

ТЕХНИКА И КИНОИЗКУСТВО

Процесите на техническата революция, които протичат бурно в нашата епоха, намират остро отражение и в сферата на най-обвързаното с техниката изкуство — киното.

Редакцията на сп. „Киноизкуство“ се обърна към някои наши кинематографисти с молба да изразят мненията си във връзка с проблемите на техниката в развитието на съвременното българско кино.

По-долу публикуваме тези мнения.

Инж. СТОЯН ШАРЛАНДЖИЕВ — директор на НИИКРА

Научно-техническата революция в съвременния свят е реалност от първостепенно значение и важност.

В областта на киноизкуството тя намери израз в бурното и всестранно развитие на кинотехниката и създаде база за възраждане на най-масовото изкуство — киното. От около 15 години насам това развитие се прояви в десетки и стотици нови киноапарати и съоръжения, формата на кадъра, размерите на екрана и пр., а времето вече очертава трайните форми на възродената кинематография и в класическия размер 35 мм, и в отклоненията от него към широкния формат 70 мм. И малкият формат 16 и 8 мм. Може да се спори за причините на това явление, но никой не отрича значителната роля, която играе в този процес появата и развитието на телевизията.

Когато през 1951 г. проф. Кретиен демонстрира в Париж първите кадри, заснети с неговия обектив хипергонар, който позволяваше голямо разширение на зрителния ъгъл в хоризонтала или във вертикала (това бяха кадри на парахода „Нормандия“ — хоризонтален, и на Айфеловата кула — вертикален, никой не допускаше, че тези първи стъпки откриват пътя на синемаскопа — широкия екран в киното.

Смяташе се, че физиологически оптимално възприеманото полезрение със съотношение на кадъра 1:1,85 е неотменимо.

Но през 1953 г. бяха произведени първите широкоекранни филми. Вярно е, че творческите работници пристъпваха плахо и още не знаеха как да запълнят страните на кадъра 1:2,55, но рамките на класическия кадър бяха вече разклатени. Творческата дързост на кинотехниците и кинотворците заработи трескаво. Появиха се десетки реализирани идеи, като формати и технически и творчески решения.

Паралелно с промените в качеството на изображението се въведоха редица технически новости за подобрене качеството на звука — появи се стереофоничният звук в киното.

Най-напред и най-широко се разви широкият екран (синемаскоп). Развихри се произволът на конструкторите и фирмите по отношение съотношението на страните на кадъра 1:2,35, 1:2,50, 1:2,55, 1:3. Този произвол бе обуздан от международния стандарт на ИСО.

При класическото обикновено кино ширината на един стандартен екран беше равна на една шеста от дължината на залата; за синемаскоп той е $1/3$, за обикновеното кино мина към $1/5$. Появи се манията за гигантски екрани, но това предизвика решаването на нови проблеми: количеството осветление не достигаше. Трябваше да се печели светлина. Създадох се нови кинопроеекционни машини: с нови източници на светлина — газови-ксенонови, с импулсни лампи, живачни и пр. Появиха се киномашини с големи интерферентни студени огледала като отражатели и пр. Изостри се проблемът за подобряване качеството на негативните и позитивните киноленти, особено за цветния филм. Повишиха се изискванията към качеството на картината и звука. Това бяха лостовете за възвръщането на киното като изкуство, развиващо се на обновена техника. Появиха се разновидности на широкия екран и широкия формат със стереозвук, които просъществуваха или ще съществуват в различна степен на разпространение, особено в капиталистическите страни. Да разгледаме накратко някои от тях:

Супертехнирама 70: снима се на 35 мм лента при хоризонтално разположение на кадъра върху 8 перфорации с коефициент на анаморфоза 1,5. Копира се върху 70 мм позитив и се нанася стереозвук с 6 магнитни пътечки. Може да се копира 35 мм синемаскоп 2,55:1 или 2,35:1 със стереозвук върху 4 магнитни пътечки.

Ултрапанвизион: снима се върху 65 мм лента, с коефициент на анаморфоза 1,25. Получават се копия със съотношение на страните на кадъра 3:1. От негатива се копират всички видове позитив: контактно 70 мм и оптически 35 синемаскоп, 35 обикновен и 16 мм.

Суперсинерама: това е кино с три стени, четвъртата от пода до тавана и от стена до стена е екранът. Това усилва ефектът на присъствие на зрителя при възприемане на филма.

Итинерама: подвижен кинотеатър от системата „Синерама“ — 3,000 места, изготвен от надувано пластмасово платно. Киното е с размери 65×45 м и височина 19 м — превозва се от 40 автомобиля.

Суперрераклорама: кино с овална форма — дължина 22 м. Ширина 18 м — 400 места; екранът е силно изкривена дъга 180° , дълъг 12 м и висок 5,5 м.

Кратко време просъществуваха още Аромарама, Спесариум, Синемиракъл, Виставизион, Синемаскоп 55 и др.

На първо място трайно и голямо разпространение получи широкият екран и напоследък широкият формат. В социалистическите страни (СССР, ЧССР и ГДР) почти винаги широкият екран и широкият формат се съпровождат със стереозвук. В капиталистическите страни стереозвукът в киното не получи голямо разпространение.

Второто трайно явление в развитието на техническата революция в областта на масовите изкуства е развитието на телевизионната техника и по-скоро появата на кино-телевизионна техника. Телевизионните методи и апаратури поради бързото развитие на телевизията се развиха бурно в много кратък период от време. Във всички клонове на снимачната техника — осветителна, камери, запис на звука и възпроизвеждане — бяха разработени нови модели, които да отговарят на изискванията за бързо и качествено производство на голям брой филми, от които има нужда телевизията. Магнитният метод на запис на изображение, телевизионният метод на контрол при снимането на филми намериха практическо приложение. Най-високо развитие в прилагането на телевизионните методи и използване на кино-телевизионна апаратура е системата Електроник Кам. Тя дава възможност за неколкостранно съкращаване на снимачния период при производството на един игрален филм. Варианти в различни комбинации от ползуване на две и три камери се практикуват в много студии. Оригинален метод за работа с три камери и синхронен запис на звука е патентиран и у нас (автор-режисьор М. Димитров), който с много обикновена апаратура осигурява снимане с три камери и синхронно записване на звука.

Малкият формат 16 мм — основен за работата на телевизията — на базата на нова телевизионна техника остана доминиран по обем. Този формат се практикува и при производството на десетки научни и пропагандни търговски, учебни филми извън сферата на телевизията.

Истински разцвет настъпи и в разпространението на кинолюбителската кинематография на 16 и 8 мм. Тук в 8 мм формат подобреният формат на Кодак супер 8 мм, който вече се приема и като международен, ще изиграе решителна роля за разпространение на много пропагандни, учебни и др. филми.

Едно ново явление се очертава в развитието на 8 мм формат — изготвяне на копия от игрални, документални, научно-популярни филми за широко разпространение. Специална програма за разработка на нови апарати за размянаване на 8 мм копия е в ход в някои страни. Това ще осигури възможността за създаване на лична филмотека на любителите на киноизкуството.

Всестранното развитие на кинотехниката откри нови изразни възможности пред творческите работници в киноизкуството.

Важна черта на съвременния изобразителен стил в киното е неговият стремеж към дълбоко отразяване на жизнените явления и процеси. Новата техника осигурява тази възможност. Например новата оптика дава възможност за реализиране на така наречения оптически акцент в построяване на кадъра, като се запазва конкретност в обстановака на действието. Вариообективът, когато е употребен на място, реализира тази възможност без придвижване на камерата.

Благодарение на новите широкоъгълни обективи мащабите на фигурите и предметите в кадъра се изменят и при незначително панорамиране рязко се изменя композицията на кадъра. Това изисква нов начин за композиране на кадъра и монтажа на филма. Композицията може да стане по-динамична и да добие вътрешна ритмична напрегнатост. Използването на лека камера позволява да се правят редица съчетания при снимането. Появата на поиятието „емоционална камера“ се дължи именно на тази възможност. Безспорно относителната роля на оператора при изобразителното решаване на филма се повишава. Динамична камера с широкоъгълнен обектив с големи възможности за свободно движение — това е неотменимо изискване за нови изобразителни решения в съвременното кино. Тази възможност се улеснява и от появата на леки и ефективни осветителни прибори. При някои случаи осветлението се монтира и на самата камера.

Наличието на новата техника при производството на филма станаха стимул за нови творчески търсения в художествената кинематография.

Широкият екран и неговото творческо реализиране представлява поле за истинско изследване и анализ. Широкият екран и широкият формат е закономерна проява на основното направление в киноизкуството към реализъм и достоверност на възприятието. Новата техника, осигуряваща високо качество на картината и звука, е силно оръжие в ръцете на майсторите на киноизкуството. На тази основа се изгражда и новият възход на киноизкуството — любимото изкуство на милионите зрители.

Българската кинематография израсна и се разви със съвременна техническа база в периода на революционното модернизиране на кинематографията.

Има два основни фактора, които изиграха решаваща роля за развитие на филмопроизводството и киномрежата у нас.

Първият фактор е всестранната помощ при подготовка на творчески и технически кадри в СССР, както и изграждането на техническата база на Националния киноцентър, и вторият фактор, който изигра решаваща роля за количествения скок в развитието на киномрежата (увеличен е броят на кината повече от 13 пъти), е създаденият у нас Забод за киномашини. Тези два фактора при непрестанните грижи и помощ на партията и правителството осигуриха развитието на нашата кинематография до съвременно ниво.

Световният процес на модернизиране на филмопроизводството и киномрежата, появата и развитието на телевизията у нас и нарасналите изисквания на кинозрителите поставят и пред българската кинематография редица нерешени проблеми. Кинематографският процес е единен — целта на киноизкуството е задоволяване на естетическите потребности на зрителя. У нас за съжаление още в първия етап на изграждане на кинематографията като цяло много повече грижи и средства се отделяха за филмопроизводството. Киномрежата — салони и киномащини — като техническо качество е била винаги на ниско ниво.

Главните усилия на почти всички ръководства на кинематографията са се свеждали до филмопроизводството и още по-точно до игралния филм. Така се стигна до нетърпимото състояние на много кинна.

А целият естетически и идеологически резултат и за българския филм, и за всички вносни филми се реализира долу в кината. Ярکو потвърждение на липсата на правилен курс за решаване проблемите в единния кинематографен процес е лошото състояние на Завода за киномащини и все по-лошото качество на произвежданите от него киномащини.

Невярната позиция, че проблемът за издигане качеството на кинопоказа ще се реши с вноса на киномащини, може да донесе големи пакости за българската

кинематография. Ние сме произвели стотици киномашини и имаме нужда от още стотици — затова задачата е да се постави на съвременно ниво производството на киномашини у нас. Изграждането на новите киносалони в общи черти е на правилни технически основи. Почти всички кина се правят с акустически проект и разработки. Обаче за голяма част от киномрежата основните технически показатели за нормално кино от класическия формат още не са достигнати.

Филмопроизводствената база на киноцентъра, изградена в основни линии преди 7—8 години, вече изостава от някои новости. Проблемът е как да се модернизира тази база, преди да е заработила с пълен капацитет. Производствената мощност на киноцентъра се използва, общо взето, не повече от 30%. При модернизирането на техниката и въвеждане кино-телевизионни методи и апаратури производствената база ще увеличи няколко пъти своя капацитет. Тя би могла с малки допълнителни сгради и апаратури да поеме цялата филмопроизводствена програма на българската телевизия. Такова решение е изгодно и за кинематографията, и за телевизията, и от икономическо-финансови съображения. Това е единственият път за поддържане на съвременно модерно ниво филмопроизводствената база за всички български филми.

Предстоящо е изграждането на единно обединение „Българска кинематография“ на принципите на новата стопанска система — на самоиздръжка. Това дава възможност да се решат на нова основа творческите, организационните, техническите и икономическите проблеми. Една от основните грижи на ръководителите трябва да бъде изработването и провеждането на единна линия и политика по въпросите на техниката, защото техниката играе огромна роля за разцвета на кинематографията.

Инж. ЛЮБЕН ДАНОВ — главен инженер в Студия за игрални филми

Фактът, че Киноцентърът беше официално открит през 1963 г., тоест само преди пет години, кара мнозина от хората, в чийто ръце е, така да се каже, финансовата власт над кинотехниката, да мислят, че всичко е наред, че българските кинотворци имат техническа база, за която може да им се завижда, че съоръженията, с които те работят, са нови и... повече какво биха могли да искат...

Всичко това, погледнато в общ аспект, е вярно. Киноцентърът е наистина едно от големите завоевания на нашия културен и технически живот, той действително е сериозна база, върху която обаче всеки ден трябва да се трупа по нещо, да се прибавя, да се усъвършенствува. Да се мисли, че искането на средства за кинотехниката е каприз, ще рече, преди всичко да се забравя, че Киноцентратът още не е завършен според генералния план. Това ще рече също, че кинотехниката се гледа с дилетантско око, че тя се отделя от общата техника, от онзи широк процес, който се нарича съвременен технически прогрес. А нужно ли е да се говори тук за светкавичните темпове, с които днес се развива техниката, в това число и кинотехниката, за ежедневните нововъведения и изобретения, с които се обогатява и обновява най-динамичното изкуство — киното?

Сериозното, добронамерено и компетентно отношение към техническите нужди на българското кино ни задължава често да правим точна равностетка не само на онова, което притежаваме, но и на онова, което не ни достига.

В своя най-общ вид нашият Киноцентър е оборудван добре. Преди всичко тук може да се отбележи добрата механизация в павилионите (скоро представители на една голяма чужда фирма ни поискаха документацията на висящите мостове), добра е акустиката, климатичната инсталация, вентилацията. Можем да се похвалим и с голямата светлинна енергия; сега ние можем да осигурим по повече от киловат и половина осветление върху квадратен метър, а това ще рече, че имаме осветление, подходящо за създаване на филми с голям зрелищен ефект. Притежаваме в количествено и качествено отношение голям запас от така наречените тежки камери, имаме богат звукозапис — с много помещения и ателиета, в които са допуснати обаче някои строително-проектантски неудачи. И все пак всичко това е само основа, чиито качества и приспособления навремето са съобразявани с други нужди и задачи на киноизкуството, с друго ниво на кинотехниката, пригодени са били преди всичко към вече остарелия начина на традици-

онното статично снимане. А както е известно, през последните години в стила на съвременното кино изключително бързо се наложи естествеността, снимането на натура, скритата камера, синхронното записване на звука и т. н. И ние се изправихме пред редица сериозни задачи, за разрешаването на които не са достатъчни само инициативата и изобретателството на инженерите и техниците, но са необходими преди всичко много средства. Изправихме се пред необходимостта от подмяна на морално и физически остаряла техника. Всичко трябваше да се доставя своевременно и да бъде наистина последна дума на техниката, за да и служи години напред, но по редица причини и главно поради липса на средства отлагаме купуването на едно или друго съоръжение и ето че сега трябва открито да признаем, не притежаваме голяма част от съоръженията, които осигуряват най-леко и качествено създаване на съвременния филм, чрез които именно се постига динамичното изображение, естественото течение на живота и т. н. Или поне онова, което притежаваме, е крайно недостатъчно. Сериозно изоставаме вече в звукозаписа, главно по линия на синхронно портативната звукозаписна апаратура; нужни са ни портативни магнитофони, които се движат синхронно с камерата, а ние не притежаваме досега нито една такава апаратура, която би ни спестила и средства, и човешки труд и най-важното би осигурила значително по-високо качество на работата. Сега, макар и само като преходен момент, въвеждаме с тази цел обикновения репортажен магнитофон. Не сме добре също така и с достатъчно качествени микрофони, нямаме ги в достатъчно количество; липсват ни и новите електронни инструменти за записване на модерна музика. Не притежаваме и необходимите средства за съвременно операторско снимане. Затова неотдавна се принудихме по приятелски начин да си доставим лампи от друго ведомство, за да си направим сами някои крайно нужни осветителни прибори. Липсват ни и достатъчен брой качествени, леки и прецизни камери, а така също и някои по-специални обективи.

Пословичен стана случаят с машините за комбинирани снимки. Вярно е, че тези машини струват скъпо, но те повишават значително творческите възможности на филмовия процес. Въпреки всички настоявания за средства и досега не притежаваме нито една такава машина и сме принудени непрекъснато да търсим услугите на други кинематографии, което едва ли ни струва по-евтино. В много лошо състояние сега е транспортът, с който разполага студията.

И все пак липсата на нужната техника никога не се е превръщала в абсолютно оправдание за хората, които създават техническата база за успехите на българското кино. Нещо повече, това ги кара да бъдат находчиви и изобретателни, сами да създават сложни апарати с високи качества. По принцип ние се стареем да усвоим изцяло производството на много съоръжения, които не се произвеждат масово, а се правят по поръчка, и в това отношение вече имаме успехи: създадохме си сами фартови колички, снимачни кранове, операторска кола, дее мултипликационни маси, машини за редуциране, които са интересно, скъпо и сложно съвременно съоръжение, монтажни маси; по-наши проекти е преустройвана и звукозаписната техника. За осъществяване на всичко това се разчита на добрите специалисти — инженери и техници, мнозина от които са вече дългогодишни работници в киното. За съжаление много малко са възможностите и начините за стимулиране на техническите кадри в тяхната инициатива и творчество. Те най-често не получават никакво възнаграждение за конструирание на машини и приспособления, с които понякога се решават съществени страни от изображението в един филм. И обикновено по инерция на режисьора и оператора се приписват всички добри страни в осъществяването на филма, а всички дефекти на изображението — на техническите работници и на техниката изобщо. А тук е мястото да се каже, че не винаги творческите кадри проявяват високи познания за техниката, не изучават достатъчно щателно възможностите на всички апарати, с които се работи при нас. С малки изключения не се проявява голяма самоничиатива за опознаването на всички възможности, които предлага Киноцентърът. В такъв смисъл може да се говори и за снимането на малко цветни филми. Нашите режисьори и оператори нямат опит в това отношение, не познават технологията на цвета и затова често пъти не смятат да поемат риска за създаване на цветен филм. Доскоро те се оправдаваха с лошите материали, но в последно време им се предоставят много добри възможности в това отношение и те пак не проявяват интерес.

Всичко това ни насочва към въпроса за квалификацията, за знанията както на техническите кадри, така и на творците в областта на основните и най-нови области на филмовата техника. Преди 7—8 години към Съюза на кинорежисьорите

ните в България съществуваше секция, в която членуваха изтъкнати инженеротехнически специалисти, но заседанията на тази секция можеха да бъдат посещавани от всеки, който се интересува от тези проблеми; изнасяха се доклади и информации, разискваше се върху интересни проблеми и най-нови явления в кинотехниката. Трудно е да се обясни защо именно сега, когато най-много се прави за просветата и информацията в областта на техниката, тази секция не съществува. Необходимо е ръководството на съюза отново да реши въпроса за членуването в него на изтъкнати специалисти, инженери и техници — творци в областта на кинотехниката. Освен всичко друго това ще бъде и признание за инициативата и творчеството, които те проявяват в своята работа.

Проблемите на нашата кинотехника са наболели и сериозни, някои от тях дори, бих казал, са крещящи и са от такова естество, че в някакъв случай не могат да се разрешат само със силите на хората, които са пряко свързани с киното. Нека се надяваме, че всички, които са загрижени за успехите на българската култура и респективно на българското кино, ще проявят разбиране и шедфорт за своевременно задоволяване на най-важните технически нужди. Нека не забравяме, че киното е онази област от творчеството, в която с най-пълна сила и буквално важи алтернативата: без техника няма изкуство.

ТОДОР СТОЯНОВ — режисьор-оператор

Трябва да се мисли в перспектива — тази максима, която се определя от плановото развитие на нашето общество, с особена сила важи в киното и по-специално в кинотехниката, която днес се развива с невероятна скорост. От бързото и своевременно овладяване на новостите във филмовата техника в голяма степен зависи настъпателното развитие и ритмичният ход на едно национално киноизкуство, особено сега, когато киното е в упорито състезание с телевизията.

Макар и с големи трудности и компромиси, може да се каже, че ние вече се сдобихме и се научихме да работим с техниката, предназначена за търсене на по-голяма документалност, за осъществяване на филмовия стил, който остана като традиция от неореализма и се наложи в цялото следвоенно кино. Но сега, когато вече телевизията с пълно право монополизира този стил за свои цели и разшири възможностите на така наречения интимен екран, и натурата, непосредственото снимане на улицата, които доскоро бяха нови за киното, изпълниха ежедневната и програма, в развитието на цялото световно кино се появяват симптомите на бързото ориентирание към по-зрелищни, по-машабни и впечатляващи кинопроизведения. Още неразрешило напълно досегашните си проблеми, с много непълноти в техниката за създаване на един все пак по-малко труден за техническо осъществяване филмов стил, пред нашето кино, което също има амбиции да излиза на международния екран и да воюва за свой престиж, се изправят нови задачи, за решението на които то се оказва пак неподготвено. Дори най-елементарното условие за създаване на широкоформатния филм — 70 мм лента, все още не познаваме и още не притежаваме камера за снимане с такава лента. Но да допуснем, че утре имаме такава камера — пак ще трябва да мине време, докато се научим да работим с нея.

Напоследък в цялото световно кино се правят опити за по-рационално, творческо използване на цвета не само като колорит, а като съществен елемент от смисловото художествената част на произведението. Но как да пристъпим ние към подобни експерименти, когато нямаме почти никакъв опит в боравенето с цвета и все още не можем да постигаме техническото му съвършенство. Сега се отказваме и от създаване на филми с комбинирани снимки, защото нямаме приспособления за правенето им (понякога се налага само заради комбинираните снимки да се правят копродукции). Но не ще мине много време и филмите, в които комбинираните снимки заемат осемдесет процента, ще станат обикновено явление във филмовата практика. Какво ще правим тогава? И дори ако се снабдим с най-съвършените машини за тази цел, ще има ли достатъчно квалифицирани хора, които да работят с тях?

С всички тези новости и бъдещи задачи на киното трябваше да сме запознати отдавна, за да не ни връхлетат те една след друга и да ни сварват все така неподготвени. В системата на кинематографията трябва да съществува организиран авангард от хора — знаещи, информирани, ентусиазирани, които да осъществуват, така да се каже, техническия прогрес в киното. И сега в нашето

Филмово производство са ангажирани достатъчен брой инженери и специалисти. Бих казал смело — талантиви, кадърни хора; те се интересуват, четат, пътуват, виждат, но знанията им най-често остават непопулярни за творческия състав и което е още по-печално, техният труд и умение отиват за правене на апарати и приспособления, които отдавна трябваше да си доставим готови. Ще кажа само един факт: филмът „Отклонение“ се снима с камера без номер, т. е. с камера, проектирана и сглобена от наши инженери и работници. Това тяхно дело е творчески подвиг, но за него научиха само 5—6 души, непосредствено работещи с камерата; те не получиха нито достатъчно възнаграждение, нито признание за своята инициатива и труд. И нищо чудно, че такива хора нерядко напускат киното и пилеят силите си в други насоки. Но струва ми се, колкото и да сме им благодарни и задължени, пак трябва да признаем, че влягането на сили в такава дейност е показател за нецеленасочено използване на кадрите. Тези способни хора трябва да работят не като самодейци и да задоволяват на дребно практическите нужди, които биха могли да се разрешават по много по-лесен начин — просто чрез закупуване на камери; те трябва да изпълняват по-сложна и по-полезна мисия — да проучват изискванията на утрешния ден в киното, да изучават технологията на новите процеси, за да можем, разбира се, при наличието на по-добри материални възможности да ги внедряваме своевременно и по-безболезнено в нашата работа. Тези хора трябва да действуват координирано и организирано, така че техният труд да е максимално ползотворен и перспективен.

Казваме **кинотехника** и обикновено имаме предвид камерите, осветителните тела, звукозаписната апаратура. Вярно е, че в кръга на тази така наречена голяма техника много, и то съществени неща все още не ни достигат. И все пак, струва ми се, че в своята работа създателите на българските филми и особено операторите най-често биват спъвани от липсата на дребни наглед, но фатални за осъществяване на някои творчески намерения детайли. Да речем, в оптиката на камерата — допълнителните призми, лещи, филтри или още по-дребни неща, с които се създават тънките и деликатни работи в изкуството; при осветлението това важи с още по-голяма сила. В същото време, когато нашите специалисти се занимават с конструиране на камери, обикновено не се намира човек, който да постави дребните стъклъца и тенекйки, без които остарелите апарати вече стават неизползуваеми. Изобщо крайно време е да се помисли сериозно както за генералното, мащабно водене на нашата кинотехника напред, така и за създаване на добри практики, тесни специалисти, майстори в работата си. Трябва да се вземат мерки и за намаляване на текучеството на техническите кадри, защото при нас най-често новодошлия или изправения пред нова машина работник се учи от също така неуки хора. Само върху здрави традиции и приемственост може да се гради перспективна, развиваща се кинотехника.

ХРИСТО КОВАЧЕВ — режисьор-оператор

Ако слезете в мазето на Студията за документални филми, в едната половина ще видите осветителната апаратура, а в другата половина е оборудван цех за комбинирани снимки. В цеха има две киноснимачни камери. Едната е собственост на оператора на комбинирани снимки Георги Христов, а другата е направена от една отдавна бракувана синхронна камера. За да стане камерата годна за покadroво снимане, операторът на комбинирани снимки Гаврил Божилов е извадил от собствения си магнитофон електромотора и сам е направил покadroвия проектор.

Аз съм един от щастливите оператори, които имат нова кинокамера „Ари-флекс“, но обективите към камерата са стари и от три системи. Винаги съм бил противник на прекалените изисквания към снимачната оптика, но бях учуден, когато снимах цветен филм и разликата в цветотоналното предаване от различните обективи беше поразителна. Какво значи нова камера със стари обективи? На всеки, който има малко познания в тази област, това му е съвсем ясно.

Какво значи, че Студия за документални филми, единствената по рода си в нашата страна, не разполага в момента с нито един портативен магнитофон?

Една от най-острите критични бележки, които се отправят към съвременните наши документални филми, е, че тия филми са „неми“. Можем ли да допуснем съвременният документален филм да бъде „ням“? Можем ли с такива филми да излизаме на международен екран, да се явяваме пред нашия зрител? Излишно е да задаваме този въпрос. Говоря за неща, които отдавна вече не представляват проблем в другите социалистически страни. Малко смешно звучи, когато повтаряме, че в студията няма нито един портативен магнитофон, докато в другите страни отдавна работят с радиомикрофони. Минаха доста години, откакто чухме за произведението на Крис Маркер — „Хубавият май“. Някои наши колеги бяха гледали филма в Лайпциг и с възхищение говореха за използването на скрита камера и радиомикрофон. Днес, когато не само документалното, но и игралното кино в света се стремят към най-силна достоверност и убедителност, къде е мястото на българските документалисти?! Винаги говорим, че документалният жанр е най-авангардният в киното. Но нима с нашата техника можем да поддържаме каквато и да е амбиция за авангардност?

Нашето представяне на международен екран много зависи и от качеството на негативната филмова лента, на която снимаме филмите. Имам предвид, че филмовата лента е химия плюс техника и затова поставям този въпрос тук. Може би най-трагично е положението с цветния негатив „ОРВОКОЛОР—НЦ 1“. Това е един нестабилен цветен негатив, изненадите на който не можеш да предвидиш. Особено когато от оригиналния негатив се прехвърля на контратип за масов печат на игралните копия. При тоя процес се получава такава деформация на цветовете, че на човек не му се иска да гледа собствените си филми.

Преди много години в киното навлязоха широкият екран, широкоформатното кино, синемата и др. И всички те дойдоха най-напред в документалния филм. В нашата студия нямаме нито един оригинален анаморфотен обектив за широк екран. Две-три анаморфотни представки, които имаме на разположение, са крайно недостатъчни, за да се твърди, че студията може да екипира солидно дори една снимачна група за снимане на широк екран. А преди няколко години заснехме първия документален широкоекранен филм с прожекционна представка, като по време на снимането двама души трябваше да държат пред обектива представката.

А какво да кажем за осветлението, с което работим? Допотопна работа! Известни са случаите, когато поради силното нагряване на прожекторите през време на снимки са припадали хора. Ако се направи изчисление на огромните средства, които хвърляме за транспорт на прожекторите из провинцията за една година, ще видим, че с тези средства навярно можем да купим йодно-кварцово осветление, което да ползуваме двайсет години! Но тук не само въпросът за средствата е важен. С нашите тежки прожектори работят осветители, които се превръщат на хамали. А йодно-кварцовото осветление ще облекчи труда на тези хора и ще внесе оперативност в процеса на снимането.

Едва ли има кинодокументалист, който да не се е сблъсквал в своята практика при осъществяване на своите намерения с острата проблема за недостига или липсата на съвременна кинотехника. И може да звучи малко парадоксално, но този нерешен или несвоевременно решаван проблем затормозява процесите на развитието на съвременен киномислене, на приспособяване към динамиката на съвременния живот и неговите актуални нужди. Днес все още не е възможно да тръгна с една камера под мишницата си, успоредно и около обекта си, да улавям мислите, вълненията, проявите на съвременния български гражданин в момента на тяхното проявление. В нашето състояние, при нашето положение естествено е да презадаваме на дикторския текст, да разчитаме на него за оправяне на нещата. И ето как се раждат всички ония неизбронни случаи, когато сами се заблуждаваме, заблуждавайки сетне и зрителя.

От друга страна, липсата или недостигът на съвременна кинотехника често се превръща във възможност за спекулативно прикриване на инертността в творческото ни мислене, на неуспехите в работата ни. В момента нашата студия започва снимките по един голям филм. Още отсега чувствавам как влиза в действие застраховката, че при липсата на необходимата съвременна техника особено добър филм не може да се очаква!

Всеки истински кинематографист е повече или по-малко мечтател! Да помечтаем малко! Ще дойде ден (кога ли ще дойде?), когато ще извършим от употреба 35 мм киноснимачни камери и ще преминем на 16 мм. Изходните материали за всички видове игрални копия ще бъдат на 16 мм. Тогава трудът на кино-

ноператора ще бъде много облекчен. Да не говорим за огромните икономии на средства, които ще се правят ежегодно. Тогава ще има и свръхчувствителни филмови ленти, и допълнително осветление няма да е нужно. Ще има и безшумни репортажни снимачни камери. И когато снимаме, хората няма да чувствуват нито камерата, нито осветлението, ще изчезне сковаващият израз: „Нахални като хроникьори.“ Тогава сигурно ще се появят и магнитните записи на образа (в телевизията се ползват отдавна, но в киното още не), ще изчезнат и лабораториите за проявяване на филмите.

Приятно мечтаене!

АТАНАС ТАСЕВ — оператор

Темата на един филм, характерът на неговите образи, поставените в него проблеми, всичко онова, което влиза в понятието съдържание, естествено определят и характера на изобразителните средства и методи във всеки конкретен случай от нашата практика. Определят характера и насоката на нашите търсения, преследвания художествен ефект и резултат.

Дълбокото разбиране и признаването на това положение обаче не бива да води до каквото и да е недооценяване на въпроса за общоприетите въз основа на дълъг практически и научен опит технически норми и стандарти. Тия технически норми и показатели са, от една страна, важен момент за възискателно и точно възпроизвеждане на авторския замисъл и от друга — предпоставка за художественото пълнокръвие на произведението и на масов екран, пред широката аудитория на зрителите.

Един филм губи своето истинско предназначение, не постига голямата си цел, ако полученият изходен материал, дори и добър, не носи у себе си реалната възможност за съхраняване постигнатите пластически качества на произведението и по-нататък — при масовото му разпространение. Парадоксални са случаите, когато търсенията остават само в показните копия.

Под влиянието на бързо изменящия се живот, на новите му изисквания, а също така и на бързата еволюция на кинематографичните изобразителни средства в света, у нас също има процес на енергични търсения в сферата на операторската работа. При тия търсения обаче винаги съществува опасност да се недооценяват или нарушават техническите норми. Същата опасност застрашава и ония, които на всяка цена искат да снемат „това“ или „така“, защото било модерно, съвременно. При директното снимане например неспазването на техническите показатели е често явление.

Следователно в операторската работа подценяването на знанията, свързани с техниката и техническите процеси, е съвсем неоправдано и недопустимо. Вниманието към техниката, амбицията да се овладяват технически знания не трябва да се схваща като уклон към занаятчийство, като отсъствие на достатъчно творчески импулси. Обратно — това внимание трябва да се поощрява, да се изисква.

През последните години техническото ръководство на студията за игрални филми прояви много добра воля и находчивост, за да могат операторите да получат искания ефект от своята работа. То създаде например няколко обектива и други технически съоръжения, които предлагат на операторите възможност за ново виждане на действителността — за деформиране и обобщаване. От друга страна, някои несъвършенства и недостатъци в досегашната оптика, които до неотдавна я правеха почти неупотребяема, сега, във връзка с някои нови търсения, внезапно се превръщат в условие за постигане нов рисунок, на нов пластически ефект от изображението. Някои от операторите виждат във всичко това само или преди всичко удобство при работата, възможност за по-висока производителност на труда. Мисля, че по-добро запознаване с тия нови моменти в техниката ще даде възможност на мнозина да открият в тях много по-широкото им значение и приложение, естетическите възможности, които те крият и които могат да бъдат използвани успешно за разрушаването на новите търсения.

Работниците от лабораторията също проявяват разбиране и съучастие към търсенията и стремежите на операторите. Необходимо е обаче също такава раз-

биране и съучастие и на операторите в работата на лабораторията. Опитът от моите филми и специално от работата ми върху филма „Един снимачен ден“ ми дава основание да мисля, че ако това разбиране е двустранно, ако операторите и работниците от лабораторията водят творчески разговори по проблемите и целите на пластическото решение във всеки конкретен филм, резултатите не ще огорчат никого. Решения се намират.

Може би ще бъде съобразно, ако към моралната заинтересованост на лабораторните работници от качествата на една филмова лента се прибавят и някои материални стимули.

*

Опитът ми доказва небезизвестното положение, че операторското майсторство е в пряка зависимост от наблюдаването и опознаването на живота, на постиженията на световната кинематография и на... познаването на техниката — оная, която използват другите, и оная, с която разполагаме ние. Във връзка с последното ми се иска да изкажа пожеланието за по-широка и по-добре организирана възможност операторите да получават информация по въпросите на кинотехниката.

*

В процеса на работата ми над даден филм ме спожодат хрумвания и идеи за пластически решения, за начините на осъществяването им не само за конкретното произведение, не само за филми, подобни по атмосфера, настроение и образи на него, и дори не само за филми, чието снимане положително ми предстои. Когато имам възможност, експериментирам тия идеи и хрумвания в рамките на регламента на филма, над които непосредствено работят. Но в игралния филм този регламент обикновено е твърде стриктен — игралният филм струва скъпо и възможностите за експерименти са минимални. Затова пък късометражният филм крие по-добри възможности за експериментирание, за проверка на хрумвания, които по-рано или по-късно могат да бъдат успешно приложени в по-големи задачи. Оттук следва, че работата на оператора в игралния филм над късометражни филми — документални, научно-популярни, рекламни, фокуси и други — е една добра възможност за усъвършенствуването му, която трябва да се използва винаги, когато има разрешаващи условия.

Разбира се, всичко това има истински смисъл, ако мислите и амбициите на оператора излизат извън рамките на филма, над които конкретно работи в дадено време.

АВРАМ ИГНАТОВ — режисьор

Телевизията конкурира киното.

Посещението на кината спада.

Това вълнува кинопроизводителите в цял свят.

Всъщност кое кино загуби с появяването на телевизията?

Малкият екран влезе в домовете и запълни делниците на хората — загуби „търговското“ кино.

Киното остана за „празниците“ на хората.

В състояние ли сме да направим произведенията на киното духовен празник за нашия зритель?

Оказва се, че идейните и художествените проблеми на съвременното кино са свързани органически с техническите проблеми. За съжаление трябва да установим, че по отношение на техниката на киноезика се движим с едно закъснение от няколко години в сравнение с челните кинематографии. Когато световното кино откри отново директното кино на Дзига Вертов и го нарече „синема верите“, видяхме да се използват забравените пластични възможности на дългофокусната оптика и силата на живия разговор.

По същото време ние се увличахме по широкогълната оптика и се запасявахме с късофокусни обективи. Едва тази година се доставят на късометражните студии първите магнитофони за репортажни записи. Пилот-тонът, познат още по време на оборудването на киноцентъра, все още не е внедрен у нас.

Малкият телевизионен екран като че ли подчерта възможностите на киноекрана. Киноекранът, както никога досега, доби своя самостоятелна стойност. Не се касае само за увеличено изображение.

Цветът преодоля достоверната регистрация и се превърна във важен и много нюансиран елемент, допълващ художественото внушение. В защита на киното кинотворците и кинотехниците откриват ония пластични възможности на киноизображението, които са неприсъщи за телевизионния образ.

Ако искаме да се наредим до най-прогресивно мислещите кинематографисти, трябва да разполагаме с висококачествени негативни и позитивни филмови материали. На кинолабораторията трябва да се осигурят условия за експериментални търсения и някои нестандартни третираня на негативните материали. Това предполага повече машини, създаване на висококвалифициран персонал и задържането му в лабораторията.

16 мм черно-бяла и цветна киноснимка е друга неизползувана област от българските кинематографисти. Липсва снимачна и лабораторна техника. Прехвърлянето от 16 мм на 35 мм предстои да се усвоява.

В Студия за научно-популярни филми положението с техниката е може би най-тревожно. Остаряла и недостатъчна, тя затруднява студията да популяризира съвременните постижения и проблеми на науката, големия подем и развитието на всички отрасли на стопанския ни живот. Научно-популярният жанр изисква много и твърде разнообразни апаратури и технически приспособления, с които не разполагаме или са застъпени на нивото на аматьорската кинематография. Става дума за: камери за подводни снимки, рапидни снимки, цайтрафери, микроскопия, сериозно обзаведен цех за трикови и комбинирани снимки, павилиони, аквариуми, биологичен цех и т. н. и т. н. Времето налага бързо да се построи и обзаведе съвременна студия за научно-популярни филми.

Но дори и ако тези въпроси на кинопроизводството бъдат решени в близко време, дългоочакваният празник за нашия кинозрител все пак не ще настъпи, докато кинорежата не бъде изцяло и основно обновена.

Струва ми се, че тези проблеми могат да се решат, ако се започне от началото: с творческа научна организация и управления на целия филмопроизводствен и филмоексплоатационен процес.

ИВАН ЦОНЕВ — оператор

Дзига Вертов, пионерът и теоретикът на киноправдата и на снимането на живота изневиделица, е превивал гръб под тежки и неудобни киноапарати. Но талантът и ентузиазмът му, съчетани с гражданската смелост и упоритост, невероятното напрежение, с което е работил, оставиха хиляди метра филмова лента, която днес е класика за документалното кино.

По време на Великата отечествена война с простата и лека камера „АЙМО“ и с 30-метрови касети съветските фронтови оператори запечатаха на филмова лента пътя на войната с нейните ужаси, поражения и победи, сълзи и възторзи — от Москва до Берлин. В техните ръце тази малка и невзрачна камера извърши чудеса. Нейните качества бяха простотата на конструкцията, лекотата и най-вече здравината, така необходима за фронтовите условия.

Първите метри от нашата документална кинолетопис се създадоха с останалите в наследство от миналото стари немски „АРИФЛЕКСИ“. Някои от тях са все още живи и кретат с подменени части, останали са едва ли не само корпусите им. Но с тях бяха посрещнати първите партизани, премина се Драва, построиха се Хаинбоаз и Перник — Волуяк, засне се първият трактор. И днес ние с благодарност обръщаме поглед към тези ценни киноархиви.

Това бегло връщане в миналото на документалното кино ни припомня, че именно откриването и запечатването на големи, значителни събития от живота е

първоосновата на успехите в документалистиката, че силата и значението на кинодокумента е резултат от умението да се усети пулсът на събитията, да се премине талантливо в техния дух и атмосфера. Тогава средствата, с които се снима, като че придобиват по-малка важност и се превръщат във второстепенен фактор. Понякога даже осем милиметровата камера е в състояние, макар и с некачествено изображение, да въздействува силно, благодарение на това, че е уловила неповторимостта и пулса на големи и вълнуващи събития. Но когато животът тече, така да се каже, спокойно и нормално, когато денят не носи изключително впечатляващи неща, пред документалния филм възникват нови задачи — да отрази вярно и многопластово заобикалящата ни действителност, зад външното спокойствие да улови движението, неспокойствието и разнообразието на нашето време. Тогава се засилва значението на артистичния подход на оригиналното изображение и което е най-важно, на директното, фронтално атакуване на живота, на естествено неуволимо наблюдение.

Дълги години документалистите у нас бяха едва ли не протоколни регистри на новата ни действителност. От екрана звучеше патетичният глас на диктора, а не звукът на това, което показва киносценарият. Дали това се дължеше на липсата на нова техника или просто инерцията на една погрешна художествена практика беше взела връх...? Но... макар и с известно закъснение, и ние почувствувахме силата на документалния филм; Вертовата правда отново се наложи като най-диалектичен и плодотворен метод на работа. А знае се, че този метод предполага използването на скритата камера, киноинтервюта и продължителното наблюдение. Едва ли някой ще си представи, че в наше време, когато техниката и специално кинотехниката притежава толкова големи възможности, документалистите трябва да повтарят подвига на Вертов и да превиват гръб под старите тежки и примитивни апарати. Ефектите на киноистината сега се постигат с лека и съвършена апаратура, защото едно от изискванията към съвременния кинодокументалист е да бъде незабележим, да се стопи в тълпата и да не демонстрира непрекъсната агресивността на своята техника. А и хората, които трябва да станат герои на филма, са по-откровени и по-естествени, когато киноапаратът и микрофонът са невидими за тях или поне когато бръмченето на камерата не се чува.

Дългофокусният обектив се наложи не само защото внесе нов елемент в пластичното решение на филма, но и защото помогна по-спокойно да се вгледаме в лицата на хората, без да ги смущаваме. Малкото осветление и високочувствителната лента също са огромен плюс в работата на документалиста. Колкото по-голяма е непосредствеността на екрана, толкова по-убедително е изображението, разказът, проблемът, който се поставя. Това е и днешният критерий за документалност. Но нека не забравяме, че тази непосредственост се изтръгва не само с умение и режисьорски и операторски талант, но и с техника, каквато за съжаление все още не притежаваме или притежаваме в смешно малко количество. За българския оператор-документалист все още са мечта безшумната и лека камера, удобният раменен статив, вариобективът, синхронизацията с магнитофон. Както телевизионният оператор има слушалка за връзка с режисьора, така и операторът-документалист трябва не само да вижда отдалече, но и да чува това, което вижда, за да може по-точно и навреме да включва и изключва камерата, и т. н.

