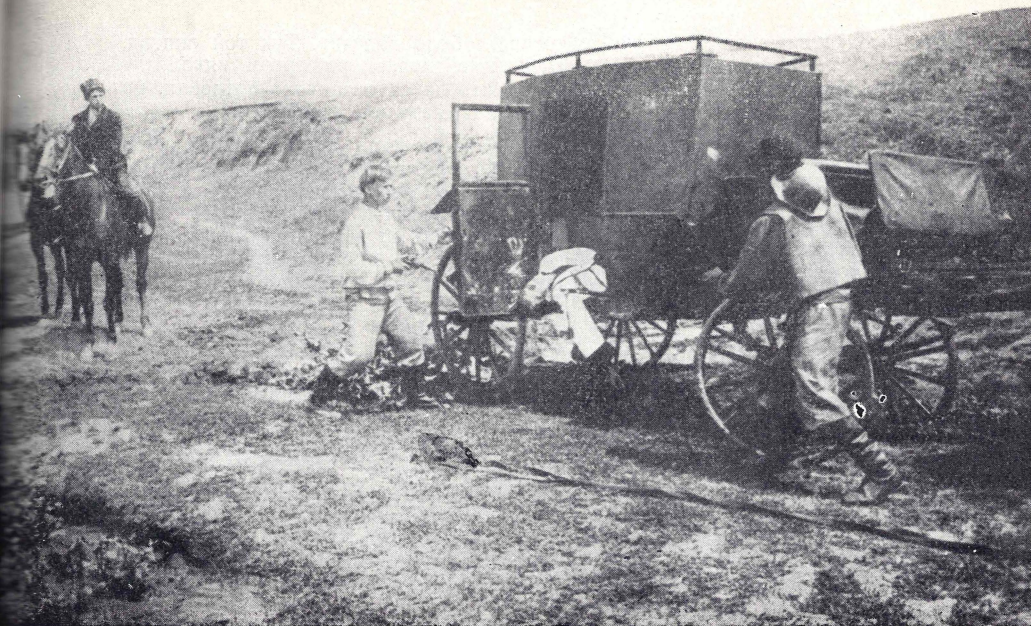
шава своя филм като жизнерадостна комедия. Ироничното начало, което се внася главно чрез трактовката на образа на Викниксор (С. Юрски) прави филма по-оригинален в подхода му към дадената тема. От една страна, то дружелюбно пародира създадените произведения на подобна тематика. От друга — ироничната интонация създава атмосфера на особена игривост и в такъв аспект е един подтекстов съдник на изобразените събития. Този стил на „Република Шкид“ я доближава до известната кинотворба на Е. Климов „Добре дошли“. Но за съжаление Г. Полока не е достигнал до същата острота и изясненост на авторската позиция. Критичните нотки, прозвучали в сцените от живота на новосъздадената република, където няма съсловни и материални различия, остават недоразвити. А те биха могли да разчупят неусетно създалия се равен тон на филмовата лента и ние не бихме останали с чувството на известна неудовлетвореност.

Дима Димова

„НЕУЛОВИМИТЕ ОТМЪСТИТЕЛИ“

Сценаристи: С. Ермолински, Е. Кеосаян, режисьор — Е. Кеосаян, оператор — Ф. Добронравов, композитор — Б. Мокроусов. В ролите: Витя Косих, Вася Василев, Миша Метелкин, Валя Курдюкова и др. Производство — студия „Мосфилм“, 1967 година.

Новият съветски игрален филм „Неуловимите отмъстители“ има своя предистория, която датира отпреди... 44 години! Още в зората на революционното съветско киноизкуство зрители и критика възторжено посрещат първия отечествен „боевик“ — „Червените дяволчета“. Създаден по повестта на писателя-болшевик Павел Бляхин, филмът на един от най-старите съветски кинорежисьори Иван Перестиани, всъщност поставя началото на нов жанр в младото съветско кино — приключенския филм. Предполагам, че много малко наши млади зрители са имали възможност да видят „Червените дяволчета“. Това е един главозамайващ калейдоскоп от най-неочаквани, невероятни, а понякога и малко наивни приключения, напрегнати ситуации, преследвания, скачания и ловки прехвърляния по летящите вагони на горящ влак, отлична



„Неуловимите отмъстители“

езда и точна стрелба. Мъжество, енергичност, находчивост и безгранична преданост. И сред цялата тази задыхана романтика на новия ден — трима млади герои, три „червени дяволчета“, обветрени от огъня на революцията, раздаващи правосъдие по нейните неумолими закони...

И неочаквано сега, близо половин век след първите прожекции на „Червените дяволчета“, сценаристът С. Едмолински и младият режисьор Е. Кеосаян се връщат отново към повестта на Бляхин и по нейни мотиви създават един интересен приключенски филм, в който, без съмнение, се чувства влиянието на старите перестяновски „дяволчета“. Но „Неуловимите отмъстители“ е преди всичко съвременно кино, което използвайки традициите, ни предлага свежо и оригинално зрелище.

Всъщност появяването на този филм предлага няколко аспекта за разговор. От една страна, той ни връща към първоизточниците на приключенския жанр в социалистическото кино и в този смисъл е един „мост през реката на времето“, както вярно определя неговото място един съветски кинокритик. От друга страна, като самостоятелно кинематографично произведение „Неуловимите отмъстители“ поставя обичайни проблем

за съвременния филм с неговите непрекъснати раздвоения между проблемното и развлекателното кино. Един проблем, който изостря „апетитите“ на критиците до крайна степен. Ако щете, тяхната ахилесова пета...

Не смятам, че авторите на филма „Неуловимите отмъстители“, отдавайки в случая предпочитанията си на острия сюжет, занимателната интрига и комичния детайл, са имали за цел само да ни позанимават с ред динамични и зрелищни моменти. Според мен за тях изборът на епохата, героите и формата на тяхното пресъздаване е принципиален. Филмът преди всичко е адресиран към младия съвременен зрител. А известно е, че той има свои изисквания и жанрови предпочитания. Не прощава скуката и монотонността. Търси интересното, яркото, героичното, завладяващото. Обича да живее с героите и да им подражава. Затова „Неуловимите отмъстители“ ще намерят своя зрител леко, точно и непринудено. Без да му дотягат или излишно разказват, ще го въвлекат направо в бурното революционно време, ще го накарат да заживее в романтичната атмосфера на подвига. С една дума ще заговорят с него на общ език върху неща, които са способни да го увлекат. От най-дребните до сериоз-

ните и дълбоките. Обичаш ли приключенията, познаваш ли революционната епоха и нейните герои, знаеш ли какво е дружба, саможертва, героизъм, безстрашие?...

Разбира се, при желание и с по-скептичен и трезв поглед бихме могли да открием грешките и пропуските на авторите на филма. Например необяснимото изкуствено задържане на ритъма в някои епизоди, понякога излишно подробното битоописание, неочакваното разреждане на действието за сметка на незначителни подробности. Казват обаче, че понякога недостатъците са продължение на достоинствата. Намирам, че тази сентенция в случая не толкова оправдава слабостите на филма, колкото подчертава трудностите и сложностите при създаването му. Да не забравяме неговото предназначение и неговия жанр. В крайна сметка общият баланс клони към достоинствата на „Неуловимите отмъстители“. Да се надяваме, че той ще намери не само своята публика, но и своето продължение. Продължението на жанра...

Калина Стойковска

„СЛЕД СЕЗОНА“

По романа на Д. Ронаи „Бързият вечерен“. Сценарий — Петер Сас, режисьор — З. Фабри, оператор — Дьорди Илеш, музика — Саболч Фенйеш. В ролите: Антал Пагер, Клари Толнай, Янош Зах, Лайош Вашти и др. Производство: студио I на Мафилм — Будапеща.

Напразно е да търсим в стилно-образната система на този филм режисьорът на „Двадесет часа“. Сякаш Золтан Фабри не е автор и на двете творби. Строгата документалност и репортажно-публицистичен аскетизъм на „Двадесет часа“ сега в „След сезона“ са заменени от неочаквано разточителство на формите, от такава широта на диалог-зона, която започва от мъчителната психологическа драма и отива чак до гротеската и ексцентриядата. Да, тук е налице такова пълно смещение, което въпреки големите усилия за постигане на единство, на полифониизъм не е докрай очищено от елементи на еkleктика. Сякаш като реакция на прекаленото въздържане тук Золтан Фабри си позволява да направи всичко онова, което

тогава е било далечно. Тук той опитва, експериментира, дори прави някои неща, които не са органично потребни, но са му занимателни, любопитни.

Но като се мъча да дам такова обяснение на нещата от чисто творчески-психологическо естество, аз заедно с това си давам сметка и за нещо друго. Фабри решава да си „поиграе“ малко в този филм и по други съображения. На него му е ясно, че днес, двадесет и шест години след завършването на войната и разгрома на фашизма, той не може вече да разкаже историята така, както би могло да бъде примерно в 1953-та година: към неговия герой, измъчван се от комплекса за вина, би било едва ли не кощунствено да се прояви ирония, да се пародира, да се прави „майтап“. Но днес вече — преситени от тежки драми и трагедии — ние искаме нещата да се поднесат в цялата им многопосочност, в диалектичното единство на подлото и смешното, на тъжното и жалкото. Животът дори в парадоксите си започва да предявява правата си и в киноизкуството, схемите към миналото се рушат, почти вкостенили се представи вече ни се струват наивни. И така се появяват „Екипажът за Виена“ на Карел Кахиня и „Строго охраняваните влакове“ на Иржи Менцел, „Барьера“ на Сколимовски, „Магзин на главната улица“ на Кадар и Клос, „Студени дни“ на А. Ковач. В тази поредица е мястото и на „След сезона“. Тази тенденция може да е временна, може да е само полемична реакция, но сега за сега тя е нужна. Тя ни напомня колко богат е животът и колко и най-благородните, най-възвишените схеми го опростяват, елементаризират.

Но като нареждам в тази поредица новия филм на Золтан Фабри, аз не искам да бъда разбираан, че по качества той им е достоен партньор. Сближава ги за жалост само насоката, а колкото до конкретната художествена реализация, „След сезона“ има ред пропуски, ред уязвими места. В никакъв случай той не е на равнището на най-добрите унгарски филми от последно време — „Двадесет часа“, „Студени дни“ и „Безнадеждните“. Но иначе е белязан от същото творческо неспокойство, свистелствувачество, че няма застой, а е отправен поглед към нови насоки, към смело търсене.

Атанас Свиленов



Из филма „Баща ми“

„БАЩА МИ“

Сценарист и режисьор — Ишван Сабо, оператор — Шандор Шара, музика — Януш Хонда. В главните роли: Миклош Габор, Клари Толнай, Андраш Балинт. Производство: Мафилм — Будапеща.

„Аз виждам филма на утрешния ден. Той ще бъде по-личен от романа, индивидуален и автобиографичен като интимен дневник. Младите кинематографисти ще гсворят и ще разказват за онова, което е ставало със самите тях. И това ще се харесва почти задължително, защото ще бъде правдиво и ново.“

Тези думи са изказани от Франсоа Трюфо през 1957 година. Филмът на младия унгарски кинотворец Ишван Сабо „Баща ми“ и неговият успех на тазгодишния Международен кинофестивал в Москва са едно от най-убедителните доказателства за правотата на техния автор. Впрочем асоциацията с мисълта на Трюфо тук е оправдана и поради това, че в разговори и интервюта Сабо сам не веднъж е изразявал привързаността си към принципите на авторското кино, към онези лична и гражданска ангажираност на твореца, прокламира на така пламенно от френските авангардисти в края на 50-те години; сред пред-

почитаните си режисьори той винаги на първо място посочва Трюфо — автора на „400-те удара“. Но всяко подозрение в подражателство би било несправедливо не само защото пред нас застава един талантлив, уверен в своите сили и вкус режисьор, но и поради нещо много съществено: като използва рационално принципите на психоанализа, като разработва проблематика, аналогична с тази, която разработват режисьорите от френската „нова вълна“, в своето произведение унгарският режисьор изгражда идейна концепция, която е антитеза на песимизма и отчуждението. Той разглежда драмата на **своето** поколение (Сабо е роден в 1938 година) в нейните най-лични прояви, проследява как в критичните моменти на обществената и лична съдба се оформя една човешка психика; но неговият герой не се отчуждава от собствената си съдба и не се превръща в пленник на лошото си настроение. Едно самотно дете, потънало в митични представи за починалия си баща, израства като зрял, силен мъж, осъзнал своята човешка отговорност.

Филмът „Баща ми“ е действително кино от „първо лице“, интимен „дневник на мечтите“ (така гласи подзаглавието му); типичен случай, когато глав-

по нашите екрани

ният герой не е просто персонаж, а литературски герой, изразител на авторовото отношение към света. Пред нас се разкриват конфликтите в съзнанието на поколението, родено твърде късно, за да извършва револуции, но призвано за други задачи, за друга историческа мисия. За да продължи делото на борците, то трябва само да открие своите истини, своите позиции и само да ги защитава. Но за това му пречи не само възрастта, а и предубежденията, комплексите, натрупани в сложното, противоречиво следвоенно време. Този драматичен конфликтен процес Сабо открива в индивидуалната съдба на малкия Тако. Движението на неговия характер е всъщност сюжет на филма. Светът на това интелигентно, чувствително дете е обременен от измислените представи за подвизите на баща му. За да построи историята на детството и юношеството на своя герой, авторът е принуден да следва не само логиката на събитията, а и логиката на асоциациите. Във филма има много поетични епизоди, които изострят емоционалната му атмосфера, интроспекции във фантазията на момчето, но това сложно построение на произведението не е каприз или формален похват, а закономерна необходимост да се изрази по сложен начин един многопланов психологически разказ. Животът на героя е представен като сплитане на събитията от текущия ден с представите и условностите, останали от миналото, които той не е властен да изхвърли от съзнанието си изведнъж, а постепенно, трудно.

И все пак субективният анализ тук не надделява над обективния, защото в крайна сметка е установено съотношението между индивидуалната и колективната съдба. Психологическият конфликт в съзнанието на индивида не се отделя като нещо независимо от социалната действителност. Сабо проследява своя герой в цялото многообразие на неговите връзки със света. С времето, с движението на живота, с промените, които се извършват в него, нараства и вътрешният конфликт на героя. Към неговата съдба се приобщават и две други частни съдби (на детето на графа и на еврейката Ана), които са два аспекта, два нови регистъра от общата съдба на поколението. В един изключително богат втори план се извършват събитията на колективния живот, сред които се калява характерът, оформя се нравствеността, личността на Тако. Документалната среда подчертава типич-

ността на онова, което се случва. Младият режисьор, достоен ученик на филмовата школа „Бела Балаш“, мисли с непосредствените форми на киното. свободно говори с езика на екрана; от тук и удивителната непосредственост на кадрите, тяхната асоциативност, многозначност. За съжаление във втората си част филмът губи много от своята вътрешна устременост. Подготвил нещата за логично и естествено разрешение, авторът се увлича на места в декларативни и отегчителни философствувания. Това му пречи да намери истинско драматургическо решение на финала и той се задоволява с едно лаконично пластическо обобщение: героят и неговите връстници плуват сами в голямата река. Макар и обеднен в своята плакатност, този финал е красноречив и категоричен, не финал-въпрос, а финал-отговор: човек трябва да живее със собствени сили, да воюва за собствени права, за собствено достойнство.

С филма „Баща ми“ Ишван Сабо зае едно от първите места в редиците на най-младите, смели и талантиливи творци на социалистическото кино; неговото творчество е едно чудесно доказателство за това, че социалистическите кинотворци могат необикновено точно и тънко да разкриват пружините на човешкото поведение, да анализират човека не само като индивидуалност, но и като съсредоточие на много обществени връзки.

Вера Найденова

„КАК БЯГАТ ДЪРВЕТАТА“

Сценаристи — Петер Модош и Пал Золнай, режисьор — Пал Золнай, оператор — Ференц Сечени. В главните роли: Мани Карл, Хайц Ленардди, Маргит Дайка и др. Производство на Будапещенската киностудия, 1967 г.

Лесно би било да изразя възхищението си от филма с няколко от тези суперлативи, които измиват ръцете. Но те не биха обяснили нищо на мнозината, които не го харесват. Сам съм свидетел как хората в салона тропаха с крака или излизаха преди края. Произведение като това не би могло да на-



Сцена от филма „Как бягат дърветата“

мери истинската си оценка, без да открием ключа към самобитната му красота. Понякога в подобни случаи е помагал благодарният метод на сравнителния анализ. Напразно се ровя из паметта си, безмилостно претърпкана с ненужни имена и факти — почти нищо, което да го наподобява по стил и проблематика. И сякаш капризът поставя на пътя на мисълта ми само „Интимно осветление“, първия филм на Пасер, толкова различен по дух от разглеждания.

„Как бягат дърветата“ е един от малкото верни, точни, истински филми за социалистическото село; за неговото обикновено, спокойно течащо в коритото на годините ежедневие. Пал Золнай е чужд на всякакво предубеждение. Еднакво далеч от черногледния песимизъм и вестникарския оптимизъм, той не драматизира, не се стреми непременно към общения. Филмът му се отклонява от проблематиката и драматичната концепция на тези филми, които донесоха ус-

пеха на днешния унгарски кинематограф. Особеното положение на героя — след дълго отсъствие завърнал се неочаквано в една позната среда — е обосновоало свободната му структура. Той е твърде близък до принципите на дедраматизацията и прякото наблюдение, но далеч не се изчерпва с тях. Бавно, постепенно, внимателно проникване в една среда, овладяване на атмосферата ѝ, формулиране на проблемите ѝ... Това е филмът!

Първата и като че ли единствена задача на режисьора е да върне свежестта и искреността на наблюдението в област, неуспехите в овладяването на която са травматизирали творческото самочувствие на писатели и кинематографисти.

Пътят, който е избрал авторът — този на интимния репортаж, — е донесъл успех. П. Золнай не стеснява границите на филма си до един герой, едно отношение, една история, както обикновено

се прави във филмите на село. Той не търси в развръзката на една лична драма символа за пътя на днешното село. Броденето на неговия герой го среща с десетки хора. Той има верен поглед, умее от хилядите подробности да отдели тези, които превръщат случайно срещания на улицата или в селската кръчма запомнящи се образ в проблем... Една реплика, един поглед — и ние вече имаме най-същественото. Доковсват ни множество малки драми. Идват, без да сме ги очаквали, и си отиват, без да са ни успокоили с някое разрешение. Героят ги открива заедно с нас, опитва се да се приближи до тях, да напусне мястото си на съзерцател. Оказва се, че това е свръх силите му! И не защото той е лош или недостатък, не защото е слаб. Но в противен случай би бил по-мъдър от всички, а проблемите — недоразумения на глупци... Единственото, което е по неговите сили, е да остане верен на този дух на живот, който за първи път е почувствувал тук.

Макар през цялото време да е подчинявал мисълта си на големия въпрос за съдбата на селото, режисьорът не го поставя открито. Не го поставя, защото се сракува от прибързани отговори. Неговата художническа честност му е открила, ако не повече, поне сложността на проблема. Надарен с чувствителна душа и такт, Золнай не спекулира с малките открития, които прави. Във филма всичко тежи толкова, колкото е истинското му тегло. Затова е избягнал поучителните интонации, сантиментализма и миньорните настроения — опасности, едвакво заплашващи материала. За жалост в края на филма той не е могъл да избегне дидактиката. Макар много внимателно поднесено, противопоставянето на градските младежи на преживяванията на героя свежда филма до познати резултати. Неволно си спомням думите на Чехов: „Който изнамери нов край за драмата, той ще открие нова ера“...

Все пак краят на филма не може да разруши впечатлението от цялото... Въпреки него за пръв път след толкова години и опити имам чувството, че нещо съществено е казано по темата.

А може би Пал Золнай не е дал всичко. Това е първият му филм!

Ивайло Знеполски

„ДАКИТЕ“

Сценарий — Т. Попович, режисьор — С. Николаеску, оператор — К. Шуботару. В ролите: Амза Поля, Пиер Брис, Мари-Жозе Нат, Емил Бота и др. Съвместно румънско-френско производство, 1967 година.

Преди повече от две години по време на Балканския филмов фестивал във Варна румънските кинематографисти изтъкнаха като главна своя амбиция проекта за създаване на национална епопея в киното. Изглежда, че неуспехът на двусериенния „Тудор Владимиреску“ и някои други филми от тоя жанр не ги е накарал да се откажат от това намерение. Новият филм — „Даките“, с който бе открита седмицата на румънското кино през август, е още едно потвърждение за това.

Сътрудничеството с френските кинематографисти се е отразило благоприятно върху техническите и постановъчните качества на филма. В това отношение той е значително по-зрял от „Тудор Владимиреску“ и показва, че румънската кинематография наистина има необходимите кадри и технически средства, за да осъществи една голяма зрелищна постановка.

Струва ми се обаче, че тия средства са впрегнати в решаването на една несвойствена за тях задача. Зрелищният филм е приключенски и се подчинява на строго определени драматургични закони. Това е преди всичко филм на действие, ведига от остри ситуации, които се обуславят взаимно. Но в случая с „Даките“ претенциите за епичното са взели връх — драматургията е скърпена и нагласена така, че да покаже в символни образи раждането на нацията. Един филм, в който логиката на поетичното обобщение е поставено над логиката на самото действие, вече не е приключенски. Той представлява някакъв странен хибрид, който не може да задоволи изцяло нито малобройните привърженици на поетичното кино, нито масата любители на приключенския филм. Затова и натурализмът на някои сцени — например жертвоприношението — дразни толкова много и разваля доброто впечатление от професионалната зрелост на филма.

Христо Берберов



Силва Кошина във филма „Фалшиви банкноти“

„ФАЛШИВИ БАНКНОТИ“

Сценаристи: Ив Робер, Пиер Леви, Корти, Даниел Буланже (по романа на Пол Шалан „Вдовицата от Модана“); режисьор: Ив Робер; оператор: Едмон Сешан; композитор: Мишел Лъогран. В главните роли: Силва Кошина, Робер Хирш, Жан-Пиер Мариел, Жан Ян, Силви Бреал и др. Френско-испано-италианска копродукция, производство 1966 г.

След „Ни чул, ни видял“ и „Война на копчета“ на френския режисьор Ив Робер, „Фалшиви банкноти“ е третият му филм, който българските зрители имаха възможност да видят на екрана. Това е една нова цветна кинокомедия, направена за забава и отмора.

Производството на фалшиви банкноти, мошенничеството на барон Вюлурд и наивността на бедния художник Топен са основните отправки точки на сюжет-

ното действие. Очевидно единствената цел на авторите на филма е била — колкото се може повече смях, повече комични трикове, повече прийоми, смях независимо над кого, над какво и защо. Оттук и стремежът им да търсят все по-невероятни и парадоксални ситуации и недоразумения.

Но липсата на социална ангажираност — едно от най-съществените качества на хубавата комедия — ограничава диапазона на зрителското съучастие и развълнуваност. Предпочели парадокса пред точно намерения сатиричен щрих, с тази своя комедия авторите не допринасят нищо за развитието на комедийния жанр в киното.

„Фалшиви банкноти“ е още един филм, който се прибавя към огромното количество посредствени филми, обиколили екраните на нашите кина, и то за съжаление с немалък успех.

Искра Димитрова

ДИРЕКТНОТО КИНО В УНГАРИЯ

АНДРАШ КОВАЧ

Авторът на настоящата статия не си служи с израза „кино-истина“, както обикновено, защото отчита, че той не съдържа никаква справка, отнасяща се до идеята, която е прието да определя, а лесно дава повод за недоразумения. Определенията „директно кино“ или „спонтанен метод“ подхождат много повече. Веднъж дадени, те са много по-конкретни и за разлика от другите методи не се пазят от възможността да постигнат социална или психологическа автентичност.

Авторът държи да се извини, че в тази статия се позовава много повече, отколкото трябва, на своите собствени филми, но тъй като не е историк на киното, а режисьор, смята, че преди всичко трябва да отчете с максимум достоверност своите собствени опити.

За да бъде понятен този отчет и на тези, които не са запознати с положението на унгарското кино, може би е необходимо да дадем като увод известна справка. Унгария произвежда по 18—20 дългометражни и 50—60 късометражни филма на година, без да смятаме прегледите и техническите филми. Броят на жителите в страната е малко повече от 10 милиона, лингвистичната територия, на която тези филми се прожектират, е много ограничена; ние говорим език, който извън нашите граници разбираат едва 2—3 милиона души, които живеят преди всичко в съседните страни. Именно от гледна точка на филмите, за които говорим и където езикът съставя едно от съществени изразни средства, този факт е от капитално значение. Броят на зрителите в салоните на страната е около 110 милиона на година (срещу 140 милиона преди няколко години); цената на билетите е много ниска, което влияе неблагоприятно на рентабилността на продукцията. Телевизията излъчва редовна програма от 1958 г., броят на зрителите е 750 хиляди.

Унгария не произвежда 35 или 16 мм филмова лента, нито камери, нито уреди за звукозапис. Ние трябва да внасяме всичко това. Нашата екипировка е аналогична с другите, познати на световния пазар и произвеждани за текуща употреба. Ние не притежаваме леки, портативни камери, изпробвани през последните години. Лаборатория беше построена неодавна, но по причини, които не ми са известни, тя беше оборудвана за извършване прехвърлянето от 16 на 35 мм. Обикновено тези процеси се извършваха от чуждите лаборатории, но поради спецификата на нещата това представлява такава компликация, че сме принудени да правим изключвайки филмите за телевизията, всички останали филми на 35 мм.

Както се вижда, техническите ни условия са неблагоприятни за директно кино — метод, който се употребява през последните години от 1961 г. насам. Първите опити бяха извършени от документалистите. Така Илона Колониш заведе за работничките един късометражен филм (Изгубени минути), като се инсталира с камерата си за няколко седмици в една работилница и приучи работещите

щите там да бъдат снимани по което и да е време на деня, без да им казва дали се отнася за репетиции или за снимки. По този начин тя успя да открадне диалози и жестове, които иначе са неуловими за режисьора. Целта беше просто да се добие впечатление от атмосферата в една работилница. Така уловените елементи не позволяват, разбира се, да се направи сериозно заключение за социалното или моралното състояние на заснетите лица.

Аналогични усилия характеризират късометражите, които двамата млади оператори Януш Жомбон и Габор Кенереш направиха за телевизията. Това са „На улицата“ и „Оптимизъм 62“. И тук още не става въпрос за нищо друго освен да се предложат няколко жанрови картини: радост от наблюдението, от издебването, в последна сметка упражнението за стил.

