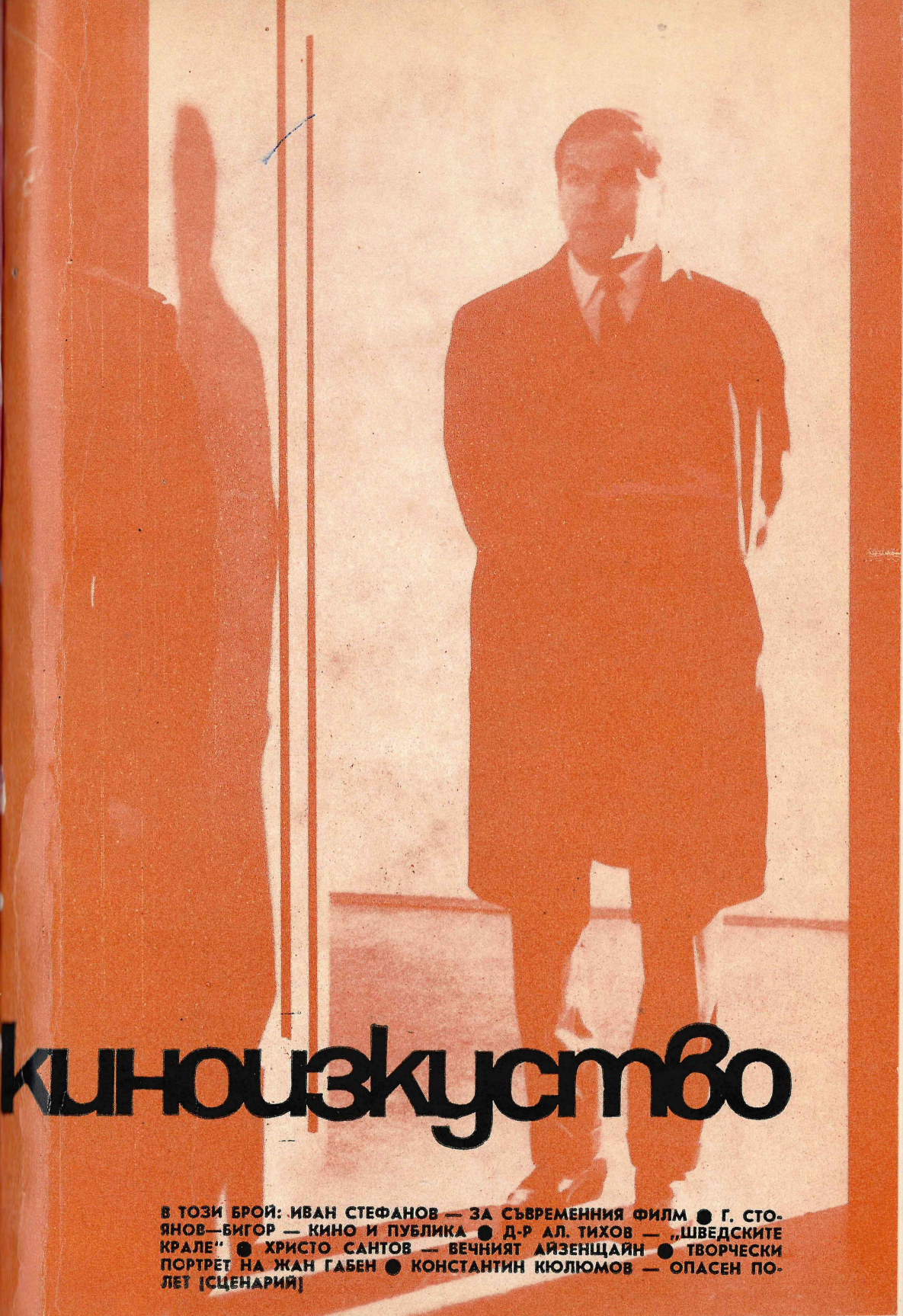
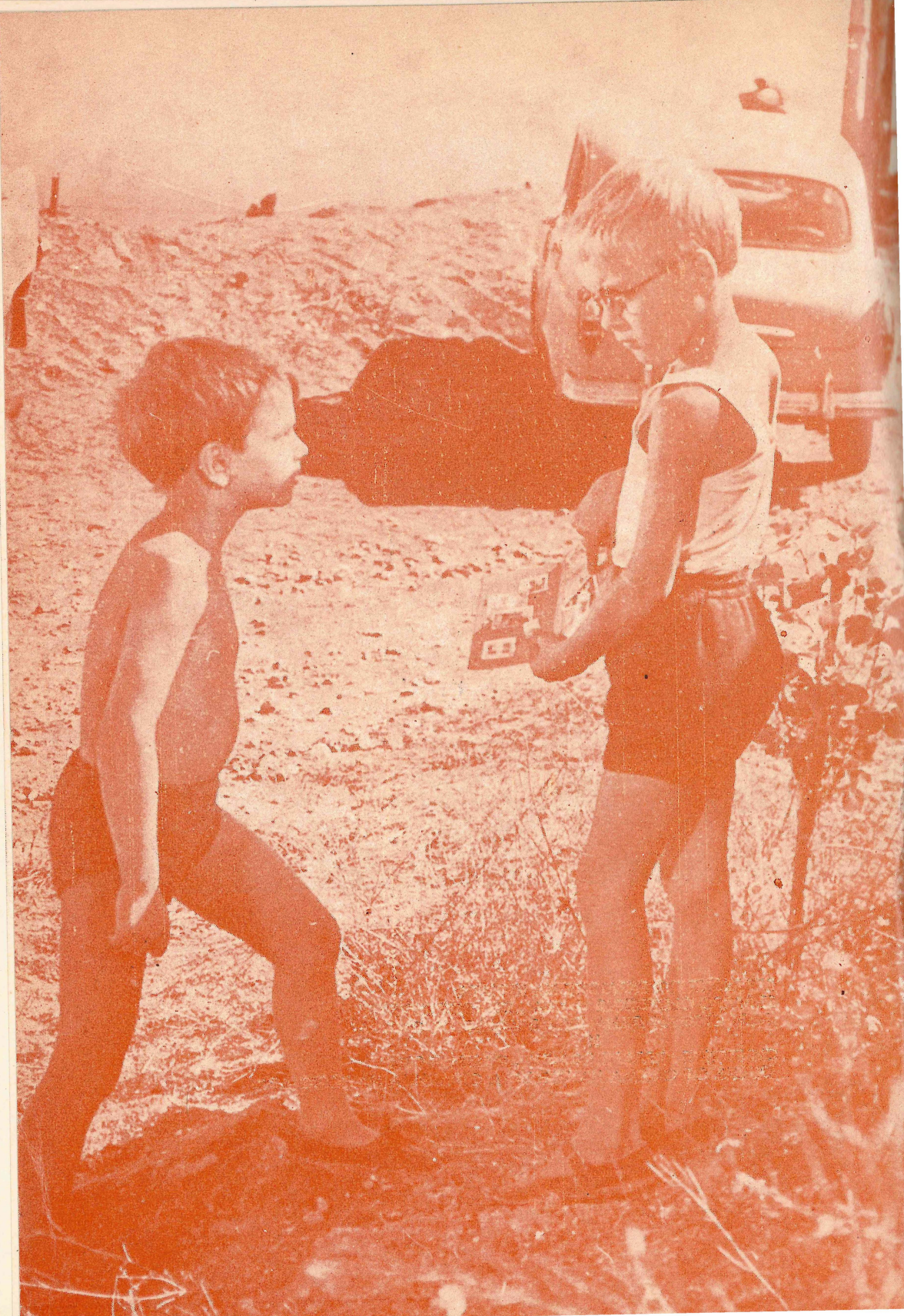




киноизкуство

В ТОЗИ БРОЙ: ИВАН СТЕФАНОВ — ЗА СЪВРЕМЕННИЯ ФИЛМ ● Г. СТО-
ЯНОВ—БИГОР — КИНО И ПУБЛИКА ● Д-Р АЛ. ТИХОВ — „ШВЕДСКИТЕ
КРАЛЕ“ ● ХРИСТО САНТОВ — ВЕЧНИЯТ АЙЗЕНЩАЙН ● ТВОРЧЕСКИ
ПОРТРЕТ НА ЖАН ГАБЕН ● КОНСТАНТИН КЮЛЮМОВ — ОПАСЕН ПО-
ЛЕТ [СЦЕНАРИЙ]





**кино
изку
ство**

г о д и н а

2 3

бр. 2, февруари 1968

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

с ъ д ъ р ж а н и е

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ЧУВСТВО ЗА ПЕРСПЕКТИВА

ИВАН СТЕФАНОВ — ЗА СЪВРЕМЕННИЯ ФИЛМ

Г. СТОЯНОВ—БИГОР — КИНО И ПУБЛИКА

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „ШВЕДСКИТЕ КРАЛЕ“

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ХРИСТО САНТОВ — ВЕЧНИЯТ АЙЗЕНЩАЙН

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ШВЕДСКИЯТ ФЕНО-
МЕН И СИТУАЦИЯТА В НОВОТО ШВЕДСКО
КИНО**

ХРИСТО САНТОВ — ЖАН ГАБЕН

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ХРОНИКА

**КОНСТАНТИН КЮЛЮМОВ — ОПАСЕН ПОЛЕТ
(СЦЕНАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков 11, III етаж

тел. 87-91-11, втр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97

каса — 87-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата Георги Георгиев
във филма „Прокурорът“. На втора страница на
корицата френският актьор Жан-Пол Белмондо

ЧУВСТВО ЗА ПЕРСПЕКТИВА

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

„... Именно на младежта предстои същинската задача за създаването на комунистическото общество.“

Ленин

Чувството за перспектива е било винаги отличителен белег на комунистите. Самото учение на комунизма е една перспектива, предвидена и доказана със силата на научните аргументи. Самата действителност на социализма е едно развитие с посока бъдещето. И ние виждаме как това чувство, оплодено от мисълта и енергията на хилядите, бележи всяка по-значителна стъпка в нашето развитие.

Чудно ли е тогава, че сега партията се обръща с такава сила и острота към проблемите на младежкото движение, че ги поставя в центъра на вниманието на цялата наша общественост? В младежта е бъдещето на нацията, бъдещето на комунистическото дело. В процесите на нейното формиране и изграждане са съпричастни всички идеологически институти и сектори. И всеки от тях трябва отчетливо и ясно да види своето място и осъзнае своята отговорност. От тази грижа, от тази мисъл са пропити тезисите на др. Тодор Живков, които станаха основа в работата на партийния пленум за младежта и последвалия го единадесети конгрес на Комсомола. Сега ние можем с пълно основание да кажем: рядко някое събитие е успявало така да раздвижи умовете, да предизвика такива плодотворни дискусии, мнения, мисли и предложения, както това направиха тезисите. Вече бе изтъкнато, че идеите, които те ни предлагат, не са тясно ведомствени въпроси на една организация (в случая на Комсомола). Те се отнасят до общонационални и общополитически проблеми, а също така и до проблеми от естетическо естество. В тази статия искам да се докосна само до отделни аспекти на това идейно богатство.

Стигнахме до това — възпитанието на младежта е грижа и повеля за цялата общественост. Естествено е да се запитае къде е мястото на художественото творчество в тази повеля. Ние с

основание говорим, че формирането на личността не бива да бъде сух и безстрастен процес, че той не бива да взема формата на премъдри поучения. „Възпитанието на комунистическата младеж — казваше Ленин — трябва да се състои не в това да ѝ се поднасят всевъзможни сладки приказки и правила за нравственост.“ И тогава с десеторна и стократна сила изпъква необходимостта изкуството да се постави в служба на възпитателния процес. Не като дребно утилитарно използване и тесногърдо тълкуване, а като висок пример, като полет на мисълта и чувството, като неотразимо обаяние на художествения образ. Тезисите отчитат тази особеност и важното място на художественото творчество със съзнанието, че най-пряко и най-силно въздействие върху младежките умове и души оказват произведенията на литературата и изкуството. Следователно тук става въпрос не за второстепенни и периферни неща, а за проблеми, които засягат същността, предназначението на изкуството, художествения и гражданския дълг на творците. По ленински тяхната дейност се разглежда като част от общопартийното дело, с доверие и надежда тя се призовава за съдействие в общите задачи.

Важно естетическо значение има разработката на идеята за двете правди в нашия живот и отношението на изкуството към тях. В основата на изкуството трябва да бъде голямата правда на живота, с големите истини и перспективи, озарени от комунистическите идеали. Следователно изкуството не само трябва да черпи перспективи и идеали от живота и посоките на развитието ни, но и да ги претворява, да ги връща на живота, на хората. Толкова повече това се отнася за киното, защото неговата аудитория е несравнимо по-многобройна от аудиториите на литературата, театъра, живописата и т. н. И трябва да се каже, че големите творци на социалистическото киноизкуство за това са били големи и са оставили име в историята, защото са имали не само като тема, а и като верую главните истини и тенденции на своето време. Александър Довженко например различаваше в голямата тема двудеинен момент: необходимостта от голямата тема и големите проблеми на времето за изкуството и след това (или заедно с това) — голяма искреност, голяма правдивост на майстора художник.

Трябва ли да се подчертава колко съществено и необходимо е осъзнаването на тази истина от нашите кинодейци? Да пронизва всеки техен замисъл, всеки техен филм, да се предава на зрителите, да осъществява контактите с тях чрез нея — това е високото партийно изискване пред творците на българското кино.

Тезисите насочват вниманието ни към друг съществен пункт. Др. Тодор Живков определя изкуството и културата като едно от главните направления при социализма, където младежът може да прояви своите способности и да ги развива. Тук отново сме изправени пред един нов проблем, продиктуван и наложен от живота. Младежта не се разглежда само като обект на възпитателно (в това число и естетическо) въздействие. Тя не е вече само консуматор на естетически ценности. Тя живее с амбицията да бъде и техен създател.

Аргументи? Могат да се посочат най-малко два от най-солидните. И то само от киното.

Говорим за художествена самодейност. И за най-новия ѝ клон — кинолюбителското движение. Пред очите ни с всяка измината година се умножават хората с кинокамери. Мнозина от тях

не се задоволяват да се снимат за спомен със семейството си, с приятелите. Те искат да правят филми — със замисъл, със своя тема, адресирани към определен кръг зрители. И вече ги правят. Първите стъпки бяха несигурни или неопитни. Но времето на първите стъпки отмина. Дойде времето на първите награди. И е ясно, че тази „кинозапаляяковщина“ тепърва ще ни поднася изненади. И ще ни поставя сериозни въпроси. Онези, които поради високомерие или снизхождение не искат да го разберат, са най-малкото непроситими късогледни. И е време да се запитае докъде сме стигнали, какво не достига на кинолюбителите, да се отсее манията от творческото отношение, да се превърнат тези клубове в центрове за естетическа кинопросвета, от която така много се нуждаем...

След това навлизането на млади кадри в кинематографическата професия, на млади сценаристи, режисьори, оператори и актьори е необходимо не само по „възрастови причини“ — за това, че професията естествено и постоянно трябва да се подмладява. Тези хора идват и ще идват с нови хрумвания и идеи, ще внесат свежест, разнообразие, нова проблематика в киното. Постоянният приток на млади хора е жизнен въпрос за всяко национално изкуство и киното не бива да живее с илюзията, че може да мине без него.

И веднага нещата опират до някои практически положения, до съществуващи противоречия и неясноти, с които се срещаме ежедневно. Какво имам предвид?

Духът на тезисите е дух на доверие и вяра в силите и възможностите на младежта, в това число и на творческата младеж (читателят ще ми прости този приблизителен термин). Напоследък опитът показва, че и кинематографическата младеж заслужава такова доверие. Но у нас тя все още бавно и трудно си пробива път към екрана и опитахме ли се да си представим общите очертания на картината, в съзнанието ни ще се мернат само няколко имена. Получава се така — завършат хората образованието си, после си губят времето в изчакване или работят като асистенти. На практика се пилее ценен материал или ако се изразим с езика на икономистите, не се използва рентабилно.

Вярно е, че съществуват обективни пречки и докато те не се преодолеят, едва ли ще настъпи радикално разрешение. Ние произвеждаме много малко на брой художествени игрални филми. А те дават лице на всяка кинематография. Тази ограничена бройка не позволява пълноценно да се използват съществуващите режисьорски кадри и не създава благоприятна обстановка за приток на млади имена. Нужно е да се увеличи обемът на кинопроизводството като предпоставка за неговите качествени и структурни изменения.

Все пак не бива зад тези условия да не видим, че съществуват случаи на неверие, на подценяване на младите, на несъобразяване с техните творчески замисли и намерения. Тезисите на др. Тодор Живков ни призовават към една трезва критична оценка и самооценка и ще бъде неправилно всичко да се трупна на гърба на „обективните трудности“. Филмовото производство навярно ще се увеличи, така е предвидено в директивите и плановете, но с това автоматически не ще се решат останалите задачи.

Тук му е мястото да се спомене, че игралните филми още не са цялото кино на България. Съществува документално и научно-популярно кино, телевизията печели нови територии... И там са нужни млади и амбициозни хора. И нека припомним, че неколичната млада режисьори, които можем да изброим сега, станаха именно там режисьори, там показаха своето умение и талант. Тук всякакъв аристократизъм е неуместен и ненужен.

С критичен поглед сигурно трябва да огледа своята работа и Съюзът на кинодейците. Пленумът на ЦК на БКП изрази тре-

вога, че в творческите съюзи не навлизат млади попълнения. Направено ли е нужното в тази насока? Привличат ли се младите в съюза? Доверяват ли им се? Има ли грижа за тяхното изиявяване, за професионалното им израстване? В крак ли са те с най-новото, възнуват ли се от въпросите на деня? Това, от една страна.

От друга страна, Съюзът на кинодейците може би трябва да огледа досегашната си работа с Комсомола, да види и реши нови задачи, вече адресирани към цялата младеж, към нейното естетическо възпитание чрез киното... И това са само част от въпросите, които произтичат от тезисите, от решенията на партийния пленум. На тях трябва да се отговори с енергични и широки замисли, с реални стъпки за приобщаване на младите.

Често казваме, че българското кино е младо въобще. И това е толкова вярно, колкото е казано по инерция. То е младо само в относителен смисъл, само сравнено с опита на напредналите страни. Истина е, че в нашето кино вече има различни поколения творци. Хора, различни по възраст, расли и учили при различни обстоятелства, с различни съдби — ветерани и дебютани. Това е естествено. Но то и в киното поставя проблема за взаимоотношенията на поколенията, който изисква внимателно и принципно търкуване и прилагане. Даже не „и в киното“, а бихме могли да речем: „най-много в киното“. Защото поради колективния характер на творческия процес тук тези взаимоотношения изпъкват най-ре-
лефно.

Не бива в никакъв случай да се пренебрегва високото партийно изискване за обединяване усилията на поколенията. В опита на старите, в енергията и дръзновението на младите, в техните взаимни съответствия (без това да означава липса на творчески спорове) трябва да дирим реалните покрития на очакванията, плановите и надеждите. Тези взаимоотношения в никакъв случай не са въртене в затворен кръг. Те предполагат раждането на ново качество, движение напред. И тъкмо в това е живецът, същината на партийната постановка. Единство на поколенията не заради някаква благопристойна фасада, а като двигател, като мотор на развитието. „... Ние трябва да отглеждаме младежта не по свой образ и подобие — каза др. Тодор Живков на партийния пленум, — а да я отглеждаме като младеж от нов тип, каквато ще бъде необходима утре, за да изпълнява достойно задачите, продиктувани от новия етап на развитие.“

Толкова повече тези думи се отнасят за такава динамична и неспокойна област, каквато е киното!

На опитите на идеологическата диверсия да се вклини между поколенията кинематографистите от всички възрасти трябва да отговорят със сплотеност и единение около партийната програма, с еднаква грижа за идейното и художественото извисяване на седмото изкуство.

Няма да бъде преувеличено, ако кажем, че киното може да намери себе си във всеки ред на тезисите. И с особена сила то е призвано да служи на патриотичното възпитание на младежта и народа. Във тази връзка могат да се изтъкнат две положения:

Първо, по-гризлив тематичен подбор с цел да се засили родолюбивата струя по екраните. Киното да помогне в максимална степен да се изживее подценяването на патриотичното възпитание, да се надмогне националният nihilизъм, вреден и опасен не само от гледна точка на националните ни интереси, но и в противоре-

чие с интернационализма, както подчертават тезисите. Историята като неизчерпаем рудник на сюжети е още почти недокосната от киното. Съвременността крие в себе си също неизчерпаеми възможности за патриотично въздействие. С една дума, тази сплав от минало и настояще, от традиции и перспективи, която се нарича България, българска душевност, очаква равностойното си екранно претворяване.

Второ, актуален е проблемът за националния облик на нашето кино. Навярно той предстои да се дискутира. Но във всеки случай естествено изникват въпросите: Има ли някакъв български принос в общата съкровищница на киното и какъв е той? Улавя ли киното ни съществени моменти от старата и новата душевност на българина? В каква връзка се намират те с общите контакти на народите, улеснени и усиленни от цивилизацията? Новата композиционна и структурна организация на филма в интернационален аспект... И пр.

В единството на тези два момента ще се разкрие нещо много значимо: киното не само ще изразява определени национални черти (в мисленето, бита, психиката, историческата съдба и т. н.); то самото ще се превърне в белег на нацията (в мисленето, бита, психиката, историческата съдба и пр.) Очевидно това е дълъг процес, с дълго развитие, с по-далечна перспектива. Но ние трябва да го осъзнаем, да го овладяваме постепенно, защото без тази перспектива разискваме да останем при регистрацията на фактите, при безкрилото правене на филмчета, които се забравят на следващия ден. Голямата правда изисква големи амбиции и далечни цели.

И така младежта привлече вниманието към себе си. Всички се почувстваха съпричастни и отговорни. Тезисите заостриха вниманието ни. От тях всички могат да извлекат поука, да ги направят основа за своите равностетки и планове. Както се вижда, и дейците на киното — също. С приключването на партийния пленум и комсомолския конгрес предназначението на тезисите не се изчерпва. Тепърва предстои те да бъдат осмисляни и овладявани. От дейците на киното също.

Главното е никога да не ни напуска това чувство за перспектива, което винаги е било отличителен знак на комунистите!

ЗА СЪВРЕМЕННИЯ ФИЛМ

ИВАН СТЕФАНОВ

Съвременните търсения в киното имат своето потенциално начало в съветското революционно изкуство. Но точната историческа дата на тези търсения съвпада с появата на италианския неореализъм. Художествената оригиналност винаги е насоченост на изкуството към самата действителност, а не към това, което дотогава е създадо изкуството. Този процес на отрицание на старите стандарти в киното и насочването към проблемите на самата действителност започна именно с появата на първите произведения на неореализма. Както отбелязва Андре Базен, дотогава предвоенното кино е достигнало степента на солидно изкуство, отличаващо се със зрелост и равновесие. Това е едно завършено, „класическо“ изкуство. Погледнат по-отблизо този класически период се оказва период, в който киното е една разновидност на разказ-спектакъл. Работата е в това, че неговата форма на повествование е заимствувана от литературата, от сюжетната и композиционна техника на класическата новела и класическия роман. А. Малро пише: „Киното може да разкаже една история и там е неговата сила.“ Тогава именно се наложи едно понятие за кино, според което то е много удобно средство за въплащаване на една предварително измислена и предварително съобразена с визуалните възможности на екрана история. Не случайно наскоро в едно интервю Годар изрази неудоволствието си, че вече от четиридесет години главно под влияние на американското кино се е наложила представата, че киното — това е да се разкаже известна история в известен ред посредством образи.

Честото отсъствие на истински творчески, истински откривателски елемент, пряката насоченост към предварително изработен сюжет, а не към самата действителност при „класическия“ филм естествено даде отрицателни резултати. Чувствувахе се имитаторският характер на филма, личеше намерението и следването правило при творческия процес. В крайна сметка филмът не издържаше проверката на времето и преставаше да функционира като изкуство; а известно е, че истинското изкуство е в състояние да предизвика безбройни интерпретации и да даде простор за съзерцанието независимо от продължителността на историческата дистанция.

Демодирването на „класическия“ филм дойде от неговата принципиална несъвместимост с жизнения опит на хората от следвоенните години. Фашизмът, световната война, големите исторически преобразувания, засегнали света, измениха решително съзнанието на хората и покрай всичко друго направиха очевидна разликата между филмовия и реалния свят. Изведнъж

филмът се оказа безразличен към съдбата на хората, той вече изглежда като съзнателно нагоден около една измислена история, за да преодолее първата и най-елементарна реакция от действителността — скуката. На фона на променената действителност пред зрителите с богат жизнен и исторически опит, дори съобразената с тънкостите и изискванията на класическия литературен сюжет филмова история престава да бъде интересна и значима.

Неореалистичното кино се стреми да създава произведения, които да отразяват самата заобикаляща действителност. Чезаре Дзаватини, един от най-видните представители на това прогресивно филмово направление, пише: „Най-важната характеристика на неореализма и най-същественото от новото, което той показва, струва ми се, е именно това, че благодарение на него ние забелязахме: необходимостта всеки път да се измисля някаква история не е нищо друго освен като че ли несъзнателен опит да се прикрие неумението ни да показваме човека и че нашето въображение — тъй както ние сме го използвали — е служело само да подмени с мъртви схеми живите събития от живота на нашето общество.“

Сега целта на филма е не да накара зрителя да негодува или да се умилява от постъпките на измислени герои, а да бъде заставен да размишлява над своите собствени постъпки и над постъпките на другите към него. Въпросът по-вече не е в това, да се даде действителност на една измислена история, а да се постигне значението на самата действителност. Това слизане на филма от небето на земята има за резултат неговото актуализиране, неговото приближаване до живота на хората. Киното вече става средство за разбиране и оценяване на самата действителност, то вече помага на хората да разберат света, в който живеят. Тази променяна и усъвършенствувана функция донесе и първите значителни промени във филмовата структура.

А. Базен вижда главната заслуга на неореализма в опита за едно тотално описание на реалността, като същевременно се отхвърля всякаква предварително априорно вложена в това описание идея. Всяка предварителна оценка на „описваната“ действителност е изключена за сметка на едно обективно показване на самата действителност. Неореализмът разкрива реалността като един действителен къс живот, разбираем, но неразложим. Отрицателната оценка на действителността е скрита в самото показване на събитието. Грижата на неореализма е да подчини на зрителя една видимост, една материя, върху която после може да се упражнява критически анализ. Със самото това филмовото произведение достига до една необходима и по-висока степен — когато целесъобразността на произведението, макар и преднамерена, все пак изглежда като непреднамерена; филмът започва все повече да прилича на някакъв къс от живота, макар зрителят винаги да съзнава, че това е произведение на изкуството. Неореализмът придаде на филмовото изкуство убедителността и внушителността на „точно“ фиксираното време и пространство, на „нормално“ протичащото ежедневие. Както посочва един критик, героят от „Крадци на велосипеди“ не съществува изолирано, защото той освен че е човекът, който търси своя велосипед, е и част от тълпата, той е в своето естествено обкръжение и среда, реалността около него не е декор, а част от света, в който живее героят.

Като използва фотографският момент във филмовото творчество, като разработи сюжети, извлечени от ежедневието на обикновените хора, неореализмът придаде на филмовата творба очарованието на самия живот; едновременно с това целесъобразността на произведението, която при „класическия“ филм бе най-често явно и брутално афиширана и налагана на зрителя, тук е завоалирана и скрита зад „онтологичното“ описание. Едновременно с това и самият зрител бе включен като тълкувател на филмовата творба — нещо много съществено, защото бе поставено началото на новите отношения между кино и публиката. Навремето един италиански критик се изказва отрицателно за филма „Рим — открит град“ на Р. Роселини на това основание, че докато в първата част от филма вълнението идва от самите кадри към публиката, то във втората част вълнението е обратно — от личния опит, от спомена за преживяното към кадрите. Този упрек обявява за недостатък това, в което е достойнството на всички произведения на неореализма: че включиха и зрителя в „света“ на творбата, а посредством това го поставиха в нови отношения със самата отразявана действителност, със света извън творбата.

По този начин се разшири обемността на филмовата творба, тя включи външните обстоятелства на живота във вътрешното си съдържание и трансформира вътрешното съдържание и структура във фактор за опознаване и изменение на действителността вън от художествената творба.

Постигането на естествената, скритата целесъобразност на филмовото произведение при неореализма обаче бе съществено на едно специфично ниво. Иmanentно присъщия социален и критичен смисъл на „тоталното описание“ на действителността бе възможен поради наличието на някои специфични социални и психологически фактори, които осигуриха възможността за движение на вълнениято от екрана към публиката и обратно. Външното показване и описание на нищетата бе достатъчно, за да се засегнат асоциациите и колебанията на публиката, сама жертва на подобна нищета. Ето защо приближаването на киното до действителността при неореализма се изразява в едно „свпадане“ на съдържателното и структурно своеобразие на творбите със съдържателното и структурното своеобразие на самата действителност. Описателното усвояване на реалността бе достатъчно, за да се изрази художникът. При това положение все още остава в сила тезисът, че „Киното ни показва мисълта в жестове, личността в поведението, душата чрез тялото. То контролира психологията на поведението и тази психология ни кара да разберем особената привлекателност на киното“ (М. Мерло-Понти).

Обаче този изцяло „обективен“, външен метод за изразяване на художника в киното се преобразува заедно с промените, настъпили в действителността. Променят се социално-психологическите условия, при които функционира киното, и трябва да се изменят средствата, с които въздействува творбата. Тогава, когато нищетата от материална става духовна, от външна — вътрешна, тогава и показването на видимостта започва осезателно да се изразжда в кино, което разказва история, твърде външна по отношение на променената действителност. За да се отговори на новите обществени потребности, трябва отново да се преобразува филмовата структура.

Поставя се на дневен ред въпросът за преодоляването на някои традиционни слабости на филма. А. Малро отбелязваше още преди Втората световна война, че романът запазва едно предимство пред филма — възможността да прониква вътре в героя. М. Мерло-Понти прави същата констатация: „Истина е, че кинематографистите понякога се допират до интроспекцията, но почти винаги без успех.“ Обаче при търсенето на вътрешните, духовните конфликти киното е принудено да се допира с по-голям успех до интроспекцията. Това означава окончателно преодоляване на киното като външно и примитивно средство за възпроизвеждане на една история и насочване към лична авторска експресия, т. е. към една професионална модификация на едно външно недотам значително и забележително събитие. Не случайно Андрей Тарковски заявява: „Киното си остава емоционална област и трябва да се снима това, което си преживял, почувствувал, износил, а не това, което си конструирал.“ Ф. Фелини също потвърждава: „Не се занимавам никога с емоции, които сам не съм преживял.“ Франсоа Трюфо заговори за кино от първо лице: „Утрешният филм ми изглежда още по-личен, отколкото един роман, индивидуален и автобиографичен като изповед или като интимен дневник.“

Какво донесе персоналната изява в киното?

По-нататъшно усъвършенстване на неговата функция.

По-рано то бе трактувано като средство за освобождаване на определени общо социални, но по същество не особено дълбоки мисли, чувства и вълнения. Може би най-ярък израз на тази тенденция е вестернът. Както е известно, вестернът си има изработена „естетика“, която не трябва да се нарушава. Драматургическата конструкция, характерите на героите, типичните конфликти, определените начини за тяхното разрешаване — всичко това е строго регламентирано и не подлежи на промяна в различните произведения. Но липсата на радикални промени в естетиката на вестерна може да се обясни със стремежа да се даде израз на най-масовите, най-общите и същевременно най-примитивните настроения: борбата на доброто и злото и победата на едното от тях. Разбира се, не всички филми трябва да се свеждат до тази стандартна естетика и до нейните елементарни внушения, но киното, което разказваше някаква история посредством образи, малко или много боравеше с типологични драматични фабулки и със заключения, приемливи в своя общ етичен или психологически план, но пряко несвързани с реалните проблеми на живота.

С навлизане на авторското начало в киното пораснаха силата, конкретността и дълбочината на филмовото внушение. Бихме могли да се пресъединим към мнението, че филмът стана по-монолитен и по-привлекателен, защото бе докоснат от повече мисли и повече настроения; сега той има много поводи, за да възникне; мно-

го страни, много значения, много начини да бъде разбран и обичан, защото е истински изблик на личността. Но индивидуалната авторска мяра не би могла да се обективира в произведенията на киното, ако все още не трябваше да се следват правилата на някаква стара или нова стандартна естетика. Утвърждаването на персоналния израз естествено засегна и видоизмени и самата вътрешна структура на филма. Той повече не можеше да се изгражда по общи типологически схеми. Както в другите изкуства, и в киното вече се налага във всяко отделно произведение да се преоткриват най-общите закони на изкуството и специфичните особености, присъщи само на това отделно произведение. В своята „Естетика и психология на киното“ Жан Митри вярно отбелязва: „Принципите на филмовата структура днес са известни, но те са още твърде рудиментарни, Тяхното познаване не е достатъчно, за да се създаде произведение. С изключение на таланта и идеите, които са необходими, както на романиста, кинематографистът трябва да има още стил, т. е. да може да адаптира естетическите си познания към реализацията на едно персонално произведение и да ги използва съзнателно: да установи най-вече нови правила, които може би ще бъдат приемливи единствено за самото това произведение, но които ще му дадат неговия оригинален характер и ще направят от него нещо различно от баналното и методично приложение на академични знания. Но ако всяко произведение съдържа свои собствени правила, то трябва още да ги оправдава. Не е достатъчно да избереш една форма вместо някоя друга, но трябва да знаеш защо и да го знаеш добре.“

Но какво значи да се открият правилата на дадено произведение?

Работата е там, че тези правила по-рано се знаеха предварително и жизненият факт трябваше задължително да им се подчини; днес, за да се обхване жизненият факт, трябва да се проникне вътре в него и да се изрази смисълът му. Същото подчертава и Годар, когато отбелязва, че първите си филми ги е правил по отношение на киното, а не по отношение на това, което е филм; после е трябвало да се освободи от този порочен подход.

Всъщност в случая става дума за сложния процес, при който се обективира личното намерение на филмовия автор, т. е. това е процесът, при който кинематографистът формира по свой образ и подобие самия живот.

*

Разширяването на авторското начало във всяко изкуство винаги е означавало развитие на аналитичните възможности на изкуството. И в съвременното кино способността за анализиране по художествен път на света неимоверно се разшири и обогати. Днес киното се отказва да драматизира равното и еднообразно ежедневие на хората чрез реализирането на остри и заплетени сюжети. Сега то се стреми да покаже живота такъв, какъвто е, стреми се да навлезе и покаже неговите банални и най-скрити страни, да ги опознае и отрази. Всички външни и вътрешни страни на живота са принципиално фотогенични и възможни като обект за художествен анализ. По-рано изглеждаше, че проникването в психологията на личността е прерогатив на литературата. Съвременното кино обаче притежава и тези възможности, които доскоро се считаха специфично литературни. Филмовият автор вече може да разкаже за първата си любов, може да разкрие драматизма на своето духовно битие, да изрази своето гражданско или художествено верую, без да се страхува, че се подчинява на литературата и губи качеството си на кинематографист. И затова днес усилено се говори, че бъдещето на киното е не в ръцете на режисьорите, а в ръцете на авторите, т. е. в ръцете на тези, които най-напред имат да кажат нещо и знаят как и защо са избрали киното, за да го кажат.

Но нека веднага отбележим, че така разбран, този тизис за авторското кино може да се окаже спорен. В модерната естетика е добре известно мнението на Кроче, че изкуството е израз и при това интуитивен израз и че повече няма какво да се желае от него. Марксистическата естетика неведнъж е изтъквала принципиалното си несъгласие с подобно третиране на своеобразието на изкуството, при което се държи сметка само за психологическия момент, като същевременно се забравя, че този момент има естетическо значение само посредством художествената творба и нейното реално значение. Не може да се отрече, че приближаването на творбата до автора е положително явление; но оттук съвсем не следва, че е достатъчно да констатираме в едно филмово произведение намерението за личен израз, за да го обявим за възплъщение на художествения прогрес. Още повече, че с установяване на възможността за персонално изразяване чрез филма се поражда опасност от пълно субективизиране на творбата и превръщането ѝ в нещо по-частно и следова-

телно по-незначително. Големите възможности на филмовия анализ още не означават сами по себе си, че тяхното използване веднага осигурява значителен художествен резултат. В най-широк смисъл навлизането на авторското начало в киното трябва да се разбира, че за разлика от по-рано сега вече не може да има нито един момент от художественото цяло, от филмовото произведение, който да се мисли като откъснат от субективността на автора. Но оттук в никой случай не трябва да поставяме знак на равенство между авторска личност и произведение, защото съдържанието на една творба се определя не от това, какво е желал авторът да вложи в произведението си, а от това, какво е могъл да обективира и изрази; отук се поражда известното „класическо“ противоречие между предварителния замисъл на художника и получения резултат. Налага се да държим сметка, че авторската субективност в киното е насочена винаги към създаване на нарочна творба, чрез която се цели да се окаже някакво въздействие върху хората. Чрез тази творба художникът изразява себе си, но ценността и значението на творбата идва не просто от факта на самоизразяването, а от това, доколко субективността на автора е в състояние — непосредствено проявявайки се — да направи истинен и оригинален образа на действителността. Но от какво се налага самоизразяването да се проявява и в чрез образа на действителността? От особеното предназначение на изкуството. То се стреми не просто да развлече публиката, не просто да предизвика наслада и посредством насладата да въздействува и усъвършенствува човешкото светоотношение. Но да усъвършенствуваш светоотношението е възможно само чрез разкриването на истината за света, чрез най-дълбокото навлизане в същността на човешкия живот. Ето защо самоизразяването чрез произведенията на изкуството всъщност представлява пречупване на най-съществените социални въпроси през най-интимните тревоги на автора.

Очевидно трябва да си даваме сметка, че днес филмовият автор сам открива най-същественния за него или според него проблем, опитва се да достигне или достига личен стилизиран маниер при обективизирането на това, което е овладял чрез своята субективност и по този начин създава един свой образ на света. Процесът на формиране на този „свят“ обаче се оказва процес на формиране истината за света и извън авторската личност. В „Осем и половина“ Фелини разкрива своята вътрешна драма, своя вътрешен интимен свят, но чрез показването на психологическите, моралните, религиозните проблеми, пред които е изправен, той разкрива и съдържанието на външния свят, в който живее; стойността на духовното разгледане се определя от това, доколко чрез най-интимните тревоги на твореца са засегнати и най-съществените въпроси на социалния живот в модерното буржоазно общество. Така че процесът на създаването на филмовото произведение се оказва процес на обобщение, постигане на един синтетичен образ на света. Ето защо непосредствената субективност на автора на филма не съвпада напълно със създаденото от него произведение; самото произведение по отношение на своя създател се проявява като „особен свят“, който той е създал, но именно този „свят“ прави неговата субективност естетически и чрез това социално значима.