Искам да засегна и въпроса за количеството лента, необходима за съществуване на филмово изследване. Скритата камера, киноанкетата и продължителното наблюдение изискват много по-голямо количество лента от тази, с която разполагаме при снимане на един филм. Характерът на действителността, която снимаме, понякога започва, така да се каже, да се изяснява едва след втората или третата касета и ако операторът е застрашен от бързата им смяна, съществува опасност (както не рядко се случва) камерата да изключи точно тогава, когато започва най-интересното...

Едва ли има човек, малко или повече свързан със създаването на съвременното кино, да не желае да работи с максимално модерна апаратура: операторът — с лека камера и принадлежности, звукооператорът — с най-хубавия магнитофон и микрофони, режисьорът заедно с монтажиста се нуждаят от съвършена мовиола за монтаж... И все пак, струва ми се, най-важното е да не забравяме никога, че техниката в киното, колкото и модерна и прецизна да е, сама не може да направи изкуство...



КИНОТО ОБЕДИНЯВА

В рамките на завършилия в началото на август IX световен фестивал на младежта и студентите се проведе и фестивал на младото кино. В него взеха участие с творбите си кинотворци от редица страни на света. Тук публикуваме два материала, авторите на които правят опит да обгледат игралните и документалните филми, представени на кинофестивала.

„Предидшните цивилизации са изразявали своите общи стремежи, фиксирани в своя идеал в едно изкуство... Съвременните маси ще разкрият в киното тази бляра, без която никога епоха не би могла да разкрие своята красота.

Киното в своята същност и дълбоки прояви съответствува на големи и колективни изразни форми.

То единствено може да бъде разбрано от всички събрани маси.

Киното ще изрази човешкото единство. То е родено за това. Международният му характер е неговата първа добродетел.“

Всяка от тези мисли на Леон Мусинак би могла да оправдае и осмисли включването на киноизкуството в орбитата на Световния фестивал на младежта и студентите. По-странно е може би, че това се прави за пръв път едва сега, на деветия фестивал. Пионерството естествено се отрази не само върху броя на участващите филми, но и върху техния подбор. Сгъстената програма от около 60 късометражни филма, изпратени от 23 страни, която през десетте фестивални дни имаме възможност да видим в столичното кино „Култура“, събираше в себе си интересни произведения, някои от които получили високи отличия на международни кинофестивали, но няма съмнение, че при по-далновидна организация в нея можеха да изобилствуват още по-дълбоки философски размисли, лични авторски позиции и свежи новаторски решения. Защото всеки, който следи развитието на съвременното кино, знае какви блага, неограничени възможности предполага принципното условие на този кинофестивал: филми за живота и проблемите на младежта и филми, създадени от млади автори. И все пак имаме основание да кажем, че фестивалната панорама на късометражни филми, без да има конкурсен характер, обективно беше едно благородно състезание на интересни опити в решаването на големи човешки и обществени теми.

Както можеше да се очаква, доминиращата роля принадлежеше на документалното кино; най-интересни и в гражданско, и в творческо отношение бяха пътищата, извървени от кинодокументалистите. (Тук трябва да отделим няколко игрални новели — забележителната лирико-философска пантомимична миниятюра „Чадърчето“ на младия грузински режисьор М. Кобахидзе, румънската „Сахара“, отразяваща в лирико-трагичен план събитията на Втората световна война чрез съдбата на двама млади хора, българската „Васката“ и „Дядо Мраз има сини очи“ — Франция).

Темата, която днес призовава към обединение на всички честно мислещи творци на документалното кино и свързва различни художнически пристрастия, е **войната във Виетнам**. Четирнадесет филма от десет страни участваха в раздела „Филми, посветени на Виетнам“, който единствено имаше състезателен характер. Но тук се налага да се отклоним от състезанието към пълнометражния филм „17-я паралел“ на световно известния кинодокументалист Йорис Ивенси, който макар и показан във от конкурса, беше приет като най-значителното събитие на фестивала. Защото, както всеки досегашен филм на Ивенси, и този разкрива новото търсене на неговата действително неуморима творческа мисъл.

За този филм е писано и ще се пише по различни поводи; скоро той ще се появи и по нашите екрани. Нарекоха го „истинска трагическа поема за славага на виетнамския народ“, „химн на свообдата“, „най-ярка проява на хуманизма“. Всичко това е вярно, но струва ми се, главните му качества са зрелият, проникновен замисъл и естественият, лишен от каквато и да е маниерност строй на кинематографичното мислене на автора. Целият изграден от уникални синхронни кадри, снимани от добри виетнамски оператори във време на военните действия, на огневата линия, филмовият разказ е напълно запазен от илюстративност и преднамерена агитационност. Режисьорът прогонва докрай и нотката на любопитство, с която най-често чужденецът подхожда към една далечна страна, към живота и съдбата на чуждия народ. Отношението на Ивенси към онова, което изобразява, е отношението на активно гражданско и хуманно участие в съдбата на народа, който той открива в разностранните прояви на неговото военно и трудово ежедневие. Пред нас се разкрива в дълбочина не само героизмът, но и характерът, поведението на обикновения виетнамски човек. С удивление забелязваме колко далеч се разпростира вниманието на тези уморени от борба за живот хора, които в никаква обстановка не забравят за делничните си грижи, за пастицините житейски проблеми. Те не са обхванати нито от отчаяние, нито от безразсъдство пред лицето на войната; във всичко проявяват разумна съобразителност, обмислена съсредоточеност, извличат мъдър урок. Във всичко се проявяват непреодолимите сили на социалното и общественото възбуждане, започнало още в борбата с колониализма. Сред ужасяващите руини пластовете на човешкото съзнание са останали неразмесени, нормални. Чувството за дълг е мобилизирано и заострено до краен предел; запазили своето равновесие, хората се усмихват умно и благородно. Трогателно е тяхното старание да стопанисат и разпределят справедливо, по комунистически последното зърно хляб. В това равновесие, в този стоицизъм е дълбокото оптимистично съдържание на филма. Постепенно и естествено у нас, зрителите, се ражда дълбоко осъзнат протест срещу жестоката несправедливост, която лишава съзидателния и силен народ от правото да гради своето бъдеще. Но има епизоди, в които този протест се концентрира в най-висока степен, превръща се във вик на омраза срещу онези, които отнемат детството на виетнамските деца. Невъзможно е да се забравят великолепните кадри, от които ни гледат поразяващо умни очи на деца, загубили всичко, което може да загуби човек във войната — дом, майка, радост, усмивка. Делови, опитен, ожесточен, простил се завинаги с наивните детски игри, на екрана е един десетгодишен герой, обхванат само от желание да мъсти, един малък мъченик-мъдрец, който ни напомня героя на филма „Иваново детство“.

Изумителният оптимизъм на виетнамския народ, тази острота на ума и благородство в очите откриваме и във филма „Вървим по вашите стъпки“, създаден от фронта за национално освобождение на Южен Виетнам, който заедно с пълнометражния американски филм „Синове и дъщери на Америка“ получи главната награда в конкурса за филми, посветени на войната във Виетнам. Истинна необикновен синхрон се получи между тези два филма — единият, направен с вездесъщите камери на виетнамските кинематографисти, с толкова деликатност и скромност, с такава строгост и респект към трагичния героизъм на своя народ, и другият, пълнометражният филм на американския режисьор Джери Стоу, построен пак в репортажна форма, направен с голяма оперативност и острота на мисълта, без умора, находчиво и с последователна логичност на аргументите, с безпощадно чувство за самокритичност и срам от позорната война. Първият разказва, анализира как се ражда и организира съпротивата на виетнамския народ срещу агресорите, а вторият как в Съединените щати се ражда общественото мнение на недоволство и протест срещу агресията във Виетнам. Групата организатори на един протестен митинг се разраства, манифестантите се умножават, превръщат се в хиляди. Режисьорът се отклонява от непосредствените събития на протеста са-

мо за да илюстрира онова, което вършат американците в далечната чужда страна. И всичко това е направено с такова чувство за ритъм, не — това не е най-важното, с такова съзнание за отговорност пред човечеството, за нуждата от коренно преустройство на обезумелия, деградирал капиталистически свят! Филмът „Дъщери и синове на Америка“ има всички права да се нареди между най-доброто, което документалното кино е създало в последно време.

Няколко други филма, посветени на същите събития, направени в ДРБ, Съветския съюз, България, Румъния, ОАР, Япония и други страни, разкриваха с различен маниер, но винаги с убедителен документален подход войната и отношението на прогресивните хора към нея. Общото, което би могло да се каже за тези филми, е, че дори когато не се използват уникални кадри, а вече известни, показвани на екрана картини, от злодеянията във Виетнам, факти сами по себе си извикващи гняв и възмущение, всеки от тях разкрива авторска концепция, търсене на ново и по-съгласено обобщение и проява на лично, проникновено отношение към изобразяваното. Това с конкретна точност важи за съветския филм „Затъмнение“, направен от любителския кино клуб при литовския дом на културата, а така също и за българския филм „Парад на позора“.

Картината на политически ангажираните и антивоенните филми се допълваше от още няколко произведения със сериозни познавателни и кинематографски качества, между които „Вторият Виетнам“ — за национално-освободителната борба в Португалска Гвинея (режисьор — световно известният кинодокументалист Хозе Моси), „Ние ще победим“ — за партизанското движение в Мозамбик, „Екходус“ и „Градът Иерусалим“ (Йордания), „И все пак Варшава“ (Франция), „Освиенцим“ (Полша) и познатият вече на нашата публика възмущаващ съветски „Разказ за една руска майка“, загубила във Великата отечествена война девет сина.

Аспектите на мирното трудово ежедневие, на други социални, обществени и интимни човешки проблеми се внасяха от филми като „Децата на Неан“ (Франция), „Завръщане“ (Судан), „Ръце на машините“ (ОАР), „Ръце и нишки“, „Вестници, вестници“, „Излет в неделя“, „Хокей“ (Югославия), както и от една добре подбрана програма от български късометражи. Сред тези филми се откри заради документалната си автентичност и пълнота полският „Годината на Франк Б.“. Не би било преувеличено, ако се каже, че това беше най-значителното произведение между онези, които отразяваха живота на младежта в социалистическите страни. С пределна непосредственост и осезаемост в него се разкрива един човешки характер, животът и проблемите на едно обикновено полско момче, без никакви подправки, с всички неуловими за художествената измислица нюанси на човешкото поведение. В живота на селското момче Франк, войник от трудовата армия, се открива целият смисъл, перспективата и подемот в живота на социалистическата младеж.

Фестивалната програма без съмнение беше на ниво да привлече по-голям брой зрители, особено делегати и гости на младежкия фестивал. Но показваното и само в един салон, понякога само с една прожекция на филм и без превод на съответните фестивали: езици ограничи популярността на този и без това скромнен дял в общата мащабна програма на голямото събитие. И все пак опитът дава пълно основание да се твърди, че киното трябва да бъде използвано от световните младежки фестивали като ключ към вратите на познанието, като средство за обединение на хора и идеи; че кинофестивалът разшири представите ни и засили чувствата ни към различни народи, чиито делегати изпълваха нашата столица със своята красива, бурна младост.

Вера Найденова

Принуден съм да пиша тия редове едва ли не веднага след прожекцията на последния филм, който по време на Деветия фестивал на младежта и студентите представяха възгледите и възмущенията на част от най-младото кинематографично поколение в света. Натрупването на кинематографични факти в паметта ми е твърде голямо, а времето за обработването на тия факти — твърде малко, за да обгледам по-прецизно, по-обстоятелствено отделните произведения, да ги оценявам. Нямам основания и за твърди, обобщаващи изводи — обемът на кинофестивала, броят на участващите в него страни и творци правят всеки извод доста локален и относителен.

Ето защо тези редове отразяват впечатленията ми, моите първи и спонтанни впечатления от младите автори, с които се срещнах чрез посредничеството на фестивалния екран. Един опит за шрихиране на кратко наблюдавани профили на млади хора. Проява на симпатия или несимпатия, на доверие или резервираност, породени от пръв поглед. На интерес или липса на интерес.

Ако бъдещето покаже основателността на добрите ми чувства — добре! Ако опровергае негативните ми отношения — още по-добре, с готовност ще ревизирам прибързаните си или непроницателни впечатления.

Хронологически първата ми среща на фестивала бе с младия чехословашки кинорежисьор Ян Немец. Всъщност обаче впечатленията ми от него са по-стари: гледал съм още два пъти неговия филм „За празниците и гостите“. Също и „Диаманти на нощта“. Признавам, че въпреки нееднократно подновяваните ми опити да схвана дълбоката същност на гражданския му и творчески лик, това не ми се е удало задоволително и досега. Често пъти безсилието да проникнеш в едно от неговите настроения негативно към него: един и два ли са случаите в историята на изкуството, когато дори цели поколения и общества са ставали жертва на този грях!? Може би в случая и аз не съм чист от него. А. може би грешката е у другия.

Слушал съм сънародници и колеги на режисьора, които разглеждат „За празниците и за гостите“ като съвсем определен израз на протест срещу насилието над личността. Че в своето произведение Немец се възмущава от тая каверзна проблема — това долавям и аз. И не се ужасявам от самия факт, че тя е поставена в изкуството на една социалистическа страна. Спомням си, че в една или друга степен този въпрос е стоял пред авторите и на други произведения на социалистическото киноизкуство от последно време — например пред авторите на „Чисто небе“, „Висота“ или „Председателят“. Спомням си също така, че във всички тия случаи нещо не ми е достигнало, понякога — съществено не ми е достигнало. Но Немец направо предизвиква раздразнението ми заедно с интереса към него.

От онова, което слушаме и знаем за някои от умонастроенията и чувстващата в съвременното чехословашко общество, без особен риск можем да заключим, че Немец отразява острата криза в отношението на своя обществен кръг към проблема за насилието над личността. От една страна, тази криза се изразява в основателно повишена чувствителност и рязко отблъскване от практиката на насилие върху индивида. От друга страна, тази повишена чувствителност и отблъскване очевидно се изразяват у някои в тясно индивидуалистическо самочувствие на хора, които извън себе си, извън своите усещания и отношения към проблема, не вярват никому, не съобразяват или не намират основания да съобразяват нищо друго. Жертва на именно такова индивидуалистическо самочувствие ми се струва Немец, когато го слушам „да говори“ в своя филм с глас, безперспективно замиращ сред лая на насъскания срещу него или нему подобните кучета-символи. Възприемам го като човек, едновременно потресен от уродството на насилието и самоосъществяващ се във възможността да вае собственото си потресение от това всеобщо уродство. Със всичко това, както и със символичния си език Немец ми напомня Кафка и сигурен съм, че това не е субективно усещане. Трудно ми е да приема доброжелателно голямото сходство в отношението към света и неговите проблеми у болния Кафка и у младия Немец, у Кафка от времето на най-дълбокото духовно крушение на Австроунгария и у Немец от времето на втората половина на нашия век в Чехословакия. Трудно мога да бъда убеден, че съзнанието на младия режисьор освен стихийно и неосъзнато създа-



Сцена от съветския филм „6-и юли“

дения в него пласт-отражение на психологията на неговата обществена среда съдържа в задоволителна степен и оня, другия пласт, който някои естети наричат „теоретически формулирано създание“ (идеология). Идва ми на ум изводът на някои изследователи, че Кафка на свой ред се е влиял от Хофман и дори от някои повести на Гогол, но че и у Хофман, и у Гогол, отразяващи в своите произведения духовния кризис на своите общества, за разлика от Кафка присъствува животелната стихия на иронията, която ги издига над уродството на техния разпадащ се свят и внушава чувството за перспективност. Зная и други съвременни произведения, в това число и кинопроизведения, в които именно тая стихия на иронията спасява нещата и дори ги прави значителни. Откъде е този пресован мрак у Немец? И действително ли той — младият човек — изразява спонтанното си отношение към света и неговите явления или му се иска на всяка цена да бъде забелязан и отличен? Но и в единия, и в другия случай очевидно се касае за проява на индивидуалистично самочувствие и увлечение.

Разбира се, това се отразява и в творческата система на младия режисьор. Логично, естествено е един творец, овладян от схващането (или правещ се на овладян от това схващане) за всесилното уродство на злото и безсилието на

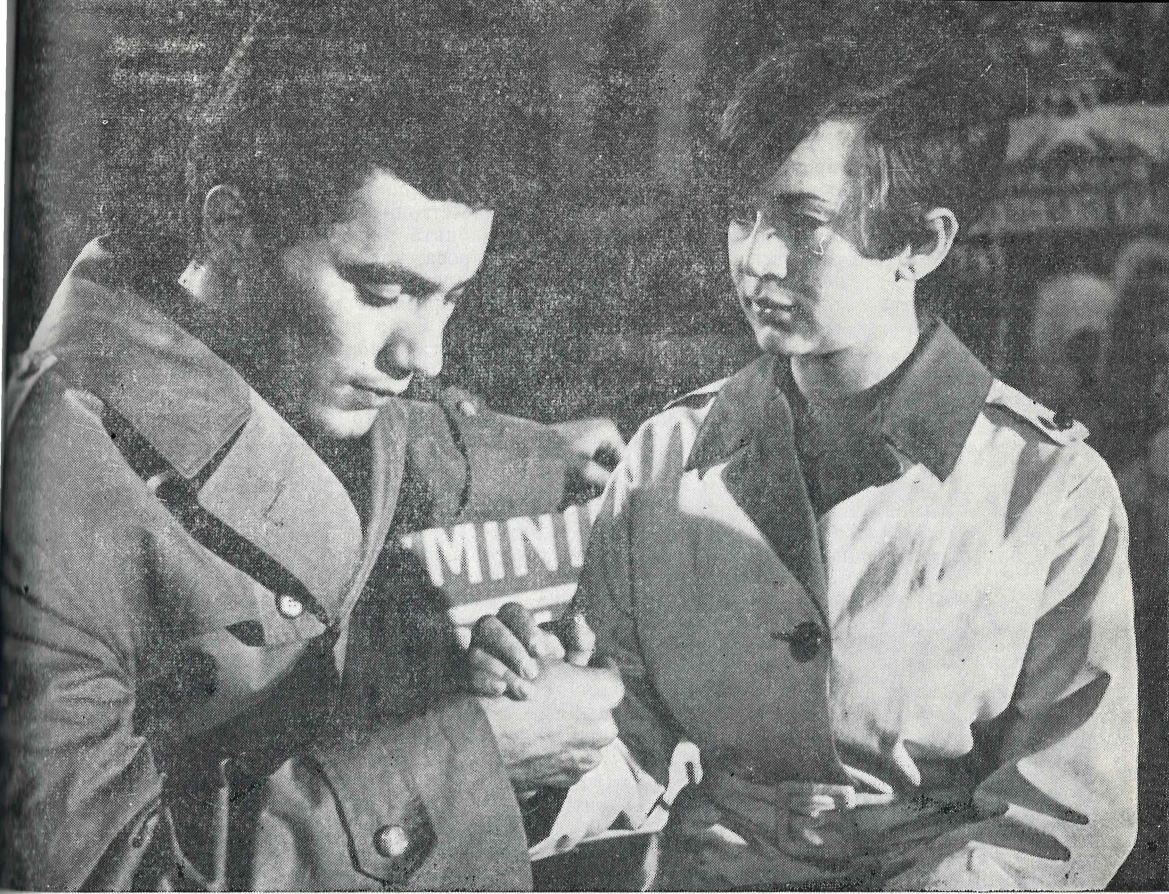
подтиснатата личност, просто да не намира смисъл в търсенето на ясен, широко-достъпен език. Какъв смисъл наистина би могло да има в това, че хората те разбират, когато разговаряш с тях за насилието, щом са привикнали да се подчиняват на злото, щом злото е всесилено? При това положение самоизразяването, самооглеждането добиват особено голяма стойност и значение, добиват особен смисъл, превръщат се в допустими и предпочитана цел. Допустими и предпочитана става употребата на трудноразбираеми или неразбираеми символи, на субективни асоциации, от които впрочем е съставен езикът на Немец и в „За празниците и за гостите“, и в „Диаманти на нощта“. Ако пък някои доброжелатели проумеят този език — толкова по-добре. Основателно може да се допусне, че изтъквайки своята проникателност, те ще се правят на засегнати и учудени: „Как нима наистина не разбирате Немец? Та смисълът на това, за което говори, е толкова ясен!? Само че таланът му е по-самобитен, по-оригинален!“

Спирам се така дълго на придобилия вече значителна известност млад чешки кинорежисьор, защото, колкото и индивидуален да е неговият профил, все пак там откривам черти от характера и творческите позиви не на един и двама от киноторците на младото поколение. Ето например и друг случай — югославският кинорежисьор Живойн Павлович, автор на показания по време на фестивала филм „Когато бъда мъртъв и блед“.

Отново дия отношението на този млад човек към явленията на съвременната му действителност във връзка с чувствуването и начина на мислене на неговото общество или на неговото обществено обкръжение. Предельно ясно и отчетливо е, че и у Павлович остро е засегнато чувството за хуманност, че неудовлетвореността му от проявите на незаинтересованост към съдбата на индивида, от проявите на отчуждение между членовете на обществото е превъзбудена. И навярно — основателно, за което може да се съди дори по характера на ония открито изразени конфликти в недрата на съвременното югославско общество, за които научавахме по пътя на официалната информация и ние. Но, струва ми се, че обладан от съчувствие към съдбата на своя централен герой, режисьорът не съумява едновременно с това и да се дистанцира от него, да овладее възбудата си, за да може с „хладна глава“, при помощта на едно по-зряло идеологическо въоръжение да воюва за решаване на проблема в условията на своята конкретно-историческа среда и време. Фатално нарушените комуникации между героя на Павлович и обществото започват да се индукират като форма на отчуждение и в отношението на самия Павлович към обществото. Деградира вярата в съществуването на реални обществени сили, чието активно съчувствие можеш да извоюваш по пътя на мотивирания анализ, по пътя на убеждаването или по някакъв друг път. Появява се стремежът да шокираш, вместо да убеждаваш, да отмъщаваш своеобразно на хората, показвайки им уродството на техните собствени взаимоотношения, да ги изправяш пред потресения, ефектът от които е твърде неустановим, а и твърде нещастен, тъй като в случая преследваният ефект е преди всичко ефектът на самото потресение. Съответно в системата на изразяване се появява дръзкият и груб език — оръжие на шока.

Не се наемам да твърдя в каква посока може да се почувствува общественият резонанс в Югославия от дръзко хвърлената ръкавица на нейния млад кинорежисьор, макар че, разбира се, имам своите предположения. Лично аз обаче не мога да установя добър контакт с Живойн Павлович. И не само защото наистина успява да ме шокира, оставяйки ме лице срещу лице със своя герой, застрелян като куче в селския клозет, умрял нечистооплътно и самотно, както впрочем нечистооплътно и самотно е бил подведен да преживее своя кратък живот. Не мога да установя контакт с него преди всичко, защото не вярва или недостатъчно вярва на добрата ми воля, на способността ми да разбирам и съчувствувам, защото се чуждее и може би защото до всичко това му се иска да направи по-бързо и по-особено впечатление като „еди кой си“.

Остра чувствителност към проблемите на младото поколение в съвременното светско общество проявява и неизвестният досега у нас кинорежисьор Марк Осепян. Той също заявява неудовлетворението си от качеството на духовните връзки и взаиморазбирането между хората в съвременното му общество, без да прави реверанси на една или друга страна, когато разкрива жизнените факти и явления. В никакъв случай не бих могъл да твърдя дори, че забелязвам у младия режисьор на филма „Трите дни на Виктор Чернишов“ оная априорна вяра във вседъшеството на социалистическото общечитие, която дава основание на мнозина автори да се усмихват успокояващо и оптимистично, след като са уста-



Сцена от унгарския филм „Момчетата от площада“

новили сериозна обществена проблема, без самите те да имат макар и най-обща идея върху пътищата и сроковете за решаването ѝ. Нищо подобно. Човекът, който се появява в съзнанието ми, след като съм гледал неговия филм, е подтиснат, объркан и дори погледът му, отправен към мен, е малко разсеян. Но колкото и непонятно да се стори на някои, именно това ме привлича. След като съм откривал бръчките на ранна резигнация или на предизвикателна отчужденост по някои лица, изведнаж забелязвам израз, много по-разбираем и естествен за лице на такава възраст. Този израз на тревожна обърканост издава не само ангажираност, не само непосредствено съучастие „отвътре“, но и отсъствие на лекомислие, на поза пред сложните проблеми на съвременния свят. Този малко разсеян поглед, отправен към мен, ми внушава, че Осепян, разбира се, не очаква да види на дланта ми разковничето на своята проблема и затова не престава сам да се съсредоточава върху нея. Но едновременно с това не ме изолира от ползрението си, чувствавайки моето присъствие, естествено предполагайки и очаквайки моята намеса.

Когато общувам с Осепян, не ме напуска усещането за неговата мирогледна и индивидуална близост с един от най-интересните представители на средното поколение съветски кинотворци — Марлен Хуциев. И в единия, и в другия случай все това критично отношение към явленията, тази вярност към проблемите на собственото поколение, тази зряла амбиция да се анализира животът като единен в своята противоречивост развиващ се процес, това трудно, понякога неуверено придвижване и изразяване на мисълта — най-вероятен резултат от чувството за отговорност и неудобство от ефектни, но и рисковано едностранчиви решения.

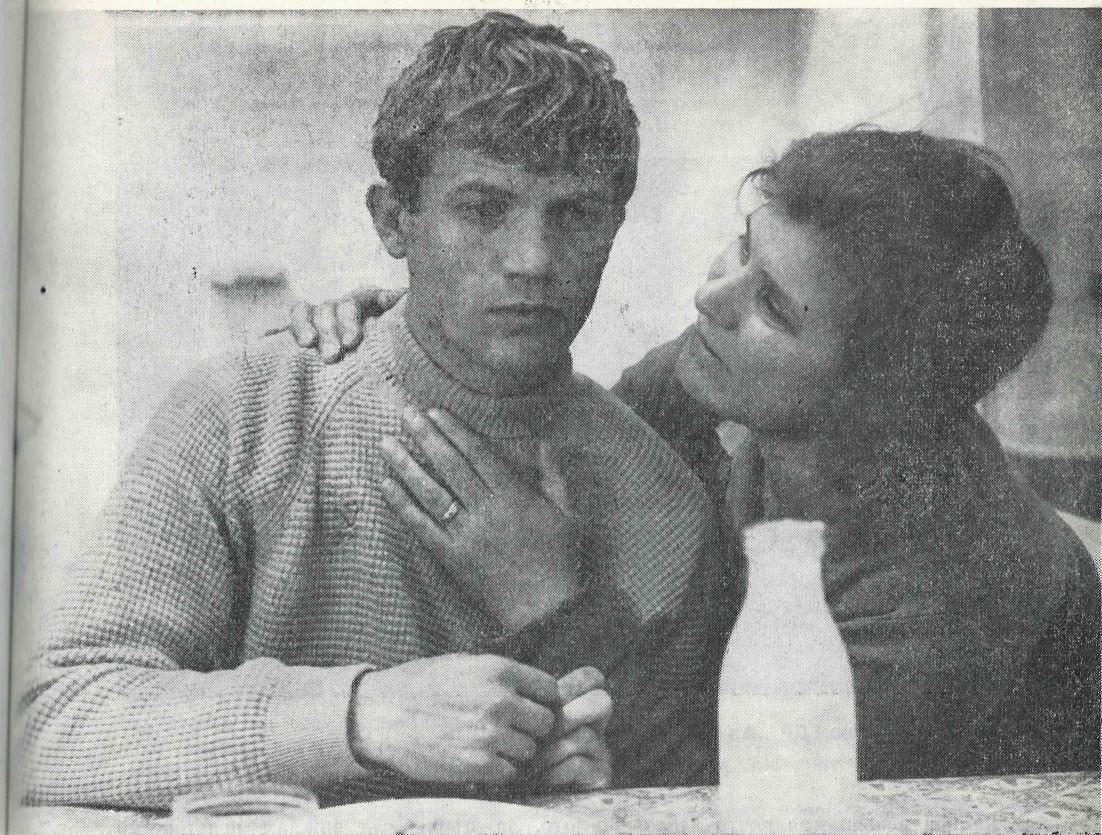
След краткото ми запознанство с младия унгарски кинорежисьор Ицван Сабо („Баща ми“) бях зарадван и респектиран от откритието, че неговото отношение към съвременния свят е изградено от почти същите основни елементи, влияещи се от подобни обществени импулси въпреки всички национално-специфични и субективно-творчески особености. Някога двадесетгодишният герой на Марлен Хуциев призова сянката на своя загинал във войната баща с надеждата, че ще узная от него душеспасителната формула на въпроса, как да се живее достойно, пълнокръвно и целенасочено в днешното сложно време. И, разбира се, не я получа. Въпросът остана отворен и ехото тревожно и призивно му отвърна от всички краища на планетата. Уловил и осмислил това ехо, Сабо продължава търсенята на Хуциев, разширявайки аспектите на проблема, откривайки нови връзки и нови значения, нови подвъпроси на големия основен въпрос. Не искам да повтарям казаното вече за историзма, мъжествеността и т. н., които са очевидни в светогношението на младия унгарски кинорежисьор, но не мога да не подчертая значението на това „търся“ като проява на гражданска зрелост. Търся — това в случая значи зная, че светът е диалектически, развиващ се. Търся — това в случая значи — посвещавам се на тревожните въпроси на поколението си. Търся — тук звучи доста различно от онова другото „търся“ на Ян Немец, пък и на Живойн Павлович, чиито търсения са твърде безотчетни към временните и обществени детерминанти и твърде субективно се удовлетворяват.

Вторият млад унгарски кинорежисьор Петер Сас, представен на кинофестивала със своя филм „Момчетата от площада“, не можа да задържи вниманието ми. Трудно възстановявам и чертежите на Конрад Волт, режисьор на филма „Аз бях на 19 години“ въпреки гражданската му доблест и интересите зърна в спомениите му. Това е като ония порядъчни и трудолюбиви хора, които често срещаш, и винаги се изненадваш, когато ти напомнят, че сте се срещали и друг път.

С известен укор към себе си разбирам сега, че не изпитвам по-особен интерес и към двамата млади френски кинорежисьори: Кристиан дьо Шалонж (автор на известния филм „Скокът“) и Едуард Люнц („Зелените сърца“). Може би защото не мога да оценя достатъчно проникателно и от гледище на конкретните национални и социални условия, при които те работят, истинските мащаби на тяхната прогресивна мисъл и мъжество и схващам тях черти като нещо доста естествено за умонастроенията и гражданското поведение на мнозина от представителите на съвременната млада творческа интелигенция на Запад. Може би защото обстоятелственият социален анализ на язвиите на буржоазното общество, който те правят, изводите, до които идват, и чувствата, които внушават, са неща, които вече добре познавам от редица други автори.

Сред галерията от образи на млади кинотворци, дискутиращи остро най-животрепящите проблеми на своето поколение, отразяващи факта на все по-голямото политизиране на общественото съзнание, а оттам и на изкуството през нашата епоха, малко странен ми се стори режисьорът на финландския филм „Под твоята кожа“ Мико Нисканен. Възприех го като един от ония младежи, които по средата на учебната година напускат своята отдалечена курортна провинция, за да живеят в необичайната за тях духовна среда на връстниците си от големия и размирнен град. А може би е нещо друго. Може би Нисканен заедно със своите млади герои съзнателно напуска големия град, за да се освободи от влиянията му, за да може сред тишината на природата да долови шепота на някои от негово гледище неудостоявани с достатъчно внимание съкровени чувства и влечения у младите хора, да провери свои наблюдения върху биологичните и психологичните връзки на съвременната младеж. Не знам. Но във всеки случай лабораторно-ограниченият кръг на наблюденията, интересите и изводите на Нисканен го представят в доста безинтересна за мен светлина.

И накрая няколко думи за този, който ми направи особено силно впечатление както с настъпателността, така и особено със зрелостта на съвременното си мислене — режисьора Юлий Карасик, автор на филма „6-и юли“. На пръв поглед тази квалификация и подчертаването в нея на зрялото съвременно мислене на младия съветски автор може да предизвика известна изненада: в своя филм той като че ли ни занимава с неща, които отдавна и добре знаем, а освен това единствен от всички, споменати дотук, използва материал с петдесетгодишна историческа давност, единствен той не разговаря директно за своя млад съвременник и за неговите днешни проблеми. Но когато наричаше Толстой „огледало на руската революция“, Ленин имаше предвид не директно възпроизведените от писателя революционни събития (тия събития, както е известно, Толстой никога



Кадр от новия съветски филм „Трите дни на Виктор Чернишов“

не е описвал), а характера на Толстовото светоотношение, което възплъзва общественото съзнание и обществената психология на голяма част от хората от времето на настъплението на буржоазната революция в Русия. Именно такава идейно-психологическа, а не сюжетна, не формална връзка на Карасик със съвременното му прогресивно поколение откривам у него. Това може да се види преди всичко в избора на такъв материал, който неминуемо привежда в движение един от най-актуалните аспекти от отношението на съвременната младеж към света — отношението към революционните преобразования и различните лозунги, различните схващания във връзка с тях. Въпросите за революционното действие във връзка или без връзка с конкретно историческите условия, за революционния компромис или за псевдореволюционната безкомпромисност, за мира или за войната, както е известно, действително представляват сфера на най-оживени теоретически и практически срещи и конфликти днес и именно тях поставя Карасик в своето произведение. И то със завидна проникателност, с респектираща идейна зрелост. Особено силно впечатление ми прави разбирането, отношението на младия режисьор към вътрешната сложност на революционната ситуация в Русия през началните дни на юли 1918 година и отражението на тази сложност в щаба на болшевишката партия. За първи път аз виждам да се говори за всичко това от толкова къса дистанция към времето на конкретните събития. За първи път добивам с такава сила усещането за колективния мозък на революцията. За *мъчителната* работа на този мозък, трещящ от усилено да обхване страшната и в много отношения непредвидена стихия на първия по рода се експеримент в човешката история,



Кадр от филма на ГДР „Аз бях на 19 години“

да намери решение за почти неразрешимото. За първи път виждам неизтощимо пулсиращия център на този мозък — Ленин, разглеждан в такава вярно намерена драматична светлина, в такава дълбоко и искрено усетена взаимовръзка с характера на конкретните исторически събития. Една поредица от опити на съветски кинематографисти от последните години, посветени на целта да се разкрие човешкото начало в гениалната личност на Ленин, даде внушителни резултати. Но и в най-добрите от тях съм чувствувал известни дози романтизъм, създаващ се спонтанно от импулсите на осведоменото съзнание, на съзнанието, което включва в себе си проверки от времето факт на лениновото тържество, на тържеството на ленинизма. Как е съумял младият, именно младият Карасик да постигне с такава убедителност човешкото поведение на образа на вождя, да изведе усилията на своите известни с мъдростта и проникателността си предшественици на нова, по-висока точка? Това не е ли конкретен резултат от усвояването на всичко положително, постигнато от по-старите поколения, но и на едно ново критическо отношение към света, така характерно изобщо за младите поколения на нашата планета?

В началните редове на тия мои впечатления декларирам несмелостта си да правя изводи. Но ето че един вече все пак е направен. Изводът за критическото отношение на съвременната младеж и специално на съвременната кинематографична младеж към нашия свят. Различно по своя характер, по формите на проявление и по обективните си цели, това критическо отношение присъствава тотално у всички представени на фестивала млади творци. И не е нужно човек да има абсолютно зрение, за да види в този феномен едновременно с неудовлетворението към начина, по който е организиран и съществува животът на нашата планета, още и енергията, непрестанно увеличаващата се енергия за неговото радикално преобразование или за същественото му усъвършенствуване.

Христо Кирков

ЕСКИЗ НА ТЕМА: КИНО ЗА МЛАДЕЖТА

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

От десетина години насам, по-точно след появяването на френската нова вълна, през кинематографския сезон 1958—59 тази тема доби гражданственост почти навсякъде. Нещо повече, с всяка изминала година дискусиите и проявите, посветени на нея, се увеличават в аритметична прогресия. Съвсем отскоро се наложи и терминът „младо кино“, който е почти тъждествен с понятието кино за младежта. И това, както констатира Пиер Бийар, главен редактор на сп. „Синема“, е напълно обяснимо: „тези нови „автори“ в пълния смисъл на думата са творци, които ни разказват преди всичко за това, което познават най-добре, което могат да кажат за самите себе си, за своите приятели и за своите проблеми“.

Това взривно подмладяване на световното кино — в Съветския съюз за 2—3 години дебютираха над 120 режисьори, т. е. повече, отколкото за четвърт век преди това, а във Франция след новата вълна се изяха над 120 режисьори (и това са само два примера) — измени радикално киноизкуството във всяко отношение: идеологическо, естетическо, техническо и т. н. Какво е конкретното съдържание на тази „революция“ в киноизкуството в социалистическите страни, ние знаем твърде добре. Затова ще ограничим информацията само за западното кино: френско, италианско, западногерманско, американско, канадско и бразилско, а попълно и за някои други.

От историята на киното ни е известно, че в миналото най-проблемните филми за младежта се създаваха от режисьори с напреднала възраст и по понятни причини това налагаше покровителствен и сантиментален тон в тези творби, а често пъти внасяше и елемент на натрапчив дидактизъм. Днешното кино на младежите за младежите се освобождава от тези грехове на бащите и си служи с друг език, а и проблемите, които третира, са вече твърде различни. Достатъчно е да напомним само как до неотдавна се показваше любовта на екрана, за да почувствуваме скокът, който е извършен.

Най-общият идеен знаменател на киното за младежта в западните страни е контекстацията, т. е. оспорването или опровергаването на наложените от буржоазията норми на морал, политика, поведение и т. н. Едно сравнение с довоенното кино би ни убедило, че това е съвършено нова и важна черта в творчеството на младите кинематографисти. Буржоазията е изгубила напълно своя морален кредит пред мислящата младеж. Войните в Алжир и Виетнам, расовата сегрегация, неокOLONIALИЗМА, атомната психоза, идейното безплодие на потребителската цивилизация, настъпила след научно-техническата революция, и пр. и пр., преляха чашата на търпението дори и сред аполитичната младеж, която досега се задоволяваше с индиферентност към буржоазните добродетели. Непрекъснатите студентски безредици и бунтове във всички капиталистически страни са един от барометрите на това негодование. А това предизвика едно явно политизиране на киноизкуството като цяло и на киното за младежта в частност. И докато отначало контекстацията на младежите имаше стихийен или завоалиран характер: „бунтът без причина“ във филмите с Джеймс Дийн, „епатирането на буржоата“ чрез цинизми, неприкрита сексуалност и разрушаване на „буржоазните“ традиционни форми в изкуството, във филмите на новата вълна, чрез идеализиране на битниците, сините гащи и черните ризи — в американското и английското кино, чрез популяризирането на урлагаторите (викачите) на естрадата — в италианското кино и пр., сега политиката се вмъкна властно и във филмите за младежта. Особено показателна в това отношение е еволюцията на някои от пионерите на новата вълна. Стях именно бихме желали да започнем панорамата на идейното кино за младежта.

Известно е добре, че почти всички филми, поставили началото на новата вълна, имаха за герои съвременни младежи: „Хубавият Серж“ (1958), „Братовчедите“ (1959), „Двойно превъртане“ (1959) на Клод Шаброл, „Четиристотинте удара“ (1959) на Трюфо, „До последен дъх“ (1960) и „Жената си е жена“ (1961) на Годар са „Главата срещу стените“ (1959) на Франжю, „Любовниците“ (1959) на Луи Мал и т. н. Това бяха предимно филми, чиито герои бяха безразлични към социалните въпроси. В техните интереси преобладаваха спортните коли, уискито и ... сексът. В изявленията на създателите на тези филми, а понякога и в самите филми демонстративно се отричаше героизмът, политиката, „тезисното“ или „ангажирано“ кино. Днес почти всеки от тях прави политически филми за младежта: „Карабинерите“, „Алфавил“, „Направено в Съединените щати“, „Китайката“ на Годар са напълно ангажирани творби. В последния си шедевър „Войната свърши“ Ален Рене пръв ни показва студенти и ученици „терористи“, за които революционната борба е проблем № 1 в живота им. Луи Мал ни подари „Вива Мария“, в която, макар и в непривична за нас екстравагантна форма, третира революцията. Даже политически безобидният Деми държи да подчертае в „Шербургските чадъри“, че войната в Алжир руши щастието на младите.

Ярка контестация на буржоазното общество е и най-представителната творба на днешното младо кино „Зелените сърца“ на Едуар Люнц (който беше показан у нас по време на Деветия световен фестивал на младежта и студентите). Буржоазният строй отказва бъдеще на тези партии, а другите, които са интернирани в това общество, са обречени да бъдат вечно затворници на своя труд.

Политическата ангажираност, като една от основните форми на бунта на младежта в капиталистическите страни, е определено изразена и в поредици филми на младото италианско кино. Освен партизанските филми за участието на младежта в съгровите: „Терористът“ на де Бозис, „Момичето на Бубе“ и много още, през последните години бяха създадени немалко филми и за революционизирането на съвременната младеж: „Преди революцията“ на Бертолучи, със своя интелектуализъм със сериозността и отговорността в постановката на проблемите; „Юмруци в джобовите“ (1965) на Марко Белокио е силна драма за бунта на един младеж срещу болното буржоазно общество, чийто символ е неговото семейство: „Китай е близо“ (1967) на Марко Белокио отразява безпътната на част от италианската младеж срещу политическата и морална деградация на буржоазните политики. В италианското кино бе най-добре изобразен и младият герой-комунист, който с пълно съзнание се отдава на борбата за революционна промяна на обществото („Рок и неговите братя“ на Висконти).

Благодарение на група млади кинематографисти даже в Западна Германия след 1962 година се осъществи възраждане на киното за младежта. „Анита П“ на Александър Клуге е безкомпромисно обвинение срещу нацизма, гнилостта и антихуманността на западногерманската действителност. В „Младият Тьорлес“ на Фолкер Шльондорф историята е привлечена, за да докаже къде са корените на фашизма. В „Забранен сезон за лисици“ на същия автор с непозната досега острота и откровеност се третира най-трептящите проблеми на младото поколение в днешна Германия. Един от политическите най-ангажирани режисьори на младото германско кино, Петер Нестлер, е посветил последния си филм „За Гърция“ на борбите на гръцката младеж.