Документалният филм на Йозеф Киш, озаглавен „Свещен извор“, използва също много сцени, заснети импровизирано. Филмът показва едно място за поклонение. Още преди сто години един от нашите прочути учени протестира срещу факта, че вярващите един след друг целуват една и съща реликва, пренебрегвайки най-елементарните хигиенни изисквания. Филмът показва, че нищо не се е изменило оттогава и че всичко си върви, както е описано в протеста, формулиран преди сто години. Записани са също така слова, напомнящи за средновековието, проповеди, песни. (Може би след филма са взети мерки да се попречи на вярващите да поставят обичайните целувки върху краката на светията и да се задоволяват само с молитва.)

Във филма „Цигани“ на Шандор Шара и Ишван Гаал интервютата и думите, записани директно, помогнаха да блеснат документални кадри, отварящи нови перспективи пред прогресивните идеи. Филмът показва на екрана циганския проблем, толкова пъти дискутиран; провокираните разговори, изказаните молби, циганските ученици, които говореха за желанията и амбициите си пред учителката, предизвикаха мисли не само за социалните проблеми, но също така върху проблемите на човешкото достойнство.

Едва ли бе възможно да се постигне другояче това високо емоционално стъпало, даже в един дълготражен филм, където картината, предлагана от бохемските станове, напомнящи някои африкански села, би предизвикала ефект на романтично преувеличение. Не случайно аз говоря за „преувеличения“ на реалността, която би било невъзможно да се възстанови и която би могла да понесе кино само при условие, че ще бъде заснета с най-голяма автентичност.

Съавторите Гаал и Шара (които се обединяват като режисьор и оператор и сами монтират) направиха друг един забележителен опит в „Натам и обратно“. Тъй като текстовете във филма са смислени и понятни, звукът играе само един вид ролята на декор или на експресивна стойност, защото езикът, с който филмът си служи, е определен изцяло от изображението. Става дума за ония хора, които живеят в различни села, работят в Будапеща и в събота се връщат в къщи само за да дойдат отново в понеделник сутрин. Филмът внушава депримиращия характер на подобен начин на живот, като припомня атмосферата на пътуванията и свърталищата, където те прекарват седмицата. За по-голяма част от тях те са временни жилища и с това не е търсено „сензационното“.

Във филмите, за които току-що говорихме, по-голямата част от непосредствено уловените кадри са в една традиционна връзка.

През 1963 г. имаше три паралелни инициативи, с различна ориентация, но работещи определено в духа на директното кино, запазващи доминиращата роля на неподготвената камера, интервюто, изненадата и синхронното регистриране на картината и звука. Тук трябва да отбележа, че в момента, в който започнахметези филми, ние разполагахме с по-малко необходима скипировка, отколкото сега, и затова по време на самите снимки ние бяхме принудени да прибегнем до известни технически решения, неупотребявани у нас. Това особено важи за филма на Ласло Надаши, който носи името „Ева А—5116“ и който проследява едно събитие. Следователно той си служи с метода на репортажа на Ликок (непознавайки до това време филмите на Ликок и неговия метод на работа). Формата на филма беше вдъхновена от самия сюжет. Ева Кръч, едно младо мсмице от Краков, оживяло по чудо в Аушвиц, където е била само на няколко години, отгледана от едно ялско семейство, заминува да търси своите родители в Унгария, защото номера, татуиран на ръката ѝ, позволява да се предположи, че те могат да бъдат само унгарци. Вестниците публикуваха няколко фотографии на Ева като дете,

приканвайки всички, които я познават, да се представят. Между многото стотици хора, които познаха в нея своето дете, камерата избра десет и ги накара да разкажат какво ги кара да вярват, че това е тя, изчезналата дъщеря. Разказващите създават впечатление за страшни трагедии; това не са само събития отпреди двадесет години, които ще бъдат напомнени, но и тъгата на тези, които са останали сами. После Ева пристига в Унгария и тук започва втората част на филма, още по-вълнуваща — ако това е възможно — от първата: срещите на Ева с хората, които вярват, че са познали в нея своята изчезнала дъщеря, и от които само за едни тя може да бъде истинската. Тези срещи са регистрирани достоверно; нямаше никаква нужда от намеса, от нагласяне, от интервюта, дори текстът изглежда излъчен, тъй като емоционалният израз, съзлите, милувките, кратките прояви на радост заместват думите. Третата част е най-трагичната: медицинските анализи установяват, че никой от представилите се не може да бъде родител на Ева. Повечето от тях не могат да се откажат от надеждата, в която са се вкопчили.

Това кратко резюме на историята позволява може би да се разбере, че „Ева А—5116“ носи на екрана част от действителността, за която е немислимо да се направи игрален филм. Емоционалният пароксизъм, който е показан, проявите на радост и на болка, почти истеричните срещи и разочарованията не биха могли да понесат модерния език. Всичко това много лесно би могло да изглежда твърде патетично, много сантиментално. Още повече, че един обикновен филм трудно би позволил да се създаде такъв човешки тип, какъвто този филм представя чрез няколко добре забелязани детайла, с пълна автентичност.

Трябва да се съжaliaва, че поради липсата на лека, безшумна камера не беше възможно да се регистрира синхронно звукът освен при външните снимки. В апартаментите, в малките стаи, където върви звукът на по-голямата част от интервютата, бръмченето на камерата „Арифлекс“, с която разполагаха създателите на филма, не позволяваше звукозапис. Навън уличните шумове заглушаваха този на апарата, поставен и без това на малко разстояние от микрофона. За да се излезе от това положение, бяха заснети голям брой неми планове на персонажа, като впоследствие бе направен опит да се синхронизират тези планове с регистрирания звук. Монтажът беше започнат от звуковата лента и филмът беше композиран върху този звуков фон, приспособявайки към него наличните снимки.

Недостатъкът на този метод се съдържа не толкова в асинхронността. По-скоро драматичният ефект беше този, който пострада от факта, че от една сцена бяха регистрирани или образите, или думите, но много рядко двете наведнъж. Техническият екип не беше в състояние да следи намеренията на режисьора, което водеше до компромиси, и попречи на ефекта от филма.

„Развод в Будапеща“ — филмът на Мариани Семеш — обхваща друга област — частния живот, — показвайки на екрана героите си по време на развод. Преди да започне да снима, Мариан Семеш проучи голям брой досиета, за да събере материал за един филм, но — както тя сама по-късно разказваше — въпреки че искала да създаде драма, сюжетът я влечел все повече към комедия. Когато тя сне самите факти, успя най-после да създаде желания драматичен ефект. Консултирайки се относно досиетата и разисквайки проблема със съдната, тя избра случаите, които обещаваха да бъдат интересни. В приемната стая, относително малка, поставиха осветление и питаха заинтересованите дали са съгласни да бъдат снимани само няколко минути, преди да бъдат приети. Някои отказаха, но повечето сигурни в правотата на каузата си, без уговорки се съгласяваха техните най-интимни проблеми да бъдат разглеждани пред цял свят. Характерът на аудиторията, малкото движения, които извършваха представяните хора, правеха излишни твърде шумните портативни камери: образът и звукът можеха да бъдат регистрирани едновременно. Създателите работеха с техни апарати. Снимайки на моменти с две камери, те можеха да сменят оптиката и имаха възможност за различни гледни точки. Камерата не следи своите герои на излизане от приемната зала и се занимава с всеки един от тях не повече от 6—8 минути. Не се твърди в никакъв случай, че са казани за разводите неща, които не са ни били известни дотогава. Остроумните, забележителни наблюдения обуславят преди всичко изключителния интерес, който предизвиква филмът. Отнася се преди всичко до пълнотата на хората, до реакциите им при една такава трудна ситуация и начина, по който приемат свидетелските показания, често тежки и компрометиращи ги.

Третата, по-важна инициатива е моят собствен филм „Трудни хора“, за който ще говоря по-нататък.

Между филмите с аналогичен характер трябва да спомена филма на Марта Кенде „Светът на Ана Богнар“, въпреки че той не беше проектиран по екраните, а излъчен само по телевизията. Става дума за сляпа от рождение и преживяла целия си живот в една колиба жена, която на 50 години е настанена в сиропиталище. Лекарите се заемат с нея, с нейния случай и успяват след една операция да ѝ върнат зрението. Жената вижда за първи път в живота си и започва да опознава света, който я заобикаля; трябва ѝ известно време, преди да може да идентифицира нещата, които забелязва, с тези, които е познавала преди само по техните форма и име. Развитието на този интересен случай върви паралелно с една друга, полусоциална тема — все тъй млачевното състояние на колибата, където е живяла Ана Богнар.

Филмът би спечелил много, ако камерата беше показала времето веднага след операцията и периода когато Ана се запознава с видимия свят. Тъй като случаят не е такъв, има относително малко сцени върху процеса; ние научаваме повечето факти по разкази на лекарите, близките и самата болна. С една камера, наближава по-рано в събитията и по-подвижна, филмът би спечелил много.

Един друг късометраж на Марта Кенде „Успех“, направен специално за телевизията, показва на зрителите едно селско училище и почти свръхчовешките усилия, които полага учителката, за да развие интелекта на своите ученици, живеещи при неблагоприятни условия. Осъществен с метода на директната камера, филмът представя в продължение на месеци учителка и ученици, привикнали да не обръщат внимание на това, че ги снимат, да не се стесняват и смущават. Значително количество филмова лента е употребена за проследяване процеса на една вълнуваща еволюция на няколко изостанали ученика, чийто ум се отваря за знанието.

„Бял трън“, също филм на Марта Кенде, направен за телевизията, беше заснет в един цигански лагер. Той третира с повече детайли проблемите, поставени във филма на Гаал и Шара, за който вече стана дума, но по интензивност не е равен на „Циганите“.

Най-хубавата сцена от филма е буйният протест на една циганка, която не иска във филма да бъдат показани условията, при които живее. Нейните страстни думи, забележително уловени, са една смесица от свян, гордост, възмущение, страх и презрение: „Не ни снимайте, по-добре ни създайте условия за живот, достойни за човек!“ — казва жената; сцената е толкова вълнуваща, че зрителят изпитва чувство, което не е познавал преди.

Други два филма, които също използват импровизираното снимане, отбелязват в същото време ограниченията, с които се сблъсква методът. „Вина“ на Ишван Тимар и „Младежи“ на Юдит Вамош (последният е правен за телевизията) водят зрителите в затворите, между задържаните. Тъй като морално-юридически съображения са попречили на създателите да заснемат лица, режисьорът на „Вина“ съчетава текста на интервютата с кадри, представящи героите в гръб, или фигури в сянка или някои моменти от тяхното обкръжение. Въпреки любопитността на написаните изповеди филмът не предизвиква у зрителя наистина дълбоко впечатление, още повече, че в областта на идеите остава само в плана на обикновените случаи. На филма на Юдит Вамош бяха дадени по-широки възможности, съобразени с телевизията, да показва лицата, да наблюдава повече личните реакции, физиономии, като само очите бяха скрити зад черни очила. По този начин филмът спечели много като ефект. Двете продукции ясно доказват изключителната необходимост от лица във филмите, правени по метода на директното кино.

Методът, станал малко мода, вмъкна в редица късометражни филми интервюта без никакво основание, но този факт е без значение. Другите неправилни употреби на метода са по-тежки и свършиха с безизходица. Така например „Лице и опак“ на Шандор Цимо и „Среца“ на Юдит Елек. Първият е съставен от интервютата с три самотни млади жени, като в същото време показва и репортьора.

„Среца“ си служи с метода на психодрамата, използвайки среща на тридесетгодишна жена с един мъж, и двамата неженени. Двамата герои, които никога преди това не са се виждали, се запознават пред нашите очи, без да получат предварителни инструкции за начина, по който би трябвало да се държат. За да бъде сигурна в успеха на своето начинание, Юдит Елек е ангажирала за ролята на мъжа не обикновен аматьор, а писател, с надежда, че той ще може да импро-

визира по-добре, а това ще увлича и партньорката му. Опитът не сполучи; писателят (и без това с доста женствена гъншност) се задоволи с баналности, повтаряйки често думи, които би произнесъл и друг човек, попаднал в неговото положение. Присъствието на жената, нейното държание, което би могло да бъде интересно, не промени много цялостния ефект, тъй като зрителят си даваше сметка, че не героите на филма са объркани и несръчни, а самият автор.

В „Лице и опак“ ние присъствуваме на истинска пародия на жанр по-ради факта, че направените интервюта впоследствие са дублирани от професионални актьори. Резултатът от тази смесица е плачевен. Стана ясно, че формата, която породиха и развиха интервюто и вземането на мнения, не представлява нищо, ако те не са автентични. Същите факти, съчинени и изиграни, стават глушави и смешни, тъй като загубват същественото — спонтанността. Възниква проблемът: дали като приемаме метода на директното кино, преди да разполагаме с технически средства, вършим нещо друго освен имитация на дошлата от чужбина мода?

Същият въпрос беше поставен от някои след 1953 г., когато реалистичните тенденции на унгарското кино бяха квалифицирани като проникване на италианския неореализъм, без да се прави разлика между имитация и влияние. Защо ние не подражавахме на италианските филми отпреди 1953 г., още повече, че познавахме по-голямата част от тях? Очевидно защото социалните условия, нашата душевност и естетическите ни идеи ни правеха нечувствителни към тези влияния. Когато тези условия се оказаха променени и унгарският филм пое социална отговорност, подобна на тази, която носеше в своето време неореализмът, характерните за стила на италианския филм белези се появиха почти незабелязано.

Нещо подобно се случи и с методите на директното кино. Около годините 1930 в Унгария се породиха специфичен литературен жанр; „социографията“, която трябваше да изиграе първостепенна роля във формирането възгледите на прогресивната интелигенция. „Откриване на Унгария“ — такова беше заглавието на серията произведения, над които работеха едновременно както романисти и поети, така също журналисти и икономисти, съществуващи и до днес, без да имат претенцията на възтвущите „трайни“ творби, най-достоверните сведения за епохата. Така „Хора от пустата“ на Гюла Йлейш — една творба с неопределен жанр, която обединява автобиографията, спомена, социологията и „литературния“ елемент — днес е в петнадесетото си издание и беше преведена на повече езици от всяка друга творба на автора.

В Унгария този жанр-равносметка на живата действителност пренебрегваше литературните норми и изтриваше границата между роман, спомен и научен анализ, които имат свои традиции.

Жанрът, за който току-що говорихме, преживява от няколко години у нас едно възобновяване и е вероятно неговата традиция, а също и новите обстоятелства, които го възродиха, да създадат нещо аналогично в киното, даже без влияние на чуждия филм. И все пак бързината на процеса и неговото развитие се дължи на голяма степен на новите конкуренти, които дойдоха от чужбина. Може би не е необходимо да цитирам моя собствен опит, който показва колко документалността може да бъде плодотворна и как опитите, направени в чужбина, се свързват със специфичните национални проблеми, с личните идеи, стремящи се към премахването на тези проблеми. Около 1961—1962 г. това много ме занимаваше, при това имах случай да се реализирам. (Тук трябва да отбележа, че до този момент имах вече два големи филма зад гърба си и един трети в подготовка).

Виждах постоянно сред моя антураж, между моите познати, че инициативата, експерименталният дух, среща повече трудности, отколкото рутината и дребнавите съображения — което беше неизбежно. Човекът с инициатива среща навсякъде у високостоящите неразбиране, смятан е за неудобен, за човек, с когото е невъзможно да се работи, от когото е по-добре да се отървеш. Именно по тази причина често пъти виждаме как хора, които притежават творчески дух, се оттеглят, загубват смелост или стават цинични. Проблемът много ме занимаваше, но аз бях неспособен да го разгледам в рамките на един обикновен сценарий, а още по-малко в моя план, в който той заслужава да бъде разгледан. Тогава случай ми даде възможност да уча шест месеца в Париж. С леко сърце аз изоставих моите дотогавашни опити.

Без да имам предварително намерение да правя директно кино, моето пребиваване във Франция ми позволи преди всичко да се доближа до това течение.

Случаят поиска също да присъствувам на дискусията в Лион. Покрай това можях да видя филмите на Крис Маркер, на Ликок, на Руш и на Русполи. Трябваше да подчертая, че нямаш никакво намерение да изучавам спонтанния метод повече от който и да е друг. Решаваща роля изиграха моите лични предпочитания към литературата, която първа беше упражнила влияние над мен — социографичната литература, за която говорих по-горе. При завръщането си в Унгария си обещах да не си служа с този метод, за да не изглежда, че веднага имитирам видяното в чужбина. Докаато още пътувах, една статия и дискусията, която я последва (Възможно ли е в Унгария да се направи кариера?) бе породила идеята да се съберат по кинематографичен път мнения за материалните условия, при които работят младите инженери. Едва появила се, идеята беше унищожена от порядките на деня. Сюжетът беше крайно деликатен и тези, които бяха имали идеята, по-късно намериха впрочем погрешно, че той не би могъл да бъде разгледан напълно открито. Както те самите заявявах: или трябва да се направи нещо достоверно, но тогава филмът няма да види бял свят, или да бъде направен по начин, чрез който да получи разрешение за публични прожекции, а в този случай не си струва труда да бъде правен. След завръщането ми моето внимание беше привлечено от този сюжет и аз реших да се заложа с него веднага. Работата се проточи с месеци. Окончателното разрешение зависеше от успешния край на експеримента, защото (както научих по-късно) тези, които трябваше да решат, не можеха да си представят какво впечатление ще произведе филм от 90 минути, осъществен според спонтанния метод. Всичко това се разви през лятото на 1963 година в момент, когато опитите от този род се появяваха само в късометражните филми. Филмите на Рагозин „Върни се, Африка“ и „На Босуйри“ бяха вече проектирани по кината, но нито една продукция на Ликок, на Руш или на Крис Маркер не беше проектирана дори за професионалисти. Покрай недоверието, което се дължи на липсата на информация, бяха формулирани и други резерви по отношение на този филм без интрига и без професионални актьори. Ще може ли такъв филм да заинтересува публиката, още повече че не обещава нещо положително дори като снимки? И преди всичко: няма ли този филм да бъде много мрачен, с един разрушителен ефект, ако показва на хората конфликти без никакъв ретуш и тезис от гледна точка на прецизното изследване на противоречията? Защото нека не забравяме, че ние бяхме още много близко до епохата, в която, следвайки нашата дефиниция — целта на социалния филм не беше да показва това, което е, а това, което ще бъде или което трябва да бъде. Когато една част от моя филм беше готова, недоверието към жанра беше чувствително намаляло. Тази част с продължителност 15 минути бе заснета с участието на един млад архитект, чиито идеи, замислени в духа на Корбюзие, се сблъскаха навсякъде с отказ. В един от кадрите имаше интервю, което беше открито от гледна точка на характера на героя. Краят на опита даде възможност да се предскажат възможностите на метода. Тези, които присъстваха на прожекцията, за първи път виждаха една такава откровеност и простота. И странно нещо — тогът на суровата критика като че ли не безпокоеше и най-благоразумните. Веднага получих пари и необходимите технически средства за снимки (50 хиляди метра 35 мм лента). Можех да работя свободно, без никаква съпротива; до самия край никой вече не пожела да гледа заснетия материал и никой не ми каза с кого и за какво да правя интервю. Най-после филмът беше представен без никакви промени, точно такъв, какъвто го бях направил.

Исках да направя портрет на петима мъже, които устояват на отрицателните традиции на своята среда и правят всичко, за да реализират идеите си. Смятах, че ще бъде неправилно да показвам повече от 5—6 души, защото една прекалена фрагментарност нямаше да остави достатъчно време нито за абсолютното необходими сведения, отнасящи се до тяхната работа (аз исках отначало да разпитам техниците, защото техните изобретения са по-конкретни, по-достъпни), нито за личностите им. Първоначалният сюжет беше посветен на проблемите на младите технически кадри, но по време на подготовката съвсем изоставих този аспект на въпроса, защото сметнах, че проблемът, който разглеждам, трябва да бъде по-генерален и трябва да включи проблемите на младите общо. Поради силно интелектуалния характер на сюжета сметнах, че интервюто е най-подходящото средство. Да издებам, да снимам импровизирано не беше възможно, защото бях избрал моделите си далеч преди това. Те бяха поели ангажимент не само лично да сътрудничат и да отговарят на моите въпроси, но също така да поемат рисковете, които носеше публикуването на техния случай и техните конфликти.

Любопитно е да се отбележи, че в Унгария почти всички, които имаха инициативата да снимат чрез спонтанен метод, работят в производството на игрални филми и продължават да го прилагат там. Не знам дали феноменът е частен или генерален, но във всеки случай е фразантен. Това може би се дължи на факта, че методът е по-близо до обрисването на характер, отколкото до традиционната, илюстративна документалност; затова и документалистите не проявяват достатъчно необходимата гъвкавост, за да го възприемат. Директното кино упражни в известен смисъл по-голямо влияние също върху цялото производство на дългометражни. Истиня е, че това влияние се почувствува едновременно с новия стил на Антониони и на новата вълна, затова е трудно да се различи в каква степен трябва да се приписват на едното или другото течение неочакваните изменения в осветяването, многократната употреба на портативната камера, интензивността на фаровете, или изоставянето на старите правила за монтаж. Същото се отнася до развитието на една нова драматургия, от която почти всички наши най-добри филми носят следа. Постройката става по-гъвкава, диалозите по-естествени, способностите за асоциации у зрителя по-добре използвани и филмът като цяло е по-близък до живота. Даже правилата, отнасящи се до метража, като че ли изчезват благодарение на телевизията, където дължината на един филм е неограничена, където 25 минути са също така добри, както и 45 минути. Така не става нужда филмите да се увеличават или скъсяват, за да могат да бъдат прожектирани в кината; сюжетите са свободни да намерят формата, която им е необходима. Всичко това трябва да се припише към факта, че през последните години у нас интересът към автобиографиите, изповедите, дневниците — с една дума най-интимните и необичайни форми на литература — става по-силен от всякога и че най-добрите произведения през последните години принадлежат към цитираните жанрове. При това методът трябва да превъзмогне не само техническите трудности, но и да разсее известни недоразумения. Унгарската кинематографична преса също разтвори своите страници, за да даде гласност на споровете, които изтъкват опасностите от директното кино, неговата „аморалност“, неговите „потоци от детайли“, неговата „липса на ангажимент“. У нас тези дискусии останаха в по-голямата си част абстрактни и по-малко черпеха аргументите си от конкретните филми, отколкото от големите чужди имена и преднамерените догматични сващания. Струва ми се, че филмите, цитирани в началото на моята равностойка, достатъчно доказват, че този метод произлиза от творби с благородно етично вдъхновение. Когато нашето цялостно кинематографично производство показва белезите на известна регресия на сюжетите от общественния живот, филмите, осъществени чрез спонтанния метод, дадоха нов подем на социалните теми, внасяйки новост не само в тона, но също така нова кръв в цялото наше кинематографично изкуство. Някои от цитираните по-горе филми станаха национално събитие, предизвиквайки огромна дискусия. Това не беше жанр за кинематографисти, които нямат какво да кажат. От социална гледна точка това беше по-ефективен жанр, поемащ върху себе си многобройни рискове и отговорности.

Спонтанността не изключва предварителната концепция като възможност — също, както при учения, който работи с хипотези, дори ако понякога едно от неговите открития зависи от случайно, погрешно движение. Откритието не се състои само от детайли; веднъж дадени, те спомагат за цялостното разкриване на нещата. Защо творецът да няма правото да ги вижда, да ги подчертава. За нас, които открито се наричаме заангажирани творци, обективността и ангажиментът не са в непримиримо противоречие. Именно това е нашият социалистически ангажимент, изискващ от нас да гледаме реалността в лицето, строго и безмилостно. Нито за момент не съм се залъгвал относно илюзорността на „обективността“. От началото на работата непрекъснато изпадах в положения, които трябваше да реша; нещо, което аз правех доброволно, макар и под влияние на моралните и идеологическите си концепции. Може би почти всичко беше вече решено с избора на героите ми.

Ясно е, че картината, която предлага моят филм, би била съвсем друга, ако аз бях избрал моите изобретатели измежду ония, които поради една или друга причина бяха успели да реализират това, което искаха, или между примирителите се, които след известни неуспехи изоставят борбата, обезкуражават се или напускат бойното поле, покрито с ранени, с разстроени нерви. Аз се срещнах с голям брой хора и имах възможността да опозная цялата гама от различни типове „откриватели“. Решавайки да поставя в центъра на „Трудни хора“ борче-

ските, онези, които въпреки огромните трудности не губят смелост и са в състояние да продължат борбата, аз предреших също и моралното съдържание, концепцията и в известен смисъл даже начина на реализация на моя филм.

Тук може да се говори за обективност само в известен смисъл: опитах се да реша ситуацията без други съображения освен заинтересоваността на обществото и да оттегля от нея интимните закони на реалността, без да ги противопоставям на моите собствени мисловни конструкции. Все пак субективността беше донякъде неизбежна: нуждата да се избере това, което ще бъде по-релефно, и това, което ще изглежда непосредствено, изисква намесата на моя характер, на моите наклонности. Разбира се, аз избрах типа хора, към които имам симпатии. Така скицираните портрети са едновременно елементи на автопортрет и вид оправдание. Въпрос е дали този преувеличен акцент, който поставям върху подготвителните работи, се отнася само до „Трудни хора“, или важи за всички филми с „журналистически“ характер? Много е вероятно във филмите, правени по репортажния метод, подготовките да не игрият такава голяма роля; но трябва да кажа, че професионалната или техническата подготовка не са изиграли такава решителна роля при мен. Тъй като имах намерение да правя портрети, зад произнасяните думи преди всичко исках да уловя личността, характера на човека. Това съображение вече предопределяше избора на героите и считам за сполучени ония епизоди от „Трудни хора“, в които този стремеж е по-малко или повече осъществен. От петте портрета първите два не са така успешни, както ги мислех. Въпреки че в техните съдби имах много интересни детайли, не успях да получа от тях желаната непосредственост. В първия случай имах работа с човек с болезнена чувствителност, който се контролираше и владееше много, с един необичаен маниер по време на снимките, затова неговата истинска личност остана скрита. Във втория случай интервюираният беше много затворен човек и беше невъзможно да стане по-общителен. Трябва да кажа, че според мен употребата на спонтанния метод изисква не по-малко индивидуалност и лични качества, отколкото един игрален филм. Нещо повече! За да направи един дълготражен филм, творецът разголага с вековните традиции на театъра и главно на литературата плюс тези на киното, които не само му служат за ориентация, но му поставят вътрешни граници, благодарение на които е почти невъзможно да се обърка, и тук не мисля само за възможностите на драматургията и формата, но също и за това, какво трябва да се съдържа в това, което искат да представят. Те имат на свое разположение репертоар от възможни човешки характери, който им позволява дори при една посредствена култура да намерят път и да реализират филми поне на средно ниво. Режисьорите на директното кино не разполагат с такива жалони; техните сюжети са винаги единствени и винаги различни, те се изменят даже по време на работата и не могат да бъдат реализирани с едни и същи средства. Опитът, който предлагат кинематографичните традиции, е много повече извор на грешки, отколкото жалон. Така не вярвам, че творбите на директното кино трябва да се сравняват с игралните филми поради единствената причина, че няма фиксиран сценарий и професионални актьори, както и не мисля, че на всяка цена трябва да имат една история или анекдотични елементи.