Създаването на едно филмово произведение означава с помощта на художествената форма да се обективира спрямо твореца и спрямо публиката — едно значително за човека съдържание, един съдържателен образ на света. Ето защо трябва да се уточни мнението: „Но един филм това са хората, които живеят и които действуват. Работата на режисьора се състои в това да ги накара да оживеят, да ги „постави в света“, да детерминира техните реципрочни реакции и да ги разположи релативно между тях. Всичко това е един свят от форми и от отношения, който е уместно да се създаде да се фиксира чрез образи и ни най-малко да се илюстрира с образи. Не се касае да се фотографират хора, които говорят.“ Трябва да направим съществена корекция на тези думи на Жан Митри: за нас създаването на един филмов „свят“ означава съдържателното разположение на елементите на творбата; не е достатъчно само да се формира като нещо външно спрямо съзнанието на твореца и публиката един „свят“ от образи и отношения, а чрез тези образи и отношения да прозира определено обобщение и определена истина за действителността. Способността за визуално формиране на един филмов „свят“ се състои в това, че чрез тази дейност вътре в съзнанието се постига и обективира като самостоятелно и независимо от твореца и публиката външно съществуващ един съдържателен образ на действителността, който наред със самата действителност се проявява като особен „свят“. Създаването на едно филмово произведение означава с помощта на художествената форма да се обекти-

вира и външно закрепя спрямо твореца и спрямо публиката едно значително за човека и за човечеството съдържание. Истинският филм е особен „свят“, доколкото всеки елемент на творбата е проникнат от съдържанието, когато всеки момент от художественото цяло е момент от художествения синтез за света. Благодарение на този синтез, който прониква всички елементи на филмовия „свят“, художествената творба е в състояние да предизвика у различните хора личен интерес, само чрез това обобщение външният спрямо публиката филмов „свят“ може да стане интимно близък, вътрешно необходим. Възможността за проявяване на истината за света като нещо, което непосредствено и непринудено засяга всеки отделен човек, се съдържа в съдържателната форма или в оформеното съдържание на творбата.

Но твърдението, че съвременният филм представлява обективизирането на един „свят“, който в съдържателното и формалното си единство се определя като индивидуален и неповторим, макар и вярно, все още не е достатъчно. То е вярно, защото констатира един нов стадий в развитието на филма. Старият филм дори и тогава, когато използваше един изключително динамичен сюжет, не представляваше особен „свят“, защото липсваше онова органично единство между съдържание и форма, което дава собствената стабилност, самостоятелност и убедителност на оригиналната творба. Онова, което най-често липсваше, за да се изгради филмовият „свят“, бе значителното обобщение, ясната, точна и проникновена идея. М. Ром отбелязва, че една от най-силните и отрицателни традиции в киното е тази, която разчита на глупостта на филмовото зрелище. Но когато киногероят е значително по глупав от средния зрител, когато той не е съдържателен и обобщаващ, когато вътрешната иерархия на героите не прераства в художествена иерархия, естествено е, че публиката няма да открие в творбата един „свят“, който да я засяга пряко с обобщенията и истините си за живота извън творбата. В други случаи значителната идея на произведението остава непласирана във всички негови елементи. Старият тип филм обикновено поднасяше своята основна мисъл като финално обобщение, което трябва да „затвори“ филмовото действие; но тази мисъл не подчинява всички елементи на художественото цяло. Когато художествената истина не осмисля всички визуални елементи на творбата, последната губи своята органичност и необходимата целесъобразност и не може да въздействува с убедителността на един „особен свят“, който без да подменя отразяваната действителност, я изразява.

В еволюцията на съвременното кино случаите, при които обобщението не дава възможност на творбата да се разгърне и съществува като особен „свят“, се изместват от съзнателното или несъзнателното намерение да се натовари филмът със съвременна мисъл, със значително обобщение. Но трябва да признаем, че дори и тогава, когато е налице съвременният морален, психологически, философски или политически ангажимент на автора, не винаги можем да говорим за филмов „свят“; най-често поради това, че обобщението е непълно, недоведено докрай, без нужната дълбочина и че не е достатъчно добре просмукано от образите, че не дирижира достатъчно невидимо взаимоотношенията на персонажите.

От друга страна, днес се забелязва един особен тип филми, които се стремят да използват обстоятелството, че формата е конституиращият фактор на творбата, че тя ѝ осигурява и гарантира самостоятелното съществуване като особен „свят“, едновременно подобен (като съдържание), но и силно, радикално различен (като начин на съществуване, като форма) от действителния свят. Обикновено този тип филми изненадват със своя сложен асоциативен строеж, изграден свободно от форми, които в своята динамика са доста енигматични и непроницаеми и мъчно се поддават на обхващане. Най-показателният между тези филми безспорно си остава „Миналата година в Мариенбад“ на Ален Рене и Ален Роб-Грийе. Ето какво заявяват неговите създатели, „Композицията на образите, тяхното свързване, звукът, който ги придружава, не са повече разположени според тираничната зависимост на „общия смисъл“; когато се чува една дума, не винаги се знае кой я произнася, нито откъде идва един шум, нито самото това, което те искат да кажат; когато се гледа една сцена, не винаги се знае в кой момент тя се пласира, ни на кое място, ни това, което тя точно представя.“

Няма съмнение, че в този случай се залага на обстоятелството, че формата е тази, която конституира творбата и която ѝ осигурява правото на собствен „свят“ като основно, предпочитано средство за изграждането на този „свят“. Няма никакво съмнение, че и за в бъдеще ще се сблъскаме с подобни стремежи, основани на активността на художествената форма. В тези случаи неудовлетворението идва

от мъчното проникване на възприятието в този енигматичен „свят“ от форми, от невъзможността посредством асоциацията той бързо и лесно да се узнае като „модел“ на дадена действителност. Използването на усложнения израз, за да се придаде на филмовата творба значението на един „свят“, може лесно да се обясни в случаите, в които се показва иреален образ на разлагащото се модерно западно общество. Но, общо взето, този път за изграждане на филмовата творба като особен „свят“ се оказва неплодотворен и спорен поради очевидното пренебрегване на съдържателния момент в структурата на художествения образ. А няма друг път за създаване на филмовия „свят“ освен формирането на съществена, значителна истина за реалния свят.

От тази гледна точка трябва да погледнем критически и да уточним някои разпространени мнения. Днес е приет възгледът на някои автори, според който основна тенденция на съвременното кино е стремежът към възможно най-пълнен обхват на цялата сложност, присъща на човешката натура, същевременно при много по-малко подробния анализ на причините за поведението и постъпките. Безспорно много неща днес остават вън от фабулата и прякото съдържание на филма и само се подразбират; за сметка на това вниманието се съсредоточава върху променливата и колеблива психология на централните персонажи. Това съсредоточаване вниманието върху персонажа, а не върху приключението е обяснимо от гледна точка на необходимостта за превръщането на филмовата реалност в един убедителен „свят“, населен с хора, а не с техни лоши подобия. Но насочването към сложността на човешката натура има значение не тогава, когато тази натура ни поразява със своята ексцентричност и случайност, а когато навлизането в нейната вътрешна комплицираност води до осъзнаването на едно съществено състояние за човека в дадено общество. Интересът към човека, колкото и подробен да е, не е в състояние да направи значителен даден филм, ако не води до синтезирането на дадена значителна мисъл.

Според други автори основният въпрос, пред който е изправено съвременното кино, се състои в това: как да се обединят отново разказът и образите, как да се съчетае разказването с показването. Но тук смушава този механичен момент на съчетание, на обединение. Защото киното вече е достигнало до фазата на самоизразяването и въпросът е друг: по какъв начин да се формира вътрешният свят на твореца, за да се изрази като „свят“, който чрез своите истини има значение и за другите. Основният въпрос за съвременното кино е не в съотношението и комбинацията на структурните елементи, а във възможността и способността на тези елементи да доведат до съзнанието на публиката определени идеи — важен е моментът на връзка между произведение и публика.

Този стремеж за по-непосредствена и по-убедителна връзка между произведение и публика накарал съвременното кино да се откаже от услугите на бутафорията и да се насочи към фиксиране на реалния процес на живота, който със своите случайности, обрати и изненади кара да се забрави изкуственият характер на кинозрелището и по-удачно „скрива“ целесъобразността на произведението. Ето защо се създава убеждение, че киното е в състояние като фиксира фотографски действителността, фактите, да отрази и самата истина за фактите. Но се появи нова опасност — да се скрие истината за факта чрез фотографиране на самия факт. Последният филм на М. Ром „Обикновен фашизъм“ доказва блестящо, че въпросът е в откриване, обобщаване, синтезиране истината за фактите. За нас този филм е интересен и с автентичността на използвания материал, но повече и главно с това, че истините на този материал са включени в ново виждане, в нов синтез, че като ни показва света на фашизма документално, той същевременно създава един нов художествен „свят“ — светът на антифашиста, хуманиста и гражданина Михаил Ром. Обобщението е, което осъжда фактите на кинодокумента. И несъмнено има право чехословашкият режисьор Ян Кадар, когато заявява: „Синема-верите не може да бъде нищо друго освен метод. За да бъде резултатът едно действително художествено произведение, трябва да се роди филм, който да има своя концепция, своя философия, а отразените факти да служат в основата си само за изразяване.“ Необходимо е диалектически да преодолеем крайностите, в които изпадат привържениците на „фотографското“ и „имитаторското“ кино. Не е толкова от значение дали ще фиксираш реалното протичане на живота или всичко ще създадеш в широкия павилион — това са различни методи за творчество. Същественото е дали по избрания път ще се добереш до значително обобщение и дали ще намериш съобразно изискванията на темата и сюжета най-подходящите сетивни евокативни елементи, именно тези, които в най-голяма степен са годни да поемат в себе си тези обобщения и да ги доведат до сърцето и ума на зрителя.

КИНО И ПУБЛИКА

Г. СТОЯНОВ — БИГОР

Едва ли има по-неразработен сектор в нашата научно-изследователска работа от социологията в киното. Аз бих казал, че положението в този сектор е даже катастрофално. Всички отлично знаем, че киното като една от могъщите комуникации в нашия век играе немалка роля във формирането на психологията и морала на милиони зрители. Но ние твърде малко изучаваме това явление, твърде недостатъчно анализираме и обобщаваме опита си и може би затова никак не е странно, че разисквайки проблема кино и публика, пред нас възникват много „как“ и много „защо“, на които не всякога сме в състояние да дадем категоричен отговор.

Да вземем например само един от аспектите на тая социология — защо отиваме на кино.

По много причини.

За да утолим жаждата си за преживявания и глада си за знания, да получим информации за хора, събития, градове, страни, да се обогатим с чувства, идеи;

за да намерим аналогия с живота си или обратно — за да избягаме от скуката на всекидневното и да попаднем в свят, който ни липсва, за който копнеем;

за да се „срещнем“ с любим актьор или актриса;

заради моралните, психологическите, политическите и другите видове проблеми, които поставят авторите;

заради забавата, развлечението — силни усещания, мода, музика, екзотика, динамика и напрежение, комични сцени.

И защо не и заради онова чувство за автентичност, когато на екрана се редуват картини от действителността, затова, че е уловен миг от времето, уловено е движение, атмосфера, фиксирани са реплики, жестове, погледи, страсти, трагедии или радости на хора, които завинаги ще виждаме върху целолоидната лента все в „сегашно време“. А тази „автентичност“ и това „сегашно време“ са специфика, които правят от киното един от най-възбуждащите документи на века, на историята, документи, в които е „вкарано“ човечеството като една сложна общност — такава, каквато е — с неговите идеали, противоречия, борби, увлечения, илюзии, заблуди, инстинкти, възвишени чувства, успехи, грешки, фразочарования, надежди, падения, пориви... Но решим ли да разглеждаме киното в такава плоскост, сигурно ще заорем така надълбоко че и пет докторски дисертации не биха ни стигнали...

Аз започнах съвсем мимоходом с въпроса: „Защо гледаме кино“ и без да се спускам в подробности, не омятам, че на такъв въпрос би могло да се отговори по графите „да“ или „не“ в анкетните листове, с които от време на време се мъ-

чим да хвърлим светлина върху индивидуалните и колективните особености при възприемането на един или повече филми. Нито само с „да“, нито само с „не“ може да се даде изчерпателно обяснение. Ако беше така, значи да разделим публиката на две половини. А истината е, че колкото са зрителите, толкова са и индивидуалните интереси и начини на реакции спрямо един или друг филм. Освен това за индивидуалния подход към отделните произведения на изкуството играят роля още редица фактори — обществени, национални, възрастови, образователни и т. н. Не без значение е и обстоятелството, че и самото кино през последните десетилетия се разви бурно тематично, жанрово и стилово, появяват се непрекъснато нови национални кинематографии, естетически течения, школи и личности, които привличат своя публика, свои поддръжници или поклонници. Ето защо аз не съм съгласен с ония максималисти, които искат едва ли не всеки филм да има всеобщ универсален успех. Това, от опит знаем, не е възможно и при театъра. Там обичат един автор, друг не обичат. Една постановка събира повече, друга по-малко зрители. Същото е и при живописца, музиката. Неизбежна е диференциацията на зрителите и при един разнообразен филмов репертоар. Отдавна мина периодът, когато киното приличаше на цирка, беше атракция, когато гонениците и цапаниците с пасти се посрещаха с възторг почти от цялото грамотно и неграмотно население на земята. Сега има „по-трудни“ и „по-лесни“ за възприемане филми и естествено е „трудните“ първоначално да печелят по-ограничен брой зрители. Това, че деветата симфония на Бетовен би събрала по-малка аудитория от един концерт на Рита Павоне, не значи още, че народът отрежда „по-ниско място“ на творчеството на Бетовен. Същият този народ не е нещо еднородно, той е сбор от личности, от образовани и по-малко образовани и тази образованост, взета в исторически аспект, не стои на точката на замръзването. Благодарение на радиото, телевизията, магнитофона, масовото тиражиране на грамофонните плочи, кръжоците за самостоятелност, киноklubовете и благодарение особено на огромните финансови бюджети, с които социалистическите държави подпомагат културното издигане на трудовия народ, безспорно е налице една постоянна тенденция на повишаване и на естетическата грамотност на широките слоеве на населението. Това значи, че ако говорим за един средно аритметичен естетически вкус на народа, за един в крайна сметка среден количествен показател, а такъв съществува и теоретично, и практически, ще установим, че този вкус сега е по-висок в сравнение с вкуса на зрителите през 20-те и 30-те години или през периода на сталинизма. Така, както и Бетовен благодарение на масовите технически средства за информация е по-популярен и по-разбираем, така е и с киното. С чудния атракцион, с похожденията на Боаро или наивните мелодрами, митове и идоли от началото на века вече никога не ще удивиш. Те са отминала страница. Сега те са само един мил курьозитет, и то главно в телевизионните предавания. Да вземем един зритель от края на четридесетте и петдесетте години, който след като е видял например „Убийството на улица „Данте“ на М. Ром, е бил командирован в Занзибар, където не е гледал нито филм, нито телевизия, не е чел нови литературни произведения, не е чел кинокритики, и нека заведем този зритель на „Девет дни от една година“, постановка на същия този Ром. Да седнем до него. Уви, що ни трябваше да се залавяме. Той ще ни умори от досадни въпроси: какво каза героят, какво стана, кога става това? А филм като „Осем и половина“ на Фелини би бил за него тера инкогнита. Подобни въпроси бихме задавали и ние, ако не следяхме стремителното развитие на филмовото изкуство, което извърши качествен скок в концепциите си за сюжета, монтажа, камерата, екранното време, екранното пространство, документалността, поезията, героя и пр. Но ние като зрители също се развивахме именяхме представите си за природата и възможностите на киното.

Значи ние сме отишли напред.

Масовият зритель би могъл вече да се усмихне иронично на колегата си, който някога е смятал, че е бил навестен от най-щастливия миг в живота си, блъскайки се в тълпите на столицната гара, за да види самата... Евелина Холт, за която днес освен него и съвременниците му се сещат по неволя още и съставителите на филмови речници.

Въпреки явната еволюция в естетическия вкус на публиката за нас не е удовлетворителна само тази констатация. Тогава да извикаме на помощ фактите. Нека направим един „референдум“ какво допада или не харесва на зрителите като „средно аритметична категория“, като единици, от чиито сбор се получава количеството, от които прокатните организации изпълняват плановете си от току-що

внесения или току-що произведения филм. Аз имам предвид българския зритель, но мисля, че по принцип той не се отличава от зрителя и в другите социалистически страни.

Ако гледането на кино е едносвоеобразно гласуване, нашият зритель щеше да подаде най-много гласове за „Бродяга“¹ на Радж Капур. Той бие всички рекорди. България има осем милиона население, а филмът е гледан от дванадесет милиона зрители. По броя на зрителите останалите филми се класират както следва: „Непозната жена“ (една невъзможна египетска мелодрама) — 3 400 000 зрители, „Във възрастта на любовта“ (аргентинска музикална мелодрама с Лолита Торрес) 3 300 000 зрители, „Човекът амфибия“ (съветски приключенски) — 2 800 000 зрители, „Херкулес“ (италианска суперпродукция) — 2 780 000 зрители и т. н. След тях следват: „Балада за войника“ — 1 825 572, „Хамлет“ — 1 449 979, „Девет дни от една година“ — 650 819, „Иваново детство“ — 470 817, „Черният Петър“ — 67 498, „Голяят остров“ — 55 810 (около двеста пъти по-малко от „Бродяга“).

Въпреки приятно изненадващия брой зрители на две от значителните художествени произведения („Балада за войника“ и „Хамлет“) крайният извод не променя резкия пресвояване на аудиторията в полза на така наречения комерчески, зрелищен филм. Мисля, че този пресвояване е характерен за публиката не само у нас, но във всички социалистически страни. А ако разполагахме със статистически данни, щяхме да видим, че положението на Запад и в слабо развитите азиатски и африкански държави съвсем не е по-розово, напротив, пропагандата между комерческото и проблемното кино там е още по-внушителна. На пръсти се броят произведенията, в които зрелището и изкуството да са в такова органично единство, че да намалят еднакъв прием и сред „интелектуалците“, и сред „низините“. Може би само Чаплин е бил и, изглежда, още за дълго време ще си остане това щастливо изключение — едновременно и сериозен, и смешен, и философ, и клоун, и комедиограф, и трагик, и американец, и общочовечен, и прозаничен, и поетичен, и старомоден, и новаторски, и конкретно битов, и вечен.

Аз казах обаче, че случаят Чаплин е уникален. Фактически не повече от един-два процента от филмите, които ежегодно се произвеждат в света, бихме могли да причислим в категорията проблемно, мислещо кино. А тези един-два процента са капка в морето и въпреки това те са новостите, те са откритията, те жалонират възхода на киното като изкуство. Редица от тях произведения печелят премии на международните фестивали, отбелязва ги критиката, но не всякога те имат и търговски успех. Често пъти има несъответствие между онова, което фестивалите утвърждават и което публиката цени. Това се обяснява с факта, че изразните средства на кинематографичните концепции напредват с по-бързи темпове, отколкото естетическата култура на зрителя. Публиката привиква на шампите и мъчно се разделя с тях. По-лесно ѝ е да разбере стария тип фабулиране, стария тип герои, старата романтика, отколкото творческите открития на Ален Рене, Антониони, Тарковски, Хуциев. Твърде рядко тя гледа един филм, за да следи новите тенденции в кинематографичния изказ, за да мисли върху монтажа в „Сенките на забравените прадеди“ на С. Параджанов или опита на литературата в „Евангелието по Матей“ на Пазолини. За да стане това, тя трябва да гледа по-често, да посещава прожекциите на този вид филми, да повишава идейно-естетическото си образование, да бъде заинтересувана от проблемите на киното преди всичко като изкуство. Нима би могъл да преценява един слушател симфонията на Шестакович, ако не е ограничен музикално. А защо истинското, новаторското кино изведнъж трябва да бъде прието с овации от многомилionenната аудитория и защо да обвиняваме тази аудитория в невежество, след като твърде малко правим за издигане на филмовата ѝ култура. Силата на кинематографа е именно в неговата масовост, а не в аристократичната му изолация. Именно тук би бил и подвигът на нашата революция — да съумеем да подготвим масите за възприемането на истинските естетически ценности. Нали още Ленин казваше, че изкуството трябва да бъде разбрано от народа. Та ако тя хиляди, ако тия милиони зрители предпочитат филми като „Бродяга“ и разните „мексикански серенади“ пред значителните произведения, затова сме виновни ние, а не те. Ние — които още не сме въвели киноестетиката като задължителна дисциплина в средните училища. Доколкото зная, това е направено досега само в Унгария. Ние — от които зависи

¹ Данните както за този, така и за другите филми се отнасят за времето до 30 септември 1967 г.

насоката в работата на киноklubовете, на филмотеките, на издателствата на филмова литература, на критиката. Та нали, ако зрителят се държи като удавник за шаблоните, ако има пошъл вкус, ако предпочита станиола пред златото, за това е виновна репертоарната политика на нашите прокатни организации, които години наред тикат публиката в коловоза на посредствената продукция, поднасят евтини филмови образци. Кредото на тия прокатници са планът и гонитбата на печалби, неусетно те заприличват по менталитет на капиталистите. Регулационната и направляваща функция на социалистическата държава при такъв принцип на вноса и разпространението на филмите бива принижена.

Аз не искам да подценя немалките ни завоевания в репертоарната политика с одържавяването на киноделото. Преди всичко бе дадена преднина на прогресивния, на хуманния репертоар, пресечен е пътят на пасквилите, които издигат в култ цинизма, грубостта, еротиката, престъпленията, човеконенавистничеството, антикомунизма. Това безспорно оказва оздравително, озониращо въздействие особено върху подрастващото поколение. Предстои ни обаче да направим още по-смела крачка в подбора, в градирането на ценностите, които показваме.

Пак ще си послужи с български примери. Става дума за филмите, които купуваме от чужбина.

През 1967 година у нас са внесени общо 120 филма, които се разпределят както следва:

От Съветския съюз — 30, от Югославия — 13, Полша — 12, Чехословакия — 12, Унгария — 7, ГДР — 6, Румъния — 5, Корея — 1, Виетнам — 1, или това, взето общо, съставлява три четвърти от броя на всички заглавия.

От несоциалистически страни са внесени 31 филма: от Франция — 11, Италия — 6, Англия — 4, САЩ — 3, Турция — 3, ГФР — 2, Гърция — 1, Египет — 1.

Това, че количеството на закупените социалистически филми е по-голямо, не е нередно, тъй като по понятни идеологически съображения проблемите, които третираме, са по непосредствено свързани с борбата за утвърждаване на социалистическа етичност в нашето общество. Това обаче, което се внася от Запад, не е най-качественото, не е най-подходящото именно от гледище на културната политика на една социалистическа държава.

Ние се борим за проблемен, но касов филм, а не за наивните суперпродукции и мелодрамите, в които се разчита на малко секс, малко екзотика, малко социален гланц, на известна звезда и на никакво... изкуство. А как когато екранът е зает от касови сурогати, зрителят да привикне към произведения, които реформират, обновяват кинематографа, правят го съвременен, модернизират неговия език, углабяват го философски, овладяват пресъздаването на човешката душевност, фокусират вниманието си върху личността и обществото?

Не само през настоящата година, но изобщо нашият прокат не е закупил досега нито един филм от Чаплин, Орсон Уелс, Ален Рене, Годар, Курасава, Крамер, Антониони, Сатядит Рей, Касаветис, Рогозин, Пазолини. Куриозен, но уви тъжен факт.

Грябва ли при такава „грамотност“ на прокатниците да нападаме грамотността на зрителя? Струва ми се, че би било справедливо, ако направим обратното.

*

Бих искал да засегна още един проблем от темата кино и публика. Става дума за така наречения зрелищен филм — детектива, приключенския, ревиото, които също могат да бъдат на равнището на изкуството, да решават в не по-малка степен от „сериозните жанрове“ задачите, свързани с естетическото възпитание на младежта. Зрителят основателно проявява искания и за такъв вид филми, той е напълно прав като казва: би било уморително, ако всички филми са социални, експериментални, откривателски и т. н. Ние имаме нужда и от по-леки, от забавни кинотворби. Ще ни се да чуем и хубава музика, и да се посмеем, да се наслаждаваме на живописни сцени, да участвуваме в атмосфера на напрежение, на изобретателност, на приключения, пътешествия.

Аз смятам, че това са едни от най-дефицитните филми в социалистическия кинорепертоар. Това е вакуумът, който засега се заема главно от американци, западногерманци, французи и италианци. Това, с което ние се запътваме на световния екран, е все още анемично, липсва му майсторски замах и не всякога сме в състояние да спечелим с него масовата аудитория в сравнение с противника. Аз

казвам с противника, защото тук идеологическият двубой е невидим, но по-ефикасен, отколкото с филмите, в които открито се дискутират политически, социални и морални въпроси. Като че ли най-точно възможностите на този вид филми са усвоили американците и най-гъвкаво те си служат с тях. Те са намерили онази универсалност на изказа и онова чувство за кино, от които време е да се поучим. Още Айзенщайн бе разбрал наркотичното въздействие на комерческата продукция, поставяйки си „прометеевската задача“ да се „пребори“ с „гигантите на американското кино“ от рода на „Робин Худ“ и „Багдатският крадец“, да се опълчи срещу „продукцията на индивидуалистичния мироглед“. Наред с тия „гиганти“ по-сетне Холивуд започна да фабрикува серия от филми, които не са политически, а всъщност извършиха огромна политическа работа в битката за спечелването на човека. Главно с тези филми Съединените щати наложиха на милиони еснафи представата за силния американски човек, за Америка като страна, в която всеки може да преуспее.

„Преди появата на филма търговията с измами беше разпокъсана и неорганизирана — пише сценаристът Бен Хакет в автобиографичната си книга „Дете на столетието“. — С нея се занимаваха евтините списания, булевардните романи и празните политики. Всички те с общи усилия покриха страната с евтини заглавки. Заразата обхваща голяма част от населението, обаче въпреки това някои останали здрави. Това бяха интелектуалците — част от гражданите, които никога не бяха чели булевардните романи, евтините списания, нито пък се бяха подали на политическите и църковните глашатаи.

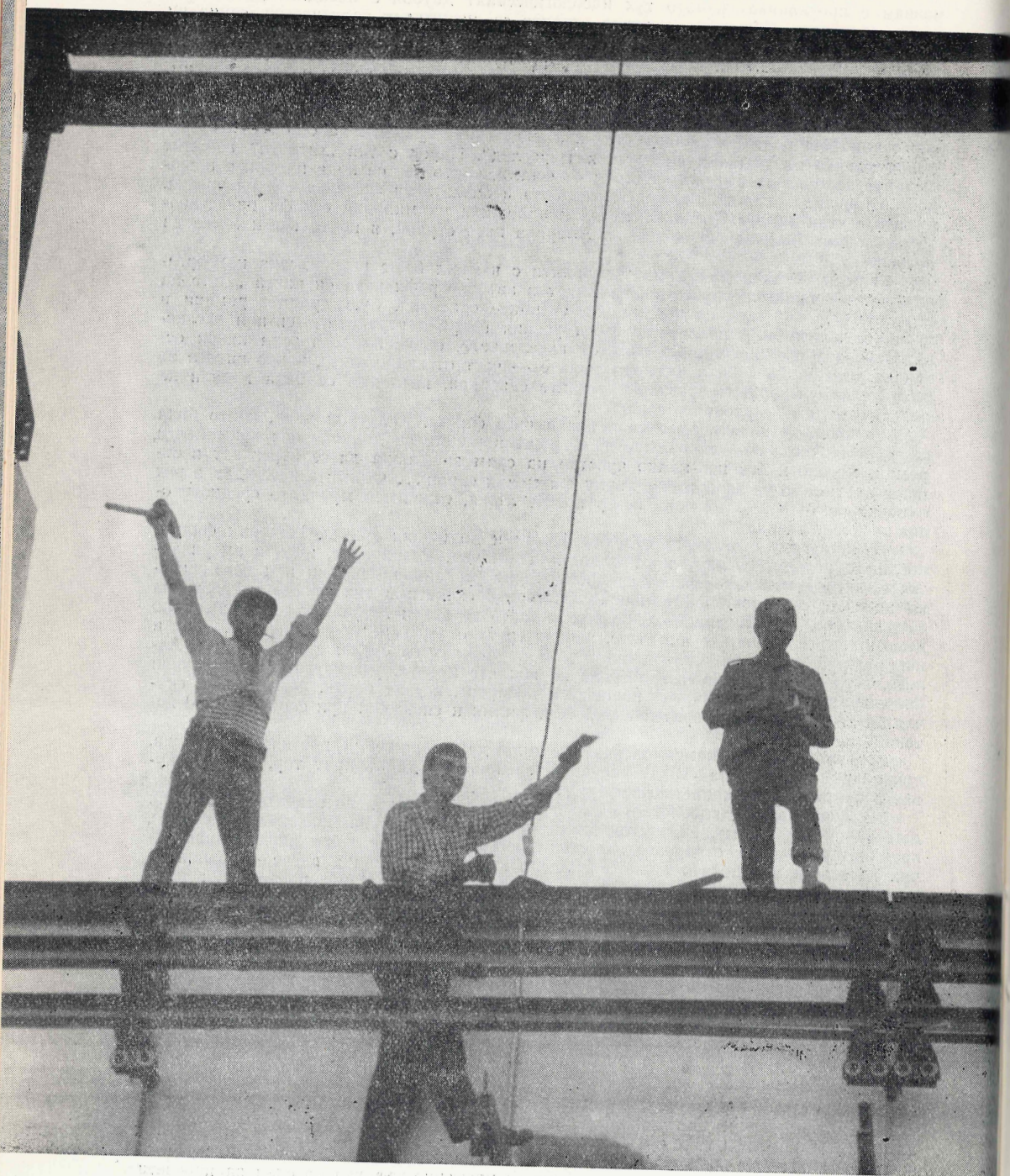
И точно тази част беше скалирана чрез филма. Културни хора, които биха се червели, ако някой ги видеше да държат в ръцете си долнопробен криминален роман, масово и без най-малко чувство на срам започнаха да се втрещават в същата смет, само че изобразена върху филмовия екран... Филмите насаждат всред американската мисъл за една вечер повече лъжи, отколкото мрачното средновековие за десет години.“

Тази отрова стига чрез отделни филми и до нашия зрител. Подобни филми, предимно ревиюта, внасяме и от Западна Германия. Разбира се, нито в американските, нито в немските филми се проповядват реакционни, расови или реваншистски идеи, те са безобидни, в наивно скалъпени сюжети в тях просто се разказва за флиртове, за любовни похождения, в които героят и героинята се сменят по десетина пъти тоалетите и колите, явяват се ту с червени, ту с оранжеви, сини и какви ли не пуловери, пият джин и уиски, уреждат си срещи с въртолет в Алпите, летуват по екзотичните острови на южните морета, участвуват във феерични балове, маскаради, прекарват нощите си в барове, играят карти, безделничат, скучат и т. н. А младият зрител гледа тези филми и си казва: при социализма е по-тежко, работи се.

Не минава ден комсомолският вестник да не пише за поезията на труда, приканва девойките да стават телчарки, звеноводки, да събират тор, да участвуват в бригади за комунистически труд...

Безучастна ли е идеологията във всичко това? Субективно създателят на един детектив или ревию може да стои далеч от политиката, а на практика, обективно, крайният резултат е стопроцентово политически. За нас не е без значение кой начин на живот предпочита нашата младеж, каква романтика я влече — фалшивата или истинската, социалистическата. Ние не можем да сме равнодушни дали един зрител ще обяви за свой герой Джеймс Бонд или Зорге. Дотогава, докато не му дадем на екрана по притегателните, по-художествено пресъздадените образи на нашите разузнавачи, докато не снимаме комедии и сатири върху наш жизнен материал, свои ревиюта, феерии, атракционни исторически суперпродукции, докато нямаме своя постановка за Спартак, докато нямаме гигантите и на социалистическото кино, зрителят ще дири тази потребност в стандартния поток на чуждестранната продукция, в евтиното зрелище. А ние сме длъжни, това, ако щете е и класов инстинкт, да се противопоставим на вносното зрелище с изкуство, проникнато от наш патос, вдъхновено от наши идеали за човека, за морала, за обществото, което изграждаме.

Лекият, занимателният жанр може също да изменя отношението ни към живота, да утвърждава нов тип зрелищност, нов тип поетичност. Тогава, когато обмислим по новому демократичността, масовостта на киното, когато го свържем с многомилionenната аудитория в полза на социализма, тогава то наистина ще се изтръгне от инерцията на шампите и ще се превърне във велика сила за просвета за естетическо възпитание.



Сцена от филма



„Шведските крале“

«ШВЕДСКИТЕ КРАЛЕ»

Д-Р АЛ. ТИХОВ

Пред очите ни край София израсна гигантският Кремиковски комбинат. Построиха го хиляди хора — специалисти и обикновени строители. Чрез своята хроника нашето кино документира техните трудови дела. Но хората в Кремиковци не само се трудиха, а и живееха, срещаха се и се разделяха, влюбваха се и се разлюбваха, отглеждаха децата си, възпитаваха ги и сами се възпитаваха. Наред с трудовите делници течеше и едно човешко ежедневие със своите мънички и големи проблеми и тревоги, радости и скърби. Именно към това човешко ежедневие, така както авторите на филма — сценаристът Н. Никифоров и режисьорът Л. Кирков — са успели да го видят, се насочва сега с „Шведските крале“ нашето игрално кино. Пред нас е филм на съвременна тема, обвърнат с лице към една действителност, в сред която живеем, към строителството, за което свикнахме да говорим, че чрез него изграждаме не само нови заводи, но и нови хора... И това ни радва.

В този филм героите са членове на бригада, работници, но авторите не желаят непременно да ни разкажат как те поставят трудови рекорди, преодолявайки всички бюрократични препятствия. Те се изкушават да ни покажат нещо съвсем друго: как например могат да се харчат многото пари, които донесат обикновено такива рекорди, или как

хората разговарят не на събрания и съвещания, а с децата и жените си. Но от всичко това героите не престават да бъдат представители на работническата класа или пък наши съвременници, да бъдат хора като нас. Защото всички ние можем да се върнем вкъщи и да заварим сина си с три двойки; да отидем на „Слънчев бряг“ и ако не сме видели нищо повече от родното си градче и Кремиковци, въпреки претъпкания ни с пари джоб да изпаднем в неудобни положения от нашето „невежество“; да забъркаме някоя каша с омъжена жена или пък да се влюбим истински. Наистина съвсем човешки и непретенциозни по своите проблеми са тези няколко епизода, от които е изграден филмът. Във филма няма и следа от героизация и стремеж към монументалност, той е създаден в друг ключ, при който всичко е насочено към обикновеното, простото, човешкото в героите. Това е може би съзнателно предизвикателство към някои наши утвърдени представи за „съвременника“. И излиза, че всякакви опити да се дефинира същността на този съвременник, са напразни, защото той е разнолик и по вид, и по съдържание, така както е разнолик и неизчерпаем по своето разнообразие животът, който ни заобикаля.

От тази своя изходна позиция авторите си поставят съвсем скромни задачи. Те не желаят да навлизат изследователски в неоткрити жизнени пластове. Те просто фиксират в една атмосфера на жизнена достоверност вътрешните пружини на няколко отделни поведения. Горан и Благо, Спас и Милан и печелят много, като „крале“, но изправени пред елементарни жизнени проблеми, те са принудени да извяват своята нравствено-етична същност, която не винаги е правопрпорционална на материалното благополучие... Ето този непретенциозен замисъл, осъществен в няколко психологически скици, придава подкупваща простота на филма, стопява дистанцията между нас и героите.

Струва ми се, че конкретно в този филм режисьорската реализация поставя преди всичко един главен проблем: отношението към сценария. Л. Кирков се е отнесъл творчески към предложената му литературна основа (сценарият бе отпечатан в кн. 11, 1960 година на сп. „Киноизкуство“). Той е възприел основния замисъл и мозаичната структура на сценария, като я е доразвил, придавайки ѝ повече динамичност чрез монтажа, в който свободно и с лекота преминава от последователност в паралелност на действието и обратно. Известни съкращения, например в епизода с Мишката, са създали повече целеустременост в началото на филма, а някои нови решения — например на финала — отдалечават мисълта от конкретната случка, насочват я към по-широки обобщения за връзката между хората и техния вътрешен свят и строежа. Но за съжаление не във всички посоки откриваме такива положителни резултати от творческата среща на режисьора със сценария. Това се отнася главно за основния стилос ключ, в който са решени някои от епизодите, и за емоционално-психологическия тонус, който придава характеристика на всеки един от епизодите и същевременно споява отделните фрагменти в единно цяло.