„Независимото кино в Съединените щати е едно от най-пелтеческите в света“ — писа неотдавна един кинокритик. И действително конкурирано от могъщата машина на Холивуд, то много трудно намира възможности за производство и разпространение на филмите си независимо от подкрепата на университетските кина и „Кооперативът на филмовите производители“. Винови за това са обаче и самите млади кинематографисти, извърщащи упорито глава от кардиналните проблеми на тяхната родина. А началото бе многообещаващо. Обединени в „Нюйоркската школа“, те претендираха в своя манифест от 1962 г., че ще правят кино, което „да изразява напълно колебанията на съзнанието на човека, за да ни сблъска лице с лице с душата на модерния човек“. И действително в първите филми за младежта на Касавитис („Сенки“, 1961), на Пери („Дейвид и Лиза“, 1964) и някои други те поставиха остро проблемите за расизма, за психичните разстройства у младите вследствие на подпорите на буржоазния строй. Вследствие в школата надделя така нареченото „подземно“ или „нелегално“ кино на братя Мекас и сие, култивиращо езотеризъм и псевдоангардизъм. Главни герои в техните про-

изведения са младежи наркомани, хомосексуалисти и всякакъв род момчета и момичета, които, меко казано, „не се радват на всичките си способности“. Това антикино псд предлог, че се обявява срещу буржоазното и разказвателно кино на Холивуд, е безнадеждно формалистично, заимстващо всички крайности на сюрреализма, попарт, експресионизма и т. н. То е неразбираемо за широк кръг зрители и едва ли оказва някакво влияние за идейното ориентиране на американските младеж.

Що се отнася до Холивуд, след трилогията с Джеймс Дийн, вече повече от десетилетие не се появи нищо, което разглежда специфично младежки проблеми. Изключение прави само прословутият филм на Корман „Дивите ангели“ (1966), показващ отхвърлените от обществото хулиганстващи млади терористи. Филмът има определена стойност само като автентично свидетелство за маразма, обхващан една част от лумпенизираната американска младеж. „Независимият“ Корман претендира, че е искал да покаже във филма си преди всичко „днешните младежи и техните отношения с обществото, в което живеят“, но, първо, обектът му е твърде ограничен (това все пак не е авангардната младеж, бореща се срещу войната и социалните несправедливости) и, второ, нежеланието му „да прави послание“, нито да обвинява, нито да защитава своите черноблузци, свежда до минимален идейно-политическия резонанс на творбата му.

Феноментът „младо канадско кино“ датира буквално от последните години. Известно е, че поради разрушителната конкуренция на Холивуд канадско кино в миналото практически не съществува. Така например за периода 1945—60 г. в Канада не е произвеждан средно дори по един игрален филм. След 1960 г. положението се променя бързо. Броженията на канадските французи, нуждите на телевизията и натискът на интелигенцията намериха израз в смекчаването на цензурата (една от най-ретроградните в света), по-широка подкрепа от Националната филмова служба и организиране на ежегодни фестивали в Монреал. Една млада генерация, предимно от франкофони, се наложи с интересни творби: Жил Гру („Котката в торбата“), Пиер Перо („За продължение на света“, „Царуването на деня“), Мишел Бре („Между морето и сладката вода“) Жан Пиер Льофебр („Революционерът“). Няколко кинематографисти от английския Канада също придобиха известност, например Дон Оуен („Никой не очаква „здравей“) и Ален Кинг („Уондейс“). Повечето от тези филми на „разсърдени младежи“ са подражателни, ала Годар, и тяхната революционност се изразява предимно във формата. Два от тях обаче добиха световна известност именно заради оригиналната постановка на младежки проблеми. „Котката в торбата“ (1965) на Гру разказва за „моралните и сантиментални кризи на един младеж в търсенето на самия себе си“. Принципно новото в този филм е свързването на възрастовите тревоги на един интелигентен и мислещ канадец с националните и социалните проблеми на неговата страна (дискриминацията на канадците от френски произход, егоизма на едно сито общество и т. н.). Студентът Клод, главен герой на филма, крие своя страх от живота посредством един революционен вербализъм. След мъчителен самоанализ („Аз разбунтуван ли съм? Да. Революционер ли съм? Не зная. Винаги намирам фрази и думи, които бих имал голямо желание да декларирам“) той се оттегля от обществото, за да може чрез съзерцаване на природата и четенето на философи да си обясни същността на света. За нас това е един наивен изход, но той е характерен за житейската участ на голяма част от мислещата младеж на Запад, която категорично отрича буржоазния строй и е на път да премине от бунт без причина към революционни действия.

Другият филм „Революционерът“ (1966) е не по-малко показателен. Основната му идея ни разкрива самият автор: „Революционерът иска да прави революция, но се страхува да не измръзнат краката му. Не се касае да отивам ли срещу ревслскцията или революционерите, а просто да кажа, че тази несигурност съществува.“ Приет различно от критиката, този филм, който се опълчва срещу обществото, наричано от режисьора „фашистко“, иска да провокира дискусия с революционната канадска младеж за формите и пътищата на борбата.

Много по-оптимистична е картината на бразилското „ново кино“, което сполучливо наричат „кино на глада, на насилието и на страстта“. То сега е на най-авангардни позиции в западното кино. Младата бразилска кинематография фокусира вниманието на всички професионалисти и любители на киното с приноса, който дава във всички насоки на киноизкуството. Там се прави сполучлив опит

за синтез на формално новаторство и идейна съдържателност и за свързване на киноизкуството с националните културни традиции.

Многобройните фестивални награди, с които бяха удостоени филмите на „новото кино“, панорамите и други манифестации, които бяха организирани в негова чест, и възторжените отзиви на кинокритиката утвърдиха мнението, че то е единственото кино от слаборазвитите страни, което разполага с отлично подготвени творци, обединени в комплектна група с обща идейна и киноестетическа платформа. Между десетките представителни творби на това кино със специфична младежка гресблематика се открояват „Плажът на желанията“ (реж. Руи Пуера, 1962), „Големият момент“ (реж. Р. Сантос, 1964) и особено „Предизвикателство“ (1965) на Паоло Сезар Сарацени, считан от мнозина за образец политически филм. В него се разказва историята на един прогресивен журналист, който след военния преврат през 1964 г. подлага на преоценка своя живот и търси пътищата за неговото достойно осмисляне. От оптимистичния финал подразбираме, че той ще отхвърли съвета на примирилия се негов приятел „да остави живота да тече в него“ и ще поеме пътя на революционната борба, към който го зове песента „Ние живеем във време на война, във време без слънце“.

Нашата панорама би била непълна, ако не споменем за първите кълнове на едно младо кино в Мексико: „Животът започна вчера“ (И. Сиснерос) и „Далечният вятър“ (М. Мишел), в Аржентина, Япония, Швеция, дори и в Белгия и Холандия, чиито филми за съжаление рядко виждаме. Но от това, което четем за тях в киносписанията, нямаме основание да не вярваме, че тази неотбелязвана в историята на киното мутация е придобила планетарен мащаб. И само дружните усилия на кинокритиците от целия свят твърде скоро ще ни дадат задоволителна представа за младото кино, което, отново ще подчертаем, е едновременно и пре-
дмисно кино за младежта.

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА РЕЖИСУРАТА В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Често считат режисьора в документалното кино за роб на обстоятелствата. Това твърдение понякога служи за извинителна бележка на слаби творби, която сме склонни да приемем на доверие. Всъщност няма нищо по невярно от това и тази статия ще се опита да докаже обратното.

Наистина режисурата в документалното кино има някои съществени отлики от всяка друга филмова, пък и от коя и да е режисура. Тя се родее със своите по-сестрими, но веднъж установила родството си с тях, бърза да се отдалечи, да заяви за своята самостоятелност и неповторимост. Често тя усеща върху себе си погледи на високомерие и снизходителност — отмъщава си, като доказва тяхната грешка. И това става в разни посоки, добива разни превъплъщения...

Но най-напред — за приликите и отликите...

Режисьорът в игралното кино е господар на обстоятелствата. Той създава на екрана естетическа реалност, подчинена на неговата предварителна идея, на замисъла, на сюжета. Разбира се, всичко се корени в живата действителност, но свободата на нейното пресътворяване тук е почти неограничена. Режисьорът може да построи едни или други декорации, да използва едни или други актьори, точно да съблюдава сценария или да го изменя и т. н.

В анимацията тази линия отива още по-нататък. Там режисьорът не зависи от конкретната видимост на пейзажа, от човешкото присъствие. Възможностите му да типизира и обобщава порастват. Анимацията според мен отбелязва границата между изобразителното изкуство и киното — тя им принадлежи еднакво — и така, „двойно привилегирована“, тя дава в ръцете на своя главен създател — режисьора — безспорната власт на пълен господар.

Дори режисьорът в научно-популярното кино (най-близо по природа до документалното) се чувствава с развързани ръце. Той не е закотвен в живото течение на живота. Може да си позволи екскурзии в бъдещето. Да използва схеми, чертежи и раздвижени рисунки, т. е. той също е господар на обстоятелствата...

И само нашият беден роб трябва да им слугува... А така ли е всъщност?

Пред мен е филмът на режисьора Юлий Стоянов „Връстници“. Като че — един филм за Ботевите тържества на Козлодуй и Врачанския балкан... Но ето че сред множеството на поклонниците почваме да различаваме панаирджийски сергии. Продават се кебапчета, билети от лотарията, сутени... До портрета на Ботев се мъдри рекламата за второюнския тираж на „Спорт-тото“... И става ясно, че филмът е сатира, че издига глас против играта с националните светини, против опощляването им — волно или неволно. Във „Връстници“ Юлий Стоянов нищо не измисля. Няма никакви възстановки, камерата фиксира късове от действителността. Но тук тази действителност също е пресътворена. Късовете са така подбрани, така монтирани и озвучени, че да докажат една мисъл, една идея, която режисьорът отстоява и иска да внуши на зрителя.

Излиза, че той също е господар на положението, на обстоятелствата, не темен роб. Той може да ги моделира според собствените си разбирания по предварителен план. Неговото „робство“ е твърде лабилно и условно — само дотолкова, доколкото той трябва да снима образи и състояния, които съществуват независимо от неговото желание, понякога несъответстващи на неговото желание. Но свободата му да оперира с тях е също така неограничена, както и при режи-

сьорите от другите филмови жанрове. Защото ако е вярно, че образите и състоянията от действителността съществуват независимо от желанието на режисьора, вярно е също така, че той може да ги снима по свой избор, съгласно собствените си намерения. И фактически оттук започва неговото творчество. Оттук в документалното кино започва онзи процес на пресътворяване и преосмисляне, който трябва да доведе до резултата, наречен от марксистко-ленинската естетика субективен образ на обективната действителност.

* * *

През последните години документалното кино преживява своето възраждане. От принципите на Вертов през различните веристики направления и опита на телевизията то търси живееца на своето въздействие. Течението на живота се наблюдава „през ключалката“, „дебнат“ се неговите проявления, за да се покажат на екрана възможно по-истински и точни. Като че тук режисьорът няма нищо особено да върши. Той може да вдигне рамене и да каже: „Така е в живота.“ И тъкмо в едно такова разбиране се крият опасностите от обективизъм, които съпровождат възродителното движение на документалното кино в неговото законно желание да се приближи до реалността.

От обективизъм може да го предпази режисьорът. Защото ако е възможен предварителният избор на обектите и състоянията, които искаме да снимаме, борът на вече заснетия материал също е възможен, необходим е. Наблюдението — не бива да се забравя това — не е още изкуство. То се превръща в изкуство само оплодено от мисълта. От идеята. От грижата за предназначението на бъдещия филм. За неговата публика.

И тогава то става отношение. Става позиция.

Макар за Вертов и неговите принципи в българското документално кино повече да се говори, отколкото се прави, някои наши филми (ще спомена само по-новите) достигат до своя позиция именно по този път. От наблюдението и съпоставянето Невена Тошева стига до мисълта за необходимостта от изкуството във всекидневното, така добре вплътена в „Малката художничка и големите“. Константин Гуляшка в „Нашата улица“ иска да открие смисъла на труда зад обикновените, понякога шеговити проявления на деня. А Христо Ковачев извлича голямата идея за мира и приятелството между хората в „Нишки от дъгата“ чрез редуването на обикновените прости епизоди на детските срещи, „случайно“ ловени от камерата.

И понеже тук говорим преди всичко във връзка с българската практика, трябва непременно да добавим, че този резултатен подход за изграждането на филмите у нас често се пренебрегва или не се оценява по достойнство. Вместо това намират място рецидиви от отречени методи или нови вариации на неща, които нямат нищо общо с филмовата документалистика.

Ще се поясня.

Режисурата в документалното кино все още се тълкува и упражнява като професия превратно от самите режисьори на документални филми. Тук аз, разбира се, имам предвид сериозните отклонения от нейната съвременна (и постоянна!) същност. Те обаче не са нито случайни, нито така малобройни. В тяхната основа се изместват самите принципи на кинодокументалистиката, т. е. вместо документ за едно или друго явление на живота се получава някаква подправка.

Какво представлява, да речем, филмът на Иван Фичев „По коловозите“? Благонамерен опит да се разкаже за труда и традициите на една железничарска фамилия. Само че режисьорът пристъпва към тази тема с неверни крачки. Той събира членовете на тази фамилия на едно място, нарежда ги около една трапеза, „режисира“ ги и ги снима, т. е. с тях той се отнася като с актьори, и режисьорският му подход фактически не се различава от подхода на режисьора в игралното кино. Резултатът не може да бъде друг освен неестественост, вдървеност, загладеност.

Или да вземем работата на Петър Славянов „Пълен напред, комсомолци“. Филмът е сниман в реална обстановка, с реалните герои на един кораб с младежки екипаж и въпреки това човек има усещането за нещо изкуствено, лъжливо. То е защото режисьорът явно е нагласявал тези младежи, карал ги е да заемат едно или друго положение — да четат, да чертаят, да чистят моторите, да разиграват учебна тревога и пр. Момчетата са знаели, че играят във филм, и затова се държат неестествено като лоши артисти.

За мен това не са истински документални филми. Рецидивите, несвойствените заемки оттук и оттам, неразбирането и неприлагането на основни неща в изкуството и занаята ги отдаляват от началната им същност. Инсценировката като похват на реализация тук (а и навсякъде) притъпява живота, специфичната прелест на този род филми и води до псевдодокументалност, до полурезултат.

При това се оказва, че няма никаква принципна разлика в това отношение между лентите на съвременна и на историческа тематика. Разликата е само техническа. Псевдодокументалността е еднакво пагубна и на двете места.

В „Ангелогласият“ например режисьорът Иван Попов иска да възкреси образа на древния български композитор Йоан Кукузел. Но понеже няма документи под ръка, за да направи това намерение видимост, той прибегва до помощта на художника. Художникът прави рисунки на Йоан Кукузел (според представата и въображението си за него), тези рисунки се пренасят на екрана в различни съчетания с текст и музика и... филмът е готов. Нека оставим настрана факта, че това е прекалено статистичен начин на филмово изграждане. Но как да оставим настрана въпроса: „Какво общо има всичко това с документалното кино?“ Това е някаква рисувана инсценировка, някаква фантазия или каквото щега друго, само не филмова документалистика.

Очевидно не всяка тема се поддава на документално третиране и не е нужно да правим излишни напъни там, където е предварително ясно, че те са обречени.

* * *

Режисьорът-документалист може да се превърне в роб на обстоятелствата по собствена вина или по собствено желание. Обстоятелствата сами не се стремят да го заробят.

Това, че той борави с фактите на живата действителност, не е негова злая орис, а негово предимство. Но при едно условие...

Документалистиката е първата стихия на киното и то побърза да я предаде на другите изкуства. Тук можем да се позовем например на развитието на документалния театър, чийто най-ярък представител Петер Вайс заявява: „Силата на документалния театър е в това, че от фрагментите на действителността той създава някакъв общ модел на съвременните исторически процеси, практически приложим към много различни положения.“

Иначе казано, документалното изкуство (в това число и киното, разбира се), ако то иска да бъде изкуство, трябва да се издигне над фактите, да потърси тяхното обобщено звучене. Без такъв стремеж то наистина рискува да остане в робство на обстоятелствата.

Преценени от тази гледна точка, работите на някои наши режисьори изглеждат твърде емпирични, твърде фактологични. Те просто не издържат този висок критерий. Такъв е случаят с „Петър Ченгелов“ на Барух Лазаров — обикновена регистрация на фактите от биографията на героя. Такъв е случаят с „Палачи“ на Станчо Чаушев, където добрият професионализъм е стигнал само до стегнатата организация на материала, но на равнището на филмова реставрация на исторически факти. И т. н.

Тук явно имаме половинчато осъществяване на кинодокументалистиката. Извървяна е само първата половина от пътя. Авторите правилно се придържат строго и единствено към фактите. Правилно ги издигат в култ, бягайки от свободните съчинения и инсценировките. Но тук фактите изчерпват техния кръгзор. Филмите се лишават от въздух, остават безкрили, не ни навеждат към по-значими размисли.

Режисьорите-документалисти (къде съзнателно, къде интуитивно) усещат тази опасност. Те се пазят от нея. Стремят се към по-обобщавателни резултати и както вече бе посочено, някои от тях успяват да ги постигнат.

Случва се обаче и така, че бягството от робуване на фактите води до пренебрегване на самите факти. До тяхното обезценяване.

И това е другата крайност.

Като най-красноречив пример от по-новата продукция бих могъл да посоча „Председателят“ на Георги Алурков. Веднага личи, че това е опит да се навлезе в сферата на тъй нареченото поетично кино. Не споря, че тази сфера е достъпна за документалистите. Но когато имаме лековато жонглиране с фактите, абсолютно

немотивирани смени на цветовете (просто, за да се направи „модерно кино“), словесни каламбури без особена стойност, тогава от това намерение не остава нищо. Обобщенията звучат пресилено, защото те не произтичат от строгата природа на кинодокумента, а седят сами за себе си. Украшателството, изобилието на всевъзможни дрънкулки върху дрехата на филма ни връщат някъде много назад, преди 15—20 години. Отдалечават ни от силата и въздействието на филмовата документалистика. И всъщност това „модерно кино“ е най-обикновено старомодно кино...

Ако „Председателят“ маркира полюса, крайностите, то в по-малки или в по-големи дози украшателството се среща тук и там, за да ни напомни колко трудно се постига поезията и колко лесно нейните заместители могат да ни заблудят. Поезията в киното безспорно не е единственият път към обобщението. За документалистите тя не е спасителен пояс в океана, нито някакво тайнствено ембарго. По-скоро — предпочитание, избор, душевна нагласа. Тя не поставя алтернативи, но не допуска флиртове. Може да ни възнагради, но може и да ни накаже.

Поезията е подвластна на кинодокументалистиката, „поетизацията“ ѝ е противоположана. Така или иначе, с или без помощта на поетичното внушение режисьорът е длъжен да отправя погледите ни малко по-надалеч, отвъд минутите и метрите на своя филм.

* * *

По-особено място в практиката на кинодокументалиста заема и сценарият. По-особено в сравнение с игралното и научно-популярното кино, с мултипликацията. В зависимост от таланта на режисьора-документалист сценарият може да го ограничава или да му развързва ръцете.

Няма спор: сценарият в документалното кино е необходим като опора, като ориентир, като по-общ замисъл. Но само толкова.

Това никак не е малко. Често то може да бъде решаващо. Но до „всичкото“ е още далеч.

Ако стриктното следване на сценария в другите филмови области може да бъде полезно при определени случаи, в документалистиката то винаги е вредно. Противоречи на самата ѝ природа. Води до „режисиране“ (с несвойствени методи) на обектите, накратко — до псевдодокументалност.

Защо?

Създаването на документалния филм винаги най-напред е наблюдение на действителността. Сценарият също е наблюдение на действителността. Но двете наблюдения не съвпадат по време. „Животът такъв, какъвто е“ (по изразу на Вертов) не е един и същ в двата творчески момента. Камерата трябва да нанесе корекцията, да преодолее разстоянието между тях, ако иска да остане вярна на този живот.

Нещо повече. Двата момента се различават и по характера на изображение. В единия случай то е словесно, в другия — картинно, движеща се фотография. Това обстоятелство не е само външно, само техническо. То също изисква определени корекции при реализацията на сценария.

Всичко това налага в много по-голяма степен, отколкото другаде, да се работи с гъвкавост и бърза рефлексивност, с находчивост и изобретателност. Ако не притежава тези качества, режисьорът-документалист би трябвало да си смени професията.

В творчеството на документалиста моментът на импровизацията играе много съществена роля, но самото то не е и не бива да бъде импровизация. Импровизират се отделни моменти, връзки, състояние, настроения и т. н. Никога не се импровизира една идея — тя се премисля и аргументира. Тя ръководи и подчинява всичко, определя насоките и творческия процес и съдържанието на неговия резултат.

В документалното кино е възможно да се снима без предварително написан сценарий (не без идея обаче). Но в многообразните проявления на действителността, фиксирани на лентата, трябва да се намери посока, обединяващо звено, което да направи от движенците се фотографии изкуство.

Както се вижда, връзките и взаимоотношенията вътре в документалното кино са сложни, но свободни. Не съществува никакво значително робуване на обстоятелствата и фактите. Терените за творческа изява на режисьора са обширни и безгранични. Те наистина не са гладки, нито съвсем изследвани, но предоставят на документалиста мисията да ги открива и изследва.

Ето защо ролята на режисьора като водач на своя екип не намалява, а расте. Нужна е здрава ръка, която да обедини усилията, да ги насочи, да ги осмисли. Той става централна фигура. А може да бъде и единствена.

Според мен не е случайно това, че тенденциите за авторско кино в документалистиката все по-ясно се очертават. Можем да не се позоваваме на известните случаи в чужбина — и в нашата българска практика те зачестяват. Понякога режисьорът и операторът са събрани в едно лице (Христо Ковачев, Никола Златанов, Христо Монински), режисьорът и сценаристът — също (Георги Янев). Срещат се и други комбинации.

Аз съвсем не разбирам понятието „авторско кино“ стеснено, механично. То може да съществува и тогава, когато режисьорът си е само режисьор и обратно — да го няма, дори ако един човек обедини в себе си всичките дейности. Зависи от художествения резултат. В случая е интересно това, че режисьорът чувства нужда сам да реализира идеята си; че операторът чувства нужда сам да организира заснетия материал; че сценаристът иска сам да преведе на друг език (на езика на киното) първоначалното си словесно творение, т. е. да се изпита съпротивлението на живата действителност, чрез нея да се сверят замислите и намеренията. Не е ли това съзвучно със законния стремеж на документалното кино да бъде по-близо до живота, по-истинско? Този стремеж изисква по-пълно сливане на твореца с живота, повече общи опорни точки. Творците изпитват органически тази необходимост и търсят начини да я задоволят. Към тях трябва да отнесем и опитите за авторско кино в тесния смисъл на това понятие.

Нека не пророкуваме: ето посоката, ето пътя на бъдещето документално кино! Възможни са и едните, и другите случаи и навярно още много. Филмовата документалистика не търпи закостенялостта — тя се нуждае от експериментирание. И това че различни хора опитват силите си в режисурата, не бива да ни учудва и плаши. Всякакви комбинации са възможни и желани, ако е налице едно условие: режисьорът — все едно дали ще обединява в себе си повече дейности или не — е длъжен да обедини филма на екрана — като конструкция, като образна идея, като мисъл.

„Кинематографът — казва Михаил Ром — трябва да стане по-умен, да израсне от късите гащички, в които е привикнал да ходи.“ А такъв кинематограф естествено предполага преди всичко по-умни режисьори.

Тук е, мисля, главното. Професията на режисьора-документалист е сложна, разностранна. Сложни и разностранни са връзките, които тя събира. Затова е толкова по-необходимо да се издигне нейното значение. В документалните ни филми трябва да се вижда образът на нашето време, да звучи истината на времето, мисълта и философията на времето.

Киното, което мисли, да се възправи против киното, което регистрира. Режисурата, която мисли, да победи режисурата, която регистрира.

Всъщност само първата има право да се нарича така.

ТЕОРЕТИЧНОТО ТВОРЧЕСТВО НА В. И. ПУДОВКИН

Всеволод Пудовкин, режисьорът-класик на съветското кино, е не само автор на такива световно известни филми като „Майка“, „Краят на Санкт Петербург“ и „Потомъкът на Чингис хан“, но и задълбочен теоретик, проникновен изследовател на естетическите основи на киноизкуството. Той е оставил голямо теоретично наследство, над 200 публикувани статии и изследвания, които и до днес не са изгубили своята сла, дълбочина и жизненост. Теоретичните му работи в повечето случаи са плод на осмислянето на собствената режисьорска практика и пътищата на утвърждаващото се съветско киноизкуство. Почти всички основни проблеми на кинотеорията са поставени и разгледани от него — същността на режисьорската работа в киното в изследването „Кинорежисьор и кинематериал“ (1926 г.), на кинодраматургията в „Киносценарии“ (1926 г.), на спецификата на изразните средства в „Едър план във време“ (1932 г.), на творчеството на киноактьора в „Актьорът във филма“ (1934 г.).

Заедно със Сергей Айзенщайн Пудовкин е един от създателите на теорията на монтажа. Пак заедно с него възглавява най-прогресивната част на съветската кинематография, бореща се за изкуство високо идейно, народно и революционно.

*

Роден в 1893 година в град Пенза, следвал във физико-математическия факултет на Московския университет, преживял Първата световна война на фронта и пленничество в Германия, работил в химически завод след бягството си оттам, Всеволод Пудовкин сравнително късно и почти случайно се сблъсква с кинематографа, за да не се раздели вече никога с него. В 1920 година току-що създадената Първа държавна киношкола отваря вратите си и той постъпва в курса на режисьора В. Гардин. В скоро време Пудовкин става негов сътрудник, проявявайки най-разнообразни способности — на сценарист, декоратор, монтажист, актьор, режисьор. Богатата му духовна култура, немалкият жизнен опит и талантливата му творческа натура предопределят самостоятелното му виждане и търсене на новото изкуство. Гардин скоро го разочарова и Пудовкин се обръща към сцената, поставяйки в „Театъра на революционната сатира“ „Желязната пета“ на Джек Лондон. По-късно интересът му към киното отново е събуден, този път от талантливия експериментатор и педагог Лев Кулешов. От него Пудовкин научава смисъла на термина монтаж, от него се запалва с огъня на експеримента и с пламъка на теоретическите търсения и обобщения. Но не след дълго известният рационализъм и акцентирането върху формалната, техническа страна на творчеството във възгледите на Кулешов се оказват несъвместими с вътрешния органичен стремеж у Пудовкин към пределно реалистично изкуство и той поема своя самостоятелен творчески път в студията „Межрабпром Рус“. Разбира се, той отнася в себе си много от идеите и възгледите на своя учител, които впоследствие стават основата, върху която Пудовкин разработва много теоретични проблеми на киното.

И още едно силно влияние изпитва върху себе си Пудовкин, това на сценариста Натан Зархи, с когото го свързва за дълги години дълбока творческа дружба. Основните теми на творчеството и на двамата съвпадат. Привличат ги големите социални конфликти на епохата, сблъска на отделния човек с нея, формирането на ново съзнание под влиянието на историческите събития и революцията. Не случайно сценарист и на двата филма на Пудовкин, донесли му световна известност — „Майка“ и „Краят на Санкт Петербург“, — е Натан Зархи.



В. И. ПУДОВКИН

До голяма степен особеностите на времето, бурната атмосфера на 20-те години определят главните творчески стремежи на първите ентузиазирани представители на новото, социалистическото изкуство, един от които е Пудовкин. От една страна, едновременно с революционизирането на обществото протича бърз процес на революционизиране и на седмото изкуство. Този процес обхваща както съдържанието, така и формата на произведенията. Изкуството бурно се демократизира, настига се с актуално идейно съдържание, стреми се към максимална общодостъпност. От друга страна, стремителното скъсване с миналото довежда до крайности в съзнанията и в практиката, при които много ценности на културните традиции биват унищожавани покрай остарялото и ненужното. Естетическите възгледи на Пудовкин се формират в един труден и мъчителен процес. На неговата натура не

са пригъщи необмислените увлечения, яркостта на формалните експерименти. Но епохата е епоха на новаторите, отчаяните експериментатори и оригиналните хрумвания. Затова дори и Пудовкин, носещ в същността си на художник стремеж към съдържателност и реалистичност, изживява в творчеството си, теоретично и практически, някои от най-характерните увлечения на времето — преувеличаване значението на монтажа, отричането на актьора и заменянето му с натурщик или типаж. Дадже само четири години преди да се появи трудът му „Актьорът във филма“, изказвайки се на една дискусия върху актьорската игра, Пудовкин казва: „Направлението, към което принадлежа, отрича актьора. Признакът на актьорско майсторство за нас е отрицателен признак“ (в „Кино“ № 2, 1932 г.) А в същото време по екраните тържествено шествува неговата „Майка“, поразила света с блестящи образи на актьорското творчество в лицето на В. Барановская и Н. Баталов. Очевидно е наличието на вътрешни противоречия у режисьора и теоретика Пудовкин.

В този период Пудовкин говори за две направления в кинематографа — условен кинематограф, който се нуждае от актьори, и кинематограф реалистичен, в който трябва да се снимат реални хора, не играещи даден образ, а сами притежаващи неговите характерни черти. Пудовкин се е стремил към реалистичния кинематограф, но все още не е осъзнавал, че той не изключва, а изисква истински актьори. В разсъжденията му днес не е трудно да открием рационални моменти. В съвременното киноизкуство разделянето на чисто художествени филми и на художествено документални в известен смисъл е близко до класификацията на Пудовкин. Само че въпросът за актьора в тези две направления е значително по-сложен, отколкото той е мислил тогава.

Въпреки известните крайности в съжденията основните теоретически възгледи на Пудовкин намериха почва в съветското киноизкуство, защото фактически те бяха породени от изискванията на епохата и съответстваха на общото направление — създаването на изкуството на социалистическия реализъм.

Задълбоченото решаване на въпросите на зараждащата се кинотеория не е било възможно без изясняването на някои общоестетически положения. Ето защо известна представа и за естетическите концепции на Пудовкин можем да получим от трудовете му. Те представляват интерес, защото разкриват процеса на формирането на социалистическата естетика и теорията на социалистическия реализъм в първите години след революцията. Ако не се съобразим с епохата, днес за нас е трудно да сценим дълбочината на приноса му в изкуствознанието, защото това, което за него е било смело откритие, за нас отдавна е общоизвестна и академическа истина. Прилагането на диалектико-материалистическия метод в теорията на изкуството, утвърждаването на силата и жизнеността на реалистичното изкуство, определянето на различието на натурализма от реализма, прилагането на теорията на стражението в общата теория на изкуството, признаването на необходимостта от тясна връзка между теорията и практиката — ето основния кръг общоестетични въпроси, намерили място в статиите и изследванията на Пудовкин. Сам той дава убедителен пример за плодотворно съчетаване на теорията с практиката. Първите му три филма — „Майка“, „Краят на Санкт Петербург“ и „Потомъкът на Чингис хан“, — разработвайки темата за класовото прозрение и самоосъзнаване, са образци на дълбоко идейно и социалистическо изкуство, на такова, към каквото Пудовкин не престава през целия си живот да призовава художниците и творците. Обръщането му към историческото минало в „Минин и Пожарски“ и „Суворов“ поставя пред него за разработване и теоретически, и практически проблема за историзма, за историческата истина и за правилното тълкуване на съотношението личност и народ, личност и история. Въпреки че съвременната тема му се отдава най-трудно („Обикновен случай“, „Дезертър“, „Победа“ са едни от най-неуспешните негови филми), чувството за правдивост и търсенето на обективната историческа истина предопределят успеха на последния му филм „Завръщането на Василий Бортников“, един от филмите, предизвикали размразяването на съветското кино през 50-те години според мнението на много съветски и някои чужди критици.

Наличието на вътрешна непоколебима целенасоченост към богато на идеи и реалистично изкуство у Пудовкин е основата, която определя трайното му значение на режисьор и теоретик не само за съветското, но и за световното киноизкуство.

Времето, в което Пудовкин започва да твори, може да се охарактеризира за кинематографа и с други, не политически особености и отличия, които не по-

малко повлияват върху избора на основните търсения и експерименти.

Става дума за периода, в който киното от зрелищно, техническо изобретение се превърна в изкуство с могъща сила на въздействие. Разбира се, революционната обстановка във всички сектори на изкуството в младата съветска страна помогна за осъществяването на много художествени открития. Даже в известен смисъл революцията роди изкуството на екрана. Но и естественото развитие на техническите възможности на кинематографа точно към 20-те години доведоха до количествени натрупвания, които в условията на съветската страна преминаха в качествени промени и утвърдиха изразната, художествената сила на седмото изкуство. Пудовкин беше този, който изигра съществена роля в този процес на зараждане и утвърждаване. И не забравяйки опита на своя учител Кулешов, внася своя принципиално нов принос в теориите за филмовата специфика, разработвайки теорията на монтажа като главно средство за въздействие („Кинорежисьор и кинематериал“). Гледайки на монтажа като на режисьорски, кинематографски език, Пудовкин пише: „Онова, което за писателя е стилът, за режисьора е неговият особен и индивидуален начин на монтаж.“ Мисълта му, че монтажът е логиката на кинематографичния анализ, говори, че за него той не е формално средство, а начин да се отрази действителността най-пълно и проникновено.

Пудовкин развила и една друга идея на Кулешов, идеята за пространствено временната характеристика на киното. Определението му на кинематографичното време спокойно може да се приложи, и то твърде точно, към практиката на съвременното киноизкуство (виж фрагментите). В този аспект особен интерес представлява статията му „Едър план във време“, в която обобщава търсенията на метода за анализиране на психическия живот на своите герои или на авторската субективност при възприемане на действителността. Въпреки неуспеха на филма „Обикновен случай“ (1932 г.), заснет с прилагането на ускорен или забавен ритъм, идеята му за ролята на кинематографичното време при анализирането на психологичните процеси се оказва плодотворна днес, когато се търсят способите за разкриване потока на съзнанието визуално на екрана.

Обогатяването на съвременния филмов език потвърждава значението и на още една оригинална мисъл, родила се едновременно у Айзенщайн, Александров и Пудовкин и намерила израз в манифеста им за звуковото кино „Заявка“ (1928 г.). Идеята за звукозрителния контрапункт, залегнала в основата на манифеста, с голямо основание може да се счита за предвестник на съвременното асоциативно кино, богато с внушения и мисъл.

За Пудовкин монтажът остава главната естетическа основа и по отношение на звуковото кино. „Само контрапунктното използване на звука по отношение на зрителния монтажен откъс ще даде нови възможности за развитие и усъвършенстване на монтажа.“ В момента, когато много големи майстори на нямото кино отричат и се страхуват от говорещия екран, авторите на споменатата „Заявка“, сред които е Пудовкин, предвиждат огромните художествени възможности, които новото техническо изобретение ще открие пред кинотворците, посочват истинската опасност, заплашваща творческите открития на „великия ням“ и предлагат метод на противодействие — асинхронизъм, контрапунктно съчетаване на звука с изображението. Монтажът надхвърля рамките на изобразителния ред, става господар и на звуковата пътека, дава простор на асоциативните внушения — ето подстъпите към съвременното кино.

Но главният, съществен принос на теоретика Пудовкин е в разработването на проблемите на актьорското творчество в киното. Освен споменатия вече труд „Актьорът във филма“ на тях са посветени и по-значителните му статии като „Реализъм, натурализъм и „системата“ на Станславски“ (1939 г.), „Работата на актьора в киното и „системата“ на Станиславски“, „За творческото възпитание“ (1953 г.) и много други изказвания, дълги години на творческо търсене. Процесът на създаването на теория на актьорската игра в киното за Пудовкин, както и за болшинството съветски кинематографисти е бил мъчителен, пълен с противоречиви колебания. В книгата на революционното преобразяване на изкуството и конкретно на киноизкуството зад вратите на павилионите се оказаха и професионалните актьори заедно с остарелите сантиментални герои. Съществуващите актьорски школи на Кулешов, на Г. Козинцев и Л. Трауберг разработват нова, но формална актьорска техника, отхвърляйки психологичното разкриване на образите и замествайки го с изразителни движения, мимика и свършена пластика. У Айзенщайн необходимостта от максимална, едва ли не хроникална реалистичност поражда идеята за тилажа. Единствено Пудовкин в средата на 20-те години чрез режи-

сьорската си практика — филма „Майка“ (1926 г.) — успява да преодолее историческата ограниченост на монтажно-типажния кинематограф. Той се осмелява да се обърне към актьори от компроментирания се вече в киното Художествен театър, който в началото на 20-те години изживява кризисно състояние. Пудовкин намира наистина повече интуитивно, отколкото осъзнато, рационалните елементи за киното в изкуството на МХАТ. „Майка“ и актьорското изпълнение на МХАТ-овската актриса В. Барановская откриха пътя на актьорския професионализъм в киното, платформата, на която се сближава творчеството на театралния актьор с това на киноактьора, и се явиха предвестник на психологическия кинематограф през 30-те години.

Теоретичното осмисляне на този опит се осъществява от Пудовкин едва през 30-те години, когато звучащата човешка реч от екрана постави нови „психологични“ изисквания пред актьорите, когато започва преоткриването на Станиславски и неговата система. На страниците на вестник „Кино“ се разгръща дискусия в защита на творческата индивидуалност на актьора, поставя се въпросът за правилното отношение към него като към носител на идейния замисъл на драматурга, творец на образа. В съветското киноведение само книгата на В. Туркин „Киноактьор“ е осветлявала творчеството на киноактьора, но повече на емпирична основа, отколкото на научна. Основните въпроси на актьорското майсторство Пудовкин решава с книгата си „Актьорът във филма“, завършваща теоретическата му еволюция по този проблем и имаща огромно значение за практиката и теорията на съветското киноизкуство. В последващите свои трудове Пудовкин доразвива основните положения от теорията си за актьора, без да изменя принципиално възгледите си.

Едно от най-съществените е твърдението му, че за актьора е „важно в процеса на прехода от себе си към изобразявания човек, от своята индивидуалност към индивидуалността на образа да не загуби своята цялостност като живо същество, да си остане във въображаемите условия жив човек, мислещ, действащ.

Втори централен момент в теорията на Пудовкин е разработването на методиката на репетиционната работа в киното, при която се осъществява предишното условие — откриването на вътрешна връзка между актьора и образа.

Пудовкин не само разглежда същността на актьорското творчество във връзка със специфичните условия на работа, но и анализира този образ на актьора който се възприема от зрителите, т. е. монтажния образ, чиито очертания трябва да се имат пред вид от киноактьора. Това е третият възлов момент на неговата теория.

Пудовкин засяга и въпроса за работата с неактьори. Той съветва да се поставят пред тях конкретни задачи в по-реални условия, които да пробуждат естествените им реакции, и е убеден, че без специална подготовка възможностите на неактьорите са твърде ограничени.

Теорията му за актьора е базирана на дълбоко разбиране на природата на изкуството и поради това остава значима и за съвременното кино. Наистина днес се говори за импровизация, за актьорско „съществуване“ на екрана, а не за превъплътяване. Но принципното положение у Пудовкин за необходимостта от вживяване в ролята и проникване в образа не изключва импровизационната трактовка на материала от актьора. В 30-те години този проблем не е съществувал и за него не са писали. Съвременното кино все повече отразява не само ярко изразените закономерности в действителността, но и наличието на случайност и видимост. Характерите на образите се задълбочават, стават по-многопланови, вътрешно диалектични и това съответно влияе върху развитието на актьорските прийоми в киното. Това е процес на развитие на реализма с усъвършенствването на кинотехниката и изразните средства.

В своята критическа и изследователска дейност В. Пудовкин поставя основите на кинотеорията, разработва въпросите на кинорежисурата, на изобразителното решение, на актьорското майсторство и главните проблеми на звуковото кино. Не случайно Г. Аристарко го определя като „систематизатор“ в кинотеорията и това е едно от най-точните изказвания за него. От своя страна Умберто Барбаро утвърждава, че Пудовкин е спомогнал за появяването на неореализма в Италия с реалистичната си концепция за изкуството. За значението му като теоретик в световен мащаб говорят и множеството преводи на основните му трудове на немски, английски, италиански и японски език.

В негово лице кинотеорията намери един от своите най-ревностни основоположници.

Искра Димитрова

В. И. ПУДОВКИН — ФРАГМЕНТИ

Истинският художник се определя по честността му. Аз утвърждавам, че честността на художника е една от тези основи, на които се изгражда занимателността на филмите му.

Без мисъл няма изкуство. Колкото по-повърхностна, по-разпокъсана, по-безпочвена е мисълта на художника, толкова по-близо се приближава той към най-подлата, най-страшната област за изкуството — областта на приёмите за леко изготвяне на „приблизителни“ неща. Няма голямо изкуство без убедеността на художника. Само това, в което художникът е дълбоко убеден и в което той иска непременно да убеди всички, е достойно да бъде положено в основата на творческата му работа.

Ние знаем, че най-крупните открития в науката, както и създаването на големите произведения в изкуството, непременно са свързани с някакво общо, определено насочено напрежение на човешката мисъл. Раждането на такова произведение произтича като че ли в нагорещена среда, достигаща критическата температура, зад която ще последва внезапен, подобен на взрив скок в ново качество. И подобно на това, как сляпата и гърмяща мълния изведнъж превръща всичко видимо и чуто в електрическо напрежение, събрало се в облаците, така и голямото произведение на изкуството в мощен разряд изразява чрез себе си това, което се е раждало, расло и укрепвало в хиляди човешки глави.

Художникът трябва да търси преди всичко широко поетическо осмисляне на обкръжаващия го свят; този закон не е умрял и няма да умре в изкуството никога, защото в него се крие отличието на изкуството от другите области на човешкото творчество.

Преди всичко необходимо е да се възвърне на красотата емоционалното й съдържание. Говорейки образно, необходимо е да почувствуваме в себе си и да предадем другиму пълнотата на любоването. Но всяка пълнота се ражда от пълноценността на съществуването. Ако проникнете дълбоко в масите и живеете техния живот, ако се научите така пълноценно да се любувате на нещата, на които те се любуват, вие ще започнете да намирате и това ново красиво. Него е невъзможно да измислиш. Това съвсем не е нов път. Това е захранване от източниците, от истинските жизнени източници, от които поклъпва изкуството.