Опитите, правени до днес, сами по себе си са достатъчни за изчерпване на съществуващите човешки отношения, които се разиграват в план, до който този метод ни позволява по-добре да се приближим. Отнася се до един подбор, който всяко изкуство, всеки жанр прави с течение на времето. От много време скулпторът забравя, че това, което той вае, притежава също цвят. Той работи с мрамор или с бронз и никога не боядисва своите статуи нито с естествени, нито с фантастични цветове.

Какви могат да бъдат тези отношения или по-точно тези реалности? Ако сме изживели наивната вяра, според която е достатъчно да се доверим на камерата и да филмираме всичко, което минава пред очите ни, опитвайки се да направим равностойка на направените досега опити, смятам, че най-богатите възможности се предлагат от отношенията, съществуващи между индивида и обществото. В този план личността се разкрива по един по-открит и по-свободен начин; малките детайли, наречени незначителни, при демонстрацията на чувствата притежават по-богато значение. Това, което се прави, изкуство ли е или не? Ще бъде много смешно да се дискутира. Понятието изкуство не се ли мени постоянно? Тези, които бяха закърмени с митологичните сюжети на епопеята, не смятаха и романа за изкуство.

От това, което може да им се предложи, не може да им се предложи нищо, което да бъде оценено.

Обратно, аз смятам, че спонтанният метод е по-малко подходящ за представянето на интимни психологически процеси, за детайлирано обрисувание на емоционалния живот. Това, което той може да предложи в тази област, не е ниго по-богато, нито по-автентично от това, което един игрален филм или един професионален актьор предлагат. Когато се касае до издебване на психологическия процес, откровеността и непротиворечивостта в поведението на героя рядко са гарантирани, въпреки че това са качествата, придаващи голяма сила на импровизираното снимане. Напротив: случаят без психология остава една проста вестникарска хроника. Без съмнение нито един кинематографист няма да си позволи да пренебрегне факта, че неговият филм ще бъде прожектиран пред определена публика, и това изисква от него известни драматургични качества. Но тези драматургични качества трябва ли да бъдат същите като в игралния филм или трябва да напращаме „драматургични качества“ (този път в кавички) на един нов жанр дори ако той в момента не е разбираем за мнозинството от публиката? Съществува интелектуално напрежение и атмосферата също може да притежава драматургични качества; чувствата, които те могат да предизвикат у една част от публиката, не са по-малки от тези, които предизвиква гледането на един исторически филм у друга част от тази публика. Достатъчно е да си спомним за камерните музикални произведения, които също не са оценявани от всички слушатели. Но никой не мисли да им отнеме правото на съществуване.

Нахлуването на действителността не предизвиква поляризация сред нашата кинематографична продукция, действителността и въображението не са разделени, както в изобразителните изкуства, където фотографията детонира копирането на природата. Процесът показва по-скоро обратна тенденция: „голата“ действителност заема все по-голямо място в игралните филми. Причината е може би в това, че тъкмо благодарение на развитието на тези леки апарати за снимане, които от малките детайли на действителността оформят образа на една автентичност, непозната днес, „човекът е станал видим“ според забележителния израз на Бела Балаш. Не човекът, представен чрез изкуствата, на сцената или в романите, а реалният човек. Много е възможно тази еволюция да изисква от нас един съвсем нов начин на възприемане на кинематографичното изкуство. За да създадат абстракция, изкуствата си служеха досега с абстрактни елементи. Действителността със своите точно регистрирани детайли, без да понесе никакво изменение, за пръв път изглеждаше като съставна част от тази абстракция. Реалността се транспортира в един нов свят на изкуството, който напълно запазва реалността на детайлите. Именно това откриха на времето Вертов и Айзенщайн със своите теории за монтажа, а по-късно и Ален Рене; именно това получава в наши дни един нов смисъл.

Сега ние можем само да подозираме последиците от тази констатация, както не можем да предвидим и какво ново ще донесе фактът, че до 10—12 години ниската цена на поргативната камера и филмовата лента ще направи от киното „популярно изкуство“ и да се снимат филми няма да бъде по-скъпо, отколкото да се учи пиано.

Филмите ще се раждат така, както днес стиховете: без предварителна команда, без материален риск, без търговските компромиси, които произтичат от това. Ясно е, че тези филми няма да бъдат направени в студия и няма да имат нужда от помощта на актьорите, а ще бъдат произведения на директното кино. Какви красоти, какви нови цветове от реалността ще могат да се покажат на екрана! Филмът ще изскочи от тесните си рамки и възможността да се снима ще бъде отворена пред всички. Фактът, че най-отвратителното и предумишлено политическо убийство на нашия век беше заснето именно от един аматьор, е символичен, особено, ако се помисли, че Кенеди беше придружаван от най-големия в света кинематографичен екип, от телевизионни репортьори и от цяла армия професионални кинаджии.

Някои виждат в спонтанния метод и в разнообразието от планове, което носи един пълен със слабости, дори упадъчен метод, тъй като действителността е винаги по-сложна от нашата лична представа.

Но все пак феноменът нахлу в изобразителните изкуства, където след Сезан едно по-сложно изобразяване заема мястото на патетичните композиции и жанровите картини с литературни сюжети. Сравнението говори само за себе си.

Мисля, че анализът на Гароди в изследването му за Парижката школа („Летр Франсез“, 1965 г.), където той отново разглежда по един много остроумен начин промените, нахлули в областта на изобразителните изкуства вследствие на нашия изменен и усложнен от диалектиката мироглед, обяснява също новите насоки на киното.

„Пред нашите очи през XX век се изработва една нова концепция за действителността, за истината, за ценностите, които се характеризират преди всичко с изискването да се отхвърли догматизмът на „първоначалната даденост“: в епистемологията това съдържа, както доказва Бешелар, изоставяне на интуицията — чувствена или умозрителна — и обръщане към неограничената диалектика на познанието — при което вече не се напредва съвсем праволинейно, за да се даде стабилност и еднозначност на решителните заключения и изводи, а се процедира от коригирана хипотеза към хипотеза за коригиране чрез един безкраен процес на всеобща реорганизация. Изучаването на съвременните машини (за информация или за енергия) според трудовете на Норберт Винер и развитието на кибернетиката води, както подчерта М. Симондон, към паралелни заключения: отказването от механичната и аналитичната концепция на „елементите“ в полза на понятието за вътрешно и реципрочно регулиране, за всеобща реорганизация, за тоталност — ако не органична, то поне решителна, — което внуши идеята за „диалектични машини“, характерни за една нова индустриална революция. Същото е и в естетиката, и в морала, където съвременният хуманизъм не намира основата си в една готова „природа“. Не постоянна диктатура, а все още една безкрайна диалектика на мъката, на риска на създаването.“

В търсенето на жанровите възможности следването на реакциите на публиката ни предложи много интересни и показателни белези. След прочитането на стотици писма и след всичките срещи, които имах с най-различни хора след представянето на „Трудни хора“, ето няколко от заключенията, които направих. По-голямата част от моите кореспонденти и събеседници говореха за откровеността, за неконформизма на емоцията и впечатлението, за това, че във всички посоки се разкриха възможности да се изменя курсът на събитията. Дори ако се отнасяше само за разказани минали събития, обстоятелството, че чуваш да говори направо този, който е преживял събитието, те кара да забравяш, че се отнася само до един разказан факт. Можеше да се констатира също, че едно обикновено човешко лице, заснето в едър план, може да бъде така вълнуващо, както най-хубавия пейзаж, и че класическото лице на професионалния актьор рядко пъти е по-интересно. Обикновеният драматичен елемент е заместен от интелектуално напрежение и от единството на концепцията. Макар че става въпрос само за преживени събития, зрителят може да даде свобода на въображението си, защото елементите на действителността са винаги по-богати, отколкото тези на историте, измислени от нас: зрителят има начин да избере елемента, който трябва ярко да изпъкне в даден момент.

Транспонирането предизвиква почти винаги избора на известно крайно средство — изоставянето на баналността, както и на всичко, което е много крещящо. Въпреки че и те са реална част от живота. Във филмите, снимани чрез спонтанния метод, най-абсурдните малки факти остават непроменени и изглеждат абсолютно автентични за разлика от литературата, където животът се нуждае от оправдание. Любопитно е колко записани думи ни изглеждат глупави за четене; но когато ги слушаме и гледаме лицата, именно безпорядъкът ги прави привлекателни. Веднъж поисках съгласието на един пълномощен министър, за да покажа във филма „Днес или утре“ един пасаж от интервюто, което направих с него. Мислех, че навсякъде е така (у нас най-обикновената фраза не може да съществува във филма без съгласието на заинтересувания). Тъй като пълномощният министър не можеше тъкмо този ден да присъства, разбрах ме с него да му изпратим въпросния текст, за да разреши да бъде включен. Изпратеният текст случайно попада в ръцете на неговия секретар, който сметнал, че филмът още не е сниман и че въпросният текст е пасаж от сценария: той ни даде да разберем, че го намира много комплициран, че текстът не може да бъде казан такъв, какъвто е, че трябва да бъде изменен. Накрая той едва повярва, че министърът вече е казал без никаква трудност това, което той смяташе няколко минути по-рано за невъзможно.

Същото е и с образа; когато кадрите в един документален филм или в един преглед са много подредени, много разпределени, зрителят не ги приема като истински. Малките несъвършенства, зърнестият образ, фактът, че важните

неща почти изскачат от екрана, че героите обръщат гръб на камерата и т. н., всичко това, вместо да пречи, в крайна сметка дава повече живот. Това, че тези способности понякога се обръщат в маниерност и че често на екрана не се различава точно това, което би трябвало да се види, по същество не изменя нищо; това е участта, която очаква всеки нов метод: той става моден артикул.

Че импровизацията е способна да обогати образа и че нейната привлекателност се съдържа в съвсем други неща, а не в техническото несъвършенство (при това какъв е смисълът от отекченето, което пораждат филмите, задоволяващи се с имитиране външните елементи на импровизацията), аз можах напълно да си дам сметка по време на снимките на последния филм. „Пшота“ проследява раждането на статуята на една от най-забележителните актриси на унгарска сцена, изваяна от жената-скулптор Ершебет Шаар. Филмът, който представлява портрет на двете жени, е изграден върху два разговора, които водих с моите партньорки и които можах да запиша само на магнитофон. В единия от разговорите скулпторката говори за трудностите, които среща по време на моделирането, и с ярост се оплаква от компликациите, които актрисата ѝ създава, като не е редовна на срещите им. По този начин статуята рискува да остане незавършена. В другото интервю говори актрисата: тя изтъква причините, които ѝ пречат да съдържа обещанията си. Разказва, че е претоварена с работа, защото това, което печели в театъра, не стига, за да покрие разходите ѝ, затова тя е принудена да приема ангажменти и в телевизията, и в радиото, и в киното. Другите въпроси изникват постепенно по време на разговора: скулпторката говори за противоречията, които предизвиква у нея актрисата като човек, за своята несигурност, за съмненията си. Камерата следи двата разговора.

Тъй като Ирен Пшота не би могла да се съблича, аз подписах с нея един договор от три дни за „роля“, където тя трябваше да позира за бюст. Операторът и аз се настанихме в един ъгъл на ателието и филмирахме работата на статуята от първите ѝ проекти. Ние малко повече засилихме обикновеното осветление, но без да изменяме обстановката на стаята. Когато осяних какво имам намерение да правя, скулпторката изрази оласение, че ще се чувства неспособна да работи в присъствието на непознати. Любопитно нещо: проекторите бяха тези, които спасиха положението, защото ние създадохме в доста лошо осветеното ателие — през зимата, когато външната свежина беше съвсем слаба — една такава приятна обстановка, че скулпторката, която видя свия модел буквално в друга оветлина, се зае трескаво с работа, без да се притеснява ни най-малко от нашето присъствие.

По време на композирането на филма изглеждаше, че някои пасажки от разговора с актрисата трябва да бъдат повторни поради технически причини. Това би било най-простото нещо на света, ако не се отнасяше до синхронизация, още повече, че изключителната актриса трябваше да повтаря собствените си думи. Нито една дума обаче не може да бъде повторена по същия начин! Прослушването на оригиналния запис ни учудваше все повече и повече със своето богатство. Този импровизиран диалог позволяваше да се следи зад фразите, съставлящи логична верига, резонансът от другите мисли и — съвсем като в най-добрите драматически диалози — от половин дума, от повтарянето на друга се отгатваше, че се касае за съвсем друго нещо; можеше да се следи течението, ехото, изоставените мисли и пораждането на нови. Текстът беше толкова богат и значението му толкова сложно, че репродукцията изглеждаше безнадеждна, тъй като беше невъзможно да се създадат отново точните обстоятелства и обстановка, в която той беше роден.

Фактът, че директното кино си проби път в Унгария, очевидно не бива да се приписва единствено на новите методи на работа и на телевизията. У нас това е резултат на новите изисквания на интелектуалния и социалния живот, изисквания, които изпревариха нашите технически възможности които изискват настоячивостта на познавач новите начини на снимане, на звукозапис и тяхното използване. Причините са същите като тези, които към 1920 г. предизвикаха инициативата на Дзига Вертов; неговият подвижен екип бе създаден едва по-късно. Но ето какво казва той в прочутия си манифест:

„Киноокото — това е връзка между науката и актуалността за обща борба срещу обкурантското кино, за комунистическо дешифриране, за освобождение на пролетарското въображение.“

„Киноокото, това е възможността по един организиран начин да се вижда и да се чува целият свят, възможността на работниците от всички страни да

се виждат, да се чуват и да се разбират едни други. За ненадейно снимане, чрез ненадейно снимане, но да се покажат благодарение на него хората без грим; да се хванат с камерата в момента, в който те не играят; да се покажат мислите им благодарение на камерата; киното като възможност да изяснява, да освети тъмнината, да извади на бял свят това, което е скрито, да се оголи това, което е маскирано, играта без игра, истинската измислица, ето това е „киноправдата“.

Освен другите естетически причини, за които ние няма да говорим тук, но които еднакво допринесоха за развитието на съветското авангардистко кино, думите на Вертов ясно показват необходимостта от познаването, разкриването и демаскирането на реалността. Въпросната необходимост действа и като историческа еволюция, защото обществото, създадено от социализма, е общество, което се интересува преди всичко от фактите, от елементите на действителността.

Цял свят знае, че в епохата на сталинизма инициативата на Вертов беше все повече и повече отхвърляна на заден план. Субективизмът нямаше нужда от този метод защото той не приемаше отразяването на действителността освен в такава степен, каквато беше удобна за момента.

Абстракция, съставена от няколко бледи инициативи, унгарското кино преди освобождението произвеждаше само търговски филми, подчинени на театралната конвенционалност.

Необходимите условия за успешни художнически усилия бяха създадени едва след 1945 г. Но годините на развитие на новата кинематографична продукция бяха също годините на „култа към личността“ и не бяха удобни за спонтанно изразяване на действителността. Условията за автентично репродукциране на действителността се създадоха едва след 1955 г. паралелно с реализма, който си проби път в политиката. Тези, които познават унгарските филми, може би си спомнят няколко продукции, родени през 1955—56 г.: „Любов на въртележката“, „Г-н Ханибал“; „Момичето от Черния кос“, които представят моменти от действителността вече в по-правдива светлина.

Разглеждайки времето, през което инициативите в киното в чужбина започнаха да се развиват, интересно е да се констатира, че то съвпада не само с разпространяването на телевизията, но също така с края на най-трудния период на студената война. Голяма част от тези инициативи бяха в подем в момента, когато международната атмосфера стана много по-благоприятна за по-свободно разкриване на действителността. Този процес беше прекъснат в Унгария за няколко години поради събитията в 1956 г. и ако сега ние сме в състояние да обясним появата на директно кино, това значи, че равновесието е възстановено и условията отново са благоприятни за показване на действителността. Това е един естествен процес, защото аз съм убеден, че тъкмо социалистическото общество предлага най-добрия терен за този метод. Тук творецът е свободен да тласне анализа към най-големи дълбочини и да направи най-строгата преценка. Той рискува най-много да засегне интересите на една група хора или на някои ръководещи, разбира се, далеч съм от мисълта да утвърждавам, че това не е опасно), защото у нас няма класа, чиято власт да почива върху привилегиите на частната собственост и чиито интереси да бъдат ощетявани от изискването за един по-съвършен ред на нещата. Не е задължително критиката да влиза в противоречие с основните институции на обществото. Щастие то на индивида зависи точно от най-безупречното функциониране на тези институции, от най-рационалната организация на социалното производство и от най-пълната реализация на социалистическата демокрация. Това конформистко положение ли е? Само в случай, когато под претекст за „защита на народните интереси“ се отрича критиката на грешките и противоречията, като се противопоставят те на цялостните интереси на обществото. Възможността да се каже цялата истина съвпада — за първи път в историята — с интересите на социалния режим. Това, че някои хора не искат да признаят тези факти, че предпазват режима именно от истината и го противопоставят на нея (понякога успешно), не може да измени нищо по същество. Не е случайно, че киното наистина се разви именно в първата социалистическа страна. Могат, разбира се, да ми противопоставят неразумните ограничения на политиката в епохата на догматизма — тези същите, които заглушиха инициативите на Вертов. Не бива обаче да се забравя, че става въпрос за една преходна, макар и доста продължителна епоха.

Субективизмът не е единственият виновник за раждането на схематизма в

изкуствата. В Унгария например, това направиха условията на едно полуфеодално общество, които се трансформираха — за относително късо време — в социалистически условия. Но изменението на икономическия режим не предизвика веднага изменение на феодалните човешки отношения; те бяха много заострени, за да изчезнат за един ден, и продължиха да съществуват — нещо повече, те се представят деформирани, под нови форми и понякога под социалистическа маскировка.

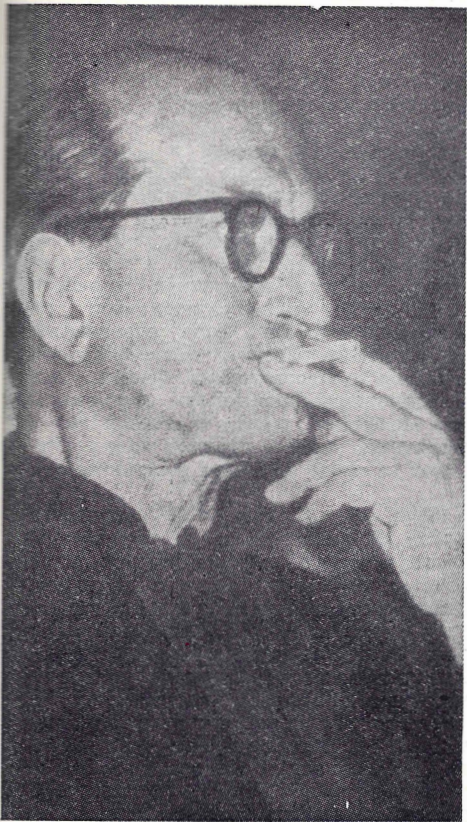
Другите отношения, по-еволюирали от първите, но еднакво анахронични, буржоазните, продължиха също да съществуват. Революционните и нови форми на човешките отношения също се появиха, но за един полуфеодален мантилет те, разбира се, или изглеждат доста буржоазни, или просто анархистични. Много е трудно за един творец да намери пътя си в такава сложна ситуация и неговата енергия често пъти се поглъща от усилието, което той посвещава на опознаването и изясняването на най-основните категории и схеми. Ето защо често се срещат филми, реализирани по твърде примитивен, твърде схематичен сценарий; сценарий, който би трябвало да служи за отправна точка, а не като фиксирана база за филмова продукция.

Директното кино може да спомогне за развитието на по-комплексно виждане на нещата, а истинските детайли в план, който показва нещата без украсяване, са често много богати и могат да разкрият цели светове. Лъчите Х на директното кино проникват в дълбочините, разкриват много повече от най-добре изградените мисловни конструкции и ни помагат да се освободим най-добре от предразсъдъците, от илюзиите, от табутата и идолите. Телевизията също спомогна да се измени готовата концепция, която имаме за заобикаляния ни свят. В директните предавания на телевизията абстрактните марionетки на изкуството се показват без маска и говорят собствения си език в една светлина, съвсем различна от оная, която са имали в нашите разкрасени мечти. Тези условия и интелектуалността имат особено значение в една кинематографична продукция като унгарската, която се мъчи да бъде дейна не икономически, а културно-просветно. Както е известно, унгарското кинопроизводство е национализирано; това се отнася също за разпространението на филми и управлението на киносалоните. Не търговските условия са тези, които определят наличните възможности на инициативата. Това е гаранция за огромните преимущества в областта на търсението и новите опити. Достатъчно е да цитираме тук примера на студиото „Бела Балаш“, където младите кинематографисти могат да правят филми, без да бъдат задължени да ги представят. Те могат да се посветят на експеримента и толкова по-добре, ако резултатът е добър. Ишван Гаал и Шандор Шара реализаторите на „Циганите“ и „Натам и обратно“, са равноправни членове на студиото и първата им предстои няколко пълнометражни филма.

Еманципацията на търговските филми от случаен характер също предлага по-широки възможности на по-старата генерация; това от гледна точка на директното кино, което както и в другите страни няма много широка публика, има съвсем особено значение.

Централизираното ръководство на кинопроизводството притежава и известни неудобства; централизацията съдържа винаги опасност от уеднаквяване и много голяма възможност за ръководещите да показват личните си вкусове и предпочитания... Тези неудобства не са все пак неизбежни и е възможно да се създаде (като кинематографичната продукция остане изцяло в ръцете на държавата) една организация, в която личните тенденции биха могли да бъдат по-добре защитавани и ще бъдат предпазвани от неудобствата на една прекалена централизация. Една от пречките, които среща днес спонтанният метод, е фактът, че тези филми не се разпространяват в чужбина. Говоримият език играе в по-голямата част от тези филми първостепенна роля, а дублажът на чужд език е невъзможен тук, защото съществено е именно единството на израза на лицето ѝ, думите, а преводът унищожава някои специфични качества на спонтанността. Надписите не са добро разрешение за тези филми, защото те отвлечат вниманието от лицата. Специфичният характер на темите също представлява трудност, но тя може лесно да бъде разрешена. Ако копродукцията и международното сътрудничество имат някакъв смисъл, то той би трябвало да се прояви тъкмо в тази област.

Всъщност каква беше мечтата на Вертов? „Това е възможността по организиран начин пролетариите от всички страни да се видят, да се чуят и да се разберат едни други.“



«СВЕТЪТ — 68»

воя за детайлите. Нашият колектив се намира още в стадий на търсене. Няма още и готов сценарий, той ще се появи в резултат на проучванията, които вършим в момента. Ще се опитам да изясня замисъла, без да излагам нито сюжета на филма, нито неговата форма.

В наше време навсякъде и все по-често се срещаме с проблема за младежта. В някои страни младото поколение се нарича „поколение хикс“. То вълнува педагози и социолози, журналисти и писатели, бащи и майки, кинематографисти и съдии. По адрес на сегашната младеж се сипят немалко упреци. Обвиняват я в бездейност, в ранен скептицизъм, в липса на контакт с възрастните, в нарушаване на общоприетите норми на поведение. Мнозина се дразнят от прическата на младите хора, от техните панталони, от песните и танците им, от техните забави, понякога доста груби. Но младежта устройва и демонстрации срещу войната във Виетнам, изгаря повиквателните си, борисе за правата на човека. Заедно с това всеки лондонски или парижки полицай може да ви каже, че голям брой от престъпленията се извършват от младежи, че юноши употребяват наркотици, хулиганствуват, крадат автомобили, нанасят побои, че девойките много рано стават жени, че съзнателната грубост и жестокост твърде рано навлизат в живота на младото поколение. Кой е виновен? Мисля, не само момчетата и момичетата. Вероятно отговорността трябва да се сподели и от някой друг.

Нека помислим какво става сега в света. Дали младежите, които влизат в живота, не виждат много странни и понякога страшни неща. Ние живеем в блестящ, забележителен век, век на нечувано развитие на науката, техниката и материалната култура. Но едно-

Документалният филм на Михаил Ром „Обикновен фашизъм“ е дублиран на десетки езици и се прожектира с голям успех в много страни на Европа, Азия и Америка. Над какво работи сега режисьорът, какви проблеми ще заsegне в своя следващ филм? Отговор на тия въпроси намираме на страниците на „Съветски екран“ в интересното интервю, взето от кореспондент на списанието.