Ето Горан се връща вкъщи. Жената на бригадира го е пови-



Кирил Господинов в „Шведските крале“

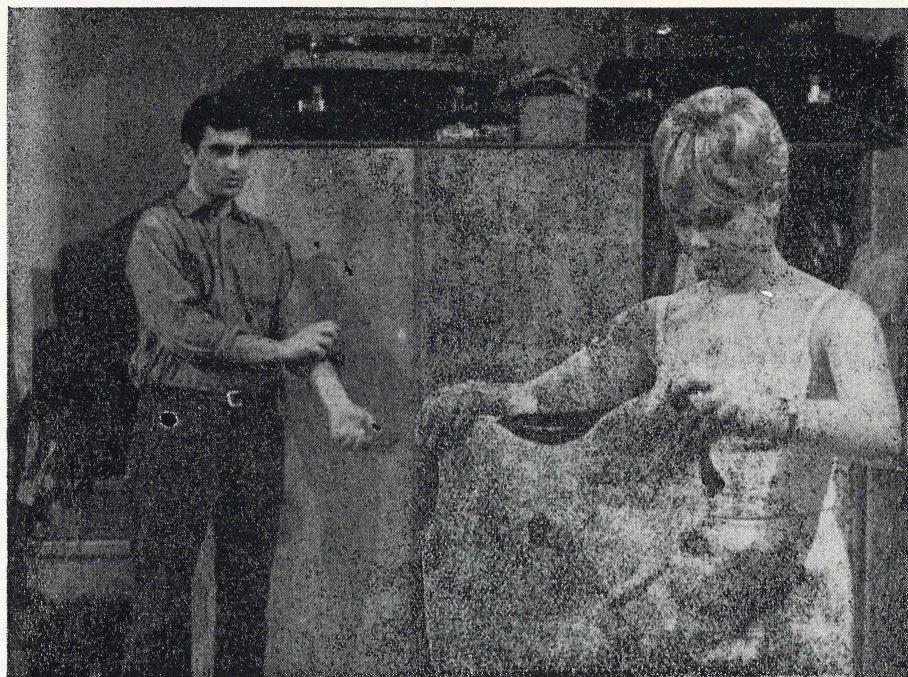
кала по телефона, защото у дома има тревога — синът е донесъл двойка в бележника. И започва епизод, който трябва да ни покаже как един работник от строежа, прескачащ един-два пъти в месеца до дома си, се справя със своите педагогически задължения на баща. Епизод с точно намерени взаимоотношения, с толкова човешки колебания между суровост и нежност, със своя тема — достойнството, на което Горан държи тъй много в бригадата и на което иска да възпитава децата си. Тук се разкрива богатството на Горановата душа, неговата житейска мъдрост, човешкият му морал. При реализацията обаче режисьорът сякаш е прибързал и не е поработил с актьора Евстати Стратев над детайлите и нюансите в поведението на Горан. В резултат багрите избледняват, жизнената достоверност губи своята свежест, а диалогът логически се превръща само в изговорена реч, в която еднообразно наделява високият, натрапчиво-назидателен тон в гласа на Горан.

Могат да се направят бележки и за епизода на стрелбището. Във филма този епизод фактически е неясен и ненужен. Наистина в сценария той дразни с преднамерената си теза да разкрие високия обществен морал на Горан, който изгонва от бригадата Франческо, когато разбира за неговата връзка с жената на собственика на стрелбището, а Франческо отказва да я прибере при себе си. И режисьорът е постъпил правилно, като се е освободил от тази тезисност. Но епизодът като цяло имаше своето оправдание в художествената тъ-

кан на произведението преди всичко със своя специфичен мелодраматичен юморит. Сега този колорит е изчезнал и ние не чувстваме нито романтичния захлас в любовта на Мария към Франческо, нито жалката ревност на бай Божко и неговото сервилничество пред „добрия комунист“ Горан. При това актьорската органичност на К. Кочев рязко противостои на изкуствеността и неясността в поведението на Г. Ганчева, а Франческо, не по вина на актьора Р. Стоилов, е избледнял напълно като образ. Жанрвата характеристика на епизода остава твърде неопределена и той не допринася с нищо за саморазкриването на героите.

Възражение по основната си интонация буди и епизодът с разходката на Спас до „Слънчев бряг“. Това е епизодът, който дава заглавието на филма. Когато човек е млад и печели добри пари, защо наистина да не си пожелае да поживее малко като крал, например като шведския? Къде може да стане това у нас? Разбира се, на Черноморието, превърнало се в някои представи в синоним на луксозен и безгрижен живот. И ето нашият герой, пхнал в джоба си дебела пачка десетарки, се отправя към „Слънчев бряг“. Парите безспорно придават самочувствие на човека, но се оказва, че само то не е достатъчно. „Кралският живот“ на „Слънчев бряг“ си има свои закони и обичаи и тежко ти, ако не ги познаваш. И напълно безпомощен, Спас изпада едно след друго в редица смешни положения. В цялата тази ситуация има нещо трагикомично и една лека ирония към „ритуала“ в нашите Черноморски курорти. С тъжна усмивка следиш злополучните „кралски“ напъни на Спас и се питаш — може би поставяйки същия въпрос, който гнети и него вътрешно, — защо наистина един човек, тласкан от съвсем наивния, но естествен младежки порив да се поперчи с парите си, трябва да се чувствава тъй чужд на заобикалящата го среда, да е лишен от възможността от всякакви нормални контакти с нея — и му съчувствуващ. Така е в сценария. Във филма нищо не буди съчувствие към Спас защото режисьорът ни показва един така недосягаем Спас, че той наистина не е на мястото си на „Слънчев бряг“. Ироничната интонация изведеная променя посоката си. И не по-вина на актьора К. Господинов се деформира първоначално замисленият образ, който изведенъж и неизвестно защо придобива байганьовски черти и се превръща в обект на остра сатира. Не е ли това една твърде сурова и незаслужена присъда над Спас?

Емоционално-психологически точно е решен епизодът с Милан и техническата ръководителка. Но тук прекаленият лаконизъм, към който е отишъл режисьорът, пречи на Н. Узунов и М. Аламанчева да разкрият по-плътено, по-богато и по-нюансирано оня сложен подтекст, който неизменно съпътствува всяка осъществяваща се любов. Фактически най-успешен като реализация остава епизодът с Благо и изневярата на жена му. Тук и актьорски, и в атмосфера всичко е постигнато в необходимата мяра. Възможно е предпоставка за това да е създала яркостта и, бих казал, драматическата острота на самата жизнена ситуация, която не може да се проследи без човешки трепет и вълнение. В този епизод режисьорът и актьорите Асен Георгиев и Цв. Манева достигат до точните вътрешни измерения на не-



Цветана Манева и Асен Георгиев в сцена от филма.

щата и у зрителя определено остава тръпчив привкус от незаслужената съдба на Благо.

За Людмил Кирков „Шведските крале“ е трети филм. Показаното от него в „Последният рунд“ и „Краят на една ваканция“ беше не без основание тревога за по-нататъшната му творческа съдба в нашето кино. Сега след „Шведските крале“ обаче тази тревога се разсейва. Както виждаме, във филма продължават да противоборствуват сполуки и несполуки, но като цяло той недвусмислено сочи, че режисьорът се намира в процес на преодоляване своята несигурност, на укрепване на своето професионално майсторство. Той преди всичко явно се освобождава от един свой основен недъг — механичното пренасяне на сценарния материал върху екрана. Но същевременно е желателно Л. Кирков да определя по-осторожно целите и посоките на своята творческа намеса. Към чувството за документална простота и жизнена достоверност той би трябвало да прибави и повече вкус към психологическата разработка на образите, а това значи преди всичко по-задълбочена работа с актьорите. Стремещът към една по-отчетлива творческа концепция, отразяваща художническата му субективност — недостатъчната ѝ изява не само е лишила филма от силата на синтезиращата мисъл, но е дала безусловно отражение и върху операторската работа на Атанас Тасев, — ето една благородна и необходима за Л. Кирков творческа амбиция в деликатния процес на съзряването му като художник.

„ГОСПОЖИ И ГОСПОДА“

Сценарий — Лучано Винченцони и Пиетро Джерми; постановка — Пиетро Джерми; оператор — Аяче Паролин; музика — Карло Рустикели; в главните роли участвуват: Вирна Лизи, Гастоне Москини, Олга Вили, Франко Фабрици, Алберто Лионело, Беба Лончар, Нора Ричи и др. Производство — Италия, 1966 година.

На фестивала в Кан през 1966 г. този филм заедно с „Един мъж и една жена“ на Клод Льоулш получи голямата награда „Златната палмова клонка“. Но критиците бяха единодушни, че в случая това е закъснял жест на признателност към Пиетро Джерми, към когото канските „старейшини“ бяха несправедливи при предишното му представяне. Те тогава бяха объркани от своеобразието на „Развод по италиански“ и чак след като времето си каза думата, решиха и те да кажат своята. Но ентузиазмът и изобретателността на Джерми се бяха вече поизчерпали. „Госпожи и господа“ носеше белегът на постоянството, но не и на първооткривателството...

Вярно е, в нищо творчество графиката на успехите не се качва непрекъснато нагоре. Също така е вярно, че в цялостното звучене на трилогията (към която спадат „Развод по италиански“ и „Прелъстена и изоставена“) и „Госпожи и господа“ си има своето място, допринася за по-цялостното и по-богато разкриване на темата за еснафщината и корупцията на морала в съвременна Италия. Но не може също тъй да се отрече, че Джерми тук не е така оригинален, така нов, както в другите два филма и особено в „Развод по италиански“. Последното му произведение е повторение не само на онова, което вече сам авторът му е показал, но и на други образци на средното по равнище италианско кино.

И все пак, нека и сега отбележим едно качество на таланта на Пиетро Джерми, което никой не притежава в такава степен. Това е неговото умение да бъде на границата между смеха и сълзите, между драмата и комедията,

без ни най-малко това да ни дразни със стилната си несъвместимост, без да ни изглежда нелогично, абсурдно. Ред си-



Вирна Лизи в сцена

от филма „Госпожи и господа“

туации, които приемаме при Джерми за нормални, естествени, при друг биха ни се стрували едва ли не кошунство с

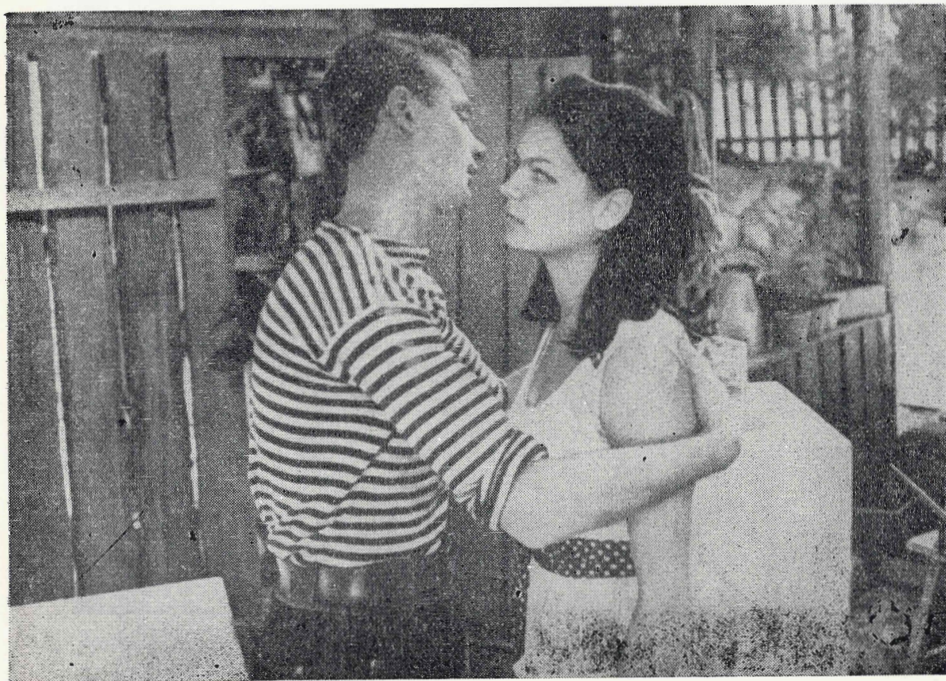
трагичната съдба на хората, едва ли не издевателство. Но при него въпреки всичко нещата си остават в сферата на

топлото хуманно съчувствие, на благодарното разбиране. Изглежда, в това отношение Джерми ползува поуки от „комедия дел'арте“, за която именно това съжителство на хумор и драма е особено характерно. И все пак не докрай тая способност на Джерми може да се обясни само с литературните традиции. Просто, изглежда, той има някаква индивидуална нагласа така да приема нещата, че без да скрива пороците, без нищо да замазва, да си остава светъл и справедлив в своя смях. Някои нарекоха филма му сатира. Звучи ми все пак пресилено, въпреки че елементи на сатира не липсват. Но може ли да се отрече, че въпреки всичко Джерми съчувствува и обича героите си? Мисля, че това е тъй, защото той не търси вината у тях, а в устройството на обществото, в лицемерието и несъвършенството на моралните закони, в тържеството на еснафството. Подобно бе положението с героите му и от „Развод по италиански“ и „Прелъстена и изоставена“. И там Джерми не протестираше срещу своите герои, а срещу ония сили, които ги превръщат в марionетки. И никак не е случайно, че

сред критиците на италианското буржоазно общество до Фелини и Антониони нареждат и Джерми с последните му филми. Ако Антониони е строг и безпощаден диагностик, ако Фелини е злъчен и саркастичен отрицател, Джерми пък предприема атаките си със смях. Но и у тримата врагът е един, и у тримата — една мечтата...

„ДУБРАВКА“

Сценарий — Юрий Чулюкин (по едноименния разказ на Р. Пагодин); постановка — Радомир Василевски; оператори — Васил Кирбиженков и Николай Луканов; музика — Едуард Лазарев; в главните роли: — Лина Бракните, Серьожа Тихонов, Виктор Семьоновски, Миша Чернин, Роналд Гривис,



Лина Бракните и Серьожа Тихонов
в сцена от филма „Дубравка“

Ние ле Вирикайте, Виталий Фадеев, Георгий Миляр, Г. Слабняк и др. Производство на Одеската киностудия, СССР, 1967 г.

Този филм бе проектиран в столицата единствено на дневни сеанси в учебното кино. И рекламата му също бе такава, че създаде у зрителите впечатление, че това е творба, предназначена само за деца. Но мисля, че отново тук се натъкваме на обичайното в последно време недоразумение — щом като главен герой в някой филм е дете, и цялото произведение се обявява за детско. А „Дубравка“ е всъщност адресиран преди всичко към възрастните. Своеобразният конфликт, в който се озовава младата героиня на тази творба, с почти нищо не ще бъде поучителен за децата, те направо ще се разминат с вложените в него важни етични проблеми, но възрастните непременно ще се замислят за причините, които предизвикват в чувствителната детска душа неудовлетворение и бунт към действителността, горчивина и озлобление. Тази детска душа със своята чистота е като лакмус, който реагира на всичко недобро, недостойно, некрасиво...

Но за жалост на създателите на „Дубравка“ не достига до край гражданска и художническа смелост; подхванатите сложни и интересни проблеми преднамерено се опростяват с приближаването на финалните кадри, от всяко положение непременно се търси изход. И като резултат накрая се получава твърде изкуствено и твърде тенденциозно оптимистично решение, което и иначе се съдържа в същината на драматургическия материал, но авторите на филма са решили здраво да се „подсигурят“ и в нито една точка не са оставили нещо спорно, нещо неизведено до категоричен отговор. Да не би някой да помисли, че в душата на Дубравка може все пак да се затаи някаква огорчение? Де да беше винаги така в живота, де да ги нямаше подлещите, да ги нямаше недоразуменията, та всичко да си течеше по мед и масло... Но кой знае защо за някои неща почваме съвсем да забравяме, щом се касае за творба на изкуството...

В тази връзка си спомням за един чудесен полски филм от преди няколко години — „Посещението на президента“. Колко мъка и колко горчивина имаше във финала му, но нима това беше вреден, чужд на социалистическите нрави и идеи филм? Напротив, той

воюваше именно в защита на тия нрави и идеи, протестираше срещу онова, което е в разрез с тях. Не мога да скрия, че предпочитам такъв вид творби, пред творбите, които във финала си декларира: всичко е хубаво, всичко свършва добре, всичко се оправя!

Ако беше така, тогава защо ни е изкуството?

„НОЖЪТ“

Сценарий и режисура — Жика Митрович, оператор — Бранко Иватович, музика — Миленко Прохаска, в главните роли — Бата Живоинович, Любиша Самарджич, Раде Маркович, Янез Върховец, Вера Чукич, Зафир Хаджиманов, Зоран Милославевич, Мия Алексич и др. Производство — творческо обединение, Белград (Югославия), 1967 г.

И в този филм режисьорът Жика Митрович (а българската публика добре познава творчеството му: „Капитан Леши“, „Сигнали над града“, „Солунските атентатори“, „Покана за разплата“, „Невесинската пушка“ и др.) се изявява като добър занаятчия и... нищо повече. Май, няма друг югославски кинодеец, който до такава степен да се е поставил в услуга на най-широките зрителски кръгове. Той им предлага това, което се търси, което дразни любопитството и никак не го занимават сериозните идейни и естетически проблеми, никак не го е грижа да бъде в крак с иначе интензивно развиващата се като модерно изкуство млада югославска кинематография.

До тази си творба той се подвизаваше главно в жанра на приключенското зрелище или както обичат да се изразяват в родината му, „югославския уестърн“. Там напразно можеше да се търси някакъв дълбок психологизъм, който през последните години не е нещо случайно в най-добрите образци на жанра. Напразен е всеки опит да се открие някаква философия, намек за важен житейски проблем, размисъл около нравствените добродетели на човека. Единственото качество на творбите бе чисто професионалната им сръчност, доброто им занаятчийско равнище в рамките на конвенционалното...



Вера Чукич и Раде Маркович
във филма „Ножът“

Сега Жика Митрович ни предлага криминална драма. Друг жанр, но предишните констатации си остават в сила. Отново всичко се движи в кръга на познатото, на конвенционалните схеми. Интригата не е лошо поднесена, не липсва напрежение в разгръщане на перипетии-те на действието, но тая все пак гола драматургична конструкция не е подплатена с нищо сериозно. Нещичко е подхвърлено около образа на естрадния певец Александър Киш, около мита за идоли-те и истината за тях, но само подхвърлено и изцяло в светлината на баналното. Дотолкова е банална цялата история, че е мъчно да се открие дори националната принадлежност на образи-те, да се разбере къде става всичко. Само познатия на всички ни сръбски език ни подсеща за Югославия.

Като добър занаятчия Жика Митрович знае, че за да има успех сред публиката филмът му, непременно в него трябва да привлечат няколко популярни актьорски имена. И той ги осигурява: Любиша Самарджич, Раде Марко-

вич, Бата Живоинович, Янез Върховец, Мия Алексич, Зоран Милосавлевич. От своя страна и те не го подвеждат, защото държат на творческата си репутация — стараят се в рамките на възможното да са прилични, да поосвежат с нещо ролите си.

Но за да бъде още по-добре подси-гурен успехът, Митрович не забравя и най-новите любимци на публиката — певците от естрадата. Един от тях с няколко от песните на репертоара си хем ще поразчупи рамките на действието, ще предложи почти самостоятелни антракциони и ще поотмори, хем ще придърпа в салона любимците си от концертните салони. И ето Митрович обявява: за пръв път на екрана се появява превецът Зафир Хаджиманов. Ще признаем, не пее лошо, но си личат евтините конци, с които е пришит изкуствено към действието с изпълненията си.

Въобще много конци личат в този филм. Професионалната сръчност и хитрост на режисьора не са в състояние да ги скрият...

Сценарий — Джек Дейвис и Кен Енакин; режисьор — Кен Енакин; оператор — Кристофър Челис; музика — Рон Гудуин; в главните роли — Стюарт Уитмън, Сара Майлз, Джеймс Фокс, Алберто Сорди, Роберт Морли, Герт Фрьобе, Жан-Пиер Касел, Ерик Сайкс, Тери Томас, Ирина Демик, Ентони Хенкок и др. Производство — САЩ, 1966 година.

От няколко години наред с подчертания интерес към „златната ера“ на американската кинокомедия, към времето на „царете на смеха“ Чаплин, Китън, Лойд, Лянгдън, Търпин, който намира израз в съставянето на ретроспективни сборки, започна да се налага и една друга тенденция, на която е присъщо това, че използва похватите на отдавна изтеклия наивен период на филмовия хумор в съвременни продукции. По един изкуствен начин се цели да се постигне своеобразната атмосфера на годините на канкана и целелините, като същевременно всичко се подплатява с доброжелателна ирония, с мило пародирание. По този път бяха създадени немалко произведения. Характерен пример е получилият популярност филм „Голямото надбягване“. Много близък по характер до него е и „Тези прекрасни мъже“. Освен общата атмосфера на някогашното време, което сближава двата филма, те са много сходни и по сюжетната постройка на сценарията си. И там, и тук главните герои са участници в едно състезание (в „Голямото надбягване“ с допотопни автомобили, а в „Тези прекрасни мъже“ с не по-малко допотопни самолети). И там, и тук от основно значение за развързката е любовна история. И там, и тук наред с благородните смели мъже в голямата борба участвуват и подлещи...

Но най-малко именно в подобни творби трябва да бъдем придирчиви към сценария. Та в последна сметка той е само един повод, за да бъдат използвани и обогатени някогашните хумористич-

ни трикове, за да се инжектира въображението на създателите на филма за измисляне на колкото се може повече похвати на буфонадата и ексцентриадата. Отдавна вече се разбира, че там, дето има много разум, дето сценарият е оглеждан от всички страни, за да бъде в съгласие с логиката — хуморът на триковете и ефектите се изпиряват. Той присъствува в произведения, дето има наивност и първичност, та била тя — както е в нашия случай — и умишлена, тенденциозна. Трябва да бъдем малко лекомислени и прекалено необуздани във въображението си, да бъдем като деца, за да можем в тия инък толкова сериозни времена да си позволим лукса гръмогласно и доверчиво да се смеем. Или ако ни бъде позволено да използваме един от афоризмите на Оскар Уайлд, като девиз в случая бихме издали каламбура: „Колко е важно да не бъдеш сериозен!“...

Да, това е бил ръководният принцип на създателите на „Тези прекрасни мъже“. Нека не искаме от тях това, което можем да получим от другите — житейска правдоподобност, психология на характерите, желязна художествена логика. Е, вярно, няма ги, но вместо това присъствува великото чудо смехът. В името на него прощаваме всичко.

А ако наред с това ненакърнено не-сериозно самочувствие на създателите на филма трябва да изтъкнем и някое друго достойнство в работата им — не ще се поколебаем да посочим великолепно то им боравене с комбинираните снимки, а също така и смелостта на каскадьорите в редица кадри с примитивните летателни машини. И да не забравяме и актьорите, които с истинска всеотдайност и въодушевление играят ролите си — Стюарт Уитмън в типичния за американците стил на мъжественост, Жан-Пиер Касел с френска ирония и духовитост, Алберто Сорди с присъщите на южната му кръв нескончаеми енергични жестове, Герт Фрьобе с тънката пародия на русашката фелдфебелщина...

АТАНАС СВИЛЕНОВ

ВЕЧНИЯТ АЙЗЕНЩАЙН

По случай 70 години от рождението му

ХРИСТО САНТОВ

Едва двадесет години изминаха от ранната му смърт, а неговото име вече е една легенда, един мит, за който се говори еднакво и с възторг, и със страхопочитание. И макар че неговото творчество вече рядко се появява на нормалния екран и представителите на новите поколения могат да се запознаят с филмите му само в синаематеките и в киноklubовете, вероятно днес няма истински ценител на седмото изкуство, за когото то да не е безспорно. Пиететът на съвременниците към името и личността на Айзенщайн е толкова голям, че той се предава на следващите поколения със заразителността на непосредственото въздействие даже тогава, когато личният контакт отдавна е невъзможен, а този с неговото наследство — затруднен от огромна и тежка машина, наречена киномежа, която по-често държи сметка за парите, отколкото за чувствата. На какво се дължи това неувяхващо чувство на преклонение? На една необикновена личност? Без съмнение. И до днес човекът Айзенщайн е жив в спомените на своите сътрудници и колеги от съветската кинематография и в „Мосфилм“ режисьори, сценаристи, оператори, асистенти, монтажисти, гардеробиери... Въздействието на неговата динамична и силна личност е толкова голямо, че за него сред хората, които са го познавали, и днес, двадесет години след смъртта му, се говори като за непосредствен участник в тяхното творческо ежедневие. Достатъчно е да чуеш разказите на Григорий Александров, един от ветераните на съветското кино, за да си представиш съвсем осезателно истинския Айзенщайн, вечно неспокоен, търсещ, откриващ все нови и нови неща в работата си и отричащ

онова, което вчера е открил. И това е напълно обяснимо. Александров е сътрудникът, асистентът, съавторът и личният приятел на Айзенщайн от „Стачка“, „Броненосецът Потемкин“, „Да живее Мексико“. Далеч по-труден за обяснение е възторгът на един Годар например, отдалечен от големия творец както по време, така и географски. В това, което той говори и пише за Айзенщайн, също се усеща онова чувство на възторг и преклонение, което е характерно за непосредственото възприемане на една изключителна личност. А Годар не е единственият случай сред онези, които познават, ценят и обичат киното. Голяма част от безбройните монографии, изследвания и статии, посветени на Айзенщайн, на различни езици съдържат в себе си усещането за непосредствено въздействие на живия човек. Без съмнение това явление не може да бъде обяснено само с личното обаяние на режисьора, което той според разказите на неговите близки е притежавал. Отговорът трябва да се търси, струва ми се, единствено и само в



неговото творчество. Защото едва ли има в историята на киното друга творческа личност, която така пълно да се е осъществила в собствените си творби. Бурният, революционен характер на Айзенщайн, огромната му ерудиция, изключителният му темперамент — всичко това се съдържа в неговите филми, допълва се от неговото писмено творчество. И действително не е необходимо да си го познавал лично, за да можеш да изпитваш силата на неговото човешко очарование. да се възпламеняваш от неговите идеи, достатъчно е да го знаеш като творец и мислител.

Има имена, които са символ на едно явление. Името на Айзенщайн е символ на киното. То е такъв символ, какъвто е името на Нютон за физиката, на Менделеев за химията, на Шекспир за драматургията. В своята кратка история кинематографът роди немалко имена, създаде не един авторитет, обогати се като средство за изразяване на човешките мисли и чувства в образи, узря като изкуство, измени се и се изменя до такава степен, че това, което ни е вълнувало и поразявало със силата на откритие едва преди десет, двадесет години, днес ни изглежда отживяло, жестоко демодирано. Едва ли има друго изкуство, върху което факторът време така безжалостно да казва безапелационната си дума. Вероятно котурните от древногръцкия театър, пренесени на днешна сцена, биха изглеждали по-малко архаични, отколкото приомите на бурлескното американско кино от двадесетте години, прехвърлени на съвременния екран. А в единия случай разликата във времето е две хиляди и петстотин години, в другия — само три-четири десетилетия. Не е останало чуждо на влиянието на времето и творчеството на Айзенщайн. Чувал съм хора, които се запознават с неговите филми едва в днешни дни, след прожекциите на „Стачка“ или „Октомври“ например, да се удивляват искрено на славата му, която и те самите по инерция или от снобизъм са поддържали. Често подобни резервирани оценки засягат и такива шедеври като „Броненосецът Потемкин“ и „Александър Невски“. Това е част от широката публика, която има към киното чисто консумативно отношение. Консуматорът яде три пъти на ден хляб, без да се замисля, че някъде в зарята на човешката история едно гениално прозрение е направило от житното зърно хляб, чете ежедневно вестници и книги, без да оценява каква духовна мощ е трябвало да притежават онези, които се прехвърлили моста между писаното слово и мислите и познанията на хората. Онова, което Айзенщайн ни остави като наследство, не е толкова този или онзи филм, колкото и големи да са те, то е преди всичко хлябът и азбуката на кинематографа, които ние ежедневно консумираме в киното и в телевизията. То е гениалното осмисляне на езика на киното, за което неговите лични творби бяха най-красноречивото доказателство. Днес и начеващият режисьор прекрасно знае какво е това монтаж, ракурс и динамичен кадър и според силите и възможностите си се старее да ги приложи в своята работа. А кинопубликата изобщо не си дава сметка за тях, но тутакси би обърнала гръб на онзи филм, в който те не са творчески приложени. А беше време, когато тези елементарни неща, които днес изглеждат като христоматийни истини за най-масовото от изкуствата, имаха цената и стойността на гениални открития. И адаптирането на тези откри-

тия от областта на лабораторния експеримент в сферата на изкуството дължим в голяма степен на Айзенщайн. Разбира се, и преди него имаше хора измежду френските импресионисти, немските експресионисти и съветските авангардисти, които правеха опити в тази област, но трябваше да се появи в киното гениалната личност на Айзенщайн, за да може на тези опити да бъде даден един завършен вил. да станат безспорни, да се обединят в една единна сплав, на теория и практика в художеството творчество. И ако днес някой филм събира повече пуолика и повече адмирации, отколкото едно произведение на Айзенщайн, това съвсем не значи, че Айзенщайн е загубил своето значение, че е станал по-малко значим. Един Хемингуей например може да излезе и да се разпродаде днес в тираж от десетки и стотици хиляди, а един Омир само в десетки и стотици екземпляри, но това съвсем не означава, че Омировото значение в историята на човешката култура е станало по-малко. А не бива да се забравя, че филм като „Броненосецът Потемкин“ в подината на своето излизане, само осем години след революцията, разтърси публиката и в съветската сграна, и навсякъде в чужбина, където цензурата го пропусна.

В изследванията и историите на киното често, след като се отдава дължимото на големите и многобройни успехи на някои от филмите на Айзенщайн, се говори за неговите също многобройни неуспехи и заблуждения. Разисква се нашироко за неговите увлечения по създаването на един киноезик, който по мнението на собствения си автор би могъл да претвори на екрана и най-отвлечените понятия, да бъде кинематографичен еквивалент на чисто рационални мисловни категории. Подхвърлят се на критика неговите теории за атракционен кинематограф и за емоционално кино. Тази част от неговата творческа биография се тълкува често като отстъпление от здравия реализъм, като плащане данък на твърде характерното за тази епоха увлечение по формализма във всички области на изкуството. И не са малко случаите, когато неговите биографи и изследователи са вдигали с недоумение рамене: до гениалните, създадени като единен монолит филми стоят нестройни в композиционно отношение, разпокъсани на отделни епизоди картини, до „Броненосецът Потемкин“ се реди „Старо и ново“, до „Александър Невски“ — „Бежин луг“. До гениалните произведения — провали, до главозамайващите успехи — отчайващи неуспехи, до свършените композиции — хаотично натрупване на образи и символи. Едва ли има друг голям художник, в творчеството на който да има толкова върхове и толкова пропасти. И което е най-любопитно — при него средни филми няма. Това обстоятелство често неимоверно е затруднявало критиците. Те са се мъчели да си обяснят тази неравномерност в развитието на художника с неговия характер, с влиянието на околната среда в областта на изкуствата от това време, а някои дори с политическата му нестабилност. Като се отхвърли напълно последното обяснение, толкова несъстоятелно при един изключително политически и партиен творец, в другите две има известна доза истина. Без съмнение извънредно динамичната личност на Айзенщайн е била винаги солидна предпоставка за увлечения. Целият му творчески път показ-

ва, че той никога не е вървял по отъпкани пътеки. Крайностите са го привличали заради усещането за новото, което се крие в тях. Стихията на неговия не с нормална мярка талант често пъти го е водела по пътища, които той сам поначало не е предполагал. Едно бегло сравнение между неговите сценарии — изходната точка на филмите му — и самите му филми най-ярко ни доказва това.

Без съмнение средата също така е влияла на Айзенщайн в едно или друго направление. Започнал своята дейност в Пролеткулта, една лява организация в областта на изкуството с доста формалистични увлечения, той не е могъл да не се съобразява с мнението и удобрието или неудобрието на своите съратници. Но прекият извод от тези връзки много често е водил изследователите до неверни заключения. Защото ако за една огромна част от хората от Пролеткулта формотворчеството е било основната стихия на дейността им, за Айзенщайн то е било винаги само средство за постигане на новото съдържание. И не е случаен факта, че след втория си филм той окончателно скъсва със своите приятели от Пролеткулта, които преди това рязко са осъдили „Броненосецът Потемкин“, като отстъпление от техните принципи.

Най-често Айзенщайн сам е давал обилен материал на критиките за разкритикуване на собствените му грешки. Изключително прецизен художник, той е бил вечно недоволен от себе си. Няма успех или неуспех в неговата дейност, които той да не е подхвърлял на обстоен разбор в статиите си. Автокритиката навсякъде е безпощадна. Неговите изследователи и критици са черпили аргументи за статиите си от собствените му аргументи, изпускайки предвид обстоятелството, че критиката, която творецът прави на собствените си произведения, не е обективна критика, че тя е част от творческия процес и че е подложена на опасността от увлечения и субективизъм, както и самото произведение. И грешат онези, които по тази логика делят неуспехите от успехите му, създавайки впечатлението за някакви два Айзенщайна: един черен и един бял. А всъщност имаме един единствен Айзенщайн, резултат от един и същи съзидателен творчески процес. Откривател от голям мащаб в областта на филмовия език, Айзенщайн страда от болестта на всички големи откриватели: да придава изключително, генерализиращо значение на опита, който прави в дадения момент, с риск да загуби представа за общото. Страстната изследователска натура на твореца изцяло, без остатък се е отдавала на своите новаторски идеи. Не е ли такъв случаят с непрекъснатите, доминиращи над генералния замисъл, над темата контрапунктни съпоставки в „Старо и ново“? Не мисълта ли, родена при откриване на подчертания ракурс, го кара да вижда неразгадан смисъл в показвания на екрана предмет, не тя ли го води към търсене на изобразителни сигми в „Октомври“? А неговото увлечение по емоционалното кино, което го доведе до неуспеха с „Бежин луг“, според онези, които са видели днешната версия на този филм, в наши дни, при развитието на кинотехниката би го довело до недоозирани резултати в областта на интелектуалния филм. Но всъщност медалът има и обратна страна. Именно разработката на идеята за филма-атракцион например му подсказа съкращаването на

сценария, предназначен да отрази събитията от 1905 г. в тяхното историческо развитие и да се ограничи с бунта на „Потемкин“. А чистият „атракцион“ в този филм — разстрелът на одеската стълба — стана най-известният филмов епизод в историята на киното. Не е ли също така своеобразен „атракцион“ битката на Чудското езеро от „Александър Невски“, която заема 35 минути от филм с обща дължина един час и 15 минути? А кръстният поход от „Иван Грозни“? А казанският епизод? ...

Творчеството на Айзенщайн не бива да се разглежда като поредица от завършени произведения — всяко само за себе си. То трябва да се разглежда цялостно — като огромна лаборатория на гениален майстор, в която опитите, които не са дали непосредствени практически резултат, са не по-малко ценни от онези, които са завършили със стопроцентов успех. Не бива да се забравя, че Айзенщайн е рожба на определена епоха. Че той е два пъти революционер — един път в политическия смисъл и втори път в професионалния, в областта на едно ново изкуство, което чрез него намери себе си.

Ще минава време. Киноизкуството още повече ще се развива и усъвършенства. И ведно с него винаги нов и винаги творчески млад ще бъде и Айзенщайн, понеже той седи при неговите източници и всяко ново завоевание на киното, всеки нов успех са и неговото завоевание и негов успех, тъй като те са развитието на семейната, които е посял той.

ШВЕДСКИЯТ ФЕНОМЕН И СИТУАЦИЯТА В НОВОТО ШВЕДСКО КИНО

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

През последните две-три години в световния филмов печат често започна да се споменава за „нова вълна“ в шведското кино. За да отговори на възникналия интерес, Международната организация на филмовите критици организира през октомври 1967 г. в Стокхолм симпозиум върху проблемите на новото шведско кино. От българска страна участие взе кинокритикът Ивайло Знеполски. В своята статия той представя редица от най-новите филми на това интересно течение, като отделя внимание и на социалната и интелектуална атмосфера, които са го породили.

Антибергман — в сянката на Бергман

Колкото и странно да е, днешното шведско кино се развива под знака на антибергманизма.

Прието е да се счита, че новата ситуация в шведското кино започва с публикуваната от Бо Видеберг през 1962 г. студия „Изображението в шведското кино“. Това е първото сериозно отърсване от хипнозата на бергмановото присъствие, първият открит бунт против непрекословното подчинение на творческия му натюрел.

За да наберат самочувствие, за да се преборят с „тирана“ вътре в себе си, младите жадно се нахвърлиха върху световния опит. Последните няколко години са революционни за седмото изкуство. В своята книжка Бо Видеберг откри киното на „сърдитите“ в Англия, „спонтанното кино“ на Касавитис, „синема верите“ и най-вече френската „нова вълна“... Появило се беше нов тип кино. Етическият митологизъм се сменяше от прякото наблюдение, от вярността към видимите форми. Раждаше се една нова искреност, която започва от дребното, от факта, от първичните молекули на съществуването, обръщайки гръб на господстващите концепции за обясняването на света. Идваше нов тип режисьори. Личността и творчеството на Жан Люк-Годар най-точно го дефинира.

Годар притежава талант, противоположен на Бергмановия. Той не може да разцъфне в уединение, неговото място са широките булеварди, тълпите анонимни индивиди, всичко това, което привлича вниманието им и пълни съзнанията им. Годар ликвидира парнасисткия елемент в понятието „художник“. Извор на неговото вдъхновение са многобройните продукти на „маскулта“, на духовните ценности за масово потребление. Неговото съзнание е разкъсано от информация, изгра-

дено от цитати. То е отворено, необременено от предубеждения, освободено от комплекси; скача по колоните на вестниците, от проблемите на проституцията до войната във Виетнам, от гангстерските истории до сбътията в Китай... Това все повече го превръща в социален и политически коментатор на своето време.

Привикнали да живеят с бог, след Годар тръгват голяма част от новите имена в шведското кино, тълкуващи го по своему. Твърде често отравените в този период нападки срещу Бергман не са прецизно мотивирани. Те черпят пресиления си патос от емоционалното свръхнапрежение в тези дни на преценка. Култът към Бергман и към неговите методи на правене на кино бяха пречка за младите, които чакаха пред вратите на киностудията. Те бяха готови да тръгнат по следите на своите европейски колеги с лозунгите на „евтиния“ филм. Обръщаха гръб на едно настояще, за което още ще се заблуждават, че е отминало...

Под влияние на новите течения в световното кино такива като Бо Видеберг и Йорн Донер, централни фигури в новата ситуация, въстанаха против митологизма в бергмановото творчество, против временната и пространствена неопределеност на действието, против условността на образите и ситуацията... Те му противопоставиха своето пристрастие към конкретните форми на съвременния живот. Техните герои обитаваха реални градове, имаха професия, заемаха строго определено място в един живот, добре познат на всички. В своята студия Бо Видеберг противопостави новите изразни средства, които са на въоръжение в европейското киноизкуство, на академизма на бергмановата традиция: театрална статичност, студийност, прекомерна употреба на словото...

Но „бунтът“, започнал на естетическа основа, постепенно се пренасяше и в областта на идеите.

Такива като Йорд Донер — писател и кинокритик, един от най-добрите тълкуватели на Бергман — приеха като наследство цялата бергманова система от идеи. И в нейните граници имаха единствено претенции по тълкуването. Донер се стремеше да опровергае Бергман със собствените му средства, да даде различен, по-верен отговор на поставените от него въпроси. В традициите на досегашното му творчество и последният му филм, „Греда от покрив“, е замислен като полемика с Бергман. Филмът е изпълнен с основните бергманови категории: криза на чувствата, любовна игра, прекомпозиране на двойките, егоизъм, борба със самотата, търсене на опори в съществуването... Струва ми се обаче, че ефективността на постигнатите от Донер резултати е много двусмислена. В тази полемика, приел един чужд език, Донер остава с вързани ръце, остава пленник на този, когото иска да преодолее.