Само „книжно“ знание не е достатъчно за истинския художник; необходимо е още и живо, вдъхновено усещане за действителността, което се получава от непосредственото общуване с нея.

Жив човешки характер, живи отношения, между хората не могат да бъдат създадени на екрана, ако не ги изучиш в действителността, ако не заобичаш или възненавидиш с цялото си същество реалните хора и реалните им отношения.

Жизнената правда може да си остава правда, но тя ще бъде дълбоко различна в зависимост от това, какъв кръг явления обхваща.

Силата на най-великите художници е в това, че тяхната ръка се движи не от желанието да прекопира външния рисунок на действителността, а от дълбокото знание, разбиране и ако искате, от преживяването на законите, които управляват тази действителност.

Разкриването и разясняването на закономерните връзки, съществуващи в живата действителност, е свойствено на всички изкуства, но ако проследим целия споменат от мене ред изкуства — от живописта до кинематографа, — можем да видим как се изменя и развива методът на изобразяване на тези връзки. В живописта и скулптурата те са слети в едно непрекъснато цяло, при това тази непрекъснатост остава видима, т. с. непосредствено усещана непрекъснатост. В музиката тази непосредствено усещана непрекъснатост вече се нарушава. В най-сложните музикални форми, например в симфонииите, се появяват раздели, разрези. Симфонията се състои от части. На мястото на разрезите, може да се каже, че физическото усещане на непрекъснатостта се заменя от непрекъснатостта, възприемана интелектуално. Външната повърхностна връзка като че ли се задълбочава. На мястото на разделянето се оголва мислимата вътрешна връзка. В литературата този метод на разделяне, за да се разкрият намерените връзки, още повече се задълбочава. Романът се състои от части и от много глави. Романът, изобразявайки действителността, я дели във времето и пространството. На мястото на разрезите той се стреми да оголи многочислените връзки между частните явления, а също така и тяхната връзка с най-общите закони на движещия се живот.

И отново трябва да се повтаря, че натурализмът, реализмът, идеализмът в изкуството не са отделни и изолирани форми, които могат да съществуват независимо една от друга. Натурализмът и идеализмът са хипертрофирани форми, откъснати в своето развитие от правилния ход на опознаващата мисъл, която се възвръща от абстрактното обобщение към живата конкретност, за да придвижи отново напред тази жива конкретност. Реалистичността на изображението се определя от приближаването към сложността на обекта, от задълбочената му детайлизация и заедно с това от представянето му като част от общото.

Грехът на натурализма не е в това, че точно възпроизвежда някоя страна на действителното явление, и не е в това, че се задълбочава в най-дребните детайли, а само в това, че изобразява явленията като цяло невярно. Реализмът дава пълно и поради това вярно отражение на действителността, поставяйки в основата на всяко явление неговото движение, развитие, вътрешно противоречие, връзката му както с всеки детайл, така и със света на обкръжаващите го явления. Реалистът по своята природа винаги е диалектик, съзнателно или стихийно. Натуралистът дава непълно, едностранчиво, разпокъсано и поради това невярно копие на действителността, не умеейки или не желаейки да я опознае в движение.

Аз и досега считам за главната и далеч още неизползувана сила на кинематографа зрителния образ.

Материалът, от който той (кинорежисьорът — Б. П.) създава своите произведения, не са живите хора, истинският пейзаж, реалната действителна декорация, а само техните изображения, заснети на отделни части от лентата, които могат да бъдат съкращавани от него, изменени и свързани помежду си в каквото и да е ред.

Да мислим с екранни образи, да си представяш събитията така, както то ще бъде слепо от късове, последователно появяващи се на екрана, да чувствуваш действителното реално събитие само като материал, от който е необходимо да се изберат отделните характерни елементи и от тях да създадеш нова екранна реалност — ето какво отличава работата на кинорежисьора.

При снимането даже на най-простите процеси, нямаш нищо общо с тъй наречената художествена постановка, волята на режисьора се намесва в действителността, от която той избира материал за своето бъдещо екранно произведение. Ако решим да не се намесваме, за да не нарушим самостоятелното развитие на реалното явление, съзнателно ще унищожим кинематографа. На нас ще ни остане само робската фиксация на явленията, изключваща всякаква възможност да се използват такива достоинства на киноизложението като детайлизацията и премахването на излишните промеждутъчни явления.

Едно от първите изисквания към постановъчната работа на кинорежисьора е точността. Ако от него е замислен екранният образ на сцената, ако той иска снимайки да получи такъв материал, от който ще успее да пресъздаде замисъла си, той неизбежно трябва да гледа на всеки снимаем откъс като на елемент от бъдещето монтажно построение и колкото по-точно бъде неговата работа над всеки отделен елемент, толкова по-лесно ще стигне до възможността да осъществи своя замисъл.

Ние често забравяме, че кинематографът действително е напредниково, прогресивно изкуство. Той трябва да бъде такова преди всичко по силата на неотдавнашното си произхождение и колосалната бързина на развитие. Появяването и развитието на кинематографа е тясно свързано с най-високите, с най-последните достижения на човешката философска мисъл и с най-последните постижения на техническата изобретателност. Голяма грешка е да се мисли, че киното е някакво „синтетично“, по-точно сумарно изкуство, обединяващо като птици в клетка различните изкуства в лицето на техните представители.

...оказва се, че именно киното може да даде на екрана пълна, непосредствено въздействаща картина на живота, изобразявайки я като диалектически процес от най-голяма сложност.

Детайлът винаги ще бъде синоним на задълбочаването. Кинематографът е силен именно с това, че неговата характерна особеност се явява възможността релефно и ярко да показва детайлите. Силата на кинематографичното изложение е в неговия постоянен стремеж да се задълбочи, да проникне със своя обектив-наблюдател колкото се може по-дълбоко в средата на всяко явление.

Навсякъде, където има разпокъсаност, навсякъде, където има момент на редуване на отделни късове, независимо от това, дали са късове лента или отделни късове от действието, навсякъде ритъмът трябва да бъде отчетен не защото ритъм е модна дума, а защото ритъмът, управляван от волята на режисьора, може и трябва да служи като могъщо и безспорно оръжие за въздействие.

Гледната точка на апарата почти никога не съвпада с гледната точка на обикновения наблюдател. Силата на кинорежисьора е в това, че той може да застави зрителя да вижда предмета не така, както е най-леко да го види. Апаратът, който променя гледната си точка, като че ли има собствен начин на поведение. Той проявява определено отношение към снимаемия обект, ту е пропит от повишен интерес и се задълбочава в детайлите, ту се увлича в съзерцаването на общата картина.

Кинематографично време — това не е реалното време, което е било необходимо за протичането на дадено явление в действителността пред апарата; това е ново екранно време, обусловено само от скоростта на наблюдението, от количеството и продължителността на отделните елементи, подбрани за екранното пресъздаване на снимаемия процес.

Неизбежните и непреодолими в действителността закони на пространството и времето се оказват в кинематографическата работа подвижни и послушни.

Аз разбрах, че вглеждащият се, изучаващият, поглъщащият в себе си човек, преди всичко в своето възприятие изменя действителните пространствени и временни съотношения: той приближава до себе си далечното и задържа бързото. Аз мога внимателно, вглеждайки се в далечен предмет, да го видя по-добре от близкия. Така в киното се появи едрият план, изпускащ излишното и съсредоточаващ вниманието върху нужното. Така може да се постъпва и с времето. Съсредоточавайки се на детайлите на процеса, аз относително забавям тяхната скорост в своето възприятие. Спомнете си многото описания за усещанията на хората, внезапно сблъскали се с бързо приближаваща се към тях опасност. Ърхлитаният влак в последния момент се оказва за миг застинал или необикновено бавно движещ се. „Минута, равна на часове“ — е известен на всички ни израз... Защо да не отделим за миг някой детайл на движението, забавяйки го на екрана и правейки го по този начин особено релефен и невиджано ясен?... Аз

съм дълбоко убеден в необходимостта и действеността на новия приём. Изключително важно е да се разбере същността на снимането с „цайт-лупа“ в цялата ѝ дълбочина и използването ѝ не като трик, а като възможност съзнателно, в нужните места, във всякаква степен да се забавя или ускорява движението. Необходимо е да се използват всички възможни скорости, от най-голямата, придаваща изключителна бавност на движенията на екрана, до най-малката, даваща на екрана невероятна бързина. Понякога съвсем неоглямото забавяне на снимането на обикновената походка на човека ѝ предава тежест и значителност, които не можем да изиграеш... Аз говоря за забавянето на скоростта на движението в различна степен при построяването на монтажната фраза. Кратък къс, снет с „цайт-лупа“ може да се намира между два дълги нормални откъса, съсредоточавайки за момент в нужното място вниманието на зрителя. „Цайт-лупата“ при монтирането не деформира действителния процес. Тя го показва задълбочено и точно, съзнателно ръководейки вниманието на зрителя. Това винаги е характерно за киното. Продължителните процеси, показани на екрана чрез монтирането на отделни откъси, снети с различна скорост, получават своеобразен ритъм, някакво особено дишание. Те стават живи, защото им се придава живото туптене на оценяващата, отбиращата и усвояващата мисъл.

Монтажът е логика на кинематографичния анализ. Монтажът е езикът на режисьора.

Между дълбоко идейно-философската връзка и външно-формалната може да съществуват безчислено множество промеждутъчни форми на връзка, но всички те непременно трябва да присъствуват в съединяването откъси, за да може монтажът (или cutting) да създаде на екрана непрекъснато развиващо се, ясно и наситено със смисъл действие.

Монтажът е неотделим от мисълта. От анализиращата, критическа, синтеза-раща, обединяваща и обобщаваща мисъл.

Органичната връзка между напрегнатия сложен живот на нашата епоха и формата на кинопроизведението е несъмнена. Стремехът към максимално обхващане на действителността, към използване на възможностите за непосредствено показване на тази действителност на екрана с неизбежност ни разкрива специфическата особеност на киноизкуството — монтажа на кратки откъси.

Независимо от режисьорската трактовка, която ще бъде определена в процеса на работата, характерните черти, свойствени на даден актьор просто като човек, се оказват впоследствие тази най-безусловна, най-скъпа на зрителя истина, която или разрушава замисъла на сценариста и режисьора, или го издига на неочаквана, много голяма висота.

Когато актьорът излиза на сцената, нищо от това, което той носи в себе си, не се унищожава. Ако той е добър човек и играе негодяй, той си остава добър човек, който играе негодяй. Поради това и построението на образа при него не се осъществява чрез механическо показване на неприсъщите му свойства, а чрез преодоляване на присъщите му свойства. Този характер на работата е необходим, за да може изиграната роля да получи необходимата органичност и цялостност, които тя не може да притежава, ако бъде откъсната от органичната и цялостна жива личност на актьора. Двустранността на процеса на творчество при създаването на образа по същество отразява двустранността на всеки процес на нашето опознаване на действителността и аз бих казал, на всяко практическо сблъскване на човека с кое да е явление.

Монтажен образ е екранното изображение на актьора, един път завинаги зафиксирано на лентата, максималното постижение на неговата работа, подложено на такава техническа обработка в плана на неговата изразителност, каквато е немислимо да се приложи към живия човек. Това понятие, аналогично на понятието еценичен образ, изисква от актьора в киното, първо, умение съзнателно да използва многоплановостта на снимките за своята работа над външното оформление на ролята и второ, ясно творческо виждане на монтажната композиция на филма, за

да задълбочи и изтъкне най-дълбоките пластове на играта си. Монтажният образ е тази окончателна форма, която взаимно действа с третия елемент, определящ произведението на изкуството — зрителя.

По какъв начин аз работих в своите филми със случайни хора, „не актьори“? Приёмът ми се заключава в това, че създавах такива реални условия за „неактьора“, при които естествените му реакции се оказваха точно това, което ми беше нужно за филма. Създаването на условия, предизвикващи естествена реакция, понякога може да окаже голяма помощ при търсенето на формите на игра и за професионалния актьор, особено при натурните снимки.

Първата стъпка при разкриването на вътрешното състояние чрез външен израз е физическото движение. Жестът предшества словото — това го е забелязал още Делсарт. Мисля, че веригата — мисли, чувство, жест, реч — е пряко отразение на естествените връзки, съществуващи в реалното поведение на всеки човек. Жестът (повтарям, че включвам в него и мимиката) е най-близко, непосредствено свързан с емоциите, с чувствата. Именно той е първичният външен изразител на емоционалното състояние.

Аз се запознах със създадения от Станиславски метод на възпитание на актьора и разбрах, че този метод трябва да се отдели от сумата приёми, които той поражда във връзка с особените условия в театъра. Много специфични театрални приёми са чужди на природата на киното, но същността на метода на Станиславски, който и определи ролята му на велик художник-реалист, се оказа напълно необходима за кинематографа. Основа на този метод е практическото осъществяване на непрекъснатата връзка между създавания от актьора образ с реалния му вътрешен мир като жива личност.

Аз съм твърдо убеден в това, че наред с непрекъснатото развиващото се производство на тъй наречените художествени филми, в значителната си степен развлекателни, непременно трябва да се развива максимално бързо производството на филми, целеши, както бих казал, научно-философско познание на обкръжаващия ни свят. Войната и нейните последствия препълниха света с факти от най-голямо значение. Тези факти неизбежно се включиха в кръга от интересите на хората, даже на тези, които по-рано не са мислили почти за нищо, произтичащо извън пределите на техните семейства, или в най-добрия случай извън пределите на кръга от техни познати. Зависимостта на частния живот от живота на страната като цяло стана нагледна аксиома. Освен това въпросите, изглеждащи чисто национални, надхвърлиха пределите на отделните страни и необходимостта от връзка между интересите на различните страни стана също очевидна, ако не за всички, то за преобладаващото мнозинство. Аз бих казал, че това стихийно нахълтване на фактите, имащи всеобщо значение, в интимния свят на личния живот поставя пред нас, работниците по изкуството и културата, цял ред задължения. Може би действително нито едно от изкуствата освен киното не притежава възможността да покаже връзката между фактите пределно убедително. Киното има възможността да изрази отвлечената връзка между фактите не само с понятия (както в речта), но да я направи и нагледна, зрима. Аз винаги си припомням обикновения израз на човска, който иска да докаже на събеседника си несъмнеността на някой факт. Неговият последен и решителен аргумент е „Аз видях това с очите си“. Документалната снимка винаги притежава този решителен аргумент, а неизбежният извод от тези напълно достоверни факти може да се направи пределно убедителен само чрез умението да се съединят снетите документални откъси, т. е. това, което аз съм свикнал да наричам монтаж. Емоционалното въздействие върху зрителя е фактор от решаващо значение за тази възпитателна работа, която съставлява главната цел на документалния филм. Ако ви се отдале не само да убедите зрителя с логиката на последователното излагане на мисълта, но и да го поразите с невиджано зрелище, с непосредствено видяната връзка между на пръв поглед разпокъсани факти, разделени и от времето, и от пространството, силата на въздействие на такъв филм нараства няколко пъти.

...Неговото бъдеще (на документалния филм) си го представям, първо, в развитието на приёми, способни ясно и нагледно да предадат на зрителя най-широко и дълбоко обобщение на фактите, и второ, в това да съумее заедно с

последователния и ясен разказ да вълнува зрителят със страшното, трогателното, смешното или трагичното. Аз съм убеден, че всички тези възможности са скрити в далече още не напълно използваното изкуство на монтажа на изображенията.

Стремежът към новото, неочакваното и неизследваното винаги е съществувал и досега е останал неизменен в мене.

Срещата ми с науката укрепи моята вяра в изкуството. Сега аз съм дълбоко убеден, че тези две области на човешкото познание са свързани много по-тесно, отколкото мнозина мислят.

Богатото вътрешно съдържание у човека се натрупва не толкова в резултат на увеличаване количеството на събитията, в които той е бил участник или зрител, колкото в зависимост от дълбочината на преживяването и разбирането. Това задълбочено разбиране идва с годините като извод от натрупаните спомени за миналото, като извод от изучаването опыта на човечеството, съхранен във великите творения на изкуството и литературата. Богатството на вътрешния живот никога не е достатъчно. То трябва непрекъснато да расте и никога не остава незабелязано от зрителите.

Всеки път търсиш нови решения даже в най-малкия незначителен откъс и всеки път се съмняваш ще бъде ли разбрано от зрителя откритото или не. Аз говоря за това, защото в истинското изкуство не трябва да се действа така, както си го представят някои редактори. Не бива да се слага направо в устата на персонажа тази реплика, която пояснява нужната истина, това, което е останало неизказано. Аз говоря за скритата движеща сила, която, упорито повтарям, никога не трябва да се появява пред зрителя във формата на пряко словесно изказване. Движещата сила в изкуството само тогава достига своята истинска мощност, когато не я виждаш, не я чуваш, а само я чувствуваш. Тя трябва да бъде скрита в изкуството. Щом се появи в репликата на действащите лица, веднага се превръща в чуждото за изкуството резоньорство. Ето защо аз съм уверен в законността на моите замисли и заедно с това съм изпълнен с мъчителни съмнения дали ще съумея убедително да въплътя тези замисли и ще станат ли те достойни на зрителите.

Два национални прегледа на късометражния филм

1968 година се оказа щастлива за творците на късометражния филм. След проведената през март в София седмица на мултипликационния филм в Кюстендил от 8 до 15 юни се състоя Първият преглед на документалния филм, а от 13 до 20 юли Велинград отново даде гостоприемство на Втория преглед на българското научно-популярно кино.

Връстница на свободата, Студията за хроникални и документални филми през всичките тези години измина дълъг творчески път, изпълнен с труд, търсени и стремежи. Амбицията на творческия колектив е да създава творби, проникнати от дълбока и страстна комунистическа партийност, творби на високата и вълнуваща художественост. Това е най-верният път не само да се отразят проблемите на нашето време, но със силата на документалното киноизкуство да се допринесе за повишаването на социалистическото съзнание на хората, за изпълнението на гражданския и патриотичния дълг към партията и народа.

На прегледа в Кюстендил, който до известна степен имаше и ретроспективен характер, това бе демонстрирано по безспорен начин. Един пъстър букет от филми с жанрово и тематично разнообразие в продължение на една седмица запозна зрителите с творческите проблеми и търсения на режисьорите Р. Григоров, Н. Бсогоорски, Хр. Ковачев, Т. Пожарлиев, Ст. Харитонов, Г. Алурков, П. Найденова, операторите Никола Златанов, Хр. Монински, Веселин Донов и редица други.

В показаната програма на Първия преглед на документалния филм в Кюстендил филмите носеха много общи белези и на пръв поглед зрителят остава с впечатлението за известна еднаквост на продукцията. Но на този фон се явиха и творби, които се открояха с безспорните си художествени качества и оригинално авторско отношение. Голям интерес сред широката публика събуди филмът на режисьор-оператора Христо Ковачев — „Нишки от дъгата“. Този документалист, който завоюва за българското документално кино най-голямо признание в чужбина, присъедини към своите награди още една — Голямата награда „Паулятия“. В един къс репортаж, изграден с много пестеливост и вкус, Христо Ковачев достига до изключителна сила на въздействие в обобщения разказ за мира и дружбата между децата от цял свят, излизайки от конкретното посещение на нашия детски радиохор в Япония.

Филмът „Един е Яне“ на реж. Г. Алурков, който получи трета награда (втора не бе присъдена), е вълнуващ, драматично наситен разказ за живота и борбата на Яне Сандански. Съчетаването от режисьора на легендарността на подвига с езика на документа спомага за цялостното образно и звуково решение на филма, за неговия успех. Другият филм, който получи също трета награда — „Водни криле“ на реж. Христо Монински, — покорява зрителя със своята добра операторска и режисьорска работа.

Първият преглед на документалното кино в Кюстендил разкри както хубавите страни, така и някои от проблемите в творчеството на нашите документалисти. Той показва стремеж към по-ярко отразяване на днешното социалистическо строителство, на борбата между новото и старото, непримиримост в борбата срещу империалистическата диверсия. Но за да се осъществи всичко това на равнището на съвременните изисквания, е необходима по-задълбочена работа над сценарията и по-специално над дикторския текст. В повечето филми все още не се постига онова точно съчетание между текст и картина, което би позволило да се избегне както кухата риторичност, така и илюстративността.

В своята цялост прегледът в Кюстендил бе едно успешно начало и ни се иска да вярваме, че ще имаме нови и по-радостни срещи с нашата документалистика.

Всяка вечер в продължение на една седмица уютната обстановка на лятното кино във Велинград даваше възможност на 1200 души да се срещнат с най-новите български научно-популярни филми, включени в състезателната програма на Втория преглед на българското научно-популярно кино.

Прегледът, чийто девиз беше „Киното в служба на науката, техниката и културата“, показа 25 филма, които бележат положителни тенденции в развитието на българското научно-популярно кино и разкриват неговото голямо тематично и жанрово разнообразие.

И тук, както и в Кюстендил, отново бяхме свидетели на добър професионализъм, в който личи търсещият и неспокоен дух на талантиливи творци — режисьори и оператори, — стремеж към оригиналност и завършеност в разработване на темата, което води и към напредък в художествената реализация.

И така 25 филма бяха в центъра на вниманието на зрители и жури. На научно-техническия прогрес бяха посветени филмите „Четвъртото състояние“ и „Изотопи“ — режисьор К. Обрешков, и „Свърхчисти метали“ — режисьор Ал. Обрешков. Някои от филмите, като „Биологични катализатори“ — реж. Г. Антоф, „Живи вкаменелости“ — реж. К. Костов, „Цветове и насекоми“ — реж. Л. Цолов, „Среща с морето“ — реж. К. Григориев и др., разработват най-актуални проблеми на съвременната биохимия, зоологията и ботаниката. Историческата, социологическата и изкуствоведческата тематика се представи с филмите „Поменувайте ме, братя“ и „Алеко Константинов“ — реж. В. Геринска, „Деца и кукли“, „Ние обичаме киното“ — реж. М. Евстатиева, „Гео. Милев“ — реж. П. Баталов, „Те трябва да пребъдат“ — реж. К. Костов и други.

Първа награда бе присъдена на „Четвъртото състояние“ на реж. К. Обрешков. Това е филм, в който с много точност и яснота за непосветения зритель режисьорът разказва за някои основни свойства на плазмата — четвъртата агрегатна форма на веществото, — за възможностите на нейното приложение. Един от филмите, които направиха силно впечатление на зрителите, беше „Алеко Константинов“ — сцен. и реж. В. Геринска (втора награда). Ползвайки изцяло само архивни документи, режисьорката постига точност и яркост на разказа, в който се дава характеристика не само на образа на великия български писател, но и на неговите възгледи и отношения към политическата обстановка, в която твори и която го погуби. С филма „Ние обичаме киното“ (трета награда) най-младият член на творческия колектив на студията режисьорката М. Евстатиева, затвърди добрите впечатления, оставени от другите ѝ филми, и отбелязва ново творческо постижение в трудната област на социологичния филм-анкета.

Много ласкави думи могат да се кажат и за останалите наградени филми и творци — „Гео Милев“ (тук трябва да отбележим и отличния сценарий на Н. Попов), К. Костов, получил наградата за режисура, и В. Петков и Ив. Босев, наградени за операторската си работа.

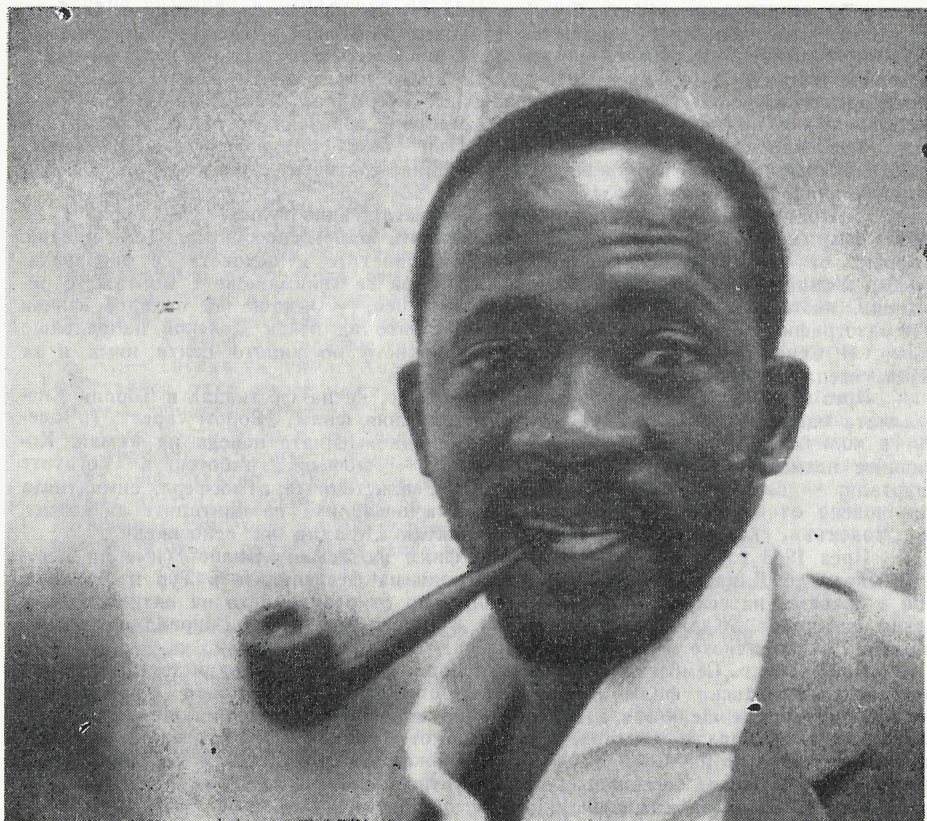
Прегледите в Кюстендил и Велинград разкриха състоянието, в което се намират нашето документално и научно-популярно кино днес, и до голяма степен изясниха насоките за тяхното по-нататъшно развитие. По време на прегледите в някои по-големи предприятия, заводи и кооперативни стопанства бяха организирани срещи и разговори между кинотворци и зрители, които засилиха още повече взаимната им връзка. Всичко това е безспорно извънредно ценно като резултат от тези две начинания. Но няма ли да бъде по-правилно, ако се помисли за тяхното обединяване в един общ национален фестивал на българското късометражно кино, в който биха участвували и мултипликационните филми, и филмите на българска телевизия и студията при МНО? Тогава бихме имали възможност да обхванем цялостната картина в областта на късометражното ни кино, да превърнем фестивала в един наистина голям празник както за творците, така и за зрителите, които — нека кажем това откровенно — все още непознават достатъчно добре българските късометражни филми.

Георги Икономов

Сембен Усман: КИНОТО НА ЧЕРНА АФРИКА

„Благодарение на Сембен Усман Черният континент най-сетне зае подобаващото му се място в историята на световното кино — и този факт има несъмнено историческо значение.“

Жорж Садул



Високият, с малка черна брадичка, добре сложен 44-годишен негър Сембен Усман отговаря бавно на въпросите. Чувствува се, че това, което казва, е премислено много пъти. От време на време той докосва тънката сребърна старинна гривна на лявата си ръка — подарък от майка му, с която той никога не се разделя, — и подръпва от неизменната лула, захапана в устата му. Възраждането на африканската култура след свалянето на колониалната система подобно на европейския ренесанс създаде условия за появяването на плеада талантливи хора. Най-видният между тях е Сембен Усман.

— Роден съм — отговаря той на нашия въпрос — в сенегалското градче Зигиншор на река Казамансе. Баща ми е рибар и в детството си аз му помагах да лови риба. Три години бях в керамичното училище в Мерсасум, работех като помощник-каменодолец, помощник-механик в гараж в Дакар. В 1941 г., когато навърших 18 години, бях мобилизиран във френската армия — станах военен шофьор. Воювах срещу фашизма в Африка и на европейските фронтове. Краят на войната ме завари в Баден Баден. След като се демобилизирах, заминах за Марсилия, където работех като докер в пристанището, занимавах се с профсъзна дейност и се учех...

Мъжествен човек и самобитен художник, Сембен Усман започва да пише на френски език и още в средата на 50-те години добива славата на първокласен литератор. Неговият пръв роман „Черният докер“, излязъл през 1956 г., разказва за живота на африканците във Франция. През следната година излиза вторият роман на Усман — „Родино моя, прекрасен мой народе!“. Неговият герой е африкански интелгент, който се бори за пробуждане на съзнанието на своите съотечественици: въпреки колониалната администрация той се опитва да създаде селскостопански кооператив и загива, убит от засада. Публикуваният в 1960 г. роман „Тръстиките на господ бога“ е реалистичен разказ за живота и борбата на работниците, положили начало на стачното движение в западноафриканските колонии. В основа на сюжета е залегнала знаменитата стачка на железничарите от линията Дакар-Нигер през 1948—49 г., която продължи 6 месеца. Някой от критиците точно нарече романа африканския „Жерминал“. Искане ни се към това да добавим, че при Усман политическата мисъл е изразена по-точно, отколкото у Зола. Тези книги, романът „Горещият вятър“ (1964 г.), новелите и стиховете, разказващи за мъката и надеждите на черния континент, донесоха на Сембен Усман широка известност.

... През зимата на 1962 г. в московската киностудия „М. Горки“ се появи едър негър, поразяващ всички със своята работоспособност. Той идваше най-рано от всички и си отиваше, когато кабинетите и цеховете се опразваха. Сембен Усман се интересуваше от всичко — той се занимаваше с монтаж, с репетиции, поставяше осветление, строеше мизансцен, — искаше да овладее всички кинематографически професии и под ръководството на Марк Донской напредваше бързо. В Сенегал, обясняваше Усман, специалисти по киното почти няма и за девет месеца той трябва да научи всичко.

През следваща година пристигна известието, че на фестивала в Турино Специалната награда е била дадена на късометражния филм „Бором сарет“ („Човекът с количката“), авторска екранизация на едноименната новела на Усман. Комичните патили на дакарския „малък човек“ — шофьор, работещ в богатите квартали, — бяха получили трагична сила. Реалистичната атмосфера, симпатията към човека от народа, хуманизмът на филма позволиха на критиците да кажат, че „Човекът с количката“ напомня знаменития „Крадец на велосипеди“.

През 1965 г. вторият късометражен филм на Усман „Нияйе“ (име на местност близо до Дакар) бе отбелязан с награди на фестивалите в Тур и Локарно. Той е посветен на селото, на драмите, породени от разпадането на патриархалния начин на живот. Журито на локарския фестивал отбеляза и „правдивостта на сюжета“, и „моралното мъжество“ на автора.

През 1966 г. Сембен Усман постави първия — и засега единствен — пълнометражен африкански филм „Чернокожата от...“. По този повод Жорж Садул писа: „Премиерата ще влезе в историята на киното: за 70 години негово съществуване това е първата картина, създадена от африканец.“ За разлика от късометражните филми на Сембен Усман „Чернокожата от...“ не е авторска екранизация, но писателят се е опитал да въплъти в този филм със средствата на киното проблематиката на своите книги.

Сюжетът е взет от живота. Сенегалската девойка Ева след напразни опити да намери работа в родината си постъпва като прислужница във Франция. Живеейки в самота, без щастие, тя завършва със самоубийство. Това е нейният протест срещу угнетяването на хората с черен цвят на кожата. Нито господарите ѝ, нито полицията могат да разберат причините, довели девойката до трагедията. Господарят ѝ посещава роднините на своята прислужница и им предава изработените от нея пари, но всички, които са познавали Ева — и роднини, и съседи, — се отвръщат от него... Зад трагичната съдба на обикновената сенегалка изниква нечовешки облик на неокOLONIALИЗМА.

Съдържанието на „Чернокожата от...“ се поддава леко на преразказ.

лесно могат да се забележат и праволинейността на някои сюжетни ходове, и наивността на някои решения. И все пак филмът (той бе показан във от конкурса на V московски международен фестивал) не само получи „Сребърната антилопа“ на Световния фестивал на негърското изкуство в Дакар и голямата награда на Първия фестивал в Картаген, но и премията Жан Виго в Париж, присъждана всяка година за най-добра работа на млад кинематографист. В това е заложено не само уважение към създателя на първия пълнометражен африкански филм. Творбата привлича с интересната актьорска работа (и преди голямата превъзходната, изпълнена с душевно целомъдрие игра на непрофесионалната актриса Мбин-син Тереза Диоп в главната роля), с тънката наблюдателност на режисьора, с уменията му да създаде атмосфера и най-сетне с общото гневно звучащо на произведението, повдигащо въпроса за неоколониализма днес.

Как да си обясним, че големият писател, автор на много романи и разкази, се залавя сам с тяхната екранизация? Значи ли това, че печатното слово не го удовлетворява, не му дава възможност да изрази себе си и своите идеи със същата пълнота, както екранът?

— Не — отговори Усман. — Романът в сравнение с киното е по-висша степен на познание и отражение на света. Моите филми не достигат равнището на моите литературни произведения. Но аз живея в Африка, където 90% от хората са неграмотни, за тях са недостъпни дори вестниците, където знанията се получават, така да се каже, визуално. Поради това, обръщайки се към африканците, аз трябва да прибегна до езика на киното, макар това да е несправимо по-трудно за мен. Налага ми се да изоставя литературата и да се занимавам с кино. Екранът в Африка е най-добрата вечерна школа. С помощта на киното аз мога ежедневно да разговарям със стотици хора. Когато Ленин в първите години след Октомври каза: „От всички изкуства за нас най-важно е киното“, в младата съветска република също току-що започваше борбата с неграмотността. Днес думите на Ленин за киното са извънредно актуални за нас. Ние можем да поставяме в киното важни социално-политически проблеми — на борбата против неоколониализма, на прехода от Африка на миналото към съвременната цивилизация и където и да се разиграва действието на филма, тези проблеми ще бъдат разбрани във всяко кътче на континента.

— А няма ли езикови трудности? Та нали в Африка има стотици езици?

— Трудности няма. Хората привикнаха да ходят на кино, възприемайки действието, така да се каже, не с ушите, а с очите. В самото заглавие на моя филм „Чернокожата от...“ е подчертано, че страната, от която идва Ева, може да бъде която и да е — действието не се развива в някоя конкретна африканска държава. В своите романи също заимствувам от различни страни или отделен факт, или отделно събитие. За мен е важно всеки да види в книгата или във филма частица от самия себе си, от своето битие. Впрочем макар официално сенегалският език още да не съществува и ние да нямаме своя писменост, „Чернокожата от...“ се снима на езика волоф.

— Създаването на филми на африкански езици доскоро се считаше за утопия.

— В Сенегал на езика волоф са поставени „Синдиели“ на Полин Виейр и вариант на „Човекът с количката“.

— Но Вие пишете само на френски.

— И на сенегалски също. Аз преведох на езика волоф „Комунистическият манифест“ на Маркс и Енгелс и следващия свой роман, както и следващия си филм ще напиша и ще поставя на сенегалски с френски надписи.

... През 1964 г. в едно от московските кина бяха показани филми на млади сенегалски кинематографисти, обединени в киносекция при министерството на информацията. Някои от тези късометражни филми бяха не само напълно професионално издържани, но притежаваха и определени художествени достойнства. Най-добър между тях бе филмът на Усман „Човекът с количката“. На IV московски фестивал през 1965 г. бе показан филмът на сенегалеца Полин Суман Виейр „Н'Дионган“ — старинна легенда, поставена с голямо чувство и талант. По-късно Виейр показа в Москва филмите си „Националната борба“ и „Малкият мъж“. Оттогава ние привикнахме да откриваме между късометражните филми за борбата с тропическите болести и танците или за отглеждането на кафе в джунглите и малки шедьоври. Обръщаме се с молба към Сембен Усман да ни разкаже за съвременното африканско кино, за неговите трудности и проблеми.

— Могат да се посочат вече повече от 30 късометражни филма, поставени от африканци. Техните творци са получили образованието си във Франция, Италия, САЩ, ГДР, СССР. Аз предпочитам съветската школа и избрах Москва. Естествено не всеки африканец, получил образование в Европа, след завръщането си в родината може да постави своя „Броненосец Потемкин“ или „Гражданинът Кейн“. Ние правим първите си стъпки. Но началото е вече половината на цялото. Преди десет години Полин Дейр сне документалния филм „Африка на бреговете на Сена“ — за живота на сенегалците в столицата на Франция. Успешно работят режисьорите Ив Диан, Делу Тиосан, Абакар Самба, Момар Тиам. В Чад работи талантливият режисьор Мустафа Аласан; в Камерун — Ж. П. Диконг и Тереза Сита Белла; в Гана — Хорацио Джонс; кинематографистите-вгиковци работят в републиката Бряг на слоновата кост и Гвинея. Отличен цветен филм „Хората на танца“ създаде студентът от ВГИК гвинеецът Коста Н’Диап. В Гвинея под ръководството на Луи Дакен бе създадена първата група за производство на документални и късометражни филми „Сили-филм“. В нея влизат Соу Боб и Калил Туре, изкарали своя стаж в Централната студия за документални филми в Москва. Впрочем Соу Боб сне първия си филм „През тази зима“ в Москва в 1959 г., като го посвети на живота на негрите в Москва. И все пак ние нямаме достатъчно национални специалисти по киното и това е една от нашите най-сериозни трудности. Всеки от нас трябва да може да върши всичко и да работи за десетима...

Другата трудност е липсата на техническа база. Няма нито лента, нито монтажни маси, нито камери, нито лаборатории. За да се прояви снетата лента, изпращаме я в Париж. Националните кинематографисти не могат самостоятелно да снимат филми, защото не разполагат със средства. „Чернокожата от...“ е поставен със средства, събрани от прогресивни дейци в Сенегал и в другите африкански страни. За да се покаже на международните фестивали, този филм трябваше да бъде снабден с надписи на френски език. Наложил се да изпратим десетки писма и да съберем допълнителни средства.

Най-сетне готовите филми няма къде да се разпространяват, защото кината принадлежат на западни компании, които се интересуват само от печалба. Те разпространяват американски, италиански, френски вестерни с престрелки, полицейски филми с преследвания, псевдоисторически суперпродукции, които съвсем не представляват западната цивилизация и които насаждат варварство и духовна ограниченост.

У нас се появява професионално изкуство на народна почва — процес, подобен на този, извършил се в съветските републики на Средна Азия през 20-те години. Разликата е в това, че съветската власт създаваше всички условия за развитие на националните култури, а ние стоим сами срещу мощната западна култура, срещу онези, които няколко столетия се стараеха да заставят африканските народи да забравят своята история и култура. И днес те се опитват да запазят в лапите си изплъзващата им се плячка, да подронят жизнените устои на младото африканско изкуство.

... Сембен Усман се отдалечи с бавна, спокойна походка, проблясквайки със сребърната гривна на ръка. Писател, драматург, поет, режисьор, общественик, войник, марсилски докер, нежен син и непреклонен борец, човек с черна кожа и светла душа. В своето стихотворение „Път“ той казва:

По този път
ще тръгна
даже без крака.
По този път
ще тръгна —
макар и да пълзя.

М. Долински и С. Черток

Холивуд и войната във Виетнам

Войната във Виетнам продължава вече седем години. Американците считат за нейно начало 22 декември 1961 година. В този ден е паднал във Виетнам първият американски войник. И макар миналата година броят на убитите американски войници да надхвърли 12 хиляди, а на ранените 75 хиляди, и макар воюващите във Виетнам американски сили да пораснаха до половин милион души, а разходите по войната — до два милиарда долара месечно, нито едно от тези числа не можа да склони Холивуд да се заеме с Виетнам като филмова тема.

По-друго беше положението преди осемнадесет години по време на войната в Корея. Тогава почти всяка студия беше готова да изпълни пропагандно поръчение и да снима макар и един фарс за борбата с „червената агресия“, а артистите с готовност се обличаха във военни униформи.

А защо Холивуд реши да игнорира войната във Виетнам?

В началото тя се смяташе като инцидент, който много бързо ще се ликвидира. По-късно, когато войната се разшири, съобщенията от фронта станаха насъщен хляб за телевизионните журналисти. Би ли могъл игралният филм да даде внушителен автентичен репортаж от фронта? Да поднесе мелодраматичен героичен разказ в традиционен стил? Всеки чувствуваше, че това ще бъде много безвкусно и търговско. Междувременно интервенцията на Щатите във Виетнам възбуди световното обществено мнение. Войната получи прозвището „мръсна“. Всеки неуспех предизвикваше вълна от протести. За кого да се снимат „виетнамски филми“? За Вашингтон и за определени американски кръгове ли? Кой ще иска да купи тези филми в Европа? И Холивуд в продължение на шест години игнорираше войната във Виетнам.

Нещата започват да се променят, когато някои популярни артисти се намесиха активно в политическия свят. Така например изпълнителят на роли на среден американец в много комедийни филми — добре известният днес Роналд Рейгън, с помощта на републиканците бе избран за губернатор на Калифорния, а звездата на предвоенните музикални Джордж Мърфи стана сенатор. Политически амбиции объркаха главата и на Шърли Темпл, звезда от тридесетте години, която активно участвуваше в изборната кампания. Заговори се, че голям шанс за политическата арена би имал и „железният шериф“ Джон Уейн. Преди една година той реши да покаже на Вашингтон, че столицата може да разчита на него. Първото му предложение бе снимането на „Зелените барети“ — филм, прославящ военната политика на американците във Виетнам. Неговият проект бе приет от Пентагона с ентузиазъм. Не би могло да се желае по-добър защитник на „американската мисия“ във Виетнам от този най-известен в света изпълнител на каубойски роли. Не напразно американските войници казват, че всяка бойна задача може да се изпълни по два начина: обикновено — съобразно със заповедта, или пък по „метода на Джон Уейн“, което е синоним на особена хитрост, внимание и ловкост. С неговото име са наречени новият тип пистолети, а също и специални пакети с провизии.

И така със „Зелените барети“ Холивуд след шестгодишен неутралитет се включи в „мръсната война“.