„Сега пристъпвам към събиране на материали за моя нов филм. Неговото работно наименование е „Светът — 68“, от което може да се извади заключението, че се надявам той да бъде завършен през 1968 г. Разбира се, това название е временно и може да се промени. „Девет дни от една година“ бе игрален филм, „Обикновен фашизъм“ — документален, но за мен тези две кинопроизведения представляват развитие на една и съща тема върху различен материал. „Светът—68“ ще бъде тяхно продължение. Сега ми е трудно да го-

временно с това в нашето блестящо интелектуално време се чувства понякога липсата на разум. Понастоящем половината от човечеството хронически гладува. Неговите хранителни ресурси се изчерпват с невероятна бързина. Големи градове като Ню Йорк, Лос Анжелос, Токио, Лондон и мн. др. стават почти невъзможни за живеене на нормални човешки същества. И въпреки това техният брой продължава да нараства. Хората се задушават в тях. Появиха се толкова много автомобили, че изникна въпросът за изчерпване на световните запаси на нефт. Проблем стана и водата за пиене. На земята сега има повече от три и половина милиарда хора. В 2000-та година те ще бъдат седем милиарда, а тридесет години по-късно дванадесет. Даже и най-оптимистичните буржоазни „пророци“ не могат да си представят ясно къде ще се поместят тия хора и какво ще ядат. Ежегодният прираст на населението надвишава производството на хранителни продукти. Всяка година процентът на гладувашите се увеличава, а успоредно с това нараства и тревогата, защото всеки знае, че съществува опасност от ядрена война. Сега в света има пет ядрени държави. Има сили, които им пречат за споразумения помежду си за забраняване на страшното атомно оръжие. Но утре тия държави ще станат шест, в другиден — седем, а след няколко години може би десет. Един млад европейец, доста образован за възрастта си, на въпроса, какъв иска да бъде и къде да живее, отговорил: „Искам да бъда келнер и да живея в някое тихо ъгълче на земята. Искам да бъда келнер, защото те са нужни навсякъде, а да живея в тихо ъгълче, защото там най-късно ще проникне атомната война.“

Бих могъл да продължа да изброявам парадоксалните проблеми на нашето време, те са твърде много. Младешта, която навлиза в днешния свят, чувства, че трябва да избере някакъв път, а често не знае какъв. От Втората световна война изминаха повече от двадесет години. На младите, които не са видели войната, или за които тя е някакъв мъглив спомен от детинството, предстои или да построят нов разумен свят, или да изгорят в огъня на една трета световна война. Но сега освен водородната бомба има и биологическо, и химическо оръжие, а и редица други технически средства, които са в състояние да прекратят напълно съществуването на човешкия род. Ето защо младежи з

много страни се стремят жадно да живеят и започват да търсят много рано удоволствията. От тия предварителни разяснения личи нашето намерение да направим филм-размишление, т. е. да продължим работата, започната с „Девет дни от една година“ и „Обикновен фашизъм“. Отново ще потърсим силно разнороден материал, ще прилагаме острия, резкия монтаж, скритата камера, внимателното наблюдаване, внезапните прехвърляния във времето и пространството. Някога Айзенщайн определи същината на кинематографа като „атракционен монтаж“. Това определение ни помогна в работата над „Обикновен фашизъм“. Построявайки филма, ние не забравяхме уроците от „Броненосецът Потемкин“, макар че оперирахме с документи, а не с игрални кадри. Методът се оказа още жив и плодотворен.

Герон на „Светът — 68“ ще бъдат млади хора от края на 60-те години, много различни и много приличащи си един на друг. Ние искаме да ги наблюдаваме, да мислим и чувстваме заедно с тях, да търсим заедно път в живота. А наред с това ще се опитаме да разгърнем широка панорама на съвременността с всичките ѝ странности и противоречия. Съществува в наше време ново и забележително явление, което ни позволява да говорим за младежта по-нашироко. Това е глобалният характер на събитията. Няма точка на земното кълбо, която да не е свързана с хиляди нишки с останалия свят. Бях в Рим в деня, в който Кенеди излезе с известната кубинска декларация. Караибско море е далеч от Италия и от този конфликт би трябвало да се вълнуват само САЩ, Куба и СССР. Обаче цял Рим бе обхванат от бурна тревога. Човекът на нашето време живее с интересите на планетата. От филма „Обикновен фашизъм“ се убедих, че зрителят охотно мисли заедно с автора, ако се поставят въпроси, вълнуващи всеки от нас, ако на зрителя е предоставена възможността да мисли сам. Моят задача в новия ми филм се заключава именно в това — заедно със зрителите, с моите съвременници, заедно с милионите мои млади приятели да помислим какво става сега в света. Нямам намерение никого да поучавам, искам само да помислим. Това е първото задължение на човека. Най-страшното от всички явления на XX в. считам масовото идолопоклонство. То може да приеме най-различни форми: обожествяване

на вещи, на кинозвезди, обожествяване на Хитлер, на Мао Дзе-дун. Може би най-страшният кадър на съвременността не е взривът на атомната бомба, а площадът Тангънмян в Пекин, където милиони хора в екзалтация издигат червени книжки с цитатите на „най-великия, най-мъдрия, най-гениалния“..., а над тая тълпа плуват стотици хиляди портрети.

В началото на 30-те години един европейски философ дал интервю на група журналисти. Между другото му задали въпроса: „Как смятате, господин професоре, ще има ли втора световна война?“ А той отговорил „Непременно.“ Попитали го, щом е толкова уве-

рен, може ли да каже кога. „Мога — бил отговорът. — Около 40-та година, може би година по-рано или по-късно, когато ще израсне новото поколение, което не помни войната. А повод винаги ще се намери.“

От времето на Втората световна война изминаха повече от двадесет години. Вярвам, че предсказанията на мрачния професор няма да се изпълнят пълноценно. Но за да не се случи това, хората трябва да помнят какво е било и да размишляват какво става сега на нашата планета. Това е и целта на моя бъдещ филм.“

ИЗКУСТВО И СВОБОДА

На тазгодишния кинофестивал във Венеция не бе допуснат до конкурс филмът „Далече от Виетнам“, дело на група изтъкнати, световно известни кино-творци, които изразяват солидарността си с виетнамския народ в борбата му срещу агресията. За да не допусне друг филм за Виетнам, направен в подкрепа на американската агресия, директорът на фестивала Киарини не разреши прожектирането и на „Далече от Виетнам“, като с това даде повод да бъде остро и основателно критикуван в печата. По-долу поместваме откъс от статията, излязла в списание „Вие Нуове“, и оценката, която видният френски кинокритик Марсел Мартен дава в „Летр Франсез“, за филма „Далече от Виетнам“.

Може би Китай е близо до Венеция, защото видяхме филма на Белокио „Китай е близо“. Може би и Гърция, и Перу са близо, защото и ръководството на фестивала, и журито, и критиците, и културните, и филмовите дейци протестираха срещу хвърлянето в затвора на композитора на филмова музика Микис Теодоракис и срещу арестуването на Луис Ноно в Лима. Близо е и Сан Франциско от филма „Холандецът“ за проявите на „черната съвест“ на „черната власт“. Близо е и Порту-

галия на емигрантите във филма „Скок“. Близки са дори и първобитните обитатели на Австралия, показани в един хубав документален филм. Много хора със своето ежедневие са близо до Венеция. Само една страна се счита далечна в кинематографическата география на сегашното ръководство на фестивала: страната-ключ. „Далече от Виетнам“ е заглавието на филма и фестивалът остана далече от Виетнам. А копие от филма беше близо, в самата Венеция, и можеше да бъде показано, но

не бе показано, защото някои не искаха да бъде показано. Киноекраните във Венеция останаха закрити за Виетнам.

Спираме се на този филм за далечен Виетнам, без да имаме намерение да провеждаме някаква кампания срещу Киарини, както той считаше, когато ставаше дума за тази творба по време на фестивала. Ние винаги сме подкрепяли усилията на Киарини в общата борба за обновяване на филмовото творчество. Дори няколко седмици преди откриването на последния фестивал във Венеция нашето списание „Ви нуове“ публикува специална статия, в която изказа положително отношение към становищата на Киарини. Следователно настоящите редове са лишени от всякакво предубеждение и зла воля, от всякакво намерение за нахърняване престижа на Киарини. Искаме само свободно да изкажем нашата критика, да защитим една културна политика, която не е привилегия на Киарини и която той за съжаление не отстоява с необходимата твърдост и последователност. Тази колебливост у Киарини пролича особено по време на фестивала, когато петдесетина италиански и чуждестранни журналисти протестираха остро и справедливо срещу отхвърлянето на филма „Далече от Виетнам“ и срещу неубедителните съображения за неговото отхвърляне.

Но може би е по-добре да разкажем самите факти, които разкриват и редица други важни проблеми.

Журналисти и критици правят всички възможни постъпки, за да превъзмогнат политико-културните съображения на ръководството на фестивала и да могат да видят филма за Виетнам, като се борят срещу затрудненията от технико-бюрократичен характер, които срещат и които естествено са можели да бъдат своевременно отстранени още преди откриването на фестивала. Никой обаче не може да каже дали усилията ще дадат резултат. Информационните агенции настояват също така да научат истинските причини за забраната на филма, но и техните запитвания остават без отговор. На зададените му въпроси за обяснения Киарини заявява: „Не ще позволя в собствената ми къща да се протестира срещу мене.“ Освен това Киарини забранява разпространяването на откритото протестно писмо на кинокритиците, отказва да покаже подписите под това писмо, разговаря насаме с отделни журналисти и директори на вестници и за обща изненада изказва пуб-

лично нападки, които са недопустими за един общественик с претенции за висока култура. „Би било много по-добре — заявява Киарини пред кореспондент на „Гадзетино“, — ако този печат и тези личности, на които много лесно се предоставя място по страниците на сериозните вестници, вместо да демагогуват глупаво, като измислят несъществуващи факти и неща, биха протестирали например защо в Москва...“

Ясно! Москва следователно не е толкова далече, колкото Виетнам. А какво да кажем за Монреал, където филмът за Виетнам е вече прожектиран, за Лондон, където ще бъде прожектиран в най-скоро време, за Ню Йорк, където също така предстои да бъде прожектиран, въпреки че там са „по-малко киаринисти от самия Киарини?“

В една кореспонденция за фестивала четем: „Журналистите и критиците, акредитирани на 28-я международен кинофестивал във Венеция, научиха, че ръководството на фестивала е отхвърлило филма „Далече от Виетнам“, създаден от десет от най-известните киорежисьори в света: Крис Маркър, Йорис Ивънс, Жаи-Люк Годар, Анис Варда, Рюи Гера, Уилям Клейн, Жак Деми, Клод Лелуш, Франсоа Райшенбах, Ален Ренé. Показването на филма не беше разрешено дори и за представителите на печата, въпреки че в случая се касае за едно от най-забележителните прояви на културното и филмовото творчество през годината. Филмът е отхвърлен с единственото неоправдателно оправдание, че бил „премного политически“, че представлявал „протестно писмо както манифестациите за мир в Америка“ и че тъй като бил представен и друг филм за Виетнам, създаден от Алесандро Пероне, трябвало да бъдат отхвърлени и двата филма, защото единият е за, а другият против независимостта на виетнамския народ. Журналистите и критиците протестираха срещу тези методи, срещу тази „културна политика“ и отхвърлят неубедителните оправдания; те настояват да се намери начин за утвърждаване правата на филмовото творчество и на културата, като се разреши прожектирането на филма още на този международен фестивал на киноизкуството“. Ако „Китай е близо“ до Венеция, Венеция не може да остане „далече от Виетнам“!

Случаят беше започнал така: голям брой журналисти от Франция и други страни, които бяха видели филма на

„десетте“ за Виетнам на световното изложение в Монреал и знаеха, че Киарини е получил копие от него, се срещнали с директора на фестивала, за да попитат, дали е възможно да видят по някакъв начин филма на Крис Маркър и колегите му. С израз на зле прикрита досада Киарини отговорил, че филмът бил получен на две отделни ленти, картина и тон и по тази причина било трудно да бъде прожектиран. Изненадани, журналистите възразили, че на всички, дори и на „по-малки“ фестивали трудности от подобен характер са били винаги лесно преодолявани (и наистина достатъчно е било да се повикат няколко кинотехници; за съвсем кратко време те са могли да устроят необходимата апаратура за прожекция на филм на две ленти). На тази забележка Киарини отвърнал, че филмът не бил филм, че бил лош, че бил „премно-го политически“, един вид писмо-обръщение и „освен това, знаете ли, имаше още един филм за Виетнам с противоположна тенденция, така че като отхвърлихме този филм, не можехме да не отхвърлим и другия...“ Озадачени и изненадани, журналистите помолили Киарини да им обясни например какъв е другият филм за Виетнам. Директорът обаче отклонил въпроса им с класическия израз за приключване на разговор: „Колко много неща само искате да знаете. Много, много неща...“ Преодолели първоначалното смущение, журналистите най-любезно възразили, че желанието им „да знаят много неща“ е техен професионален дълг и че дори не са и „малко“ нещата, които са успели да научат. На тези думи Киарини предпочел да покаже гърба си, обвит в плътен черен плат, и да се отдалечи ядосан. Какво могли да направят журналистите при това положение? Да протестират в името на журналистическата професия и на изискванията на културата, накарнени по един безподобен и недопустим начин, им се струвало напълно излишно, още повече, че екземплярите от обръщението им до фестивалния комитет, които те поставяли във витрината за съобщения на пресцентъра, били изземвани незабавно. Наистина на същото място беше поставено и протестното писмо срещу арестуването на Микис Теодоракис, подписано от журито и ръководството на фестивала с обръщение към всички журналисти да се явят в пресцентъра и да прибавят и своя подпис. Тази инициатива не можеше да не бъде поздравена, но в същото време нетърпимостта към про-

теста срещу забраната на филма за Виетнам противоречеше на либералността спрямо протеста в защита на Теодоракис. Означаваше ли това различно отношение към двата протеста, че на фестивала във Венеция журналистите и критиците могат да протестират само когато директорът е подписал протестното писмо, а в други случаи не могат да протестират? На този въпрос Киарини беше отговорил, че в собствената си къща не разрешава да се протестира срещу него. По-късно пък той издаде съобщение, в което уточнява съвсем друго становище: „Ръководството на фестивала уведомява, че френският филм, получен на 14 август в копие без говор, не отговаря на минималните изисквания за показване пред публиката независимо от обстоятелството, че всички срокове са изтекли и програмата е вече публикувана. Що се отнася до филма „Виетнам, война без фронтове“ на Алесандро Пероне, съобщава се, че тази творба е отхвърлена по единодушно решение.“ В превод на френски и английски език съобщението гласеше, че минималните „изисквания“ са *la moindre qualité et the qualifications*, т. е. изискуемите „минимални качества“ и „достойнства“. С други думи, касае се за преценки от естетически характер. Но как е било възможно да се направят тези преценки, след като филмът е бил прегледан по копие без говор и както станало известно по-късно, след като дори не е бил видян целият филм, тъй като Киарини и един от сътрудниците му са гледали само няколко части в продължение на 35 минути и след това са прекъснали прожекцията, защото са сметнали, че са видели достатъчно от филма, а са имали и други по-важни ангажменти? Още по-произволни са преценките за някои филми, получени на фестивала и допуснати до прожекция, въпреки че при обявяването на програмата не са били още завършени... Очевидно по същество никой от аргументите на Киарини не издържа на критика.

Джани Тоти

Международният фестивал в Монреал се утвърждава като проява на високо художествено равнище. Тази година тук бяха представени редица филми, получили висока оценка и на други фестива-

ли, като „Земя в ужас“, „Барьерата“, „Въпрос на сърце“, „Чужд вятър“, „Театърът на г-н и г-жа Кабал“, „Срещал съм дори и щастливи цигани“. Най-голям интерес обаче предизвиква филмът „Далече от Виетнам“; неговото показване в Монреал, който отстои само на стотина километри от границата със Съединените щати, представляваше истинска бомба.

„Далече от Виетнам“ е колективна творба, реализирана от Рене, Клейн, Ивънс, Варда, Лелуш, Годар, Крис Маркър и със съвместните усилия на десетки оператори, режисьори и артисти, които са участвали доброволно в създаването на филма с благородна цел, както гласи встъпителният текст към филма, „да потвърдят чрез своята професия солидарността си с виетнамския народ в борбата му срещу агресията... Авторите на филма не са имали за цел да осъществят документална творба за Виетнам, а да създадат филм, който да накара зрителя да се замисли за войната в тази страна. Във филма са използвани широко документални материали за събитията и различни изразни средства на киното, за да могат мислите да преминат в разговор и да станат разбираеми и близки на всички.“

Със своята правдоподобност и откровеност филмът оказва силно емоционално въздействие и представлява неповторим пример на диалектически анализ на едно съвременно събитие, чиято зашеметяваща жестокост извиква у зрителя повече чувство на възмущение, отколкото конструктивни разсъждения.

Почти е невъзможно да се даде точна представа за филма на онези читатели, които не са го видели; ще отбележа само, че той обхваща дванадесет епизода, всеки от които третира отделен аспект на войната във Виетнам и на явленията, които пряко или косвено настъпват в света като последица от тази война. Всеки от създателите на филма има свой характерен принос в съвместната творба: Клод Лелуш е заснел подготовката за въздушно нападение на борда на американски самолетonosач, действащ в залива Тонкин, Уилям Клейн — манифестации в Ню Йорк за и против войната, Аниес Варда — разказ на една виетнамка в Париж за американския квакер, който се самозапалил пред Пентагона в знак на про-

тест срещу войната, и Йорис Ивънс — спокойната и смела решителност на виетнамските граждани да отстояват на ежедневните терористични бомбардировки. Приносът на Ален Рене и на Жан-Люк Годар има повече личен, субективен характер: първият разкрива разсъжденията на един интелектуалец от Париж, който е изпаднал в душевно раздвоение, предизвикано от престъпната война; чрез него Рене предава гласа на злата съвест, т. е., както той сам казва, гласа на злата воля; що се отнася до Годар, той се явява на екрана, за да изкаже предизвикателни разсъждения, които завършват с искреното признание на нещастieto на човечеството от събитията, които ужасяват мисълта; той произнася и най-убедителните думи във филма, като заявява, че всеки трябва да „почувствува в себе си трагедията на Виетнам“, за да я разбере и да не стои пред нея като ням зритель.

За изключителното емоционално въздействие на филма допринасят не толкова документалните материали, по-голяма част от които са ни познати, колкото естеството на разсъжденията, които тази творба извиква у зрителя благодарение на изчерпателната и прецизна информация, поместена умело в отделните епизоди (изявленията на Джонсън и Хо Ши Мин), благодарение на творческия характер на монтажа на филма (в който проличава майсторството на Крис Маркър), както и благодарение на обстоятелството, че предлаганите разсъждения достигат връхната си точка с декларацията на Фидел Кастро („За да бием империализма има само един път — революционната война“) и декларацията на волача на негрите Кармишаел („На насилието на силните трябва да се отговори с контра насилие от страна на потиснатите“).

Прекрасният успех на филма се дължи на умереността на душевните преживявания, които предизвиква, а убеждаващата му сила — на обстоятелството, че трагедията на Виетнам се анализира от гледището на съвкупността на историческите и човешките взаимоотношения на тази страна. На всички онези, които са или се смятат „далече от Виетнам“, филмът дава материал и повод да преценят своята съвест и да определят своето отношение.

Нахлуването на американската кинематография в италия

В разпространяването на филми в Италия американците — винаги на първо място

Една от най-характерните особености на привилегированото положение, което американската кинематография има на филмовия пазар в Италия, е т. н. „промяна на националността“ на филмите по време на разпространяването им. Проблемът възниква, когато филм на дадена страна бъде взет под наем от филмов разпространител от друга страна. В този случай кинематографията на страната-производител понася чиста загуба, равна на размера на приходите, реализирани от чуждестранния наемател.

Така както е уредено разпространяването на филми днес в Италия, „промяната на националността“ представлява чиста загуба, която през миналия сезон възлиза на около 2 и половина милиарда лири. Докато американските разпространители са получили от експлоатацията на италианския филм 14% от общите си приходи, италианските предприятия са разпространявали само 16 американски филма, от които са получили едва един милиард и 200 милиона лири, или 8% от общите си приходи.

Показателно е съотношението на отчисленията от постъпленията в полза на италианските и на американските разпространители. Докато от общия приход от италианските филми на италианските разпространители се падат 82%, а на американските разпространители 18%, от общия приход от американските филми свързаните с Холивуд разпространители получават 90%, а италианските разпространители 10%. Тази разлика от 8% отива в полза на разпространителите отвъд океана и представлява за италианската кинематография загуба, която би могла да се изравни чрез съответно „отваряне“ на американския пазар за италианското производство (обаче и малкият брой италиански филми, които пристигат в Америка, минават задължително през ситото на холивудската монополна система за разпространяване). Тази загуба отслабва италианската кинематография, като се отразява неблагоприятно върху всички обществени и частни предприятия, които работят в областта на филма.

Американските предприятия, които разпространяват филми в Италия, намират благоприятни условия за разширяване на властта си благодарение на своите възможности да вземат за експлоатация най-рентабилните произведения на по-малките кинематографии. Миналата година например те „договориха“ 94% от приходите на английските филми и 64% от френските филми, представени в Италия.

Посочените дотук данни водят до един единствен извод, който може да бъде обобщен в две цифри: 54% от приходите от разпространението на филми в Италия получават американските разпространители, а 46% италианските разпространители. Разликата е очевидна и красноречива. Италианската кинематография трябва да си възвърне правото на предимство в разпространяването на филми в Италия, по-голямата част от което е все още в ръцете на американците.

Умберто Роси.
Из. в. „Унита“



жисьор Роберто Роселини е посетил Прага, където е водил преговори за реализирането на няколко филма за чехословашката телевизия.

ПОЛША

Йежи Жарник, известен полски документалист, дебютира в игралното кино с филма „Разходка в неизвестност“. Един млад писател среща в бившия лагер на смъртта Освенцим група млади туристи, оператори, снимащи филм в една от бараките, и група лекомислени младежи и девойки, които си уреждат срещи в лагера. Това поразява писателя. „Израсна поколение — е заявил режисьорът, — за което войната и масовото унищожение на хора изглеждат празни думи...“ Филмът на Жарник отново напомня неща, които не трябва да се забравят.

Режисьорът Тадеуш Хмелевски („Къде е генералът“) подготвя снимането на нова комедия за полския Швейк под условното название „Как започнах Втората световна война“. Нейният герой, казва режисьорът, е полски войник, който мечтае за героични подвизи, но неуспехите го преследват на всяка крачка. Без да е стрелял поне веднъж, той попада в плен у немците. Минава през цяла Европа и когато найсетне отново взима оръжие в ръка, немската армия капитулира и той отново трябва да търси случай да си отмъсти на немците.

Популярната полска артистка Беата Тишкевич („Първият ден на свободата“, „Пепелища“) се снима сега в телевизионния филм „Песен на тържествуващата любов“ по Тургенев. След това артистката отново ще играе във филм по Тургенев — „Първа любов“, под режисура на Анджей Вайда.

По разкази на писателката София Налковска режисьорът Андрей Бжозовски е снел филма „Медалиони“. В него са показани и документи на комисията по разследване на хитлеристките престъпления, сред които и рисунки-инструкции за концен-трационните лагери.

ИТАЛИЯ

Известният италиански режисьор Джани Пучини търси артисти за своя нов филм, в който най-малко десет роли ще бъдат главни. Режисьорът ще пренесе на екрана една от най-героичните страници на италианското съпротивително движение и ще разкаже за живота, борбата и трагичната гибел на седмте братя-антифашисти Черви, разстреляни от нацистите. Италианският селянин татко Черви, както всички го наричат, по зенарий е една от централните фигури във филма. Фирмата „Чентро-филм“, която ще реализира постановката, е поканила и съветски артисти да вземат участие в пробите за ролята на татко Черви. Най-успешна се е оказала пробата със съветския артист Олег Жаков. Наскоро той ще замине за снимки в Рим. Във филма ще участвуват още артистите Леа Масари и известният певец Джени Моранди (ако разреши военното командование, тъй като понастоящем той е войник). Ролята на майката е поверена на Симона Синьоре.

София Лорен и Антонио Гасман играят за първи път заедно във филма „Най-хубавият дом в Неапол“, постановка на Ренато Кастелани. Сценарият е изграден по комедията на Едуардо ди Филиппо „Тия фантазори“, която се играе в Италия с огромен успех. „Най-хубавият дом в Неапол“ е съвременна комедия, посветена на проблемите на брака и семейството. Мъжът страда от мания за преследване. Често нощем чува шумове и вижда дхове. Всъщност това са обожателите и любовниците на неговата красива жена.

Микеланджело Антониони търси в Испания място за снимане на своя нов филм. Сюжетът засега се пази в тайна. Знае се само, че в главните роли ще участвуват известните „битлси“.

Както бе съобщено, Франко Дзефирели екранизира „Ромео и Жулиета“ на Шекспир. За главните роли режисьорът е ангажи-

закевич с тази идея е про-низан образът на главния герой-майор Лубеннов. Закален в боевете разузнавач, по пътищата на войната той среща своята любов, своето щастие. Но за щастие човек трябва да се бори, то трябва да се отстоява. Пред изпълнителите на главните роли Л. Чурсина и А. Кузнецов стои задачата да покажат изстраданото щастие на своите герои и голямата цена, с която се постига то.

Разказът на Б. Лавренев „Седмият спътник“, посветен на пътя на интелигента в революцията, се екранизира в студията „Ленфилм“ от режисьорите Г. Аронов и А. Герман. В същата студия се снима и филмът „Хроника на пикирацията бомбардировач“. Това е разказ за съдбата на трима бойни другари, отдали живота си за защита на родината. Филмът се поставя от режисьора Н. Бирман.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Мартин Фрич, един от най-старите режисьори, снима в студията „Барандов“ своя 83-ти филм „Строго секретна премиера“ — за невероятните приключения на един автор на детективски романи, пристигнал в Карлови Вари да си почине и се лекува.

„Пансион за грешни мъже“ — така се нарича новият филм на режисьора Иржи Крейчи. Сценарият е създаден по пиесата на известния шотландски писател Шон О'Кейси. В главните роли участвуват И. Абрахам, И. Хреана, И. Янжулова.

Видният италиански ре-

рал съвсем млади изпълнители — 17-годишния Леонард Цайтинг и 15-годишната Оливия Ръси. И двамата са англичани и са били открити от Дзефирели на една училищна сцена, където изпълнявали второстепенни роли. „Бих могъл да се спра на някоя известна и много по-хубава артистка. Избрах Оливия, защото в нея открих такива черти на характера, които са близки до тия на Жулиета, според разбирането на Шекспир.“ Дзефирели, който вече веднъж е поставял на сцената „Ромео и Жулиета“, е направил за филма много с кращения. Както съобщава филмовият печат, Дзефирели се е решил да покаже сцената на сватбената нощ на младите герои — нещо, от което досега са се въздържали всички постановчици. „Мисля, че зрители няма да ме упрекнат в лош вкус. Не зная още по какъв начин ще покажа тази сцена. Тя ще бъде снета след завършването на всички снимки, когато вече филмът ще има своята физиономия“.

Клаудия Кардинале ще играе в новия филм на Дамяно Дамяни „Ден за флирт“. Нейн партньор ще бъде Франко Неро.