Би било опростителство да твърдим, че там, където Бергман е казал „не“, Донер поставя механично „да“. Може би той дълбоко е убеден, че любовта, в която Бергман не можа да види изхода за своите герои, е в състояние да осмисли човешкото съществуване. Но докато при Бергман героите инстинктивно се хвърлят един към друг, търсейки в своето сцепление противодействаща на силите на разединението, при Донер героите отиват в любовната връзка с пълно съзнание за очаквания ефект. При Донер любовта е съзнателна саможертва, солидарност на индивиди, които се нуждаят от разбиране и приятелско присъствие.

Краят на филма по замисъл е победа над алиенацията. И все пак тревогата не ни е напуснала. Защо? Донер не е съвсем честен в играта. Той взима мотивите за кризата на своята героиня не от днешния ден, а от миналото на нацистките лагери на смъртта, с чиято действителност Номи, унгарска еврейка, все още живее. Въставяйки против абстрактността на Бергмановата концепция, Донер ни кара да очакваме, че ще предложи един възглед за кризата на своите герои, изтичащ от днешния ден на шведското общество...

Страданията на Номи, а по-късно и болестта ѝ са само допълнителни стимули в отношенията на неговите герои. В тях живее присъстващото още в първите филми на Бергман чувство на виновност, гузната съвест на един народ, съумял да остане настрана от удадения в кръв свят на двете световни войни. Лео съзнава двусмислеността на шведския неутралитет и познава цената, която е заплатена за него. „Ние можахме да оцелеем само защото някъде се проливаше кръв“ — казва той. Желанието за изкупление го тласка към Номп.

Същият мотив можем да видим и в още два от създадените напоследък филми, изцяло в бергмановата традиция, но различаващи се от нея само в този пункт — в опита да покажат една конкретна причина за кризата, която досега се приемаше като нещо дадено. И двата филма са направени по романи на

самоубилия се на 31 години Стик Дагерман, голям талант, една от надеждите на младата шведска белетристика. „Сватба шведски стил“ на Оке Фалк и „Змията“ на Ханс Абрамсон отегчават със своята преднамерена проблемност, с цинизма и жестокостта си. Те профанизират литературните източници, по които са направени, прочитайки ги буквално. От тях са отпаднали съкровени мотиви в поведението на индивидите, останала е само анегдотичната страна... Но по замисъл уродливата обстановка, обгръщаща героите, трябва да е резултат на душевната спазма между вината и страха, която нарекоха „шведски неутралитет“. Войната бушува по границите на Швеция и нейните жители се гърчат в паниката на предстоящата жертва, все още живеещи благодарение милостта на тевтонците. Оргии, лудост, жестокост, убийства, разруха на любовта — ето проявите на едно поразено съзнание на хора, загубили своето равновесие. Това са безкръвните жертви на войната! Затворени в себе си, в частния си интерес, членовете на това общество не познават оздравителния дух на антифашистката борба.

За съжаление посочените филми са лишени от убедително изследователско начало. Въпреки че акцентират причината на кризата, те не изследват пряката ѝ връзка с духовния климат на обществото. По този начин моментът на абстрактна каузалност по принцип остава да е отличителна черта и на тези филми.

Бо Видеберг идва в шведското кино със стремежа да го обнови и тематично, и естетически. Той не се задоволява да спори с Бергман върху същността на крайните изводи. Разбрал е, че е безсмислено да подлагаш на съмнение резултат, който е наложен от цялата логика на развитието на една идея, и се опитва да промени самите въпроси...

В стремежа си към едно обществено значимо изкуство Бо Видеберг ни връща със своя втори филм „Кварталът на гарваните“ в дните на икономическата криза от 30-те години. Обръщайки поглед назад, той като че иска да ни покаже други проблеми на човешкото съществуване, различни от тези, които филмите на Бергман ни представят като вечни и неизменни. Той търси социални мотиви, защото иска да бъде конструктивен. Но безпомощен пред съвременната шведска действителност, сложна и противоречива, прикрила под видимостта на икономическото благополучие съществените си проблеми, Бо Видеберг прибегва до стари ситуации, до традициите на социалната критика от едно друго време. Тази действителност, която той се преструва, че изследва, а всъщност само възстановява от мрака на спомените, е отдавна отреагирана от критическия реализъм и неореализма. Патосът на неговите филми е един познат патос.

Питаме се освен тази носталгия и категорично заявеното пристрастие към „добрите чувства“ какво друго свързва този филм с днешния ден на шведското общество? Неговият стародавен социален патос надали би могъл да прозвучи актуално, надали би могъл да има сериозен отзвук. Един обикновен пример: говорят, че след появяването на филма по екраните общинските власти на Стокхолм издирили мястото на натурните снимки, разрушили мрачните работнически жилища и построили модерен квартал. Но надали от тази промяна са се изменили проблемите на обитателите на „гарвановия квартал“. Тук е безпомощността на Бо Видеберг пред днешния ден. Тя ще бъде потвърдена и в следващите му филми, когато той ще се обърне пряко към него.

Третият от „голямата тройка“ следбергманови режисьори, Вилгот Шьоман, може би единствен не започва с демонстративен стремеж да се отдалечи от Учителя. Той откровено изтича от този клон на Бергмановата традиция, застъпени от „Мълчанието“. Неговият филм „Моя любов, моя сестра“ разглежда една кръвосмесителна история. Шьоман я експонира няколко века назад, макар че тя спокойно би могла да има място и в наши дни. Той, подобно на Бергман, предпочита свободата, която му дава неутралният, като че извънвременен фон. По този начин избягва опасността филмът му да се превърне, волно или неволно, в описание на моралните реакции на конкретно фиксирано общество. Както писа един критик, „Сюжетът на филма не е кръвосмешението, но как да се живее в кръвосмешението.“ В центъра застава не перверзността на случая, а проблемът за съществуването в определена ситуация. Шьоман игнорира моралната страна и се занимава само със създадената психологическа ситуация. Всъщност филмът му е изследване на състоянията безмисленост, неловкост, страх... А една свободна асоциация би могла да свърже чувствата от този психологически етюд с живота в наши дни...



„Ола и Юлия“

Независимо от множество външни прилики ние не можем да не забележим обаче това, което съществено различава Бергман от неговия ученик. Въпреки всичко Бергман е морализатор — той винаги се стреми да даде оценка. Шьоман е безстрастен наблюдател. Той остава затворен в отделния случай, възникналите от него проблеми не прерастват в проблеми на съществуването.

В Бергман намираме странно съчетание на реални форми, битова вяност и иносказателност, което придава друго измерение на разказаната история, отвежда я в откъдени сфери. Това се е загубило във филмите на дошлите след него. Те твърде буквално са изтълкували неговия опит и когато го критикуват, и когато го следват. Пренесли действието на филмите си във външно безконфликтното шведско ежедневие, чиято същност не са проумели, те оставят своите герои да страдат като че безпричинно. Но понеже това страдание не е докоснато и от метафизичното, което те са отхвърлили, то седи като интелектуално предупреждение, оставя ни хладни...

Нито Донер, който е рационален и сух, нито Шьоман, който е потънал в амбицията си да атакува „табутата“, нито Видеберг със своите обикновени историйки можаха да превърнат житейските перипетии на своите герои във въпрос на съдба. Задъханата репортажнаост на първия и литературната словоохотливост на третия мъчно можаха да се изправят истински срещу огромната творческа мощ на Бергман. На нито един от тях не достига Бергмановата сила, всеотдайността, с която той се осъществява в творчеството си, превръщайки всеки отделен филм в етап, до който е достигнала неспокойната му мисъл. Бергман наистина е далеч от ежедневието на днешна Швеция, но не и от духа му. Колко често обаче тези, които идат след него, от позициите на своя „буквализъм“ необосновано са го обвинявали в непознаване на живота...

Човек би се запитал защо бяха необходими на Бо Видеберг толкова ругати по адрес на Бергман, за да се приближи със своя последен филм „Елвира Мадиган“ — една история за невъзможността на бягството в любовта, — по-близко от всички останали до познати мотиви от Бергмановото творчество.

Поколението, дошло непосредствено след Бергман, можеше да се утвърди и да има свое необходимо място, саморазграничавайки се от този, чието име в един момент се беше превърнало за света в символ на шведското кино. Но в същото време младите не можаха да донесат своя тематика, много рядко имаха свои идеи. Вътрешно не се бяха освободили от Бергмановото присъствие. Те не можаха да го преодолеят, най-често го заобикаляха. Въпреки амбицията си те

бяха толкова далеч от истинските проблеми на своите дни, колкото им се струваше, че бе Бергман. Единственият пункт, по който успяха да се разграничат от него, са проблемите на религията...

Що се отнася до тези като Донер, които ограничаваха приноса си в спор по изводите от познатите предпоставки, Бергман със своя последен филм „Персона“ им изигра неприятна шега. Той се оказа чужд на догматизма, в който го обвиняват, много по-маневрен, по-неспокоен и търсещ, отколкото те, замръзнали на точката на несъгласието си с него. Понеже неговите възгледи никога не са били нещо друго освен убеждение, той е готов да предположи, че е възможна и противоположната истина. Умее да покаже нещата в една сложност, която другите често свеждат до една или друга алтернатива...

Тези, които последваха веднага след Бергман, се оказаха междинно поколение, една необходима степен, за да се стигне до това кино, за което те умееха да говорят, но което можеше да бъде плод на социален опит, който те не притежаваха. Всичките те на около четиридесет години бяха много по-близо до поколението, чиято съдба отрази Бергман. Те бяха свидетели на войната и животът им се разкрива докрай в неустойчивите следвоенни години. Въпреки желанието си те не можаха да скъсат с всичко това. Но те дадоха началото. Показаха, макар без голяма резултатност, необходимостта от друг подход към действителността... Всички те бяха отлични критици, но им липсваше много, за да бъдат истински творци. И все пак без техните усилия не би било възможно доста по-убедителната изява на второто следбергманово поколение кинематографисти, с което идва истинското обновление в съвременното шведско кино.

„Хикс поколението“ се самосъзнава

Дошло през последните две-три години от литературата или кинокритиката, новото филмово поколение от млади хора под тридесетте се различава от трито Видеберг, Донер, Шьоман в същата степен, в каквато последните имаха амбицията да се различават от Бергман. Ян Халдов, Йонас Корнел, Питер Килберг, Сиг Бьоркман — ето имената, които първи укрепиха репутацията на това поколение. През 1966 година вторият филм на Халдов беше изпратен на фестивала в Западен Берлин, а Йонас Корнел представи през 1967 г. новото шведско кино на фестивала в Пезаро.

За първи път едно ново поколение става предмет на художествено изследване — това е поколението на родените и израсналите след войната, на тези, които последователно нарекоха или сами се кръстиха „бит“-поколение, „поп“-поколение, „хипиз“-поколение, а най-често — „разбито поколение“. Въпреки многобройните анкети, въпреки интереса на писатели и политици малцина познават истински това поколение, малцина достигат до проблемите му. Най-често се спират на външните белези, на бутафорията на причудливите облекла, на експентриката на поведението. Някои романтизираха бита му, обвиха с пикантна полу-тайна интимния му живот, модните къщи печелеха милиони от предвидливо „узаконената“ от тях нова мода...

Междувременно младите все по-драстично заявяват за себе си. Редиците им постоянно растат — горната и долната възрастови граници взаимно се отдаляват. Те изпълват улиците и заведенията, огласят ги с шумното си присъствие, рушат установените норми и установяват свои. Нихилизмът им не се спира пред нищо: еднакво не приема семейството и обществото, морала и политиката... Младите се оттеглят в клубовете си, формират затворени общества със свои закони и норми. Стремят се да бъдат държава в държава! Това тяхно поведение поставя много въпроси пред тях самите и пред тези, които се опитваха да ги разберат. Социолозите нарекоха това явление „болестта на века“. А Швеция наред с Англия и САЩ е една от страните, най-чувствително поразени от тази болест. Трудно е да се твърди, че досега шведското кино е пренебрегвало този проблем, но едно е истина — той никога не е стоял така остро. Най-голямо място той все пак е имал в творчеството на Бергман — „Лято с Моника“ и „Дивите ягоди“. Ето и изводите, до които се достигаше: безперспективност на бунта на младите, от една страна, и правото на младите да имат своето бягство от обществото — от друга. Към това се прибавя тъгата от констатацията за пропастта между поколенията и невъзможността по-старото да предава скръбния си опит на по-младото.

Нещо от тези изводи е останало във филмите на новата режисьорска смя-

на. Но за разлика от Бергман, за когото до голяма степен в основата на проблема за поколенията стоят и биологични мотиви, те представят явлението преди всичко като обществен феномен...

На пръв поглед изглежда странно, че в едно общество като шведското проблемът за поколенията може да заема толкова голямо място. Среცнах по улиците на Стокхолм десетгодишни деца с дрехи и лица на възрастни, с уморени очи, които нищо не може да изненада. Видях момчета от началните класове да пушат по училищните коридори пред очите на своите преподаватели. Чух записани от радиожурналисти интервюта с 14—15-годишни момичета, които без смущение и страх се съгласяваха да коментират любовните си връзки... От афишите на кината, които не познават надписа „забранено за ученици“, се усмиваха разсъблечени звезди. Витрините на книжните магазинчета предлагат по избор списания за лесбийки или хомосексуалисти наред с обикновената, изглежда втръсната на всички, порнография, пред която списание като „Плебой“ изглежда по монашески скромно... Постепенно старото поколение е оставило младите сами на себе си, съгласило се е да им даде пълна свобода. Какво кара възрастните да бъдат глухи и слепи за всичко това, което става около тях? Дали някаква придобита мъдрост им диктува това поведение, или то е израз на осъзнато безсилие? А може би това е данъкът, който те плащат за въпросите, които не биха искали да видят отправени към тях. Обратно на очакванията, всъщност старите са тези, които са заели отбранителна позиция. Младите не се чувствуват задължени да отговарят на една подобна толерантност. Но защо не са доволни от старите, защо постоянно ги предизвикват, отричат, скандализират, защо се подиграват с всичко, което те са създали? Какво подхранва тяхната неприязън към завареното общество? На какво разчитат младите? Към какво се стремят?

Като желание да се поставят и разискват всичките тези въпроси се е родил филмът на Ян Халдов „Животът е страшно готин“¹. Без да е в страни от опита и влиянието на модерното кино, филмът е напълно оригинално по форма и съдържание произведение, което има своя модел единствено в тази обществена и психологическа действителност, която го е породила.

Герои на филма са група младежи, момчета и момичета едва ли надхвърлящи шестнадесетте, които, излезли на улицата, без видима причина се понасят във вихъра на съзнателно предизвикателство към всичко заобикалящо ги. Те брутално се врязват в тихото ежедневие на „средния гражданин“, ругателствуват, предизвикват, крадат, вършат насилия... Внимателното проследяване на тяхното поведение — ето съдържанието на филма.

От позицията на скандализиращия „порядъчен“ швед това е филм за един тип „зловещи млади хора, отклонили се от пътя и предразположени към прастъпни тенденции“. Ян Халдов разбира, че най-малкото, което може да направи един художник, е да остане при тази констатация. Без да се отпаса с неуважение към тревогата, съдържаща се в нея, той ѝ противопоставя нещо, което ще ни каже повече истини за поколението.

Може би няма да бъде без значение да си зададем въпроса, какво е извело тези млади хора по улиците, докато родителите им седят пред телевизорите... Защото, нека го кажем отначало, тяхната „безсрамна необузданост“ има стойността на инстинктивен бунт. Къде са основанията на този бунт? Героите на Халдов не крадат, защото няма как да се нахранят, нито пък демонстрират своя особен морал, защото обществото е нетърпимо към него. Филмът на Халдов ни показва една активност, която не може да осмисли мотивите си.

Съвременна Швеция предлага съществуване без драстични външни конфликти. Именно за да преодолее тази привидна безконфликтност, Бергман бяга в метафизичното. Неговото схващане за изкуството е продиктувало това му поведение. Той търси проблемите в надсезивни сфери — тези на духа. Една такава позиция не можеше да удовлетвори младото поколение кинематографисти, които все по-осезателно се сблъскват с живота. Едва след филма на Халдов ние можем да разберем по принцип много от упреците, отправяни към Бергман. Младите се дразнят от двусмислието на неговата приблизителност, от неясните символи и метафизичната мъгла. Тяхното поведение говори: „Ние знаем как точно стоят нещата.“ А филмите им са плод на нарастващата необходимост на поколението, чиито представители са те, да се изразява.

¹ Жаргон — „Животът е страшно хубав“.

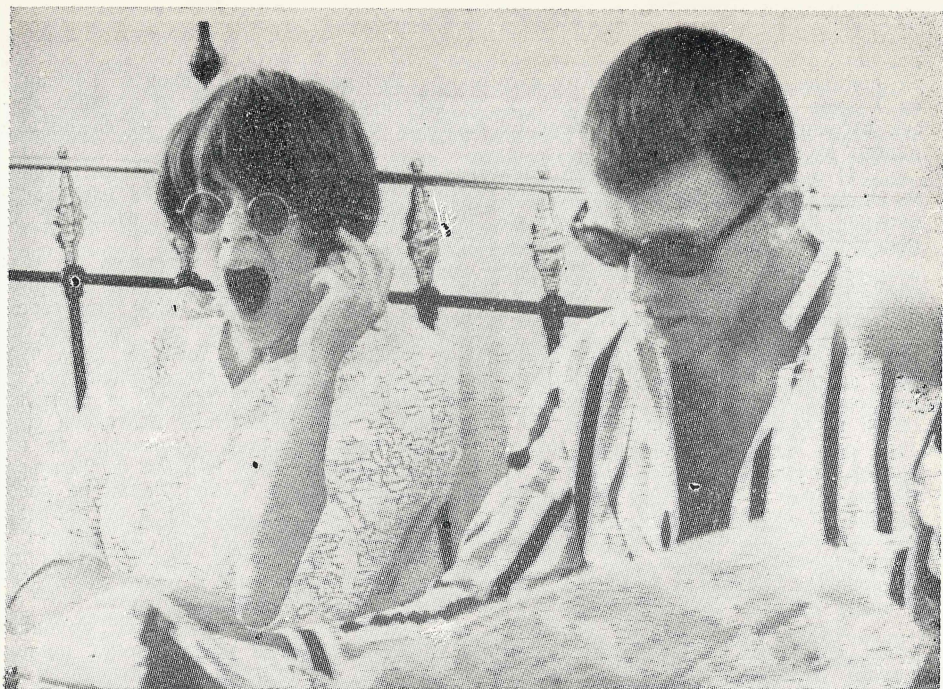
Героите от филма на Халдов не познават усилията, осмислили живота на поколението преди тях. Те не могат да реализират в този начин на съществуване животелната си енергия. Това, което има за предишното поколение формата на осъществена мечта, обрича младите на едно съществуване без съкровени стремления. Един такъв живот е пуст и недрат! С идването си в живота младежите от „Животът е страшно готин“ получават на готово много от онова, което е било стремеж за предишните поколения. Те се раждат единствено с предназначението на производители и потребители. Никакви други перспективи в един свят, който е канонизирал своето ежедневие. Ежедневното на осъществената дребнобуржоазна мечта! Всички стойности на този свят трябва да се приемат наготово. Всеки новодошъл е предварително оценен. Младите инстинктивно се бунтуват против тази несправедлива предопределеност. Те искат да се освободят от принудата на заварените порядки. На бойното поле на улицата те извоюват своята свобода; далеч от семейство и учреждения, те реализират особеното си самочувствие. Нihilизмът и отрицанието, цинизмът и насилието стават тяхно оръжие. Те превръщат живота си в една авантюра — това е техният начин да се преборят с неговата скука.

Какво е отношението на Ян Халдов към неговите герои? Той подхожда към тях със смесени чувства на обвинение и симпатия. От една страна, той се чувства част от това поколение, от друга — все по-увеличаваща се дистанция ги разделя. Не напразно неочаквано края на филма издига до главна героиня присъединилата се към хлапачите 26-годишна, омъжена, с дете и разведена Моника. Тази героиня е една своеобразна авторова проекция. Халдов се пита: какво я привлича към младите му герои. Еротиката? Тук той поставя едно категорично „не“. Привлича я вътрешната им свобода, веселостта, вкусът към живота, куражът им, особеното им самочувствие. Те са остроумни, находчиви, събудени... Отричат цялата тази дребнобуржоазна пошлост, която я е докоснала в дните на семейния ѝ живот, но в същото време Моника нито за миг не се отпуска в своята симпатия, нещо я спира да приеме техния начин на живот и това не са само годините. Накрая на филма, когато дръзката и предизвикателна игра неочаквано прави от нейните приятели убийци, тя не се чувства повече част от тях. Загубва посоките. Филмът я оставя тичаща, тичаща неизвестно накъде...

Героите на Халдов са изпълнени с огромна вътрешна енергия, която нямат в какво да реализират. Това са сили, можещи еднакво да станат съзидателни или разрушителни. Моментната ситуация, обществените климат ги правят разрушителни. Но те биха могли да бъдат и други. С това Халдов не иска да обвинява своите герои. За него тяхната еволюция е закономерна. Антиобществените им настроения ги довеждат до античовешкото. Тяхното преднамерено „подбиване в цивилизацията“, връщането им към примитивното не могат да имат друг резултат. Но все пак той не ги третира просто като престъпници. Съдбата им го изпълва с огромна горчивина. Може би защото го е излъгала симпатичността им, може би защото за момент е бил склонен да им прости много... Те са му били близки не защото безрезервно е одобрявал поведението им, а защото това, срещу което то е насочено, е още по-неприемливо...

Бунтът на неговите герои е негативен. Тяхната реакция на живота, който ги заобикаля, е пълното отрицание. Но в този живот наред с морални норми, класи, предубеждения и педагози има също така и труд, семейство, политика... Всичко без разлика минава под знака на общото отрицание. Те бягат от труда, не понасят семействеността. Семейството им се струва един от капаните на живота. То обвързва, тласка към съществуването на дребния или средния буржоа. Двадесет и шестгодишната героиня от филма вече е потърсила разрешението в брака. Той не ѝ е донесъл почти нищо: едно дете, отговорността за чистото възпитание в своята обкръжност тя няма сили да поеме, и една тъжна мъдрост, която я различава от лекомислената компания.

А защо и трудът не означава нищо за тях? Те се страхуват, че той също заплашва да ги вкара в ритъма на омразния им начин на живот. Трудът сам по себе си би ги задължил към определено обществено поведение. Но наред с това има и една друга причина. „Защо да строим, когато утре всичко ще бъде разрушено?“ — така един от героите мотивира нежеланието си да работи. Страхът от всеобщо атомно унищожение е сковал силите им, кара ги да гледат на всичко през призмата на безсмислието. В очакване на „второто пришествие“



„Целувки и прегръдки“

младежите от „Животът е страшно готин“ са си избрали ролята на бесни консуматори на натрупаните блага. Те не си задават въпроса: какво би станало, ако всички спрат да произвеждат. Те се борят против конформизма, охотно използвайки комфорта на обществото, което стои зад него. Отричат го, имайки го винаги в резерва. Да вземем за пример небрежността в облеклото им. Това е една търсена небрежност, скъпа... Яркост и пъстрота на цветовете, причудливост и смелост на формите, обърканост на половете — целият този уличен маскарад изисква много средства и време, става едва ли не централно занимание на „недоволниците“. Постепенно бунтът срещу старите норми, срещу робуването на условността и традициите на едно изживяно общество се сменят от тиранията на други. Героите от филма на Халдов не се освобождават. Стават роби на позата си, на инерцията на ниҳилизма си. Законното чувство на протест против идиотизма на буржоазния свят е пречупено в тяхното съзнание през призмата на изкривени представи. Оттук и несъстоятелността на техния протест, изразил се в скъсване на всички обществени връзки, нещо повече — в настървеното им рушене. Тяхното поведение социолозите нарекоха **„социална шизофрения“**.

Питер Килберг, изключително талантив млад писател, трагично загинал, в своя първи филм „Аз“ се опитва да проникне до корените на позицията, зад която стоят Халдовите герои. Героите на филма, младеж и девойка, започнали авантюра с открадната кола, премазват човек. Не спират, не си задават задължителните за този случай въпроси, не се чувствуват виновни. Нещо повече, младежът се държи предизвикателно, теоретически обосновава поведението си: човешкият живот няма никаква стойност... Пътуването продължава. Всичко върви така, както биха желали двамата, но постепенно съмненията се прокрадват в съзнанията. Отначало развалят настроението, после изникват неочаквани въпроси. Идват повторно разсъжденията за живота, след тях угризенията, страданието, страхът... Постепенно гордият и хладен свръхчовек се превръща в жалка дрипа, в разрушено и страдащо същество.

Станали неочаквано и за самите себе си убийци, момчетата от филма на Халдов бързо се омитат от местопроизшествието. С това филмът свършва. „Аз“

тръгва оттам, където свършва „Животът е страшно готин“. Ако филмът на Халдов ни носи мъдростта на авторовата преценка за героите, филмът на Килберг ни поднася тази преценка като мъчително самопризнание на героите. Гамените на Халдов не знаят нищо за себе си, те действуват като навити от времето детски изграчки. Героите на Килберг са посетени от огромната мъка на самоосъждането, на самоотричането.

И в двата филма въпреки убийствата липсва криминалният елемент. Геронте не са третиранни като престъпници. Техните постъпки са разгледани като закономерни прояви на общественото им поведение. Защото именно въпросът за общественото поведение е поставен на дискусия.

В един от последните си филми Бо Видеберг също се изкушава от тези проблеми. В „Хей, Ролан!“, оставащ верен на своята привързаност към „добрите чувства“, той се опитва да ги постави чрез съдбата на един друг тип герои. Ролан, млад писател, който няма средства, за да се отладе на писането на романи, помага в една мотоработилница и споделя: „Работя, това ми дава чувство за реалност.“ Той е сериозен, уравновесен, далеч от ексцентричността на Халдовите гамени. Това му помага да получи място в един център за социологични изследвания. Принуден е да се преоблича като неомитите дългокоси бунтари от „Животът е страшно готин“ и с помощта на скрит магнитофон да изтръгва признания от тях. Това е необходимо на солидните господа от центъра, които „искат да разберат младежта, за да ѝ помогнат“. Скоро Ролан се разочарова от своята работа, разбира безсилието на тези от центъра и се противопоставя на неоснователните им педагогически възжеления. В знак на протест и солидарност той става зъл и предизвикателен като тези, които трябва да интервюира. Тихият и възпитан Ролан става неузнаваем, той е близо до лудост в опита си чрез сътрудничество с възрастните да осмисли живота си.

Една случайност му позволява да излезе от това положение: крупната сума, спечелена на конни надбягвания. С получаване на икономическа независимост отпадат всички проблеми. Има някакво двусмислие в допуснатата от Видеберг условност. Той не е могъл да не предвиди въпроса: „А какво да правят тези, които не играят на рулетка или не печелят, когато играят?“ Наистина какво очакваше Ролан, ако не беше спечелил тези пари? Тогава има две обяснения: с това фантазно разрешение Видеберг или е искал да подчертае абсурдността, на търсенето по този път разрешение на ситуацията, в която е попаднал героят, или чувствуваш, че няма сили да говори от името на цяло поколение, съзнателно се е ограничил в един „особен“ случай...

Човек с друга закуска, Бо Видеберг не усеща истински поколението, което показва във филма си. В съдбата на Ролан се преплитат мотиви от съдбата на младия писател от „Квартала на гарваните“ и някои външни наблюдения върху поведението на днешната младеж. Поставен до героите на Халдов, Ролан изглежда човек от друга планета. Всъщност Видеберг е направил един псевдопроблем филм. Литературен в лошия смисъл на думата, сух и лишен от въображение, това е може би най-несполучливият му филм.

Струва ми се странно, че Ян Халдов в своя следващ филм „Ола и Юлия“ се оказва толкова близко до Видеберговите опити. Разбира се, без дефектите, идващи от непознаване на младото поколение, верен на своите методи на пряко наблюдение и импровизация. На пръв поглед героите, които ни представя, твърде много приличат на героите от предишния му филм. В преобладаващата си част това са дори същите изпълнители. И все пак това не са същите младежи! Младите хора от „Ола и Юлия“ схващат сериозно съществуването. Те имат свое място в живота. Тяхната професия наистина е малко необичайна, но напълно отговаря на манталитета им. Погълнати изцяло от „поп“-музиката, те пътуват и изнасят концерти. По този начин имат това, към което се стремеше героят на Видеберг. И понеже вече го имат (по възприетата посока на мислене: „Най-важното е да имаш професия!“), на тях животът не им поставя много други проблеми. Всичко е наред, значи можем да погледнем през розови очила. Филмът на Халдов е цветен, а цветовете му са красиви. Пред нас е историята на една любов, разказана съвременно, без сантиментализъм, но все пак романтична, с много трезвост и въпреки това всеотдайна...

Някъде към края на филма идва неочакван обрат. Работата, а и бизнесът на двамата влюбени — той естраден певец, тя артистка от пътуващ театър — започва да страда от честите им срещи. Сътрудниците им недоволствуват, настройват ги един срещу друг. Двамата разбират, че те имат право. Раз-

делят се, насилвайки себе си, разделят се с насълзени очи в интерес на бизнеса... От красивото „цветно“ ежедневие, от благополучието и успеха, от безпроблемното доволство изведнъж като мълния просветва една реална тревога. Това е меркантилността на общественото обкръжение, чийто дух е пропилил дори прекрасната същност на младежите. Между двамата се издига невидима преграда, която те носят вътре в себе си като злокачествен тумор. Но тогава, когато мислим, че филмът ще свърши, идва още по-неочаквано продължение. Героите преодоляват кризата, която Халдов всъщност никога не е искал да покаже като истинска между тях. Ола и Юлия отново се намират, те ще си признаят, че през цялото това време са мислили един за друг. Авторът е предпочел да направи един завой към „Един мъж и една жена“. Направил го е доста неуспешно. Липсва му емоционалната стихия на Льолушовото произведение, пленителността на формата и на чувствата. Действието е доста разтегнато. Недостатъчно интересно само по себе си, то не е могло да получи значимост само от присъствието на героите, също неинтересни... Дразният и сцените с концертите на „поп“-състава и подлуделите им почитателки. Цялата тази линия ми се струва доста директно навеяна от филма на Ричард Лестър за битълсите — „Тежки дни и нощи“.

След „Животът е страшно готин“ какво е довело Халдов до този неуспех? Струва ми се, че уплашен от резултата на първия си филм, той е поискал в известна степен да реабилитира своето поколение. Или поне да ограничи обсега на направените изводи. С новия си филм е трябвало да отговори на въпроса, повдигнат от предишния: „Такива ли са днешните млади хора?“ Той се е уплашил да отговори с „да“ и се е родило: „Не са само такива. Ще ви покажа и един друг тип млади хора.“ И Халдов е направил един филм за „добрите деца на капитализма“.

Тези деца не изпитват мъчителната криза на идеи, която души техните връстници. Те не си задават въпроси. Поведението им изцяло е подчинено на принципите на обществото, което ги заобикаля. Ето какво, с нескрит тон на възхита от тези млади хора, пише един шведски рекламен бюлетин: „Музикантите „поп“ говорят жаргон, сноби са и носят със сериозност своето смешно облекло. Но те знаят какво иска публиката, искат да ѝ го дадат за нейните пари и познават необходимостта от дисциплина и сцепление.“ Заради последното буржоазната публика е готова да им прости всичко. Важна е същността, а не многобройните вторични белези на поведение... Странните дрехи, причешките, ексцентричността са само една маска, продукт на модните къщи. Ола и Юлия след десет години ще бъдат олицетворение на съвременния тип филистери. Това се чувства дори в любовта им — тя е премного идеализирана, премного „чиста“ — като в понятията на дребния буржоа, за да бъде истинска. Тя не е любов необходимост, а любов предубеждение...

Въпреки цялата си прилежност, въпреки добрите чувства, които ги изпълват, този тип герои не са симпатични. Те са изневерили на младостта си, на поколението си и на неспокойствието му. Току-що цитираните „похвални слова“ най-точно обясняват това.

Поставям двата филма на Халдов един до друг. И двата са опит за отговор на един и същ въпрос. Предпочитам първия не защото е по-рационален, а защото е по-искрен и по-верен. Той е намерил най-точния израз на една криза — морална и идейна. Неговите трезвост и безпокойство са израз на съпротивителни способности, на желание да се проникне в същността на нещата. Вторият филм е продукт на обезсилен дух. Умората го кара да мисли, че отговорът на всички въпроси е вече даден в съществуващите норми на обществото. Не апелира ли филмът за едно обновяване, което се изчерпва с механичното съединение на старата същност и новата форма?

„Добрите“ младежи от „Ола и Юлия“ не отменят „лошите“ от „Животът е страшно готин“... Проблемите не са разрешени, на тях им е обърнат гръб. Това е най-несъстоятелният начин за успокоение...

Надали може да се смята, че „Ола и Юлия“ е сигурен знак за деградацията на Халдов. Не мисля, че това е постоянна позиция, на която той е поискал да застане. Тя е само един от елементите на търсенето. Халдов е еднакъв и в двата си филма. До много от истините той достига инстинктивно, подобно на своите герои се мятат ту в една, ту в друга посока. Така се раждат два свършено различни филма. Мъчно е да познаем какъв ще бъде следващият му избор. Още не е намерил здрава почва, на която да построи размишленията си.

Първият филм на дебютирания като режисьор активен млад писател и критик Йонас Корнел има голям успех. От хората на своето поколение Корнел е най-много художник. Дори и при Халдов въпреки спонтанността на места присъства известно преднамерено подчертаване на възгледите му, необходимост от дешифрирането им в диалога. Усвоил опита на новото кино, Корнел е преминал като другите тичешком покрай уроците на Бергман. Няма да е преувеличено, ако кажа, че той е може би единственият, в чието творчество се чувствава благодаратта, че Бергман съществува в шведското кино. Верен на формите на съвременния живот и необикновено чувствителен към проблемите му, той докосва, доразвива и усъвременява редица типични шведски теми. Твърде близко е до Бергман, когато казва: „Не откривам реалността с филма, намирам я, тръгвайки от даден модел.“ Организиран е, не се лута, в деветдесетте минути на неговия филм ще намерим много от проблемите на днешна Швеция.

В много отношения „Целувки и прегръдки“ може да бъде приет като своеобразно продължение на търсенията на Халдов.

Той носи отговор на много от поставените въпроси и преди всичко на един централен въпрос: „Какви са перспективите на младежкия негативен бунт?“ Корнел ни показва еволюцията на героите от „Животът е страшно готин“.

Героите на неговия филм Макс и Джон не са се виждали цели шест години, но споменът за приятелството им не е умрял, което свидетелства, че те са били близко един до друг. В изтеклите години обаче е настъпила промяна. Преди, подобно на групата от филма на Халдов, те са били едно неразчленено цяло. При новата среща разликата между двамата е категорично очертана. Те чувствуват това. И само в играта могат да бъдат отново заедно. Но колко е различна тази игра от играта на гамените от „Животът е страшно готин“! В днешната игра Макс и жена му Ева са господарите, а Джон е слугата, носещ сутрин закуската в леглото, или шофьорът, който, смешно накривил фуражка, ги разхожда. Двамата са изминали по различни пътища разстоянието от юношеството до зрялата възраст. Приел магазина на баща си, Макс постепенно се е върнал в руслото на старите изпитани буржоазни норми. Джон също се е изменил. И той не е останал дръзкият гамен, какъвто вероятно е бил на годините на Халдовите герои. Изтеклото време го е убедило в безсмислието на тази позиция. Напред е минала умората. Джон, затворил се в своята меланхолия, отказва да се подчини на логиката на общоприетото ежедневие: отказва да работи, безразличен е към външния си вид...

Докато Джон постепенно се е оказал извън обществото, Макс е преминал в редовете на неговите крепители. Неравноправието на ролите в играта говори за различното място, което имат извън нея. Макс се отнася към Джон покровителствено, с известно снизхождение. Това е нещо ново. В отношенията между героите на Халдов имаше абсолютно равноправие. Ето защо в „Целувки и прегръдки“ Макс диктува правилата на играта. Ако за гамените на Халдов не съществуваха граници, които да ги спрат, тук играта има строг предел — личното, чувството за частна собственост.

И все пак общо за героите на Халдов и Корнел е моментът на игра в отношенията. Този момент е характерен за цялото шведско кино. Да си припомним играта с пистолети в Бергмановия „Усмивките на една лятна нощ“, безсмисленото отдаване в „Госпожица Юлия“ на Шьоберг или постъпките с обратно действие в Щилеровия „Еротикон“... Животът е игра за героите от тези филми. Те вървят срещу логиката му спонтанно, но доста често елементът на активност е съпроводен от този на самонаблюдението. Едно жестоко, едва ли не мазохистично предизвикателство към силите, които брутално ще се стоварят върху главите им. Това тяхно поведение би могло да се формулира в (нека го наречем така) „гръмоотводен комплекс“.

„Най-доброто, което мога да ти пожелая, дете мое, е поне малко злочестина“ — бе казала орисницата в „Розата и пръстена“ от Текери. Героите от шведските филми сами си го пожелават. Какво ги тласка към това постоянно предизвикване на съдбата? Не е ли инстинктивният стремеж да се наруши статиката, да се излезе от непроменимостта на едно състояние? Те търсят в последствията на играта някакъв опит, който тяхната обикновена дейност не може да им даде.

Има много социален заряд в парадоксите на тази непрестанна игра. В „Целувки и прегръдки“ Макс сам измисля играта със „съблазняването“ на жена си от Джон, а в последствие тя се обръща против него. Защо? Започвайки иг-

рата, той е абсолютно сигурен в себе си. Джон не издържа в нито един пункт сравнението. Красив, богат, елегантен, с място в живота — всички козове са на страната на Макс и би трябвало да му осигурят безопасност в играта. Но не става така. Той не е взел под внимание само един факт — че става дума за отношения между хора. Той не отчита човешкия елемент, защото е нечувствителен, егоист, защото го е загубил... Размяната на местата в любовния триъгълник убърква установения ред на стойностите. В началото на филма за всички е ясно, че Джон е антисоциален по своята дълбока същност, докато Макс има своето необходимо място между хората. Краят на филма променя местата им: Макс е този, който е всъщност вън от обществото, чужд и на най-близките си хора. Неочакваният обрат превръща филма в етюд на социалното поведение и „съперничеството на класите“.