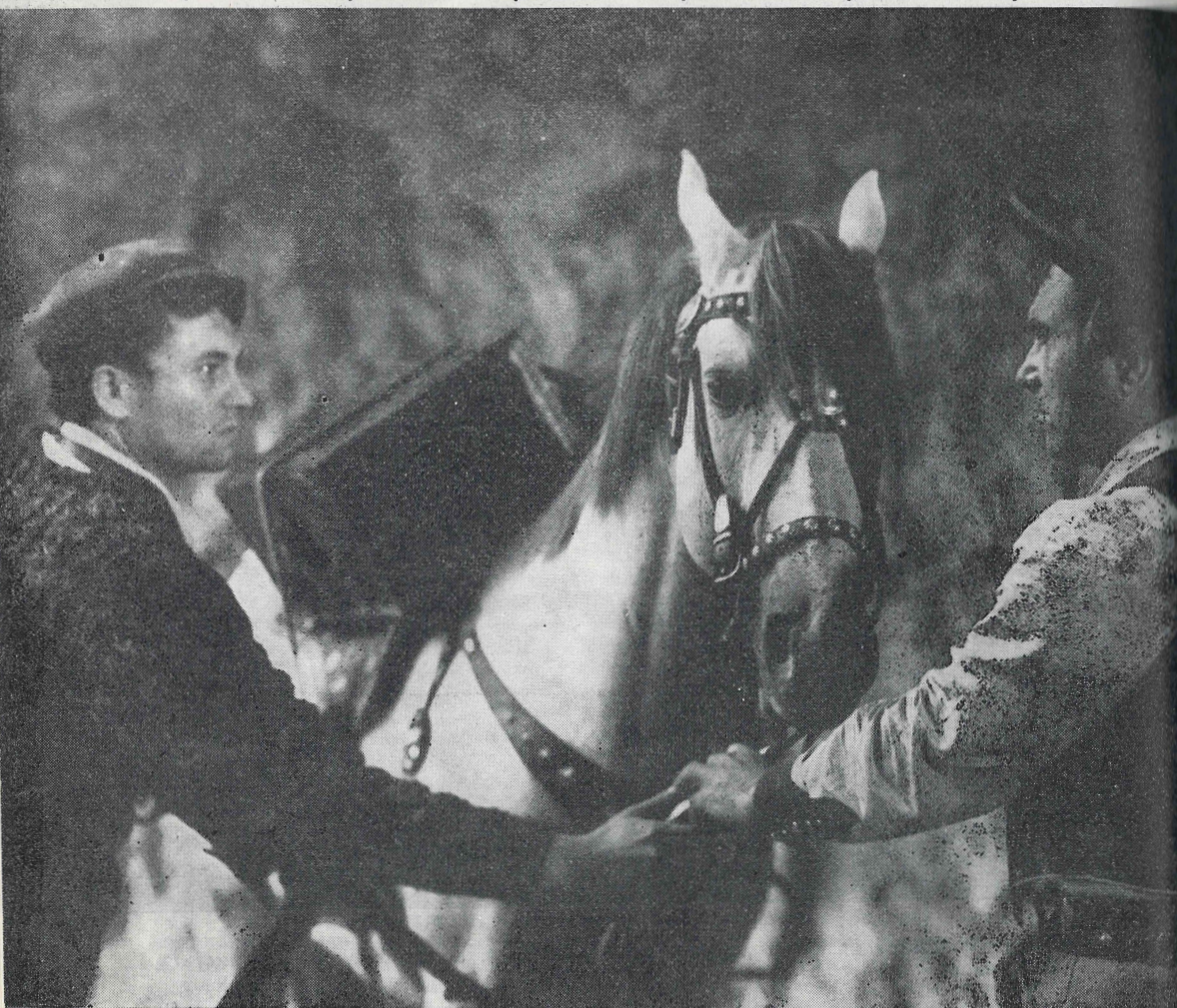
Би било грешка да се смята пропагандното участие на Джон Уейн за характерно за целия американски филмов свят, както и Холивуд не трябва да се счита за синоним на цялата американска кинематография. Заедно със „Зелените барети“ се появи и документалният филм „Лицето на войната“, реализиран от Юджин Джонс. Авторът е ветеран от войната с японците, бил е радиокореспондент през време на войната във Виетнам и свидетел на освобождението на Виетнам от французите. Миналата година той е прекарал 97 дни в различни райони на Виетнам. В резултат е възникнал едночасов документален филм, показващ действителното американско ежедневие на войната във Виетнам. В сравнение с вулгарния и тенденциозен измислен филм на Джон Уейн работата на Джонс може да се окаже като напълно обективна.

Широк отзвук намери в Щатите съобщението на група кинематографисти, които са решили да основат студия за филми с актуална обществена тематика. За повод са послужили негърските вълнения и убийството на Мартин Лутър Кинг и на Робърт Кенеди. Най-активен организатор на тази нова акция, първа в историята на Холивуд, е Марлон Брандо. Популярният артист се е отказал от много ангажименти, за да се отдаде изцяло на борбата срещу расовата дискриминация. Редом с Марлон Брандо е застанал Джек Лемън, предоставяйки 50 процента от хонорара от своя последен филм на разположение на фонда за борба срещу мизерията на негърското население в Щатите. И двамата артисти принадлежат към ръководството на новосъздадената студия, в която участват и такива видни личности на Холивуд като режисора Робърт Уайз („Уест Сайд Стори“), артистите Пол Нюмън, Джоан Уудуорд и Хари Белафонте. За сътрудници са поканени вдовицата на Мартин Лутър Кинг и неговият заместник — пастор Ролф Ебърнати. Непрекъснато изявяват желание да сътрудничат на студията и други холивудски артисти, между които и Ракел Уелч, Джин Симънс и Ненси Синатра.

Първият проект, който ще бъде реализиран през есента, е филм за Мартин Лутър Кинг с полудокументален характер. В изявления за пресата Марлон Брандо е определил насоките на новата студия така: „Има много парещи теми, с които трябва да се заеме нашата група. Струва ми се, на първо място с проблема за глада и мизерията в Щатите. Този проблем заслужава специално осветляване. Положението на индианците е също интересна за нас тема. Можем безкрай да изброяваме наболелите въпроси, с които се срещаме в нашия ежедневен живот и които трябва да отразим. Това е наше задължение като кинематографисти...“

Както се предвиждаше, инициативата на новата група филмови дейци предизвика много нападки и критични бележки от страна на реакционните кръгове на САЩ. В тях се казва, че филмите на новата студия не могат да разчитат на успех и трябвало да се бойкотират от американските „патриоти“, а като резултат от цялата акция много артисти щели да загубят своята популярност. Може би някои от артистите ще вземат под внимание тези предупреждения. Но инициативата на новата студия намира вече голяма поддръжка от общественото мнение не само в Щатите. Липсата на ентузиазъм към „Зелените барети“ на Джон Уейн потвърждава това.

О. Ст.



Сцена от новия български филм „Белият кон“, сценарист Ал. Найденов, режисьор Милен Николов

Ние искаме да завършим нашия филм с това, как страната прощава на своя блуден син; страната разбира трагизма на Шаляпиновите грешки, разбира, че със сърцето си Шаляпин е бил в родината.

Заедно с драматурга Александър Галич завършваме работата над сценария. Първата серия на филма ще се нарича „Слава и живот“, втората — „Блудният син“. Голям проблем за нас е търсенето на артисти. Гласът на Шаляпин вече имаме. Синът на великия певец, Борис Федорович ни изпрати като подарък от Ню Йорк изумителни по чистота записи от оперните и концертни шедьоври на артиста. Те ще

прозвучат и във филма. Трудността е в друго. Искани се да намерим артист с такава сила, като Вера Марецкая в „Селският учител“, който би могъл да изиграе Шаляпин от младежките години до последния ден от живота му. И ако намерим такъв артист, тази година вече ще можем да пристъпим към снимането на филма.“

В заключителните кадри на филма „Краят на Сатурн“ зрители се разделят със забележителния съветски разузнавач капитан Крилов в момента, когато той с разбитите немски войски тръгва на Запад. „След една година Москва отново

чува неговия глас...“

С този надпис завършва дилогията на „Сатурн“ не отговаря и „Краят на „Сатурн“. Какво е правил през тази година Крилов — Крамер ще разкаже новият филм, който засега условно се нарича „Две нови изречения“. „Тази година — разказва режисьорът В. Азаров — донася на героя тежки нравствени изпитания. Изглежда като че ли всички трудности са преминали, войната е свършила, един от най-опасните центрове на хитлеровото военно разузнаване е разгромен. Но Крилов — Крамер се оказва в такива сложни обстоятелства, че само хладнокръвие и самообладанието го спасяват от смърт... Предстои



Безсмъртният „Чапаев“ на братя Василеви е един от първите филми, в надписите на които се появява марката „Ленфилм“. На снимката: Б. Бабочкин след утвърждаване грима за ролята на Чапаев.

ни огромна работа в архивите и главно във военния архив на ГДР, където филмът ще бъде снет в по-голямата си част“.

*

През ноември тази година се навършват 150 години от рождението на великия руски писател И. С. Тургенев. Тази дата ще бъде отбелязана в целия свят. Към творчеството на Тургенев светските кинематографисти са се обръщали неведнъж. Сега в студията на Мосфилм се снима филм по един от най-популярните романи на писателя — „Дворянско гнездо“ — в постановка на режисьора А. Михалков—Кончаловски. Ролята на Лиза изпълнява Ирина Купченко.

ПОЛША

...Тя е добра, умна, изясна, остроумна. Интересна

работа, уважение, внимателен мъж, уютен дом — какво повече може да желае една жена? Нужен е бил трагичният случай с внезапната смърт на нейния баща, за да може Малгожата да се замисли, да се огледа наоколо, да прецени себе си и близките си, да направи неутешителната равностетка на изминатия семеен живот. Чувството, свързващо я с нейния мъж, отдавна е изчезнало и се е сменило с безразличие, ежедневие, зад което се крият много обиди, компромиси, подозрения. В тези дни на размисъл в семейството цари атмосфера на напрежение, още повече че в обикновения живот на съпрузите се появява и трето лице. Това състояние на напрежение позволява и на жената, и на мъжа по-остро да видят тези страни на обществената дейност, кон-

то по-преди са пренебрегвали, затваряйки се в тесния кръг на семейния уют.

Филмът „Игра“ се снима от режисьора Йежи Кавалерович („Майка Йоана от ангелите“, „Фараон“), майстор на камерната психологическа драма. В „Игра“, както и в предишните работи на режисьора — пише в „Советский екран“ полският кинокритик Януш Газда — отново героите са хора, станали роби на своите чувства, неумеещи да мислят обществено и с по-голяма широта. Сега тази тема — за връзката и единството на личния живот на човека с неговата обществена дейност — е особено важна за нашето кино и филмът се очаква с голям интерес от зрители и критика.“

Главната роля се изпълнява от Люцина Виницка. Ролята на нейния мъж иг-



Режисьорът Владимир Фотин поставя своя четвърти филм „Виринея“, по сценарий на А. Шулгина, написан по мотиви от произведението на А. Сеифулина. На снимката Л. Чурсина в ролята на Виринея.

рае популярният полски артист Густаф Холоубек.

ЮГОСЛАВИЯ

В малкото сръбско градче Лига се снима филмът „От погледа на смъртта не ще избягаш“ с участието на съветския артист Олег Видов. Неотдавна той се е снимал

а една от главните роли в грандиозния югославски филм „Битката при Неретва“. За работата си в този филм той казва: „Ролята на комисаря Никола е съвсем противоположна на „моя“ немец от филма „От погледа на смъртта не ще избягаш“. Героят е човек, на когото всичко е позволено, който използва своето

положение в жестоките обстоятелства на войната, за да живее само за свое удоволствие. Цялата философия на този човек се заключава в две думи — пари и наслаждения. Той не се интересува нито от политика, нито от идеология. Войната разгаря в него най-нечовешки страсти, изкарва на повърхността

всички зли животински инстинкти. Външно той е симпатичен и привлекателен, но неговите постъпки и дела са отвратителни. Тази роля е сложна и трудна.

*

Милан Любич завършва в Полша снимките на филма „По партизанските пътеки на Югославия“, разказващ за участието на два полски батальона в народноосвободителната борба на словенци и босненци срещу немските окупатори.

МОНГОЛИЯ

Почти 30 години по екраните на МНР и Съветския съюз се проектира филмът „Наричат го Сухе-Батор“, създаден от А. Зархи и И. Хейфиц. Досега той е бил единственият филм за вожд на монголския народ. Не едно поколение зрители със симпатии са следили играта на народния артист на СССР Лев Свердлин, създал своеобразен кинопортрет на безстрашния Сухе-Батор. Сега в Монголската киностудия завършват снимките на нов филм за Сухе-Батор под названието „Кой казва това?“. Филмът се поставя от режисьора Д. Жамбал. Дъщеря на Сухе-Батор изпълнява студентът

от вокалната студия при Държавния монголски театър за опера и балет Ц. Дашнажмин — външно поразително много приличащ на забележителния борец за свобода.

ИТАЛИЯ

„Продаден е оригиналт на известния филм на Роберто Роселини „Рим — открит град“ — съобщава италианският вестник „Унита“. Продаден, колкото и страшно да изглежда, в ГФР. Когато оригиналт бил обявен за продан, най-голяма сума предложило едно акционерно дружество от ГФР. Сделката се извършила, въпреки че много години наред „Рим — открит град“ е бил забранен в Западна Германия поради „оскъряване националната гордост на немците“. По този повод Роберто Роселини е заявил, че се надява да получи контратипа, пазен в синаматека на Римския експериментален център, и от него да се извадят необходимите копия. Обаче в художествено отношение те ще бъдат явно под оригинала. „Много жалко, че нашите власти не се грижат за запазване на филми, които са художествено и културно наследство на нашата страна — от-

белязва „Унита“, коментирайки събитието.

*

„Гютердемерунг“ („Залезът на боговете“) — бих искал моят филм да излезе с това название на немски език — е заявил на една пресконференция видният италиански режисьор Лукино Висконти. — Филмът ще обхваща периода на укрепване на фашизма в Германия. Действието започва от момента на подпадането на Райхстага и се развива в продължение на следващата година и половина. Ще бъде разказана историята на едно богато индустриално семейство, история, която прилича на историята на всички големи индустриални семейства в Германия от онова време. Във филма ще участвуват Ингрид Тулин, Дърк Богард. „Снимайки своя нов филм, Висконти преследва не само възпитателни цели, обръщайки се с явно предупреждение към младото поколение — пише в „Унита“. — Той всъщност се стреми да обърне внимание на днешното положение в Западна Германия, което буди основателна тревога с възраждащия се неонацизъм.“

*

Вследствие на нещастен случай по време на снимки



Густав Холубек и Люцина Виницка в новия филм на полския режисьор Й. Кавалерович „Игра“.



Френският режисьор Андре Делво е завършил своя нов филм „Една вечер, един влак“. В главните роли: Анул Еме и Ив Монтан.

е починал италианският режисьор Антонио Пиетранджели, известен у нас от филма „Познавах я добре“.

*

Клаудия Кардинале и Род Тейлър играят главните роли във филма „Ад с герои“, постановка на режисьора Джозеф Саржънт. Това е историята на един бивш пилот, който бива въвлечен в една международна контрабандистка афера.

*

Италианското дружество на филмовите автори протестира срещу организирането на фестивала във Венеция в досегашния му вид и апелира за бойкотирането му.

*

Федерико Фелини се е върнал към своя отдавнашен замисъл да пренесе на екрана „Сатирикон“ на Петроний, посветен на „сладкия живот“ в древен Рим.

*

В Генуа, Рим, Флоренция с голям успех се играе пиесата на Брунело Ронди „Любовниците“. Мъж и жена се обичат безумно.

Тя е безнадеждно болна, няма право да го задържа при себе си. Решава се на героична постъпка и го напуска. Карло Понти се е заел с филмирането на тази пиеса, като е поканил за постановчик Виторио де Сика. Главните роли ще се изпълняват от Фей Дънауей (героинята от американския филм „Бони и Клайд“) и Марчело Мастоияни.

ФРАНЦИЯ

Известната френска певица Далида играе във филма „Аз те обичам“ на италианския режисьор Антонио Моргети. Тя изпълнява ролята на стюардеса, чиято голяма любов завършва трагично. Нейн партньор е авторът на сценария Ренато Полцели.

*

Луи Бунюел се намира в Париж, където подготвя снимането на филм, за който казва (отново), че е по следен. Филмът носи названието „Млечен път“.

*

Орсон Уелс е завършил своя първи цветен филм „Часът на истината“. Глав-

ната роля изпълнява Жана Моро.

*

Ив Алегре подготвя екранизацията на книгата на Клод Кариньел „Наглост“. В интервю с представител на „Фигаро литерер“ той е заявил: „Днес истинските цензури са фирмите за разпространение. Те се бъркат във всичко — от избора на темата до артистите. Налагат своя вкус на продуцента и са уверени, че знаят предпочитанията на публиката. Грешките на тези фирми са една от главните причини за бягството на зрителите от кината...“

Действието на моя нов филм „Наглост“ протича в продължение на 12 часа в Париж в периода на алжирската война. За изпълнителя на главната роля бих искал да намеря артист, който би станал втори Жерар Филип. Негова партньорка трябва да бъде арабска девойка. Ще я търся, разбира се, извън границите на Франция.“

*

Пиер Етекс, автор на филма „Йо-йо“ и някогашен асистент на Жан Тати, е споделил с читателите на списанието „Картини и звук“ своите бъдещи проекти. „Филмът, над който сега работя, ще бъде за мен и

за сценариста Клод Карие нещо съвсем ново. Смятам за най-важното при всяко артистично творчество откритието на нещо ново. Когато някой ден разбере, че вече не съм способен на това, ще напусна режисьорската професия. Във филма който сега подготвяме, ще разкажем историята на една любов. Филмът ще носи названието „Голямата любов“. Външно нашият ще нарий няма нищо общо с комедия. Героят е четири десетгодишен мъж, женен от петнадесет години и влюбен в своята деветнадесетгодишна секретарка. Както обикновено, ще играе една от главните роли. Не мога да си представя как бих могъл да отделя писането на сценария от режисурата и режисурата от актьорството.

* Катрин Денъв („Шербургските чадъри“) се снима в своя първи американски филм „Глушавият април“ на режисьора Стюарт Розенберг. Нейн партньор ще бъде Джек Лемън.

* След големия касов успех на своя последен филм

„Сърните“ Клод Шаброл подготвя снимането на „Синята кула“, екранизация на романа на Дороти Хюг. В изявления за „Фигаро“ Шаброл казва: „Отдавна замислих пренасянето на тази книга на екрана. Героите са двама братя близнаци — брюнет и блондин. И двамата са богати, а в същото време крадът, убиват унищожават жертвите си. Те са безсъмнено плод на декадентската и деморализирана среда, в която живеят. Тяхна жертва става и една млада жена. Бих искал за тази роля да покая Джейн Фонда. За изпълнители на ролите на двамата братя не съм намерил още артисти“.

АНГЛИЯ

В Англия напоследък е на мода екранизацията на класически произведения. По екраните се е появил „Едип цар“ на Софокъл в екранизацията на Филип Севил.

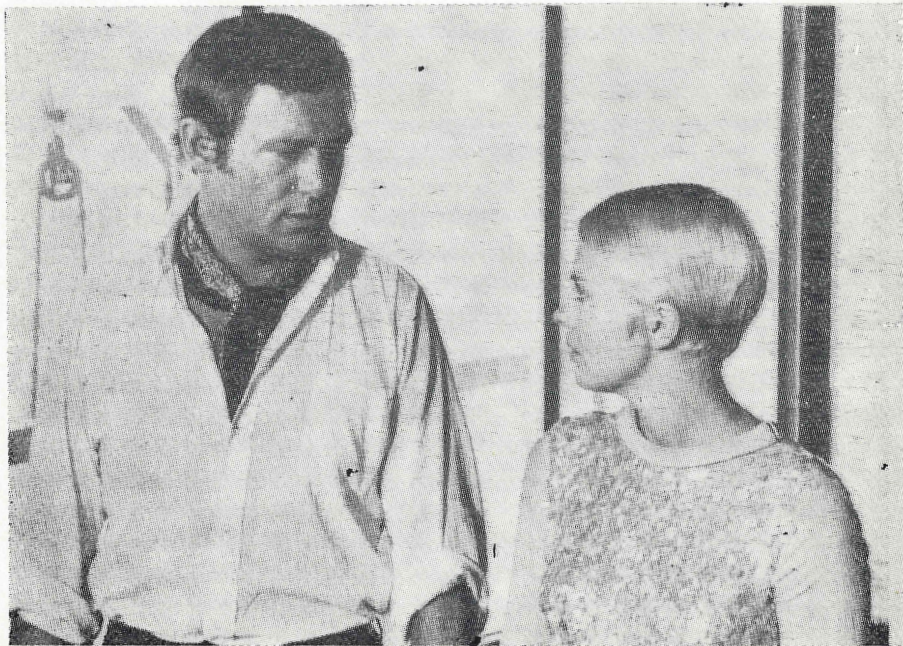
Режисьорът е направил усилия да остане верен на гръцката трагедия, запазил е даже единството на действие, време и място, снимките са направени в Гърция в амфитеатъра на Додоно.

Английската критика е приела филма много въздържано, което доказва още веднъж, че сяпото екранизиране на театралната класика няма никакви перспективи. „Трудно е „Едип цар“ да се нарече добър филм — пише рецензентът на „Гардиан“. Въпреки добросъвестните усилия на неговите създатели, въпреки добрата игра на Лили Палмер в ролята на Йокаста, на Кристофор Плъмър като Едип и на интересно тълкувания от Орсон Уелс образ на Тирезий, филмът „Едип цар“ не буди възхищение. Севил е поставил филма театрално в неоархаичен стил. Това може да е добре за театъра, за амфитеатъра на Додоно, но не и за лондонско кино.“

* След бийтълсите известният джазов ансамбъл Ролинг Стоунс също ще дебютира в киното. Той ще участва във филма на френския режисьор Жан-Люк Годар „Едно плус едно“.

САЩ

„Изгаряне“ — такава е названието на новия филм



Морис Роне и Жан Сиберг играят заедно в новия френски филм „Птиците отиват да умрат в Перу“

на италианския режисьор Джино Понтекорво. За главната роля е поканен американският артист Марлон Брандо, активен борец за граждански права на негрите в САЩ. Той се е съгласил да участва, защото филмът на Понтекорво е посветен на борбата срещу расизма. Другият герой на филма ще бъде негр, но името на артиста, който ще участва в тази роля, още не е известно.

*

Лилиан Гиш, знаменитата звезда от американското киното, след дълго отсъствие се е появила на ек

рана изведнъж в два филма: „Комедианти“ и „Човечеството утре“. Сега артистката е на 72 години, а в киното е започнала да се снима от 16-годишна възраст. Спечелила е най-голяма известност с филмите на Грифит „Пречупената лилия“ и „Двете сирачета“. С идването на звука Лилиан Гиш е участвувала само в седем филма, и то в незначителни роли. През 1967 година американското кино отново открива тази голяма артистка.

*

Дъщерята на Джон Хюстън, шестнадесетгодишната

Анжелика Хюстън, ще дебютира на екрана в новия филм на своя баща „Разходка с любов“. Сценарият се основава върху романа на Дейл Васерман, чието действие се развива в средновековна Франция на фона на един епизод от стогодишната война и кървавия селски бунт. В своята кариера Хюстън за втори път реализира филм, в който играе член от неговото семейство. Във филма на Хюстън „Съкровището на Сиера Мадре“ голяма актьорска удача е постигнал на времето неговият баща Валтер Хюстън:



ВОЛФГАНГ КОЛХАЗЕ

КОНРАД ВОЛФ

АЗ БЯХ НА 19 ГОДИНИ

1 сцена

КРАЙ ОДЕР

1. Една сутрин край река Одер през април 1945 г. Мъгла. Шум от приближаващ се камион. Върху почти белия фон започват надписите в черни блокови букви.

От мъглата се очертават контурите на пейзажа: широка равнина и една река.

В края на надписите съвсем далеко върху реката една тъмна точка.

2. Недалеч заема позиция кола с високоговорители. Картината е разфокусирана от сутрешните изпарения. Колата спира, моторът вие, чуват се руски гласове.

3. Под едно от колелата се набива клин.

4. Капакът на мотора се отваря. Съска пара. Един войник ругае по киргизки.

5. Една грамофонна игла се поставя върху плоча. Прекалено силен шум, след това издрано, в стила на 40-те години, една песен.

6. Общ поглед върху реката и равнината. Сутрешна мъгла, картината е почти бяла. Между небето и земята се люлее нещо тъмно, малко по-голямо от точка.

7. Лицето на един мъж, Грегор Хекер. Той дръпва за последен път от цигарата.

8. Реката. Тъмната точка се е приближила. Нещо като сал. Върху него някакво скеле...

— Внимание, внимание! Германски войници! Ние започваме нашето предаване. Войната е окончателно загубена. Вашето положение е безнадеждно. Не чакайте. Действайте!

9. Лицето на Грегор.

— Внимание, внимание, германски войници!

10. Салът се е приближил съвсем близко. Забелязваме, че скелето е бесилка, на която виси човек.

— Преди да ви дадем информация за положението на фронта, приканваме ви да не стреляте. Слушайте ме, вярвайте ми, аз съм германец.

11. Краката на обесения, без ботуши. Те леко се полюляват.

12. Лицето на обесения, младеж в средата на 20-те години, бавно, лениво минава край нас, отнасяно от сала.

13. Гърдите на обесения със закачена на тях табела: „Дезертъор. Аз съм слуга на руснаците“.

14. Грегор в униформата на лейтенант от съветската армия се е облегал на колата с високоговорителите. Зад него, в отвора на вратата, почти неясно, сержантът Дзингис, един киргизец. Той навива партенките си. Върху това — заглавие:

ЗАВРЪЩАНЕ

Една ръка поставя иглата върху плочата. Много силно, както в началото, песента.

Някои се навежда и пъха в устата на Грегор свита в хартия цигара. Това е Саша Циганюк, старши лейтенант. Той излиза от колата и се протяга.

15. Реката и салът. Той се върти по тихото течение. Обесеният се полюлява. Салът постепенно изчезва. Мъгла забулва картината. Един надпис:

2 и 3 сцена

16. Монтаж от ефекти на светло и тъмно, които подсказват започването на офанзивата: святащи дула на оръдия, прожектори, огнените следи на катюшите, попадения, горящи къщи, отражения на пламъци във водата. Нощ. Няма хора. Никакъв звук.

Гласът на Грегор през високоговорителя: — Внимание! Германия! Червената армия напредва неудържимо през река Одер. Делят я само 150—200 километра от армиите на Айзенхауер и Монтгомери, които са достигнали вече Елба. Фелдмаршал Модел се застреля. Виена падна. Ние сме пред Бърно. Войната свършва. Смъртоносни клещи се стягат около сърцето на Германия.

17. Пролетен пейзаж край Одер в сивата сутрин, мирен и тих.

Тихо, нормалният глас на Грегор: — Виждам улици с немски надписи. Казват, че това е моята родина. Аз бях на осем години, когато родителите ми трябваше да я напуснат.

18. Отново монтажът.

Гласът на Грегор през високоговорителя:

— Войници и офицери на Деветата армия! Положението край Берлин е безнадеждно. Танкови войски са пробili от север и юг. Височините при Зело са в наши ръце. Берлин е под артилерийски обстрел. Никой не може да спре Червената армия!

19. От пътуващата кола назад се вижда друг пейзаж. Изгрев на слънцето.

Тихият глас на Грегор:

— Аз израснах в Москва. Там живее майка ми. Отидох на фронта както всички.

20. Монтажът от офанзивата.

Гласът на Грегор през високоговорителя:

— Войници от 309-та пехотна дивизия! Вашата съпротива е безсмислена. Спасете живота си, живота на цивилното население. Съпротивата значи смърт, пленничеството — живот и връщане в семейството.

21. Пейзажът. Пада плоска предобедна светлина.

Тихият глас на Грегор:

— Почти всеки ден аз говоря такива неща... В отговор получавам изстрели. Рядко някой преминава към нас.

22. Монтажът.

Гласът на Грегор през високоговорителя:

— Не чакайте последната минута!

23. Широк пейзаж, залят от обедното слънце.

Тихият глас на Грегор: — Аз съм на 19 години...

4 сцена

КРАЙ ЕДНА КЪЩА

24. Грегор е притиснал гърба си до стената и е застанал пред отворената врата на някакво здание. Той вика в тъмнината пред себе си: — Излизай! Хайде, излизай! Ти си последният тук.

25. Недалеч един „Т-34“, който стреля на равни интервали. Между изстрелите е странно тихо. Нощта е светла, далеч горят пожари.

26. Грегор вика: — Излизай! Нищо няма да ти се случи. Предай се!

Той държи своя барабанен револвер в отпуснатата си народу ръка. Но не успява да го използва. Някой скача върху него, прикладът на един шмайзер уличва ръката му, револверът пада на земята, но Грегор успява да хване с двете си ръце цевта и приклада на шмайзера и не позволява на другия да стреля.

27—31. Двамата се борят за оръжието и двамата опрели рамена до стената. Ръцете им се сплитат. Лицата им са изкривени.

Лицата: Грегор и един на неговата възраст. В мълчалива борба, изпълнена с омраза и страх. Лицата. Вижда се колко много си приличат.

32. Някой се хвърля насам, в далечината таикът продължава да стреля.

33. Тогава другият с върховно усилие — той е як, трениран момък, може би парашутист — успява да завърти Грегор в полукръг край себе си и Грегор

се блъска с другото си рамо в стената. Той не може повече да задържа оръжието и пада с гърба си към стената.

34. Дулото на един шмайзер и откос от изстрели.

35. Пред стената Грегор се изправя, вцепенен от болка или уплаха, че би могъл да бъде улучен. На лицето му е изписано изтощение. Той обръща главата си и отстранява погледа си от това, което лежи в краката му.

36. А насреща стои Саша със своя шмайзер, с отпуснати ръце, като че ли е много уморен.

5 сцена

ПЕЙЗАЖ С ШОСЕ ПРЕД БЕРНАУ

37. Пейзаж с шосе, по което се движи съветска военна колона.

Гласът на Грегор: — Преди три дни нашата армия проби фронта. Ние напредваме северно от Берлин.

Над всичко това надпис:

22 АПРИЛ 1945 ГОДИНА

6 сцена

ПЕЙЗАЖ ПРЕД БЕРНАУ

38. Пролет, сякаш няма никаква война. Начело на колоната се движи бронирана разузнавателна кола, след това — камион с монтирана на него тежка картечница, след това един джип, три трофейни германски леки коли („Мерцедес“, „Опел“, „Вандерер“), отново два джипа, един германски автобус и накрая отново два камиона с тежки картечници.

Това е челото на един армейски щаб. Колоната се движи пъргаво и там, накъдето тя се насочва, лежи в далечината някакъв град.

39. От първата кола поглед назад към колоната.

40. Поглед напред към колоната. Вглеждаме се. Войниците седят уморени в колите. Грегор спи, опрял глава върху рамото на съседа си. Това е капитан Вадим Гейман, който се взира уморено в една карта, разтворена на колената му. Един войник си свири нещо на устна хармоничка. Три такта верни, след това фалшив тон.

7 сцена

ШОСЕ И КРЪСТОВИЩЕ В ПРЕДГРАДИЕТО НА БЕРНАУ

41. От колата нагоре: небе и дървета, които преминават встрани. Отпред силуета на войника-картечар, който стои в средата на колата зад картечницата. Дървета, а след това горните етажи на къщите в градчето. Рязко спиране.

42. Поглед отзад към колоната. Кръстовище, на което самотно стои една девойка в униформа — регулировчица. Първата кола е спряла до нея. Един офицер излиза и я пита нещо. След това слиза генералът. След това слизат много.

Грегор е полубуден. Той пита: — Какво става, къде сме?

Вадим: — В Бернау.

Грегор иска да продължи съня си. Но покрай колоната до него достига вик: — Лейтенант Хекер при генерала.

Той скача.

43. Край девойката са генералът и няколко офицери. Грегор се приближава към тях. Девойката казва: — От сутринта, когато ме оставиха танковете, съм сама тук.

— Тук няма никой.

Генералът: — Какво значи никой?

Девойката закачливо: — Точно така, както го казвам, другарю командуваш. Никой, нито немци, нито наши.

Генералът към майора от интендантството: — Виждаш ли ги твоите хора. Да ги вземат дяволите.

Майорът: — Аз вече ви докладвах, другарю генерал. Ние напредваме не предвидено бързо. Интендантството не може да ни догонва.

Генералът: — Това не е интендантство, а свинство.

Грегор, все още сънен, дотичва до генерала, изправя се във войнишка стойка и козирува: — Явявам се по ваша заповед, другарю генерал.

44. Грегор и генералът, около тях останалите, а зад тях неясно градските врати. Един офицер се отделя встрани с регулировчицата. Генералът записва нещо в своя бележник. Вдига погледа си и пита: — Кажй ми, лейтенанте, ти откъде идваш всъщност?

Грегор: — От Москва, другарю генерал.

Генералът го поглежда един миг: — Аз те питам тук откъде си.

Грегор, малко по-тихо: — От Кьолн, другарю генерал.

Генералът: — Жалко. Кьолн не мога да ти дам, там са американците. Но Бернау е твой.

Той подава на Грегор някакъв лист.

45. Градските врати и кулата на Бернау сега се виждат ясно. Генералът:

— Изпълнете заповедта, лейтенант.

Генералът се насочва към колата си. Водачът на колоната командува:

— Качвай се!

Хората се втурват към машините. Грегор се вира в листчето хартия и козирува със закъснение. С ревящи мотори колоната преминава край него. Девоичката сочи със своето знаменце посоката на всяка кола. Зад последната кола се движи Вадим Гейман с чантата си в ръка.

46. Той едва успява да скочи в колата. Грегор отчаяно крещи след него: — Аз съм комендант, Вадим.

Вадим се качва в колата. Той се обръща малко назад, но колата вече е далече.

47. Грегор ги проследява с поглед и все още не разбира. Последният камион, оставен при него, бавно се приближава. От колата скача един по-възрастен украински фелдфебел. Той поздравява: — На вашите заповеди, другарю комендант.

Грегор все още следи с поглед отдалечаващата се колона. Фелдфебелът взима от ръката му листа и чете. Регулировчицата се приближава.

48. Три кратки изречения, написани със сигурния почерк на генерала.

49. Фелдфебелът ги изучава подробно, след това сгъва внимателно листчето, поставя го в джоба на рубашката на Грегор и казва многозначително: — Документ.

8 сцена

ПАЗАРНИЯТ ПЛОЩАД В БЕРНАУ

50. Пазарният площад в Бернау и косо, в средата на четириъгълника съветският камион. Шестимата войници са слезли и са застанали наоколо. Това, което виждат пред себе си е град, който изглежда умрял.

51. Фасадите, обкичени с бели знамена.

52. Улица с църква.

53. Фасади на къщи, затворени врати и спуснати кепенци на магазините.

54. Ъглова къща и улица, която води в далечината. На къщата надпис: „Кернерови са в Лензи“.

Никакви хора.

55. В този момент фелдфебелът е открил някого. Той вика: — Хей, момиче! Ела тук! Бързо, ела тук!

9 сцена

ПЛОЩАДЪТ В БЕРНАУ — КЪЩАТА НА САМОУБИЯТАТА

56. В далечината, в пролуката на една полуотворена врата, с рамо, подпряно до стената, стои една девойка. Тя е неподвижна. Фелдфебелът вика още веднаж: — Ела тук, бързо!

Идва Грегор, придружен от един войник. Те се насочват към девойката.

57. Девойката ги очаква неподвижна. Тя би могла да бъде на възраст на Грегор. Тя чува приближаващите се по паважа крачки. Погледът ѝ остава безразличен, като че ли е под въздействието на някакъв шок.

58. Грегор се спира пред нея, зад него войникът. Грегор пита съвсем официално: — Можете ли ми каза къде е градското управление?

59. Девојката, зад нея вратата, а отзад — дворът. Тя не проявява никаква изненада, че той ѝ говори на немски. Минават няколко мига, след това тя казва: — Тук се самоуби една жена.

Вратата е полуотворена. Грегор влиза, последван от войника, а девојката гледа след тях.

60. Девојката като силует в отвора на вратата. Проследяваме Грегор и войника, които преминават през двора и влизат в къщата.

10 сцена

ЖИЛИЩЕТО НА САМОУБИЙЦАТА

61. Бедно жилище в първия етаж. Кухнята. Грегор се изкачва по стълбата. Войникът се оглежда долу и ние чуваме, че той чука на една затворена врата.

62. Грегор влиза в кухнята. Вратата към съседната стая е отворена. Той влиза през вратата.

63. На леглото в стаята лежи тялото на една жена, покрито с одеяло. Само краката се подават навън. На земята лежи гумено черво, което води към газовата печка в кухнята.

64. Грегор е застанал на вратата. Войникът се появява зад него и наднича през рамото му.

65. Стаята е бедна, но в нея няма безпорядък. Пред печката добре наредени дърва и въглища. Скромни мебели, няколко снимки на стената: една жена (около 40-годишна), млад войник, сватбена снимка от 20-те години. Един безперспективен живот.

След това кухнята: Старомоден шкаф, маса, няколко стола, извезана посливица върху завеска пред кърпите за ръце. Всичко е почистено, няма никакви съдини, само върху шкафа дъсчица с мъничко парче хляб и един нож.

Девојката се е облегнала на перилото на стълбата и гледа въпросително към Грегор.

66—71. Забележка: тази сцена трябва да бъде изиграна много трезво, малко статично, съвсем конкретно, без всякаква интимност между Грегор и девојката. Само една или две паузи между думите и открития край на сцената загатват, че би могло да има разбирателство. Вниманието ни е насочено повече към девојката, отколкото към Грегор.

Грегор затваря вратата и пита: — Вашата майка?

Тя отговаря: — Не.

Грегор: — Вие тук ли живеете?

Девојката: — От два дена съм настанена тук.

Той посочва с глава зад себе си: — Защо?

Девојката свива рамена и казва: — Може би всички трябва да се обесим.

Грегор, съвсем остро: — Защо говорите глупости? Войната скоро ще свърши. Край на Хитлер.

Тя го гледа учудено и може би едва сега забелязва колко млад е той, помлад от нея, с очи, които не са съвсем сигурни, когато гледат една жена. Тя отива до кухненския шкаф, обляга се на него и разглежда Грегор със снизхождение.

Под нейния поглед Грегор не се чувствава твърде добре. Той пита строго: — Нямате ли семейство?

Тя отговаря без особено вълнение: — Загубихме се. Ние сме от Померания и трябваше да отидем в Шверин, но там вече и пиле не може да прехвъркне.

Грегор великодушно: — Всичко това ще трае още две седмици. И нито ден повече.

Тя казва с горчивина и ирония: — Е, и после? Какво ще стане след тези две седмици, а?

Грегор официално: — Тогава и животът на германския народ ще се нормализира.

Неговите думи не ѝ правят никакво впечатление и тя отново го разглежда замислено. След това го запитва предизвикателно: — А какво ще стане с нас? Ще се връщаме ли, или ще трябва да останем тук? Или ще караме все по на запад? Или всички ще станем руснаци? Какво ще кажеш, да стана ли руския?

Грегор се чувства в твърде безизходно положение пред това момиче. Тя прави малка пауза, след това сменя тона и пита с любопитство: — Ти немец ли си?

Когато той не отговаря, тя продължава по-топло: — Как си попаднал тук? Гласът на старшината отдолу: — Лейтенант...

Грегор: — Да...

Старшината се появява на средата на стълбата. Той хвърля изпитателен поглед към момичето и одобрява ситуацията. След това докладва: — Там на една къща някой е закачил червено знаме.

Грегор: — Идвам.

Девоката, със затворено лице, както в началото, казва предизвикателно: — Все пак ти си много странен руснак...

Грегор не отвърща нищо и слиза по стълбата.

11 сцена

ПЛОЩАДЪТ В БЕРНАУ

72. Площадът. В средата, без промяна камионът. Грегор и старшината се появяват.

73. Мълчаливите фасади с белите знамена. От един балкон на първия етаж обаче виси червено знаме. Някои от войниците са спрели пред къщата. Грегор и старшината се приближават.

74. Знамето. Грегор и старшината се приближават и спират. Знамето изпълва целия кадър.

75. Лицето на Грегор.

76. Знамето. В средата си то има голямо, кръгло, тъмно петно.

12 сцена

ЖИЛИЩЕ НА КМЕТА НА БЕРНАУ

(Забележка: сцената започва спокойно и става все по-динамична паралелно с увеличаващото се възбуждение на Грегор.)

77. Малка, покрита с бяла покривка маса. На нея две бутилки вино, вече отворени, и шест до осем чаши. Оттегляме се. Зад масата стои човек в коректен граждански костюм, в коректна стойка. Малко встрани зад него стои неговата жена. В коректен тон човекът произнася реч. Той е повече сух, отколкото комичен: — Това време донесе за всички ни много изпитания, ето защо днес е особено необходимо съчувствие, разбирателство между хората, за да можем да изцерим нанесените рани. Като кмет на този град бих желал да ви предложа моето честно сътрудничество, доверявайки се на рицарството на един противник, към когото клони крайната победа след една преизпълнена с жертви борба.

Той дава едва забележим знак на своята жена. Тя започва да налива виното.

78. Ръката ѝ трепери, една чаша прелива и виното се разлива върху стъклената плоча.

79. Без да спира, жената продължава да налива с трепереща ръка. Мъжът продължава: — Слава богу, възможностите да се разбираме са, както забелязавам, отлични, искам да кажа в езиково отношение, искам да кажа, че вне говорите забележително немски. С една дума аз ви приветствувам с добре дошли.

Той взима две чаши и поднася едната на човека срещу него.

80. Над ръката и чашата: Грегор, зад него старшината, на вратата един друг войник. Грегор се приближава. Но той минава край мъжа през отворената врата към малкия балкон, от който виси знамето. Той взима знамето, сгъва го и го поставя в един ъгъл.

81. Мъжът с двете чаши в ръце го наблюдава потресен и не прави никакъв опит за някакво обяснение. Без да говори, Грегор минава край хората през една двойна врата в съседната стая.

82. Приемна и работна стая. Съответни мебели. На стената виси карта на Европа с обозначени линии на фронтите. Фронтът на Одер е отбелязан с разцветни карфици. Грегор се оглежда и с мъка сдържа гнева си. Старшината, който го следва, има по друго отношение. Той наблюдава всичко с интерес.

Грегор излиза отново. Той преминава през хола, без да погледне хората. Минава през кухнята. Влиза в дневната. За миг се оглежда. Вече е по-спокоен. Отваря една врата: това е спалнята. Леглата са раздигани, чаршафите и завивките са опаковани, част от дюшеците лежи на пода. Наоколо половин дузина опаковани куфари. Грегор пристъпва през този безпорядък и разбира всичко. Зад него във вратата се появява старшината. Грегор рязко се обръща и излиза. Старшината остава.