ФРАНЦИЯ

Авторът на филма „Един човек повече“ — героични страници из френската съпротива по време на Втората световна война, — Коста Гаврас ще снима нов филм. Въплува ме темата на политическите убийства, на които днес са свидетели милиони хора, е заявил Гаврас. — Да си припомним обстоятелствата при които са убити Ламбракис, Кенеди и много други. Да си припомним и немаловажното обстоятелство, че всички свидетели, които са могли да хвърлят някаква светлина върху събитията, свързани с убийствата, са загинали, а останалите живи се отказват от първоначалните си показания. В моя бъдещ филм не ще се споменават конкретни имена. Той ще бъде построен върху събития, случили се в различни страни, но еднакво характерни за нашето време. Бих искал да разкрия механизма на политическите убийства и да покажа каква роля играе полицията. Фактиче-

ски тя само обкръжава следите. Работата над сценария е вече започнала. Негов автор е Хорхе Семпрун, чийто предишен сценарий „Войната завърши“ е едно от най-интересните явления във френското киноизкуство миналата година. Не ще покания нито един професионален артист. За такъв филм са необходими непознати лица — само тогава той ще изглежда достоверен. Ще продължа практиката от „Един човек повече“ — снимки изключително от натура.“ К. Гаврас замисля също и снимането на филм за възникването и историята на Парижката комуна, нейната героична борба и събитията, свързани с гибелта ѝ.

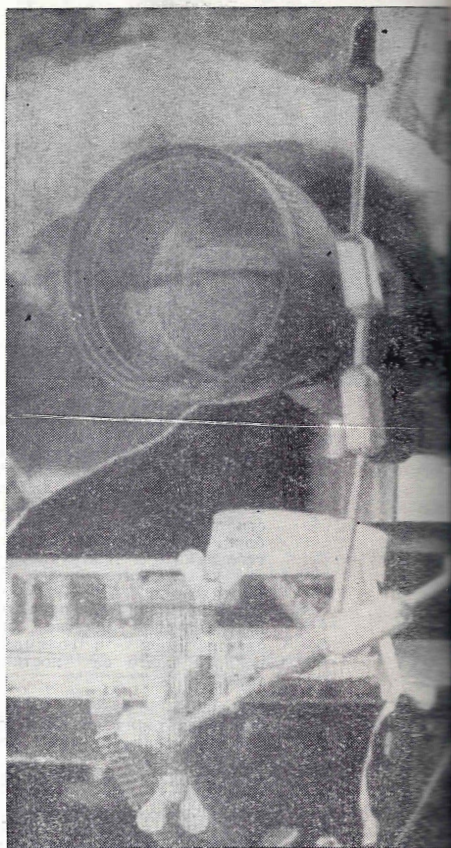
Луи дьо Фюнес ще се снима във филма „Големите ваканции“ на режисьора Жан Жиро, където ще играе ролята на директор на лицей. Единственият лентий в това учебно заведение е неговият син, който се проваля на изпитите. Интересно е, че тази роля ще се изпълнява от 16-годишния син на дьо Фюнес — Оливие. Той вече е участвувал в малки роли в сериата „Фантомас“. В „Големите ваканции“ ще играе и жената на Жан Жиро, така че филмът сподойто може да се нарече „семеен“.

Ерик де Унг, млад френски режисьор от виетнамски произход, снима в Прага френско-чехословашки филм „Тайната на Вилиам Сторитц“ по малко известния фантастичен роман на Жюл Верн. В главните роли: Жан Клод Дроу, Мартен Ружен и Зоро Божинова.

Жерад Ури работи над сценарий, предназначен специално за Бурвил и Луи дьо Фюнес.

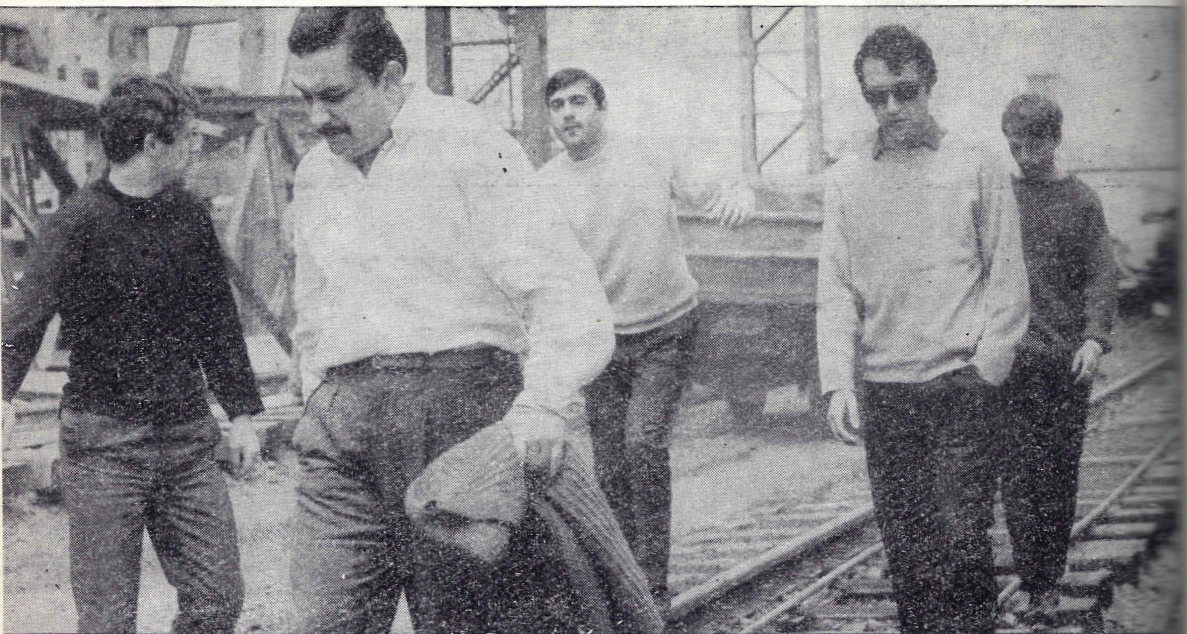
„Безумна любов“ е най-новият филм на Жак Ривет. Действието се развива в артистична среда, където се подготвя пиесата на Расин „Андромаха“. Главните роли се изпълняват от Жан Пьер Калфан и Пол Ожие.

Жан-Люк Годар е погълнат изцяло от своето ново кинопроизведение „Уийкенд“. В изявления пред кореспонденти на „Фигаро“ той е казал: „Имам



хиляди замисли. Не зная още на какви трудности ще се натъкна. Знам само, че главните изпълнители ще бъдат Мишел Дарк и Раймон Дево. Темата? Масовата истерия, която обхваща всяка неделя парижаните, които имат коети. Тя започва в петък вечер и завършва в понеделник сутринта. Ще наблюдаваме през цялото време една млада двойка, кято е тръгнала на Уийкенд с кола, а се връща пеша.“

Орсон Уелс е подписал договор с югославянската студия „Авала-филм“ за снимане на „Убийството в Сараево“. Това ще бъде историята на убийството на австрийския престолонаследник Фердинанд в 1914 г., което стана повод за избухване на Първата световна война. Временно обаче режисьорът е изоставил този проект и е започнал



Сцена от филма „Шведските крале“, ржж. Людмил Кирков, по сценарий на Николай-Никифорев, оператор Н. Тасев



Георги Калоянчев и Ренета Кисиличка в новата филмова комедия „Кит“. Сценарий Черемухин, постановка — П. Василев



Вячеслав Невинни и Татьяна Гаврилова в новия филм на Ленинградската студия „Бунтовна застава“. Режиьор Адолф Бергункер



Из новия филм на френския режисьор Жак Ривет — „Безумна любов“. Жан-Пьер Калфан, Франсоаз Год, Жозе Дестоп.

екранизацията на „Юли Цезар“ на Шекспир, в която главната роля ще играе Пол Скофилд.

АНГЛИЯ

Сто английски оператори — специалисти и любители на футбола — са събрали всичките 32 мача от световното първенство, играни в Англия миналата година. От осемдесет хиляди метра лента е монтиран филмът „Гол!“.

Известният английски артист Питър Селър е дебютирал като режисьор с комедията „Детенцето“, в която играе заедно с жена си Брит Еклунд.

Лин Редгрейф и Рита Тъшингем ще участват заедно във филма „Похитеното време“. Героините на филма са две девойки от провинцията, пристигнали в Лондон и преживели там много забавни приключения. Филмът е сатира срещу съвременните нрави сред младежта. Към филма проявява особено голям интерес продуцентът Карло Понти и ако има успех, той ще се заеме с реализирането на цял цикъл с участието на двете артистки, които последователно ще посетят и „поживеят“ в Париж, Ню Йорк, Холивуд.

При лондонския университет е открита катедра по история на филма. За професор е бил поканен известният английски режисьор Т. Дикенсон.

САЩ

Холивудските продуценти били готови да заплатят всякаква сума за правото на екранизация на книгата на Уйлиян Манчестер „Смъртта на президента“. Обаче техните надежди да създадат един сензационен

филм пропаднали. Според американското издателско право за автор на книгата се считат не само Манчестер, но и всички лица, които той е интервюирал или които са му помагали в издирването на материалите. А това означава за продуцентите такива разходи, които не биха могли да се покрият и от най-фантастични печалби.

Великолепният филм на Фелини „Нощите на Кабирия“, където Джулиета Масина създава незабравимия, удивително човечен образ на Кабирия, ще бъде преработен в Холивуд в музикална комедия под названието „Приятна благодарителност“. Героинята тук, превърнала се в дама за танци, ще играе Шърли Мак-Лейн.

Ейби Ман, американски сценарист, автор на „Ню-режбергският процес“ и „Корабът на глупците“, е завършил сценария „Детектив“, който ще се постави от режисьора Гордон Дъглас. Този социален филм ще се опита да каже истината за американската полиция, за нейната корупция, за връзките ѝ с гангстерите, за това, колко трудно е да остане човек честен там. Ролята на детектива, човек честен и принципен, ще изпълнява известният американски певец и артист Франк Синатра.

В Санта Барбара — Калифорния — е починал на 71 години известният артист Пол Муни. В киното той е пресъздал със забележително майсторство образите на Емил Зола, Луи Пастър, мексиканския патриот Хуарес. За ролята на Пастър Муни е получил през 1935 г. наградата „Оскар“.

Режисьорът Мелвин Лей Рой е започнал снимането

на биографичен филм за легендарния герой на дивия Запад Буфало Бил под названието „Коубои и индианци, или романтичният живот на Буфало Бил“. В главната роля играе Гери Грант, който е и продуцент на филма.

Пет книги вече са посветени на починалата при автомобилна катастрофа американска артистка Джейн Мейнсфилд. Авторите са: нейният мъж, дългогодишният ѝ секретар и трима журналисти.

Едуард Дмитрик снима филма „Анзио“, в който ще покаже драматичните събития при дебаркирането на съюзническите войски в залива Анзио през 1944 г. Главната роля на военния кореспондент ще изпълнява Роберт Митчъм.

ЯПОНИЯ

С голям успех се ползува в Япония филмът под интересното название „Когато бисквитката се разтроши“. Това е най-новото произведение на Тадаши Имаи и представлява биография на американската артистка Мерилин Монро, пренесена в японска обстановка. Показаното на екрана съответства напълно на действителната биография на артистката — замаяваща кариера, две женитби, развод и накрая самоубийство. По-важни са не биографичните подробности, колкото психологическият портрет на героинята. „Гледахме жива, неспокойна и чувствителна човешка душа. Тадаши Имаи е направил филма с голямо разбиране, вкус и талант, а артистката Аяко Вакао със забележително майсторство пресъздава образа на една самотна жена, благородна и човечна“, пише в. „Япан Таймс“.

ВАСИЛ ПОПОВ

ЖИВ Е ТОЙ!

На екрана надпис:

„Преди един век двеста души български въстаници под предводителството на поета-революционер Христо Ботев превзеха австрийския параход „Радецки“. прекосиха с него река Дунав и слязоха при село Козлодуй на родна земя, за да се бият с Отоманската империя за освобождението на поробената от петстотин години България. В пет дни поход и тежки сражения загинаха почти всички въстаници и бойводата Христо Ботев.

На тези събития е посветен и настоящият филм“.

На екрана изплува зеленото знаме на четата, със златните букви:

„СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ!“

В строга тишина се появява белият, спокоен Дунав, пуст от единия до другия бряг. Бавно се движим по него, за да открием височините на българския бряг, низините на румънския, безкрайни зелени гори, живописни островчета, разцъфтели дръвчета, дълги пясъчни ивици — един ням, тържествен простор. В горящата бялота на деня отдалеч виждаме белия параход. Тогава ще изплуват в едната част на кадъра стиховете на поета, издълбали изображението с метална внушителност:

„Дружина тръгва, отива,
пътят е страшен, но славен,
аз може млад да загина...
Но... стига ми тая награда —
да каже нявга народа —
умря сиромаша за правда,
за правда и за свобода!“

16 МАЙ 1876

Някъде дълбоко в кадъра корабът спира. Изведнаж сме близо, близо, в реалния звук, сред лица на млади, бедно облечени мъже и момчета, които се качват на парахода, показвайки билетите си. Зад тях други, много лица на мъже и момчета, а след това сандъци, грамадни дълги сандъци, които закриват лицата и изпъхват кадъра, заедно с еднаквите надписи: Kladovo, Kladovo, Kladovo! Равнодушният глас на контролъора:

— Кладово, Кладово, Кладово!

Нови лица, още по-смутени и развълнувани. Няма време да спрем, да се вираме, качваме се на кувертата, объркани като тях, с очи, които виждат всичко и нищо не виждат подробно. По кея ще се мяркат военни и цивилни, суетният на всяко пътуване и изпращане, лица на матроси и пътници и за миг ще открием висок, елегантен млад мъж, който изчезва сред изпращачите. Сякаш този е, когато търсим, сякаш все още не бързае да се спрем за по-дълго на енергичното му, брадато лице и го бъркаме с другите млади и възбудени лица, за да го видим отново, този път на парахода, и отново да го изгубим сред хората на кея, които махат с ръце. Параходът вече е изсвирил, от страничните колела излиза бяла пара, обгръща го, свирката цепи бялата мъгла.

Бумтят машините. Сега по-ясно чуваме техния ритъм, сега, когато сме в каютата, при застаналия пред кръглото прозорче Ботев. Машините спират, лекия удар на присагането. Тропане, викове, глас: „Русчук!“ Едната му ръка вади бавно от джеба тежък барабанен пистолет. Пръстите отварят барабана — патроните са седем — затварят го. Бавно разглеждаме лицето, напрегнато, съсредоточено, успоредно с белите погледи навън. Табелки на турски и френски — „Русе“, суення, товарене, бдителни лица на турски офицери, затиетата — и пак това лице, изправената фигура в дрехи от последна виенска мода, бялата яка, тъмнокаестенявата брада, очите — тези, които ние сякаш лично познаваме, без да сме ги виждали. Ръката връща пистолета в джеба при бумтежа на моторите. Лека въздишка, която ни уверява, че той е реален и жив.

Сега Ботев е навън, в коридора. В кръглите прозорчета — забулени женски лица, смях на жени. По-нататък откриваме лица на турци, отпуснати, жестоки, страхливи, доволни... по-нататък — европейски... този може би е англичанин или швед, тези ввенчани, тези румънски търговци, тези богати българи с фесове.

Първокласен салон — мярват се бели дрехи на келнери, чува се пъстра, чуждестранна многоезикова реч. Разнасят бира. Ботев отпива, седнал срещу турски полковник, разделя ги разтворения от него френски вестник. Наоколо — пак лица, бледи, подпухнали, флегматични. Очи на скука, на безделие, на пътническа сънливост и умора, бърбиво оживление под чалми, фесове, фуражки, цилиндри.

Отново лицето на турския полковник.

— *Le journal, s'il vous plaît?* — пита той учтиво.

— *Je vous en prie.* — отвръща Ботев.¹

Лицата по кувертата — едно почти детинско, млада шия, затворена от била домашна риза, големи ръце, които шарят по брадата, очите, примижващи, неспокойни, и други лица на млади хора по кувертата — възбудени, неспокойни, озарени, и същите чистички, закъпени дрехи, цървули, каскетчета, пъстра смес от облека на безимотни работни хора. Корабът описва нов, завой. Вече се здрачава, глъхнат бреговете. Нова пристанишна скеля, още по-тъмно, пак същите млади хора, пак същите сандъци за Кладово, пак същия тропот, който се повтаря, сграден от парата, проризан от свирката на парахода.

В каютата, гласът на Ботев, сякаш повтаря на себе си:

— Войвода!... Като дойде решителният миг войводите се изпариха. Аз видях как големи хора вършат малки работи, а малки хора — големите. Гиганти, тръгнали по кулищата и събират мъниста, за да накичат наниз от слава на майка си, а пигмеи се покачили на необозрими кокили и посягат със своите къси умове да уловят месеца за рогата. Ако си гигант, то възседни своята идея, тъй както Александър е възседнал своя Буцефал. Няма време, братя, въстанието е избухнало. Балканът гори. Заимов пише, в планината има 40 000 юнаци. Байрякът е развят. Ние не сме направили и стотната част от онова, което бихме могли да направим. Ако не паднем, то нека съдиите ни кажат, че настоящето ни е било безсъдържателно. А ако стаи аз сам съдия, то ще дам съдържание и на своите глупости. Благодаря ви, приятели, за доверието, което имате към мен. Аз съм весел и радостта ми няма граници, като си наумя, че моята молитва се събдва.

... Време за губене няма. Не сме сами. ...

В каютата са съветникът му Давид Тодоров, Войновски, поп Сава. Давид Тодоров, пълен снажен човек с буйна черна коса и широка черна брада, облечен по виенска мода. Никола Войновски — в тесен редингот, с бяла корава яка, висок, с малки мустаци и коса, пригладена назад, отсечени движения, изпънат като кадрови военен. Поп Сава, широколик с къса брада и мустаци.

Давид: Не сме сами. Селата ще се вдигнат. Хората ще идат при нас, а оръжие имаме достатъчно...

Войновски: Ще го набавим в битки — турците ще ни го дадат.

Ботев: Само да се вдигнат хората...

Войновски: В Козлодуй ще ни чака обоз. Само едно село е обещало четиринстотин юнака. А до Враца...

Давид: Дотогава ще съберем хиляда души и ние двеста — това е вече сила!

Ботев: А не ни се вярваше, нали? А някои викаха, че сме луди! Българинът ще повярва в себе си, когато вземе пушка в ръка. Сега българинът е роб на турците, роб на парите, роб на себе си.

Давид: Ако успеем, ако целият народ стане... Ще го вдигнем!... Кои сме ние? Кои?... Избягали роби, свободата залюбили, вrekli се на нея... Може и да сме луди, но сме прави.

Ботев: Прави сме! Отче, закълни ни!

Събират се четиримата, протегнали ръце над евангелието и револвера.

— В името на всемогъщия бог — казва поп Сава.

— В името на всемогъщия бог — повтарят Ботев, Войновски, Давид...

Този разговор върви с припряността на желанието всичко да се каже, в

¹ — Моля, може ли вестника?

— Заповядайте!

тези първи мигове, когато мечтаното става реалност. Всеки говори с другите, говори и със себе си. Съмнение, радост, мечти, кристална яснота, че делото е право — това лъха от тези думи, които бързат, които не изслушват другите думи.

Навън, по коридорите, по кувертата, са момчетата — на групички, насядали, прави, до перилата, по стълбите, обърнати към брега. Всички гледат към едно и също нещо, забудено там, в тъмния роден бряг. Вървим сред тях, на бледата светлина на фенерите, в полутъмната. Улавяме разговори:

— И ти ли за Кладово?

— Аха. А ти момче откъде си?

— От Чирпанско. Пет години бях млекар в Браила. А ти, ваша милост?

— Ваша милост! Ха-ха-ха! Ти, момче, чувал ли си за Делията?

Други двама, полегнали зад тях.

— Петко, ти убивал ли си турчин?

— Пиле не съм заколвал.

— И аз. Като разбрах, че тръгват за България, ревнах. Сестрица, майчица ще видят...

— Моите ги изклаха, Асене.

В дъното на кърмата се чува песен. Пее Стоянчо:

„Янкина буля думаше:
Я излез, Янке, я излез,
Да видиш, Янке, да видиш
Какъв войвода минава
С триста отбор сокола...“

Вървим сред четниците, улавяме реплики, тъмни лица, загледани в родния бряг, шепота и фразвянуваните гласове:

— България! — шепнат любовно напукани устни.

— Да стъпим веднаж...

— Ох, пак ще видя България, ще зърна селцето... Като тръгнах, кучето го убиха...

— Ти пък, за кучето...

Песента идва отдалеч с думите за тристата сокола, а хората мълчат, облегнати на перилата, изправени, полегнали, обърнати нататък, дето е извикал гласът:

— Колко е тъмно, а е там, там е!

Неразбрали, вдигат глави:

— Кой е там?

Ръка сочи към брега:

— Майка България е там...

— България!

Някой изхлипва. Песента е секнала. Всички глави се обръщат нататък, смехът изчезва, закачките са се стопили, сега по цялата куверта, покрай перилата, комнина, по пейките, по пода, са се извърнали тези лица, замаяни от една мечта. И доближавайки до тези зврени очи, ние ще влизаме в тях, за да виждаме мечтите на момчетата:

Родното село, цъфналата градина, цветята, които избухват в кадъра, залели го със светлината си и сред тях това смеещо се моминско лице, този неповторим, чист, радостен смях, и една ръка, с трепка докоснала моминската, и лицето на момичето, уплашено и щастливо.

И пак очите, заедно с тропота на коне. Това са юнаци, юнаци, те заливат върха, изправят се с конете си, замръзнали като на грамаден паметник и най-отгоре е този, който държи знамето, стиснал устни в напрежение. Един връх от конници.

За да опрем на други очи, в които падат откоси трева. Спрялата коса, вдигналата стомната ръка и потното лице, което пие, пие, пие...

На други, пълни със съзвиз. По пътеката върви стара, грохнала жена, изправя се, прегръдка на майка, дочакала сина.

Тези очи са се опрели на падналата в праха чалма. Краката я газят, газят, газят...

А тези крака играят хоро, което сега се вижда от много високо, точно се до поляната.

А това е песен, това са коледни лица, с гугли и калпаци, с коледни краван, с песента за рождението на божия син.

А това са турци, навързани на синджир, една безкрайна верига от турци, която спира. Една ръка им маха синджирите, две ръце им махат да се махат и турците се одърпват, с метани, и хукват да бягат. Бягат турците, бягат.

Да, тези очи се разтварят в купола на църква, разширяват се, за да ни открийт библейски сцени от фреските по стените, по тавана, с лицата на светни ч мъченици, и едно голо бебе, застанало право в купела, оросено с кръщелна вода.

А тези очи са затворени. Когато се отварят, ще спрат на реалния тъмен български бряг, ще се стискат, за да свикнат с реалността на парата, с родения наново звук, с шума на машините, с присъствието на другите лица на кувертата, с гласът, който пита:

— А то мирише на буково листо. Ти знаеш ли как мирише буковото листо. Не можеш, байно, да го усетиш с носа си, със сърцето трябва, със сърцето...

И излезли от мечтите, ще оставим момчетата в този миг и ще се спрем на ботевата ръка.

Перото скърца:

„Мила ми Венето, Димитре и Иванке,

Простете ме, че аз ви не казах къде отивам. Любовта, която имам към вас, ме кара да направя това. Аз знаех, че вие ще плачете, а вашите сълзи са скъпи за мене.

Венето, ти си моя жена и трябва да ме слушаш и вярваш във всичко. Бог ще ме запази, а като оживея, то чие ще бъдем най-честитите на тоя свят. Ако умра, то знай, че после Отецеството съм обичал най-много тебе, затова гледай Иванка и помни любящият те

Христа“

Ръката дописва на листа:

17 МАЙ 1876, РАДЕЦКИ

— — — — —
Утро. Табелката ни показва, че това е румънското пристанище „Бекет“. А лицата на хората по кея, пе това са същите хора, със същите опакващи очи, бледи, недоспали, възбудени. Това са четиридесет и пет души, със същите бедни дрехи на работници, градинари, чираци. И сандъците са същите, със същите надпис на латиница „Kladovo“. Те гледат към приближаващия бял параход с очите на безмерно щастие, с нетърпението на деца. Обретенков шепне на Перо:

— Идат, Перо!

— Идат! — промълвя Перо.

— Идут! — повтаря плещест руснак.

Параходът завива в средата на реката и се отдалечава към другия бряг. Далеч зад него плъзи турски стражеви катер. Хората по кея наскочват, махат с ръце, викат:

— Чакайте!

— Оставиха ни!

— Тръгнаха без нас!

Хората са като прекършени. Перо киха.

Обретенков: Оставиха ни! Завиха към Ряхово.

Сега и другите се събират около тях, около апостолите, Раданович, до якия намръщен момък Руско.

— Руско — криво се усмихва Раданович. — Тебя звали Руско Раб. — Вот, рабом был, рабом и остался. Пропали, дорогой...

Едно момче изхлипла, другарят му го сръгва, но сам се е просълзил.

— Ще дойдат — глухо се обажда Перо. — Не могат да не дойдат!

И пак чакане, разпръсват се по брега, катерят се по дърветата и очите са все нататък, към парахода. И той идва, нараства, наближава румънския бряг. Вик — от дървото се смъква, почти пада момък:

— Идат, братя!

Чиновникът от румънската станция е безразличен към това вълнение. На едно момче под палтото висн тежък пистолет, но двамата румънски полицаи се правят, че не го виждат, и продължават бавната си разходка... А чакащите, отново събрани, слушат свирката на парахода, като зов на бойна тръба.

На мостика са Енглендер и помощникът му Дойми;

— Herr Kapitän, alle diese jungen Leute reisen nach einem und dem selben Ort, nach Kladowo.

— Und?

— Nichts, es wundert mich nur etwas.

— Herr vice-Kapitän, Sie müssen sich halt an diese Strecke gewöhnen und wissen, dass jedes Frühjahr bulgarische Gärtner von rumänischen Häfen nach Serbien, Österreich—Ungarn abreisen.¹

— Gärtner! — възкликва Дойми.

Но капитанът сякаш не чува повече. Той се е загледал към брега.

В коридора влизат Перо, Обретенов, Раданович, Руско, Иваница Данчев. Посрещат ги Ботев, поп Сава, Войновски, Давид.

Ботев: Давиде, моят заместник.

Давид се ръкува с Перо: Давид Тодоров, бивш търговец на зърнени храни.