Ева се отдава на Джон. Това става пред очите на Макс. Върху винаги елегантния си костюм той облича широк бял потник. В този си вид на палачо и със сериозното си замислено лице, което като че е взело официалността на облеклото му, той е заприличал на Джон. Комедията става трагедия. Основното настроение във филма на Корнел е „тъжната констатация на умния човек“. А основното емоционално съдържание — „меланхоличната ирония“... Макс съзрява фотографите, в които той и Ева са изобразени като щастлива двойка, и може би контрастът им със сегашния момент го кара да се замисли върху причините...

Поведението на Ева е далеч от обикновената изневяра. Нещо сериозно се е случило, за първи път то не е игра — Макс чувства, че е безсилен да поправи каквото и да е. Цялото му досегашно поведение на егоист сега, в решителния момент, го обрича на пасивност. Нормите на взаимоотношения с другите, изградени в сянката на егоизма му, не му дават вътрешното право да се намеси. В този смисъл Макс е жертва сам на себе си. Неговата връзка с Ева е била формална. За да избегне отговорността, която една такава връзка предполага, той винаги е заставал зад твърдението, че никой няма право да ограничава личната свобода на другите. Но неговото зачитане на чуждата неприкосновеност само привидно е свобода. Защото, оставени сами на себе си, без страничен коментар на постъпките си, хората губят ориентира, престават да различават доброто от злото.

Корнел осъжда позицията на Макс. От друга страна, той изпитва симпатия към съхранената човечност на Джон, но без да генерализира тяхното противопоставяне. Защото меланхоличният анархизъм на последния също е безрезултатен. Общо взето, ние мъчно бихме могли да определим персонажите от „Целувки и прегръдки“ със старите категории на положителни и отрицателни герои. Всички като че са еднакво добри или еднакво несправедливи. Няма един виновен, защото никой няма кураж да обвинява. Това би го задължило да поеме върху себе си отговорността да намери вярното поведение. Но нищо не би могло предварително да му гарантира успеха. Нито Джон, нито Ева някога са успели в нещо Макс, те просто разменят постъпките си вместо думи...

Тази „толерантност“ тежи като принуда. Тя прави да изчезнат всякакви норми и човек да не знае как да постъпва. Невмешателството, граничещо с безразличие, и страхът от отговорност, в които човек губи критерия — това е ахилесовата пета на демокрацията „шведски тип“.

За повечето от младите шведски режисьори тази морална безотговорност има пряка връзка с политическия неутралитет на кралството. Всеобщият принцип се е отразил на частните отношения. Така беше за Бергман, така е за До-нер, така е и за тези, които дойдоха след тях.

Винаги ми е правило странно впечатление, че неутрална Швеция въпреки гаранциите на неутралитета си реагира особено болезнено пред угрозата от всеобщо унищожение. Шведите никога не могат да бъдат уверени в мира, защото никога не са се борили за него. Затова и толкова несигурно се чувствуват в него. Хамс Абрамсон го показва добре в „Змията“... Тяхното щастие — неутралитетът — е също и тяхното нещастие. Той ги обрича на пасивно очакване. Поведението на Джон от „Целувки и прегръдки“ е това, което изпълва тези „пет минути“ преди атомната гъба. Същото беше и с гамените от „Животът е страшен готин“. Само равнището е различно...

ЖАН ГАБЕН

Едва ли във френското кино има друго име, което да носи със себе си такъв неповторим колорит като името на Жан Габен. Едно име на актьор, което още при споменаването буди толкова спомени, дава отново живот на толкова силни преживявания, дошли от екрана, провокира специфични усещания, въпреки че сме видели на екрана вече не една десетка сюжети, проследили сме не една стотица човешки съдби, запознали сме се с една безкрайна поредица от актьори от много страни на света. Сред тази върволица от образи, които ни поднася ежедневно екранът, образът на Жан Габен държи особено място. В своята артистична кариера той вече е играл близо седемдесет роли и независимо какво му е поднасял сценарният материал, независимо в ръцете на кой режисьор е попаднал, Жан Габен винаги ни е оставял част от своята неповторима индивидуалност, винаги ни е обляквал с дъха на своята мъжественост, винаги ни е държал дълго след като сме видели и филма му, в плен на своето човешко и артистично очарование.

Често пъти някои критици са се опитвали да обяснят неговата почти абсолютна безспорност в очите на зрителите. Правили са анализ на ролите му и са се опитвали да намерят доказателствен материал в дълбочината на актьорската му игра, в силата на таланта му, в умението му да се превъплъщава. Но опитите на тези критици, винаги прецизни и всеотдайни, никога не са били до край убедителни. Защото внимателният анализ на безкрайно дългата поредица от Габенови роли е разкривал винаги и доста неравности в актьорското изпълнение. Наред с много хубави образи в творчеството му се намират и доста бледи и при това без в редуването между успехи и неуспехи да има някаква закономерност, продиктувана от узряването му като актьор и като творец. Твърде често резултатът от неговата работа се е влиял от обстоятелството в ръцете на кой режисьор е попадал. Не би могло също така да се каже, че Габен до съвършенство владее умението да се пръвплъщава. Не авторовият образ доминира обикновено в неговите роли, а личността на актьора. В своята дълга кинематографическа кариера той е изиграл различни образи: и военен летец във „Великата илюзия“, и демобилизиран офицер в „Муцуната на любовта“, и човек от дъното в „Пристанището на мъглите“, и портови моряк в „Буксир“, и banker в „Големите фамилии“, и полицейски инспектор в „Мегре“ и във всяка от тях той е донасял преди всичко своята личност. Габен, фигуративно казано, обикновено не надява маската на персонажите от сценария, а те надяват неговата. Не случайно той е един от малкото големи актьори във френското кино (пък и не само във френското), които не работят в театъра и се снимат изключително във филма. Още в началото на своята артистична кариера Жан Габен чув-



ствува, че театралната сцена не е най-удобното място за неговото дарование. „Фоли берже“ и няколко мюзик-хола, в които той се явява за първи път като актьор, не му носят нито необходимата удовлетвореност, нито успех. И затова появяването на звуковото кино в началото на тридесетте години за него е едновременно и спасение от безличното вегетиране по провинциалните и квартални сцени, и раждане като актьор. От неговото поколение има цяла поредица от актьори във френското кино, които го надвишават с артистичните си качества. И въпреки това и Пиер Брасьор, и Луи Жуве, и Ремю ще останат да тежат повече на сцената на Комеди франсез, Одеон и Театър де Пари, в историята на френския театър, а в киното ще предоставят палмата на първенството на Габен.

Други критици са се опитвали да намерят разковничето на успеха на актьора в неговите специфични изразни средства, в умението да се държи просто „като в живота“ пред камерата, да избягва ефектните пози, усложнените мизансцени. В това твърдение има без съмнение голяма доза истина. Но тази истина, струва ми се, се ограничава само в една не голяма сфера — сферата на актьорското поведение.

Френската кинематографична актьорска школа е завила при раждането си един от най-ярко изявените национални театри и се е изградила на основата на много силна театрална традиция. И въпреки че отдавна си е извоювала своята относителна самостоятелност, тя и до днес носи белега на известна театралност. Но това, струва ми се, в никакъв случай не бива да ѝ бъде приписвано като нейна слабост. Напротив, в това е особеността ѝ, бих казал, нейната прелест. Тя е най-голяма степен отразява своеобразието на националния дух. И макар че Габен сред своите колеги се отличава с пределна простота при поведението си пред камерата, той все пак си остава рожба на тази школа и не някакво извън стоящо изключение. Това особено ясно личи в двата му филма, снети по време на войната в САЩ, „Пълнолуние“ и „Самозванец“, както и в един от последните му филми от сериата „Мегре“, в който има за партньори американски актьори. На фона на тяхната пределно рационална игра, в която функционалната стойност на мизансцен и мимика са доведени до крайност, „пестеливият“ Жан Габен изпъква със своята колоритност.

Евтината кинопреса винаги е подчертавала преди всичко неговата мъжественост и се е опитвала да обясни успеха му пред зрителите, сравнявайки го с Хъмфри Богарт и Марлон Брандо — известните американски кинозвезди, които във филмите си експлоатират маската си на волеви, хладнокръвни мъже. Но един бегъл поглед върху списъка от роли, изиграни от Габен, говори за един диапазон, който не би могъл да бъде обединен от никаква „маска“. В близо четиридесетгодишната му кариера на киноактьор негови автори са Шарл Спаак, Морис Дрюон и Жак Превър, чието творчество е абсолютно чуждо на американския стандартен способ за фабрикуване на универсални герои. Дори и в своята евтина продукция, към която Жан Габен много рядко е прибегвал, френското кино винаги е било чуждо на създаване подобни щампосани кумири. Миналата година илюстрираното списание „Синемонд“ бе обявило, че ако трябва да се търси актьорска марка на френския филм, тази марка трябва да е Бриджид Бардо. Струва ми се, че в подобни изявления има много голяма доза подценяване на националното своеобразие на френското киноизкуство. Именно Бриджид Бардо като явление във филмовия живот на Франция е един купен образец. И ако може да се говори за актьор, символизиращ своята страна, за такъв без всякакво съмнение може с най-голямо основание да бъде посочен Жан Габен.

Да, Габен не е филмова звезда от американски образец, въпреки че неговата слава както в собствената му страна, така и вън от нея не е по-малка от тази на която и да е звезда, и макар в тази слава, в нейните предпоставки, в психозата, създадена около нея, да има много нещо от психозата, на която се крепи цялата американска система от кинозвезди. В какво се корени тогава секретът на неговия успех? Кои са предпоставките, които го обуславят? Без съмнение те се коренят във всички изброени по-горе особености на Габен като актьор, без да ги изчерпват. Но в тях и над тях, струва ми се, има нещо, което почти винаги е избягвало от вниманието на неговите изследователи и което в най-голяма степен дава отговор на феномена Габен.

Нека да си спомним една от първите роли на Жан Габен, които му донесоха голямата слава на актьор и поставиха началото на неговото обаяние в киното. Това е Шарл от „Задружната компания“, един работник с износен костюм, който той носи с шика на наперените ергени от парижките предградия. Небрежно завързан шарф през врата, килната на темето кепе завършват неговото неотразимо очарование. Зад стойката на бистрото той се държи небрежно, пуши и гаси угарките в пепелника с една неповторима бравура, готов е да мре за приятеля си, да даде в последния си франк на нуждаещия се. И в „Муцуната на любовта“ въпреки трагичния развой на сюжета в демобилизирания войник също така откриваме все тези черти. Откриваме ги в един друг аспект — патриотичен в лицето на Маршал от „Великата илюзия“, който презира опасността, надсмива се над врага си и слага главата си в тербата за другаря независимо от това, че този другар в случая му е чужд и по класовата си определеност, и по възпитанието си. Той е винаги кавалер независимо от това, дали предметът на неговата любов е германка от вражия лагер („Великата илюзия“), или пък пропаднало момиче от „Пристанището на мъг-



Жан Габен (в средата) и Ерих фон Штрохайм (вдясно)
в сцена от филма „Великата илюзия“

лите“. Да се взем в неговите пестеливи, но пресметнати движения, в държанието му, в което винаги има на пръв поглед игнориране на мнението на околните, но винаги е подведено така, че да им прави впечатление, в маниера му да ходи, да си слага каскета, да плюе през зъби, да оглежда минаващите жени. И ще открием, че този тип млад човек сме виждали в работническите квартали на Париж, на постройките в часовете на отпих, на стойките на бистрата в предвечерните часове, на неделните танцови площадки, пред кината. Ще открием, че в лицето на Габен всъщност виждаме повторени най-ярките черти на обикновения трудов французин. И тогава ще ни стане ясно, че един от най-верните ключове към разрешаване загадката на успеха на Габен е демократичността на неговия образ.

Киното е масово изкуство. То е и най-демократичното от всички познати изкуства. Достъп до него има буквално всеки. Жаждата за идеал, която лежи в душата на всеки човек и която е запълвала изкуството в протежение на цялата история на човечеството в различните си модификации, днес в много голяма степен се запълва именно от киното. Това много добре са почувствали и експлоатират американските киномагнати. Системата на кинозвездите не е приумица. Тя е насочена именно към удовлетворяване на тази насъщна потребност у човека. Друг е въпросът, че вместо здрава духовна храна те най-често му поднасят ерзаци.

Случаят с Габен лежи в същата плоскост, въпреки че както в изходни позиции, така и в крайните си резултати той е коренно противоположен на американската звездна система. Той също така разчита на една от главните особености на кинообраза — неговата масовост, но не остава на равнището на простото аритметично събиране на типични черти на съвременника, а отива по-далече — прави анализ и дава изводи. Именно в тази сфера на кинообраза, в тази негова характерна черта се намира и главната му отлика от театралния образ. В киното типажът в най-общия смисъл на думата е също така важна съставна част на актьорската даденост, както талантът и изкуството на превъплъщаването. У Жан Габен тези две особености на кинообраза се съчетават в един завършен, хармоничен вид.

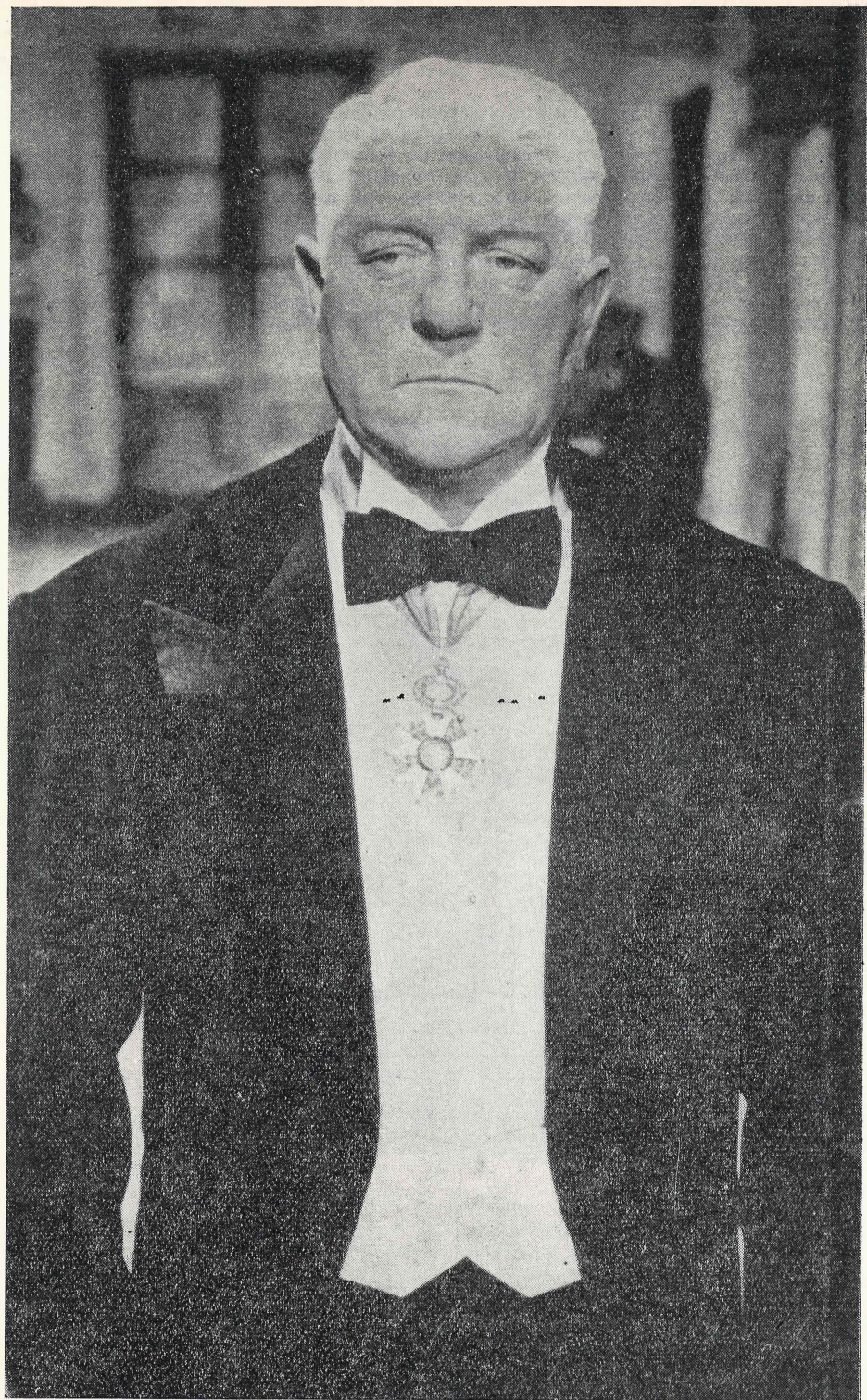
Но типа в киното не е едно отвлечено понятие. Той е винаги конкретен и неговата конкретност е преди всичко историческа. В най-новата история на Франция един от най-ярките периоди е онзи след Първата световна война. Възраждането на демократичните сили, олевяването на масите, така характерно за цяла следвоенна Европа, завърши с фашистката реакция в Италия и Германия и с гражданската

война в Испания. Във Франция за разлика от другите европейски страни през тридесетте години то не само че не бе ликвидирано от реакционните сили, но дори укрепна и се разви. Това възбуждане се отрази благотворно в областта на изкуството и особено на киноизкуството. Именно през тридесетте години френското кино създаде своите шедеври и си извоюва името на едно от първите в света. В този период тук се утвърдиха имената на Реноар, Рене Клер, Марсел Карне, Жан Грeмийон, Жюлиен Дювие. В тези години на екрана се роди и Жан Габен. Най-добрите образи от този период фактически отразяваха политическите тежнения на момента, даваха конкретен израз на народните стремления. В дните, когато френските фашисти се опитваха да разбият единния фронт на демократическите сили във Франция, Жан Габен се появи в ролята на Шарл от „Задружната компания“. В солидарността на групата приятели, образуваха малка кооперация, чиито кумир беше Шарл, хората от зрелните зали виждаха необходимостта от политическо единство. А фактът, че един от групата беше испанец, в очите на публиката символизираше поддръжката на френските демократични сили на борещия се испански народ. Толкова силни и злободневни са били политическите аюзии в този филм и такова пряко е било тяхното въздействие, че неговият режисьор Жюлиен Дювие под натиска на десните сили е бил принуден да направи две версии с два финала — една за парижките предградия, в която кооперативът устоява, и друга за централните кина, в която той се разпада.

„Великата илюзия“ на Жан Реноар излезе на екран навечерието на Втората световна война. И макар филмът да беше със сюжет от първата война, в навечерието на немското нашествие във Франция той изразяваше отношението на френския народ към фашизма. Главният герой Мареш, игран превъзходно от Жан Габен, събираше в себе си най-добрите черти на обикновените трудови хора от Франция, прокламираше тяхната позиция в надигащите се политически събития. Противопоставен еднакво и на врага, и на собствения си офицер-аристократ, Габен беше символ на френския народ.

И в „Човека-звяр“ на Реноар, и в „Пристанището на мъглите“, и „Започва денят“ на Марсел Карне, и в „Муцуната на любовта“, и „Буксири“ на Жан Грeмийон неговите герои са хора от народа. Тях Жан Габен познава много добре. За него не е необходимо да ги играе. Те са част от неговата същност и затова на екрана се получават естествени, цялостни, завършени личности. Тези роли носят голямата слава на актьора, признанието и обичта не само на публиката от неговата страна, но и от цял свят.

След войната положението на френското кино рязко се променя. Жан Габен няма щастието да участва в няколкото филма, създадени непосредствено след освобождението на Франция и отразяващи нейната съпротива срещу окупацията. По-късно ярката демократична струя, която в тридесетте години оплоди френското кино, секна, за да отстъпи място на дребнотемното, което в крайна сметка доведе до кризата от четиридесетте и началото на педесетте години. В този период Жан Габен участва в над тридесет филма. Но в най-добрите случаи той е принуден да повтаря онова, което бе създал в тридесетте години, и то за съжаление в един по-лош вариант. Така той се появи в „Под стените на Малапага“ на Рене Клеман, във „Въздуха на Париж“ на Карне, във „Френч канкан“ на Ренуар, в „През Париж“ на Клод-Оган, Лара, в „Делото на доктор Лоран“ на Жан-Пол ле Шенуа. Това са филми, направени от големи режисьори и на добро равнище, в които най-често са експлоатирани качествата на големия актьор без сюжетния материал да му дава нещо по-особено. Това са филми с доста пъстри сюжети. Често пъти в тях Габен е принуден да излезе от оная област, в която се чувства най-сигурен и в която е най-близък на публиката, и да играе интелектуалци, хора от висшата класа, художници. Но във всички тях той неизменно внася нещо земно, нещо демократично, нещо, което ги прави еднакво привлекателни за всякаква аудитория. И това е неговата личност с нейния неизтощим шарм и с нейната неизменна национална колоритност. Тези качества актьорът демонстрира и в най-хубавата си следвоенна роля — образа на банкера Шудлер от филма „Големите фамилии“ на Дени де ла Пателер. Доста различен от героя от романа на Дрюон, Габен по стара привычка покорява на своята индивидуалност и тази силна личност. Трудно би могло да се каже дали неговата трактовка понижава стойността на образа от романа. Властта на Габен е категорична и абсолютна. Защото и тук той не влиза в образа, той го покорява. Спорове биха могли да възникнат само ако се сравнява литературният

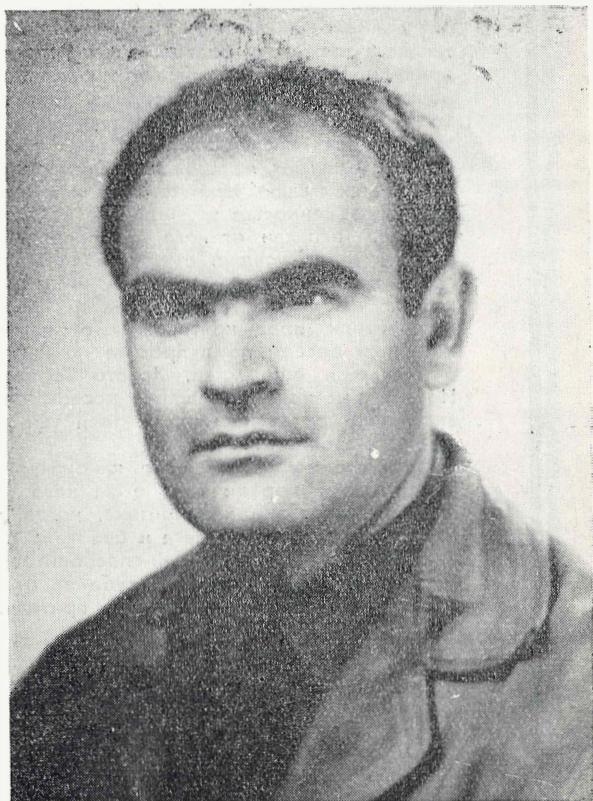


първоизточник с неговия кинодвойник. Но в рамките на самото кинопроизведение постижението е безспорно. Шудлер е една цялостна личност. Земната сила на актьора и човека Габен му придава сила, която неколkokратно увеличава тази на парите му.

Жан Габен е вече на шейсет и четири години. През своя четиридесетгодишен творчески живот той е бил един от най-търсените актьори във френското кино. Най-добрите сценаристи и филмови режисьори на Франция са считали за щастие да го видят да играе в техните филми. И днес той продължава да играе. Ролите, в които го виждаме сега, са различни, но навсякъде той неизменно продължава да демонстрира едно от своите големи качества — и до днес той си остава най-френският между актьорите от френското кино. „Артистът независимо от това, какъв е той, трябва да си остава национален — казва Габен за своята актьорска дейност. — Той трябва да умее да изразява това, което е същината на неговата родина, на земята, в която е израснал. Само тогава той ще бъде правдив, само тогава той ще бъде искрен.“ През целия си творчески живот Жан Габен е следвал този принцип.

ХРИСТО САНТОВ

ХРИСТО БЕРБЕРОВ



Всяка смърт е нелепа и абсурдна — това е казвано хиляди пъти. Но тази нелепост и тази абсурдност ни поразяват особено болезнено в случаи като този. Внезапно, за една само минута и в разцвета на своите 32 години си отиде от нас добрият наш приятел и колега ХРИСТО БЕРБЕРОВ. Не ти се ще да повярваш, че така брутално и така несправедливо може да бъде прекъсната нишката на един неизживян, пълен с бъдеще живот.

Ако Христо Берберов беше само един млад човек, можехме

да скърбим за покосената младост, за неизвървения път. Но от нашата среда се откъсна нещо много повече: откъсна се един даровит млад кинокритик, който, макар и за кратко време, беше успял да си извоюва достойно място в българската филмова критика и сега оставя това място празно. През последните 5—6 години ние бяхме свикнали да виждаме името Христо Берберов под многобройни статии и студии, които с вътрешна развълнуваност и мисловна заангажираност осветляваха пътя и проблемите на нашето родно киноизкуство, анализираха произведенията и творците, които се появяваха на нашия екран, издигаха естетическата култура на кинозрителя. Христо Берберов обичаше искрено филмовото изкуство и може би единственото благоволение, което му оказва жестоката смърт, бе това, че тя го застигна в един киносалон — там, където господствува изкуството, на което Христо Берберов бе отдал всичките си творчески помисли и вълнения.

В кратката по време, но значителна по обем критическа дейност Христо Берберов правеше впечатление преди всичко с неспокойната, търсеща сила на своя критически талант. Неговият ум бе дълбоко аналитичен и многостранно ерудиран, притежаваше такава острота на резеца, която разсичаше повърхностния пласт и привидността на естетическите факти, за да раздипли техните дълбочини и съществени измерения. Това качество той проявяваше както в оценката на отделни произведения, така и в обобщителните теоретически изследвания — една област, в която Христо Берберов бе един от малцината плодотворно работещи критици.

Той избягваше лесните, отпъкани пътища на мисълта, на него бе чужда ленността и инерцията на мисленето — затова почти всеки ред, написан от него, бе озарен от едно честно и напрегнато интелектуално усилие, съединено с искрено желание да се принесе полза за по-нататъшното развитие на нашия филм. Такъв ще го запомнят не само читателите на неговите статии, но и хилядите кинолюбители, пред които, тъй отзивчив и скромнен, той изнасяше лекции и беседи по въпросите на киното.

Макар и още млад, Христо Берберов бе изграден кинокритик. Но все пак колко обещания носеше още той в себе си и колко скръбно е да съзнаваме, че тези тъй хубави обещания няма никога да се осъществят...

Нашето социалистическо киноизкуство е все още младо. Толкова по-голяма поради това е за него нуждата от една компетентна и доброжелателна кинокритика, която да му помага в трудното израстване. А ето че сега и без това редките редици на тази кинокритика губят един от най-способните и многообещаващи свои работници и бойци. Това е загуба за цялото наше киноизкуство, за неговите творци и за неговите зрители.

Алберт Коен

В него имаше множество учудващи неща — в мислите, в поведението, в говора, — но нищо случайно. Христо се отличаваше с целенасоченост, простота и никога не хитруваше. Можеше да сгреша, но не хитруваше — не виждаше в това смисъл. В живота, в работата, в критическите анализи търсеше същността, която е независима от нас, казваше, че за да се докаже нещо, то трябва да бъде истина.

Неговите интереси бяха разнообразни. Понякога ми се струваше, че се пилее напразно. За мен бе несъмнено призванието и дарбата му на изследовател, на литературен критик и аз го ревнувах от телевизията, от киното, от статиите за изложби и художници. Настоявах да пише за Чехов, за Толстой, за Блок и Есенин. Но всъщност разнообразните интереси имаха вътрешно покритие. Това бе универсалност на таланта. Проявите й — въпрос на време. Време той за всичко намираше, но времето се оказа малко.

Спомням си го като юноша — в училище. Той бе чел много повече от нас и притежаваше изключителна памет. Разговаряхме с цитати от Хашек и „Златният телец“. Това бе игра, с която цял живот се забавлявахме, но и вживяване в света на писателя, в тъканта на словото, на стила, в свършенството на фразите: думите стоят непоклатимо, сякаш са хванати с катинарчета — ето как би трябвало да се пише. От детинската игра възникнаха интересите на Христо към стилистиката, към работата в семинара на Виноградов, към самостоятелната изследователска работа. Резултатът бе студия върху стила на Чехов, публикувана в Загреб през 1963 г.

Христо Берберов бе органично свързан с Русия, със съветската школа в литературоведението и стилистиката — В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, Г. Гуковски. Негови любими писатели бяха Чехов, Пушкин, Толстой, Лермонтов... Той обичаше и пееше старите руски романи, песните на одеския градски фолклор, на каторжниците и революционерите, песните на Окуджава... Последната и може би най-хубава от литературните му статии бе „Пътят на Есенин“... Последното му пътуване бе до Москва — той се завърна оттам два дни преди смъртта си...

С него обичахме да си говорим като титулярни съветници от времето на Гогол... Обичахме разказите на Олеша, на Бабел... Представяхме си нашия бъдещ живот така, както са мечтали за себе си Бабел и Багрицки — ще напуснем града и ще си купим някъде къщица, ще стареем там и ще съчиняваме... Ще станем старци, лукави, тлъсти старци, които седят, греят се на слънчице и изпровождат жените с дълъг поглед...

Като творец Христо Берберов се разгръщаше непрестанно — предстоеше му написването на дисертация върху сюжета в киното. Превеждаше — под печат е преводът му на романа „Животът на Матвей Кожемякин“. В негов превод излязоха стихове на Лермонтов, Маяковски, А. Кулешов. В ръкопис е преводът на антология на белоруския разказ. Неговият творчески път продължава и след смъртта — в статиите, в преводите, в паметта на всички, които го обичахме заради неговата нежност и талант.

Иван Пауновски



Режисьорът Димитър Петров (зад камерата) започва снимането на филма „Опасен полет“ по сценария на Константин Кюлюмов. Оператор Стоян Злъчкин.

СССР

Както вече съобщихме, режисьорът Ю. Озеров снима „Освобождението на Европа“. Филмът има за цел да възстанови в художествена форма цялата историческа правда за освобождението на Европа.

„На запад“ — режисурата на Озеров — през последните години се направиха много филми за Втората световна война. Сред тях има и филми гиганти, около които се вдигна много шум. Ще дам за пример „Най-дългият ден“ — за дебаркирането на съюзническите войски в Нормандия през 1944 година. Този филм е поставен с голям замах от талантливи режисьори, оператори, сценаристи, с участието на най-големи звезди на световното кино. Тия филми създават впечатление, че цялата тежест на войната е лежала върху плещите на смелите амери-

кански войници. Що се отнася до ролята на съветската армия, тя не се споменава, като че ли ние изобщо не сме участвали във военните действия. Такава лъжа е не само оскърбителна, но и опасна. Израстват нови поколения, невидели войната със собствените си очи. Те трябва да знаят кой спря въоръжената до зъби немска армия, кой спаси Европа.

Във нашия филм участвуват не само съветски автори. За героичните действия на югославянските, полските, чешките, италианските патриоти пишат автори от тия страни, поканени да сътрудничат... Зрителите ще видят Хитлер в неговата главна квартира, в гигантския железобетонен бункер „Волфшанц“, ще видят неговите последни дни. По въпросите, свързани с дейността на главното командване на немските войски, ние се консултира-

ме с полковник фон Витцлебен. Той е племенник на фелдмаршал Витцлебен, екскутиран за участие в заговора срещу Хитлер. Нашият консултант е бил тогава разжалван в редови...

Във филма участвуват петдесет и едно исторически лица, петдесет и един портрета, всеки добре познат на зрителите. Не трябва да се допусне даже и най-малка грешка във вътрешната обрисовка. Например от съветските маршали и генерали ще видим Жуков (М. Ульянов), Рокосовски (М. Давидов), Ватутин (С. Харченко) и др. Необикновено трудно се оказва да се намери толкова много оръжие, и то отпреди 25 години. Филмът е огромен по мащабите си. „Освобождението на Европа“ се състои от три самостоятелни филма. Сега се снима първият, а сценариите за другите два се пишат в настоящия момент.



Любомир Шарланджиев поставя филма „Прокурорът“.

„От скука“* — този забележителен разказ на Максим Горки, навяан от спомени, свързани с неговите скитания из дореволюционна Русия, е привлякъл вниманието на младия режисьор от киевската студия Артур Войтеcki. Мая Булгакова ще изпълнява главната роля — Арина. „Горкиевските герои отдавна ме привличат — е заявила Булгакова. — В този разказ особено силно ме потресе силата, с която Горки разобличава еснафското равнодушие. Това е страшна болест и за съжаление нейните корени продължават да живеят и днес“...

Във филма ще участвуват още Всеволод Санаев, Людмила Шагаева, Виктор Сергачов.

* „Четвъртият баща“, „Край пътя“, „Децата моделират снега“, „В априлската гора“ — тия разкази на Юрий Нагбин са послужили за основа на сценария „Годишни времена“ на поетесата Бела Ахмадулина. Филмът ще се поставя от младите режисьори В. Краснопольски и В. Уско. Четирите новели „Годишни времена“ са четири разказа за любовта, за нашите съвременници.

* Приключенският филм „Белите монаси“ се снима в „Мосфилм“ от режисьора А. Колпати по сценарий на А. Нагорни и Г. Рябов. На екрана отново ще оживеят героичните действия на чекистите, предотвратили контрареволуционно въстание в една от южноруските губернии през 1920 г. В главните роли: Т. Конюхова, В. Дружников, С. Чекан, А. Белявски, К. Столяров. Филмът се посвещава на 50-годишнината от създаването на органите на държавна сигурност.

* „Зиг-заг успехи“ — така се нарича новият филм на Елдар Рязанов. Действието се развива в един провинциален град, където на главната улица се намира фотоателието „Съвременник“. Герои са работещите в ателието и техни близки. Главният герой Орешков става касиер на взаимопомогателната каса. Той купува с обществени пари облигация, с която спечелва десет хиляди. Съблазанта всеки да получи повече пари, като изиграе другите.



Оператор на филма „Прокурорът“ е Борислав Пунчев.

вкарва героите в кръг от измами, събужда у тях алчност. В ролята на директор на фотоателието ще видим А. Леонов, за ролята на главния герой Орешков още не е утвърден актьор.

* Сатиричната пиеса на Л. Славин „Интервенция“ преживява второ раждане. С огромен успех тя се играе в много театри на Съветския съюз. Сега с нейната екранизация се е заел режисьорът Г. Полак. „Драматичните събития от 1919 г. — е заявил Полак —

ще легнат в основата на нашия филм ексцентриада. Ексцентриадата може да бъде социално остра и политически злободневна. Тя трябва да заеме своето място в нашето изкуство така, както по страниците на печата са намерили отдавна мястото си карикатурата и шаржът...“

„Изход“ — филм, изпълнен с напрежение, приключения, опасности, огнен ритъм, буйна езда на коне. Това е 1918 г. — революцията, кръвопролитни борби за днешна Монголия. То-



Доротея Тончева и Стефан Пейчев в сцена от филма „Прокурорът“.

гава, в първите години на Съветска Русия, Монголия е била много опасна участък на нейната граница. Там окопалите се белогвардейски банди под командването на барон Унгерн по поръчение на Антантата събирали сили, за да се хвърлят върху младата република. Филмът „Изход“ — сценарий Ю. Семьонов и Б. Ширендиб, режисьори А. Бэбровски и Ж. Бунтар — ще разкаже за работата на съветския чекист Прохоров, изпратен под името Сомов (истинският полковник Со-

Жана Болотова, известна на нашите зрители от филмите „Хора и зверове“ и „Журналист“, изпълнява главната женска роля в новия българо-съветски филм „Първият куриер“. (на стр. 61)



мов — Лорс, агент на Антантата, е бил хванат и отведен в Москва), за да узнае датата на настъпление то на белите.

Михаил Василевич Фрунзе е главният герой на филма „Буря над Бела“, който се поставя в „Ленфилм“ от Е. Немченко и В. Чаплин по сценарий на Л. Жеженко.

РУМЪНИЯ

В студията „Букурещ“ се намират в работа 16 дългометражни и 5 късометражни филма. Румънските кинематографисти отделят голямо внимание на филмите със съвременна тематика. Така режисьорът Ф. Мунтяну е завършил филма „Небето зачита третия етаж“, където съвременните проблеми се разглеждат в тясна връзка с миналото. Друг известен румънски режисьор, Г. Мег, поставя филма „Кой ще отвори вратата?“, посветен на проблема с бежанците. Драмата „Джоконда без усмивка“ се снима от режисьорката М. Урсяну. В производството се намират и редица исторически филми. „Колоната на Траян“, който би могъл да се сметне като продължение на филма „Даки“. С постановката на кинооперата „Михай Храбри“ се е заел режисьорът М. Витеацу. Филмът „Красивите ваканции“ ще бъде съвместна унгаро-румънска продукция.

ГДР

Кинематографисти от ГДР снимат в Грузия цветния художествен филм „Следите на сокола“, постановка на Г. Колвиц, сценарий Г. Карл. Филмът оживява борбата, която са водили индийските племена в Северна Америка срещу колонистите златотърсачи. Актьорският състав е международен: Б. Бридска-Полша, М. Яблонски, Чехословакия, Г. Митич, Югославия. Във филма ще участвуват и грузински артисти.

ЮГОСЛАВИЯ

Неретва е една от реките в Югославия. По нейните брегове през годините на Отецествената война партизаните са водили дълги и упорити битки с хитлеристите. В новия цветен широкоекранен филм, който носи засега условното заглавие „Неретва“, видни-

ят югославиянски режисьор Велко Булаич възкресява епизод от тази героична борба. Във филма са показани да участвуват артисти от най-различни страни. Сред тях са Сергей Бондарчук, Орсон Уелс, Кърк Дъгълс, Курт Юргенс, Рони Шнайдер.

Орсон Уелс снима в Югославия филм, посветен на началото на Първата световна война — убийството на ерцхерцога на Австро-Унгария Фердинанд в Сараево. Снимките вече са започнали. Те се правят на остров Хвар в Адриатическо море, недалеч от Сплит. Една от главните роли ще се играе от съветския артист Олег Видов.