83. Човекът в хола все още стои на своето място и държи чашите в ръце и малко зад него е жена му. Грегор се приближава до тях. Минава край тях до приемната, там се спира, обръща се и казва: — Тук аз съм комендант. Реквизирам къщата. Нареддам ви веднага да я опразните.

Човекът поставя чашите на масата. Той съзнава своето положение. От този миг неговата единствена мисъл е да се махне по-скоро оттук. Той тръгва към кухнята, жена му го следва. На вратата към дневната те се сблъскват със старшината и уплашено му дават път. Старшината държи в ръка войнишкия си нож, а в другата ръка разпрана завивка, от която падат няколко пера.

84. Той взима знамето от ъгъла и отпаря червения плат. Силен съскащ звук. Грегор се появява на вратата. Усмива се на старшината и напуска жилището. Старшината завързва разпраната бяла завивка за пръта на знамето. След това окачва новото знаме на балкона.

13 сцена

ПЛОЩАДЪТ В БЕРНАУ

85. Новото бяло знаме. Под него Грегор излиза от къщата на площада. Обръща се към камиона на площада: — Сержант! Бързо колата насам!

Един войник се качва в колата, запалва я и с остра маневра се приближава заднешком.

14 сцена

ЖИЛИЩЕТО НА КМЕТА

86. Горے в къщата сержантът е седнал край масата и с наслада пие от виното.

15 сцена

ПЛОЩАДЪТ В БЕРНАУ

87. Площадът, късен следобед. Камيونът се е приближил заднешком почти до стената на къщата, спрял до входа. До него риквизирана германска лека кола. Един часовой охранява всичко това.

88. Старшината заковава саморъчно нарисувана табела с немски печатни букви: „Командатура“.

16 сцена

ЖИЛИЩЕТО НА КМЕТА (СЕГА КОМАНДАТУРА)

89. Приемната. Тя е почти празна. Войници изнасят един шкаф със стъклена витрина навън. Бюрото е поставено в ъгъла.

90. Грегор е застанал пред картата. На нея има червени линии, които достигат до Ленинград, Сталинград, чак до Кавказ...

Старшината рапортува от вратата: — Първият посетител, другарю комендант.

Грегор се обръща: — Моля да влезе.

91. Един миг той съобразява, след това взима два стола и ги поставя в средата на помещението един срещу друг. После застава зад единия и насочва погледа си към вратата. В очакване той пригладва гънките на униформата си...

92. На вратата се появява някаква фигура: закръглен, любезно усмихващ се човек в дрехите на протестантски пастор: — Позвовете да ви кажа добър ден.

Той прави малка пауза, в очакване да упражни въздействие със своето появяване и после добавя: — Моля ви за разрешение да държа проповед пред तुкашното паство.

93. Грегор е зад своя стол и кани с жест своя гост. Пасторът сяда, след него и Грегор. И двамата седят изпънати един срещу друг.

94. Един изписан лист хартия се поднася над празното бюро.

95. Здравчава се. Грегор, седнал зад масата, подава листа на един цивилен. Човекът е към 60-те и прилича на работник. Грегор: — Ще може ли това да се напечата до утре?

Човекът: — Имаме само една ръчна машина...

Той прочита написаното, като се навежда ниско над листа. В дъното през отворените врати се виждат войници, които шетат в кухнята и в дневната. Единият от тях е гол до кръста. Той е изпрал ризата си. Двама войника мъкнат тежка маса за ядене, поставят я в средата на приемната и отново излизат.

Грегор се обръща към човека: — Бяхте ли член на Националсоциалистическата партия?

Човекът отвръща спокойно: — Не.

За миг той се колебае, след това изважда от вътрешния джоб на сакоето си своя портфейл. От него измъква сгънат вестник и казва: — Тук бих могъл да ви покажа нещо...

Той разгръща вестника и почти плахо го подава през масата на Грегор.

Един войник влиза и поставя лампа от празна снарядна гилза върху масата. След това отива към прозореца и спуска пердето за затъмнение.

Грегор разглежда вестника пред себе си.

Старикът: — Нашият последен брой. След това затвориха печатницата.

Грегор поглежда старика, след това се навежда над вестника и го разглежда внимателно.

Старикът: — 28 февруари 1933 година.

Грегор разглежда вестника, след това се обръща към старика: — Бяхте ли в Комунистическата партия?

Старикът: — Не, не съм бил член...

Грегор, повече на себе си, като че ли всичко му е ясно: — Аха, симпатизираш болшевик.

Старикът: — Как моля?

Грегор отмества вестника от себе си и казва делово: — Имаме нужда от кмет.

Старикът кимва с глава.

96. Грегор: — Вие ще станете кмет.

97. Старикът изненадано: — Аз? Аз не мога.

Грегор: — Трябва.

Човекът: — Не съм подходящ. Вече съм стар...

Грегор: — Трябва.

98. Грегор поглежда изписания от него лист и пита: — Какъв е този знак, който сте поставили тук?

Човекът отвръща скромно: — В думата „съпротива“ сте допуснали правописна грешка.

Грегор, нервиран от неудобното си положение: — Заповедта ще бъде разбрана и така.

(Следващата сцена е разделена на три части. Най-напред камерата ще ни опише съвсем лаконично скромната идилгия на една военна вечер. След това, внимателно наблюдавана, следва ситуацията между Грегор и регулировчицата. Грегор, както винаги, съвсем плах. Комичността в ситуацията е едва забележима и не бива да прикрива действителната, твърде пръхкава еротика, още повече, че в момента почти нищо не става. Но трябва да стане ясно, колко много неща биха могли да се случат. Старшината само прекъсва ситуацията, а появата на девойката я променя. Грегор в началото е по-близо до немската девойка, регулировчицата е почти зад гърба му. В течение на разговора тя може да се приближи. Да не се страхуваме от избухливостта на регулировчицата, само така нейното поведение в края придобива значение).

99. Може би повече от дузина свещи горят и осветяват мебелите. В единия ъгъл, край масата за ядене, е седнала регулировчицата, яде и пие чай: На масата американски консерви и черен хляб.

Един войник търси да хване нещо по военния радиоприемник, поставен на пода. Най-сетне той улавя някакъв далечен, заглушаван от писукания фокстрот. Над сцената през цялото време се носи постоянно засилващият се шум от минаващи отвън танкове.

Грегор е седнал върху бюрото. Той е свалил униформената си рубашка и ѝ зашива чиста якичка.

Като дъвче, регулировчицата пита: — Да ти помогна ли, лейтенанте?

Грегор: — Не е нужно.

Регулировчицата: — Бих могла.

Грегор: — Мога и сам.

Писуканията на радиото заглушават музиката. Грегор към войника: — Престани, моля ти се.

Войникът изключва радиото и излиза навън.

Регулировчицата става, налива си чай и хвърля голямо парче захар в него. След това се доближава до Грегор, хваща с палец и показалец яката на рубашката му и казва, едновременно с признание и отрицание: — Хм, да...

Тя се връща отново на своето място, сяда, сърба чая, гледа Грегор и се хили като селска красавица, която чувства превъзходство.

100. На вратата се появява старшината. Той козирува стегнато: — Другарю лейтенант, заловихме една девойка пред командатурата...

След това добавя с лек намек на интимност: — Вие я познавате...

Грегор се колебае за миг, след това казва: — Нека да влезе.

Старшината изчезва.

101. Грегор откъсва със зъби конеца.

102. Регулировчицата яде и изглежда безразлична.

103. Грегор навлича рубашката си през главата и когато очите му отново са свободни, виждат:

104. На вратата е застанала девойката, която той е срещнал сутринта в къщата с мъртвата жена. Той опасва колана си и ядосано се обръща към старшината: — Защо вече е тука?

Старшината обидено: — Та нали ми казахте да я доведе.

Той козирува и затваря вратата отвън. Девойката носи със себе си някаква пълна чанта, която оставя на пода.

105—107. Грегор закопчавя яката си и пита официално: — Какво желаете?

— Мога ли да преспя тук?

— Тук не е жилище, а командатура.

Тя отвърща с горчивина и същевременно с лека закачка: — По-добре с един, отколкото с всеки...

Тя го гледа открито в лицето. Той се чувства веднага смутен и казва ядосано: — Какво искате да кажете с това?

Регулировчицата се обажда проточено зад гърба на Грегор: — Я, та ти си говорил немски?

Грегор се обръща към нея и изведнъж разбира, че е попаднал между два огъня.

Регулировчицата става и пита: — Какво иска тази тук?

Грегор: — Иска да пренощува.

В регулировчицата пламва внезапна ревност, лична, национална, а може би и двете заедно. Тя казва остро: — Така, ти говориш значи немски... И едва си пристигнал и вече си си пипнал една... Добър комендант си, няма що...

Грегор разгневно: — Престани. Не виждаш ли, че тя се страхува.

Регулировчицата разбира това, но е твърде възбудена и казва подигравателно: — Но от теб не се страхува, нали?

Грегор не подхваща нейния тон и казва съвсем просто: — От нашите...

Пауза. Двете девойки се гледат, изпълнени с враждебност една към друга.

Регулировчицата: — Тогава ѝ кажи следното, щом така добре се разбираш: немците дойдоха в нашето село, запалиха къщата ни, аз крещях от страх. Кажи ѝ това.

Грегор превежда: — Фашистите са изгорили нейната къща...

Регулировчицата: — Аз не съм влязла в армията, за да се шегувам, а защото нямам нито стол, нито маса, нито покрив над главата си, нищо...

Девойката не разбира нищо, тя отмества погледа си от регулировчицата към Грегор.

Грегор казва: — Немците са извършили ужасни неща...

Девојката мълчи, след това казва: — Не вярвам това.

Регулировчицата: — Какво казва тя?

Грегор премисля, след това казва: — Тя не може да си го представи.

Регулировчицата, развълнувано: — А как да направи това, когато не пре-
веждаш правилно...

Тя поглежда девојката, изпълнена с омраза, и казва бавно: — Имаше три-
десет градуса студ. Ние се спасихме, но около нас хората замръзнаха. Аз ги ви-
дя да лежат, преведи й това буквално.

Грегор кимва безпомощно, след това превежда: — Когато ги изгонили от
къщите, много хора умрели от студ.

Девојката го гледа безизразно. Регулировчицата крещи: — Никс ферщейн?
Ти си крава, глупава, мръсна крава, разбираш ли?

Девојката отстъпва крачка назад, но е готова да се брани. Тя вика сил-
но: — Какво иска тя? Аз нищо не съм й сторила...

Тя поглежда към Грегор, после към регулировчицата и изведнаж разбира
колко е самотна. Тя крещи отчаяно: — И дори да е така каква вина имам аз?
Какво може това сега да ми помогне.

Грегор между двете. Регулировчицата го гледа въпросително. Той превеж-
да троснато: — Тя се страхува.

Пауза. След това, изпълнена с удовлетворение, регулировчицата кимва с
глава, но гласът ѝ е тъжен: — Виждаш ли, сега те се страхуват...

108. Тя се обръща и отива в ъгъла, където са нейните неща. Шумът от
танковете става изведнаж много силен. Той се чува направо долу от площада.
Грегор минава край девојката през хола към балкона и вика на часовоя долу: —
Какво става?

Гласът на часовоя: — Нашите танкове се връщат.

Грегор влиза отново в стаята, взима фуражката си, хвърля поглед към де-
војката и пита ядосано: — Да я изгоня ли?

Регулировчицата е заета със своя багаж. Тя му отвръща: — Твоя работа.

След това казва: — Имате ли място за мене?

Грегор: — Можеш да получиш цяла спалня.

Регулировчицата, без да гледа девојката: — Нека дойде и тя с мен. Ще
пренощуваме заедно.

Тя изпива чая си и казва уморено: — Съвсем не ме интересуват тия овни.

109. Грегор излиза. Девојката гледа след него, а след това насочва по-
гледа си към регулировчицата.

17 сцена

ПЛОЩАДЪТ И УЛИЦА КРАЙ ПЛОЩАДА В БЕРНАУ

110. По едната страна на площада се движи бързо една колона „Т-34“. Ти-
чайки, зад тях се появява Грегор, следван от един войник. Грегор дава сигнали
със своето джобно фенерче. Зад последния танк следва един джип.

111. Грегор пресича улицата. Джипът спира. В далечината се вижда как
колоната от танкове се отделява. Грегор задъхан: — Накъде отивате?

Офицерът от джипа, един майор: — Защо?

Грегор: — Защо се движите назад?

Майорът: — Кой може да ти каже къде е напред и къде е назад? Имаме
заповед и това е всичко. А ти какво правиш тук, лейтенанте?

Грегор: — Оставиха ме като комендант.

Майорът: — Тогава ти желая успех.

Джипът потегля.

112. Грегор стои замислен. В далечината силуетът на църквата. Часовоят,
малко по-далеч се оглежда. Изведнаж той вика: — Кой е там? Стой!

Чуват се крачки. Часовоят изтичва в една тясна улица, която опира до
площада, и извиква още веднаж: — Стой!

Той изчезва в улицата и след малко се чува откос от шума. Грегор се
втурва след него. След това всичко е тихо.

УЛИЦА С МЕСАРСКИ МАГАЗИН

113. Грегор и часовоят приближават. Часовоят държи оръжието си готово за стрелба. Грегор свети с фенерчето си. Затворени рулетки на магазини. После една месарница. Нейната рулетка е полуповдигната и надупчена от куршумите. Стъклото е счупено. Вратата — полуотворена. Грегор осветява вътрешността на магазина.

114. Празната месарница. Покрити с бели плочки стени, наоколо месарски куки. На пода разпръснати нарязани вестници. Касата лежи косо върху тезгяха. Една полуотворена врата води назад към жилището, а над нея плакат: един войник в стоманена каска, с пушка и над него надпис „Ще издържим“. Часовоят вика: — Има ли някой тук?

Тишина. Часовоят се приближава до вратата, спира се до касата и вика още веднаж: — Кой е тук?

Никакъв отговор, никакъв звук. Часовоят завъртва със силно движение дръжката на касата. Чекмеджето изскача навън, звънецът на касата звънва

20 сцена

ЖИЛИЩЕТО НА КМЕТА (СЕГА КОМАНДАТУРА)

115. На другата сутрин. Грегор е поставил главата си на бюрото и спи. До него е пистолетът му. Завесите на прозорците са още спуснати, а навън е вече светло. Някой влиза в стаята, отива до прозорците и разтваря завесите. Грегор леко се размърдва и продължава да спи. С шум се отваря вратата на балкона. Силен глас към площада: — Дзингис, донеси веднага чая.

Грегор се събужда и се изправя кисело.

116. Откъм балкона се приближава Саша в отлично сутрешно настроение, в ръката с акушерска чанта. Напълно отспал и доволен, той казва: — Ти си герой. Пистолетът лежи на масата, също както Кутузов след битката при Бородино. Фронтът е далече, младежо, едвам ще го догоним...

117. Грегор идва бавно на себе си и търка очите си: — Ти откъде се взе.

118. Саша: — Първо се омий, защото веднага ще закусваме.

Той отваря акушерската чанта и изважда шест кремвирша, бурканче мед, прясна краставица и пет яйца.

119. Грегор става и прибира малко смутен пистолета си.

120. След това си откъсва един кремвирш и го захапва. Влиза Дзингис с чайник и порцеланова каничка със запарен чай, а в другата ръка с три чаши. Той е изпълнен с достойнство, сякаш се готви за някаква церемония. Грегор, дъвчейки своя кремвирш, иска да излезе, но Саша го улавя за раменете и го пита прекалено нежно: — Гришенка, къде са плочите?

Грегор: — Какви плочи?

Саша го пуца: — Тези, за които ти казах сто пъти да ги доставиш: Русата Кетхен, Розамунда, Синчец...

Той изговаря заглавията на немски с руски акцент.

Грегор: — Нямам никакви плочи...

Саша го гледа като че ли не може да повярва, след това се обръща към Дзингис и казва потресен: — Какво ще кажеш? Той пак няма плочи.

Дзингис с чайника и чашите в ръка, клати укорително глава и цъка с език.

Саша: — Как пък точно него назначиха за комендант?

Грегор: — Та това и аз сам не зная.

21 сцена

ПЛОЩАДЪТ В БЕРНАУ

121. Площадът. Мъгливо е. Командатурата, камионът, часовоят, всичко е така, както е било предишния ден. Но тук е още и колата с високоговорителите, с която е пристигнал Циганюк. Шофьорът Дзингис разговаря с часовоя. Грегор и Саша излизат бързо от къщата и се качват отзад в колата с високоговорителите. Дзингис минава напред.

122. Грегор сяда в колата, обръща глава и изведнъж забелязва девойката, която е срещнал като пръв човек в този град. Тя е далеч и стои така, като че ли го е очаквала, гледайки към него. Лицето ѝ се приближава, става по-ясно. Това е едно открито, питащо лице.

Колата потегля, девойката остава на площада и изведнъж изчезва, защото колата влиза в някакъв завой. След това отново можем да я видим, но по-далеч. След още един завой тя отново изчезва и отново се появява като малка точка далеч на забуления от мъгла площад.

22 сцена

УЛИЦА В БЕРНАУ

123. Поглед отгоре върху потъналата в мъгла улица. Под нас преминава колата с високоговорителите. Виждаме я съвсем неясно. Чуваме само шума на мотора. Над всичко това надпис:

22 АПРИЛ 1945

Гласът на Грегор: — Трябваше да намерим помещение за щаба. Обикновено търсехме в пожарнините на града.

23 сцена

КАЗАРМИ В КРАЯ НА ГРАДА

124. Казармен терен. Модерни, единично издигащи се постройки. Колата се приближава и спира. От нея излизат Грегор, Саша и Дзингис. Те се оглеждат за момент. Наоколо няма жива душа. Грегор и Саша тръгват нанякъде, а Дзингис вдига капака на мотора и наднича вътре.

24 сцена

КОРИДОР НА КАЗАРМАТА

125. Главният коридор на зданието, от двете страни много врати. Грегор и Саша пристъпват няколко крачки и изведнъж чуват зад една от вратите тракане на пищеца машина. Те приближават до вратата и я отварят.

25 сцена

ВОЕННА КАНЦЕЛАРИЯ

126. Саша и Грегор стоят в отворената врата. Лицата им изразяват голяма изненада.

127. Това, което виждат, е една военна канцелария, в която работата върви усърдно. Един подофицер и двама войници, по-възрастни хора. Една по-млада жена, която пише на машина. Войниците стоят зад две бюра едно срещу друго, заети със своите книжа, като единият яде при това сандвич. Подофицерът се е изправил пред един отворен шкаф с папки.

И всички тези лица бавно се обръщат към вратата и замръзват.

128. На вратата, не по-малко замръзнали от изненада, Грегор и Саша. След това се появява Дзингис. Той бързо схваща положението и отнема с великодушен жест двамата от вратата. Жената изпищява истерично. Дзингис сваля шмайзера си от рамото, нито много бързо, нито много бавно и извършва най-нормалното в случая: той зарежда оръжието и заповядва на оцветен с киргизки акцент руски: — Горе ръцете!

26 сцена

ДВОРЪТ НА КАЗАРМАТА

129. По-късно, пред казармата. Камionen също е пристигнал междувременно заедно с няколко войници от командатурата. На земята до стената са седнали десетина обезоръжени германци, като тези в канцеларията. Между тях има и няколко жени. Наблизо е застанал часовик. Всичко е лишено от всякакъв драматизъм.

КАНЦЕЛАРИЯ В КАЗАРМАТА

(Забележка: следващата сцена трябва да се изиграе делово. Комично е това, което става, а не майорът. Той не е надут прусак, а дребнобуржоазен, коректен военен бюрократ и неговата педантичност е едновременно лично и обществено отношение към нещата. Камерата е спокойна, с малко акценти).

130—135. В канцеларията зад бюрото възрастен майор. Грегор е седнал срещу него и е извадил бележника си, за да си вземе някакви бележки. Майорът, който все още не може да разбере какво се е случило: — Откъде идвате вие? Какво търсите тук?

Грегор: — За мен е по-важно да узная какво правите вие още тук?

Майорът: — Аз вече ви обясних, че ние сме военно интендантство. Днес сутринта дойдохме на работа, както обикновено...

Грегор: — И не знаете, че нашите танкове преминаха оттук още вчера?

Майорът: — Вчера имамхе почивен ден. Днес пристигахме направо с автобуса от Берлин.

Грегор: — От вчера тук аз съм комендант.

Майорът, след известна пауза: — Вие немец ли сте?

Грегор няма желание да отговаря. Той се надига и казва: — Пригответе се.

И майорът става. Той подрежда книгата, изважда от чекмеджето няколко лични вещи и ги слага в ръчната си чанта. Той се стреми да запази самообладание и пита официално: — Разрешавате ли да съобща на моето началство, че съм принуден да напусна работното си място?

Грегор, който не може да разбере веднага: — Какво искате да кажете?

Майорът: — Бих желал да докладвам, както се полага за случая.

Той прави един обяснителен жест към телефона. Грегор поглежда втрещено към апарата и скача. Виждаме го как излиза от вратата и го чуваме да вика: — Саша!

За миг той изчезва, за да се появи отново, следвайки Саша.

Саша прави един комичен, благороден жест: — Моля...

Майорът набира номера: — Моля дежурния офицер.

Глас по телефона: — Капитан Шмид...

Майорът: — Говори майор Беренд. Капитан Шмид, имам да ви направя едно изключително съобщение. Нашата служба току-що бе заета от руската армия. Моля да ми разрешите да се отправя в руски плен.

Гласът по телефона: — Какво?

Майорът: — Моята служба току-що бе превзета от руската армия.

Гласът по телефона: — Руснаците са вече при вас? Но това е абсолютна глупост!

Майорът, хвърляйки умотелен поглед към Грегор: — Бихте ли потвърдили това, което казвам?

Грегор помисля един миг, след това взима слушалката: — Тук е лейтенант Хекер. С кого говоря?

Гласът по телефона: — Хекер! Не познавам такъв.

Грегор: — Аз съм лейтенант от Червената армия и...

Гласът по телефона го прекъсва: — А бе вие всички пияни ли сте? Нас тук ни бият руснаците, а вие спокойно се напивате... Дайте ми веднага майора!

Грегор: — Моля ви да слушате внимателно.

Майорът посяга към слушалката, но Грегор я подава на Саша. Саша, с особено достойнство; със силен руски акцент на немски: — Тук е капитан Циганюк. А ти си... (следва една цветуща руска ругатня).

Саша изкаква няколко секунди, а след това подава слушалката на майора: — Моля, повече наистина не може да се направи. Връзката е прекъсната и се чуват само сигналите на телефона.

28 сцена

ШОСЕ ПРЕД ОРАНИЕНБУРГ

136. По шосето се движи съветска танкова колона. Тя се отдалечава. Над всичко това надпис:

Гласът на Грегор: — Западно от Берлин нашите танкове свиха на юг. В този ден ние се отпавихме към Заксенхаузен.

29 сцена

ПЕЙЗАЖ С МАЛКИ ГРАДИНКИ ПРЕД ОРАНИЕНБУРГ

137. Малка градинка в покрайнините на Ораниенбург, между железопътния напир и брега на канала. И един мост с остатъци от танкова преграда. Пред танковата преграда е спрял един „Т-34“ с обрънато назад оръдие и отворен капак. Зад него в дъното на градината пет или шест съветски пехотинци. Те извеждат немски войник от една беседка и го отвеждат няколко крачки встрани. Той е с обрънат гръб към шосето, кръстосал е вдигнатите си ръце зад главата и не носи нито колан, нито ботуши.

138. Лицето на пленника. Уплахата и страхът го правят почти обезумяло.

139. По шосето се е доближила познатата ни кола с високоговорителите и спира близо до танка. Вадим Гейман вече тича към градината.

140. Той се приближава до червеноармейците, всички в изхабените вече униформи на бойците-пехотинци, и ги пита: — Какво ще правите с този?

Първият войник: — Ще го разстреляме.

Вадим: — Защо?

Вторият войник: — Беше се скрил...

Вадим: — Е и какво от това?

Трети войник: — Той е сигурно от лагерната охрана.

По лицата на войниците се чете някаква странна, трезва възбуда.

141. Вадим се приближава към пленника.

142. Той е застанал пред пленника, който все още е обрънат с гръб към нас. Вадим пита остро: — Принадлежите ли към охраната на лагера?

Войникът, без да се обръща, едва забележимо поклаща глава.

Вадим: — Принадлежите ли към СС?

Същото поклащане на главата.

Вадим: — Защо се скрихте тук?

Пленникът не дава никакъв знак на отговор.

143. Вторият войник пита: — Е, какво казва? Какво лъже?

144. Вадим: — Казва, че не е от лагера.

145. Третият войник: — Ти вярваш на един фашист?

146. Вадим, подчертано коректно: — Това трябва да се изясни.

147. Четвърти войник казва твърдо: — Това ще го изясни господ.

148. Вадим, като повишава тон: — Вие нямате право.

149. Малко встрани стои първият войник. Той не е взел участие в спора, за него всичко е ясно. Той се обръща немного високо, с глас, който звучи сухо от омраза: — Ти видя ли лагера? Видя ли какво са правили с нашите? Нужно е да отидеш още само километър нататък...

150. Лицето на Вадим.

151. Иззад беседката се появява офицер от танковите войски.

152. Той се приближава до Вадим и казва грубо: — Хайде, край, невинно ангелче от интендантството.

Вадим възбудено извиква: — Аз не съм от интендантството, а от Киев...

Офицерът враждебно: — А аз съм от Ленинград.

Вадим: — Вие не сте ленинградчанин, а кучешки син...

Офицерът изгледя пистолета си, заплашително: — Изчезвай, бързо...

Отнякъде се е появил Саша и хваща Вадим за раменете: — Престани.

Вадим.

И се обръща заповеднически към офицера: — А ти си прибири играчката

Вадим иска да се освободи и вика възбудено: — Пусни ме!

Но Саша просто го повлича със себе си: — Хайде, ела...

153. Само за миг лицето на пленника: той знае, че ще умре.

154. Саша отвежда Вадим във вратата на градината.

155. Грегор стои край колата и гледа как те се приближават към него. Отзад мостът на канала.

156. Саша отваря вратата на шофьорската кабина, за да напъха Вадим вътре. Качвайки се Вадим се обръща към Грегор и казва с укор: — А ти? Теб това, изглежда, никак не те засяга?

157. Лицето на Грегор, който иска да каже нещо на Вадим, но не знае какво. Чува се изстрел.

30 сцена

ЗДАНИЕТО ДО ВХОДА НА КОНЦЕНТРАЦИОННИЯ ЛАГЕР ЗАКСЕНХАУЗЕН

158. Зданието до входа на концентрационния лагер Заксенхаузен, една стена, една кула. Спираме погледа си върху тях за дълго...

31 и 32 сцена

ДУШОВИ ПОМЕЩЕНИЯ

(Забележка: въздействието, което трябва да постигнат кадрите с къпането под душа, трудно подлежи на описание с думи. Те са поставени в контрапункт с документалния материал. Те трябва да предизвикат у зрителя не само една мисъл или едно чувство, а различни мисли и различни чувства. Затворените очи на Грегор под течащата вода, изкривеното му от удоволствие или от болка лице могат да изразяват както красотата и непобедимостта на човека, така и много остра болка. Зрителят трябва да бъде подканен да провери собствената си позиция и да бъде не спокоен, а обезпокоен.)

159. Душ. Водата изтича с остър, жив звук. Главата на човек, който се къпе под душа, без да виждаме лицето му.

Гласът на Грегор:

— Лагерът беше празен, с изключение на болните и умиращите. СС-овците бяха отвели затворниците. Дойдохме твърде късно. Но ще пипнем виновните! Какво ли ще кажат тогава...

160. Извадки от документален филм:

Лагерният палач от Заксенхаузен обяснява пред комисия съветски офицери инсталациите за умиряване. Безстрастно материалът ни показва голите факти. Офицерите поставят само делови въпроси. Палачът е готов да демонстрира всяка инсталация. Това е средно висок, добре охранен мъж, не по-възрастен от 30 години, с остригана коса. Той има мек глас и съвсем не е развълнуван. Когато влиза в газовата камера, направена като душово помещение, той показва фалшивите душове. Споменава също и за въздушната клапа, която може да се затваря от вън. Задвижва механизма, който е отварял бутилките с газ. Имитира също и хъркането, това странно хъркане, което се е чувало от камерата.

161. Шум от душ. Лицето на Грегор. Очите са затворени. Кожата лъщи. Чертите на лицето са почти неясни под течащата вода.

162. Палачът обяснява как е функционирала инсталацията за изстрел в тила. Той показва как затворниците, смятайки, че ги викат за лекарски преглед, са влизали в помещението, как ги е улавял за рамената и ги е водил покрай стената до измерителната летва, в която е имало дупка за стрелеца. След това, както обяснява палачът, затворникът е бивал замолван да се изпъне добре прав, да повдигне брадата си и опरे тила си на летвата. Понякога, казва палачът, той е слагал ръката си на рамото на затворника, за да го успокои, и така е очаквал изстрела.

163. Лицето на Грегор. Душът е спрял. Грегор отваря очи. Бяла, мека кърпа закрива лицето му.

164. Палачът пред масата на следствената комисия. Питат го дали е готов да даде сведения за своята дейност в лагера. С готовност той отговаря, че е съгласен.

33 сцена

ЖИЛИЩЕ НА ИНЖЕНЕР-ЛЕСОВЪДА

165. Вадим: — А как въобще можехте да живеете тук?

Благороден, интелигентен глас му отговаря: — През по-голямата част от

годината аз не живеях тук. Пътувах много, моята работа, разбирате ли, ми налагаше да пътувам много... Но аз допускам, че вашият въпрос цели нещо друго...

166. Голямо уютно помещение в долния етаж на една вила, работна стая на нейния собственик. Рафтове с книги до тавана, а на другата, дървената стена са окачени скии и планове на паркове. Близко до прозореца е поставен съветският военен радиоприемник, който вече познаваме. Маса с остатъци от обяд. Старомодният порцелан на домакинството контрастира с остатъците от военната дажба. Сланина, консерви месо, черен хляб, буца твърда захар, германски шоколад, начената бутилка водка. Край масата седят Саша, доволен и малко уморен, и Вадим, напрегнат и нервен. Той е отместил чиниите пред себе си, поставил е бележника и води разговора на акцентиран, малко обстоятелствен немски. Грегор се е изправил пред рафтовете с книги, погледът му е отправен в посоката, откъдето идва гласът, лицето му е затворено, почти враждебно.

Вадим повтаря: — Как можехте да живеете в съседство с лагера?

Гласът на Човека: — Може би ви е трудно да повярвате на един немец. Аз ненавиждах тези условия.

Вадим: — Какво направихте, за да се противопоставите?

167. Човекът седи в едно красиво, старо кресло с облегалка до своето работно бюро. Зад него на стената голяма панорамна снимка на парков пейзаж. Той е към 50-годишен, култивирано, но спортно явление. Облечен е цивилно за всеки случай, обут е с груби туристически обувки, със стари панталони и носи неподходящо към панталоните сако, а под него пуловер с обърната яка. Той мълчи.

Вадим с горчива ирония: — „Немците са създадени, за да съберат и обединят доброто от всички нации“... казва Кант.

Човекът поглежда Вадим с интерес и казва скромно, но с лека ирония: — Аз притежавам критическото издание от...

Вадим: — Каква е вашата професия?

Човекът: — Аз съм инженер-лесовъд.

168—169. Саша става от масата, без да слуша с интерес, и казва: — Той има хубави плочи. Да чуем малко музика и да вървим да спим.

Той се отправя към една ниша, където стои с разтворени капаци музикален шкаф.

Вадим казва възбудено: — Аз следвах немска литература. Искам да разбера какво се е случило в тази страна, какво се е извършило в главите на хората...

Човекът: — Имате право да разстреляте всички ни.

Вадим, енергично: — Ние не желаем да разстрелваме никого.

Човекът: — Извинете.

Вадим: — Бихте ли ми казали как според вас стана възможно да се появи Хитлер. Това е много важно за мене лично. Не бива да се страхувате от нищо.

На вратата се появява Дзингис: — Отивам за бензин.

Вадим му кимва: — Добре.

А след това се обръща отново към човека: — И така, говорете.

Човекът: — Може би вие подценявате неотразимостта на националсоциалистическото движение.

Вадим пита повторно и упорито: — Как вие, умен, интелигентен човек сте могли да живеете тук?

Човекът за един момент е малко объркан, но след това започва да говори гладко, сякаш дълго е премислял това, което сега ще каже: — Аз говоря за неотразимост на фона на германската история. Вие цитирахте Кант. Разбирате ли, тук го фалшифицираха. Категоричният императив на преклонението пред всяка заповед, пред всяко желание на началството бе внедрен в този народ много преди Хитлер. Това беше идеята, че именно по този начин се осъществява най-пълноценното изпълнение на дълга. Това, което се получи, бе само едно степенуване, едно изкуствено създадено опиянение на възторг пред послушанието. А обратният полюс на тъй търпеливо понесеното унижение бе експлозията на садизма.

Вадим го прекъсва: — Да, да, но как? Тука? Конкретно?

Човекът: — Ах, вие искате да кажете организацията, механизма, който успя да заангажира един цял народ...

Той повдига рамене: — Това е просто феномен.

Вадим: — Вие съжалявате ли за това развитие на нещата?

Човекът: — Лицето ни е тъй обезобразено, както на никой друг народ.

Вадим: — Но вие виждахте всичко това и го приемахте?

Човекът: — Аз не съм се изявявал политически, ако искате да кажете това. Но културата изпада може би винаги в едно окаяно положение, когато протичат подобни естествени процеси.

Вадим: — За Германия сега ще настъпят по-добри времена.

Човекът мълчи.

Вадим: — Не вярвате ли?

Човекът: — Не. Това ви го казвам като немец.

Вадим сочи Грегор: — Той също е немец. Баща му е емигрант.

170. Грегор е засегнат, че Вадим го въвлеча по такъв начин в разговора. Но той се чувства задължен да каже нещо. И го прави въпреки волята си: — Ще се намерят хора, които ще променят нещата.

Човекът казва с определено доброжелателство: — Ето от това се вижда, че сте германец. От вашата вяра. От вродения идеализъм.

Грегор: — На руски бих ви отговорил следното (следва трудно преводима силна руска игра на думи).

Гласът на човека: — Какво означава това, моля?

Грегор: — Това не бих желал да ви преведа.

171. Саша се появява с цяла купчина грамофонни плочи. Той казва, като се обръща към човека: — Тези сега мои... Свирия.

Човекът, много вежливо, без външение: — О, моля ви...

Той става и отива със Саша към нишата, за да му покаже грамофона.

172. Вадим, малко ядосан и нервен, записва няколко бележки, но самописката му отказва да пише повече. Той я разклаща.

173. Грегор наблюдава своя приятел. Лицето на Грегор.

Гласът на мислите на Грегор: — Сега ти отново търсиш оная Германия, за която си чел в книгите, и търсиш обяснения, които не съществуват, и извинения, които не съществуват...

Той пресича стаята и застава пред Вадим. Вадим го поглежда. Грегор му подава своя молив. След това се обръща и като пресича стаята, отново се връща на мястото си.

Гласът на мислите на Вадим: — Аз ще си замина. Ще се върна в Киев. А на теб ще ти кажат — останни тук. Това е твоя страна. Войната вече не е най-важното. Най-важното е това, което идва след нея.

174—180. Чува се музика — пиеса от Бах. Човекът отново сядя в своето кресло: — Както вече казах, аз никога не съм вярвал.

Докато инженер-лесовъдът продължава да говори, ние не гледаме него, а Грегор, Вадим, Саша и някои детайли: Грегор разлиства албум с карикатури. Саша търси нова плоча и лицето му изразява недоволство от Бах. А лицето на Вадим е уморено и разочаровано.

Гласът на Вадим: — Една цяла нация никога не е загубена.

Човекът: — Един народ има своя съдба. Той не може да бъде изправен пред съда на разума; така, както не можем да направим това и с природата на човека. Дали се плашим от нея или не, тя е винаги една и съща, ние не можем да я разберем и можем само да я интерпретираме. Аз съм извънредно радостен, че най-сетне, след толкова дълго време имам възможност да разговарям за всичките тези неща с един образован човек. Но въпросът е дали ние и главно вие лично въобще можем да повлияем хода на историята? Да вземем войната. Може би това е антропологически проблем...

От нишата новата плоча разнася някаква народна песен, изпята от смесен хор.

Човекът продължава: — Струва ми се, че и вие няма да имате щастие с тази страна. Тя живее в свой омагьосан кръг. В края на всяка епоха властвуват цезарите и историята се връща назад към примитивния такт на прабитието...

181. Вадим след малка пауза с горчелина: — Сега разбирам как сте могли да живеете тук...

182. Човекът в своето кресло: Сега той седи в него по-уверено, отколкото в началото. Изглежда така, като че ли отново е владетел на своята къща.

183. Човекът продължава да говори: — За по-ниско стоящия човек в случая има изобщо само една възможност да понесе своето съществуване: това е да гледа на нещата до известна степен повърхностно. За това е необходима една освободена от теловност интелигенция, способна да се вживее в динамично противоборстващите си сили.

184. Саша е седнал на стола пред грамофона, на който продължава да се върти плочата с народната песен, и дълбоко е заспал.

34 сцена

КРАЙ ЕДНО ЕЗЕРО

185. Поглед над едно езеро. Залез слънце. Чува се крякане на жаби.

186. Грегор, който гледа над водата.

187. Вадим, малко зад Грегор, като че ли не желае да го безпокои.

188. И двамата мълчат. След това Вадим казва: — Гриша?

Грегор: — Хм...

Вадим: — Знаеш ли какво казва Хайне, Гриша?

Грегор го прекъсва раздражено на руски: — Пресгани с тия твои вечни сантименталности.

Вадим, търпеливо: — Но чуй ме моля ти се, Гриша...

189. Грегор изкрещява: — Остави ме на мира, идиот такъв.

35 сцена

ПЕЙЗАЖ КРАЙ ОРАНИЕНБУРГ

190. Пейзаж край Ораниенбург в последната светлина на деня. Слънцето е вече залязло. Някъде в далечината съвсем дребен силуетът на една кула.

36 сцена

ГОРА И ПОЛЯНИ КРАЙ ОРАНИЕНБУРГ

191. Слънчев ден. Танкове с насядали върху тях стрелци преминават бързо през една нива. Над всичко това надпис:

30 АПРИЛ 1945

Гласът на Грегор: — Берлин бе обкръжен. Но крепостта Шпандау все още господствуваше над бродовете на река Хавел. Ние получихме специална заповед:

37 сцена

ФАБРИЧЕН ТЕРЕН ПРЕД КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

192. Един лист хартия е поставен върху калника на колата. Една ръка пише на кирилица блокови букви. Чува се шумът на пристигащи и спиращи моторни превозни средства. Руски команди.

193. Ръце, които свалят пистолетен кобур от колана.

194. Ръце отварят джоб на рубашка и изваждат от там офицерска легитимация и партийна книжка.

Гласът на Саша: — Не съм заслужил това.

195. Вадим предава своите книжа на Саша. Двамата са застанали до колата с високоговорителите. Грегор се приближава и подава на Саша листът хартия и пита: — Да ти го прочета ли още веднъж?

Ядосан, Саша взима листа и го прибира, без да го погледне. Грегор също откача пистолета си и изважда книжата си от джоба на рубашката си.

196. Прикрит зад ъгъла на една къща е поставен един свален от колата високоговорител. Колата е няколко метра зад него. Наоколо фабричен терен. Между две сгради е поставена походната кухня. В дъното катюши заемат позиция. Следобед е.

Саша, възмутен: — Чувствавам го като лично унижение, че не ме включиха в тази задача.

Отнякъде се появява Дзингис и носи някаква летва и парче бял плат. Той го привързва към летвата. Наоколо са застанали любопитни войници и сърбат от канчетата войнишката си каша. Грегор взима бялото знаме. Саша се обръща към Грегор: — Чакай, така ли искаш да отидеш. Не мислиш ли, че така, както изглеждаш, обиждаш съветската армия?



197. Той сваля почти новата си пелерина и казва: — Облечи това.

Грегор се връща, подпира знамето на калника и сваля своята изтъркана похабена от походите пелерина.

198. Той взима пелерината на Саша и казва: — Благодаря, Саша.

Саша му отвърща сухо: — Изпълнявай заповедта!

Грегор и Вадим тръгват, минавайки край едно оръдие, което излиза на позиция.

38 сцена

ПО ПЪТЯ КЪМ КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

199. Вадим и Грегор идват през един мост срещу нас. Зад тях — фабричният терен.

200. Зад повърхността на водата, на фона на светлото вечерно небе, се виждат масивните контури на цитаделата Шпандау.

Гласът на Саша от високоговорителя с руски акцент: — Внимание, внимание! Към вас се насочват двама парламентьори.

Не стреляйте!

201—202. Вадим и Грегор преминават от дясно на ляво, насочили поглед към стените на цитаделата. Отдалече гласът на Саша: — Внимание, внимание! Към вас се насочват двама парламентьори.

Не стреляйте!

203. Вратата на цитаделата и кулата в далечината. Силуетите на парламентьорите се появяват.

ПРЕД ВРАТАТА НА ЦИТАДЕЛАТА ШПАНДАУ

204. По пътя за крепостта лежи окопан в земята танк с отворен люк на кулата. Грегор и Вадим се доближават и спират. Грегор размахва знамето. След това двамата продължават. Пред тях има още един ров, пълен с вода, над който води мост. Отдалеч гласът на Саша: — Внимание, внимание! Към вас се насочват двама парламентарии.

Не стреляйте!

205. Грегор и Вадим са най-сетне пред вратата на крепостта. Тя изглежда като огромна домашна порта. Те вдигат глави нагоре.

206. Над тях е крепостната стена, открояваща се на светлото небе. Дулата на две картечници са шръкнали заплашително. Там трябва да има хора, но нищо не се помръдва.

207. Най-сетне Вадим казва: — Започвай.

Грегор: — Какво значи започвай?

Той отново поглежда нагоре към стената, колебае се, подтиснат е, а след това извиква с не съвсем сигурен глас: — Ало!

Тази дума прозвучава странно интимно в обстановката. Никой не отговаря. Грегор се приближава до вратата и чука на нея. След това извиква още веднаж по-силно: — Ало!

Отгоре се обажда глас: — Какво желаете?

208. Грегор и Вадим търсят с очи човека, който се е обадил отгоре.