Раданович: А я, бивший аристократ...

Ботев: Теофан, дорогой...

Раданович: Наконеч-то приехали, Христо, прямо из Херцеговины... А это, тебе на память — прегръща Ботев и му подава томче стихове от Байрон.

Ботев се ръкува с Обретенов.

— Никола, взе ли онова?

— Тук е — казва Обретенов. — Мама те поздравява...

Перо вече е излязъл от коридора, около него се събират останалите. Перо чете на глас телеграмата на Гарибалди.

— Бъдете готови — казва Ботев. — Всички по местата си. Часът удари...

Тръгват бързо по коридорите, всеки по своята задача.

А този народ шава по кувертата, едва се побира в коридорите. Делията е приковал вниманието на една групичка:

— Мушнах го веднаж-дваж, не шава...

— Кого, турчина ли?

— Ами кого, турчина я! Като се озърнах, гледам нови пет идат с ей таквиз ятагани...

Гръмва весел смях, а юмруците на много от слушателите се стисват, сякаш държат ятаган.

— Тоя ли е войводата?

— Тоя е капитанът на парахода, аустриецът.

— Ами де е войводата, бе братя!

Параходът плува сред реката. Далеч зад него друг параход, може би турският стражеви... но никой не го забелязва. Навън се разхождат чуждестранни пътници, разговарят. Сред тях са Давид и поп Сава, ето ги при мостика, спират при Дойми. Давид се обръща към помощника на чист немски език:

— Sie haben einen angenehmen Dienst, Herr Kapitän, Naturschönheit, frische Luft, keine Unannehmlichkeiten?

— Sie schmeicheln mir, mein Herr. Dienst ist wirklich angenehm, es ist aber besser wenn man Reisender ist. Sie zum Beispiel reisen sorglos und angenehm, irgendwo erwarten Sie nahe Menschen, das sieht man Ihnen an.

— Herr Kapitän, Sie sind kein Österreicher, nicht wahr?

— Sie haben Recht, mein Herr, ich bin Italiener. Darf ich mich vorstellen: vice-Kapitän Ernesto Doimi. Und Sie sind sicherlich Wiener, nicht wahr? Wunderschöne Stadt!²

¹ — Господин капитан, всички тези млади хора пътуват за едно и също място, за Кладово.

— Е?

— Нищо, просто малко ме учудва.

— Господин помощник, трябва да свикнете с този рейс и да знаете, че всяка пролет български градинари тръгват от румънските пристанища за Сърбия, Австроунгария.

— Градинари!

² — Имате приятна служба, господин капитан. Природни красоти, чист въздух, никакви неприятности?

Ботев е сам в каютата. Но това е друг човек, облечен в куртка и панталон от тъмносино хусарско сукно, с еполети. Окачва сабята и сърмения колан, слага шарфа от зелен атлас през рамо. Запасва револвер в лустрения калъф отлясно. Слага калпака с бялото перо, обвит с трицветен шнур, и в средата — златен лъв. Развълнуван, стегнат в тази униформа, поема въздух, заключаваша копчетата. Сега е в лачени ботуши, а върху леглото лежат цивилните дрехи. Един поглед — едно прощаване и с това миналото е стопено. В очите наред с възторга има копнеж и нега, топла, човешка, ботевска нежност, която сега изведнаж ще се стопи, изразът на лицето и очите ще се изостри, и той вече е на вън, след него притичват първите облечени четници. Дотичва Войновски, също в униформа:

— Войновски, готово ли е?

— Да, войводо!

Двамата излизат пред салона на първа класа, пътниците отстъпват пред тържествения вид на двамата непознати военни. Ботев надува рога и изважда сабята. Викът му пронизва тишината, спокойната утрин.

— На оръжие, момчета!

И същият вик избухва от всички страни, от кувертата, от стълбите, от коридорите, от второкласния салон. Започва търчане, отвсякъде се явяват тези млади хора, незабелязани сякаш от елегантните пътници, от спокойните турци, от екипажа. Но те вече са въоръжени и натикват пътниците в салоните, катерят се нагоре. Викове, протести...

— Това са пирати, разбойници.

— Was ist denn das?

— Acestea sint pirati, razboinici.¹

— Аман алахъм! — крещат бягащите по каютите турци.

— Я вах анаджим, я вах олум, а вах гидик зян зибил олдук! — крещат в каютите на харема.

— На оръжие! На оръжие! — ехти викът, подема се, ечи в коридори и каюти, по стълби и площадки. Отхвърква една врата, отново немите досега сандъци с еднаквите надписи. Сега те се разпадат с трясък — разбиват ги с тесли, разкърват ги с ръце, вадят дрехи; оръжие. Изумен, Дойми посяга към ръчката, да вдигне сигнал за тревога, но два насочени револвера го спират.

— Unverschämtheit! Was soll das heissen? Ich protestiere.

— Ich rate Ihnen Ruhe zu wahren — студено го спира Давид. — Нито крачка, защото ще стрелям. Параходът е превзет от български въстаници...

— Das ist doch Riraterie.²

— Млък! — изревава поп Сава. — Какво толкова се церемониш, Давиде?

Дойми вдига ръце, уплашен от страшния поглед на поп Сава. В машинното са Инджето, Иван и Богдан с револвери — механиците се предават. Инджето изключва машината и я потупва доволен, като човек, който разбира от тези неща. При кормилото са Перо, Руско, Раданович.

Горе на палубата разбиват сандъците. С каква страст измъкват лъскавите

— Ласкаете ме, господине. Наистина службата с приятна, но по-добре е човек да е пътник. Ето например, вие — безгрижно, приятно пътувате, някъде ви чакаат близки хора, по лицето ви се познава.

— Господин капитан, вие не сте австриец, нали?

— Наистина господине, италианец съм. Да се представя — помощник капитан Ернесто Дойми. А вие сигурно сте виенчанин, нали? Прекрасен град.

¹ — Какво значи това?

² — Безобразие, какво значи това? Протестирам.

— Съветвам Ви да запазите спокойствие.

— Но това е пиратство.

оръжия, как се събличат поривисто, смъкват дрехи, обувки, бедни абички, закърпени сетрета и ги хвърлят в реката, по палубата. Изпъват новите панталони, галят ширитите, обличат красиви, пъстри куртки, объркват ръстовете, суетят се — и отново преобличане, глъч, разпривия; някъде отново се сваля куртка, другаде вцепенени очи гледат пушката, а една ръка е забравила ръкава: оглеждат се в тесните или широки дрехи и смях, като деца, ги оглася, нетърпение, като на игра, и с трепет, като в свещенодействие. Куруто търси своя несъществуващ ръст, Делията с опитна ръка си навива навоите, Млекарчето повтаря движенията му, и в навиването, и в избора на пушката, като я вдига срещу слънцето. И другите търсят пушки, някъде се скарват, почти до бой се стига, до плач. Два чифта ръце са уловили една и съща пушка, но някой им подава друга от купчината и те се пускат, усмихнати, успокоени. Пристигат се колани, търсят се калпаци, взират се в малки огледалца, ровят, бутат се, още не стегнати, незакопчани, се втурват нагоре, полудели от радост, и ние разбираме, че това не са просто нови униформи, а облекло, станало за бившите роби символ на свободата.

И Стоянчо вече е пременен, слага нещо в джеба на куртката си, до сърцето си. Млекарчето прегръща Делията.

— Мирувай, бе — мърмори хъшът, но сам го прегръща, развълнуван.

А персоналът — готвачки, келнери, матроси — се е струпал около тях, по врати и прозорци, зяпнал това фантастично преобличане, това превъплъщение на бедните български момчета в красива и силна войска. През борта летят в Дунава обувки, сетрета, калпаци, панталони, а войската се смее, прегръща, повтаряйки до прегракване бойния вик на войводата.

— На оръжие! На оръжие! На оръжие!

В харема пицят жени, в салона свестяват припаднали.

Пътниците трескаво криват пари, скъпоценности, после ги вадят отново. Под масите — свити на кълбо ефендета, чакат смъртта и се молят. Смъкнати покривки, разлята бира, омачкани вестници. Блед, изправен до стената, турският полковник.

Навън, по коридора водят пленения капитан. Насреща му Ботев, с щаба, с извадени саби, с блестящи униформи, с горящи, тържествени очи. Зад тях, плененият Дойми. Капитанът, стъписан, объркан — какви са тези хора!

Млекарчето ахва зад ъгъла:

— Боже, че той прилича на цар Асена!

И други надничат, на групи, преоблечени вече, с оръжие, изумени от царствения му вид. Ботев пристъпва към капитана и започва на френски.

— Monsieur le capitaine,

Messieurs les passagers,

J'ai l'honneur de vous déclarer qu'il y a dans ce bord insuragés bulgares dont j'ai l'honneur d'être le voivode.

C'est au prix de notre bétail et de nos instruments aratoires, c'est au prix de grands efforts et du sacrifice de nos biens, c'est enfin au prix de tout ce qu'il y a le plus cher dans ce monde.

Четниците, апостолите, събрани в ъгъла матроси слушат, застанали мирно.

— Ce que nous était nécessaire pour courrir à l'aide de nos frères insurgés, qui combattent si bravement sous le lion bulgare pour la liberté et l'indépendance de notre chère Patrie — la Bulgarie. Dans tous les deux cas notre crie de guerre est celui:

Vive la Bulgarie! Vive Franz Joseph! Vive le c mte Andrassy! Vive l'Europe chrétienne!¹

Свършил, Ботев подава писмото на Енглендер

¹ — Господин капитан, господа пасажери, имам честта да ви обявя, че в този параход се намират български бунтовници, на които аз съм щастлив да бъда войвода. Това е приготвено с най-големи мъчности, с посредството на нашите последни сили и пожертвованията на нашите братя. Това е свързано най-после с цената на всичко, което е най-скъпо на този свят. — Това което ни е необходимо на нас, за да се притечем на помощ на нашите въстнали братя, които се бият толкова юнашки под българския лев за свободата и независимостта на нашето скъпо Отечество — България. Във всеки случай нашият глас за свобода е следният: Да живее България! Да живее Франц Йосиф! Да живее граф Андраси! Да живее християнска Европа!

— Malgré tout, c'est profaner le drapeau autrichien — студено промълвя
Енглендер.

Мълчание. Капитанът е смутен.

— Ce sont les hôtes de votre bateau, monsieur le capitaine —
продължава Ботев с още по-голяма твърдост. — Faites comme vous voulez, mais je
vous répète que je suis le voïvode des insurgés.

Енглендер, храбър човек, който познава дълга, не може да се удиви от
нищо. Но сега познава удивлението. Изпъва се и козирува:

— J'ai l'honneur de me présenter — Dagobert Engleder, capitaine du bateau
et chevalier d'ordres militaires et civils.

— J'ai l'honneur aussi de me présenter — Christo Botev, ex-publiciste et aujourd'hui voïvode bulgare.

Стисват ръце сред гръмки викове.

— Je vous menerai là où vous voulez, monsieur Botev, mais laissez-moi conduire le bateau.

— Bien entendu, monsieur le capitaine.

Сред радостните викове на матроси, прислуга, четници, Енглендер, към машиниста Хаздел:

— No command should be followed, except mine! Fall the tents!

— Yes, sir.¹

Параходът отново тръгва. Четниците се смесват с персонала на кухнята, чуват се реплики на полски, чешки, словашки, прислужниците предлагат закуски, бира, нещо за спомен — половината от екипажът е славянски, започва побратимяване. А параходът е в движение, напред към хълмистите възвишения на българския бряг.

Пред нас е кувертата, измита, лъскава и на нея строените четници. Само стъпките на Ботев се чуват в настъпилата тишина. Минава пред членовете на щаба с извадена сабя, следван от Войновски. Момчетата едва дишат от възлание. Ботев спира пред строя.

— Обретенов!

С треперещи пръсти Обретенов развързва бохичката пред очите на всички, изважда лъскавия плат с лъва и надписа „Свобода или смърт“. Матроси подават прът, притичват с чук и пирони и сега тези удари отекват във всяко лице в тържествената тишина. И ето знамето се издига в ръцете на войводата, заплуциява на вятъра.

— Куру!

Най-високият четник, Куруто, излиза напред.

— Куру, прекръсти се и го целуни — говори Ботев.

Куруто се прекръства, целува знамето и го вдига с треперещи ръце. Бившите роби свалят калпаци, кръстят се. И матросите, и прислугата, и капитанът се кръстят. Ботев:

— Момчета, аз съм Христо Ботев. Мен избра революционният комитет за ваш войвода! Приемате ли ме?

— Приемаме! Приемаме! — повтарят в редиците.

Ботев минава пред тях, протяга ръка, милва лицата, оправя копчетата, на-

¹ — Въпреки всичко, това е кошуство с австрийското знаме.

— Това са гостите на нашия параход, господин капитан. Както желаете, така постъпете, но аз ви повтарям, че съм бунтовнически войвода.

— Имам честта да се представя — капитан Дагоберт Енглендер, капитан на парахода „Радецки“ и кавалер на военни и граждански ордени.

— И аз имам честта да се представя — Христо Ботев, бивш публицист, а сега български войвода.

— Ще ви изведе, където искате, господин Ботев, но оставете ме аз да водя кораба.

— Разбира се, господин капитан.

— Никаква команда да не се слуша, освен моята!

— Да, господине!

хлупва калпачетата, стиска ръце. Млекарчето се навежда да му целуне ръка, Ботев грогнат я дръпва, Делията го прегръща.

А параходът вече достига козлодуйския бряг, земята приближава, реална, осезаема, още миг... Матросите мерят водата с прътове, чуват се: six, six and a half, five and a half. Stop the engine! Командата на капитана от мостика Stop the engine!... Матроси спускат талпи, съединяват брега и парахода. По тях се втурват Ботев, Куруто, Перо, поп Сава с голям фенер в ръка, шабът, четниците. Други, нетърпеливи, скачат във водата, газят, вдигнали високо пушки.

На хълмчето се показват трима турски войници. Четник стреля. Единият турски войник пада, другите побягват. Четата залива брега, водата кипи, целият екипаж се е струнал и гледа това невиджано слизание на роден бряг.

А те вече коленичат и целуват земята като майка, като бащина ръка, прегръщат се, разплакани, допрели горещи чела до родната пръст, целуват дръвчетата и редките храсти, милват изсечените дънери, тичат нагоре-надолу, полудели от радост. И ние виждаме всеки един как целува земята, устните му, милващата му ръка. И ще познаем в тях Делията, Стоянчо, Богдан, Иван, Асен, Петко, Инджето, Перо, Куруто, поп Сава, Руско, Раданович, които също целува земята, за която е слязъл да умира, далеч от родина. От парахода, от реката идват още, още, още...

Там, на мостика, застанал мирно, с ръка вдигната до фуражката, стои капитан Енглендер. Параходът изсвирва, талпите са вдигнати и отдалечаващият се „Радецки“ вижда все по-малки и по-малки слезлите на родната земя. Там, сред вдигнатите ръце на огнярите и матросите, на прислугата и механиците, достига викът от брега:

— Да живее капитанът!

Параходът отговаря със спонтанен вик:

— Да живее България!

И свирката на парахода все така разцепва тишината на светлия ден, за да го отнесе все по-далеч и по-далеч.

И веднага пред нас изпъква Ботевото лице.

— Добре дошли в милото ни отечество България, братя! Нам предстои дело, което се касае до нашето съществуване, до нашия живот. Ние от нищо не трябва да се боим, защото веднаж сме родени и веднаж ще мрем! За постигане на нашата свята цел ние трябва да сме готови да употребим всички страшни средства освен подлостта и лъжата, защото преди всичко трябва да сме човещи, а след това вече българи и патриоти. Аз ще бъда безпристрастен към всички — еднакво да ви обичам, като имам предвид само благото на нашето отечество — свободата на нашата мила майка България. За потвърждение на всичко това аз ви се кълна в името на всемогъщия бог и в острието на тая сабя и в револвера, който в случай на нарушение на моята клетва да ми бъде съдия. Амин!

Прекръства се, целува кръста, после острието на сабята и устата на револвера и завършва:

— Заклевам се!

Сега сме изправени пред знамето и пред двете кръстосани саби на Ботев и Войновски. Коленичили сме пред вдигнатата с кръста ръка на поп Сава, облечен с епатрахила върху униформата, пред благословията на гръмкия му глас:

— Бъдете благословени, братя. Свобода или смърт!

— Свобода или смърт! — повтаряме и ние и ставаме, за да минем под знамето и кръстосаните саби, за да тръгнем от тази арка на сабите и знамето нататък — към родната земя.

Вървим. Минаваме през стръмна, гола урва, за да излезем на равното, срещу близкото село. Земята се тресе под стъпките ни, под мощните ни гласове:

„Не щеме ний богатство,
не щеме ний пари,
а искаме свобода
с човешки правдини!...“

¹ Шест, шест и половина, пет, пет и половина, стоп машини, стоп машини!

Село Козлодуй. Разпрегнати коли пред църковния хамбар. Излизат черкези, пренасят в колите чували със зърно. Отдалеч песента на четата. Черкезите оставят чувалите, улавят пушките си. Няколко изстрела, кратка престрелка, при колите трима души убити черкези, останалите изчезват.

Мегданът е съвсем пуст. Дотичва Младен Павлов, облечен празнично, размахал ръце:

— Идат! Идат! Излизайте!

Песента наближава.

— Идаааат! — вика Младен. — Излизайте, хора!

Вместо селяните, на мегдана вече са четниците. Младен коленичи пред знамето, Ботев го изправя:

— Добре дошел в четата, Младене...

Пристигат селяни с впрегнати коли, момчетата товарят провизии, торби, амуниции. Докарват шест хубави оседлани коне. Ботев се качва на червения, на другите — Куруто със знамето, Перо и няколко момчета. Къщите пак са деми, но в бързината и суетата ние не се спираме на тях — четата вече е поела заедно с конницата напред, с обоза отзад и селяните, които подмушват добичетата. Обретенков препуска, минава напред, да стигне войводата, знамето.

Знамето развято в челото на колоната, в ръцете на Куруто. Ботев застига с коня си Обретенков, който носи торба.

— Какво е това, Никола?

— 1000 бели меджидии. Реквизирах ги от чорбаджията.

Намръщен, Ботев заповядва:

— Развързвай торбата!

— Какво! — недоумява Обретенков.

— Развързвай торбата! Изсипи ги! Изсипвай, изсипвай!...

Неохотно Обретенков изсипва парите на поляната. Меджидиите се търкалят, лъсват в тревата, а четата идва, идват Перо и Войновски на коне, след тях поп Сава със своя фенер.

Момчетата виждат парите, поспират се, грабят меджидиите, пълнят джобове, но съзрели виновния вид на Обретенков и строгия поглед на войводата, ги хвърлят обратно. Други се замерват с тях, подхвърлят ги нагоре, по храстите — върху калпаци, оръжия, коне, вали дъжд от пари — избухва смях. Напред с конете са ръководителите, усмивката раздвижва устните на Перо. И Войновски се усмивва, сдържано, по военному. И Ботев се усмивва, изостанал назад. Сега и тримата потеглят, изравнения в усмивките, и в шините на дорестите коне, в устрема си напред. А след тях се вие из шубраци и ниви колоната.

Там, на хълмчето, се появява конник, втори, трети. И на другото възвишение конници, черкезки патрули.

Четата върви напред, а те ще я следват отдалеч, отстрани, но вече неотлъчно с нея.

В грейналата светлина на деня, сред цъфналите дървета, облени в цвят, покрай върбите, покрай избуялите ниви, строят се е разсипал свободно, но всички вървят в едра крачка, разчувствуващи, заплени от родната природа. Това вече е един нов дух, малко по-суров, независимо от закачените на ушите черешки на Богдан, независимо от шумния разгулен смях на Делията. Някои са набрали полски цветя, укичили чела и пушки, други уловили оръжието като овчарски криваци с прикладите нагоре, поразкопчали яки — колоната изкачва меките възвишения, пуска се в росни ливади, и всеки бърза, и всеки прекарва пръсти през изкласилата пшеница, откъсва клонче, или дръвче листо, но очите са напред, там, в знамето, в белия калпак на войводата.

Минават Огоста. С факли по наредените една до друга обозни коли, в мълчание, сред чакашите погледи на добичетата, до половина потънали във водата, на изправените пред тях мокри селяни от Козлодуй, минават факлите напред в тъмнината. Пръхтят конете, някой пада във водата, ненадеен смях пръсва напрежението, факлите светят бодро, стъпката е по-твърда, отзад скърцат излезлите на чакъла коли, хората се смеят, чува се говорът на обозните селяни.

— Свате, де сме тръгнали, бе?

— Де сме тръгнали... България ще освобождаваме!

— Ами, да поспрем... да починат добичетата... И утре е ден!

— Княже — смее се Руско, — да беше си стоял в двореца. Закъде си тръгнал?

— Какъв я князь, Руско.

— Не се сърди, допадна ми ти на сърцето...

— Молодец. Руско... — вървят прегърнати. Руско се спъва и пада. Пада и Раданович, стават и отново напред.

Излиза вятър, като ненадейно тревожно чувство. Млади тополки се огъват сред тъмното небе. Светва суровото лице на Перо. Пушката му е сложена напреко седлото. Зад него Богдан изравнява коня с неговия.

— Как ти е сабята?

— Готова — кратко отвръща Богдан.

— Ще излезем на сеч...

— Още са малко — извърща глава Богдан. — Няма да наближат.

— Ще наближат. Дръж дясната страна...

Репликите са бързи, напрегнати, като лицата, като наострилите уши коне. Вятърът ту затихва, ту се засилва. Там, по възвишенията са конниците черкези. Не наближават, но следват неотклонно четата — един мрачен черкезки коридор.

Нощ. Юмруци по вратите. Кучешки дрезгав лай. От плевници, изби, сушини, надзъртат уплашени лица. Тъмен мегдан, осветяван от огънчетата на цигарите и фенера на поп Сава. Обозните коли неразпрегнати, селяните край тях. В мълчание четниците чакат. Пак удари по вратите, вратниците. Никакъв човешки глас зад високите дуvari. Има човешки гласове, но те шепнат, не се чуват на мегдана:

— Какви са — българи или московци?

— Каквито и да са... Нали мина султанският човек, нали ни каза... само да се покажете утре, от вас няма да остане и помен... Нека си вървят по работата.

Пак удари по вратниците. Удрят Богдан, Руско, Делията...

— Излезте, бе хора, българи сме, не сме башибозуци!

— Излезте, посрещнете ни!

— Водица ни дайте поне, да се напием!

Никакъв отговор. И кучетата мълчат. Пак шепот:

— Българи били...

— Не сме чували, не сме видели...

— Поне водица да им изнесем.

— Млък, се едно, че сме измрели.

Най-после бавно се открехва врата. Показва се гърбав старец.

— Само старци ще ни посрещат — злобно се обажда Перо.

Заобикалят стареца. Ботев се взира в лицето му:

— Дядо, къде ви са мъжете?

— Мъжете ли? Ами... няма ги, по къра останаха...

— По къра, казваш...

— Не ни зачерняйте, синко, само жените са в село. Какви сте вий, че сте тръгнали нощем?

Ботев се усмихва, загледан в уплашените очи, в бедните дрехи на стареца. Усмивката му се стопява пред строгия поглед на Давид, пред изкривеното от гняв лице на Перо, пред въздишката на поп Сава, вдигнал фенера да освети това посрещане.

— Какви сме, питаш — казва Ботев — Какви сме и къде сме тръгнали? Да мрем сме дошли, дядо... За вас сме дошли да...

Старецът мълчи. Открехва се още една врата. Бледа, уплашена женица подава котела и стомната, момчетата поемат съдовете, някои се усмихват. Съдовете се редуват сред мълчаливите четници, отложили калпаци от потни чела, прашни и уморени, с бляскави очи. Женицата чака търпеливо реда, гледа как жадно пият, униформите, оръжията и накрая знамето в ръцете на Куруто. Започва да се кръсти. Четниците се обаждат:

— Да си жива и здрава, стрино, донеси още водица... Цял ден сме вървели...

Тя пак донася стомната и котела и пак се втреща в знамето. Лицата на много момчета са успокоени — тревогата е изчезнала, но заглушаваната от Козлодуй болка се обажда, припламва в гласовете, в лица, в тихо ръмжене, докато се оформи в първия неистов глас, разцепил тишината:

— Войводо, да подпалим това робско село! — извиква Перо.

— Да го изгорим!

Викове гърмят на мегдана, всеки е хванал някого, сякаш на него иска да каже, да чуе гласа си, жестоко то решение. И в лицата на много от ръководителите отблясват съблазнителни мисли на мъртвото Перо, на Войновски.

— Да ги изгорим — прещежда през зъби Перо. — Четиристотин души трябваше да тръгнат с нас, а се спотайват зад дуварите.

Сега площадът е оглушен от вика:

— Да ги изгорим!

Жената изпуска подадената ѝ празна стомна.

— Цял полк щяха да дадат!

— Страхливци, предатели, роби!

Старецът вдига глава и спира новата хула в устата на побеснелия Делий, с израза на покорна кротост, многовековен страх, безмълвно мъченичество.

Ще спрем в очите на Ботев, в погледа на Давид, в склонената глава на поп Сава. Ботев мълчи, събрал вежди, вената върху челото му е изпъкнала, устните са свити.

Жената плаче, засрамена и виновна за цялото село, но и сега, в сълзите и срама, очите ѝ са в знамето, в облещения изпънат Куру. И старецът се е втренчил нататък, без да разбере, че и той плаче. Ботев мълчи, поп Сава пак е вдигнал фенера, бледата светлина удължава сенките, изостря страшните лица.

— Да го запалим — чува от отново лас. Вече викат мнозина.

Всички гледат войводата, уверени, че сега ще даде знак, да хукнат с главните по къщите.

— Насила хубост не става, момчета — глухо и твърдо произнася Ботев. — Успокойте се. Дошли сме народ да освобождаваме, а не да го съдим. — Протяга ръка, сякаш към сълзите на гърбавия старец, докосва рамото му, обръща се и тръгва по пътя. Четата чака, той спира.

— Да си вървим, момчета! След мене!

И тръгва, без да се обърне назад. След него Куруто, Перо, поп Сава, след тях другите, цялата чета, след тях обозът.

Мегданът празен. В средата, на камък седи гърбавият старец. Вратниците се разтварят, отлостват се тежки ключалки по една, по две, грамадни резета, куки, това, което е крило и съхранявало семейства, дворове, имот. От къщите излизат хора, растат, изпълват мегдана. Викове:

— Махнаха се!