ИТАЛИЯ

Известният италиански режисьор Джино Понтекорво, автор на филма „Битка за Алжир“, получил няколко международни награди, подготвя снимането на нов филм, чийто сценарий режисьорът е написал съвместно с Франко Солинас и Джорджо Алорио. Действието протича в една от страните на Караибското крайбрежие в началото на миналия век през време на испанското господство. За изпълнение на главните роли са поканени Бърт Ланкстър и Сидни Пуатие. Англичаните полагат всички усилия да накарат местното негърско население да въстане и изгони испанците, за да могат след това по-лесно да завземат властта. На този фон е показана съдбата на двама души — бял и черен. Белият, агент на английската тайна служба, е пристигнал с поръчение да предизвика въстанието. Той среща случайно умиращ от глад негър, спасява го, воден от мисълта, че по-късно би могъл да го използва за своите цели. И действително скоро неговият черен приятел застава начело на негърското движение срещу испанците. Мисията е изпълнена и англичанинът се завръща в родината си. Обаче сметките му излизат криви. Негърското движение съвсем не тръгва по пътя, начертан от англичаните. Като изгонват испанците, въстаният никак не мислят да приемат друго чуждо господство. Те отиват в планините и продължават оттам въоръжената борба.

Английският агент отново тръгва със секретна мисия, този път да убие непокорния водач на негрите.

Неотдавна в Рим „Милано“ е била проведена седмична на съветското кино. Италианските зрители са имали възможност да се запознаят с филмите „Журналист“, „Ана Каренина“, „Моята по-голяма сестра“, „В град С“, „Среща в планините“, „Едгар и Кристина“, „Чадърчето“, Програмата на седмицата би била значително по-разнообразна и съдържателна — пише италианската телеграфна агенция АНСА, ако от италианска страна не бяха отстранени „Железният поток“ и „Зоса“. Това събитие е било остро коментирано по страниците на различни вестници и списания. Вето върху двата филма е било наложено по указание на един от сътрудниците на италианското посолство в Москва, без филмите да са били видени от компетентни чиновници от управлението по културните въпроси. „Инцидентът бе ликвидиран благодарение добрата воля на кинематографистите от Съветския съюз, пише в „Увита“.

Вече половин година Фелин не е снимал нищо. Продължителното му боледуване прекъсна реализацията на филма „Пътешествието на Г. Масторни“, за който толкова много писаха западните вестници. Сега режисьорът е здрав и в близко бъдеще ще поднови прекъснатата работа. Междувременно той снима новела от филма „Три крачка към ужасното“. Новелата, която се нарича „Не залагай главата си на дявола!“ ще бъде по едноименния разказ на Едгар По. Останалите две новели ще се поставят от Луи Мал и Роже Вадим. В същност от разказа на Е. По, както сам Фелин е заявил, ще остане само краят. Действието е пренесено в съвременен Рим. Един английски артист — някога знаменит, а сега изживяващ своя залез — пристига в столицата на Италия, за да получи роля в един уестърн. Става дума за кавбойски филм, който се снима от монаси с възпитателна цел. В хода на дейст-



Жан-Луи Тринтиян във френско-чехословашкия филм „Мъжът, който лъже“.
Режисьор Ален Роб Грие.

ането в далечния и грешен американски Запад се появява Христос...

Тази новела, както и предишните филми на Фелини, е населена с полуфантастични, полуреални лица. В главната роля играе Терънс Стемп.

Живяла някога бедна селска девойка. Живял и прекрасен богат принц. Неговите родители обаче искали да го оженат за аристократка. А принцът обичал девойката, която се наричала Изабела. За да привърже завинаги принца към себе си, Изабела потърсва помощта на една магьосница, но с това си навлякла нещастие. Тя обръква билките и принцът се разболява тежко. След многогочислени и невероятни приключения всичко завършва благополучно и принцът се жени за своята любима...

Такова е съдържанието на новия филм „Живяла някога“, снят от известния италиански режисьор Франческо Рози. Авторът на „Салваторе Джулиано“ и „Ръце над прада“ за пръв път се обръща към жанра „приказки за възрастни.“

Отговаряйки на въпроси на журналистите, Рози е казал: „Народите от всички страни в света имат богат фолклор, в който особено място заемат приказките. Италианската приказка рязко се отличава от другите. Докато северните легенди възпяват мечтата и са пълни с невероятни фантазии, нашите приказки са самият живот. Те изразяват желанията на бедните, народната мъдрост — язлужав да се мечтае само за това, което може да се постигне. И често мечтата на италианския бедняк е само един хубав обяд.“

Именно на бедните неаполитани е посветил новия си филм Рози. Ролята на девойката Изабела играе София Лорен. На премиерата, състояла се в неаполитанския оперен театър Сан Карло, кметът на града е връчил на артистката и режисьора златни медали за почетно гражданство на Неапол.

ФРАНЦИЯ

Основаната от Клод Льоуш киностудия е пригответила вече няколко сценария, които ще бъдат по-

ставени от режисьорите Питър Уаткинс — Англия, Марко Белочио — Италия, Милош Форман — Чехословакия, Мишел Курно — известен френски кинокритик. Самият Льоуш скоро ще започне да снима новия си филм „Началото на смъртта“ — историята на един осъден на смърт, показана, в най-големи подробности, от съдебната присъда до смъртта на белилката.

Известната френска артистка Маша Мерил не само играе в много филми, но е и техен продуцент. Нейният последен филм се нарича „Големият живот“, постановка на Жозе Варел. Герой на филма е тридесетгодишен мъж, който живее на широко, повече отколкото средствата му позволяват. Сключва заеми, за да задоволи желанията на жена си. Няколко месеца той води прекрасен живот. Но това свършва. Скоро от него започва да се интересува полицията...

Фирмата Маша Мерил ще финансира и режисьорския дебют на Филип Толедано, млад французин от Перу. Неговият филм ще бъде екранизация на роман от Е. Лопец, чието действие се разкрива през 1816 г.

Марина Влади играе сега във филма на младия френски режисьор Бернар Пол „Ереме за живот“. За своята нова роля артистката казва: „Моята героиня е омъжена от девет години. Млъкът ѝ, инженер, работи много, за да осигури материално семейството. Но жената среща един млад професор и... Моят филмов мъж е Ренато Салватори, а професорът-румънският артист Кристиан Аврам, когото срещнах в Букурещ по време на снимането на „Безименната звезда“.

По-нататък Марина Влади говори за проектите си. „Неотдавна съветският режисьор Сергей Юткевич ми предложи роля във филм, посветен на Чехов. Ще играя Лика, младата певица, която е била за Чехов прототип на героинята му от „Чайка“.

Разказът на Стефан Цвайг — „24 часа от живота на една жена“ ще бъде екранизиран. Главната роля ще изпълнява Даниел Дарио. Делфина Сейриг („Мина-

лата година в Мариенбад“) ще изпълнява главната роля във филм на Жак Дерей. Млад журналист е свидетел на кражбата на скъпа картина от Рембранд и иска да направи от това най-забележителния репортаж в своя живот. Става посредник между крадците и осигурителното дружество. Партньор на Сейриг ще бъде Джулиано Джама.

Френският артист Пиер Брасьор ще дебютира като режисьор с филма „Ден на щастие“. Освен самият Брасьор във филма ще играе и Катрин Соваж.

Жорж Лотнер снима с участието на Дани Карел и Жан Габен. Действието се развива в парижкия престъпен свят, където се мъчи да проникне един стар полицай, за да търси убиеца на своя приятел. Шеф на голямата банда се оказва жена.

„Оскар“ е названието на най-новата комедия на Едуардо Молинаро с Луи де Фюнес в главната роля. Това е екранизация на една пиеса от Клод Мание, играна преди няколко години с голям успех в един от парижките театри. И тогава на сцената главната роля е играл същият артист. Де Фюнес поднася в „Оскар“ своя обичаен рецитал от мимики, жестове, гримаси, трикове. Може да го обичаме, или да не го обичаме, но неговият хумор винаги действа — пише Тристан Ренар в „Летр франсез“.

АНГЛИЯ

В парижкия „Монд“ Жан Барончели пише за срещата на кинематографисти в италианския град Соренто. Този път тя е била посветена на английската кинематография. Водачът на делегацията английският писател лорд Уилс, заявил: „Нашата кинематография не представлява нищо друго освен една голяма супермарка. Всичко в нея е американско.“ Като цитира това изявление, Барончели добавя, че 80 процента от английското филмово производство се намира под американски контрол. Трябва ли да се съжалява за това? Френският критик привержда отговора, който е получил от един чиновник в английското министерство на търговията: „Американците взеха под наем нашите студии, плащат на



Катрин Денъв със съпруга си Дейвид Бейли на премиерата на филма „Манон—70“, сънет по романа „Манон Леско“. Във филма Денъв изпълнява централната роля

нашите талантливи творци, дават работа на нашите работници. Благодарение на тях нашето филмово производство се разрасна. По-добри ли биха били застоят, безработицата? Толкова ли е важно откъде иде капиталът? ...

По-различно е изказването на английския продуцент Майкъл Болкън, в чиято студия са снимани най-известните филми на „новата вълна“. „Не съм шовинист, но вярвам в националната култура. След войната се борихме за съществуването на английската кинематография. Какво остана от тази борба и от нашите надежди. Наистина нищо.“ Майкъл Болкън счита, че не ще има истинска английска кинематография, ако не се подпомагат от дър-
5. Киноизкуство, кн. 2

жавата младите талантливи кинематографисти. „Този проблем — пише в заключение Барончели — стои с цялата си острота не само пред английското кино, но и пред френското...“

Стенли Данън, американски режисьор, който от няколко години живее в Англия, е снел „Двама на път“ с участието на Одри Хепбърн и Алберт Фини. „Филмът се състои от събития без значение — разказва Данън. — Това са няколко минути от живота на един мъж и една жена. Темата на моя филм е всъщност семейството. „Както аз, така и сценаристът Фредерик Рафаел сме се отнесли към тази тема с цялото внимание, което тя заслужава. В „Двама на път“ показваме един мъж,

който има интерес само към своята професия и към работата си. В свободното си време седи във фотьола край камината и чете вестници. Жената остава сама и няма с кого да сподели това, което я вълнува. Това е едно типично английско семейство“ ...

ЯПОНИЯ

Когато японският режисьор Тусумо Хани папускал Перу, бил изпратен не само от журналисти, но и от много свои приятели индианци от селището Чинчерос. Там режисьорът живял; няколко месеца и създавал интересния филм „Любов в Андите“. В него един филм — сънет от наши кинематографисти — пи-



Алида Вали във филма „Едип цар“ на режисьора Пиер-Паоло Пазолини

ше перуанският в „Ойга“ — не е достигната такава дълбочина на анализа на вътрешния мир на местното население на Перу, както във филма „Любов в Айдите“. „Сюжетът е прост. Една японка, вдовица, пристига в Перу, за да се омъжи за свой съотечественик, който живее в Чинчерос. Началото открива големи различия в техните разбирания. Но постепенно се убеждава, че за да има щастлив семеен живот, необходимо е да опознае и разбере хората, сред които живее. Героинята постепенно усвоява техния начин на живот и започва да ги обича. Диалогът се води на японски, испански и на местното наречие кечуа. По отзиви на перуанската критика режисьорът се е опитал да направи филм, напълно съответстващ на реалната действителност. Правдиво са разказани трудностите, с които индиан-

ците ежедневно се сблъскват. Може би за пръв път те ще имат възможност да видят на екрана отразен своя живот.

ИНДИЯ

Баснословни разходи, талантливи кинематографисти, високо техническо ниво и най-често идеологическа идейна и художествена пустота — такива са характерните черти на днешната индийска кинематография — пише делхийският в. „Линг“. — В Индия процъфтява култът на кинозвездите. Ако по-рано такива звезди като Наргис и Радж Капур получаваха за роля по сто хиляди рупии, днес хопорарът се движи от един милион до милион и шестстотин хиляди рупии. Не е чудно, че стойността на един филм се изразява сега с осемзначно число. Изпълнителят на главната роля взема лъвския пай от печалбата, което състав-

лява около 20 процента от стойността на филма. След него идват героинята на филма и продуцентът. „Цената“ на артиста е всякога се определя от неговия талант, както и доходите от филма не определят неговата художествена стойност. Обикновено драматургичната схема на филма е любовта от пръв поглед, която преодолява хиляди препятствия. Стигът на разказа може да се изменя, но в определени рамки. Затова толкова много индийски филми си приличат...

Изход от създаденото положение — пише по-нататък в. „Линг“ — трябва да се търси в национализирането на киностудиите. Национализирането може да донесе до пускането на по-малко филми, но с по-високо качество.

КОНСТАНТИН КЮЛЮМОВ

ОПАСЕН ПОЛЕТ

От далечината по гладко асфалтирано шосе се приближава с голяма скорост луксозен бял „Шевролет“... Отминава край нас... завой, гумите свистят...

Ние го следим в различни ракурси и от различни места и на този фон минават надписите на филма...

Когато колата спира, изчезва и последният надпис. И ние едва сега виждаме, че зад волана седи широкоплещест мъж с гладко сресана коса.

Камерата се изтегля и разкрива вдигащата се пред шевролета гранична бариера и застаналия зад нея граничар с автомат на гърдите. Човекът от колата учтиво кимва на войника и приближава към граничния контролно пропускателен пункт.

Пред сградата шевролетът спира. Непознатият слиза, бърка в джоба на сакоето си, изважда паспорта и студено го подава на граничния чиновник...

Полковник Маринов е седнал зад бюрото си и докато говори по телефона, с другата ръка намества очилата си в светли рогови рамки, което изглежда е негов привичен жест. Лицето му трепва. Ръката му машинално включва чувствителния високоговорител, свързан с телефонния апарат:

— Да, слушам!

— Другарю полковник, пристигна! — прозвучава гласът във високоговорителя.

— Сам ли е? — пита Маринов... Добре! Поддържайте постоянна връзка!

Маринов изключва високоговорителя, замисля се, после набира номер на телефона:

— Другарю генерал... пристигна!

— ...Андерсон... Жорж... — казва зад гишето дежурният, като държи паспорта в ръката си.

— Да... — отзовава се на френски едрият мъж от другата страна на гишето.

— Заповядайте! — учтиво му връща паспорта служителят. После рязко усилива тона на радиоприемника.

— Мерси! — Андерсон с безразличие поема паспорта, бавно се упътва към изхода.

Музиката по радиото секва, чуват се познатите сигнали на астрономическата обсерватория. После гласът на говорителя:

— Програмата ни продължава с песни и танци на народите...

Добре обзаведена стая, в която двама млади цивилни мъже са се навели над странен уред, подобен на телевизионна камера, чийто обектив е насочен към стената.

Встрани от тръбата малък екран, в който се вижда млада, хубава жена, седнала във фотьойл с книга в ръка.

Чува се предаването по радиото. В стаята с мъжете няма радиоапарат, но иконоскопът лови не само образи, а и звуци. Това става ясно, когато жената посяга и завърта копчето на радиоапарата си. Първите тонове на песента се чуват по-силно.

Единият от мъжете се заглежда с интерес в нея.

Другият го поглежда насмешливо:

— Харесва ли ти?

Първият се сепва и веднага отговаря:

— Хубава е... песента, разбира се!

Телефонът при тях извънхва и първият вдига слушалката:

— Иванов е на телефона! — казва той — Всичко е наред, другарю полковник! Нищо интересно... Слуша радио и чете... — вижда се в екрана — ... „Пропаст“ — роман от Гончаров! Не! Никои не се е обаждал... Заповядайте! — Иванов е силно заинтересуван — Разбирам.

Той оставя слушалката очевидно развълнуван, вади цигара и отново я връща в кутията си. Другият внимателно го наблюдава.

— Е? — пита той заинтригуван.

— Преди десет минути на границата е пристигнал Жорж Андерсон!

— Здравсти! — възкликва другият.

Жорж Андерсон затваря капака на куфара си. Явно служителят от митницата е приключил своята проверка. Андерсон поставя куфара в багажника си с досада, влиза в колата и веднага се понася по асфалта.

...Шосе. Край шосето дървена едноетажна барака. Скрит зад спуснатите капаци на един от прозорците, млад момък насочва и нагласява голям телеобектив. По шосето пъзти тежък натоварен камюн, но той не привлича вниманието му. От завоя изскача белият „Шевролет“ и лети напред. Момъкът следи обектива. Шевролетът профучава и бързо се отдалечава...

— Скорост сто и десет километра... Сокол... Сокол... Посока Пловдив... — докладва момъкът.

Кабинетът на полковник Маринов. Пред него е разгърната подробна карта на Южна България. Полковникът движи пръста си по шосето за Пловдив, после поглежда часовника си и звъни. Светва малка лампичка и веднага се чува глас:

— Заповядайте, другарю полковник!

— Намерихте ли Калинов? — пита полковникът.

— Търсим го, другарю полковник!

Полковникът се усмихва с едва забележима ирония.

Исправен на катедрата, професор Димов довършва своята лекция. Твърде пламенно и силно:

— Индивидуализмът е най-страшната болест на съвременната интелигенция в капиталистическия свят, болест, която отделя човек от човека, създава убеждението за неговата неповторимост и изключителност, оформя го като самотен остров сред човешкото море и поставя себичните му интереси над интересите на обществото. Именно затова интелигентът се отделя от народа, отстъпва от революционните традиции, идеи и борби, за да се спотай в тихото кътче на своята индивидуалност, да се разнежда от сложността на своя вътрешен мир, за да се удивлява на своето съществуване и абсурдното съотношение човек-свят.

Ние нямаме нужда от такава интелигенция, нито от ценностите, които тя може да създава, защото те са фалшиви...

В коридора на университета е тихо. После се чуват ръкопляскания. Вратата на аудиторията се отваря и излизат мъже и жени, които разговарят под въздействието на току-що изслушаната лекция.

— ...Само как говори... — казва възхитен студент.

— До утре мога да го слушам! — казва студентка.

— И аз да съм бил осем години в ООН-ето... казва друг студент.

Сред тях — млад, стегнат мъж с чанта в ръка. Той се усмихва, всичко това му е някак си познато. В този момент някой приятелски слага ръка на рамото му:

— Здравей, Калинов, наскуча ли се?

Това е професор Димов.

— На вашите лекции човек никога не може да скучае, другарю професор!

— Привиден интерес... — казва с ирония професорът — ще пошумят пред вратата и ще забравят... — и като повежда Калинов по коридора към кабинета си добавя — Сега съм на твое разположение...

Кабинетът на професора. Просторен, подреден с добър вкус. Двамата се разполагат.

— Кафе или коняк? — пита професорът.
— Благодаря, сутрин не обичам нищо да пия...
— Толкова млад и с такива навици... лични или служебни? — професорът се връща зад бюрото си.

— Интелигентски! — отвърща незабавно и закачливо Калинов.

Професорът се засмива.

— Лекцията не ти харесва, нали?

— Накарахте ме да се замисля, другарю професор...

— И какво?

— Струва ми се, че говорихте много поетично... и малко аргументирано...

— Бях съвсем ясен, дори елементарен! — казва професорът.

— Но не и съвсем убедителен! — отвърща Калинов.

— Засегнах ли те? А? — опитва се да се шегува професорът.

— Нашата интелигенция никога не е била жертва на своята индивидуалност. Винаги е вървяла с народа!

— Аз нямам предвид някогашната интелигенция, а някои признаци в сегашната! — отвърща професорът.

— Кого имате предвид? Мене? Или себе си? — Калинов се вглежда в него. — Нали ние също сме интелигенция!

— И тебе, и себе си! — отвърща енергично професорът. — Не се засягай, а опитай да ме разбереш! Ти не можеш да не виждаш колко си различен от ония някога, отровен си от индивидуалност, която херметически те изолира и те кара да мислиш само за себе си...

Калинов се усмихва и поклаща глава.

— Не си ли съгласен? — пита професорът. — Помисли!

— Прощавайте — казва Калинов, — но вие някога твърдахте, че човек разбира най-добре другите, след като е разбрал себе си, т. е. точно обратното на днешната ваша лекция! Аз още помня един ваш израз „Човек се оглежда в пред-ставата за себе си!“

— Грешки на младостта! — възкликва професорът.

— А може би грешки на старостта! — шеговито забелязва Калинов.

— Слушай, мойто момче — отвърща професорът. — Аз непрестанно и безпоощадно изследвам ония процеси, които стават тук, в самия мен! И когато казвам, че индивидуализмът е болест, казвам го с горчивината на моя опит, който и неприяно да ми е. Когато твърдя, че някои от средите на интелигенцията рушат идеалите ни, имам предвид и моя интелигентски ум... който, нека бъде откровен, понякога се опитва да ме постави над партията, над борбата...

— Но ето че вие съзнавате това!

— Аз, да! Обаче другите не го съзнават!

На вратата се почуква. Професорът се обръща намръщен.

— Другарю професор, може ли за минутка? — стеснително пита през полу-отворената врата една студентка.

Димов махва нетърпеливо с ръка:

— Заеи съм, утре!

В този момент иззвънява телефонът. Той понечва да вдигне слушалката, но се отказва.

— Няма да се обаждам!... Тук човек и пет минути не може да остане спокоен! — става, взема една папка от чекмеджето на бюрото си и като се обръща към Калинов, добавя: — Да вървим!

Преди да тръгне, Калинов се заглежда малко неспокойно в телефонния апарат, който продължава да звъни, но професорът вече е тръгнал към вратата и той го последва...

Колата на Андерсон навлиза в София... Появяват се първите сгради на комплекса край бул. „Ленин“...

Шевролетът се отбива от булеварда и спира пред хотел „Плиска“.

Калинов и Димов вървят по тротоара на булеварда „Толбухин“...

— Уморен съм, а утре пак трябва да пътувам — казва Димов, загледан в люлеещите се от тихия вятър клони на тополите.

— И къде този път, ако не е тайна? — пита Калинов.

— Тайните са при вас!... Във Виена ще заседава международният институт по космическо право.



Преслав Петров в ролята на проф. Димов

- Тъкмо ще си починете.
— Едва ли! Там повече се изморявам... Баща ти как е?
Калинов е изненадан от внезапния въпрос.
— Добре е... В балкана е още, гри пчелите. За София не иска и да чуе...
— Като се върна от Виена, ще му отидем на гости... Има какво да си по-
приказваме ние с него... Кой знае колко време не си го виждал!
— Вярно е! — усмихва се виновно Калинов. — Все не остава време за него.
— Хубаво направи той, че си остана в провинцията — казва професорът по-
скоро на себе си.
— Успяхте ли да прочетете дисертацията ми? — внезапно пита Калинов.
— Да! И трябва да поговорим...
Димов спира, поглежда часовника си, и добавя:
— Слушай, я да отидем в къщи, имам чудесна сливова!
Калинов не възразява, обръща се към професора...

Андерсон върви край парка с Паметника на съветската армия. Той се движи бавно и с интерес наблюдава всичко наоколо...

- Знаеш ли откъде идва най-голямата трудност в борбата ни с тия хора? —
пита професорът, загледан пред себе си, а Калинов го слуша внимателно.
Сега те са в таксиметровата волга и се движат по софийските улици.
— ...От нашата недостатъчна информираност... — отвърща си професорът,
като се обръща към Калинов. После взема чантата от ръцете му, почуква я с
пръст, и продължава:
— ...И твоята дисертация страда именно от този недостатък!... Ние не
само трябва да знаем! Нужно е да изучаваме, да изследваме всеотрасно всяка бур-
жоазна теория... Само тогава нашите изводи могат да имат вярна научна стой-
ност!

Андерсон е при будка на РЕП. Взема си вестник и няколко различни списа-
ния и бавно се отдалечава... докато се загуби сред множеството... за да го от-
крием пред витрината на магазина за сувенири на булевард „Руски“. Няколко

мига той любопитно оглежда изложените предмети, после бавно тръгва към входната врата...

— Нужни са аргументи... — разпалено говори професорът. Но те вече не са в таксиметровата волга, а на терасата в дома на Димов. — ...Говоря тия неща, за да те предпазя от утрешен неуспех. Не забравяй кой ще ти бъде опонент при защитата!

— А ако тезата му е явна нелепост? — пита със сравнително спокоен тон Калинов. — ...Нима не е ясно за всеки, какво се крие под това благовидно твърдение, че в недалечно бъдеще социалистическото и капиталистическото общество щели да се слеят — представете си каква идилия — в едно единно, индустриално общество...?

— Тонът ти би трябвало да бъде много по-сдържан и спокоен... и научно обоснован! — почти го прекъсва Димов. — Ти пишеш научна дисертация...!

— А как трябва да разговаряме с тях? — възразява Калинов. — Под маската на строга научност и аполитичност тези крупни философи и социолози вършат идеологически диверсии срещу нас!

— А лошо ли ще бъде, ако на една тяхна нова теория — а в това отношение те са рядко изобретателни и плодовити — отговорим с оригинални, творчески намерени примери и аргументи, взети от тяхната собствена действителност?... Но за това трябва да ги познаваме основно, трябва да общуваме с тях без предубеждения... Ето за това става дума!

Професорът говори и се разхожда по терасата, явно се е разгорещил в спора.

— Извинете ме, другарю професор, но въпреки че стоим на еднакви позиции, ние с вас имаме различни ледни точки — казва Калинов.

— Ти не ме разбираш! — сръзва го професорът.

— Защо? Аз просто не приемам тактиката на флиртуване с буржоазните теории!

— Ах да, забравих, че ти си човек на действието... — вметва с лека ирония професорът. — А кой ти предлага флирт? — Аз ти говоря за научен подход и отношение...

— Но от каква гледна точка!

— Остави тия точки! Ти се опитай да вникнеш в същността на това идеологическо стълкновение, не като тесен професионалист, а като учен...

— Добре!... Смятате ли, че някои от буржоазните концепции биха могли да деформират мисленето на хора от нашето социалистическо общество?

— Е, не виждам чак такива троянски коне!... Впрочем може и да не съм прав. Всяка наука е класова и преследва определена цел... С оглед на това и твоята дисертация...

В този момент от хола се раздава телефонен звън. Димов бързо се отправя към апарата...

Калинов пали цигара... На елегантната плетена масичка пред него стоят пълни чашите с ракия.

След малко Димов се връща:

— Тебе търсят — и му посочва телефона в хола.

Калинов става, бързо отива до телефонния апарат, взема слушалката...

— Слушам!... Да... Така... Не... в никакъв случай! Веднага върнете момичето на щанда!... Идвам веднага!

— Нещо важно? — пита професорът, когато Калинов се връща на терасата.

— Да!... Много важно! — отвръща Калинов, без да бърза с отговора...

Кабинет на генерал от Комитета за държавна сигурност. Седнал зад бюрото, генерал Антонов внимателно слуша гласа от високоговорителя на чувствителната радиоапаратура. Той е младолик човек, с живи подвижни очи и едва забележима, сякаш завинаги легнала в края на устните му благородна усмивка.

Внимателно слушат и полковник Маринов, и майор Калинов, които са седнали в креслата пред бюрото.

„Сокол... говори двадесет и четири, говори двадесет и четири... „Чакала“: напуска хотела... Петстотин и шест, петстотин и шест... четиридесет и пет двадесет и осем...

Генералът изключва апаратурата. Маринов оправя очилата си и се кани да каже нещо, когато влиза капитан Иванов.

— Другарю генерал — застава по военному Иванов, — справката!

Подава на генерала запечатан плик и безшумно излиза.

Генералът го разпечатва, изважда лист и няколко фотоса на Андерсон, прочита написаното и се усмихва:

— Художник! Но не носи нито бои, нито четки... — генералът подава листа на Маринов. — Почти никакъв багаж! С какво ли ще рисува?

— Ще му услужат приятели! — отвръща Маринов. Или ще си купи от магазина на художниците!

— Защо мислите, че щом като е художник, трябва непременно и да рисува? — обажда се Калинов. — Има и по-модерни средства за пресъздаване на действителността!

— Защото той няма да предприеме нищо случайно! — казва Маринов.

— А ако не е имал много време да се подготвя? Ако е трябвало да тръгне веднага! — отвръща Калинов и се обръща към генерала — Другарю генерал, единственото нещо, което ми прави впечатление, е бързината му. Защо бърза толкова! Рисува да се пребие на някой завой?

— Всички чужденци карат бързо — казва Маринов. — Още повече, когато транзитират!

— Съмнявам се дали този транзитник ще транзитира! — отвръща Калинов.

Генералът поглежда часовника си и казва на Калинов:

— Бягай при Белчева.

Шевролетът на Андерсон минава покрай Полиграфическия комбинат и комплекса „Ленин“... и се изгубва в потока от коли по булевард „Руски“, за да спре пред хотел „Балкан“...

Андерсон слиза и спокойно се отправя към входа...

— Другарю майор, Белчева е много неспокойна! — казва капитан Иванов на току-що влезлия Калинов.

Без да каже нито дума, Калинов се навежда над иконоскопа.

На екрана ясно се вижда как наблюдаваната жена нервно се разхожда из хола, поглежда часовника си недоверчиво и накрая набира по телефона номера на автомата за точно време...

— И тази бърза! — казва Калинов.

Белият „Шевролет“ се движи из софийските улици.

Андерсон наблюдава в огледалото за обратно виждане...

Нищо подозрително. Зад него няма нито кола, нито хора. Напред също. Тиха софийска улица. Няколко деца си играят по слънчевия асфалт, възрастна жена се връща от пазар с пълна мрежа продукти...

Успокоен, Андерсон слиза, заключва колата и тръгва бавно по улицата... Спира пред цветарски магазин, оглежда цветята, влиза с намерение да купи един букет, но в последния миг отново се оглежда сякаш открил някого, бързо тръгва към колата си...

Една ръка нервно набира някакъв номер с телефона шайба на транзисторен радиотелефон.

— Сокол... Сокол... — напрегнато говори в микрофона полковник Маринов, който е седнал в спряла на улицата „Волга“ — Внимавай... Засилете наблюдението! ... Сокол... Засилете наблюдението!

Колата на Андерсон спира пред хотел „Балкан“. Той влиза, иска ключа на стаята си, усмихва се на красивата камериерка... влиза в стаята и заключва вратата...

Отново кабинетът на генерала. Маринов и Калинов. Генералът го няма.

— ... При цветарския магазин той явно разкри нашето наблюдение и се отказва да изпълни задачата! — казва Маринов. — После отиде пак в „Балкан“.

— Много ефектно направи този номер! — казва Калинов.

— Това е Андерсон, сигурно ще се опита да ни води за носа... — отвръща Маринов. — Явно той трябва да се срещне с някого... И доколкото разбирам — няма много време да разиграва комедии...

— Тъкмо за това не допускам, че си е легнал в хотела!

— Ами! — възразява Маринов. — Ако сега напусне стаята, означава да ни заведе право на своята явка! Не е вчерашен!

— Именно! — казва Калинов. — На бас, че е напуснал стаята!

Маринов вдига телефона и пита:

— Къде е „Чакала“?

Затваря телефона и се обръща към Калинов:

— Губиш! Не е напуснал стаята си!

— Въпреки това... ще отида да проверя! — казва Калинов и решително излиза.

Черният вход на хотела. Един човек бързо се промъква в него и в следния миг се намира в товарния асансьор на ресторанта. Това е Андерсон...

Келнерът, който носи подноса със закуски, спира изненадан пред вратата на Андерсон, където е окачена табелка „Моля, не безпокойте!“

Келнерът вдига рамене и се връща обратно.

Тиха софийска улица.

Андерсон върви спокойно с букета в ръка. На ъгъла спира. Пали лулата си, оглежда улицата. После свива в първата пресечка.

Не изминал и няколко крачки, рязко се обръща. Нищо подозрително. Продължава в обратна посока като човек, който е забравил нещо и се връща да си го вземе...

...Изкачва стълби, спира до вратата с табелка д-р Донка Белчева и звъни...

Генералът влиза в своя кабинет.

— Къде е Калинов? — пита той полковника.

— Не вярва, че Андерсон е в стаята си и отиде да го чака при Белчева...

Звънва телефонът. Генералът вдига слушалката.

— Другарю генерал, докладва майор Велев... До този момент Андерсон не е напуснал стаята в хотела. Лежи, преди малко си е поръчал закуската...

— Продължавайте наблюдението! — казва генералът и затваря телефона.

— Явно ще чака да се стъмни... — казва Маринов, но в този момент телефонът отново звънва.

— Да! — казва генералът.

— Другарю генерал, на телефона е майор Калинов! Андерсон току-що влезе в стаята на Белчева!

— А! — възкликва генералът и поглежда към Маринов. — Какво означава това?

Ядосан, Маринов изхвърква навън.

В стаята с иконоскопа. Андерсон и Белчева влизат. Андерсон се разполага на канапето.

— Моля да ме извините за посещението. Просто на път за Виена реших да ви се обадя... Той се усмихва любезно — и да ви донеса нещо, което, надявам се, ще ви зарадва...

Белчева подрежда букета във вазата...

Андерсон става и поставя пред Белчева малка кутия...

Кутията е в центъра на вниманието на хората зад иконоскопа. Те следят продължително на сцената.

Белчева отваря кутията и възкликва изненадано:

— Моята Астарта! Колко сте любезен!

Тя целува малката статуетка на древната богиня.

— Вие я загубихте в Женева, а аз я намерих в Кайро! — казва Андерсон.

— Знаете ли колко ми беше мъчно за нея! — казва тя. — Струва ми се, че всички нещастия ме сполетяха, откакто я загубих!

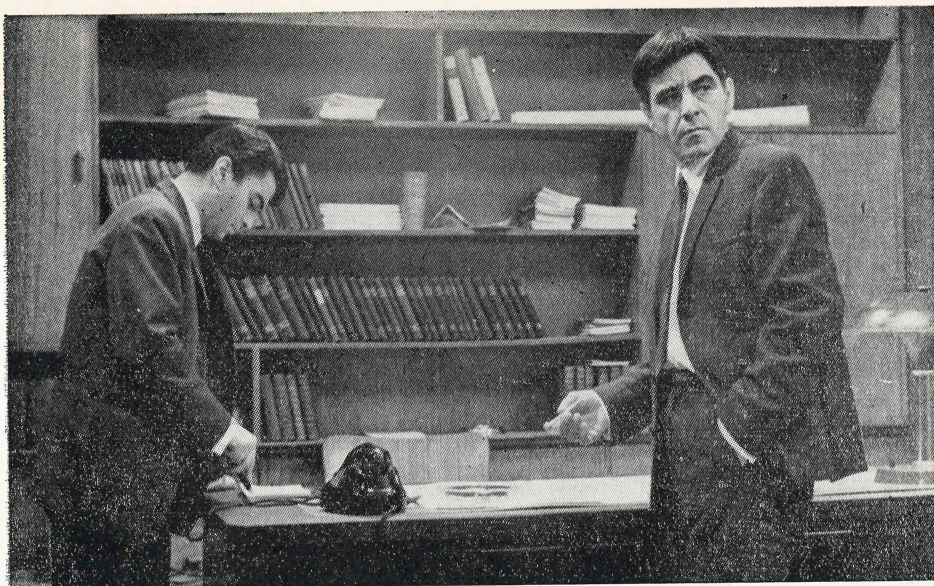
— Надявам се, че сега пак ще бъдете щастлива! — казва Андерсон. — Какво прави нашият общ приятел професорът? — той става и отива към тоалетната масичка, като се опира гърбом на нея.

Белчева продължава да милва статуетката и я поставя на видно място.

— Не зная... — отвръща тя. — Това е нейното място! — тя се отдръпва.

Калинов вижда, че и Андерсон се отдръпва от тоалетната масичка. За миг иконоскопът спира вниманието си на масичката, където няма нищо забележително.

— И това е за вас — казва Андерсон, — като ѝ подава пакет цигари „Кент“.



Любомир Киселички и Петър Слабаков в сцена от филма

- Благодаря, не сте забравили любимите ми цигари.
- Просто не съм забравил навиците ви.
- Това са пороци, господин Андерсон... Напоследък много пуша.
- Значи мога да си позволя... да се грижа и за пороците ви!
- Вие така ме слисахте, че забравих да ви покая... Какво предпочитате?
- Моля, не си правете труда! — отвръща Андерсон. — Бих ви помолил да излезем... иска ми се да ми покажете града... имам съвсем малко време...
- Никъде няма да намерим онова, което ще приготвя! — казва Белчева и още веднъж погальва своята богиня. — Толкова съм ви задължена.
- Друг път! — казва той. — Надявам се!
- Тогава минутка, за да се облека! — казва тя.
- Андерсон остава сам, оглежда се по стените.
- Калинов, без да сменя очи от екрана, нарежда:
- Веднага намерете букет с червени лалета...
- А статуетката? — пита сътрудникът.
- Откъде ще я намерим! По дяволите, ще опитаме така! — казва Калинов.

— Аз съм готова! — казва Белчева.

Андерсон става, прибира лулата си.

— Вие сте възхитителна! — казва той и я повежда навън.

Букетът с лалетата е в ръцете на капитан Иванов. Той отново е в стаята с иконоскопа. Сега тук е пристигнал и Маринов.

— Вземете и статуетката! — казва той. — Ще се опитаме да я върнем.

— Според мене — отвръща Калинов — статуетката не е най-важното.

— Трябва да се провери! — нарежда Маринов.

Те поставят цветята и пакет „Кент“ в куфара.

— Бързо! — казва Маринов. — Имаме около час, час и половина.

Калинов и Иванов влизат по същите стълби, където бе влязъл Андерсон. Няколко секунди, преди да хлътнат вътре, откъм ъгъла се задава бавно един „Мерцедес“. Слънцето блести право в предното стъкло и ние не съумяваме да видим шофьора. Той явно забелязва двамата мъже с куфара, веднага дава заден ход и изчезва.

Тази маневра остава незабелязана от Калинов и Иванов.

Познатата ни статуетка лежи върху дълга покрита със сукно заседателна маса.

Калинов разглежда внимателно статуетката.

— Нищо! — казва той. — Само дето щяхме да разбием щастieto на доктор Белчева!

— Но за какво тогава Андерсон я донесе! — пита Маринов.

— За да си поиграем с нея! — отвръща майорът. — Другарю полковник, той толкова ни я тикаше в очите, че и Иванов, и аз разбрахме, че вътре няма нищо!

— Нареди все пак да я анализират още веднъж! А цигарите?

— И в тях няма нищо.

— Според мене трябва да се анализира това! — казва Калинов и изважда малка луксозна пудриера.

Като среща недоумяващия поглед на полковника, той казва:

— Върху тоалетната масичка на Белчева преди идването на Андерсон имаше една пудриера, а сега намерих още една... Второ, двете пудриери са с различни номера, едната е за жена от типа на Белчева, другата е за по-тъмна жена...

— Брей какъв парфюмерист сме имали! — възкликва добродушно Маринов. — Ами дайте я за анализ!

— Дадох! — казва Калинов. — Но независимо от резултата цялата картинка ми е много неясна!

— Защо! — казва Маринов. — Ако приемем, че статуетката е оставена за нас, какво цели Андерсон?