Грегор: — Ние сме парламентарии!

209. От стената се издава някакъв балкон. Там не се вижда човек, но се чува ясно глас: — Какво желаете?

Грегор: — Ние сме парламентарии. Отворете!

Минават няколко минути, след което от балкона хвърлят въжена стълба.

210. Краят на стълбата пада на земята до двамата. Вадим: — Също както при Шекспир.

211. Някакъв човек в германска офицерска униформа внимателно се прехвърля заднешком през ръба на балкона. Краката му търсят първите пръчки на въжената стълба.

212. Лицето на Грегор. Той все още носи знамето на рамо.

213. Лицето на Вадим.

214. Пред тях е полковникът. Това е малко тремав човек близо до 60-те. Слизането по стълбата явно го е уморило. Той пуска стълбата, обръща се, козирува и казва по военному кратко: — Полковник Леверенц, комендант на крепостта.

Грегор, който сега е хванал знамето под мишница, след като хвърля поглед към Вадим: — Капитан Гейман, упълномощен да води преговори за капитулация.

И добавя: — Аз съм преводач. Казвам се Хекер.

Докато се представят един на друг, по стълбата сръчно се спуска втор офицер, някакъв старши лейтенант, най-много 30-годишен. Полковникът го представя: — Старши лейтенант Шенк, моят адютант.

215. И двете страни са застанали в профил една срещу друга. Вадим започва своята декларация, а Грегор превежда дума по дума: — Намиращата се под Вашите заповеди цитадела Шпандау бе обкръжена. За да избегне излишното проливане на кръв, нашето командване ви предлага да капитулирате...

Полковникът го прекъсва: — Господа, вашият високоговорител вече достатъчно ни информира... Докато очаквах вашето пристигане, наредих на моите офицери да се съберат. Без тях не желая да взимам решения в тази трудна ситуация. Вие може би няма да разберете това, господа, но за един немски офицер капитулацията е само тогава възможна, когато той запази абсолютно своята морално-етична позиция. Моят адютант ще ни съобщи мнението на моите офицери.

Той кимва към адютанта, който козирува отривисто и изчезва нагоре по стълбата. Грегор, Вадим и полковникът остават сами. Сцената загубва своята формална скованост. Полковникът прави няколко крачки към рова и се заглежда във водата.

216. След няколко минути той казва: — Красива вечер...

Изглежда, той не очаква отговор, защото продължава да стои на същото място, преди да се обърне и да кимне тъжно с глава: — Мирише на пролет...

217. Той вдишва въздуха през носа си и кимва утвърдително: — В града, където за пръв път командувах гарнизон, още преди първата война имаше парк, лъглен с акации...

Той прави няколко крачки край двамата. Грегор се обръща малко иронично към Вадим: — Когато работите им тръгнат зле, започват да стават приказливи.

Полковникът го прекъсва вежливо: — Моля не превеждайте. Това бе казано между другото.

След това се обръща към двамата и казва без всякакъв преход: — Кажете на упълномощения офицер, че в крепостта има СС.

218. Грегор превежда. Вадим кимва и казва бавно: — Тъй, тъй. Разбирам...

219. Полковникът е любопитен: — Какво казва той?

Грегор: — Казва, че ви е разбрал.

Сега полковникът кимва от своя страна, но явно той не е доволен, защото е очаквал повече от тези няколко думи. Той прави няколко нервни крачки...

220. Мостът, заровеният в земята танк, вратата на крепостта, и пред нея тримата мъже.

221. ... След това се връща, търси нещо в джоба на куртката си и изважда кутия с бомбони. Поднася я на Вадим и казва: — Моля, започвайте.

222. Вадим е извървено изненадан, колебае се една секунда, но след това взема бомбон и казва много смутено, но много коректно на немски: — Благодаря.

Полковникът обяснява: — Гроздова захар.

Той поднася кутията и на Грегор, който също си взема бомбон.

223. След това и полковникът си взема бомбон и започва да го смуче.

224. Вадим смуче бомбона.

225. И Грегор смуче бомбона, като поглежда нагоре по въжената стълба.

226. Адютантът се е върнал. Полковникът го отвежда няколко крачки на-страни и двамата разговарят тихо. След това полковникът се връща и със същия тон, както в началото, казва: — Господа, моите офицери не приемат капитулацията.

Поставя ръка до козирката си и добавя: — Съжалявам.

Настъпва пауза.

227. Вадим тихо, почти на себе си: — Така, така.

Грегор се обръща и иска да си тръгне. Но Вадим не помръдва и гледа върховете на ботушите си. След това насочва поглед към полковника: — Господин полковник, бих желал да поговоря с вашите офицери.

228. Грегор превежда. Полковникът явно е изненадан. Той премисля, а след това казва: — Не е възможно. аз не бих могъл да гарантирам вашата сигурност.

Вадим, немного високо, но натъртено: — аз настоявам.

Грегор превежда: — Ние настояваме.

Полковникът: — Моля, както обичате.

229. Тримата се катерят по въжената стълба, отпред Вадим, след него полковникът, последен Грегор. Адютантът е останал долу и държи стълбата опъната.

230. Грегор се катери несръчно, гледайки нагоре.

231. Задникът на полковника.

232. Двама яки немски войници изтеглят Вадим през перилото на балкона.

40 сцена

СТЪЛБИ И КОРИДОРИ В КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

233—237. Те вървят под сводове и по коридори, по които няма никакви хора. За осветление са наслагани консервени кутии, напълнени с масло, факли. От време на време дневната светлина пробива през някой отвор на стените. Атмосферата е като в някакъв замък, населен с духове.

Адютантът върви напред, там, където коридорите се пресичат, той забавя малко крачките си като че ли трябва да потърси точния път. След него се движат Вадим и Грегор. Последен върви полковникът.

41 сцена

ПОМЕЩЕНИЕ ЗА ПРЕГОВОРИ В КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

238. През два дъгообразни прозореца се процежда светлината отвън. Тя осветява голямо голо помещение с островърх таван. На едната страна са застанали

офицерите от крепостта, събрани от полковника, дванайсет или петнайсет души, едно пъстро сборище от хора на различна възраст, от различни родове войски, майори и лейтенанти, в интендантски униформи и камуфлажните дрехи на бойците от пехотата. Въпреки разнообразието им от тях се излъчва някакво общо впечатление: възбуда, напрегнатост, скептично очакване и неприязън.

239. На другата страна, пред другата стена са застанали Вадим и Грегор.

240. Те и офицерите образуват два фронта, а помежду им, като човек, който иска да се измъкне от неудобното положение, преминава полковникът. На вратата е застанал адютантът.

241. Адютантът наблюдава сцената с хладно, интелигентно внимание.

242. Вадим започва в делови тон. Грегор превежда дума по дума: — Първо: бих желал да ви запозная с военната ситуация. Нашите войски затвориха обръча около Берлин. В града нашите предни части са пред Райхсканцлерството. На Елба се срещнаха съветските и американските войски. Войната вече е решена.

Докато Вадим говори, виждаме лицата на офицерите: излобление, разочарование, резигнация, съмнение, нетърпение, омраза.

— Второ: крепостта Шпандау е обкръжена, вие не може да разчитате на никаква помощ отвън. Съветското командване не желае няколко дни преди края на войната да жертвува безполезно дори и един войник. Трето: ние знаем, че в крепостта се намират жени и деца. При употреба на тежки оръжия техният живот не ще може да бъде гарантиран. Отговорността за всичко това ще носите само вие.

243. Лицето на полковника. То е овладяно, непроницаемо, в неговото изражение се долавя вниманието на футболен съдия.

244. Гласът на Вадим звучи по-малко официално, когато казва: — Четвърто: лично от себе си бих желал още да добавя, че не държим никак да проливаме още немска кръв. За германския народ и така ще бъде трудно да заличи тежките си рани.

245—252. Когато Вадим свършва настъпва ледено мълчание. След това един млад майор излиза крачка напред и запитва остро: — Можете ли да ни кажете къде се намира армията на Венк?

Грегор превежда въпроса, както и думите на Вадим тихо, още докато той говори на руски, така че отговорите на Вадим идват без всякакво забавяне. Вадим отговаря делово, без да се замисля: — 12-та армия на генерал-лейтенант Венк бе отблъсната южно от Подсаем при селището Ферх.

Грегор превежда.

Същият майор: — По наши сведения предните части на армията на Венк са достигнали вече Дьобериц...

Вадим: — Вашите сведения са спекулативни.

Грегор превежда.

Друг офицер: — Вие лично бяхте ли при срещата на руските и американските войски?

Вадим: — Лично не.

От вратата се обаждат адютантът: -- Ние узнахме, че се е стигнало до облъсквания.

Напрегната тишина.

Един от офицерите възбудено: — А знаете ли, че се водят преговори между западните сили и висши офицери от германската армия за обща борба на Изток, които са пред успешно приключване?

Вадим отвърща спокойно: — Това е Гьобелсова пропаганда.

Млад старши лейтенант в бойна униформа враждебно: — Известно ли ви е, че със заповед на фюрера предаването на крепости се наказва с разстрел?

И изкрещява невяздържано: — Дори само да ви слуша е недопустимо за един германски офицер.

Вадим, все още спокоен, но изпълнен с враждебност: — Вие да не сте националсоциалистически ръководещ офицер?

Старши-лейтенантът с омраза: — А вие не сте ли комисар?

253. Така те стоят изправени един срещу друг, Вадим и Грегор от едната страна на помещението, офицерите на другата страна и това, което ги разделя, изглежда непреодолимо.

Адютантът отваря вратата и излиза.

254. Лицето на полковника: излизането на адютанта го изненадва и обърква. Чува се глас: — Господа, ние водим делови преговори.

255. Един по-възрастен капитан подема отново разговора. Той пита: — Какви гаранции може да ни дадете, че Гьобелсовата пропаганда, както благоволихте да се изразите, не отговаря на истината? Как третирате вие военните пленници?

256. Докато Грегор превежда, той казва тихо и обезпокоено: — Видя ли, че някой излезе?

Вадим кимва с глава. След това започва да изрежда условията за третиране на военнопленниците. Грегор не успява да преведе, защото един глас прекъсва остро Вадим: — Няма да преговаряме повече, ще се бием...

257. Лицето на Грегор и едно загрижено движение с глава към вратата, през която е излязъл адютантът.

42 сцена

СТЪЛБИ И КОРИДОРИ В КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

258. Дълго, право стълбище в крепостта. Адютантът бързо изкачва стъпалата, отдалечавайки се от нас. По стъпалата, край стените са насядали хора в състояние на пълно изтощение. Почти всички спят. Това са повечето войници, млади и стари, но също така и момчета от хитлеровата младеж, обкичени с военно снаряжение, железничари, жени и деца. И всички тези хора са помъкнали със себе си сандъци, куфари, чували, бохчи. А между тези неща — оръжие. Един, който не спи, а се взира в тавана, обръща глава и проследява с поглед адютанта, изразявайки тъпо, апатично любопитство.

259. Лицето на Грегор, обърнато към вратата, сякаш времето е спряло.

260. Някакъв свод, Всичко, което виждаме наоколо, има почти призрачен характер. Хората са изпаднали в някакъв кратък сън, дълбок като смъртта и все пак стрясан от всички страхове и надежди. Една санитарка, положила нежно глава върху рамото на някакъв войник, някой стене и се мята, един фелдфебел е седнал на пода, заобиколен от своята фамилия — жена и три деца, друг пуши нервно с трескаво лице. Адютантът преминава край тях.

261. Лицето на Грегор.

262. Дълъг празен коридор. По стените електрически проводници. Някакъв преуморен часовей с окачен на гърдите шмайзер, който поздравява. Адютантът преминава край него.

43 сцена

КОРИДОР ПРЕД СТАЯТА НА СС ОБЕРШУРМБАНФЮРЕРА

263. Друг коридор. От една отворена врата пада карбидна светлина. В дъното на коридора виси газов фенер. До стената се е изправил 15-годишен младеж в мръсна униформа на хитлеровата младеж. Лицето му е изтощено и изразява някаква смесица от разстроеност и гордост.

264. Срещу него, в рамката на отворената врата се е изправил едър, възрастен обершурмбанфюрер от войските СС с полуотворена куртка и зачервено лице. В очите му личи пиянство. Той гледа младежа с възторг и казва: — Значи ти беше залегнал пред прозорчето на зимника. И какво стана после?

265. Момчето докладва беззвучно, сякаш под впечатлението на някакъв шок: — И после се появи танкът, който преди това ни беше преследвал. Петима от нашите не можах да преминат през улицата, мисля, че всички са мъртви... Танкът спря и обърна своята кула в обратна посока и точно в този момент той беше на мерника ми и аз натиснах спусъка. Танкът веднага се запали, но в същия миг тръгна срещу нас. Но после пак се спря...

Обершурмбанфюрерът с възхищение: — И ти ликвидира такъв голям танк...

Момчето по същия беззвучен еднообразен начин: — След това се отвори капакът и един човек се показва...

Момчето се запъва, обершурмбанфюрерът пита напрегнат: — И ти какво направи?

266. Момчето със своя еднообразен още по детски звучащ глас: — Аз имах само още един танков юмрук... И го изстрелях. Ръцете на човека хвъркнаха във въздуха... И главата му също...

267. Обершурмбанфюрерът кръщи въодушевено: — Значи и това успя да направиш? С танковия юмрук? Отлично, момчето ми...

Той поставя ръце на хълбоците си: — И получи ли нещо за това, не те ли отличиха?

268. Момчето отговаря: — Една пита шоколад.

Обершурмбанфюрерът е възмутен: — Ах тези посерковци, дори ордени няма вече в тази кочина...

След това се обръща с решителност към момчето: — Но ти си заслужил орден, моето момче. И ще го получиш.

Той посяга към своята куртка: — Връчвам ти моя железен кръст. За него аз получиш парче желязо в крака си, в чувала при Херсон. Но ти си го заслужил и ще го получиш.

Той забожда железния кръст върху блузата на момчето. След това му стиска ръката, поглежда го в очите и казва сериозно: — Твоята генерация е надеждата на Германия.

А после го попита: — Икаш ли да получиш прилична униформа?

269. Момчето: — Тъй нярно, господин обершурмбанфюрер...

270. Обершурмбанфюрерът пита: — Икаш ли да постъпиш във войските СС?

271. Момчето отвръща развълнувано: — Тъй вярно, господин обершурмбанфюрер.

272. Обершурмбанфюрерът: — Точно това очаквах да чуя от тебе.

Той се обръща към стоящия наблизо свой помощник: — Вземи го със себе си.

След това поглежда още веднаж момчето и е видимо развълнуван от величието на момента. После заповядва: — Върви!

Момчето чука с токовете и изчезва. Обершурмбанфюрерът се обръща настрана. Там е застанал адютантът. Обершурмбанфюрерът посочва с жест на там, където е изчезнало момчето: — Те са по-добри от всички вас.

След това минава през отворената врата в стаята си, пуска адютанта да влезе и затвара вратата.

44 сцена

СТАЯТА НА ОБЕРШУРМБАНФЮРЕРА

273—278. Карбитна светлина. Маса, столове, няколко куфара и сандъци, едно кресло, което никак не подхожда на помещението, походно легло с разхвърляни завивки, униформи и оръжия. На масата са поставени консервни кутии с месо и буркани с кисели краставички, бурканчета с мед и половин дузина военни хлябове, както и полупразна бутилка френски коняк. Обершурмбанфюрерът отива до масата, там се извърща и пита адютанта: — Какво има?

Адютантът се е спрял близо до вратата и отговаря служебно, запазвайки дистанция: — Засега мога само да ви съобщя, че това са много отракани момчета. Отлично омотават нашите...

Обершурмбанфюрерът кима разгневен: — И те, разбира се, се оставят да бъдат омотавани?

Адютантът: — Преговорите още не са приключили.

Обершурмбанфюрерът: — Аз веднага казах, че тези свине въобще не трябва да бъдат допускани в крепостта. Още тук започва предателството, щом въобще се допусне мисълта, че може да се излезе по друг начин освен с оръжие в ръка. И ние търпяхме години наред точно такива хора. Ние водим борба на живот и смърт, съдбоносна борба, а те поглеждат с еднств око вече към противната страна. Единственото, което заслужават, е, че руснакът също няма да им прости, нека се надяваме, че точно така ще стане. Простите хора стоят на своите позиции, а тази цяла благородническа камарила пълни вече гашите. На цялата друга паплач — румънци, българи, италианци — естествено не може да се разчита, но че собствените ти хора не издържат в тази съдбоносна борба, която водим, ето това е невероятно предателство и то продължава от години.

Обершурмбанфюрерът маха с ръка и се отпуска в креслото като млъква подтиснат. Адютантът е овладян и безучастен. Обершурмбанфюрерът поклаща с упрек и отчаяние глава. След това посочва бурканите с краставички: — Моля, заповядайте.

Адютантът: — Благодаря.

Той иска да се приближи към масата, но оберщурмбанфиорерът се изправя изведнаж. С нова решителност той казва: — Всичко е много просто. Трябва да очистим тия парламентъори. Тогава връщане назад няма да има.

Адютантът, преценявайки: — Но това не е толкова просто...

Оберщурмбанфиорерът темпераментно: — Не е просто ли? Та аз сам ще взема шмайзера и ще ги очистя.

Адютантът делово: — Искам да кажа, че за да осигурим моралния ефект, това би трябвало да се наблюдава както от крепостта, така и от руснаците...

45 сцена

ПОМЕЩЕНИЕТО, В КОЕТО СЕ ВОДЯТ ПРЕГОВОРИТЕ

279. Лицето на Грегор, който е насочил поглед към полковника.

280. На пода в помещението е поставена петромаксва лампа, която осветява ярко лицата и хвърля сенките от главите върху тавана. Офицерите. Вадим и Грегор. Цялата ситуация фактически е непроменена, скована и замръзнала. Гласът на полковника: — Господа, мога да констатирам, че всички гледища бяха разисквани подробно, без да доведат до някакъв резултат. За това предлагам следното делово решение:

281. Полковникът, фронтално: — Ние няма да ви нападаме и вие няма да ни нападате. Вие казвате, че войната ще свърши след няколко дни. И тогава, в рамките на очакващата се обща капитулация на германския вермахт, ние ще ви предадем крепостта.

282. Грегор превежда. Вадим го поглежда изненадан и изпитателно.

Грегор: — Може би е добре да се върнем и да докладваме в щаба.

Вадим, повече на себе си: — Тъй, тъй. Всичко ми е ясно...

283. Лицето на полковника.

284. Лицето на адютанта.

285. Отново помещението: офицерите на едната страна, Грегор и Вадим на другата. Адютантът, както в началото, е застанал до вратата.

Тогава Вадим започва да говори съвсем спокойно, почти тихо. Грегор превежд дума по дума. Вадим: — Да играем с открити карти.

286. Вадим се запъва за миг, търси думите си, внезапно го е обхванало вълнение: — Вие се опитвате да спасите нещо, което отдавна сте загубили, вашата чест. Но нея вие загубихте още преди четири години, когато преминахте през нашите граници... Вие искате да преодолеете историята, да си осигурите позиции на морално равноправие. Но това не е вече възможно за вас. От Волга до Берлин ние минахме край твърде много масови гробища.

Той прави малка пауза.

287. След това казва кратко и решително: — Най-късно до 7 часа сутринта вие трябва да капитулирате, в противен случай крепостта ще бъде превзета с шум. Обръщам ви отново внимание, че за всички последствия ще носите пълната отговорност.

Вадим тръгва, последван от Грегор.

Деловият, неутрален глас на адютанта: — Разрешете, господин полковник, да придружа парламентъорите.

46 сцена

СТЪЛБИ И КОРИДОРИ В КРЕПОСТТА

288. Те се изкачват по същата стълба, по която бе минал адютантът на път за оберщурмбанфиорера. Отново виждаме спящите хора по стъпалата и край стените. Тримата се движат бързо, ние виждаме гърбовете им. Два-три уплашени лица, които ги гледат с изумление.

289. Някакъв пиян подофицер излиза залитайки от един страничен коридор и едва когато те са минали край него успява да извика с изненада: — Боже мой, руснакът е вече тук!

290. Адютантът отваря някаква врата и осветява с джобното си фенерче тъмна, спускаща се надолу вита стълба. Вадим пита: — Къде ни водите?

Грегор превежда. Адютантът: — Сега ще минем по друг път.
291. Тесен коридор. Стълките на тримата мъже. От един ъгъл те се появяват срещу нас. Очертанията на Вадим и Грегор пред лъча на лампата. Стени и влажен мръсен под.

47 сцена

МАЛКО ГОЛО ПОМЕЩЕНИЕ ПРЕД ВРАТА В СТЕНАТА

292. Една стълба ги отвежда в малко голо помещение, в което има само една пейка. Адютантът ги застига по стъпалата. По-нататък като че ли няма вече път. Адютантът казва: — Ще почакаме тук за момент.

Лъчът на лампата се плъзга по угрижените, недоверчиви лица на Вадим и Грегор. Грегор пита: — Защо?

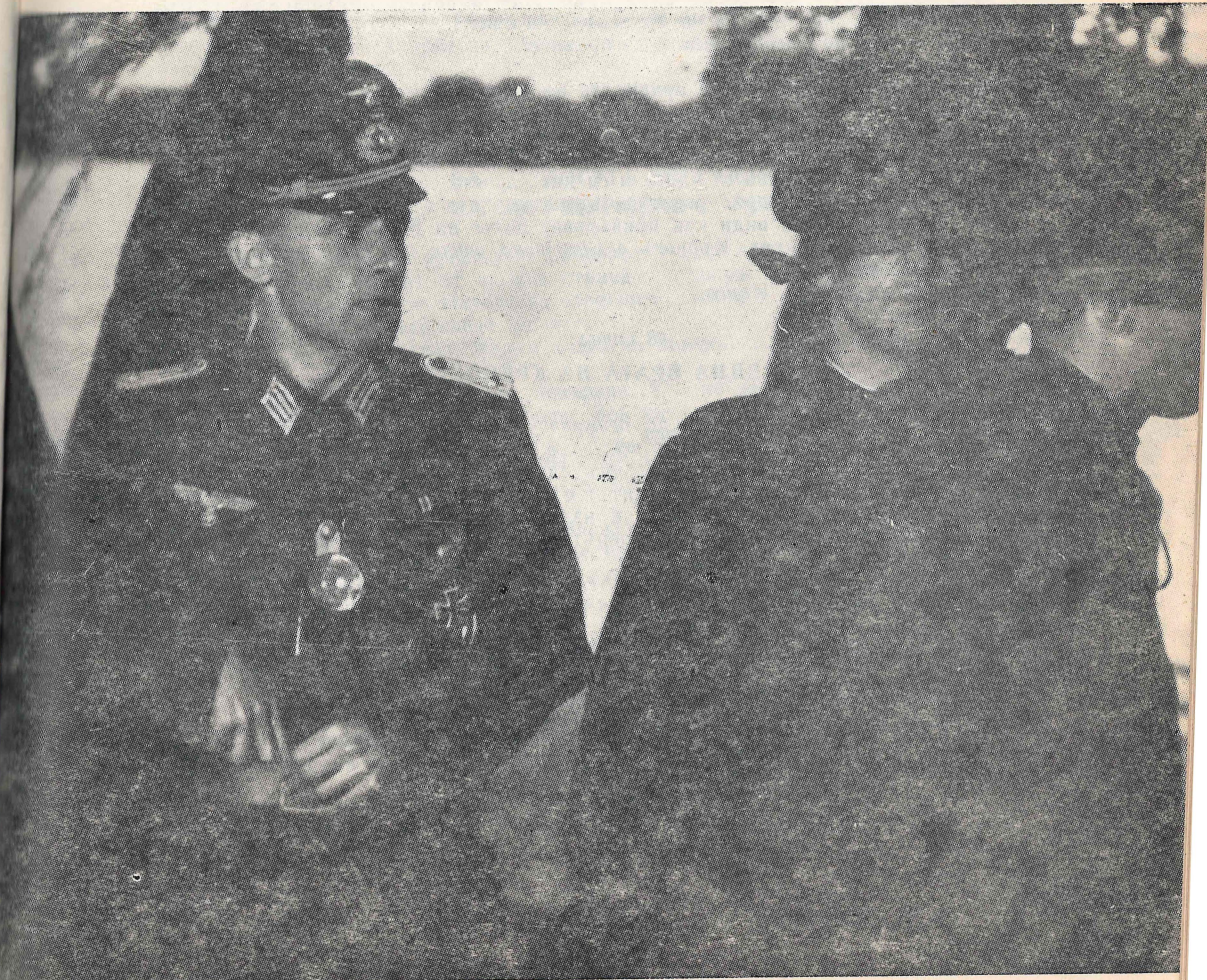
Адютантът поставя фенерчето на пейката, светлината бие право в тавана и едва осветява помещението. До пейката отвор на врата. Адютантът сяда на пейката, изважда от джоба си нещо, увито в пергаментова хартия и го развива. Това е краставица. Той казва: — Извинете, от вчера не съм ял.

293. Той захвапва с апетит краставицата. В държанието му има нещо провокиращо.

294. Грегор поглежда към Вадим. Тяхното лошо настроение расте. Вадим казва: — Обръщам ви внимание, че нас ни очакват.

295. Адютантът: — Налага се да почакаме.

Той поставя последното парче от краставицата в устата си и когато при-



вършва с дъвченето, се обръща към Грегор: — Не споменахте ли, че се казват Хекер? Да не би случайно да сте роднини с Хекерови от Зауерланд?

Грегор мълчи.

Адютантът продължава: — Хекер, фабрика за шивашки материали. Това бяха търговски приятели на нашата фамилия. Нямате ли случайно нещо общо с тях?

Грегор не изпитва желание да разговаря с този човек. Но след това все пак отговаря, може би само защото разговорът прави в момента цялата ситуация по-малко заплашителна. Той казва с нежелание: — Не. Аз съм от Кьолн.

Адютантът съвсем приятелски: — Ето виждате ли, веднага разбрах, че сте от този край. Кога бяхте за последен път у дома?

Грегор мълчи един миг, а после казва: — Отдавна.

296. Вадим следи разговора. Гласът на адютанта: — Аз си бях преди Коледа вкъщи. Бомбите добре са ни подредили. Ще са необходими немалко парички, за да се възстанови всичко това.

297. Грегор не отговаря. Адютантът пита: — Да, и все пак какво е вашето мнение, какво ще правим след войната? Както ми се струва, вие вече сте се решили...

Грегор отвръща враждебно: — Да.

Адютантът кима замислено, той сякаш не забелязва враждебността в тона на Грегор. После пита: — Вашият приятел еврей ли е?

Грегор мълчи. Адютантът се мъчи да заглади впечатлението: — Моля, не ме разбирайте погрешно. В това отношение нямам предразсъдъци. Впрочем той изглежда съвсем порядъчен човек. Чуват се стъпки и адютантът скача.

298. С камуфлиращи плащове, въоръжени с шмайзери, влизат двама мъже — един подофицер и един фелдфебел. За адютанта те са донесли трети шмайзер, който му предават. Те не промълват нито дума. Адютантът се обръща към Грегор и Вадим и казва кратко: — Сега ще ви завържем очите.

Вадим: — Какво възнамерявате да правите?

Грегор превежда.

Адютантът: — Това влиза в правилата на играта.

Вадим, без да изчака превода: — Шмайзерите не влизат в правилата на играта. Аз ви предупреждавам...

Грегор превежда. Адютантът дава знак на своите хора: — Хайде!

Единият от тях измъква от чантата си две парчета сив плат и се изправя зад двамата. Ръцете му, които привързват на възел кърпата върху главата на Вадим.

299. Грегор може да види как привързват очите на Вадим. Той се страхува. След това идва неговият ред. Кърпата е вече пред очите му. През зъби той казва: — Ето ти Шекспир.

Вадим, беззвучно: — Идиот.

48 сцена

ПРЕД ЕДНА ВРАТА НА КРЕПОСТТА

300. Светла нощ. От вратата до пейката се появяват фелдфебелът и подофицерът, носейки багаж. Фелдфебелът носи два куфара и една раница и е окачил шмайзера на гърдите си. Подофицерът носи една натъпкана ръчна чанта и раница, която е преметнал през рамо. Адютантът е застанал с фенерчето си до вратата. Той угасва светлината, отваря вратата и излиза. Неясно, върху светлия фон на отворената врата се вижда как подофицерът извежда Вадим и Грегор. Последен върви фелдфебелът.

301. През една малка врата в стената те излизат от крепостта. Адютантът държи Вадим за ръката. Подофицерът е хванал Грегор. След тях е фелдфебелът с куфарите. Всички тръгват.

302. Те се движат по тясната ивица земя между водния ров и високата стена на крепостта.

303. Те се движат покрай стената на крепостта.

49 сцена

НАВЪН ОТ КРЕПОСТТА

304. Ливади, дървета, вода. В далечината силуетът на някакъв град. Петни-

мата се приближават. Грегор и Вадим, водени от останалите, пристъпват с несигурни крачки. Те спират. Свалят им кърпите от очите. Адютантът, застанал няколко крачки встрани, казва: — Вашият път води натам.

Грегор и Вадим се колебаят за момент, след това тръгват, все още полуобърнати, все още несигурни. Тихо е. Тласнат от някакво внезапно чувство на облекчение, Грегор извиква: — Довиждане в Кьолн...

305. Адютантът отвърща тихо: — Ако е рекъл господ...

306. Вадим и Грегор тичат към своите.

307. Адютантът изчаква един момент и след това, последван от своите хора, се приближава до водата. Там ги чака гумева лодка.

50 сцена

ПРЕД КРЕПОСТТА ШПАНДАУ

308. Зазорява се. Поглед през моста към фабричния терен. Грегор, Вадим и Саша са залегнали зад някакво прикритие. Зад тях, от другата страна на моста, е колата с високоговорителите. Дватама наблюдават крепостта, а Грегор започва да говори:

— Германски войници от крепостта Шпандау! Действувайте, преди да е станало късно.

309. Крепостта. Тя е безмълвна. Гласът на Грегор: — До 7 часа остават още два часа...

310. Отново тримата в прикритието. Зазорява се. Грегор: — Германски войници от крепостта Шпандау! Действувайте, преди да е станало късно.

Докато Грегор говори, зад моста заемат позиции катюши.

311. Крепостта мълчи. Гласът на Грегор: — До 7 часа имате още 1 час...

312. Тримата в прикритието. Ярко утринно слънце. Те изглеждат уморени и разочаровани. Грегор: — Германски войници! До 7 часа остават още 5 минути...

Катюшите са подредени и готови за стрелба.

313. Крепостта.

314. На една мачта се издига бяло знаме.

51 сцена

ДВОРЪТ НА КРЕПОСТТА ШПАНДАУ И СТАЯТА НА ОБЕРЩУРМБАНФЮРЕРА

315. В двора на крепостта. Гарнизонът ѝ се предава в плен. Човек по човек германците преминават от едната страна на двора към другата, като в средата захвърлят оръжието си. Начело на строените пленници е застанал полковникът. Вадим и Грегор се приближават до него.

316. Те поздравяват. Вадим казва на немски: — Бихме желали да си вземем сбогом.

Полковникът отвърща на поздрава. Той не забелязва, че неговият партньор в преговорите сега говори на немски. Той кимва към двамата и казва полу на тях, полу на себе си: — Това е втората война, която губя...

317. В своето кресло, с глава клюмнала на гърдите, с окървавена униформа и пистолет, паднал близо на пода до провисналата му ръка, лежи оберщурмбанфюрерът, заобиколен от беспорядъка на своята квартира. Той се е застрелял.

318. Между тези, които преминават от едната страна на двора към другата, е и момчето с току-що получения железен кръст. То хвърля своята пушка, своята твърде голяма за него пушка върху купчината с оръжия. Върху своята блуза той носи железния кръст. Лицето му е затворено и ако въобще нещо изразява, то е безизходица.

52 сцена

МОСТ НА АУТОБАНА

319. Слънчев ден. Колата с високоговорителите се носи бързо по лявата, „забранена“ страна на аутобана. Над всичко това надпис:

1 МАЙ 1945

Гласът на Грегор: — Беше 1 май. В Берлин все още се водеше битка. Но за нас войната бе вече свършила.

По платното на аутобана е разхвърлян военен инвентар. Колата с високоговорителите се движи като в слалом между него.

320. Поглед през стъклото на шофьора: бетонната настилка на аутобана. Над радиатора се носи пара от заврялата вода. Започва някакъв дълъг мост. Платното е задръстено от изоставени моторни превозни средства на германците. Колата с високоговорителите минава на другата страна и спира. Дзингис, ругаейки, се появява до капак на мотора и отваря капачката на радиатора. Оттам излиза със свистене пара.

321. Грегор слиза от колата и се протяга. Вътре в колата виждаме Вадим, който спи. С вдървени крака Грегор се разхожда край колата. Дзингис тича с една кофа през аутобана.

322. Грегор наднича в кабината на шофьора. Там е Саша, облегнал глава назад, притворил очи. Грегор минава по платното към перилата на моста от другата страна.

323. Дзингис се изкачва по насипа с кофа вода.

324. Вижда се някакво езеро. Обедно слънце. Грегор върви по моста, надвесва се над перилото и плюва надолу. След това чува един глух глас: — Приятелю...

325. Той обръща глава. Близко до перилото в страни, с отворени врати е спрял немски камион. Оттам идва гласът: — Приятелю.

Грегор се доближава: — Какво?...

В камиона е поставена носилка, покрита с шинели. Върху нея лежи човек, който се е полунадигнал. Той носи униформата на немски подофицер. Очите му са завързани с широка превръзка. Той пита развълнуван: — Върнахте ли се? Ти нали си от танковите?

Грегор: — Не.

326. Подофицерът не го оставя да се доизкаже и бърза да обясни: — Отидох за бензин, свърши ми се бензинът...

Зад него са езерото и нивите. Той продължава: — Ослепиха ме, приятелю. Ти нали пристигна с колата? Аз чух, знаеш ли, със слуха съм много добре и се справям отлично, въпреки че не виждам. Нали е преди обяд? Имаш ли цигара?

Грегор: — Да.

Той изважда тютюн и хартия от джоба си и започва да свива цигара.

Подофицерът: — През нощта измръзнах. Усещам, когато слънцето грее. А какво има наоколо? Къде сме всъщност?

Грегор: — На един голям мост. Под нас има вода.

Той е приготвил цигарата и му я подава: — Заповядай.

Подофицерът протяга ръка, търсейки и взима цигарата. Грегор му поднася огън и слепият несигурно повдига лице. Той дръпва няколко пъти дълбоко и казва: — Тютюнът е немски, а? Но е добър. Не обичам френския, много е силен. Този какъв е, да не е македонски?

Грегор: — Кавказки...

Подофицерът: — И там бях, два месеца.

Той дръпва отново от цигарата и казва с въздишка: — Да, много нещо ни мина през главата, приятелю.

А после добавя с внезапен страх: — Аз съм от Магдебург. Но нали руснаците няма да стигнат дотам? Не мога просто да допусна, че биха стигнали и там. Преди това сигурно нещо ще се случи...

327. Мостът. В далечината колите.

328. Подофицерът извърща лицето си като че ли търси Грегор със слепите си очи и пита уплашено: — Ти тук ли си още?

Гласът на Грегор: — Да, тук съм още.

53 сцена

КРАЙ САН СУСИ

329. Край парка на Сан Суси съветски зойници танкуват валс. Две-три девойки в униформа, останалите са мъже. Валсът е малко тъжен. „Върховете на Манджурия“. Колите на щаба са разположени на близо, джипове и леки коли, тук е и колата с високоговорителите, от която идва тази издрана музика.

В ЕДНА СГРАДА В ПАРКА НА САН СУСИ

330. Ръце, които мелят на машина месо и лук, и други ръце, които добавят към месото сол и пипер, месят го и го разреждат с вода. Ръце, които разточват с помощта на бутилка тесто, и други ръце, които изрязват от тестото кръгове с помощта на чаши от най-различен и отчасти културно-исторически произход. Виждаме и ръце, които правят топчета от месото и ги увиват в тестото.

Това са пелмени. Готовите се поставят в средата в редици, които растат и се подреждат както войници в строй.

331. В една редица са наредени двадесет стола стил „рококо“, на които са окачени униформени офицерски рубашки, обкичени с ордени.

332. Край изцапаната от брашно маса виждаме двадесет мъже по фанелки, които правят пелмени. Те работят мълчаливо и всичко изглежда строго като ритуал. Онези, които мелят месото, и тези, които приготвят тестото, са застанали край дългата страна на масата. Смяното месо се поставя в голям емайлиран леег, където му се добавят подправките, преди да бъде разпределено на чинии, които след това се подават от човек на човек. По същия начин се подават чинии с тестото, от което едни изрязват кръгове, а други поставят топчетата месо. Тук са и Вадим, и Грегор. Един от тези, които изрязват кръгове от тестото, скришом изважда изпод масата бутилка, напълва чаша и я обръща в гърлото си. Оръвиан тихо долита валсовата мелодия.

55 сцена

САН СУСИ

333. Войниците танцуват пред някаква сграда с портал от колони. По средата на танцуващите, строени в редица и водени от Саша, зад който върви Дзингис с шмайзер на гърдите, преминават пет германски пожарникари, възрастни хора с музикални инструменти. Саша ги спира. Дзингис изтичва към колата с високоговорителите.

Пожарникарите изглеждат неспокойни и уплашени. Саша е застанал пред тях като генерал пред фронта. На твърд немски той произнася следната реч: — Германски пожарникари! Днес голям ден. Първи май. Хитлер капут. Правиме музика. Ядене и пиене наши.

56 сцена

В ЕДНА СГРАДА В ПАРКА НА САН СУСИ

334. Пелмените, наредени в редици. Един от тези, които правят пелмените, е станал и обглежда масага. Той брой готовите пелмени: — Деветстотин и деветдесет...

335. Грегор приготвя топчета от месо.

336. Вадим приготвя топчета от месо. Чува се гласът на онзи, който брой: — Деветстотин деветдесет и една... и т. н.

А след това: — Хиляда!

337. Радостни възгласи и осем бутилки се появяват на масата. Всички чаши, с които досега е разяно тестото, се напълват. Някой вика: — За първите хиляда, ура!

Всички: — Ура!

Всички вдигат чашите и пият.

338. Грегор пие. След това, докато работата продължава, някой подхваща тъжната песен за Стенка Разин. И всички запяват.

57 сцена

САН СУСИ

339. Пожарникарите са се строили и по даден знак започват да свирят пруски марш. По тази музика войниците танцуват, доколкото могат.

СГРАДАТА В ПАРКА НА САН СУСИ

340. Бавната проточена песен на онези, които правят пелмени, преминава в някакъв радостен рефрен. Това е стара руска войнишка песен.

341. След това настъпва тишина. Саша, единствен облечен с униформената си рубашка, се движи край масата и брой: — Хиляда деветстотин деветдесет и седем... и т. п.

342. Когато Саша казва: „две хиляди“, еква ново ура, много по-силно от първото. На масата отново се появяват бутилките. И отново чашите се пълнят.

59 сцена

САН СУСИ

343. Здравчава се. Походната кухня дими. Грегор и един друг изнасят в едно платнище готовите пелмени. От отворената врата пада светлина навън. Под вещия поглед на готвача те изсипват пелмените в казана. В далечината пожарникарите продължават да свирят.

Някой не танцува повече и дворът, над който сега са окачени жици с крушки, сега е празен. Но пожарникарите продължават да стоят така, както ги е оставил Саша, и продължават да свирят същия пруски марш.

60 сцена

СГРАДАТА В ПАРКА НА САН СУСИ

344. Всички са облекли униформените си рубашки и ядат с апетит. От тавана светят електрически крушки, окачени временно на провесени жици. На масата, покрита с кърпи и чаршафи, са поставени паници с димящи пелмени, бутилки, чаши и хляб. Вадим пее някаква песен, може би някаква весела еврейска песен или одеска песен. По средата на песента някой, който стои до вратата, извиква: — Другари офицери!

Всички скачат на крака.

345. Влиза генералът, следван от своя адютант и пет или шест мъже, които стъпват плахо. Това не са войници, а мъже, облечени с пъстри цивилни облекла, между тях и затворнически рубашки. Сега за пръв път ще видим цялото помещение. Едната стена е цялата от високи прозорци, които стигат от пода до тавана. Насрещната стена е покрита цялата с огледала. По стените позлатени релефи.

346. Цивилните са изтощени, остригани, смутени хора, на възраст между тридесет и шестдесет години. Правят място на масата, донасят се нови чинии и чаши. Генералът стиска няколко ръце, между тях е и ръката на Вадим. Той се обръща към него: — Моите поздравления за Шпандау. Но сега един сибиряк ще си каже думата за вашите пелмени...

Освободените затворници са застанали един до друг край масата, а всички останали са се отдръпнали назад. Става съвсем тихо. И в тази тишина гласът на генерала на немски с руски акцент: — Моля седнете.

Притеснени, затворниците сядат. Един от тях взема чашата си, която е препълнена, става отново и казва тържествено: — Другари...

Всички вдигат чашите си.

347. Но той дълго време стои така, с вдигната в ръка чаша и не може да намери думи.

348. Бавно той поставя отново чашата на масата и сяда. Генералът нарушава настъпилото мълчание: — Тогава да пием...

349. Грегор, който може би е щастлив. Лицето му е спокойно и изпълнено с тиха радост. Той вдига чашата си, водна чаша, пълна с водка, отпива глътка и поставя чашата отново на масата.

350. Той е седнал настрана в един ъгъл, на някакъв стол или някакво катане, под някакъв релеф.

351—355. Пред себе си той вижда голямото помещение, в което вече хората са се събрали на групи. Саша се е изправил до един от немците и енергично употребява ръцете си, за да може да се разговаря.

Високите прозорци, зад които вече е тъмно, гласове, смях, някаква тихо тананикана песен, песен от войната, която вече е свършила, генералът, който продължава да яде пелмени и който изведнаж поглежда насам. И става, сякаш е открил нещо, и идва през стаята право към Грегор.

Малко уплашен, Грегор става, а генералът, без да му каже нищо, го хваща за ръка и го отвежда в средата на стаята. След това с висок глас се обръща към останалите: — Другари! Германски другари!

Вадим превежда:

Генералът: — Другари, това е лейтенант Хекер... от Кьолн.

Той изговаря „х“-то като „г“ и преди „от Кьолн“ той прави една малка, многозначителна пауза.

Вадим превежда:

Всеобщото внимание притеснява Грегор. Един от немците, човек на около 50 години, се надига, доближава се до него и пита изпълнен с недоверие: — Ти си немец?

Грегор: — Да.

Човекът: — И се казваш Хекер?

Грегор отвръща с неудоволствие: — Да.

Човекът: — А познаваш ли Макс Хекер?

Грегор, изненадан: — Разбира се, това е баща ми.

Човекът: — Жив ли е?

Грегор: — Естествено...

Човекът: — А ти не се ли казваш Грегор?

Грегор: — Да...

Човекът възторжено: — Та аз идвах винаги с мотоциклета си у вас...

Грегор се усмихва смутено: — Но аз не помня това.

Тихо и развълнувано човекът казва: — Човече, каква среща наистина, ти си значи Грегор.

А Грегор стои пред него и не знае какво да каже. На помощ му идва генералът. Той му подава една голяма пълна чаша и казва: — Дължиш ни тост, лейтенанте. Хайде, покажи сега какво си научил при нас.

Нищо не хрумва на Грегор. Безпомощно той се оглежда наоколо, а след това, подавайки се на някакъв внезапен импулс, казва немного силно на руски: — За моята майка.

И след това на немски: — За моята майка.

И изнива чашата наведнаж.

61 сцена

САН СУСИ

356. Грегор излиза от вратата зад колоните. Той диша дълбоко и разкопчава яката на униформата си.

357. Внезапно той прескача през перилата, пада твърдо, изправя се и седи един миг катс замръзнал. Той е пиан. До изоставената походна кухня са насядали пожарникарите и ядат хляб. Появата на Грегор ги смущава и те се изправят, за да козируват. Той обаче не им обръща внимание и със сковани, неконтролирани и все по-бързи крачки минава край тях.

358. Пред осветения фронт на прозорците той балансира несигурно, но храбро по перилото на терасата. Когато изчезва от нашия поглед, чуваме шум от падане.

359. Грегор лежи на гръб, неподвижен, в една леха.

360. Лицето му. Той отваря очи, без да разбира какво е станало. Наоколо е тихо.

След това чуваме тихият, майчински загрижен глас на една жена: — Грегор, какво направи пак...

Гласът на Грегор смутено: — Изглежда, че паднах, мамо...

Гласът на жената: — Защото не внимавах къде стъпваш...

Лицето на Грегор: той разбира, че лежи на земята, но не знае къде. Гласът му: — Мисля, че някъде паднах...

Гласът на жената: — Защото не внимавах и не слушах... На 8 години започна да пушиш цигари...

С мъка Грегор раздвижва главата си и протяга пипнешком ръка по земята. Неговият глас звучи с усилие: — Мисля, че трябва да стана...

Гласът на жената: — А на 15 вече пиеше ракия. Въобще винаги си бързал...

С усилие Грегор се надигна. Ръцете му се опират на стената. Той се улавя за перилото, което е над главата му.

361. Пожарникарите, които ядат хляб. Те забелязват Грегор. Прибират хляба и се стряват мирно с готови инструменти. Грегор се появява и минава с безразлично край тях. Те гледат след него и отново отпускат инструментите.

62 сцена

ЗАЛАТА В САН СУСИ

362. Грегор върви покрай стечата с огледала. Никой не му обръща внимание. Всички говорят един през друг. Изведнаж някакъв остър глас заглушава обия шум: — Трябва да се обесят...

363. Генералът, делово. — Кажете му, че разбирам неговите чувства. като в припадък: — Точно така, трябва да се обесят. Всички, които още носят униформа. Тази наплач трябва да се унищожи от корен. Иначе никога нещата няма да се променят в тази страна. Иначе след 20 години всичко ще започне отначало...

Той прави жест на огорчение, сякаш е безсмислено да обяснява всичко това на никого. Настъпва тишина. Един от другарите немци казва добродушно: — Гийнал си малко повечко, Херман...

364. Генералът, делово: — Кажете му, че разбирам неговите чувства.

Вадим, който седи до него, превежда: — Генералът би искал да ви каже, че разбира вашите чувства...

Генералът, който премисля всяка своя дума, тъй като никога не е изпадал в подобна ситуация: — Но с чувства политика не се прави... А отмъстителността е лош съветник... Особено за бъдещето.

63 сцена

В ПЪТУВАЩАТА КОЛА С ВИСОКОГОВОРИТЕЛИТЕ

365. Лицето на Грегор. Той е в колата с високоговорителите.

366. Заедно с него пътуват двамата немски другари — онзи, който бе крещял в припадък на гняв, и другият, който го успокояваше. Те гледат към Грегор. Поспокойният, в началото на 40-те, пита: — Каква е сега линията? Към Съветска република ли?

Грегор: — Не ми се вярва.

Другарят: — Тогава оставаме при Брюкселските решения.

367. Грегор смутено. — Нямам представа.

368. Вторият другар е сложил на колената си половин дузина плочи от инвентара на колата с високоговорителите. Една от тях той подава на своя приятел и казва разръзнуван и изненадан: — Я погледни, Курт.

Другият поема плочата и прочита заглавието. Някакъв спомен премивава през лицето му, но той остава сериозен и овладян.

369. Гледаме от колата назад: паваж и дървета, и пейзаж, огрян от слънчевата светлина. Над всичко това надпис:

2 МАЙ 1945

Гласът на Грегор: — Нашите части не водеха повече боеве. Отправихме се назад към Шпандау, за да се поставим на разположение на командатурата.

Това бе нашата първа мирна задача...

64 сцена

ИМЕНИЕ ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

370. Колата с високоговорителите влиза в двора на едно имение и спира. От нея изскача Грегор, последван от другаря, който питаше за партийната линия.

Към своето пъстро цивилно облекло и грубите обувки той носи един елегантен малък градски куфар. Двамата се оглеждат. Дзорът е голям, наоколо са обори и плевни. В дъното, пред една сграда, която прилича на администрация, се виждат двама-трима пивилни. По-напред, край една скърцаща помпа, някакъв човек пълни две кофи с вода. Двамата се насочват към него.

371. Човекът е налял вода и гледа към тях с недоверие. Той е на около 60 години, с лице на земеделски работник. И тримата се гледат.

Другарят казва: — Има ли тук управител?

Човекът: — Той замина.

Другарят: — А кметът?

Човекът: — Той е още в гората.

След кратка пауза другарят казва: — Сега тук аз съм кмет.

Човекът кимва, той явно не е изненадан особено и взима своите кофи. А след това пита: — Вие откъде идвате?

Другарят ствърща, без да набляга особено: — От затвора.

Човекът стиско кимва, сякаш нищо повече не може да го изненада, след това се обръща и гръгва с кофите към оборите.

Другарят го проследява за миг с очи, после поставя куфара на земята, пристъпва до помпата, започва да помпа и когато струята вода потича, той подлага главата си под нея.

372. Обърсвайки водата от лицето си, той се обръща към Грегор без всякаква сантименталност: — Ще ми пуснете ли още веднаж плочата?

Той стои така, изчаквайки, и приглася мокрите си коси. Тишина. Поста-вената плоча започва да дращи. След това през високоговорителя гръмва песента за битката при Рио Харама, като някакъв реквием за всички паднали и като апел за всички, които продължават борбата.

Другари в окопите, пейте всички,

нека другите песни замлъкнат.

Ще пеем песента за фронта на Харама,

където паднаха толкова много братя.

Другарят, който досега е стоял прав, сяда на коритото до помпата, слага ръце на колелете си и леко се привежда напред.

Гранатите в нашите редици

дълбаеха кървави дупки.

Ние прикривахме пътя, бранехме Мадрид,

държахме моста над Арганда.

Отново макове цъфтят в долината на Харама

и ние ги виждаме пред нашите окопи.

Като кърваво червен килим те покриват земята,

в която лежат най-добрите от нас.

Човекът продължава да седи край помпата, всред широкия пуст двор и слуша песента.

По-късно, винаги и навсякъде,

където се съберат работници

ще звучи песента за битката при Харама,

ще възпламенява сърцата за борба.

И един ден, когато удари часът,

когато прогони всички призраци,

целият свят ще стане фронт на Харама,

така както през февруарските дни

65 сена

В ПЪТУВАЩАТА КОЛА С ВИСОКОГОВОРИТЕЛИТЕ

373. Лицето на Грегор. Той пита: — А тука как беше?

374. Другарят, който седи до него, не отговаря веднага. След няколко минути той казва: — Бях два пъти вътре, от 33-а до 35-а и после от 41-ва. За последен път работих в АЕГ в Хенингсдорф. А ти какво мислиш да правиш след войната?

375. Лицето на Грегор, съвсем кратко.

376. И двамата. Другарят: — Много важно нещо е училището, затова съм мислил през всичките тия години...

Грегор: — Аз самия трябва да ходя още на училище. Успях да завърша само седми клас.

Замислен, другарят кима с глава и след малка пауза казва: — Няма да пипаме на дребно, а ще подхванем работата генерално, разбираш ли?

А после пита: — Връщат ли се много като тебе? С армията?

Грегор: — С армията или иначе.

Другарят: — И млади, нали?

Грегор: — И стари, и млади.

Другарят: — А ти къде ще идеш да работиш?

Грегор: — Не е толкова важно.

Другарят: — Е, все ще измислиш нещо.

66 сцена

СЪВЕТСКИ КОНТРОЛЕН ПУНКТ ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

377. Контролно пропускателен пункт на Червената армия. Една табела, руски букви: КПП. Едно плюшено кресло, трима мъже. Колата с високоговорителите се появява и спира. Постът преглежда набързо документите. Саша изскача от колата. Показва своята легитимация; предава разрешителното за пътуване и без да чака да му го върнат, без да се обръща, изтичва нанякъде.

Те са спрели пред някакъв мост, водещ над канал. Колата се придвижва встрани на пътя. Грегор скача от нея. Преди и зад моста са се наредили камioni. Грегор тръгва край тях и се осведомява за нещо.

378. Другарят също излиза от колата. Той носи някакъв картон, обвързан с канап. Дзингис се приближава до него, увива във вестник един хляб и му го подава. С бузите си той имитира дъвчене. Грегор идва и казва: — Намерих кола, която пътува за Ораниенбург.

Другарят: — Благодаря.

379. Те вървят, без да говорят. Другарят носи увития във вестник хляб, а Грегор — картона. Долу в канала няколко войници са нагазили с голи крака в студената вода, а другите ги наблюдават.

На една поляна са спрели танкове с обрънати назад оръдия, както и леки коли. Техника, напусната от хората.

380. Грегор и другарят вървят по моста. Един съвсем млад войник се качва до тях на перилото на моста. Когато двамата отминават, войникът се хваща за юса и с краката напред скача от моста във водата. От брега се чуват радостни възгласи.

381. Двамата се приближават до един отворен камion. Другарят се качва в него, а Грегор му помага, като му подава картона. Колата тръгва, другарят се е изправил и маха с ръка.

382. Грегор гледа след отдалечаващия се камion и също маха с ръка.

Колата с високоговорителите се приближава, Саша скача от стъпалото ѝ, хвърля поглед към другата кола, а след това казва угрижено: — Господи, колко ми е лошо от вчера.

67 сцена

ДРУГО ШОСЕ ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

383. Колата с високоговорителите пътува по шосето.

68 сцена

ПОЗИЦИЯ НА СЪВЕТСКА ПРОТИВОТАНКОВА БАТАРЕЯ НА ЕДИН МАЛЪК ХЪЛМ КРАЙ ШОСЕТО ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

384. Грегор е седнал в отворената задна врата на колата и краката му се люлеят навън. Колата изскачва някакво възвишение и спира.

385. Саша, който седи отпред, скача от колата, като ругае. Той изтичва някъде встрани.

Грегор също слиза от колата, за да се разтъпче. Той се оглежда и открива една съветска противотанкова батарея, недалеч от шосето, на едно възвишение, с насочени към запад дула.

Грегор бавно върви към оръдието, което е най-близо до него. Пред него двама войници, които са съблекли рубашките си, са се изтегнали на слънцето и спят.



386. Грегор прескача през канавката. Изкачва възвишението и поглежда наоколо. Три сърдия и около двајсет души войници. Някои от тях играят футбол, голи до кръста или с разкопчани рубашки.

387. Край средното оръдие са пасядали други и играят домино. Те са седнали върху сандъци от снаряди и туби за бензин, а за маса са поставили също някакъв сандък. Някакъв възрастен старши сержант явно печели, а един младеж, не по-възрастен от 18 години, очевидно губи. Младежът, изглежда, играе отскоро, защото се ядосва и позволява да го ядосват. А другите му се смеят.

Грегор се приближава и поздравява: — Е, какво, няма ли работа?

Някой отговаря: — Тъй вярно, няма работа.

Старши сержантът поставя нова плочка и казва: — Е, видя ли? Затворихме ли те в клезета?

Младежът нищо не казва и всички се смеят. За младежа една пауза е добре дошла, затова той се обръща към Грегор, посочва на запад и пита: — Оттам ли идвате? Видяхте ли американците?

Грегор: — Дотам не сме стигнали.

Някой казва: — Три години не сме виждали американци, защо ни трябва сега да ги виждаме.

Старши сержантът добродушно: — Годеницата му ще го изхвърли, ако не се върне с ордени. Затова иска поне да ѝ разказва за американците.

Той потрива ръце: — Е, какво ще кажеш, ще играем ли още една игра?

Младежът отвръща ядосано: — Тая игра е глупост. Но тебе все пак ще те бия.

Старши сержантът подканва Грегор: — А ти? Не щеш ли да играеш?

Грегор със съжаление: — Съжалявам, но трябва да продължим.

Младежът става и друг заема неговото място. Младежът облича своята рубашка, окачена на оръдието. Това е съвсем нова рубашка с пагоните на младши лейтенант. Той тръгва с Грегор, който бавно се спуска надолу към шосето.

388. Една моторизирана колона се задава в далечината по шосето.

389. Младши лейтенантът казва, сякаш се оправдава: — Пристигнах тук цяла седмица след офанзивата. Бях в артилерийската школа. А по пътя ни се случи авария и престояхме дълго време.

Грегор: — Да, да, случват се такива работи...

Футболната топка тупва до тях. Младши лейтенантът я подхваща с крак и я подава на Грегор. Грегор се затичва и я ритва назад. След това посочва към шосето: — Там иде нещо.

Старши лейтенантът: — Може би идват да ни сменят...

И добавя недоволен: — Тук сме от вчера. Всичко е спокойно. Само днес сутринта откъм Берлин се чу малко пукотевница.

Всиче сме на шосето точно на билото на възвишението. От едната страна там долу е колата с високоговорителите.

390. От другата страна, още отдалечена, се приближава моторизираната колона, шумът на която вече доста време чуваме. Отпред върви един „Т—34“, зад него едно тежко самоходно оръдие, а отзад камиони.

Грегор: — Ще трябва да изчакаме да минат.

Младши лейтенантът е застанал до него. На триста метра от тях танкът „Т—34“ свива в полето и се насочва към базарейта

391. На танка с бели букви е написано на кирилица: „Напред към Райхстага“.

392. Грегор: — Тези пък какво правят?

Старши лейтенантът като в клас. — „Т—34“, оръдия 7,5 см, 160 конски сили, скорост 35 км в час.

Танкът се приближава към базарейта, оръдията на която са разположени в плосък триъгълник с връх, насочен на запад. Играчите на футбол са поставили ръце на хълбоците си, ония, които играят на дмино, са се извърнали и всички гледат към танка.

Танкът извъртва кулата си и стреля. Снарядът пада до най-отдалеченото оръдие, което, ако би било готово за стрелба, можеше да заплашва неговия фланг.

След един миг на пълна изненада, младши лейтенантът извиква: — Но те са пияни...

393. Той оставя Грегор и се втурва към своите хора, като вика напълно безсмислено: — Хей, ние сме свои.

394—396. (Забележка: това, което сега следва, преминава страшно бързо в темпото на действителните събития, които никога не остават повече време огнен за едно единствено решение, като при това дори и вярното решение може да бъде безсмислено. Именно в бързината и неотвратимостта на събитията се разкрива жестокостта на войната).

Артилеристите се втурват към своите оръдия. Първото от тях е вече обрнато срещу танка и стреля.

Младши лейтенантът се спира, без да разбира нищо, и крещи: — Престанете, защо стреляте по вашите...

Танкът стреля още веднъж и този път улучва.

Средното оръдие отваря на стрелбата. Войниците са го насочили срещу танка и показват, че въпреки изненадата могат да се справят бързо със ситуацията. Изстрел, втори, трети.

Танкът прегазва първото оръдие и двама души от обслужката му побягват панически

Танкът е улучен. С ревящ мотор той започва да се върти на едно място.

Младши лейтенантът стои все още изправен, не по-далеч от 20 крачки пред Грегор и не по-далеч от 30 от спрелия танк. Все още вцепенен, с пълно безразсъдство, той постъпва тъй разумно и тъй храбро, както обикновено едно момче си представя офицера.

397. Той се обръща към Грегор и му извиква: — Върнете се назад и до кладвайте.

398. Той вижда още как от танка изскача човек в немска униформа.

399. Младши лейтенантът, в дъното танкът и войникът, след който са излез-

ли и други хора в немска униформа. Немският войник вдига шмайзера и стреля. Парчета плат се откъсват от рубашката на младши лейтенанта.

400. Виждаме ръцете му, които се свиват в спазма на гърдите му. Между пръстите бликва кръв.

401. След това цялото движение се забавя. Времето на последната секунда. Неговото лице, което иска да се наклони встрани към раната, но е подхвърлено нагоре, изкривено от болка или прояснение, тялото му, което се повдига от земята, почти в скок, а след това бива отхвърлено назад и после едно спокойно, въртящо се, почти красиво падане, докато най-сетне той пада на земята, върху която остава да лежи спокойно.

402. Саша тича по възвишението нагоре с пистолет в ръка. Той достига Грегор, който стои изправен пред тази битка и го блъсва на земята, за да загине. Един откос куршуми профучава над тях.

403. Тежкото оръдие от челото на колоната, на някакви триста метра, започва да се придвижва към тях.

434. През нивите атакува верига германци. На преден план простреляният танк, който започва да гори.

405. Притичвайки, приведен Дзингис се приближава със своя шмайзер. Саша му заповядва. — Назад!

Те тичат и пълзят по канавката.

406. Достигат до колата с високоговорителите. Саша сяла на кормилото, а Грегор и Дзингис скачат отляво и отдясно на стъпалата. Вижда се как средното съединение от батареята продължава да стреля. С шум колата тръгва на заден ход.

407. През стъклото на шофьора: малко размазано картината на битката.

408 Саша върти кормилото силно надясно и казва: — Дано не ни улучат...

409. Грегор на стъпалото на колата. Той се опитва да погледне назад. Там е височината, на която вече нищо не може да се различи освен черни кълба дим, които излизат от горящия танк. Чуват се откоси на шмайзери, немски и съветски.

Край колата прелетяват дървета, кръстопътят остава в далечината и изчезва. Главата на Грегор, все така обърната назад, с някакъв отчаян израз на лицето, като че ли той иска отново да се върне на височината, като че ли би трябвало да бъде там, а след това само голият пейзаж, над него тясна ивица черен дим.

И никакъв изстрел.

69 сцена

СЪВЕТСКИ КОНТРОЛЕН ПУНКТ ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

410. Контролно пропускателният пункт от предишния ден. Танкове с накачени по тях стрелци се приближават откъм брега. Валяло е дъжд.
Надпис.

3 МАЙ 1945

Гласът на Грегор: — Сутринта на втори май около тридесет хиляди души от обкръжените в Берлин германски войски бяха успели да пробият на запад. Загубите и от двете страни бяха големи.

Колата с високоговорителите се приближава и спира почти на същото място, както предишния ден. Но сега картината е променена: на контролно пропускателния пункт войниците са със заредени шмайзери и проверяват внимателно документите, танковете са подредени в колона с работещи двигатели, по камиони и танкове са се накачили стрелци. Войната отново се е върнала.

411. Саша и Грегор слизат от колата и се насочват към командира на частта, който с осем или десет офицери е застанал край шосето с карта в ръка.

Командирът: — И така да обобщим. Тригед ударни колони на противника са разпръснати. По странични пътища те се опитват да се измъкнат. Много от тях са облечени цивилно. Друга част носи съветски униформи и използва пленени съветски оръжия. По всяка вероятност между тях се намират и видни националсоциалисти. Нашите части имат големи загуби. За това — никаква прошка.

Офицерите козируват и се оттеглят. Едва сега подполковникът забелязва Саша и Грегор. Те козируват и Саша докладва: — Старши лейтенант Циганюк.

412. От маншета на ръкава си той изважда лист хартия и го предава на

подполковника, който, след като го прочита, казва напризнено: — Тъй, искате да агитирате, така ли?

Саша: — Тъй вярно.

Подполковникът: — А от мен искате да ви прикривам?

Саша: — Тъй вярно.

Подполковникът, грубо: — Няма да си мръдна и пръста, приятелче. Моите хора ще разчистват сметките с немците.

Саша е ядосан, но отвърща коректно: — Обръщам ви внимание на заповедта на командира да постъпите така, че да се избегнат излишни загуби.

Подполковникът: — Не ставай смешен, приятелю. Немците нямат ли същата заповед? По-добре агитирай тях, а не мене...

70 сцена

СЕЛСКА КЪЩА КРАЙ ЕДНО ШОСЕ, ЗАПАДНО ОТ БЕРЛИН

413. Един склон, който леко се спуска към едно езерце, край което растат няколко дървета. Зад него ниви, граничещи със селски път, отдалечен на около 200 метра.

Един уплашен женски глас: — Тук досега всичко бе спокойно, тук нищо не се е случило. Оттук не е минал нито един войник. Само снощи имаше шум по шосето, но ние мислехме, че това са руснаците.

Гласът на Грегор: — Може ли да се мине долу през водата?

Гласът на жената: — Да, по мостчето.

414. Колата с високоговорителите е спряла горе на склона на някакъв път, на който е разположено селско стопанство — къща, обор и плевни. На външната порта стоят Грегор и селянката, жена на около 40 години. Саша, застанал до колата, гледа през бинокъла, към шосето. Грегор остава жената и отива при него, а жената влиза в къщи. Саша сваля бинокъла от очите си и казва: — Да рискуваме ли?

Грегор вдигна рамене.

Саша: — Намери някаква бяла кърпа.

415. В двора Дзингис е яхнал един неоседлан кон и се разправя с него по киргизки. Един възрастен мъж води коня в кръг, теглейки го за юздата. И с него Дзингис се разговаря на киргизки.

Пред вратата на къщата са се изправили едно 10-годишно момче и едно 6-годишно момиче. Със сериозни лица те наблюдават ездача. Недоверие и любопитство се борят в тях. Отнякъде се чува гласът на Саша: — Дзингис!

Дзингис скача от коня. Той произнася пред стареца още една кратка, страстна реч, посочва коня и след това изтичва в посока на гласа на Саша. Срещу него в двора се появява Грегор. Той иска да влезе в къщата.

416. На вратата той среща жената и едно момиче, което е може би на 14 години. Те мъкнат чаршафи и завивки. Жената спира, а момичето, тичайки, се скрива в зимника. С ръка жената отправя другите две деца в къщата. Грегор: — Имаме нужда от малко бял плат.

Тя не го разбира. Тогава той ѝ обяснява: — За да направим знаме.

И прибавя: — Сега ние тук не водим война.

Без да продума, жената се обръща и влиза в къщи.

417. Грегор чака. Той се оглежда. Старият изчезва с коня в обор. Дворът е пуст. До вратата на къщата, опънати на рамки, висят кожи от зайци. Грегор ги разглежда. Покрай него се прокрадва вътре в къщата 14-годишното девойче. Но децата се появяват отново заедно с едно котенце. Грегор го маме: — Пис, пис, пис...

418. Момчето вдига котенцето и се отдръпва крачка назад.

419. Под заешките кожи има пейка, на която са поставени празни чували. Грегор поставя крака си на пейката и с края на чувала започва да лъска ботушите си.

420. Децата го наблюдават със същото недоверие и любопитство, както преди малко Дзингис при ездата. Изведнъж прозвучава музика. Момчето пуска котенцето и изтичва край Грегор.

421. Старецът наднича удивен през вратата на обор.

Саша се показва на пътната врата:

— Гриша, немци идват.

422. Грегор изтичва. На вратата се появява селянката с бял чаршаф в ръка.
423. Момчето е застанало до колата с високоговорителите и гледа възхитено в нея. Грегор се приближава до колата. Саша му подава микрофон. Дзингис забелязва момчето и го пропъжда с пляскане на ръце, както се плашат кокошки.

424. Момчето ужасено побягва назад.

Виждаме, че колата с високоговорителите е заела позиция няколко метра по-надолу по склона. Музиката престава.

425. Саша гледа насреща към шосето. Натам е обърнал очи и Грегор, който държи микрофона в ръка. Той поглежда за миг едно листче в ръцете си и след това отново към шосето. Там виждаме тичащи хора, някакъв безпорядък от хора и автомобили, между които забелязваме и един „хорх“. И над всичко това прокъттява гласът на Грегор: — Внимание, внимание! Германски войници и офицери, защото продължавате войната, която е загубена?

426. Докато Грегор говори, Саша наблюдава през бинокъла. Грегор: — Хитлер е мъртъв.

427. През бинокъла виждаме: бягащи хора, униформи, цивилни, жени, някаква количка, натоварена с багаж, човек, въоръжен с танков юмрук. Някои се спират и сякаш се вслушват в гласа от високоговорителя. Но след това продължават двойно по-бързо.

Гласът на Грегор: — Предайте се, защото иначе не ще избегнете унищожителния удар на Съветската армия...

428. Грегор и Саша. Откъм двора към тях се приближава старецът с една летва, на която е закачил чаршафа.

Грегор: — Страхуват се.

Саша: — Обърни се направо към тях.

Грегор: — Германци, не бягайте. Чуйте ме. Елате при нас. Тук е вашето спасение, там — вашата смърт.

429. Дзингис и старецът се мъчат да закрепят знамето на колата с високоговорителите. Чуваме гласът на Грегор: — Накъде бягате, германци? Войната свърши. Предайте се и ще живеете...

430. Саша гледа през бинокъла.

431. Старецът внимателно закрепва летвата.

432. Саша сваля бинокъла от очите си: — Отидоха си.

Грегор отпуска микрофона и казва на Саша: — Пусни музика.

433. Шосето е празно. Грегор, изправен на склона, е скръстил ръце. Музиката започва.

434. Грегор гледа замислено надолу към шосето. Застанал до колата, и старецът гледа натам. Само Дзингис има работа. Той поставя дървени клинове под колелата. Грегор се обръща, тръгва към колата и иска да се качи.

435. Погледът му попада на стареца, който сочи с индиферентен жест на долу по склона. Грегор се обръща.

436. Двама мъже, единият мъкне другия през езерцето. Гласът на Грегор: — Саша...

437. Саша се появява на вратата и поглежда през бинокъла.

438. През бинокъла: едно слабо момче в твърде широка за него униформа с мокри от водата панталони и твърде големи за него обувки. То подкрепя един изтощен войник, чийто крак е превързан.

439. По-късно: край оградата на селския двор са насядали на земята пленници. Това са хора от различни родове войски, младежи, членове на Хитлеровата младежка организация, половин дузина цивилни, няколко девойки в униформи, няколко добре облечени офицери, всичко около 30 души, всички уморени, мръсни, небръснати, хора, които от дни може би за първи път почиват.

На портата е застанал Дзингис с окачен на гърдите шмайзер. Оттук той може да наблюдава насядалите край оградата, както и двора, където до стената на обора лежат ранените.

440. През нивите се приближава нова група в безпорядък. На шосето чакат други, явно колебаейки се, а трети продължават пътя си.

441. Шосето. Те са там и поглеждат насам. Но движението при тях не спира. Някаква кола, теглена от коне и пълна с войници, минава напред, следвана от колхоздачи.

Гласът на Грегор: — Германски войници на шосето, вашите другари решиха правилно.

Последвайте ги. Не се двоумете повече. Съветското командване ви гарантира живота.

Погледът се спира на нивите и минаващите през тях хора.

442. Гласът на Грегор: — Внимание, сега хвърлете оръжието.

Виждаме Грегор с гръб към нас почти в средата на картината. Немците край езерцето изпълняват неговите команди: — Приближавайте се по единично и на разстояние един от друг...

До Грегор застава Саша, който е окачил на гърдите си германски шмайзер.

Гласът на Грегор: — Хвърлете и пистолетите... Също и гранатите...

Първите са вече изкачили възвишението и са пред нас.

443. Саша ги посреща, небрежно окачил шмайзера. В цялото му държание има рутина и липса на всякаква тревога. Саша се спуска надолу по склона, а край него нагоре се движат войниците с вдигнати ръце. Липата им са изтопени, затворени, недоверчиви, засрамени. Отново няколко, които са почти деца. Има и ранени. Общо около двадесет души. Почти всеки носи и някакъв багаж.

444. Грегор ги оставя да минат край него, а отзад Дзингис им сочи къде да се разпределят. Ранените минават в двора, където жената и девонката ги наблюдават. Последният, който преминава край Грегор, някакъв подофицер, як мъж в края на двадесетте години, казва сухо с берлински акцент: — Здравей, земляк...

445. Саша е край езерцето и събира хвърленото от немците оръжие. Грегор се спуска по склона към него и също се натоварва с шмайзери и пушки. Те не говорят, нито показват своята гордост. Но начинът, по който прибират оръжието като непотребна вещ, сочи, че за тях войната действително вече е свършила.

446. По-късно. Пред купчината оръжие, струпана пред селската къща, е застанало десетгодишното момче. Встрани колата с високоговорителите продължава да стои на старото си място. Дзингис се е облегал на радиатора и обглежда пленниците, които едновременно са станали близо 60 души. Саша и Грегор са седнали на стъпалото, а пред себе си са поставели на два санджка една дъска, върху която Саша реже хляб

Четиринадесетгодишното момиче е изнесло порцеланов супник, в който жената насипва супа. Момичето донася внимателно горещия порцелан на Грегор и Саша и поставя супника на дъската. После казва плахо, без да ги поглежда: — Добър апетит.

447. Хора, които ядат. Внимателно, жадно, наслаждавайки се на храната. Лица, които постепено започват да се отпускат.

Берлинчанинът: — Една чиния супа, един райх и никакъв фюрер...

Никой не се смее.

448. Дзингис е клекнал пред радиатора на колата и събха с лъжица от едно канче. Той мами някого с пръста си и намигва с едното око.

449. Малко по-далеч от него са застанали десетгодишното момче и неговата сестричка, които изпитателно поглеждат към Дзингис, но не се помръдват.

450. Грегор и Саша сърбат заедно от супника.

451. Всички ядат.

И изведнаж, повдигайки облак прах зад себе си, с трясък пристига едно самоходно оръдие, нарушавайки обедното спокойствие, и спира с блокиращите вериги между пленниците и колата с високоговорителите. Оръдието е насочено към къщата. Командирът на оръдието вика: — Пристигна подкрепление.

Той скача от оръдието, последван от своите хора. Саша се надига и казва строго: — Първо доложете, както се полага.

Командирът на оръдието, един фелдфебел, не бърза да заеме старателна, войнишка стойка и долага: — Явява се фелдфебел Сидоров със своето оръдие и четири снаряда.

Саша: — За какво ми са вашите четири снаряда? Вървете по дяволите!

Фелдфебелът обидено: — Слушам.

Оръдието се отдалечава.

452. На двора, пред вратата на плевника е застанало момче на около петнадесет години с кръгло детско лице, белязано от умора и страдание. То казва: — Трябваше да минем през моста на Шпандау. Лейтенантът каза, че трябва с бой да направим път за фюрера. Наоколо имаше много убити. Аз тичах като луд. Плавашът летеше из въздуха... Навсякъде се чуваха викове. Когато свих зад ъгъла, усетих, че на крака ми е топло...

453. Той е седнал на земята. Държи единия си крак опънат напред, обувка-

та е събута, панталонът разрязан, а около крака е завит някакъв парцал, почернял от изсъхналата кръв. Момчето плаче беззвучно.

Старият селянин е седнал до него върху едно магаре за рязане на дърва. До тях е и селянката. Тя се навежда към момчето и пита: — Искаш ли да останеш тук?

454. Момчето се вира в нея, без да разбира.

455. Старецът се смъква от магарето за рязане на дърва, оглежда се предпазливо, а после отваря една малка вратичка, която води в плевника.

456. Те повдигат момчето и го внасят в плевника. След това жената отново излиза и затваря вратата зад себе си.

457. Някъде встрани между плевниците седи жена на около 40 години, облечена в лоденово палто, с панталони анцуг, но с елегантна кърпа на главата си. Тя казва с упрек: — Трябваше да изчакаме всичко у дома. Всеки ще ти каже, че ти винаги си бил само идеалист...

До нея седи подтиснат мъж на 50 години с кафяви бричове, пивилно сако и мръсно лятно пардесю. Той казва мрачно, без да я поглежда: — Ако ще трябва да се ходи в Сибир, то нека да бъде поне със семейството...

458. Грегор и Саша продължават да седят на стъпалото на колата. Момичето вдига супника. Саша става. Пред Грегор е застанал берлинчанинът.

Грегор: — Можете ли да ми направите списък на всички пленници?

Берлинчанинът е изненадан, но след това чуква леко токовете си и казва: — Тъй върно. Мога.

Грегор: — Как се казвате?

Берлинчанинът: — Вили Зомер.

Грегор: — Откъде сте?

Берлинчанинът: — От Берлин. Отдавна можеше да съм си в къщи. Трябваше само да се облека цивилно и нямаше да ме хванете.

Грегор: — А защо се помъкнахте с другите? Не ви ли беше ясно, че войната е загубена?

Берлинчанинът: — Беше, а после престана да ми бъде ясно.

Грегор, иронично: — Човек цял живот се учи...

Берлинчанинът: — А ти говориш чудесно немски.

4 9. Късен следобед. Един единствен морски офицер бавно идва по възвишението нагоре. Долу край езерцето Дзингис, Вили и един друг пленник прибират оръжието.

Гласът на Грегор: — Внимание! Германски войници. Минете към нас. Не продължавайте да вървите към нещастieto си. Тук са вече много ваши приятели. Последвайте ги. Не се двоумете.

Морският офицер се спира на известно разстояние и козирува: — Кой е тук старшият офицер?

460. Грегор го гледа удивен, а Саша, застанал до вратата на колата, не може нищо да разбере. Грегор превежда: — Той търси старшия офицер.

Саша казва многозначително: — Това съм аз.

Той слиза от колата и тръгва към германеца. Грегор оставя микрофона и го последва.

461. С важен израз на лицето Саша, следван от Грегор, слиза надолу по склона. Те спират. Германецът козирува, Саша също. Германецът казва: — Капитан Маас.

Саша отвръща: — Старши лейтенант Циганюк.

Капитанът откачва своя кортик, пристъпва крачка към Саша и му предава кортика. Саша го приема. Капитанът козирува, Саша козирува. След това Саша се отмества встрани и прави вежлив жест, посочвайки на капитана пътя към пленниците. Капитанът минава край него в коректна стойка.

462. Саша е седнал в кабината на шофьора. Той измъква кортика от ножницата и го разглежда. Явно това му доставя радост. Той окачва кортика зад себе си на стената на кабината.

463. Дзингис и двамата пленници идват, натоварени с оръжия, нагоре по склона. Вили изтичва напред, спира се пред Грегор и казва: — Отсреща има един, когото познавам. Мога ли да отида при него?

Грегор му подава микрофона и казва: — Говорете...

464. Саша държи изумен микрофона в ръка. Грегор: — Е, хайде.

Вили прочиства гърлото си и започва да говори несръчно и твърде бързо: — Внимание, внимание!



Но след това веднага променя тона: — Ерих, Ерих... Чуй ме. Чуваш ли ме? Хайде махни с ръка, ако ме чуваш... Тук е Вили. Тук говори Вили Зомер. Аз ти говоря оттук, от къщата, където е бялото знаме... Ела при нас, преди да пукнете някъде по пътя...

Грегор поглежда през бинокъла, сваля го и казва: — Идват.

След това отново поглежда през бинокъла: — Осем души.

465. В дъното пленниците се строят за тръгване. Те са междувременно към 120 души. Саша казва: — Стига вече. Стана тъмно.

Той се качва в колата.

Грегор и Вили. Грегор започва да навива кабела на микрофона и казва: —

Тръгваме.

Вили пита плахо: — Накъде? Към Русия, нали?

Грегор: — Да.

Вили: — Ще изкараме няколко години, а?

Грегор: — Няма да е много леко.

Вили: — Да, ти си бил вече там.

Вили се отдалечава. От високоговорителите се разнася народна песен. Грегор поглежда през бинокъла. Саша: — Свършвай, свършвай вече...

Грегор: — Тези не бързат...

466. През бинокъла: хората вървят през полето, осем души, които се приближават до езерцето.

467. Грегор продължава да намотава микрофонния кабел през лакета на ръката си. Той почти е достигнал до колата. Вълновете на изстрели. Грегор бързо се обръща. Пленниците също

извържат глави. Вили е спрял на половината път до пленниците. Чува се, че на шосето стрелят картечници.

468. Виждаме как на шосето са спрели два камиона. Пристига и трети, който спира до тях. Върху камионите са монтирани картечници. Те стрелят по хората, които са край езерцето и идват да се предадат. Виждаме как хората се пръскат и залягат в прикритие.

469. Грегор е до колата, микрофонът — върху капака на мотора. Грегор поглежда през бинокъла и казва: — Това са СС-овци.

Вили притичва: — Ще ни избият.

Започва стрелба. Грегор и Вили залягат. Един откос попада в къщата. Чува се шум от счупени стъкла.

470. Купчината с оръжие. От двете страни на нея са залегнали Грегор и Вили: — Ще ни избият, казвам ти! И то в последната секунда! Дай ми моля ти се някакво оръжие.

Грегор се колебае, а после поглежда към двора.

471. Пленниците в двора тичат в безпорядък. Някои искат да излязат през портата. Дзингис, който е застанал там, крещи: — Лягай!

След това пуска един залп от своя шмайзер над главите на хората.

472. Саша се появява със своя немски шмайзер и заляга до колата.

473. Малкото десетгодишно момче изтичва към къщата, а сестричката му остава на открито.

474. Грегор и Вили, който очаква отговор. Минава една дълга секунда, след което Грегор заповядва: — Върви в двора.

475. Един картечен откъс попада в колата с високоговорителите. Но плочата продължава да се върти и над всички се носи немската народна песен.

476. Шестгодишното момиченце продължава да стои изоставено, неподозиращо опасността, захапало едното пръстче в устата.

477. Грегор взима един немски шмайзер, освобождава предпазителя и започва да стреля. Внезапно чува до себе си също стрелба. Обръща главата си и вижда, че д'онего е залегнал Вили, който стреля... Грегор отново поглежда напред и продължава да стреля.

478. Долу в полето някой е улучен. Но другите са се пръснали и започват също да стрелят срещу камионите на шосето. Народната песен е свършила междувременно. Чува се само как иглата стърже по плочата, която продължава да се върти.

Един след друг камионите от шосето потеглят и стрелбата оредява.

Настъпила е тишина, само плочата продължава да се върти напразно.

479. Грегор зад своя шмайзер.

480. Вили.

481. Момиченцето, все още неподвижно.

482. Дзингис сменя пълнителя на своя шмайзер. Чува се металическия звук.

483. Селянката изтичва от къщи към момиченцето, хваща го за ръка и го помъква към двора, безмълвна от закъснелия ужас. И едва сега детето започва да плаче.

Пленниците един по един започват да се надигат от земята.

Грегор и Вили също стават. И двамата изпитват някакво неудобство. Вили хвърля своя шмайзер върху купчината оръжие. Тишина. Вили се обръща и тръгва към двора. И двамата мълчат.

484. Грамофонната игла върху спрялата плоча.

485. Вили се приближава до портата. Тук е застанал морският капитан, който с презрение, но истински потресен, казва: — По дяволите, немци стрелят срещу немци.

Вили: — А вие можете ли да си...

Дзингис ръкомаха и иска от пленниците отново да се строят.

486. Грегор взима микрофона от радиатора на колата.

487. Долу хората минават край езерцето и носят някого на ръце. Шосето е празно, в далечината се чува чумът от отдалечаващите се камиони.

488. Грегор се появява иззад колата, намотавайки кабела, и в момента, когато се качва в колата, случайно обръща глава.

489. Лицето на Грегор.

490. Саша лежи по корем, едната ръка под тялото, другата отметната встрани (малко по-далеч лежи неговият шмайзер), главата му опира до колелото на колата. Земята е леко разровена, сякаш той я е изринал с челото си. Тялото му

е отпуснато като в сън и същевременно в него има нещо окончателно: Саша е мъртъв.

491. Шосето е празно, а само в далечината, там, където то се губи във въздуха, виси облак прах.

492. Грегор с гръб към нас и гласът му, в който долавяме отчаяние и омраза: — Спрете! Свине такива, убийци.

Той взима микрофона и ние чуваме гласът му: — Защо не престанете да стреляте, идиоти!

493. Нагоре по склона. Виждаме Грегор, колата с високоговорителите, къщата. Гласът на Грегор: — Защо не можете да престанете, престъпници? Но ние ще ви пилнем, няма да ви се разминем.

494. Картината се отдалечава и ние виждаме Грегор, едвам забележим, селската къща, езерцето, шосето, полето.

И гласът на Грегор: — Аз няма да забравя това, ще ви преследвам, докато пукнете. За вас вече няма да има спокойно къгче на тази земя... Докато разберете, че със стрелбата вече е свършено.

495. Дълго се вираме в лицето на Грегор. Здрачава се. Гласът на Грегор почти тихо: — Докато разберете, че наистина трябва да се сложи край на стрелбата...

496. Той се е облегнал отзад на колата с високоговорителите и наблюдава как пленниците потеглят, конвоирани от други червеноармейци. Един от тях излиза от редиците. Това е Вили. Те са застанали пред колата.

497. Вили: — Можеш ли да предадеш едно писмо в къщи? Не е далеч от Александър плац...

498. Грегор поема плика и откопчава джоба на рубашката си: — Не се тревожи, ще го намеря.

499. Колоната на пленниците по един селски път. Конвоят върви от двете ѝ страни. В опашката бавно следва колата с високоговорителите.

500. Грегор е седнал отзад в отворената врата на колата, която бавно, полюшквана от неравностите на пътя, се отдалечава.

Гласът на Грегор: — Аз съм германец.

Аз бях на 19 години.