— Излизайте, отидоха си!

— Защо им даде вода, мари? — кара се селянин, — Научат ли турците, живи ще ни одерат.

Женицата стои с котела в ръка пред счупената стомна и повтаря:

— Байряка видях, байряка видях...

— Какъв байряк?

— Байряка видях... българския....

— Оставете жената, бре! — сопва се бабичка. — На вдовицата да викате не ви е страх, а се криете като мишки!

— И ти се кри, не викай! — дърпа се селянинът.

— С байряк ли бяха, дядо? — пита младо момче.

Старецът мълчи, опрял ръце на тояжката.

— Трябваше да излезем — крещи момчето, — боже, нали трябваше да излезем...

Тежка башина плесница — момчето политва встрани.

— Млъквай, бе! Заради такива зелени глави като тебе горят селата. Ще тръгнеш, а утре и къщата ще изгорят, и нас ще затрият...

— Искаха да запалят селото — мълви старецът.

— Да го палят ли? — пита селянинът. — Че защо ще го палят, нали са българи?

Викове, оеления, повтарят от всички страни, някои хукват към къщи, връщат се. И пак отново тишина.

— Няма — обажда се старецът като на сын, — няма, каза войводата, няма да го палим. Не сме дошли, каза, български села да палим.

Мъжете мълчат, уловили децата си.

— А за какво са дошли, пита ли ги, дядо — обажда се слаба девойка.

— Питам ги — въздиша старецът. — Да мрем, каза войводата, за вас сме дошли да мрем!

Мъжете мълчат упорито, заболи очи в земята!

— Че защо си отидоха...

— Да бяхме ги нахранили!

— Мълчи, ма!

— Роби сме си, да не ни закачат, робията ни да не пипат...

— Знам си аз, срещу ръжен не се рита...

— Преклонената главичка, остра сабя не сече...

— То твоят глава ли е, десет очи тежи...

— Млък...

— Господи боже наш, иже еси на небесех, да светитя имя твое, да прииде царствие твое, да буде воля твоя... — кръсти се гърбавия старец.

— Маро ма, прибра ли телето...

Отново мегданът е празен и ням. Старецът става от камъка, сякаш около него не е имало никакви хора. Озърта се, чуди се накъде да тръгне. И старецът ще тръгне, ще затича след четата, след стъпките на стотиците крака, ще подтичва, ще подтичва дано ги стигне. Ще тича дотогава, докато по пътя го настигне черкезкия конен разезд. Ще лъсне сабя, крива черкезка сабя в кръгов размах.

Копитата ще отлетят в облаци прах напред.

Пак е тихо. В разсейващия се облак, в следите на копитата и човешките крака е паднал мъртъв гърбавият старец. Лежи, разпънал ръце и крака на пътя, с отворени, вперени в тъмното небе очи...

18 МАЙ 1876

Утро. Небето е в слънце. Пролетни облаци, раздирани от честа пушечна стрелба. През нивите лети черкезка конница, разсипва се на малки групички. От съседните върби излизат спешни черкези, с прибежки ограждат четата. Води се честа, безредна престрелка. Колите са наредени в полукръг — барикада, зад която се потулват четниците. Ботев е на червения кон, маха на другите конници, Перо, Богдан, спуска се към конните черкези. Войновски го стига с коня си, улавя юздите на неговия, спира го под куршумите... Останалите политат напред след Перо, започва саблена схватка с черкезите.

Войновски: — Стой, войводо! — лицата им са близо един до друг. — Ти си нужен тук, там ще те убият!...

Конните черкези се пръскат. Перо и конниците ги преследват, правят полукръг и се завръщат при барикадите.

Сред писъка на куршумите, сега Ботев и Войновски зад барикадата. Войновски сочи възвишенията на Милин камък.

— Хълмът ли? — пита Ботев.

— Хълмът — отвръща Войновски, — единственото възвишение, удобно за отбрана. Да го заемем, да изградим позиция. Идат все повече и повече. И татари се събират...

— Тогава командувай изтеглянето — заповядва Ботев.

— А колите?...

— Обоза ще изоставим... Хайде! Бързо!

Войновски се спуска, чува се гласът му:

— Към хълма... по взводно... изтегляй се!

Грабят багажите от колите, хукват напред, след Войновски, разделени на три, организирани изведнъж... Стрелбата оредява, конницата се завръща, групирани са около Куруто, около знамето.

Започва изкачването. Хълмът е каменист, с редки храсти, гол и пуст, тук таме се мяркат ниски, коренисти дръвчета. Четата го залива като лавина, в бяг, в тежко напрегнато изкачване с товара, с ранените, презързани набързо. Слънцето се изкачва заедно с тях, заедно с тежките пролетни облаци, заедно с идващите черкезки и татарски вълни, които се разсипват на ширина и ограждат възвишението от трите страни.

Четата е на върха. Зад трите реда камъни са наредени три реда четници, зад тях скалата е отвесна, непристъпна. Знамето се вее в средата на позицията в ръцете на Куруто, отпред на първата редица са наредени с револверите, за близка стрелба, отзад с пушки. Гласът на Ботев:

— Никой да не стреля преди моята команда!

А отдолу прииждат, прииждат. С черкезка ловкост, с татарска бързина скачат като мотки по нанагорнището, пълзят, идат. Все по-наблизо, по-наблизо. Позицията мълчи. Очите на враговете наблюдават — присвити, коси, жестоки. А горе чакат четниците, с широко отворени очи — от страх, от възнение, лица на дена, готови сякаш да заплачат, замръзнали в удивление — и срещу тях пак прииждаща, косоока, ловкокрака, бързоръка смърт — разширени дула, уголемени криви ятагани, приготвени за душење примки, къси кинжали, бляскащи тесащи... Млекарчето се обръща да срещне погледа на Делията, застанал с пушката в ръка, после пак вдига треперящата ръка с тежкия револвер. Богдан прокарва ръка по брадата си, после вдига револвера и целува черното му дуло. Стоянчо се кръсти, диша често, затворил очи. В очите на Петко са бликнали съзри, той крие лице от Асен, а револверът на Асен е вдигнат и в него той вижда едно, две, много лица на черкези. Сега ръцете с револверите се вдигат, почти в едно и също време, един е хванал оръжието с две ръце, вдигат се револверите, докато прииждащите нападатели приближават съвсем, докато Ботев извика:

— Огън!

— Огън! — вика Войновски.

— На месо! — креши Ботев. — На месо!

И оръжията гръмват. Млекарчето стреля, пада черкез. Очите на Петко са червени, той сякаш се смее, като дете. Стоянчо се е изправил, Асен го смъква и двамата стрелят, с разширени очи — невярващи на убитите, на падащите, на тази невероятно точна смърт — как падат, как се ловят за простреляните чела и сърца, как пръсва кръв, как се носят вайкания и вопли, как бягат надолу, как се препъзват, спънати от техните куршуми. Това е първото сражение, първото доказателство, че вековният враг е смъртен, уязвим.

И ръцете се вдигат в див възторг, знамето плющи над главите им, а Ми-лин камък отеква от страшния вик:

— Ураааааааааааааааааа!

Нови пристъпи, нови атаки, нови отблъсквания. Черкезите се прегрупират, татарите се събират, напират стъкм стръмнината. Там ги посреща друг взвод, направо с камъни и късове скали.

Срещу двестата четници отдолу напират петстотин черкези и триста татари.

Боят върви. В зенита — грамадно слънце. Вглеждаме се в лицата, опущени, с попукани устни, униформите покрити с прах. Поп Сава, паднал до счупения фенер, с дълбоки рани в двата крака стене:

— Вода! Водина! ...

Улучен в коляното, Перо се е свил до един камък. До него празна манерка. Един от козлодуйските селяни, и той с пушка, със запретнати ръкави, цъка с уста, загледан в хомота, единственото нещо, което успя да прибере от колата.

— Вода! Вода! ...

Коленичил. Ботев превързва раните на поп Сава, но кръвта пробива бинта. Превързват и Перо.

— Христо! ... Водина! — стене поп Сава.

Ботев оглежда празните съдове наоколо, попуканите устни, слуша стенанията на ранените. Делията се обажда:

— То вода няма ... ами вадете куршуми и ги смучете!

— Помага ли?

— Помага ...

Вадят куршуми, смучат ги, дават на ранените. Куруто смучи куршум, пак така изправен, слят със знамето.

— Куру, седни бе! — вика му Иван.

Куруто мълчи.

— Седни, бе Куру, почини — намесва се и Давид.

Куруто мълчи, знамето се вее над главата му.

— Смучи оловце, княже — обажда се Руско и подава на княза куршум в шепата си.

— Попробуя свинца, Руско — смее се Раданович. Челото му е одраскано от куршум, кръвта се е запекла.

Ботев съзира между скалите една плаха детска главица. Приближава я тихо:

— Хей, момченце!

— А! — сепва се козарчето.

— Синко, ние сме българи. Да знаеш наблизко кладенче.

Момчето не отвръща, хуква надолу по тайната пътека с кратунката си в ръка. Минава покрай четирите кози, извърнали брадати глави, ловко скача през храстите. С пълна кратунка тича нагоре, един черкез вече го е зърнал, но то е изчезнало. Подава кратунката на Ботев, заслепено от униформата му, приема милувката по бузата си и голямата златна пара. В разтворената длан тя блести, но то се чуди, но човекът с брадата вече е изчезнал.

На позицията ранените пият, припадналите се свестяват, Ботев вдига новово кратунката, обръща я — няма капка. И той не е пил, и в неговите очи свети жажда, и неговите устни са напукани. Мълчалива усмивка, която заразява и другите. Стоянчо, взрян в револвера си, повтаря:

— Хвана се за челото ... и падна! Убих го!

— А моят — казва Млекарчето — в сърцето го ударих. Разпери ръце и падна ... Ей тъй просто, за миг ... Ей го там, лежи ...

— Боже — прекръства се Стоянчо.

А козарчето слиза пак надолу, без да забележи черкеза, скрит в храстите. Козите го чакат с вдигнати глави. Черна ръка изтегля ятагана, замахва, разсича на две светлината на слънцето, и детският вик се стопява в новите гърмежи.

Черният труд на боя. Устата още смучат куршумите, този е улучен в челото, накланя се до камъка, от устата му изпада куршумът. Инджето се извъръща, затваря очите на мъртвия, а куршумът прибира в джеба на куртката си. Перо стреля, както е легнал. Раданович поваля един след друг настъпващите татари, на лицето му е замръзнала пренебрежителна усмивка.

А там някъде по пътя откъм Враца се вдига облак прах, расте и залива равнината. Ботев го съзира:

— Бийте турчина, момчета, помощ иде!

Викове:

— Ураааа! Иде помощ! Врачани идат!

Те се вдигат от позицията, втурват се надолу, започва ръкопашен бой и пред всички е Ботев, размахал сабята си, и всички са с нови сили, и страшни в подема си, в ножовете и сабите, в ръцете на Руско, които душат падналия черкез, в точния удар на Делията, пробол в сърцето враг, в слабата ръка на Стоянчо, който с две ръце подлага ножа на връхлетелия го враг. Черкезите и татарите бягат надолу ... Четниците се връщат на позицията с радостни възгласи, след войводата.

Там го чака бледият Войновски, свалил очи от бинокъла.

— Войводо!

— Какво има, Никола?

Войновски мълчи.

— Какво има? — пита Ботев.

— Войводо ... не са врачани ... Това е редовен турски аскер ... Водят и оръдия. — Подава му бинокъла.

Викове стихват, ръцете се свличат, някои изпускат оръжията. Ботев се вижда в бинокъла, в безкрайните редици на тъмносините униформи, в стегнатата, бърза стъпка, в тягата на оръдията. Свاليا бинокъла. Притворил за миг очи, отваря ги, вдига сабята си срещу дивите викове на отново настъпващите орди.

— Всички по местата си!

Те се сепват, вдигат изпуснатите оръжия, наелектризиращи от този глас, зареждат пушките, револверите, насочват ги напред, но очите им са във войводата, който се е изправил пред знамето, страшен и гневен:

— Юнаци! Нека покажем как се бие българина.

И когато той извиква „Огън!“, отново ще влезем в димния вихър на битката, отново ще полетят надолу камъни, отново ще падат убити и ранени, отново ще оглушеем от изстрели и викове. Долу се развърщат в подстъпите към Милин камък, в горичките и полянките, в пътен боен ред двата табора редовен аскер, конният ескадрон се спешва, батареята от две оръдия заема позицията и почва адски бой.

Отново Ботевото лице. Червеният му кон цвилва тихо. Свлича се, ударен смъртно. Ботев се навежда, погалва го по муцуната, зад него все така вкаменения, облещен Куру с развято знаме. Ботев става, загледан в мъртвия кон... Целува го по челото и излиза на пътеката, тичешком нагоре, към позицията. Отдолу идват нови вълни аскер, артилерията бие. Четниците са замлъкнали, когато Ботев се изправя над тях, размахал сабята:

— Бийте душманите, скъпи братя, бийте ги! Огън!

Стрелба. Пада четник, улучен в сърцето. Пада Куруто, улучен в корема. Ботев се навежда, мъчи се да изтръгне знамето, но мъртвият не го пуска. Най-после го издърпва и го предава в ръцете на притичалия се Войновски.

Сега ще видим тази битка — на озверените, в ръкопашния бой, допрял до самите позиции, в страшната схватка на всекиго с врага, в тази нова, невиджана досега решимост на четниците, рамо до рамо с войводата и Войновски.

Боят е свършил. Отдолу, от турския лагер се чуват зурли, тъпани, веселба. Зурлите се чуват и тук сред камъните, по земята. Вали на едри капки майски дъжд. Иззад прикритията четниците носят ранени, оставят ги на тревата. Кирил се е втренчил в мъртвия Куру, паднал до коня на войводата. Върху пронизания му корем някой е сложил чиста везана кърпа, напоена с кръвта на знаменосеца. До него умира голобrado момче.

— Бате, бате — стене умиращият.

Братът плаче над него, милва изстиващите му ръце. Ботев, до тях, слуша прощаването.

— Убий ме бате, не ме оставяй — умиращият посяга немощно към кобура на Димитър, но братът се дръпва, избягва в храстите.

— Вземи пушката — шепне ранен, — като тръгнете, убийте ме да не се мъча.

Другарят му сякаш не го чува. Заспал прав, облегнат на камъка. Раненият опипва пушката си, насочва я с усилие към главата си, дръпва спусъка, но изстрел не се чува. Дъждът вали, размива кръвта. Раненият отваря широко очи към небето. Ботев изтегля пушката от ръцете му, зад него е Давид, двамата коленичат, раненият вече е мъртъв, клюмнал на страна; Ботев прокарва пръсти през клепачите му, затваря ги. И Войновски се появява, но като Давид не смее да го заговори. Дъждът вали, едрите капки се сипят по живи и мъртви лица. Сега Ботев е над поп Сава. Давид пак е на няколко крачки зад него.

— Довърши ме, Христо, да не се мъча... — мълви поп Сава.

— Отче! Ще станеш, ще се оправиш...

— Знаем... знаем аз. Свърши се тя... Жив не ме оставяйте... на турците... да се гаврят...

Ботев милва ръката му. После я оставя, попипва кобура си. Попът бълнува:

— Христо, като минете през Елена... търсете Катрафиловия род... кажи им, момчето ми, падна грешния... с добро да ме поменуват, да ме простят за всичко...

Така се прощава Ботев с мъртвите и ранените, в едрите капки на дъжда, сред воя на зурлите, сред думкането на тъпаните, сред стенанията и поръките.

Целува поп Сава, целува Куруто в мъртвите уста.

Пишат зурлите. Вали дъждът... Един баща се прощава със синовете си, мъжествено, тиха ласка, с целувка и някоя дума, приема заръки, а те говорят, шептят, молят:

— Пишете във Влашко... в Олтеница... тъй и тъй, падна Здравко, пишете... в Олтеница... в ъгъла, над иконата...

— Стринка... гроба да намеря, там до дървото... до дървото, до клена...

— Войводо, аз умирам, прощавай!

— Бийте душманите... бийте ги... Майко!

Ботев не може да се откъсне, вече е останал сам, четата слиза надолу. Зад него като сянка е Давид, отвежда го. Спират на края, при пътеката, Ботев сваля калпака си, устните му мълвят:

— Прощавайте, братя... юнаци и патриоти. Няма власт над оная глава, която е готова да се отдели от плещите си в името на свободата, Вие изпълните дълга си, клетвата... И ние ще я изпълним. Прощавайте...

Сякаш сега съзира Давид.

— Христо! — Давид приближава до лицето му. — Една молба имам към тебе...

— Кажи!

— Ако ме убият... погрижете се за детето ми... Други грижи нямам... Само тая е.

Ботев не отвърща, вира се в лицето на приятеля, съветника.

— Добре, Давиде... — събрал цялата мъка на четата в очите си.

Под Милин камък, в тъмната пещера, Ботев сам. Прав, сълзите се стичат по лицето му. В светлия отвор на пещерата падат последните слънчеви лъчи. И там, срещу светлината, се появяват лицата на Перо, Войновски, Обретенов, Иваница Данчев. Ботев не крие сълзите си. Мълчат. Мълчат тежко, докато Ботев не се обърне към тях:

— Кой е виновен? Аз ли?... Ти ли, Перо? Ти ли, Никола?... Къде е Враца? Къде е Заимов?... Това ли готвихме цял живот!

Войновски: Трябва да пробием обръча. Враца да гоним...

Иваница: Ние не знаем какво е във Враца.

Обретенов: Там е Заимов, той трябваше...

Иваница: Трябваше, трябваше... Трябваше на една суха липа него да обесим!

Войновски: Стига кавги. Да гледаме трезво, по военному. Да се съединим с другите окръзи...

Перо: Ние не сме дошли курбан със себе си да правим... Огън да ги гори тия ваши окръзи. Правихме въстания, научихме се. Който и да е виновен, ние трябва да оцелеем. Свободата е близка, ние ще потрѣбваме. В кървава работа прошка няма. Трябваше да изгорим онова село. Ще горим села, градове ще горим — да се подпалят хората за делото.

— България гори — плахо вметва Обретенов — и ние ли да палим?

Ботев мълчи, слуша ги, вира се внимателно в лицата им.

Иваница: Кървава сватба е започнала...

Перо: Който не е с нас е против нас!

Ботев отдавна се е успокоил, премислял е всичко и сега проговаря:

— Стига!... Тези, що измряха с усмивка, бяха наши братя. С тях дехме всичко, само смъртта и свободата не можахме да разделим. Душевна сила имаха те, за да кажат: „Ние достигнахме целта, защото измряхме, а вие още не сте, защото сте живи“... — замлъква за миг и продължава: — Може би не ни се умира? Можем да избягаме, да чакаме свободна България? Не, няма да чакаме. Ще идем до Враца, и ако тя не стане, ще се качим на Балкана и там ще дадем последния бой.

— Това е лудост! — извиква Перо.

— Войвода, сега е мигът да подпалим Враца — изкрещява Иваница.

— Няма да палим — пресича го Ботев спокойно, но със суров и непреклонен глас. — Може да е лудост, може майка България да е пепелище, но ние сме тук, живи сме и ще се биѣм до последния човек, България не е в гроба, а е в люлката си...

Замлъква. Всички мълчат, той продължава:

— Това е. Ако някому живота се свиди, още сега да си върви. Който иска да се бие до смърт, да остане и върви след мен. Ние вдигнахме българско свободно знаме, развято над свободни глави. Обретенов, извикай Даскала!

Обретенов излиза, Ботев нарушава мълчанието:

— Войновски, като се стъмни, ще пробием обръча!

Влиза Обретенов с Даскала. Ботев сваля пръстена от ръката си, подава го.

— Това ще предадеш на Заимов. И му кажи, че Ботев ще доведе четата до Враца, жив или мъртъв!

И излиза от пещерата. След него излизат и другите, минават покрай Де-
лията и Драгой със знамето.

И там, сред храстите, Ботев се спира, съзрял Раданович. Той сякаш е раз-
брал за този разговор, разбрал всичко.

— Что, Христо, идем на смърть?

— Идем, Теофан.

— А что-ж, можно и в жизнь идем...

— Теофан, ты неизправмый оптимист...

— Неизправмый... Я верю, что мы с тобой увидим освобожденную Бол-
гарию, что будем жить...

— Будем, Теофан, будем...

Ботев тръгва нагоре, към позицията.

В тъмното, наредени като полумесец, светят огньовете на турския стан.
Четниците слизат по стръмнината, препъват се, държат се за ръце, да не се
изгубят. Всяка измината стъпка е стъпка на следващия. Различаваме лица —
Раданович, Иваница Данчев, — Раданович избързва напред, шепне името на
Руско, но не го намира. Петко и Асен носят ранения в крака Перо, Иван се
промъква със знамето, навито на пръта. Напред е Обретенов, в челото е Вой-
новски, вече в ниското, след тях, Инджето... Пръв пред всички е Руско, шепне
на идващите:

— А бе, де е князът?

— Нейде назад!...

— Тихо — скарва им се Войновски. — Абсолютна тишина...

Иваница се е оплел в храстите.

Иваница тръгва наляво, лута се. И тези с Раданович, и те се лутат, от-
къснали са се. А четата вече е в ливадата, съвсем близо светят турските огньо-
ве. Прегърбени, безшумни пробиват път през високата трева към шосето. На-
среща изгърмяват пушки.

— Засада! — вика Войновски. — Не спирай! Напред към шосето, бързо!
Пробивай със стрелба!

Изад храстите излиза Димитър.

— Бате, бате — шепне умиращият.

Димитър се навежда, вдига брат си, вдига двете пушки и поема след че-
тата, бавно, с тежкия товар надолу...

Пробиват със стрелба в движение. Първите след Руско излизат на шосето,
прекрачват труповете на турците, след тях Войновски със знамето. Вече никой
не пази тишина, викат се по име, ехтят гърмежи, тичат. Излиза на шосето и Ботев,
наред с другите в лудешкия бяг. изведнъж спира:

— Давид! Давид! Къде се изгуби Давид!

Бяха тичали заедно, сега Давид го няма. Ботев се връща. Давид е пад-
нал, пронизан в челото, устните отворени. Наоколо тичат, подминават ги, някой
пренася нещо тежко на гърба си, но подтичва, със страшно пухтене... Идват
други, затънали в мочурища, неузнаваеми от кал, натежали, отърсват се и тичат
след другите, с черни лица, вдигнали високо оръжието, сякаш още затъват. Бо-
тев целува Давид по челото, сменя му кобура, чантата с документите... Към
него се спуска Богдан и прикривайки войводата, насила го повлича с яките
си ръце.

— Давид! — крещи Ботев.

А Богдан почти го носи... Засадата е останала далеч назад, а четата
още тича, ако това мъкнене може да се нарече така.

— Като кукери, хе-хе-хе!... — изсмява се някой и други избухват в
смях, невероятен в този миг, който заглъхва бързо, изведнаж.

А петимата са навлезли във високата трева. Четниците повалят тревата
с ръце, сякаш плуват, чуват изстрелите, обръщат глави, но това е далеч, чак там,
към края на светещия полумесец, но тревата ги бави, задържа, спира. Пред
тях изниква малка колиба. Раданович влиза, насреща му — скулест човек.

— Вода ест, божий человек?

— Вода ли? — стъписва се скулестият. — Няма... Тук наблизо има, ще
отърча завчас...

— Ну, дорогой, принеси...

Скулестият измъква котле, хуква през ливадата.

Петимата са в колибата, осветени от турските огньо̀ве, влезли през тясното прозорче, през вратата. Драгой се изтяга на сламеника, Раданович се обляга на вратата, едва стои на крака, и другите дремят прави

— Ех, где теперъ Руско, чорт возми — мърмори Раданович.

Скулестият тича през ливадата към окосеното, обикаля купите, открива тези, които търси...

— Агалар, комити, московци, в колибата... бързо!

Черкезите скачат, от околните купни се явяват други. Вече тичат по пътеката, други заобикалят, цялата ливада гъмжи от черкези. Ограждат колибата, а скулестият вече е поел в обратна посока, ето го — излязъл на шосето, тича с котлето в ръка, зад гърба му еква стрелба.

— Предай се, москов гяур! — реват черкезите.

— Сволоч — ругае Раданович — скотина мерзка!

Понечава да излезе навън, но изстрелите го връщат. И другите се опомнят, завират пушки в прозорчето, къртят дъски, правят отвори. Стрелят. Драгой спи на сламеника.

— Драгой — разтърсват го. — Ставай, черкези!

— Аааа — усмихва се Драгой на сън и се обръща, за да заспи още по дълбоко. Другарите му продължават стрелбата. Страшна усмивка играе върху лицето на Раданович. Изстрел, пада черкез.

— Предай се, москов гяур!

Изстрел. И този пада. Но от тъмното изскачат нови, лазят в тревата, подхвърлят пламтящи парцали. Един се закача за сламения покрив. Лумва грамаден пламък, става светло. В колибата влиза дим, но четиримата стрелят. Драгой спи като у дома си, усмихнат щастливо. Покривът рухва под победните викове на черкезите. Заглъхват последните изстрели.

Тишина. Чуваме само дишането на тичащия скулест човек. Захвърля котлето. То дрънва, а човекът тича, тича по осеяния с трупове път...

Иваница се е надигнал, съзрял пожара, осветен от отблясъците. Зад него светват други лица, скулести, страшни. Гъвкави и безшумни, приготвили примките, татарите се хвърлят. Напразна борба — четникът вече е омотан, оплетен с въжета, със запушени уста. Лежи безпомощен, над него пожарът играе върху страшните татарски лица...

Пак е утро, в този ранен бледен час.

Ако това може да се нарече строй, то четата е строена на пътя. Това е строй на бойци с разкъсани дрехи, с ожулени от куршуми лица, някои са целите в кал, изсърхнала вече, попукана по тях, ронят се парчетата ѝ, но знамето е пак развято в ръцете на Иван и Ботев и Войновски минават покрай него, в тази проверка на готовността, на саможертвата. Сякаш от „Радешки“ са минали години...

Минават покрай подпрения на Петковото рамо Перо, покрай апостоли и членове на щаба, покрай бойци — и всички вече си приличат, брадясали, уморени до смърт. Чува се гласът на Войновски:

— Давид Тодоров.

Мълчание. По-нататък.

— Теофан Раданович!

Мълчание. По-нататък.

— Иваница Данчев.

Мълчание.

— Драгой Иванов!

Мълчание.

— Христо Ненчев.

Мълчание. Вървят пред строя, сякаш всички имат едно и също лице, напрегнато, будно в съня и умората, някой без калпаци. Иван е заприличал на Куруто. Богдан държи фенера на поп Сава в ръка, Млекарчето носи две пушки. Стоянчо е станал кожа и кости, Петко е с мръсна превръзка на челото. Двамата командири минават пред този нов строй, имената следват:

— Драган Запрянов!

Мълчание.

— Петър Христов!

Мълчание.

Строят свършва. Ботев и Войновски спират пред последния четник в

първата редица, донесъл дотук умирация си брат и двете пушки. Очите му са оцъклени, той едва диша под тежкия товар, плувнал в пот и кръв, но прав в строя. Може би силите му стигат до този миг, за да види лицето на войводата, за да усети страшната гордост на цялата чета, обърната флангово към него, за да секнат нечовешките му сили, за да падне тихо и безшумно, заедно с отдавна мъртвия си брат, да издъхне и той, без да усети двете смърти.

Ще дръннат звънко двете пушки в пътните камъни. Тогава пред двамата мъртви и пред двете паднали пушки ще коленичат Ботев и Войновски, ще коленичи цялата чета...

19 МАЙ 1876

Светъл майски ден. Църквата. Камбаната бие.

По улиците на Враца младежи, нажитени, пременени като за сватба. Ечи гайда. Отварят се врати, прозорци, капаци.

Улицы, пълни с деца — сякаш е празникът на Кирил и Методий. Децата тичат с букети, с венци от цветя. Излизат хора с пушки, целите в цветя. И в очите на всички лудостта и възторгът, опиянението на една вековна мечта. Камбана и гайда.

Пред църковния двор, вътре в него деца, млади момчета и момичета. Малцина имат пушки. Вадят черковни хоругви, вее се знаме, а отвън прииждат нови, нови — мъже, жени, старци, деца. Носят цветя, но не носят оръжие. Старци се кръстят, слепи чукаят с тояжки по църковния плочник и питат:

— Вече сме в България?

— България — това име повтарят малки и големи, повярвали изведнаж в свободата. Но има скептици, богаташи, невярващи — те затварят врати, прозорци, кепенци, те се крият, превъртат многобройни ключове, слагат резета и подпори на вратите, тръскаят глави зад пердетата, заканително махат с юмруци.

В тъмната стаичка — килия на пристройката към църквата, бледен, дребничък, слаб, Заимов, заслушан в камбаната, във виковете, загледан в широко отворения прозорец. Младен, в скромните си дрехи, препасан като Заимов, довършва писмото на Ботев:

— Ако вие не въстанете и не превземете града, то ще нанесете неизгладимо петно върху челото на българския народ... Войвода на четата — Христо Ботев. Подава му пръстена.

Заимов взима пръстена, слага го на пръста си.

— Доживяхме, даскале... — прегръща го, — чуй... идат... идат... ще видиш, че Враца ще стане, мало и голямо ще дойде. Пет века сме чакали.

— Заимов... няма време, да тръгваме към складовете... няма достатъчно оръжие... Всяка минутка е безценна...

— Има време... Сега има време! Да се съберем...

— Виж, събират се, а въоръжени почти няма... Ботев чака с хората на Веслец.

Но в килията вече са нахлули хора, прегръщат ги, разделят ги и ги понасят навън...

— Заимов! — крещи Младен, но не може да се отскубне от опиянените хора. Викове го заглушават, цветя го обсипват.

Навън, в двора, посрещнати от възторжени викове, от писъците на гайдата и екота на полудялата камбана, от букетите, венците, китките, от хоругвите и знамената, от вдигнатите пушки, от старомодните ножове и саби, от стъпканите фесове; двамата са повлечени от лудешкия поток, сами вече неспособни да се откъснат от него, за да му дадат посока и цел.

— Заимов! — вика напразно Младен.

А по улиците идват нови, в църковния двор вече няма място да се обърнеш. Заимов с мъка си пробива път към стъпалата, протяга ръце напред:

— Братя! Братя!

Надвикват го. Младен вече си пробива път към него.

— Сторете път, сторете път!

Но отвън идва нова вълна, нови деца, с венци и китки, нови тичащи жени, които търсят децата си, нови старци, вдигнали в ръце бъклички, хлябове, захлупи със сол, дошли да посрещнат свободата. Младен вече се е добрал до Заимов,

дватама викат и ръкомахат, но нищо не се чува — сега шумът и виковете, гайдата и камбаната са достигнали апогея си.

Разсича ги топовен гръм.

Камбаната онемява. Усмивките и виковете са още на устата, но вече се е появил страхът, вече се ражда паниката. Оглушени, жените търсят и грабват децата си, понасят ги навън. Сбивания пред вратата. Жени в църквата измъкват скрити деца в олтаря, блъскат с юмури, със сила пробиват път. Звукът отново се ражда. На оградата се е покачил слабичък мъж:

— Братя! Аскер иде! Аскер! Турски аскер!

Пак се чуват виковете, но този път виковете на ужас и страх, писък на майки, виковете на деца и старци.

— Стойте! — крещи Заимов — Всички мъже с оръжие при мене! Заемайте местата си по оградата! На оръжие!

Събират се към него няколко души, но жените дърпат мъжете си, децата увисват на мъжките ръце, жените изтръгват пушки, ятагани, други бягат, търсят изход към вратата. Младен вече се е покатерил на оградата с няколко момци с пушки. Отново забива камбаната, с тежки, оглушаващи, изтрезняващи удари. И ето този, който отново е хванал въжето на камбаната, високият рус хубавец, се усмихва, отново се чува топовен гръм, изстрели и той се олюлява, пада изненадан, не разбрал откъде рухва кръв. Друг поема въжето, и той е улучен, но камбаната вече се е разлюляла, бие, бие все по-лудешки. Битката е започнала, малцина въоръжени храбрещи стрелят от оградата, от камбанарията, а Заимов спира, връща бягащите — те го молят, блъскат, един го удря, Заимов полита, става отново... Братя! — вика той, но те не могат да спрат — отприщен поток, който търси вратата и я намира. Заимов пак е повален, вече двоят е почти празен, падналата гайда свири сама, двоят е едно море от цветя, от стъпки, фесове, от везани кърпи и празнични калпаци, от повалени хоругви, от лаврови клончета и чемшир. Въргалът се закичени бъклича, някогашни ятагани, детски китки. Заимов крещи на бягащите, размахва револвера, но двоят вече е празен. Само от оградата и камбанарията стрелят въоръжените...

Навън, по улиците е почнал погромът. Къща гори. Захлопват се панически врати, кепенци, прозорци. По улиците пак тичат деца, но сега в ужас, паника, след тях въоръжени турци, аскер, конница. И от камбанарията не се чуват изстрели; там се води ръкопашен бой с пълзящите по стълбите черкези. И от оградата не стреля никой, само труповете на убитите са паднали в морето от цветя. Черкези, аскер гази сред тях, сред тази цветна жътва, оросена с кръв, нахлуват в пристройката. Там на познатата ни масичка, до горящата още свещ, лежи смачканият даскалски фес на Заимов.

Привечер четата е спряла на Косталевския мост. Нагоре, отатък шосето, почва Балканът.

Четниците гледат към Враца. Ботев също е вперил поглед нататък, но погледът му е суров и строг. Сега момчетата са просълзени, изживяват неуспеха на въстанието, в мълчание, в неподвижност, като войни.

По пътя изтрополява кон. Едва го одържат, конникът се свлича:

— Войвода, Враца!... Влязоха табори с оръдия, черкези, башибозук... Палят. Убиват!... Тъкмо народът се стичаше към църквата...

— Заимов жив ли е?

— Никой... никой не знае... остана в църквата с няколко храбрещи... стреляха... после млъкнаха... избили са ги. Градът е обкръжен, претърсват къщи, по улиците черкезите изпотъпкаха децата.

Мълчание. Неусетно, един след друг обръщат глава към потъмняващия, горд Балкан. В ръката на Богдан виси фенерът на поп Сава. Ботев чака търпеливо някой да продума. Но всички мълчат, обърнати към него.

— Момчета, остава само един път... Към Балкана!

Тръгват нагоре и пратеникът тръгва с тях.

Мостът. Само конят е останал на него. Озърта се, после бавно, с наведена глава потегля обратно към Враца...

Вдигаме глави, нагоре се изрязват в небето острите, непристъпни зъби на Врачанския Балкан. Нарамили оръжие, превързани, тези хора нямат нищо общо с парадната чета на „Радешки“, те са окъсани, отслабнали като скелети, с изподрани дрехи, някои без калпаци, други с превързани крака, цървулите не са издържали, и оръжията им са сякаш други, те са спаснали с тях, със Стояно, с Млекарчето, с Петко, с Асен, с всички, които са живи, и които започват това страшно изкачване след своя войвода.

Стъпка по стъпка, подадена ръка, подпрян камък, едва закрепващ се. Лицата са напрегнати, устните стиснати, чудно е откъде имат сили тези хора, а те имат сили да спрат, да изтеглят другаря, тук, по тези кози пътеки.

Изгъркала се скала... долните се дръпват... лавината понася други камъни, събаря ги с грохот надолу... Богдан протяга напред ръка, със счуления фенер на поп Сава. Няма светлина,, но ние виждаме как се разпаря кончова на Ботевию ботуш, някога лачен, как той го смъква, до жалката, раздрана подметка.

И в това изкачване, в тази последна нощ, нека позволим и на Ботев да види своята родина и своя живот в тези нереални и в същото време реални картини, облени в топла, жива светлина... Момчетата видяха на „Радецки“ своите мечти, своите възжеления, простите си човешки надежди...

...Сняг. През снега, който отрупва цъфналите пролетни дръвчета, се разкрива грамадната като паст врата на Баташката църква, пълна с избити хора, и на пода една грамадна библия, разтворена, оросена с кръв. Тя ще се стопи в червения отблясък на огъня.

Огънят, който изпотява жестоките лица, наредени в полукръг, жалки пред спокойствието на горящите очи на възрания на горящата клада войвода.

А това са кучета, десетки, от какво бягат те така панически, от какво, от тази ограда, от набучените по прътите човешки глави, главите на въстаналите четници...

А този сняг, младите весели лица, неговото, тук, в двора на Одеската гимназия... лицата вървят срещу нас, пеят някаква весела песен. Лицата стават фигури; с тъмни мундири, фигурите се смалчават, стават съвсем малки, в бясна гоненица...

Ботев е завъртял млада жена във валса, красив в тъмното си облекло, а наоколо, в осветения салон, любопитно се взират в него исмаилски богаташи, търговци...

А това е родната къща, Калофер, тиха картина на двора, дръвчетата, прозорчето, сякаш надничае през него, за да зърнем библиотеката на даскал Ботьо, чекръка на майката, люлката, люлката, която е успокоена... пред очите на това дете...

А то вече не е дете. В тази ветровита воденица, гола, с разтворена врата и избит прозорец, навън вее сняг, виелица, той духа в шепите си, свива се в протритото палто, сам, с гладни, живи очи...

А каква е тази маска, тази бутафория... Ръкопляскания. Малкото салонче ехти... маската се смъква, сред наивния декор рицарят се превръща в усмихнатия доволен Ботев...

Вик, крясък на диви патици, двама с Раданович, мокри, полуголи, брадясали, с дълги коси, тичат, смях, викове, замерят се край огнището, легят тенджери, тигани, въртят се непокорните лица, мятат се диво сред тръстиките, сред кръговете на водата, на Дунавската делта...

А тази пишна сватба в Задунаевка, и сватовете, булката, пищенето на инструментите, червените като жарави лица на пийналите гости и викове — кумът, кумът, кумът...

И кумът, самият той, като джигит на препускащия кон и конят, задъхан, дръхнат с две юзди и неговото лице, наведено над коня, и лицата на гостите, минаващи през тях, коня и човека.

Ето ги, хъшовеите пеят, а той, развълнуван, стиска ръка на самия Хаджи Димитър, с калпачето, и пюскиола, и бяла светлина, светлина на свещ — Ботев, в окъсани дрехи, бледен, а на стената календар — същия Хаджи Димитър, вече превърнат в рисунка, в песента „Жив е той жив е“, подписана от Христо Ботев... И пак в същата стая, печатницата, по пода и леглото спят бедни хъшове, а той, наведен над касите с букви, напирва направо в компаса своята огнена статия, като бълнува шеметните й думи... Редят се букви в компаса, редят се, вестник „Знаме“, статията на Ботев, докато се разпилят хиляди оловни букви пред очите ни.

Сега се е навел, целунал е майчината ръка, светят само неговото и майчиното лице, което нараства, нараства, с тревогата и гордостта си...

А той вече е погалил косите на Венета, отпуснат в блаженство, и изведнъж тревогата набръчква челото му, събира веждите му, тръгва, връща се, не знае какво да каже, листовите по масата, захвърленото перо, там до масата са паднали куршуми, той ги прибира, после открива люлката и се хвърля към нея, към

малката спяща детска главица, за да я целува, докато я закрие с бурната си непокорна глава...

На екрана надпис:

20 МАЙ 1876

Ботев е захвърлил скъсаните, някога лачени ботуши и сега навива вървите на цървулите. Постепенно се пробуждат и други, примигват, замаяни от пролетното утро. Нека си представим това утро, с брилянтната роса, със зеления здравец, с прелитащите косове, тиха и мирна картина — поляната на Лесков кладенец, заградена от шеметни скали. Небето обещава слънце, в светлината на безбрежната му синева седят четниците. Брадати, изпокъсани, с изнурени лица — сега ги разглеждаме спокойно на светлината. Един е извадил кавал, но кавалът е пробит от куршум, не иска да издаде звук и подбитите пръсти затулват тази нова дупка. Друг сече дърва, трети рови огъня, извива се дим, а нататък върху шишове се пекат агнетата и Петко гладно се е загледал в тях, а другите на извора се пръскат с вода, тя се лее по лицата, вратовете, чува се смях. Овчарят е прав, настрани, загледан в печашите се агнета. в тези хора, които чистат оръжие, които промиват тежки рани, които се превръзват, и пак спира очи на агнетата.

Богдан оставя пушката си и сбутва спящия Стоянчо:

— Хей, песнопоецо...

— Турците — сепва се Стоянчо.

— Остави турците. Я отвори очи, запей любимата песен на войводата.

Стоянчо отваря очи. Над върха вече е изгряло слънцето. Отваря уста песнопоецът, запява:

„Излязла е бяла Рада,
на планина, на ройнина,
та побила три байряка,
първи зелен, втори червен,
а пък трети бяло сукно,
бяло сукно гълъбово.
Провикна се до три пъти,
събрала е триста души,
триста души отбор момци,
отбор момци все юнаци...“

Песента озарява лицата на четниците, мнозина я подхващат, шепне думите ѝ и Ботев.

А долу, в полите на Балкана, настъпват турските сили. По пъгшишата се мъкнат батареи, след това прекосяват и навлизат в гората. Редове редовен аскер се изкачват по прорязани от козите пътеки. Откъм Царево ливаге си пробива път друг батальон. В източните склонове на Вола се спешават черкезки ескадрони. През Таушаница се мъкнат татарски орди. Сега са много, хиляди редовни войници, черкези, татари, организирани в едно многочислено обкръжение, което приближава поляната на последната песен.

А агнетата се пекат, четниците са довършили песента, Ботев се провиква:

— Хей, момчета, вдигнете байряка! Нека се развее още веднаж от върховете на Балкана!

Иван развива знамето, забива го на поляната. В този миг се чува вик:

— Турците!

Ботев не скача, спокойно поглежда към „Вола“.

— На оръжие! — изкрещява Войновски.

Те са вече на крака, нахлуват рубашки, стягат колани, за секунди се препасват. Войновски тича към войводата.

— Войновски, заемайте върховете! — изправя се Ботев.

— Индже! — бързо на левия връх — командува Войновски.

Вече се групират, вече тръгват нагоре, но без бяг и страх. Вече трещят изстрели. Войновски тича след първата група. Цялата чета се е пръсната нагоре. Агнетата прегарят, никой не се сеща за тях. За тях мисли Димитър Мазната, овчарят, изникнал пред Ботев с тика на бузата си.

— Войводо, турчинът иде! Дайте да се разплатим, че ми отидоха на зян агнетата.

Изумен, Ботев се взира в малките му очички, тикът играе, очичките се смаляват, съзрели ръката, която бавно разкопчава кобура. Ръката спира:

— Обретенов!

Обретенов дотърчава, събирал досега изоставени торби, забравени паласки

— Обретенов, дай му три наполеона — сурово заповядва Ботев. — За агнетата!

Овчарят се усмихва, тикът на бузата му подскача в усмивката. Обретенов подава наполеоните, овчарят хуква, скрива се в храстите.

Двамата тичат нагоре, а там по пътеките, към гордите върхове на Балкана, мъжете играят хоро. Невиждадо хоро пред очите на настъпващите безчет врагове, блъскат скалите и земята и подвикват „Иххууууу!“ Пълзи хорото на въоръжените, отчаяни мъже, нагоре, към Околчица, към Камарата и Купена.

Поглед към Околчица, Камарата и Купена. Четата се е разположила по трите върха, прикрита зад скали и натрупани камъни. Отдолу настъпват със стрелба, артилерията бие с тежки, тъпи удари. Пръскат се скали, летят камъни.

Позициите мълчат. Търсим четниците зад прикритията, намираме ги, приготвили оръжие, готови за бой, лицата са спокойни, вглъбени, очите взрени надолу, към безбройните орди, които пълзят, стрелят, с диви викове. Петко и Асен се прегръщат, дали последно обещание. Стоянчо вади от джеба си изсъхналата китка, целува я с напукани устни, Млекарчето го гледа и примигва. Защитен от скалата, Богдан спокойно трие с ръкава си зацапаното стъкло от фенера на поп Сава. Асен шепне:

— Не го лови куршум!

— За него няма смърт, Асене — допълва Петко. — Като го гледам, от нищо не ме е страх.

Да, не го лови куршум. Той е там, на върха, застанал с извадената си сабя, а зад него развято, заплющало в ръцете на Иван знаме, който поразително е заприличал на Куруто. И Войновски, на другия връх, и той е застанал неподвижно със сабята си, а на третия, Перо, с превързания крак, с измъченото, но решително лице. Бие артилерията, снарядите се пръскат, но никой не помръдва, никой не се крие, никой не се страхува. Чакат четниците, чакат да спре артилерията, да тръгнат пълчищата.

Оръдията мълкват. Отдолу тръгват аскер, черкези, татари. В горичката блестят пики, в поляните сребреят ятагани, думкат тъпани, пишат зурли. Надига се мощта на ислямската империя, сред тригълните османски знамена, сред воя на хилядите гърла, които зоват аллаха в битката и му обещаваат победа.

Ще се разтворят устата на Ботев, ръката му ще се вдигне със сабята и по върховете ще се разнесе гласът му; но ние няма да го гледаме, а ще виждаме думите по лицата на бойците, думите, в които звучи последната клетва, последният обет.

— Юнацинии! Сега да направим ръцете си на чукове, главите си на бомби... Ние няма да оставим празно място в историята на човечеството!... Елате, елате... ще ви посрещнем с огън и смърт, елате!... Елате, ние сме вече свободни... Отскубнахме страха, изтръгнахме робството от сърцата си, целунахме свободата и сега никой не може да ни я отнеме, тук, на тези славни върхове. Юнаци, майка България ще бъде свободна и ще се гордее с вас — нейни славни синове. Бийте врага, братя, свобода или смърт!

Ехтят върховете:

— Свобода или смърт!

Повтарят обгорелите гърла страшния вик, който заглушава тъпаните и зурлите, името на аллаха и проклятията.

Сега всичко е просто, без думи, лишено от приповдигнатост. Чакат изгорели от жажда, но не мръдват от местата си. Над тях високо кръжат орли. Ботев, без калпак слиза wśród тях. Първият посреща войводата, оглушал на поста си. Другият до него все още се мери, не се обръща. Ботев го докосва по рамото, четникът се свлича бавно, обръща се, красив — мъртъв. Следващият е паднал, в детската му слабичка ръка увехнала китка. Ботев се навежда — от устата на мъртвия песнопоец Стоянчо тече кръв. Една милувка по безбрадното лице.

Изправя се Ботев при знамето. Сега то е в ръцете на Богдан, а Асен държи фенера на поп Сава.

Тихо чакат, никой не говори. Ранените не стенат, превързват ги в мълчание. Перо е с нова превръзка, на ръката, в ръката му е пушката, другата избира куршум... Войновски бърше лицето си, гледа равнодушно кърпата. Обретенов

пише в бележничето си: „20 май 1876 год. на овчаря Димитър Мазната — 3 наполеона.“ Прибира бележничето, подхваща пушката, слага я между камъните, чака. Всички чакат.

Пак гръмват оръдията, пак летят разбити скали. Слънцето гори, нажежава. души. Мъртвите лежат кротко. Живите са готови. Готвят оръжия, камъни. скали...

Боят продължава.

Докато се чуе сигналът, докато се дръпнат ордите надолу.

Ботев гледа към турците, дълго оглежда Балкана и земята под него, обляна в последните лъчи на слънцето. Погледът му е чист, ясен, мъдър, спира на знамето. После заповядва на Богдан:

— Свали го, препаши го около кръста си.

Ботев се изгубва от нашите очи. Богдан сваля знамето, препасва го, но пръта не хвърля. Взима го заедно с пушката си и тръгва надолу, след другите.

Вече скланя слънцето. Изведнъж светлината става остра, контрастна. Четата слиза от върховете. Прозвучават редки изстрели, отгласи от завършилия бой. По веригата предават:

— Щабът долу на полянката... на съвет!

— Щабът долу, на полянката...

— Войновски!

— Войновски!

Сега слизат надолу.

— Да починат момчетата — говори Обретенов — да се напият с вода, да превържат раните си...

Заглъхват последните изстрели. От Околчица, Камара и Купена, четата се събира в подножието на Камарата,

— Войновски!

— Перо, Перо да слезе!

Ето ги, слизат един след друг, Перо, Обретенов. Войновски е още между Околчица и Камарата. Бърза.

Обретенов, Перо, са спрели в шубраците. Там, облегнат на едната си ръка, свалил калпака си, е заспал войводата. Стоят прави около него, умилени. С пръст на устните. Обретенов прави знак да не го будят, да го оставят малко да поспи, този, който издържа догук, който беше пръв пред тях. Но и неговите сили са стигнали предела си, в глада и умората, в напрежението на боя. И той е човек. Разнежени, те стоят и мълчат, докато порозовялото му, отпуснато в съня лице се стресне, докато се опомни, и ги види. Смутен, той им махва да седнат:

— Събрахте ли се? ... Аз...

Те сядат наоколо. В този миг ще се чуе сладкият звук на таин, или може би на сладкогласа горска птица, и Ботев, все още във видението на съня, между реалността и сънуването, ще се озари от този звук. Лицето му ще се отпусне, той ще се изправи, за да види откъде идва звукът, и в същия миг ще тресне злокобният изстрел. Откъде? Как? Докато другарите наскочат, потресени, той ще се свлече, най-напред ще коленичи, сякаш се прекланя за последен път пред родния Балкан и хората, които е извел в него, и ще падне в храстите, в тревата с пронизано чело.

— Войводата! — ще се понесе горкият вик. — Войводата...

Войновски ще тича, стигнал късно, другите ще дотърчат обезумели, невярващи, а Перо, Обретенов, вече ще се навеждат, просълзени, да го целунат за последен път. И всеки, като минава, ще хвърля върху него клонка от родната гора, и ще се редят те, познатите лица, ще се скланят и всеки ще хвърля своята клонка, за да тръгнат нататък, към залязлото слънце, към горите, към свободата.

Той вече ще се слива с клоните, с храстите, ще го търсим тук, там, при онова дръвче, при тези камъни и вече той ще се изгуби, потънал в гората, разтворил се в земята, в дърветата, в храстите, в здравеца и тревите, ще се разтваря в склоновете и непристъпните върхове, в грамадните ридове и острите като тики скали, ще се разтваря в далечните равнини, в реките и хълмовете, в селата и паланките, сгъсени край тях, и оттам ще изгради това бяло, свободно небе над България,

където в единия край на екрана ще излязат като в началото изкованите от

Мед негови стихове, които, без да знае, той бе написал и за себе си:

„ЖИВ Е ТОЙ, ЖИВ Е!...
ТОЗ, КОЙТО ПАДНЕ В БОЙ ЗА СВОБОДА,
ТОЙ НЕ УМИРА, НЕГО ЖАЛЕЯТ
ЗЕМЯ И НЕБО, ЗВЯР И ПРИРОДА
И ПЕВЦИ ПЕСНИ ЗА НЕГО ПЕЯТ.“

Стиховете ще се стопят в бялото небе, а у нас ще зазвучи бодрата песен „Тих
бял Дунав се вълнува, весело шуми...“

ВАЖНО!

РЕДАКЦИЯТА ОБРЪЩА ВНИМАНИЕ НА ВСИЧКИ ЧИТА-
ТЕЛИ, ЧЕ КРАЙНИЯТ СРОК ЗА АБОНИРАНЕ ЗА СПИСАНИЕ
„КИНОИЗКУСТВО“ ЗА 1968 ГОДИНА ИЗТИЧА НА 10 ДЕ-
КЕМВРИ.

ТЪЙ КАТО ТИРАЖЪТ Е ОГРАНИЧЕН, ПОБЪРЗАЙТЕ ДА
СЕ АБОНИРАТЕ В СРОКА!

ЦЕНАТА НА АБОНАМЕНТА ОСТАВА НЕПРОМЕНЕНА —
ЗА ЕДНА ГОДИНА 5 ЛЕВА, ЗА ЧУЖБИНА 7 ЛЕВА.

АБОНАМЕНТЪТ СЕ ВНАСЯ ПРИ ВСЯКА ТЕЛЕГРАФОПО-
ЩЕНСКА СТАНЦИЯ В СТРАНАТА.

БИБЛИОТЕКА
В Н Т И З

БИБЛИОТЕКА
В Н Т И З



БИБЛИОТЕКА
ВИТИЗ

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ
НА КИНАТА
РУМЪНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ПОСЛЕДНАТА НОЩ НА МОЕТО ДЕТСТВО“

И

ФРЕНСКО-ИСПАНСКИЯ ФИЛМ
„ЕЛ ГРЕКО“

(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА
НА КОРИЦАТА)

БИБЛИОТЕКА
ВИТИЗ