— В такъв случай — казва Калинов, — вместо да я оставя в дома на Белчева и да излезе, той можеше да ѝ я даде в колата, където никой няма да ги види! И много ме обърква това, че той влезе в този дом само за да остави една статуетка и една пудриера! Като че ли ни покани... елате да си ги вземете!

— Може би е поканил не нас, а някой друг! — казва замислен Маринов.

Калинов продължава разсъжденията си гласно:

— За какво беше цялото бързане? За какво беше играта с тайното излизане от хотела? За да иде на „Копитото“ да вечеря? Дотук цялото му държане ми прилича на пародия на шпионска история. Идва господинът с надпис на гърдите си „Аз съм шпионин, следете ме“ и след няколко евтини трика ни отвежда при своя агент... доктор Белчева!

— Ако беше някой дилетант, разбирам, но това е Андерсон... прочутият Андерсон! — казва полковникът. — Не остава нищо друго освен да си даваме вид, че сме се хванали на играта му...

Иззвънява телефонът.

— Генералът ни вика! — казва Маринов.

Тримата са отново в кабинета на генерала.

— Въпросът е един: Какво ще предприеме Андерсон по-нататък?!

— Според мен Белчева е само параван — казва Маринов.

— Ти какво мислиш? — пита генералът Калинов.

— Аз имам вече някакво предположение — казва Калинов, — но за да се потвърди, в пудрата трябва да има нещо. Струва ми се, че третото лице... сме ние!

— Как ние? — възкликва Маринов.

— Така! — казва майорът. — Защо да не допуснем, че Андерсон е дошел само за да ни обърка, да ни подведе...

— Засега по-близо до ума е, че той търси някаква връзка — казва генералът, а мисля, че Калинов е прав... Тогава възниква въпросът — защо ни заблуждава?

— За да скрие някого! — моментално отвръща Маринов.

— Трябват доказателства — обаждат се Калинов.

В този момент се звъни, влиза началникът на лабораторията.

— А, Кирчо! — възкликва Калинов. — Какво стана?

Началникът на лабораторията пристъпва напред, поставя пред генерала протокола и докладва:

— Другарю генерал, пудриерата съдържа пресован прах за тайнопис! Ето рецептата!

— Пудра номер осем! — възкликва Калинов.

— Вземете си я! — началникът му връща пудриерата. И излиза.

Маринов взима пудриерата от ръцете на майора, разглежда я и докато генералът преглежда портфола, казва:

— А защо да не допуснем, че пудриерата е оставена за трето лице, което в отсъствието на двамата ще дойде да си я вземе!

— Не, другарю полковник! — възразява Калинов. — Обзалагам се на каквото искате, че никой няма да дойде да я потърси!

— Тогава за кого е? — пита недоумяващ Маринов.

Генералът се засмива:

— Ясно! Пудриерата е, за да се напудрим ние! — казва той хитро и веднага добавя: — Нареди Иванов веднага да върне статуетката и една друга пудриера с по-голям номер на местата им, да ги постави така, че Андерсон да разбере, че сме ги пипали! Да видим кой кого ще напудри!

Маринов недоумяващ гледа генерала, а Калинов излиза.

— И двамата сте прави — казва генералът. — Той наистина е дошел да си поиграе с нас. Поднася ни на тепсия Белчева! Защо? За да отклони вниманието ни именно от третото лице, за да прехвърли подозренията. Те жертвуват Белчева! Все пак да проверим всичко — той натиска някакво копче на бюрото си.

Една лампичка светва и се чува глас:

— Другарю генерал, приключихме наблюдението на „Чакала“ и „Дамата“.

Генералът се навежда над диктофона и казва:

— Елате веднага при мен!

И ето след малко пред масата са се изправили двама млади разузнавачи. С тях се връща и Калинов.

— По нареждане на майор Калинов — започва един от тях — ние поехме наблюдението на „Чакала“ и „Дамата“ в тринадесет часа. В тринадесет и десет излязоха от дома, качиха се в колата на „Дамата“, тя има собствен „Москвич“, и по улица „Струма“ се отправиха към булевард „Девети септември“

Вторият потвърждава с кимане.

— Тук съгласно инструкцията наблюдението пое групата на Енев, а аз се върнах при дома на „Дамата“.

— До ресторант „Копитото“ на Витоша не спряха никъде — продължава вторият оперативен работник. — Там пиха по два големи джина, обядваха... разговора не успяхме да засечем.

— А в колата на Белчева? — пресича го Калинов.

— Разказвах си спомени от миналото... Нищо особено... „Чакала“ е много щедър на комплименти.

— После, Енев? — прекъсва го генералът.

— След обяда се върнаха в София и отидоха в хотела.

Генералът кимва.

— Благодаря, свободни сте.

Когато двамата оперативни работници излизат, настъпва тишина.

И отново Маринов пръв нарушава мълчанието:

— Интересно и все пак... твърде неясно! Андерсон прекосява Ориента, спира в София, отива в дома на своя агент, оставя ѝ статуетка и средство за тайнопис и вместо да я инструктира за нещо, полупринудително я извежда от дома ѝ и през цялото време ѝ прави само комплименти... Да не се е влюбил пък в нея — обръща се той внезапно към Калинов.

— Можете да го попитате! — отвърща смеейки се Калинов. — Сигурно още спи в хотела.

Генералът отново се вижда принуден да помирява вечните опоненти.

— Казах ви, че и двамата сте прави — той ги поглежда въпросително — и затова предлагам незабавно да поговорим с д-р Белчева. Съвсем откровено.

Двамата го поглеждат с нескрито учудване.

— Не е изключено Белчева да ни открие възможност за оперативна игра с американското разузнаване — довършва генералът.

— Но Андерсон е все още в София! — обажда се пръв Маринов.

— Именно! — отвърща генералът.

В този момент телефонът извънпява и генералът вдига слушалката.

— Да! — казва той и веднага се обръща към Калинов: — Включи апарата.

Калинов изтичва и завърта копчето на апарата.

Чува се музика. Недовършената симфония от Шуберт. След малко симфонията свършва и женски глас започва да диктува на английски цифри, през интервали...

Малка зала с множество чувствителни радиоприемници. Трима души едновременно слушат и записват същите сигнали.

Под ръката на единия се виждат групи цифри.

Друга ръка, под която стоят същите цифри. Продължава да пише. Върху безименния й пръст ефектен скъп пръстен. Тъй като сигналите заглъхват, ръката с пръстена внимателно нагласява вълната и продължава да пише.

Андерсон и Белчева бързат по стълбището към апартамента на Белчева. Влизат вътре в хола, Андерсон се спуска към радиоапарата, превърта копчето и като гледа часовника си, казва:

— Закъснах!

Наистина чуват се само още две цифри и станцията пак продължава с музика.

— Нима вече си тръгвате! — пита със съжаление тя.

— Аз съм транзитен пътник... и времето ми изтича...

— Защо не поискате продължение? Това е много просто...

— Имам важна среща в Белград... една нова сделка.

— Жалко! Искаше ми се да останете повече тук... не успях да ви покажа нашата София...

— Това няма значение! Аз дойдох заради вас... — той идва при нея, прегръща я и я целува.

— И все пак... — прошепва на ухото му тя. — Останете!

— Не настоявайте... — казва той, — защото наистина мога да остана.

— Не искате!

— Не бива — той я целува още веднъж, отделя се от нея, тръгва из стаята и спира пред Астартата, оглежда я внимателно. — Много се радвам, че ви доставих това удоволствие... — внезапно казва. — Може ли чашка вода...

Белчева излиза.

През иконоскопа. Калинов и Иванов наблюдават Андерсон през екрана.

Андерсон се обръща и тръгва към тоалетката, където са двете пудриери.

— Хайде сега, прибери си пудриерата — казва му Калинов. — Ние се хванахме!

Андерсон наистина като по команда взема пудриерата, вижда номера отзад, засмива се доволен и я прибира в джоба си.

В този момент влиза Белчева с чаша вода. Той взема чашата. Пие. После отново отива до радиоапарата и без да го включва, нагласява скалата на определена вълна и се обръща към Белчева:

— И моля ви не забравяйте утре точно в 9.30 ч. да включите радиоапарата.

— Много сте мил...

— А сега да тръгваме, скъпа...

Отново кабинетът на генерала. Вътре са само Маринов и генералът.

— ... След всяко редовно предаване радиоцентърът повтаря емисията точно в 9.30 на следващия ден — говори Маринов.

Звънят по телефона. Генералът вдига слушалката и след малко я връща обратно.

— Андерсон току-що е напуснал София на път за границата!

— А! — Маринов е изненадан. — Значи той си е свършил работата?

— Може би! — казва замислен генералът.

— Ами разговорът с Белчева? — пита полковникът.

— Ще преценим — отвръща генералът.

Познатият ни бял „Шевролет“ лети по широкото асфалтирано шосе, следван от москвичът на Белчева. Ние ги наблюдаваме отвисоко и камерата хваща на преден план изровената от дълбоки оврази планина, по която се катери коларски път.

Шевролетът свива по коларския път, изминава няколко стотин метра и спира. Зад него спира и Белчева.

Ние сме при двете коли. Андерсон бавно се оглежда, но в извърщането на главата му и начина, по който пали цигарата, се усеща скрито напрежение. Наоколо не се забелязва никакво движение.

Белчева слиза от колата си.

— Повреда ли?

Андерсон я приближава и я хваща под ръка.

— Бързо в моята кола — казва той, като все още се оглежда.

Белчева изненадана се отдръпва.

— Как... защо?

— Няма време за обяснения — дърпа я Андерсон. — Вие сте в опасност... Ето паспорта Ви...

Белчева с рязко движение се отскубва от Андерсон.

И ние отново сме на върха на хълма, откъдето в началото на епизода следяхме двете коли. Отново в зрителното поле се включва сивата река на асфалта, по която безшумно летят дребни като детски играчки автомобили. Малко по-близо до нас се виждат колите на Андерсон и Белчева — и те смалени и загубени сред нарязаната от порои планина.

Дребните фигурки до колите разиграват някаква пантомима като в куклен театър. Андерсон нещо ръкомаха, Белчева се дърпа назад, после се отскубва, побягва към колата си... Андерсон към своята...

Белчева прави опит да обърне колата си... дава заден ход, но в този момент шевролетът на Андерсон я блъсва и тя полита в пропастта.

— За съжаление — казва генералът — това е истината.

Той замълчава. Калинов и Маринов също са замислени. В кабинета е напрегнато тихо.

— Знам, ще ти бъде трудно... — добавя генералът, — но няма кой друг...

— Е, това може да ти попречи малко на дисертацията... — обажда се Маринов.

— А може би ще му помогне! — усмихва се генералът. — Върви да се наспиш!

Калинов става.

— В колко часа излитам? — пита той.

— Петнадесет и тридесет! — казва Маринов.

— А Маринов заминава след един час! — казва генералът.

— Е, на добър час, другарю полковник — казва Калинов от вратата.

— И на тебе! — отвръща полковникът.

Аерогара София.

На циментовата писта стоят няколко самолета. Само един от тях се готви за излитане. Цистерната с гориво бавно се отдалечава. Пред самоходната стълба до самолета, който в този миг прилича на огромна застинала птица, няма никакви пътници.

Дежурният ръководител на полетите вече е заел своето място и се готви да даде сигнал на пилотите.

В този момент един закъснял пътник тича с всичка сила към самолета. Когато приближава, виждаме, че това е майор Калинов. Той пристига запъхтян, показва паспорта си на дежурния от КПП и изтичва по стълбата. След него изтичва и стюардесата. Помахва с ръка за довиждане и когато стълбата се оттегля, затваря вратата.

Самолетната стълба плавно се отдалечава.

Ръководителят на полета дава знак и витлото на първия двигател бавно се превърта...

Крилата потреперват, привычното свистене се засилва...

В общата кабина на самолета.

Тук има доста празни места и затова ни се струва, че пътниците сякаш са нахвърляни безпорядъчно по седалките. Едни любопитно надничат през кръглите прозорчета, други се наместват по-удобно в креслата и се готвят да дремнат... Възрастна жена гълта таблетки от някаква тубичка... Всеки е зает със себе си.

Стюардесата с грациозна походка и изработени маниери плавно се носи сред креслата на общата кабина и вежливо поднася на пътниците бонбони. Походката ѝ събира като във фокус любопитните и възхитени погледи дори на жените. Единствен Калинов като че ли не я забелязва, той търси някого и оглежда всеки пътник...

В един миг очите му срещат очите на стюардесата, на която той вече е направил някакво впечатление.

Усмихва ѝ се. Тя моментално поднася и на него.

— Моля!

Върху табличката е останало само едно бонбонче. Той го взема и със същата усмивка ѝ го поднася.

— Заповядайте!

— Моля ви се! — възкликва стюардесата. — Ние имаме още много.

— Имате! Но това е от мене! — казва Калинов.

— Благодаря! — казва тя и взема бонбончето с предизвикателен жест. После свенливо и малко прибързано се отдалечава.

Калинов я проследява с поглед.

В този момент се чува познат глас:

— А! Ти какво търсиш тука! — и една ръка интимно го удря по рамото.

Калинов се обръща и вижда пред себе си професор Димов.

— О, другарю професор! — извиква изненадан той. — Каква изненада.

— Ти нали щеше да пътуваш в сряда? — пита професорът, като го улавя интимно за лакътя.

— Ами нали и вие щяхте да пътувате в сряда? — на свой ред пита Калинов.

— Наложих се да тръгна по-рано! — казва професорът.

— И на мен ми се наложи, другарю професор!

— Значи съдбата е решила и този път да бъдем спътници! — засмива се професорът и го повежда със себе си към кабината първи клас. — Ела да седнеш при мене!

Ръководителят на полета дава знак и витлото на четвъртия двигател се завърта.

Двамата са седнали на местата си. Димов въздъхва и разперва безпомощно ръце.

— ...Заседанието започва след една седмица, но вчера ми позвъниха от Виена и ме помолиха на всяка цена утре да бъда там!

— Защо? — небрежно пита Калинов.

— Възникнали някакви процесуални затруднения — продължава професорът. — Както виждаш, Европа не може без България!

— А България без вас! — в неговия тон отвърща Калинов.

Оглушително реват четирите мощни двигателя. Ръководителят на полета вдига командния диск и самолетът бавно потегля.

„ИЛ-18“ и знакът на ТАБСО.

Излиза на пистата. Стартира. Отлепва се от земята и поема над сградите на София.

— Всеки път, когато напушам София, ми става тъжно! — казва професорът, като гледа през илюминатора.

— Вие толкова често отсъствувате, че би трябвало да свикнете! — съчувствено му казва Калинов.

— Тъкмо затова! — отвърща професорът. — Колкото човек по-дълго отсъствува, толкова по-тясно се свързва с онова, което е напуснал.

— Е — засмива се Калинов, — нали сега отивате само за една седмица.

— И ти ли си до Виена? — пита професорът.

— Не! Аз съм до Прага!

— Вас човек никога не може да ви разбере! — отвърща Димов с привидна небрежност.

— Какво да се прави! Служба! И на мене много ми се искаше да отида за десетина дни във Виена, но...

— Съжалявам — казва професорът, — щях да ти покажа истинската Виена! Този, която малко хора познават! И щеше да откриеш интересни примери за твоята дисертация...

...Самолетът се плъзва по гладката писта... реве оглушително и плавно се отделя от земята...

Димов се намества удобно в креслото и обръща глава към илюминатора:

— ...Излетяхме... А да знаеш как не ми се пътува вече... какво нещо са годините! Някога нищо не беше в състояние да ме задържи на едно място...

Под тях блести София. Димов откъсва очи от илюминатора и продължава:

— Остарявам, мойто момче... остарявам... Как мислиш, а?

Но Калинов е облегнал глава назад и като че се готви да спи.

— Какво ти е? — пита професорът.

— Защо? — сепва се Калинов.

— Изглеждаш много уморен!

— Имах работа... просто не съм спал.

— Нещо неприятно?

— Да... много неприятно!

— Нещо вкъщи ли?

— Не! Във връзка с нашия последен разговор.

— Така ли? Интересно!

— Другарю професор, вие познавате добре доктор Белчев, нали?

— Що за въпрос! Ти много добре знаеш...

— Именно... Иначе не бих си позволил да споделям с вас неща, за които не трябва и нямам право...

— Можеш да бъдеш напълно спокоен!... Какво Белчева?

— Как да ви кажа... Белчева се оказа шпионка!

— Калинов, ти слушаш ли се какво говориш — почти извиква професорът.

Калинов приближава главата си до професора и поверително му казва:

— Другарю професор, да оставим шегите. Срещу Белчева има сериозни улики...

В първия миг професорът е поразен от тия думи и няколко секунди просто не знае какво да отговори. После изведнъж се разсмява пресилено.

Калинов мълчаливо го изчаква.

Професорът изведнъж става строг и сериозен.

— Не искам да те слушам! Аз познавам тази жена от петнадесет години!

— А знаете ли — казва Калинов, — че онзи ден при нея в София пристигна един американец...

— Ха, че защо да не дойде?... Кой американец?

— Андерсон! Жорж Андерсон... Художник, но само като прикритие. Всъщност това е полковник Браун от ЦРУ.

— Не, не... нищо не разбирам! — казва професорът — Арестувахте ли го?

— Не! — отвръща Калинов. — Той замина за Прага.

— А-ха — досеща се професорът. — Затова няма да дойдеш във Виена. Там ли ще го арестувате?

— Зависи от някои обстоятелства!

— Слушай, Калинов — казва професорът, — правете с този Андерсон каквото искате, но с Белчева внимавайте! Аз отговарям за нея.

За миг замълчават. После Калинов казва:

— Другарю професор, знаете ли, че когато дойде от Рим в Париж, за да се срещне с вас, Белчева беше придружавана от същия този „американски художник“? Той я насочи с определена цел към вас!

— Каква цел? Кога... Глупости!... Кой го измисли пък това?...

— Мога да ви припомня...

Професорът, очевидно раздразнен, махва пренебрежително с ръка.

— Какво ще ми припомняш.

Но Калинов невъзмутимо продължава:

— Беше преди три години. Ние пак летяхме заедно. Вие отивахте в Ню Йорк, аз в Лондон... На летището в Париж вие ме запознахте с дъщерята на вашата бивша хазайка...

Последните думи на Калинов вече чуваме тогава, когато...

...Професорът и Калинов стоят срещу елегантна, стройна жена, облечена в бяла копринена рокля. С лявата си ръка дамата придържа блестяща верижка на бял пухкав пудел...

Ние сме в просторната зала на Парижката аерогара.

— ...Моята скъпа приятелка, мадам Ланже... Моят бивш студент Калинов — с елегантен жест ги представя професорът.

Усмивайки се, мадам Ланже се заглежда съсредоточено в пространството, после казва бавно и разчленено на развален български език:

— Добре дошли в Париж!

Калинов поглежда силно изненадан професора.

— Мадам Ланже завърши българска филология в Сорбоната... и аз се лаская да вярвам, че имам известна заслуга за това.

Мадам Ланже следи с напрегнат израз разговора.

— Разбира се — казва тя. — Чрез вас, скъпи г-н професоре, човек може наистина да обикне българския език.

Димов се покланя поласкан. След това мадам Ланже го хваща под ръка, Калинов минава от другата страна и тримата бавно потеглят...

В общата пътническа чакалня на аерогарата е шумно.

Едни пристигат, други заминават, трети посрещат или изпращат.

В дъното на залата — бар. Пред него на високи въртящи се столчета седят и пият няколко дами и един млад господин.

Тримата приближават към бара и сядат. Поръчват и барманът мълчаливо им налива в кристални виенски чаши коняк. Мадам Ланже нетърпеливо вдига чашата, отпива глътка, сякаш иска да опита вкуса, после прекалено любезно се обръща към Калинов:

— Все пак може би господин Калинов ще отложи пътуването. Една цяла нощ в Париж!...

— Мадам, вие ме изкушавате — казва галантно Калинов, но след десет дни аз ще бъда отново тук.

— Ще бъдете? — възкликва Ланже. — Господине, аз се ужасявам от бъдещото време.

— Защо? — пита той.

— Защото не винаги компенсира загубите от настоящето.

— Скъпа госпожо — казва той в нейния тон, — ако някой трябва да съжалява за тази вечер, това съм аз.

— Затова пък, ако някой трябва да се радва, това съм аз — обажда се в техния тон професорът и чука пълната си чашка.

Всички се засмиват, вдигат чашите си.

— За вашия успех, госпожо! За бъдещето време. — Калинов се чука с нея.

— Уверен ли сте? — многозначително пита тя.

— Самоуверен! — отговаря вместо него професорът. — Знам го още от малък... По време на войната се криех у тях от полицията, а след това той поиска за компенсация да го укривам в моята квартира...

— От какво? — заинтригувана пита Ланже.

— От обожателки — казва професорът.

Тримата се смеят. Тя поглежда часовника си, става, изважда от чантата си визитна картичка и я подава на Калинов.

— Ето моя адрес... все пак ще се радвам, ако ме посетите след десет дни.

— Много мило! — поема картичката Калинов и добавя: — Да се върнеш в Париж и да знаеш, че някой те очаква...

Ланже се усмихва поласкана...

Ние повече не чуваме техния разговор, но затова пък до нас долита гласът на Калинов:

Гласът на Калинов (на фона на кадъра): Тогава аз не заминах за Лондон.

Гласът на професора: Как! Не те разбирам!

Гласът на Калинов: Наложил се да прекъсна.

Гласът на професора: Но аз много добре помня! Нали те изпратихме до самолета...

Тримата тръгват заедно към един от изходите...

Гласът на Калинов: Не, забравили сте, другарю професор, тъкмо обратното... Аз ви изпратих... до колата...

От изхода излизат професорът и мадам Ланже, а веднага след тях и майор Калинов. Професорът води очарователната дама под ръка. Малко по-назад ги следва възрастен носач с куфара на дипломата...

Ланже отключва своя „Пежо“, сядат зад волана, после отваря вратата на професора и като показва усмихнатото си лице и оголените си колени на Калинов, махва му любезно и примамливо с ръка.

Калинов кимва с глава — за довиждане...

Гласът на професора: Да! Спомних си. Ти остана да чакаш самолета за Лондон.

Току-що се приземи самолетът Рим—Париж... Моля посрещачите...

Калинов поглежда часовника си. Стрелките сочат 13 часа и 33 минути.



Гѣрслав Петров в ролята на проф. Димов и Любомир Киселички
в ролята на инспектор Калинов

Едва се чува гласът на диктора, заглушаван от воя на двигателя и шума в просторните зали.

— Атансион, атансион...

Заедно с останалите посрещачи Калинов бавно се упътва към определените за чакане места...

В това време в залата се появяват първите пътници от току-що приземилия се самолет.

През погледа му ние улавяме и рязко приближаваме към нас фигурата на една привлекателна жена, която явно е привлякла вниманието на нашия герой. Това е познатата ни вече д-р Белчева — научен сътрудник по здравните въпроси в БАН.

Калинов напрегнато я следи, като се стреми да остане незабележим...

Подтиквана от потока хора, Белчева бавно се отправя към дежурния полицай от контролно-пропускателната служба...

В този момент зад Калинов незабелязано минава едър, широкоплещест мъж с тъмни очила и любопитно го оглежда. Калинов не го забелязва. Но ние веднага познаваме в него полковника от американското разузнаване Андерсон.

...Белчева приближава работното място на униформения служител от френската контролно-пропускателна служба, изважда своя паспорт от дамската си пътническа чанта и небрежно го подава. Служителят поглежда в него и по лицето му се изписва учудване:

— Мадам, вие нямате виза... — делово казва той и връща паспорта ѝ.

— Как нямам... — сепва се Белчева. — Не може да бъде... — но като взема паспорта си, смутено смутолевя: — Ах, извинете... моля... това е друг... това е друг паспорт... един момент...

Явно Белчева се обърква и нервно започва да рови в чантата си... после вдига уплашено очи и с треперещ от възмущение глас изпъшква:

— Паспортът... изгубила съм паспорта...

— Мадам, не пречете — сухо и дори с явно подозрение казва служителят, като подава ръка към следващия пътник.

Вниманието на Калинов се изостря.

В този момент към пътниците пред дежурния полицай приближава момиче, явно стюардеса от самолета, и усмихнато запитва:

— Мадам, Маргарет Пиетро?...

— Се моа! — съвсем неочаквано възкликва Белчева и уплашено се обръща.

— Вие сте загубили паспорта си, мадам!

Калинов трепва. Сега вече той е слисан и неволно се отделя много настрана от опашката.

Един миг не знае какво да предприеме. После идва вторият удар — той съзира сред навалищата Андерсон...

Минала проверката, Белчева-Пиетро приближава към нас и като забелязва Андерсон, широко се усмихва... Той поема галантно ръката ѝ, целува я...

Прикрит зад гърбовете на шумна компания възрастни дами и господи, Калинов с интерес наблюдава срещата... После се замисля, явно нещо се колебае, съобразява няколко мига, като се старае все пак да не ги изпуска от очи, и бързо променя своето намерение, решавайки да остане в Париж.

Белчева-Пиетро и Андерсон оживено разговарят и тръгват към изхода...

Калинов, като се прикрива, ги следва неотстъпно.

— Разбрахте, нали? — обръща се Калинов на изряден френски език към младия шофьор на такси „Ситроен“.

— Да, господине! — учтиво, но лаконично отговаря шофьорът и умело провира колата напред.

През няколко коли отпред плава познатият ни от началото на разказа бял „Шевролет“. Той не е посветен в замисъла на Калинов и всячески се стреми да не изостава от бялата кола. Калинов забелязва това, но не може да му обясни нищо, и само деликатно подхвърля:

— Моля, не доближавайте!

— Да, господине! — отговаря шофьорът и рязко намалява скоростта.

Белият „Шевролет“ спира пред светофара на оживен кръстопът...

Таксиметровата кола задминава няколко коли. Калинов пак съзира спрелия „Шевролет“...

Шофьорът натиска спирачката, но шевролетът потегля и ситроенът отново се понася...

Друг кръстопът. Тук полицаи регулират движението. Шевролетът прави ляв завой. Ситроенът свива след него, но в този момент една червена „Симка“ го изпреварва и едва не се сблъскват. Само благодарение на острия рефлекс на шофьора на ситроена катастрофата е избягната. Двете коли са се заковали само на сантиметър една от друга.

Шофьорът ругае на френски и другият не му остава дължен. Калинов неспокойно се върти на седалката. Полицията е дал път направо и те са принудени да чакат...

Най-сетне полицията лениво се обръща, маха с ръка и таксито се понася наляво. Далеч напред се мярка белият „Шевролет“.

Отпуснал глава назад, Калинов мълчаливо седи в колата с вид на човек, който не се интересува от нищо и не мисли за нищо, но това е само външен признак на едва овладяно напрежение.

Изведнъж шофьорът натиска спирачката и таксито се заковава на място.

Калинов се озърта. В дъното на малка уличка е спрял шевролетът. Калинов поглежда към табелката с името на улицата и изведнъж трепва. Ръката му машинално напипва вътрешния джоб на сакото. Той измъква оттам познатата ни визитна картичка на мадам Ланже. Върху нея се чете същата улица „Сен при дьо бо“.

Силно изненадан, Калинов се свива зад гърба на шофьора и вижда как от шевролета слизат Андерсон и Белчева и влизат в един вход.

Калинов потупва леко шофьора, който веднага потегля. Когато стигат до шевролета, Калинов ясно вижда номера на сградата — 36, същия, който личи и върху визитната картичка на мадам Ланже.

Минало е време. Калинов седи в малко кафене срещу жилището на Ланже...

Няколко посетители и сервитьорката са се загледали в един работник върху покрива на отсрещната сграда...

Сам пред чаша кафе, Калинов пали цигара след цигара...

По улицата на малка скорост минава кола, а в нея богато подредена кухня с тенджери, от които бълват облаци пара. Пред тях вещо размахвайки черпак,

сякаш танцува, готвачът-шишко чевръсто разлива в чинии различни пикантни ястия. поднася ги на младо момиче... Отстриани на колата, върху транспаранти се вижда името на ресторанта, чиято кухня се рекламира.

Калинов с интерес проследява странното шествие... Но веднага се досеща, че е отвлякъл вниманието си, и отново плъзга поглед към сградата с № 36...

Работникът очуква ламарината по капандурата на покрива...

Пред входа продължава да стои паркиран познатият ни шевролет.

— А во сервис, мосю? — деликатно го подканя сервитьорката да поръча нещо.

Калинов лениво откъсва очи от цигарената кутия, върху която отново виждаме множество миниатюрни глави на мъже, всички с тъмни очила, и няколко глави на жени...

— Един коняк! — поръчва той.

— „Курвуазие“, „Мартел“ или „Метакса“?

— Разбира се, „Мартел“ — усмива се той на сервитьорката.

Тя прави мигновен реверанс и се отдалечава.

В този момент Калинов отново хвърля поглед през витрината на кафенето и присвитите му очи долавят в рамката на отсрещната врата мадам Ланже и Белчева-Пиетро...

Калинов изважда две десетфранкови банкноти, поставя ги на масата, готов всеки момент да напусне заведението. Но... още една изненада. В същия миг край шевролета с бавен ход се плъзга тъмен „Мерцедес“, подминава го и спира до тротоара. От него бързо и не за възрастта му пъргаво изскача професорът. Той е радостно възбуден.

Калинов е изумен.

Забеляжала професора, Белчева-Пиетро се спуска и цяла сияеща, с разперени ръце се хвърля на гърдите му. Той я прегръща, целува я и с небрежна близост на отколешен любовник, разнежено гали косите ѝ...

Те говорят вървешком към мерцедеса, но Калинов чува само гласът на сервитьорката:

— Вашият коняк, господине...

Белчева-Пиетро влиза в мерцедеса, а професорът кой знае защо дори не поглежда към своята приятелка Ланже, бързо сядат зад волана и потеглят.

Малко след това в рамката на входната врата, до която стон мадам Ланже, неочаквано се появяват двама мъже — човекът с тъмните очила — Андерсон — и още един, непознат, дълъг като върлина. Те се усмивват, разменят няколко думи с Ланже и като хвърлят небрежен поглед в посоката, където изчезва мерцедесът, учтиво, сякаш с благодарност ѝ се покланят и бавно се отдалечават в обратна посока...

Ланже оправя с жест на доволна кокетка снопче коса, паднала над веждата ѝ и влиза във входа на сградата...

Замислен, Калинов излиза на тротоара, внимателно оглежда хората, улицата, колите и понечва да тръгне.

Но...

— Извинете, господине, не се ли изморихте? — на пръв поглед учтиво, но с една подчертана безцеремонност се изправя пред него висок мъж. Той е слаб, около тридесетгодишен и ние веднага познаваме в него човека, който излезе от дома на Ланже заедно с Андерсон.

Калинов се сепва и машинално пхъва ръка в джоба на панталона.

— От службата на господин Поатие?!... — с ехидна усмивка цеди същият мъж.

В този момент до него изневиделица застава и Андерсон.

Калинов го познава, но не се издава, а само изпитателно свива очи. Един миг той просто не знае какво да отговори. Явно, че двамата непознати мъже са го взели за френски разузнавач. Какво да им каже?

— Навярно имам честта да разговарям с колеги? — запитва той спокойно, без да изважда ръката от джоба си.

— Не си пхайте носа в чуждите работи! — троснато и грубо процежда слабият.

— Защото сте ни много симпатичен! — добавя Андерсон.

— О кей... Хиляди извинения! — казва Калинов.

— И кажи на Поатие да не те изморява толкова... Можеш да хванеш грип...

Калинов въздъхва дълбоко, безпомощно разперва ръце и явно пресилено се усмихва:

— Благодаря! Господата са много възпитани! О кей...

Калинов учтиво се покланя и все така усмихнат, отдава чест по американски е два пръста до слепоочието... После свива по пресечката вляво...

Двамата нахалници дръзко гледат след него...

Все така замислен, Калинов уморено крачи край Сена...

По улицата минава друга открита кола, в която на специален постамент стои и приветливо се усмихва красиво момиче в разкошна бяла булченска рокля. От страни на колата с едри букви е написано името на фирмата, чиято новост е рекламираната рокля. Калинов спира, тъжно гледа след колата...

Друго младо момиче му се усмихва. Той леко, елегантно му се покланя, но отминава.

Едно бяло пуделче се дърпа от верижката, а дамата шепне:

— Ме но... Мон шер! Ме но, мон шер!

Очите му опипват детайли по детайли фасадите на околните сгради, а по тях барелефи на жени, сирени, голи, с туники...

Калинов поглежда часовника си и изведнъж ускорява крачките...

Влиза в хола на луксозен хотел и тихо запитва нещо администратора.

Администраторът проверява в някаква книга и със съжаление свива рамене:

— Но мосю!

Калинов е отново в таксиметровата кола...

Отново в хотел...

В трети...

В четвърти...

Навсякъде един и същ отговор:

— Но, мосю... Но, мосю...

Калинов уморено крачи по тротоара на многолюден булевард, над който като мълния светкат разноцветни неонов светлини...

Самотен, сякаш изоставен, Калинов спира на Сена, вглежда се в потъмнялата река, вдига глава...

Високо в нощното небе бучи реактивен самолет...

— Аз ви търсих — казва Калинов. Но сега той смирено седи до професора в самолета. — Цяла нощ ви търсих, в хотели, в легацията, по улиците... Трябваше да ви предупредя... за тия жени... Но вие бяхте отлетяли за Ню Йорк...

— Да! — повече на себе си казва професорът и запалва нова цигара. Очите му се присвиват, но погледът му е твърд.

Калинов мълчаливо следи неговото поведение...

Най-после професорът се обръща към него и започва с тих и добронамерен глас:

— Аз съм дълбоко изненадан от това, което чух, и ти благодаря много за грижите. С Белчева ние не се познаваме от вчера...

— Искате да кажете? — неловко го прекъсва Калинов, но в този момент вратата се отваря и стюардеса казва:

— Желаете ли по едно кафе? — и нейното появяване, и мелодичният ѝ глас сякаш внезапно освежават натегнатата атмосфера в кабината.

— О... с най-голямо удоволствие! — веднага и артистично отвърща професорът, явно възхитен от хубостта на младото момиче.

— Какво обичате? — Нес или турско?

— Естествено турско — с тон на човек, обигран в обноските си с жени, подхвърля професорът.

— А за вас? — обръща се тя към Калинов, който през това време е потънал в креслото, вгълбен в мислите си.

— Турско — с безразличие произнася той.

Когато момичето излиза, професорът става и надниква през едно от кръглите прозорчета, илюминатори. Чак сега разбираме, че „флиртът“, както и това виждане навън са сам дирене на възможност за размисъл...

— Каква мъгла!... — замислено казва професорът, после се обръща, прадя няколко крачки из кабината и спира пред Калинов. — Впрочем работата не е само до Белчева, а до това, че отново сте на погрешния път да обвинявате невинни хора... — казва той категорично.

Калинов трепва и извърща глава към илюминатора.

Навън е непрогледна облачна мъгла...

Калинов се замисля, лицето му е свито от някаква сурова болка...

В кабинета на генерал Антонов. Край голямата маса са насядали генералът, Маринов и Калинов.

— Ами ако Белчева не е шпионка? — казва генералът.

— Фактите говорят против нея, другарю генерал! — възразява Калинов и посочва разтворения на масата брой на вестник „Ню Йорк таймс“. — Белчева е знаела, че професор Димов пристига в Париж и ето мадам Пиетро пристига също, с фалшив паспорт и фалшиви чувства.

Генералът се заглежда във вестника. Една статия на три колони е обградена с червен молив. Встрани от вестника лежи изписан на български лист — вероятно преводът.

— Естествено той и в момента не подозира, че неговата любовница е агент на американското разузнаване! — продължава Калинов. — Ласки, радости, идилгия в романтичния дом на мадам Ланже и на третия ден от срещата в Париж вестник „Ню Йорк таймс“ излиза с въпросната статия.

— Тоест, професорът е бил използван на тъмно! — забелязва Маринов.

— Точно така! — кимва Калинов.

— Действително фактите в тази статия за съвещанието в Букурещ са абсолютно верни — казва генералът...

— Другарю генерал! — чува се глас и погледите се отправят към вратата, където, чинно събрал пети, стои капитан Иванов.

— Готови ли са? — пита генералът.

— Тъй вярно! Заповядайте! — отговаря Иванов, като приближава и поднася на генерала малък плик.

В него има снимки. Генералът бързо прехвърля няколко, спира поглед върху една и мълчаливо я разглежда...

— Това ли е Браун? — обръща се той към Калинов, който вече се е приближил до него и ние чак сега виждаме, че на снимката е запечатан момент от срещата на Калинов с Андерсон и неговия колега, близо до къщата на мадам Ланже в Париж.

— Да! — казва Калинов. — Полковник Браун от ЦРУ. Прикрит като служител в Юнеско под името Жорж Андерсон.

— Другарю генерал — намесва се и капитан Иванов, — същият Браун е работил до четиридесет и девета година в България в американската военна мисия.

— Да? — запитва генералът.

— Тъй вярно! Според мен Белчев е вербувана още в България... — с вид на човек, който е направил голямо откритие, бърза да изкаже мнението си капитанът.

— Разбира се... Още на 10-годишна възраст — безцеремонно го прекъсва Маринов и Иванов сконфузено млъква.

Калинов поглежда Маринов с подчертан упрек и като се обръща към генерала, казва: — Още един аргумент, другарю генерал... в Париж американците ме взеха за френски разузнавач. Ако те имаха връзка с професора и го бяха очаквали, никак нямаше да им е трудно да разберат, че ние слязохме от самолета заедно и че аз идвам от България...

— Ами ако са разбрали и въпреки това? ... — казва Маринов.

Калинов го поглежда недоумяващо. Настъпва кратка пауза, която генералът пръв нарушава:

— Да... аргументи има, логика и улики също, само доказателства липсват... А не е било особено трудно да се разбере какви са действителните отношения между Димов и Белчева... затова е трябвало просто да се възползуваш от качеството си на „френски“ разузнавач и да продължиш.

— Тя е моя приятелка! — чува се внезапно гласът на професора. И ние сме отново в самолета, където Калинов е все така загледан през илюминатора навън...

В следния миг той се обръща и поглежда Димов с втрещен остър поглед.

— А фалшивият ти паспорт? Знаехте ли за него?

Димов се засмива широко:

— Фалшив паспорт!

Калинов става от мястото си и се изправя пред професора...

— Другарю професор! — започва той строго. — Вие като че не искате да ме разберете.

— Когато фантазията взема връх над разума...

— Но това е свързано с вашето име! — извиква Калинов.

— Чакай, чакай... Затова ли бях отзован от ООН?!

Калинов не отговаря. Пали цигара...

Професорът въздъхва и тежко се отпуска в креслото.

Калинов го наблюдава леко озадачен. Няколко секунди и двамата мълчат, после професорът запитва, без да отваря очи:

— Кажи ми искрено — вярваш ли в това, което ми каза?

Калинов отговаря веднага:

— Фактите, другарю професор! — изрича той с глух и невесел глас.

— Ти не ми отговори... Вярваш ли в мене?

В този момент се чува гласът на стюардесата по високоговорителя:

— Внимание! След малко самолетът ще кацне на летище Прага. Моля всички пътници да затегнат коланите!

Самолетът се плъзга по бетонната писта и спира пред сградата.

Калинов подава ръка на професора:

— Приятно пътуване, другарю професор... И доскоро виждане.

Професорът радостно поема ръката му и казва:

— Довиждане! Ще продължим, като се върна! Но, моля ти се, не бързай!

Калинов кимва и отминава.

В самолета остава само професорът. Към него приближава стюардесата:

— Вие няма ли да слезете да се поразтърпчете? — пита любезно тя.

— Благодаря, благодаря... — казва професорът. — Чувствувам се уморен.

— Както обичате! — казва тя и сама слиза.

Калинов прекосява претърпаната чакалня на пътниците. При входа се озърта, за да види дали някой го чака. Сега към него приближава непознат чех и казва на руски с чешки акцент:

— Другарю майор, вървете след мене!

Кабинет в аерогара „Прага“.

Полковник Маринов и майор Калинов седят един до друг върху кожен диван.

— Точно затова генералът нарежда да преминеш на вариант „ВЕ“.

— Ами ако обстановката пак се усложни?

— Генералът смята, че с приближаването на самолета към Париж тя ще се опрости. Всичко зависи от тебе. Само не бързай!

Калинов се засмива. Маринов го поглежда с недоумение.

— И професорът ми даде същия съвет! — пояснява майорът. И с друг глас добавя:

— А пък мене ме е страх, че точно сега може да сбъркам.

— Застраховаш ли се? — пита го предизвикателно Маринов.

— А бе, всичко се случва! — примирително казва Калинов. — Мислиш едно, излиза друго!... Радвам се, че животът на Белчева е спасен.

— Ти внимавай да не се изтървеш и да му кажеш...

Сега влиза същият чех, който бе довел Калинов.

— Всичко е наред! — казва той на руско-чешки и поглежда часовника си.

— Е, хайде на добър час! — полковникът стиска ръцете на Калинов. — Очаквай допълнителни нареждания. И внимателно!

В самолета професорът възкликва изненадан:

— Ама ти да не се връщаш?

Калинов приближава към него:

— Вие вече казахте, че съдбата е решила да бъдем спътници. Мога ли да седна пак при вас?

И без да чака покана, сяда на предишното си място и добавя:

— Проработи ми късметът. Началството нареди да продължа!

— Нещо важно ли?

— Много важно!

— Във Виена ли?

— Във Виена!

— И вашата не е за завиждане! — въздъхва съчувствено професорът.

— Никак, другарю професор.
— Е, тъкмо ще си продължим разговора.
— Ако не ви досажда... — казва с известно колебание Калинов, като си дава вид, че всичко това няма съществено значение за него.
— Не! Не! Аз много държа да си изясним нещата докрай!

Самолетът отново излита...

Разговорът в самолета продължава.

— Сега ще ти докажа, че вие грешите по отношение на Белчева.

— А по отношение на вас? — неочаквано запитва Калинов.

Професорът се сепва.

— По отношение на мене! — повтаря той, за да спечели време, тъй като не е очаквал този въпрос, засмива се. — Не съм изненадан.

— Разбира се! Вие няма да се изненадате дори ако ви кажа, че доктор Белчева е мъртва.

— Калинов, ще престанеш ли най-сетне да си играеш с мене? — не на шега кипва професорът.

— Грешите, другарю професор! Не аз, а вие играете! А що се отнася до Белчева, не се шегувам.

— Как?

Професорът наистина е изненадан.

— Просто така... от вчера тя не е между живите...

— Не, не!... Не вярвам... Нищо не разбирам, как е станало това... — разтревожен, объркан говори професорът.

— Не знам! — отвръща Калинов. — За подробности може да се обърнете към Андерсон.

— Нима той...

— Да! Той!

— Вие сте виновни! — внезапно избухва професорът. — Вие...

— А може би вие?...

Самолетът лети високо над облаците...

Отново в самолета.

— Сега заради мене ли продължаваш до Виена? — пита професорът.

— За съжаление... заради вас! — потвърждава Калинов.

— За съжаление? — възкликва професорът. — Не се ли радваш?

Калинов замълчава. А професорът продължава:

— Коя дата бяхме днес! — професорът изважда бележника си — Осми... да... — записва нещо и чете: „Това наистина заслужава да се отбележи в моя дневник... Днес неочаквано бях обвинен в шпионаж от моя бивш студент и майор от Държавна сигурност Калинов...“

— Подчертайте думата неочаквано! — казва с многозначителна ирония Калинов и после сериозно го запитва: — Всичко ли записвате в този дневник?

— Заповядай! — казва веднага професорът, като му поднася дневника, който Калинов не взема, и добавя нервно: — Или искаш сам да ти го прочета?

И тъй като Калинов не отвръща нищо, професорът казва:

— Има интересни неща вътре!

— Другарю професор, можем ли да говорим откровено? — казва Калинов.

— Нима досега ние не сме били откровени? — пита остро професорът.

— Аз, да! Но вие... Спомняте ли си едно черно куфарче с осем японски катинарчета...

В следния миг ние виждаме Калинов отново в ситроена на своя френски приятел, шофьор пред аерогара Париж.

Той е насочил погледа си към изхода, откъдето тъкмо излиза д-р Белчева, водена под ръка от Андерсон-Браун, който носи черното куфарче. Ние едва успяваме да ги следим, защото ту изчезват от погледа ни, ту изплуват зад някоя кола...

Най-после те стигат до познатия ни бял „Шевролет“, влизат в него и веднага потеглят...

Потегля и ситроенът с Калинов.

В големия поток от коли трудно се проследява, но шофьорът на Калинов ловко се провира и шевролетът ту изчезва от погледа ни, ту се бялва, не успявайки да се отскубне напълно.

Но по едно време той се мярка още веднъж и почти веднага изчезва някъде в страни...

Калинов с тревога поглежда шофьора, ала той мълчаливо и уверено натиска педала на газта...

Колата рязко завива. Калинов полита и когато се изправя, с изненада забелязва, че те вече летят по друго странично шосе, в далечината на което отново се вижда белият шевролет.

— Господине, ние отиваме към американското военно летище... — казва с тревога шофьорът.

Калинов изтръпва от изненада.

— Но там няма да ни пуснат... Там не пускат даже и французи, господине...

В далечината белеят корпуси на няколко сгради, а малко встрани се вижда профилът на село с типична камбанария.

— Спри! — внезапно казва Калинов.

Шофьорът рязко натиска спирачката. Гумите изсвистяват. Колата се люшва и се заковава. Продължава да блести само чистият асфалт на шосето и белият „Шевролет“ на Андерсон, който все повече се отдалечава...

— Пиер — внезапно се сеща и решава Калинов, — знаете ли разписанията на самолетите за Ню Йорк?

— Не зная, господине, това ще разберем на летището!

— Побързай тогава! — казва Калинов.

Колата прави остър завой и се понася напред...

Постепенно шумът от автомобилния двигател прелива в мощен рев на самолетни мотори... В небето се мярва и изчезва огромен четримоторен самолет, за да се появи Ню Йорк от птичи поглед с характерните небостъргачи... И на този фон до нас отново долитат гласовете на Калинов и професора:

— Вместо на симпозиума в Париж Белчева направо от летището заминава за Ню Йорк... Същият ден заминах и аз...

— Ти в Ню Йорк! — изненадано пита професорът. — Наистина ме изненадваш!

— Но и вие ме изненадахте! — отвръща Калинов.

Изведнъж лицето на Калинов окаменява. Погледът му се съсредоточава и ние виждаме, че той е зад волана на луксозна лека кола „Форд“, с каскет на главата и кожено яке, преструвайки се на разсеян чакащ някого шофьор. Възшност той внимателно следи изхода на голяма красива сграда, над която с едри букви четем: „Хотел Бейкър“.

И ето на вратата внезапно се показват д-р Белчева и професорът. Погледът на Калинов става още по-изострен и напрегнат.

Хванати под ръка, Димов и приятелката му оживено разговарят и приближават до един тъмносин „Мерцедес“. Професорът отваря колата, двамата влизат и потеглят...

Калинов продължава да стои в колата си. Няколко мига мисли, сякаш се колебае дали да поеме след тях, после съобразява нещо, сваля каскета и якето си, грижливо се вчесва и облича елегантно сако, което виси до него. После облечен като най-изискан нийоркчанин слиза, заключва форда и с бавна, спокойна крачка се отправя към входа на хотела.

Влиза в просторния хол и без никакво видимо смущение се отправя към двата празни асансьора в дъното на залата. Влиза в единия...

Излиза на някакъв етаж и също тъй бавно, спокойно се отправя по слабо осветения полутъмен коридор...

Завива на дясно и мимоходом плъзва очи по номерата на стаите. По уверените му движения може да се съди, че той не за първи път минава по тези коридори и че е изключително спокоен. Възшност това са само външни признаци. Ако се взрем в погледа му, непременно ще открием онова вълнение, което неминуемо обхваща човек при изпълнение на опасна задача.

И ето, без да спира, той хвърля бърз поглед назад по безлюдния коридор, обръща се и като се уверява, че не го следи никой, почуква на една врата. После се ослушва и пъха ключа в ключалката. Превърта, вратата мигновено се отваря и той без да се бави, хлътва вътре...

Заключва отново вратата; слага ключа в джоба си... И едва сега, опрял гръб в стената в полутъмното антре, дълбоко поема дъх.

По челото му са избили ситни капчици пот. От предишното външно смокостие не е останало и следа. Но време за губене няма. С усилие превъзможва напрежението, отваря следващата врата и веднага се отзовава в светла хотелска стая. От пръв поглед личи, че хотелът не е от скъпите, защото мебелировката не е претенциозна — старомодно легло, малка масичка, два износени фотьойла, няколко стола, шкафче, не много скъп килим, гардероб с огледални врати.

За опитния разузнавач е нужен един бърз поглед и въпросът, откъде и с какво да започне, е пределно ясен.

Очите му веднага спират върху малко, елегантно куфарче в гардероба, познато ни още от Париж и София. Без проява на излишна нервност той взема куфарчето, отваря го...

В него: бельо, дамски принадлежности. Той внимателно изважда всяка вещь и я поставя на масичката встрани. Изведнъж в ръцете му се оказва елегантна кожена чанта с цип. Калинов внимателно, изучаващо я оглежда от всички страни, после леко подръпва ципа и... в миг очите му се разширяват. В ръцете му се намира истинска шпионска информация.

Но сега и малкото спокойствие, което все пак до този момент се беше задържало в него, изведнъж се изпарява. Ръцете му стават нервни, постъпките необмислени. Без да се съобразява с явния безпорядък, който е създал в стаята и куфарчето, той грабва донесението, хуква към вратата, но внезапно спира. Връща се отново, рови в чантата и... този път изважда документ, на който четем: „Строго секретно!“, а по-долу „Информация на Политбюро на ЦК на БКП и Министерския съвет“.

Един миг Калинов трескаво съобразява нещо и бързо поставя в куфарчето всички вещи.

В този момент ключалката на входната врата изщраква. В напрегнатата тишина този неочакван шум прозвучава като тъп, приглушен изстрел. Калинов инстинктивно отскача...

Още миг и той ще бъде заловен, а заедно с това и целият успех на рискованата операция ще отиде по дяволите. Настръхнал, той се озърта, спуска се към леглото, после към прозореца. В движение напипва една брава, отваря стъклената врата към балкона и мигновено изчезва...

В същото време, тананикайки си, в стаята влиза млада жена в работно облекло — вероятно чистачката на етажа. Като вижда отвореното куфарче, тя отива до масичката, затваря капака и тъкмо понечва да го пренесе в гардероба, очите ѝ се спират върху скъпа рубинена огърлица, която вероятно в бързината Калинов не е успял да прибере обратно. Тя я взема, мери я на себе си пред огледалото... Поставя я в куфарчето, оправя покривката на леглото и внезапно тръгва към вратата на балкона. Отваря я...

Калинов застива. Прилепил се плътнo до стената встрани, а под него зее бездна... Още секунда и...

Но жената не излиза на балкона. Тя показва само ръката си, изтърсва парцала и без да затваря вратата, напуска стаята...

Калинов се връща отново в стаята и с облекчение въздъхва. Плъзга поглед по донесението, което още стиска в ръката си.

После взема куфарчето, затваря гардероба и излиза от стаята...

На фона на последните негови действия се чува гласът му:

— И тъй, подозренията ни в Белчева получаваха нова, реална подкрепа, и то с много солидни доказателства. Аз не искам да крия, този ден беше радостен за мен, защото потвърждаваше тезата ми за вашата невинност. За жалост, щом се върнах в България, трябваше да изпитам ново разочарование...

— Защо я изпратихте на специализация именно в Рим? — пита Калинов. — Такъв институт има и в Москва, и във Виена...

Но сега той задава въпроса на директора на института в БАН — възрастен човек със солидна външност, който седи зад писалище в кабинета си.

— Там е работата, че никой не я е изпратил!

Калинов въпросително изправя глава.

— Съобщиха ни от здравния отдел на ЮНЕСКО, че д-р Белчева е определена да специализира в Рим, за което ѝ отпускат стипендия — казва директорът.

— ЮНЕСКО!?... — произнася на себе си Калинов и лицето му изведнъж просветва.

Калинов енергично се изправя. Сега в израза му се чете внезапно хрумнало решение.

— Другарю директор, мога ли да ви помоля за една услуга?

— С удоволствие, стига да е по силите ми...

В елегантен костюм с чанта в ръка Андерсон-Браун спокойно крачи по тротоара на булевард „Руски“...

Навременни спира, оглежда се в светналите витрини — сега е късна вечер и минувачите са редки, и пак продължава...

На осветения ъгъл на ул. „6-ти септември“ и булеварда той внимателно се оглежда, после поглежда часовника си, явно очаква някого и спира.

В този момент край него също така спокойно минава капитан Иванов. Той пали цигара и като се прави на разсеян случаен минувач, влиза в градинката...

Малко след това на отсрещния ъгъл се появяват д-р Белчева и директорът на института. Те нещо разговарят, но ние още не чуваме техните гласове. Пресичат улицата платно...

Полковник Андерсон-Браун е заковал поглед в Белчева и с подчертан интерес, дори предизвикателно следи всяко нейно движение, всяка нейна стъпка...

Белчева по женски усеща този фиксиращ поглед и също извива глава. Очите им се срещат. Тя трепва от изненада. Спира, сякаш не може да повярва, и в същия миг радостно извиква:

— Мистър Браун!... — тя се спуска към него, но сега той гледа някъде встрани, сякаш не чува гласа ѝ и разсеяно пуска кълба дим.

— Мистър Браун... — развълнувано повтаря тя, когато вече е до самия него.

Полковник Андерсон-Браун се обръща, поглежда я някак отвисоко, с нескришно учудване и свива рамене.

— Не ме ли познахте? — все още развълнувана от случайната среща говори Белчева на английски език. — Аз съм д-р Белчева... как се радвам да ви видя в София...

Андерсон-Браун се усмихва вежливо и студено и отговаря на чист български език:

— Имате грешка, другарко... Изглежда сте се припознали!...

— Как?... — обърква се Белчева. — Вие... Вие се шегувате!...

— Припознали сте се... — безпомощно разперва ръце Андерсон-Браун.

— Ах, извинете!... — смутено недоумяващо промълвя тя. — Вие така много приличате на един мой познат...

Но той вече спокойно се отдалечава.

— Добра физиономистка се оказахте! — иронично се усмихва директорът на института, улавя я под ръка и я повежда по тротоара.

— Но това беше Джеймс Браун! — като че ли убедено казва Белчева и отново се обръща... От Браун няма нито следа. — Аз съм Ви говорила за него... Нали той ми изплащаше стипендията...

Андерсон-Браун отваря кран на чешма, взема сапун, привежда се над мивката... Сега той е в някаква баня, сваля самото си, остава по риза и започва да се мие. Ние го следим в гръб...

— Никакво оправдание! — чуваме строгият глас на полковник Маринов и чак сега забелязваме, че той е опрял ръце в рамката на вратата.

Андерсон-Браун се мие...

— Допусках всичко, но точно такава глупост не мислех, че ще направим. Ти просто сам се натикваш в ръцете им!...

— Е, какво! Арестувайте ме! — със смях отвръща Браун, взима с гръб към нас кърпата и бърше лицето си. Когато сваля кърпата, ние виждаме, че това всъщност е майор Калинов. Той вади и пали цигара.

— Ще пиеш ли една ракия? Домашна, препечена... — и минава в хола.

Маринов още не може да се успокои. Тръгва след него, но Калинов спира пред масичката, върху която има наредени шахматни фигури, и замислено гледа.

— Слушай, ние не сме театър! — все още сърдито казва Маринов.

— А защо не? — усмихва се Калинов. — Не всеки артист може да бъде разузнавач, но всеки разузнавач е длъжен да бъде артист — казал го е друг, но му вярвам...

— Ти разбираш ли какво си направил!...

— Да... Сега съм спокоен.

— Спокоен!... Ами ако Белчева съобщи на своя Браун?

— Невъзможно! — отвръща Калинов и ръката му разтласква и събаря фигурите. — Белчева не е шпионин!

Маринов трепва, очите му се присвиват като след удар. Погледът му спира върху разпръснатите фигури.

— Какво-о-о!? ...

— Д-р Донка Белчева не е шпионка — натъртва на думите си Калинов.

Маринов се усмихва.

— Много лесно разместваш фигурите ...

— Така ти се струва ... Съвсем не ми е лесно ...

— И как ще докажеш това?

— Един шпионин никога не постъпва така, когато вижда на улицата своя секретен ръководител ... Белчева има фалшив паспорт, но няма фалшиви чувства ... Тъкмо това е използвано. Те са се прикрили зад нея и тя, без да иска, им е услужила ...

— И какво ще правиш сега?

— Ще следвам нишката, която тя ми даде, докато се размотае кълбото ...

— Тоест?

— Нищо повече от една малка справка във Външното министерство.

Калинов сваля шапката си и я закачва на окачалката. Сега той е в просторен кабинет на Външното министерство и пристъпва към бюрото, зад което стои жена с интелгентно лице, на средна възраст. Тя рови някакви папки в железната каса.

— Бихте ли ми казали кои служители от вашето министерство имат достъп до тази секретна информация? — запитва Калинов, като се настанява в креслото до писалището.

— Аз и министърът — спокойно отговаря тя, без да се обръща, после добавя: — Да ... и заместник-министрите.

Калинов с интерес следи действията на жената.

— Какво, няма ли я? — иронично пита той. — Оставете, едва ли ще я намерите ...

Но в този миг жената възкликва:

— Ето я! — и изважда от касата папка със същия размер и оформление секретен документ. Тя го подава на Калинов.

Той трепва. Усмивката на лицето му се стопява. Не взема, а грабва папката от ръцете на жената. Не може да бъде! Нали същата информация той лично задигна заедно с куфарчето на Белчева от Ню Йорк? ... Жадно влива очи и ние едва сега виждаме, че в ръцете му отново се намира секретната информация, която вече познаваме под № 0039.

Той вдига очи към секретарката.

— Този екземпляр беше в Ню Йорк — казва тя ... Трябваше да се запознае и професор Димов ... Такива бяха указанията ... Преди седмица ми го върнаха ... Това е втората изненадваща находка.

Калинов бавно, тежко се изправя. Изразът на лицето му е все още озадачен.

Със същия израз той се отпуска върху стола, но вече в своя кабинет и обхваща с две ръце главата си. Пред него на бюрото лежи затворената папка — същата, която получи от секретарката.

Без да чука, весело влиза капитан Иванов. Но като забелязва потиснатия израз на Калинов, се спира.

Калинов глухо пита:

— Къде е информацията?

Иванов се сепва и без да отговаря, се спуска към масата, изважда познатото куфарче на Белчева, взема информацията и сръчно я поставя пред Калинов.

Калинов мълчаливо разтваря папката, която получи от секретарката, и изведнъж очите на капитана се разширяват от изненада.

На бюрото, една до друга, лежат две еднакви информации ...

— Номер 0039 — чете на глас Иванов, като сочи номера на едната, сякаш не може да повярва на очите си, после номера на другата — 0039 ... Не може да бъде! ...

Иванов е напълно объркан.

— Да! ... — казва Калинов, като овладява нервите си. — Иванов, никога ли не си мечтал да станеш илюзионист? ...

Калинов отива до широко отворения прозорец и се заглежда към Витоша. Без да се обръща, вади цигара, после пали и подръпва няколко пъти подред...

— Откъде се появи втората информация!? ... — пита с недоумение Иванов. Калинов рязко се обръща:

— „Ето въпросът!“ — както казва Хамлет...

Иванов се спуска, взема двата документа, разглежда ги за миг и изведнъж очите му радостно засияват.

— Другарю майор... хартията е различна!

— О, тогава въпросът е решен! — насмешливо казва Калинов, защото явно това не е ново за него. После вдига двата документа и тръгва към вратата...

— Винаги има изненади! — продължава мисълта си Калинов, но вече в кабинета на генерала, където отново са се събрали полковник Маринов, капитан Иванов и други оперативни работници. Друг е въпросът, дали американското разузнаване иска да zlepостави един наш дипломат... след като вече си е оплело кошиницата...

— Ако фактите ни принуждават, ще преценим и това! — спокойно казва Маринов.

— Уликите, струва ми се, не се наричат факти! — възразява Калинов.

Генералът, който от време на време стенографира нещо в своя бележник, изправя глава:

— Няма никакви гаранции, че противникът не ни готви провокация — казва той и думите му звучат предупредително. — За него никак не е безинтересно към кого ще се насочи...

— Другарю генерал — изправя се Калинов, — разрешете още една проверка...

— Добре! Но внимателно... И да стоиш по-здравео на земята!

— Най-добре стоя във въздуха... Другарю генерал — усмива се Калинов.

И той наистина е отново в самолета до професора. Изразът на лицето му е друг — уморен, замислен. Професорът се е загледал с неподвижни очи в Калинов.

— Значи ти открадна куфарчето...

— Да...

— Заедно с рубиновата огърлица, за да помислим, че е работа на обикновен джебчия... И отчасти ни заблудихте...

Калинов въпросително го поглежда.

— Сметнах, че е американското разузнаване, а то било нашето... Много мило... но безполезно...

— Освен секретния документ на ЦК там имаше още един, шифрован... — казва Калинов.

— Шифрован! — повтаря професорът и прихва да се смее — шифрован документ!

— Да — казва Калинов, — със строго поверителни сведения.

Димов се обръща към него и сериозно му казва:

— Слушай, моето момче, вие наистина сте отишли твърде далече. Първо, все още мисля, че този документ е ваша измислица! Но ако наистина е съществувал, тогава сигурно е работа на американското разузнаване, за да ме компрометира.

— Значи вие нищо не знаете за този документ! — пита внимателно и като че неуверено Калинов.

— За първи път чувам за това! Нито шифрован, нито секретен.

Калинов мълчаливо изважда от вътрешния си джоб двата познати документа под номер 0039 и като ги поднася пред лицето на професора, пита:

— Продължавате ли да твърдите?

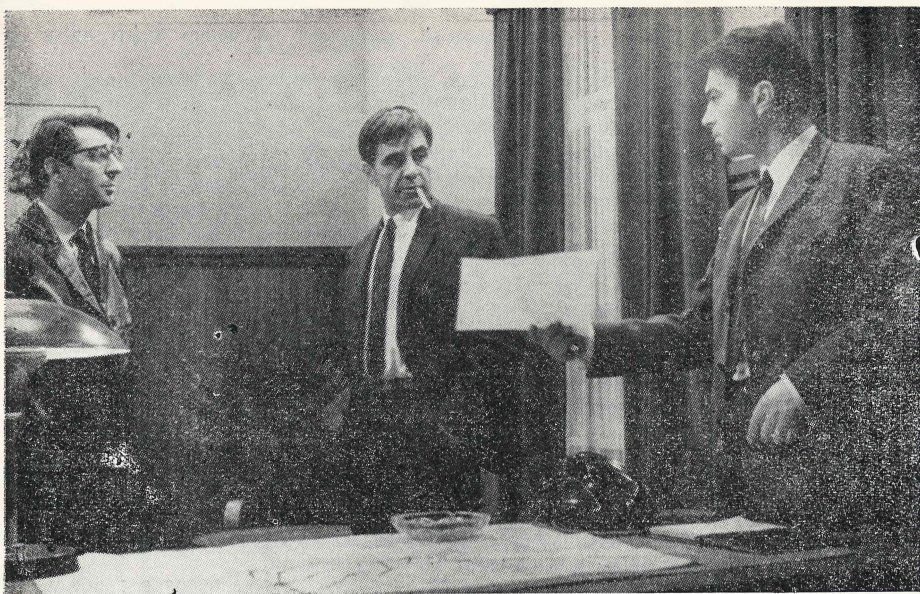
— Какво е това? — сонпато пита професорът.

— Моля, разгледайте ги, може би ще си спомните! — Калинов му ги поставя в ръцете.

Професорът ги взема и започва да се взира в тях...

... Ние изведнъж попадаме в сградата на ООН.

Заседанието на пети политически комитет току-що е свършило и в кулоарите на групи излизат различни по националност дипломати. Мнозина се смеят гръм-



Светослав Пеев, Петър Слабаков и
Любомир Киселички в сцена от филма

ко... Сред тях усмихнат стои професор Димов и ние разбираме, че той е причина за този смях.

— Как го казахте, господин Димов?... — продължава да се смее един черноок дипломат — Черно Конго почерня от белите грижи на белите... Ха, ха, ха!...

Всички наоколо се засмиват отново.

В този момент очите на професора срещат погледа на Андерсон, който небрежно се е подпрял на стената и разсеяно пуши. Той изважда бяла кърпичка и старателно почиства с нея ухото си...

Димов едва забележимо кимва. Явно, това е уговореният сигнал за среща и той го приема.

Андерсон влиза в близкия асансьор... Излиза на някакъв етаж и бързо се отправя по блестящия коридор...

Пред врата № 623 спира, отключва...

Професор Димов излиза от другия асансьор... оглежда се... Приближава стая с № 623 и без да чука, натиска бравата...

В кулоарите разговорите продължават.

Андерсон налива в чашите уиски.

Димов вдига своята чаша.

— След обяд сме на съвещание в съветското представителство. Мисля, че в полунощ ще имате информацията ми... Говорихте ли с Дълес?

— Да!... И този път нося точен отговор...

Лицето на Димов просветва, но Андерсон твърдо допълва:

— Господин Дълес смята, че вие трябва да се завърнете в България...

— Имайте предвид, че моето отзоваване от Ню Йорк не може да бъде случайно! — отвръща професорът.

— Господин професоре — тържествено казва Андерсон, — мога да ви уверя, че ние никога няма да допуснем с вас да се случи нещо!

— Каква е гаранцията? — пита насмешливо професорът.

— Всеки първи и трети петък радиоцентърът ще предава за вас! В случай на опасност вие ще получите незабавна помощ!

Професорът въздъхва, после изважда познатото ни черно тефтерче и записва в него.

Андерсон става, слага си ръкавици, отключва голям железен шкаф, взема някакъв документ и го поставя пред Димов. Това е познатата ни секретна информация 0039. Димов я взема с ръце и любопитно я разглежда...

— Сполучливо копие! Боях се, че няма да успеете!...

— Ние във всичко успяваме, господин професор Димов! — казва усмихнат Андерсон.

Отново в самолета.

— Да! — казва професорът. — Тази информация беше при мене служебно и аз своевременно я върнах в министерството!

— По-точно, коя от двете? Защото аз върнах едната! — казва Калинов.

— Това не знам! За мене съществува само едната!

— А за другата може би ще ме посъветвате да питам Андерсон?

— Това си е твоя работа! — казва професорът.

— Няма ли да ми покажеш и протокола за експертизата? — иронизира Димов и отведнъж рязко се обръща към майора: — Слушай, Калинов, ти явно ме вземаш за някой друг!

— Вярно, професоре — отвърща Калинов, — аз наистина ви вземах за някой друг. А вие сте шпионин!

Професорът запазва самообладание, казва саркастично:

— Шпионин! Щом ви е нужно! — посочва документите. — Само че това не са доказателства! За мене това е шантаж! Познати методи!

— Добре — казва майорът, а можете ли да ми кажете вчера в девет и тридесет какво слушахте по радиото, какво записяхте и как го дешифрирахте?

— Вчера в девет и тридесет! — повтаря професорът, за да спечели време и да укрие изненадата си.

— Точно в девет и тридесет — отвърща майорът, — или ще твърдите, че ние сме ви шантажирали с радиопредаване? А вие случайно сте слушали Недовършената симфония на Шуберт...

— И това е лъжа! — извиква възбуден професорът.

— Разбира се, че е лъжа! — потвърждава майорът. — И това, че Андерсон дойде в София, също е лъжа. Той наистина направи всичко възможно да ви спаси, като се опита да отвлече, а после да убие Белчева! Но...

Името на Андерсон отведнъж укротява възбудата на професора. Той разбира положението си, даже се усмихва и след кратка пауза казва:

— И навярно заповедта за моето арестуване е в джоба ти!

В този момент стюардесата съобщава:

— Драги пътници, след малко самолетът ще кацне във Виена!

Професорът поглежда през илюминатора. Отвън се вижда Виена...

Калинов също поглежда през илюминатора и многозначително казва:

— Да, наистина сме във Виена! Нали искахте да я покажете.

Последните думи жегват професора. Той се обръща към него енергично:

— Калинов, аз не съм шпионин! — почти извиква той.

— А какво? — моментално пита Калинов.

— Ти си бил мой ученик и трябва да ме разбереш! Остави фактите настрана! Те не винаги носят истината. Провеждането на една определена политическа линия не се нарича шпионаж!

— А-ха! — възкликва Калинов. — Вие сте провеждали собствена индивидуална политика?

— Никой не може да ми отнеме правото да имам собствено разбиране и собствено отношение към проблемите на времето. Аз не съм шпионин, а личност. Аз се опитам да заема мястото, което ми се полагаше. Разбери, аз не съм бил изпълнител на чужда воля. Светът върви към пълна катастрофа, сблъсъкът е неизбежен, и аз исках да го предотвратя. Това е било и единственият смисъл на моя живот, и единственото обяснение на моята дейност...

— И за всичко това те са ви платили само 200 хиляди долара?...

Самолетът прави кръг над Виена...

Професорът поглежда още веднъж през илюминатора и се обръща лице срещу лице към майора.

— И вместо да се подвеждаш по фиктивната стойност на някои факти, ти трябва да дойдеш с мене.

— Къде? — пита Калинов. — При Андерсон ли?

— Остави Андерсон настрана — казва разгорещен професорът. — Ти трябва да дойдеш с мене, за да продължим онова, което съм започнал. Просто остави всичко и идвай с мене. Ще ми се довериш и никога няма да съжаляваш. Ако успеем, ние ще влезем в историята...

— Бих дошел — казва, без да крие иронията си, Калинов — само че не знам в коя история ще влезем, защото вие ме учихте, че историята са две...

— Разбери ме! — извиква професорът. — Ти трябва да дойдеш с мене.

— Разбира се — отвръща Калинов, — може да не се съмнявате, че ще дойда с вас докрай. Нали трябва да защитя дисертацията си?

Професорът го поглежда със слаба надежда, но пак настоява:

— Няма да съжаляваш. Аз ще ти направя име, което ще значи нещо, защото ще служи на единствената истинска кауза — ще стои над лагерите, над идеологините, няма да бъде играчка в ръцете на тази или онази политика, а ще осъществява своето човешко призвание.

Разбираш ли колко голямо и важно е това! Какво струват тук дребните интереси на една или друга държава, на един или друг лагер, на разни моменти...

Калинов търпеливо го изслушва.

— Професоре — казва той, — как можяхте за четири часа да си смените възгледите на сто и осемдесет градуса. Защото на тръгване от София вие ми говорехте точно обратното. И аз, честна дума, не знаейки на кое да вярвам. Оня ден вие твърдахте, че нашата интелигенция е гнила и посочихте за пример себе си. Бяхте сигурен, че няма да повярвам на вашата искреност. И аз наистина се подведох... А сега вече знам, че това е било игра, както и всичко, което ми надрънкахте е игра, за да се измъкнете...

— Не е вярно! — казва професорът. — Аз ти казах всичко съвсем честно. И сега те предупреждавам. На летището ме чакат двама души, които, предполагам, не са без оръжие и те съветвам да не правиш глупости... защото ние след малко кацаем...

Професорът очевидно търси отговор на най-важното си съмнение.

— Може и да не кацнем! — подхвърля Калинов.

— Как! — възкликва професорът. — Ние сме над Виена!

— Но в български самолет! — отвръща майорът. — И вие много добре знаете това.

— Нима цялата тая игра устройте заради мене?

— Да! — отсича Калинов. — Заради вас!

През илюминатора отново се вижда Виена, само че в далечина.

Професорът се вглежда... Тази картина му действа разтърсващо, той не може да се удържи и се обръща към Калинов развълнуван:

— Не! Не може да бъде! — казва той. — Ние ще кацнем, нали?

— Искате ли? — отвръща равнодушно Калинов.

— Слушайте, Калинов — извиква той истерично. — Какво искате от мене?

— Това вие знаете по-добре от мене — отвръща майорът.

— Калинов — продължава треперещ професорът, — вие командувате полета, нали? Не вършете глупости! Нека кацнем! Вие нямате представа колко мога да ви бъда полезен.

— Не знаем! — иронизира Калинов.

— Аз наистина държа в ръцете си... такива неща, които вие никога без мене няма да узнаете. Наредете да кацне самолетът и ще дойдете с мене. Това ще бъде най-големият удар, който е правен в целия лагер. Вие дори нямате представа до какви неща ще се доберете. Аз мога да ви дам връзки, имена, цяла мрежа, която и не подозирате. Ела с мене, нищо не рискувай! — професорът се задъхва, защото самолетът отново минава над Виена и изгледът почти го влудява.

— Не ви вярвам! — казва Калинов.

— Ти си длъжен да ми повярваш!

— Вие сте един обикновен шпионин! — казва Калинов.

— Обикновен! Глупости! Никога не съм бил обикновен. Ако искаш да знаеш, полковник Андерсон и всички там съществуват само заради мен! Аз съм фигурата. Аз... Повярвай ми, няма да сбъркаш.

— Какви са гаранциите?

— Гаранции ли — професорът с решително движение изважда своя бележник, прелиства няколко страници и го тиква под носа на Калинов. — Погледни! Квартирата на улица... номер десет... квартирата на улица... номер... Секретарят

на асоциацията на корабостроителите, главния директор на туристическата компания... Това са техните псевдоними... Ето датите на нашите явки... Ако слезем, аз ще те заведа... Днес в двадесет и един часа трябва да бъдем пред операта... утре в петнадесет и тридесет... в метрото... Ето ти гаранции!

Но Калинов не помръдва.

— Не вярвам! — казва той с безразличие. — Това може да са фиктивни данни и при проверката да ме излъжеят!

— Но нека кацнем и всичко това ще се докаже! Кълна се, че говоря сама-га истина.

— На клетви отдавна не вярвам! — казва Калинов. — А след като кацнем, може да бъде късно да повярвам.

— Но аз няма да избягам! Ще бъда с тебе!

— Какво ми гарантира? — повтаря първия си въпрос Калинов.

За един миг професорът се поколебава. Но самолетът отново се отдалечава от Виена и гледката на града отново влудява професора.

Той се навежда с решително движение, поставя крак върху крак, после превърта с едно движение подметката на лявата си обувка и изважда тънък найлонов плик, разкъсва плика и разгъва пред очите на Калинов един чек.

— Ето я гаранцията! Това е безименен чек за двеста хиляди долара!

Калинов взема чека, вглежда се в него.

— Истински е! — настоява професорът.

— Да, истински е — отвръща Калинов и внимателно го прибира при другите документи.

— Кой ли плаща толкова скъпо за една собствена политика! — казва той с убийствена ирония.

В този момент стюардесата съобщава.

— Драги пътници, по технически причини самолетът ще кацне на друго летище!

— Не! — извиква професорът. — Не! — и удря с юмрук илюминатора, през който за последен път се вижда и остава назад Виена...

Самолетът прелита над градове и планини и потъва в нощта. После отдолу лумват светлините на някакъв аеродром.

Едва сега професорът се съживява след дългото мълчание.

— Значи ти през цялото време си ме следил! — казва той злобно на Калинов. — Уж научни интереси, защита на дисертация, проблеми... А излиза, че твоята дисертация съм бил аз!

— Да, професоре — отвръща Калинов. — Защитих темата.

Самолетът се плъзга по осветения нощен аеродром. После спира пред главната сграда. Стълбата за пътниците се лепва. И по нея започват да слизат.

В самолета са останали само двамата. Те седят един до друг и като че не се решават да станат. По някое време професорът поглежда през илюминатора... Насреща му се извисява голямата бяла от светлина сграда на аерогарата и на нея със светещи неонов букви пише:

БРАТИСЛАВА

В този момент гласът на стюардесата известява:

— Драги пътници, след тридесет и пет минути нашият самолет ще продължи по набелязания курс!

Професорът и Калинов стигат до изходната врата. От двете страни на стълбищната площадка стоят двама мъже — полковник Маринов и един капитан от чехословашката държавна сигурност.

— Господин професоре — казва Калинов, — предполагам, че двамата не са без оръжие... Не ви съветвам да правите глупости.

Димов слиза по стълбичката, съкрушен, докато изчезне от погледа ни.

Калинов стои мълчалив, загледан след него. Стюардесата му подава магнитофонни ролки. Той ги взема и като че ли едва сега съглежда полковника. Маринов го разбира и този път не се заяжда, а само посяга да оправи разхлабения възел на вратовръзката му...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ „ПЪРВИЯТ КУРИЕР“
/ГОРЕ СТЕФАН ДАНАИЛОВ В КАДЪР ОТ ФИЛМА/

И
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ФАНТАЗЬОРИ“
/СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА/