

Й. ОЛШАНСКИЙ

Домът в който живея

(Киноповест)¹

Как се ражда един дом? Отначало изравят изкоп и поставят фундамента — домът, както дървото, укрепва своите корени в земята и след това, както дървото, започва да расте нагоре. Неуморими ръце поставят тухла до тухла, наред с тях още една тухла и още, и още и ето вече издигат етаж, втори, трети . . . Зидарите се сменят от тия, които работят покрива, от стъklarите, мазачите, бояджиите. Те обличат голото тяло на дома в чиста, свежа дреха, въоръжават с блестящи стъкла неговите празни очи и само още дихание не стига — тънките струйки дим от новите комини, — за да почне домът да живее.

Той се роди в ясен мартенски ден, когато се топяха последните снежни островчета — един от първите домове, построени в този отдалечен район на Москва. Не чак толкова висок — всичко пет етажа, но сред своите съседи — хилави, изкривени сградички — той изглежда почти великан.

Около него — гола, с нищо незасадена площадка, изровена, замърсена. Пък и самият дом не е твърде красив — обикновена сива „кутия“ с гладки стени . . .

Впрочем едва ли толкова обикновен изглежда той на първите обитатели, които пристигат тук с камион.

— Номер петнадесети, блок осем — той е — казва шофьорът, невисок, перчемлия момък в куртка, захлопвайки вратата на кабината.

И ето го, натоварен вече с цялата си непретенциозна покъщнина, шофьорът все пак не бърза да тръгне.

— Дайте да ви помогна — казва той на кръглолика седемнадесетгодишна девойка, която носи куфар.

¹ Сценарият на Й. Олшанский „Домът, в който живея“ получи първа премия на всесоюзния конкурс за най-добър сценарий.

Поглеждайки баща си, Катя почервява:

— Няма нужда, аз сама . . .

— Да вървим! — произнася най-после Павел Константинович и внимателно вдига от земята саксия.

— Ами котката! . . . — възкликва Клавдия Кондратиевна. — Забравихме котката!

Единадесетгодишният Серьожка, който вече е успял да направи няколко крачки по посока на дома, шумно изпуска на земята ведрото и свързаните една за друга тенджери.

— Как така без котка! . . . — съкрушава се Клавдия Кондратиевна. — Котката преди всички трябва да пуснем в квартирата . . .

— Но защо? — плахо се интересува шофьорът.

— Затова, защото е свикнала да живее в стая за хора . . .

— Ние, майко, Серьожка ще пуснем напред! — весело възкликва главата на семейството. — Тръгвай, Сергей! Ще заместваш котката . . .

Това се харесва на Сергей. Смейки се, раздрънквайки ведрото и тенджерите, той открива шествието.

*

Пръв той, сваляйки своя шумен товар на прага на стаята, изтичва към прозореца:

— Ух ти! Мамо! Гледай! Катя! Цялата Москва се вижда!

Но майката няма време да гледа: колко грижи има стопанката на ново място! На бащата също не е до пейзажи. Той озадачено оглежда своето стопанство.

И само Катя се откликва на призива на Серьожка. Но нея я привлича не толкова видът на Москва, колкото — още толкова непривичен — обликът на двора.

Някакъв човек с тесни рамене неловко се измъква от машината.

— Кого вика той? — интересува се Катя.

*

— Леля! Излез, де! — вика човекът с тесните плещи, отдръпвайки от камиона деветгодишна девойка с будни очи.

— Излез, мамичко! — подхваща и девойката.

Елена Петровна излиза, стъпвайки почти страхливо на земята, и погледът на нейните смутени очи се спира на ямата, на дъските, натрупани около вратата, на купчината боклук . . .

— Мамичко! — шепти Галя, — виж, нас ни гледат . . . Ето от този прозорец, а също и от по-долния . . .

Проследявайки погледа на дъщеря си, Елена Петровна забелязва на прозореца на четвъртия етаж две глави и не е трудно да се досетим, че едната от тях принадлежи на Серьожка, а другата на Катя. А по-долу на съвсем разтворения прозорец на третия етаж рязко се отделя върху тъмносивия фон на стената неподвижната фигура на възрастна жена.

*

Но Ксения Николаевна гледа не надолу, а право пред себе си, там, дето розовее дрезгавината на залеза.

Някъде отдолу се носят глухи удари — там забиват гвоздеи в стената нейните още непознати съседи. Нечий нисък женски глас отгоре вика:

— Катя!

А долу, заглушавайки смеха и шума от пренасящ се шкаф, запява неумна за тия години грамофонна плоча:

Сердце, тебе не хочется покоя,
Сердце, как хорошо на свете жить,
Сердце . . .

Ксения Николаевна все още стои на прозореца, вглеждайки се в тъмнеещата далечина на големия град; едва сега той се оцветява от първите хиляди огънчета.

Стъпвайки меко, се приближава Серафима. Тази немлада, дебеа жена е не само домашна работничка, но и вярна другарка на Ксения Николаевна. Ние се досещаме за това по предупредителната настойчивост, която звучи в нейните думи:

— Хайде да вечеряте, Ксения Николаевна. Репетиция имате утре . . .

*

И ето настъпва другият ден. Колкото и важно събитие да е идването в нов дом, утрото встъпва в своите древни права. Бързат за продукти домакините, оглеждайки непознатите магазини, бързат за работа възрастните, а децата — за училище.

Разбира се, на Серьожка Давидов, когато той живееше зад Краснопресненската застава, му се е случвало да закача девойките по пътя за училище. Но сега, излизайки от новия дом, той вероятно не би и помислил за това съблазнително занятие, ако не беше . . .

Вие виждате там същата тая съседска девойка, която вчера крещеше „излез, мамичко“! Полюбувайте се — тази мамичка я води на училище като малка, за ръчичка. Нима мислите, че Серьожка може да гледа равнодушно това безобразие?

Именно в тази секунда, когато, държейки здраво Галя за ръка, Елена Петровна старателно заобикаля локвата, Давидов — младшият като вихър се понася напряко, опръсквайки с кал светлото палто на Галя.

Елена Петровна успява да охне, но не успява да каже, че момчетата от стария дом не са били такива хулигани както този, когато Галя, размахвайки малката издута чанта, се спуска да догони оскърбителя.

*

Серьожка догонва Галя, но Елена Петровна вече я няма набли-

зо, а девойката е облечена в друго, лятно палто. Опитвайки се да завие, Серьожка изведнъж се завъртява и неочаквано пада.

— Ти гониш! — крещи тържествуващо Галя и спъвайки се в неговите крака, пада на земята.

— Серьожка гони! — крещи розоволика, пухкава Галина другарка.

А Серьожка, наблюдавайки как Галя става с труд, проронва:

— Ами помниш ли как ме хлопна тогава с чантата?

— Помня . . . Гоня, ето какво!

Разхлабвайки чорапите си, тя бързо ги навива на кравай до самите глезени. Какво пречи още? Разбира се, шалът! Пъхайки го в джоба на палтото си и побягвайки, Галя отново вика:

— Гоня!

И докато Серьожка „гони“, ние забелязваме някои промени в двора: няма я вече ямата, която извика смущение в душата на Елена Петровна; там, където лежах повалените на куп дъски, се е появила неголяма площадка с лост, а дъските не се виждат. Може би именно над една от тях сега се труди Давидов — баща, правейки скамейка — такава скамейка имаше пред входа на техния стар дом зад заставата.

Давидов няколко пъти прекарва рендето, изглаждайки грапавата повърхност в края на дъската, и изтърсвайки от рубашката си полепените по нея стърготини, се отдалечава, поглеждайки отстрана.

И странно нещо — простата дървена скамейчица — подходящо ли е нейното съседство с пететажния градски дом? — изведнъж му придава някакъв по-близък, по-уютен вид.

Това вероятно са почувствували съседките, които наблюдават отдалеч работата на Давидов. Те двете седат на скамейката, вглеждат се една в друга, разговарят.

Слабичката старица с очила, поклащайки глава, опипва пейзажа.

— Хубаво я е направил.

— Кое е хубавото? — подхвърля пренебрежително крехка жена със светли, почти бели очи. — Крива! А още и работи като майстор-дърводелец . . .

Тя знае като че ли всичко и като придружава с изучаващ поглед всеки, който влиза или излиза от дома, съобщава за него с бърз шепот най-изчерпателни сведения. Просто удивително е как ѝ се е удало да разубнае всичко това за такъв кратък срок!?

— Артистката идва! — гордо съобщава белооката, когато от входа излиза Ксения Николаевна и бързешком се отправя към трамвайната спирка. — Народна артистка, работи в най-главния театър — драматичния . . . Мъж няма, а са ѝ дали отделна квартира. В цялата квартира живее само с прислужницата си . . .

— Галя!

Седящите на скамейката, обръщайки сякаш по команда глави, виждат Елена Петровна. Тя гледа с ужас засуканите чорапи, шала, който стърчи от разкопчаното Галино палто.

— Какво правиш ти? Ще се простудиш! . . .

— И тая има отделна квартира — съобщава белооката.

— На Давидови също дадоха отделна квартира — ни констатира, ни се оплаква очилатата старица, съпровождайки с очи Павел Константинович. — Три стаички, една от друга по-хубави.

— Че са хубави — хубави са, но третата не е тяхна — поправя я всезнаещата.

✱

— Кой ли ни е изпратил бог за съседите?!

Това пита замислено, като че ли сама себе си Клавдия Кондратиевна. Наливайки чай на мъжа си и на току-що нахълталия в стаята Серьожка, тя — както вече е правила това — поглежда през широкото отворената врата в коридора.

— Не бог ни е изпратил, а жилищното управление — уточнява със сериозен вид Павел Константинович.

Катя се размива, а Серьожка не успява: някой тихо почуква на вратата.

— Знаех си аз!... — хвърля се Клавдия Кондратиевна в коридора. — Новите съседите...

— Би трябвало да се срещнеш, Серьожка — блъска го сестра му в хълбока.

— Ето ти и още нещо... — отговаря с независим вид Серьожка и като не може да сдържи нетърпението си, поглежда в коридора.

Той вижда невисок, перчемлия момък, чието лице му се струва познато.

— Нашият шофьор! — радва се високо той.

Катя, кой знае защо, почервява, а Павел Константинович се споглежда с жена си, която вече е въвела в стаята неочаквания гост.

— Добър ден!

— Здравейте... — отговаря смутено шофьорът...

Облечен в бяла рубашка, препасана с усукан пояс, той държи в ръка странен пакет, в който нещо пошавва.

— Извинете... — момъкът подава пакета на Клавдия Кондратиевна.

Недоумявайки, тя разтваря пакета и на прясно измития под меко шляпва черно коте с бели петна.

Всички се засмиват, а Клавдия Кондратиевна внимателно поглежда госта:

— Благодаря ви, че сте си спомнили... Но вие още не сте казали как ви е името.

Момъкът изведнъж повеселява:

— Николай... Вървя аз, а той — черньо — все се оглежда, търси някого. Спомних си, че вие се разстроихте относно котката... И въобще, мисля си, ще узная как са се подредили на новото място...

— Благодаря, Николай. Да бяхте поседнали.

Николай пристъпва от крак на крак и сяда до Катя.

— Скоро ще се прощавам с камиона — казва той изведнъж с някакъв чужд, приглушен глас, — обещавам да ме преведат на лека кола.

Катя като че ли не чува. Тя милва черното коте с белите петна:

— О-о-о... Черньо... миличък...

*

— Дъщеря ми вече израсна, а ето че и синът ми ще се върне от армията — казва Клавдия Кондратиевна.

Тя стои в свежобоядисаната кантора на домоуправлението и домоуправителят — мълчалив, подчертано вежлив — съвсем не може да изтълкува защо именно нему съобщават това...

— Така че, разрешете ние да я заемем, а то иначе напразно ще пропадне стаята...

— Ще пропадне?...

Едва сега събеседникът на Клавдия Кондратиевна започва да разбира за какво става дума:

— Пристигна той, уважаема гражданко!

— Кой? — не разбира Давидова.

— Стопанинът на стаята! — радостно обяснява домоуправителят. — Тоест, значи, вашият съсед. Току-що си отиде от мене.

*

Той преминава през двора с големи крачки, едър, малко прегърбен, в кафява ковбойка, значително избеляла на гърба, с раница на плещите, леко носейки изтъркан куфар. Преминава край съседките, приседнали на своето обичайно място.

— Май че е пристигнал някому на гости...

— А може би идва не на гости, може би е някой нов обитател.

— Ако беше обитател, щеше да пристигне на камион, с багажа си, както хората — забелязва белооката. — На гости идва, не може да бъде иначе...

*

Здрави, покрити с гъст загар ръце оставят на пода изтъркания куфар. Същите тия ръце хвърлят раницата върху куфара... Разтваряйки прозореца, „гостът“ сяда удобно на перваза и започва своя живот в новия дом също така, както и другите — започва да разглежда панорамата на града.

— Здравейте — чува се отзад и още един път по-високо: — Здравейте!...

„Гостът“ леко скача от перваза.

— Ние сме съседи. Е, и аз дойдох да се запознаем.

— Каширин, Дмитрий... — и сепвайки се изведнъж — Дмитрий Федорович.

— А пък аз съм Клавдия Кондратиевна Давидова. А вашите вещици къде са?... — Тя, който знае защо, се смущава.

— Моите вещици всички са тук — посочва Дмитрий оставените в ъгъла куфар и раница. Той долавя недоумяващия поглед на съседката: — Аз, Клавдия Кондратиевна, съм живял по общешития, учил съм... с мебели, разбирате ли, не ми се е наложило да се снаб-

дявам. А сега, когато ми изпратили решение за стаята, мене изоб-
що ме нямаше в Москва... Бях в експедиция, на Самарска Лука.

— Разбирам — кимва Клавдия Кондратиевна, макар че ѝ е
съвсем непонятно какво означава „Самарска Лука“...

— Аз съм геолог — пояснява новият съсед.

— Разбирам — повтаря Давидова. — Ако желаете, мога да ви
дам засега едно походно легло. На него спеше Костя, моят най-го-
лям син, сега той е в армията...

— Благодаря — радва се Дмитрий, — само за един-два дни...

Клавдия Кондратиевна се учудва защо изведнъж нейният съ-
сед започва да се усмихва и, обръщайки се, вижда на вратата не-
позната девойка.

Дмитрий се засуетява, оглежда се, видимо търсейки несъще-
стващ стол.

Девојката казва:

— На мен съвсем не ми се иска да седна.

— Това е моята... — започва Дмитрий, но Клавдия Кондра-
тиевна вече я няма в стаята.

— Ти уверен ли си, че е твоя? — закачливо пита девојката. —
Не търси онази жена. Аз ѝ се видях страшна и тя някъде се скри.
Показвай двореца си! Е!...

Дмитрий говори полусериозно:

— Това е вярно. Погледни, Лидушка, колко е просторно и ка-
къв изглед има от прозореца!

Оглеждайки бавно голите стени, тя се смее, но минават само
няколко секунди и лицето на Лида отново става сериозно; тя вече се
е почувствувала стопанка на тази стая и сега озадачено размишлява
какво именно трябва да се купи и къде да се постави...

— Тук ще поставя леглото — казва Лида. — Не, защо легло?
Канapé с възглавници... — и послушно на махването на нейната
ръка край вратата се появява канapé с възглавници. — До него ще
стои, разбира се, тоалетната масичка... А тук ще бъде твоята пис-
мена маса, не, не тук, по-добре при прозореца... — все повече увли-
чайки се, с блестящи очи продължава Лида. — А тук ще поставя
шкафа — посочва тя стената между двете стаи. — Непременно с
огледало. — И шкафът, красив шкаф от полирано дърво с голямо
огледало, вече е на стената между двете стаи...

— Ето така — усмихва се Лида и приближавайки се към го-
лямото огледало на шкафа, удовлетворено кимва на своето отраже-
ние, сваляйки сламената си шапка и кокетливо поправяйки
косите си.

Огледалото отразява оживеното лице на Лида, нейните сиви,
възбудени очи, нейната стройна фигура и така хубавата, така уют-
ната стая! Но внезапно отражението в огледалото изчезва, изчезва
и самото огледало... И хвърляйки натъжен поглед по отново ого-
лените стени, тя подава на Дмитрий шапката и жакета си, а той без-
помощно се оглежда — да ги постави някъде засега...

— Вие, чичо, ги закачете на един пирон...

Дмитрий не веднага забелязва малкия, който поглежда зад
гърба на Лида. Той държи два стола.

— Какво каза? ...

— Сега ще ви дам гвоздей — пускайки столовете на пода, малкият започва да рови из джоба си и подава гвоздей. — Аз още ще донеса. Ние имаме много.

— Благодаря.

— А пък тия столове мама поръча да стоят при вас.

— Значи, ти си нашият съсед? Давидов?

— Аха, Сергей ...

— И за столовете ти благодаря, Сергей. Красиви са!

Малкият обяснява:

— За канцелария са, баща ми сам ги е правил.

— Баща ти, значи, е столар?

— Той прави мебелите на комбината.

Така стана запознанството на геолога Дмитрий Федорович Каширин с ученика от трети „б“ клас Давидов Сергей.

Когато гвоздеят е забит и приема върху себе си жакета и шапката, Дмитрий започва да рови в куфара.

— Вземи, Давидов Сергей.

Серьожка вижда на широката мазолеста длан бял шуплест кристал с извити жилки, със зеленикав оттенък ...

— Това за мене ли е?

— Ами за кого?

— А за какво е това?

— Доломит — произнася съседът. — Такъв един минерал — и поставя минерала в ръката на Серьожка.

— Красив е — похвалва го полугласно Серьожка, любувайки се на стъкления блясък на минерала. — Ами вие откъде сте го взели?

— От десния бряг на Волга — наведох се и го взех от земята, там има безброй такива.

— Така направо на земята ли се търкалят?

— Така се търкалят — потвърждава Дмитрий, — а аз ходя и гледам къде какво лежи, такава ми е работата.

— Тъй ли? — не може да повярва Серьожка.

— Истина — сериозно казва Дмитрий, — такава ми е работата. Ето гледай ... — Той показва гвоздея, който току-що е забил в стената. — Този гвоздей знаеш ли от какво е направен?

— От желязо, от какво ...

— Правилно, а желязото се получава от руда. Само че рудата не можеш така просто да вземеш. Понякога тя отива на сто и петдесет метра в земята. — Дмитрий пак започва да рови из раницата, изважда опушеносив, трошлив кристал. — Но ако видиш на земята такова едно парче, казва се кварц, тогава търси — наблизко, значи, има руда! Какво, интересно ли е?

— Интересно.

— Виждаш ли. Само че, за да бъдеш геолог, е нужно ...

— Знам аз какво ще кажете — произнася със скучен глас Серьожка. — Ще кажете: нужно е добре да се учи.

— Гледай, Лидочка, какъв е досетлив! — размива се Дмитрий. — Разбира се, нужно е добре да се учи. Но освен това нужно е

да можеш да ставаш сутрин рано, когато още всички спят, след това хубаво да си измиеш зъбите и да тръгнеш на път. И нужно е краката ти да бъдат здрави, а душата — весела. Разбра ли?

— Но какво може да разбере той? — усмива се Лида. — Та нали още е малко момче!

— Малко момче... — мърмори Серьожа, гледайки с неприязън Лида.

*

— Ти да не си малко момченце? — поучава своя малък брат Катя. И в същото време сега вече седемнадесетгодишният Сергей съвсем не прилича на малко момченце.

Катя, току-що изтрила пода с парцал, сега стои запъхтяна и погледът ѝ се плъзга по камъните, разхвърляни по перваза на прозореца, по бюфета, по масата — безцветни, жълтозелени, прозрачно-златисти, бледолилави — колко много има тук от тях.

— От прах не можеш да се отървеш... — мърмори тя. — За Първи май почистихме, а сега пак си разпръснал целия този боклук.

— Ти самата си... — започва раздражено Сергей, но поглеждайки корема на Катя, вече снизходително забелязва:

— Това са минерали — кристали. Знаеш ли каква полза има от тях! Попитай Дмитрий Федорович, той на теб...

— Чудак е този твой Дмитрий Федорович — произнася беззлобно Катя, — шест години, откакто живее тук, а шест пъти не си е бил у дома...

*

Коляното на Лида притиска капака на издут куфар.

— Не иска да се затвори и това си е...

— Я виж ти...

Закопчавайки бързо сакото си, Дмитрий идва до куфара, повдига капака.

— Всичко е ясно... Лидочка, представи си — голи скали и изведнъж една фигура, облечена в такова една сватбено костюмче... Той изважда на стола сложените в куфара сако и панталон. — Защо ми са?

— За това, защото съм ги купила за теб — отстранявайки Дмитрий, тя отново слага в куфара сакото и панталона.

— Хм... — казва Дмитрий и затваря капака на куфара, като го попрутиска.

Приготовленията са завършили.

— Ти си уморена, лошо спа... Може би не трябва да ме изпращаш?...

Без да отговаря, Лида слага пред огледалото пухкавата си баретка. Огледалото е голямо колкото човешки ръст, монтирано на шкафа — такова, каквото го беше видяла преди шест години. А пухкавата баретка ѝ отива даже сега, когато тя е така разстроена.

Дмитрий я прителя към себе си и Лида започва да хлипа.

— Аз ще си дойда, а след това няма повече да заминавам... И аз ти обещавам — чуваш ли? — обещавам, че нищо няма да се случи с мен...

Лида повдига разплаканото си лице.

— Аз не плача за теб....

Той я поглежда с комично-недоумяващ поглед.

— Аз за себе си плача... Жал ми е не за теб, а за мен, не разбираш ли?

Дмитрий не успява да каже дума.

— Да вървим! Ти ще започнеш да говориш съвсем не това, което трябва, и ще закъснеем. — Минавайки, тя вдига раницата и бързо тръгва към вратата.

*

Катя привършва чистенето. Едно басово „Довиждане, Давидови!“ я заварва в момента, когато тя мете пода около краката на Серьожка.

От изненада метлата пада от ръцете на Катя на пода, а Сергей, запращайки я в ъгъла на стаята, се устремява към Дмитрий Федорович. — Мога ли да ви изпратя?

Катя изтичва към вратата.

— Щастливо да се завърнете, Дмитрий Федорович. Мама е в двора...

— Върви, върви... — вече в коридора говори на някого Дмитрий, — ние ще идем с трамвая...

Той побутва в стаята Николай.

— Дай му да яде, Катерина.

— Разбира се, кой ли ще пожелае да се дружка в някакъв си камион — мрачно отбелязва Николай.

Катя го успокоява:

— Нали сам казваше, че ще те преместят на „емка“.

Той махва с ръка от досада.

— Добре де, дай ми да ям.

Пристъпвайки важно, към краката на Николай идва голяма черна котка с бели петна, примижава, умилква се.

Катя внезапно се разсмива.

— Какво има, Катюша?

— Спомних си как ти дойде тогава. Ух, какъв хитрец!

— Ето кой е хитрец. — Николай милва котката. — Всичко разбира. Просто като човек.

— Коля...

— Какво има, Катюша? — скача Николай, като поглежда побледнялото лице на жена си. — Започна ли?

— Не... Нищо...

*

— Отивам за камиона!... — вика Николай по посока на скамейката.

И Клавдия Кондратиевна, зарязвайки събеседниците си, забързва към дома.

Те почти се сблъскват — тичащият Николай и Лида, която влиза в двора, без да бърза. На десетина метра от нея се влачи замислен Серьожка. Не успявайки да попита нищо, той също така бързо закрачва към дома.

— Разтичаха се... — казва белооката. — Какво, вие сама ли сте, Лидочка — любезно се осведомява тя, когато младата жена се изравнява със скамейката. — Мъжлето ви пак ли замина?

Лида се спира злобно:

— Пак замина.

— Далече ли замина? — отново се осведомява белооката.

— В подвижните пясъци на Сари Кум.

Лицето на белооката запазва невъзмутимостта си.

— Че какво ще прави той в тия пясъци...

Лида отговаря със същата невъзмутимост:

— Ще търси местонахожденията на примесите на медната руда. Повече въпроси нямате ли? — и закрачва нататък.

— Скучно ѝ е, види се, сама и затова е такава зла — въздъхва белооката.

Тя не само наблюдава, но понякога и съчувствува: това е така лесно. Защо тогава да не посъчувствува и на Ксения Николаевна — тя също е сама... Свои деца няма — затова се и занимава с чуждото момиче.

Стойки сред двора, Ксения Николаевна ласкаво разговаря с Галя. През изминалите шест години старата актриса никак не се е променила, а Галя... — тя скоро ще навърши шестнадесет години и през миловидния образ на момиченцето още малко — и ще се покаже неловката ъгловатост на девойката.

— Може ли да дойда днес в театъра, Ксения Николаевна?

— Ела.

— Какво ще играете днес, Ксения Николаевна?

— Бабичка, момичето ми, същата такава бабичка, каквато съм

и аз...

Тя се навежда с цялото си тяло напред. И сега вече наред със старата актриса Галя вижда как с голям труд, едва придвижвайки краката си, спирайки се на всяка крачка, върви Катя. Придържайки дъщеря си, Клавдия Кондратиевна притиска към гърдите си пакета с вещите на Катя.

Серьожка върви малко по-назад. Срещайки очите си с Галините, той се спира и отминава някъде встрани, а Ксения Николаевна казва:

— Иди си у дома, Галя.

— Ох, мамо! — раздава се гласът на Катя.

— „Мамо“... — отзовава се белооката. — Самата ти ще станеш майка след някой и друг час, а все още „мамо“...

Вдигайки стълб от прах и буквално нагълтвайки се с нея, закашля влезият в двора камион.

— Първото си дете родих на полето, на стърнището — отбелязва възрастната събеседница на белооката. — А днес много нежни

станаха. — Ето го! — посочва тя с глава изсочилия от камиона Николай и изведнъж започва да крещи след него:

— Човек ражда, а той кара кой знае къде!...

Николай иска да вземе жена си на ръце, но тя се отстранява и като че ли чак сега усетила върху себе си десетки чужди очи, изправя се, тръгва сама.

До камиона има само някакви си петнадесетина крачки. Но колко трудни, колко дълги се струват те на Катя!

Времето е ясно и сянката от стената на дома рязко разделя по диагонал двора на две части — тъмна и светла. Идвайки към камиона, Катя прекрочва тази граница и влиза в осветеното пространство. Слънцето я удря в очите, ослепява я за миг. Тя зажумява, спира се, а сетне се оглежда наоколо, като че ли вижда за пръв път своя дом, развълнуваните лица на съседите, на Серьожка, на Николай, на майка си, която незабелязано и бързо я прекръства, и това, което неминуемо се приближава към нея, изведнъж ѝ се вижда вече не така страшно...

.... А Клавдия Кондратиевна, която стои сред двора, прекръства вече не Катя, а бавно разпръскващия се стълб от прах, който е оставил зад себе си камионът.

Гледайки от прозореца как грижливо Николай нагласява Катя в камиона, Лида плаче в своята малка стая на четвъртия етаж.

*

В другата стая, тъкмо обратно, хората се радват.

— Колко? — разпитва Павел Константинович.

— Четири килограма и сто и петдесет грама! — възкликва възбуденият Николай.

Серьожка казва вещо:

— Това е над нормата...

— Господи! — плесва с ръце Клавдия Кондратиевна. — Откъде знаеш ти това?

— Братокът ми всичко знае!...

Тия думи произнася от вратата един военен с три квадратчета в петлиците.

— Костя! — извиква Клавдия Кондратиевна, шумно измъквайки се зад масата. — Костенка...

Прегръщайки майка си, Костя весело гледа брат си, чиито бузи пламват бързо.

— Този ли е Серьожка? Тоест, виноват, разбира се, Сергей Павлович?

Клавдия Кондратиевна съобщава:

— Ще се учи за геолог!...

Павел Константинович отмества с плещи малкия син и жена си и приближава устни към жилавите бузи, дъхащи на тютюн, на гора и на слънце.

-- Поздравлявам ви с племенницата, другарю старши лейтенант!...

— Вече? — удивлява се Костя.

— Още вчера. А ти нима не забеляза ябълковото дръвце на двора?

*

...Поклаща се от вятъра трогателно тънко ябълково дръвце

*

— Това двегодишно дръвце донесох от парника и го посадах... В чест на Маечка, значи.

— Катюша иска да я наречем Мая — пояснява Клавдия Кондратиевна.

— Мая Николаевна! — казва Сергей, намигвайки на Николай, който в тази секунда се чувства несправедливо забравен.

— Здравей, водач — приближава се към него Костя и здраво му стиска ръката. — Ние с теб сме нещо като двойни родственици. И аз също съм водач, само че на танк...

— Майко!... — произнася с тъга Павел Константинович и изразително поглежда жена си.

— Не се насочваш към точния адрес, татко — забелязва Костя и измъква от куфарчето отначало една бутилка, а след това и друга. — Значи за Мая Николаевна?

— Дълго ли ще останеш при нас, синко? — пита с надежда Клавдия Кондратиевна и оставя чашката, която е започнала да изтрива с края на кърпата. — Кой ти отвори вратата? Да не би да е била отворена?

— Навярно вашата съседка — казва с удоволствие Костя. — Една такава красива...

Клавдия Кондратиевна кимва.

— Значи, дошла си е вече... — И, приближавайки се към отворената врата, високо извиква: — Лидочка!

— Имаме радост у дома! — С тези думи посреща Клавдия Кондратиевна Лида, когато тя стеснително влиза в стаята. — Мая я кръстихме... А това е Костя.

— Вече се запознахме — казва невисоко Костя, придвижвайки стол за гостенката.

Заедно с всички Лида пие от възрозовото вино, което някак бързо, като че ли страхувайки се да не чуе възражения, налива в чашата ѝ Костя.

— А сега за Катюшка!

— За чичо Костя!...

И всеки път Костя се пресяга през цялата маса — той стои на другата страна, — за да се чукне obligателно с нея, и всеки път, чувайки се, тя среща неговия внимателен, възхитен поглед.

От този поглед нещо тихо се надига в нейната душа.

„Защо той гледа така? Той просто се е напил“ — ето тя пие сега слабичко кримско вино, а той — водка. И той даже не знае, че тя е омъжена, а на нея нещо не ѝ се иска да си спомня за това...

По някакъв начин той се отзовава редом до нея и Лида, виж-

дайки съвсем близо възхитените очи, казва неочаквано за себе си:
— Жалко... мъжът ми е в командировка... И той би пил за рождението... Вие много пихте... Утре няма да можете главата си да вдигнете...

— Има една такава дяволия — водопроводът. Ако поставиш негодната глава под хладната струя... — с тъга отговаря Костя.

*

Плътна водна струя шумно облива главата, опръсквайки флаanelката, панталоните от груб плат, пода на кухнята.

Пръските попадат и върху шарения халат, в който се появява в кухнята, за да сvari мляко, още сънливата Лида.

— „Има една такава дяволия — водопроводът“... — спомня си тя гласно.

Костя се изправя и Лида, не можейки да издържи, се разсмива...

*

— Не се учудвайте — смее се Лида. — Аз просто си спомних...

— Какво? — недоумява Костя.

Те стоят около малка масичка в стаята на Лида и пият чай с бисквити.

— Вие имяхте такъв смешен вид тогава, миналата неделя...

— Да?...

— Разрошен, от флаanelката тече вода... Вие за дълго ли сте дошли?

— В двумесечен отпуск. Готвя се да ида в Сочи, на море... В армейския санаториум. Никога през живота си не съм отпочивал в санаториум. Само че най-напред ще поседя у дома...

Отпивайки чая на малки глътки, като вино, Лида проговаря:

— А пък аз нямам никого в Москва... Мама и по-малкият ми брат живеят в Стари Оскол, близо до Курск...

*

Поотслабналата Катя застила детското креватче, а Сергей учудено се вглежда в лицето на сестра си — същите очи, същият нос, уста...

И все пак същото това познато, привично лице му се струва сега някак си особено.

Докосвайки се до плещите на дъщеря си, Клавдия Кондратиевна шепне:

— Да не го разбудиш...

Катя кимва с глава и казва нежно, с тихо изумление:

— Човеченце...

*

Купчинка пепел, едва побираща се в плоската каменна пепел-

ница, напомня мъничка пирамида. Махайки връхчето ѝ, Костя гледа как пирамидката се руши.

— И още щом като пристигнахте в Москва, постъпихте в медицинския... Защо пушите толкова много?

— Няма да пуша повече.

— У-у-у... — носи се до тях. — Угусинце, гу-гу...

— Имате добра сестра...

— Вярно — съгласява се Костя.

— И щастлива...

— Какво стана по-нататък? Постъпихте в медицинския и...

— Нима това е интересно?... Е, учих... Когато бях втори курс, много боледах... Стана тежко и заразах. А след това... Ето, разрешавам ви да се полюбувате...

Недоумявайки, Костя разглежда нарисувана възглавничка, две кърпи, кремав абажур, върху прозрачната повърхност на който пъстрее странна рисунка.

— Захванах се с художествено рисуване на тъкани. Ето тази завеска... Харесва ли ви?

Той се намира в такова състояние, когато на човек му се харесва решително всичко.

— Много ми харесва.

Лида въздъхва.

— А пък на мен съвсем не ми харесва. — И предварявайки неговия протест, казва, усмихвайки се: — На последния художествен съвет заявиха, че аз съм израснала много и че у мен има вкус.

— Аз казвам същото — красиво е...

— Още през детинството си аз обичах да рисувам, мечтаех да стана художничка, истинска художничка, а ето...

Тя не се доизказва, сваля абажура и го захвърля на кревата.

Настъпва тягостно мълчание и, за да отвлече Лида от неприятните ѝ мисли, Костя забелязва, вглеждайки се в етажерката за книги:

— Имате много книги. Навярно всичките са по изкуството?

— Съвсем не са по изкуството — отговаря Лида. — Това не са мои книги.

Той се приближава до етажерката и започва да разглежда гърбовете на книгите. Той разглежда книгите със злоба, като врагове, защото всяка от тях книги с такива мъдри названия му напомня, че Лида има мъж, мъж, който живее тук, който дори след като е заминал, е оставил в тази стая не само жена си, но и част от самия себе си...

Но Лида му помага. Тя се приближава, застава до него и отваряйки тънка книга в протритата подвързия, прочита гласно:

— „Радиоактивният метод за определяне абсолютната възраст на минералите.“

Тя поставя книгата на мястото ѝ и вземайки наслука друга, казва с тиха обида:

— Домът ни е пълен с книги, а за четене няма нищо...

Сега Костя вече без всякаква неприязън гледа етажерката за книги. След думите на Лида нему става изведнъж леко — като че ли узнавайки, че Лида, както и той, никак не се интересува от тази

неразбираема наука, Костя придобива правото да я обича независимо от това, че тя има мъж, който е оставил част от себе си в тази стая, купил е тия книги и ги е поставил на полицата...

Техните глави почти се допират и изведнъж Костя слага ръката си на рамото на Лида. Тя трепва, но не махва ръката му. Тогава ръката му става по-смела — докосва се до шията ѝ, плъзва се по-надолу, по гърба, към талията.

Лида стои неподвижна, притихнала и, разбирайки, че тя няма да се противи, Костя я прегръща, силно я притиска към себе си.

Така стоят те, прегърнати, и градът ги гледа с милионите си огньове. Навярно и този далечен, безмълвен свидетел им пречи, защото Костя спуска завесата на прозореца — тежка тъкан, изрисувана от ръцете на Лида.

В стаята става съвсем тъмно и вече никои и нищо не може да попречи на това, което трябва да стане...

*

Посърналата светлина на малката лампичка, висяща в коридора, осветява бавно отварящата се врата.

Костя излиза от стаята на Лида и внимателно тръгва по коридора.

Едва чуто скръзва вратата, но Клавдия Кондратиевна, която не сваля очи от празната постеля на сина си, се вслушва, повдига се на лакти.

Костя безшумно се промъква към постелята, бързо, пипнешком се съблича, ляга, неподозирайки, че очите на майка му го наблюдават в тъмнината.

*

Тънките дъждовни струйки бавно се стичат по стъклото.

Ставайки от постелята на другата сутрин, Лида повдига завесата на прозореца. А сега стои, гледайки през струйките сивата мъгла. Зад нея се крие градът — той единствен знае за това, което е направила Лида, и се е отвърнал от нея, прикрил се е зад мъглата.

Ах, как не ѝ се иска да става днес, как не ѝ се иска да се облича, да разтребва стаята, да закусва, да отива на работа, как не ѝ се иска да привиква към това ново усещане, непоправимо опетнило живота ѝ, с което ѝ предстои да живее отсега завинаги...

Но на работа трябва да се отиде. Значи, трябва да се облече, да разтреби стаята, да приготви закуската...

— Добро утро, Клавдия Кондратиевна! — поздравява Лида в кухнята.

Съседката не ѝ отговаря. Свивайки строго устните си, Клавдия Кондратиевна минава край нея, показвайки с целия си вид, че не желае нито да се поздравява с Лида, нито да забелязва нейното присъствие.

*

Лида стои в стаята, объркана, държейки в ръка празна тенджерка, когато Костя идва отново. И даже не повдига глава, кагато той, сияещ, я прегръща...

*

Те стоят в коридора и Костя, чийто наметнат на плещите плащ се е смъкнал от рязкото движение, я целува. Той не е видял как се е отворила вратата, но се догажда за това, когато Лида със силно движение се изтръгва от неговите ръце и избягва в своята стая.

Обладан от досада, Костя вижда Сергей — също смутен, но и гневен.

— Ти имаш курортен лист за Сочи... — произнася Сергей с някакъв висок глас. — Хайде, заминавай!...

Едва сега по-големият брат чувства как се е изменил и съвсем е израснал по-малкият. Те изпитателно се разглеждат един друг и Костя, незабелязвайки как краката му тъпчат плаща, чете в погледа на Сергей и възмущение, и упрек, и неволно любопитство, и още нещо...

— Аз я обичам, Сергей, ясно ли е?

— Е, и какво от това?... Все едно, тя не е твоя жена... Тя е жена на друг човек и при това какъв човек... какъв... — махайки с ръка, той избягва на стълбищната площадка.

*

— Почакай!

Сергей настига Галя, когато тя, връщайки се от училище, заобикаля една яма.

— Какво има?... — не твърде дружелюбно пита девойката.

— Нищо... — Смутен от нейния рязък тон, той мълчаливо тръгва до нея и, опитвайки се да бъде безразличен, се мъчи да си подсвирква със скупаещ вид.

Вървейки, Галя подхвърля:

— Вместо да си свиркаш, да беше взел чантата ми.

Сергей се оглежда и след кратко колебание взема чантата от ръцете на Галя.

Няколко секунди те не говорят нищо.

— Галя...

— Е?

— Искам да те питам... ти защо бързаш толкова?

— Мене мама ме е учила да не разпитвам хората за онова, което те сами не са готови да кажат.

Сергей се обижда.

— Та аз нищо и не успях да те попитам даже.

Галя дръпва чантата от ръката му.

— Не обичам, когато се говорят неистини!

— Но наистина не е това! — примолва се Сергей. — Аз искам да те питам съвсем друго.

Почувствувала в гласа му искрена досада, Галя се спира.

— Питай.

— Е, добре, да вървим... — запъва се Сергей. — Само че не толкова бързо.

И отново няколко секунди те вървят мълчаливо.

— Галя, ето, кажи... Да допуснем, че ти си жена и имаш мъж... Той е един такъв прекрасен човек и много те обича... Не тебе, де, а тази жена...

— А защо пък не мен? — засмива се Галя. — Не, мен не бива да ме обичат: току-що получих тройка по тригонометрия.

-- Аз ти говоря сериозно, а ти...

— Добре, няма вече.

— Та ето, той те обича и временно заминава, а теб започва да те ухажва друг човек... Ти как би постъпила?

— Не знам.

— Извинявай, аз не знаех, че на теб ти е така трудно да отговаряш...

— Не знам — повтаря упорито Галя. — Но ти какво си се залепил за мене? Ксения Николаевна ме чака, за да се занимаваме. Тя ще проверява актьорските ми данни и моля ти се, не се смей.

Сергей иска да каже „аз не се смея“, но Галя вече е избягала, размахвайки здраво натъпканата си чанта и, обръщайки се на около дващестина крачки, извиква:

— Попитай Лидия Ивановна как би постъпила!

В стаята свети само една малка настолна лампа, покрита с прозрачна копринена кърпа. И от това, че множеството предмети, загубили реалните си очертания, се намират в полутъмнина, старият афиш, който лежи на коленете на Ксения Николаевна, се струва на Галя пълен с някакъв особен, тайнствен смисъл.

— Моят пръв афиш... — казва Ксения Николаевна. — 1901 година... След това имаше много — Катерина... Федра... Лауренсия... Чайка... И ето, че нищо не остана освен тия листове и пустотата в сърцето.

Галя повдига учуденото си лице към Ксения Николаевна.

— Ти си учудена... А ти знаеш ли какво е това актриса? Тя има нещастна любов, хората леят сълзи за нея, а тя се прибира у дома и сяда да вечеря. Тя умира съвсем истински и също така става, кланяйки се на аплодисментите... Може дори да убие човек и никой няма да я отведе в милицията. Каква безопасна професия... Но това е привидна безопасност, драга моя... — Ксения Николаевна тъжно се усмихва и се докосва до афиша. — Тогава аз също не знаех това, няхах дори шестнадесет години...

— И вие вече играехте, а пък аз колко още имам да се уча, да се уча, докато... — Галя въздъхва. — Как бавно минава времето...

— Как бързо минава времето — казва в тон Ксения Николаевна. — Не бързай, момиче.

Гая мълчи, чувствувайки, че Ксения Николаевна ще ѝ каже сега нещо много важно, значително, но актрисата неочаквано предлага:

— Чети.

Извърщайки се от афиша, Гая започва вяло:

— От топота копыт пыл по полю летит.
От топота...

— Не — прекъсва я Ксения Николаевна, — упражненията после. А сега можеш да прочетеш каквото искаш, който и да е монолог.

Гая поглежда към тавана, изкашля се, и хващайки се изведнъж за главата, изкрещява:

— Не образумлюсь... виноват!

Гледайки някъде над главата на Ксения Николаевна, тя продължава с патос:

— И слушаю, не понимаю,
Как будто все еще мне объяснить хотят,
Растерян мыслями... чего-то ожидаю.
Слепец! я в ком искал награду всех трудов!
Спешил!... летал!... дро...

— Почакай! — Ксения Николаевна удря силно с длан по масата.

— Аз знам — казва разгорещената Гая... — Вие ще се учудите защо аз изведнъж започвам монолога на Чацки, но той ми се харесва, с каква сила той изобличава и хвърля гневно в лицето им...

— Лошото не е в това, че четеш Чацки, а в това, че е надут.

— Но това не трябва да се чете обикновено, та нали в него има такива чувства!...

— Такива чувства!... — Ксения Николаевна леко се облаква на масата с дясната си ръка, далечно отмятайки китката на лявата.

— „Вие казвате, че ме обичате... Тогава спасете ме... Аз не искам да умира... Неотдавна аз желях смъртта, защото бях нещастна, а сега... Аз искам да живея, той ме обича, той ме нарича своя жена!...

Боже, чуи ме! Дай ми да поживея още малко... няколко дни... Аз съм толкова млада, животът е така хубав! Театърът... моето сърце не ще бие от вълнението на успеха! А как обичах изкуството... И нищо няма да остане от мен, нищо освен възпоменания...“

Ксения Николаевна скланя глава и само Гая извиква.

Ксения Николаевна стои неподвижно. Очите ѝ тихо, щастливо се усмихват.

— Добраша ме... Стори ми се, че умирам, и изведнъж ми стана толкова страшно...

Ксения Николаевна казва:

— Аз, момичето ми, съм умирам толкова пъти на сцената, че за мен наистина не ми е страшно да умира още един път... в живота

*

Костя тихо хлопа на вратата на Лида.

Престава. Натиска вратата. Заключена. Прислушва се. Тихо. И отново почуква, повиква:

— Лида...

А Лида стои, прилепила плътно гърба си до вратата, разперила широко ръцете си.

— Лида...

Прехапвайки устни, тя мълчи и само по-силно и по-силно се притиска с гърба си към вратата.

Но той пък знае, че тя е тук, до него, и не може да си отиде, без да я види, без да поговори с нея. И продължава да чука по безмълвната врата, заключена, като отчуждена душа...

Сред това става тихо и тя, като че ли краката ѝ са вдървени, едва се отделя от вратата.

Тишината продължава не много. Отново някой задърпва вратата, започва да хлопа, извиква:

— Лида...

И отново става тихо. Лида не помни колко време е стояла така. Тя чува приглушени възгласи и излиза в коридора.

На прага Лида се спъва в някакъв куфар, вглежда се. Какво е това?

В коридора няма никой. Тя изтичва на площадката на стълбата — никой. С гръмко биещо сърце отново изтичва в коридора и се спира: от стаята на Давидови излиза и също се спира... Дмитрий, а зад него поглежда Катя.

— Ето, виждате ли, Дмитрий Федорович, аз ви казвам, че тя си е у дома.

— Тропах, тропях — разтревоженият Дмитрий се приближава към нея. — Помислих си, че те няма в къщи...

Тя се вглежда в единственото, любимото лице, неволно откривайки в него нещо ново: та нали той също не може да не се измени, когато тя така страшно се е изменила. Но той, Митя, е предишният, също такъв, както винаги, неговите големи ръце я прегръщат, неговите очи весело блестят на кафявото, силно загоряло — както обикновено след пътуване — лице.

— Ти навярно беше заспала?...

— Да, бях заспала... — и тя неволно се отстранява от него, защото в тия думи е първата ѝ лъжа. А след нея неминуемо трябва да последва нова лъжа и още, и още...

— Оскандалих се аз, Лидушка, с магнетита...

— Не се шегувай, Митя...

— Какви ти шегички тук... — Замахва широко. — Мислех за промишлени залежи, а си заврях носа в два квадратни метра. И ето, когато вече бях решил да се хвърля в кудука, ми изпратиха известие...

— Къде да се хвърлиш?

— В кудука — засмива се Дмитрий. — Така тамошните хора наричат отвора на мината.

Въпреки че той говори в шеговит тон, Лида усеща в неговите думи затаена скръб.

— Подготвя се учебник... Предлагат ми да напиша една гла-

ва от него, да се заема с дисертация... изобщо, сега ще стана уседнал мъж, солиден... Помниш ли, ти казваше: „Кога ще се свършат тия проклети проучвания!“ Доволна ли си?

Лида нищо не отговаря, само завира главата си в широкото му рамо.

Те си спомнят, че стоят в коридора едва тогава, когато Клавдия Кондратиевна, кимвайки към Костя, казва:

— Запознайте се, Дмитрий Федорович. Това е Костя, моят по-голям син.

Лида уплашено гледа как Дмитрий пристъпва напред и протяга ръка, как Костя недоумяващо гледа тази ръка, може би неразбирайки докрай какво точно се е случило. По челото и по слепите му очи избиват червени петна и Лида помисля, че Костя ще направи сега непоправимото — ще удари Дмитрий или ще каже гласно, високо, че... Но Костя бавно поема ръката на Дмитрий, стиска я, отпуска я...

*

През разсейващия се дим се очертава профилът на Костя — мрачен, сърдит. Пръстите, шарейки по масата, сами намират кибритта, изваждат цигара, а той изкривява нетрезви очи към майка си — тя стои очакващо, търпеливо и нещо все мълчи и мълчи...

— Какво, майко? Одимих ли? Извинявай...

Клавдия Кондратиевна мълчи.

Той затиска цигарата, премества настрана развързалата се вратовръзка.

— Казвам ти — извинявай... И да пия няма вече...

Но тя продължава да мълчи и тогава, накланяйки гърдите си над масата, Костя изкрещява:

— Защо гледаш така? Убил ли съм някого? Откраднал ли съм?

— Колко девойки има, Костенка — произнася тя полугласно. — Ще залюбиш пак...

Костя скача, доближава се плътно до майка си.

— Серьожка ли ти доложи?...

Клавдия Кондратиевна вижда на бледите устни на сина си недобра гримаса и казва отчетливо, горестно:

— Аз виждам сама...

— Какво виждаш? — пита той грубо, с обида. — Ти нищо не виждаш!

*

— Аз нему, Паша, и така, и иначе... — тихо говори Клавдия Кондратиевна на лежащия до нея Павел Константинович, — а той не иска и да слуша. Обичам го и все пак... — обръщайки глава, тя поглежда в ъгъла на стаята, где то спи Костя на сглобения креват, и добавя още по-тихо... — Ти му обясни строго, като баща, ти му забрани...

— На сърцето не можеш да заповядваш, Клавдия.

— Как не можеш да заповядваш, когато тя има мъж... и при това какъв човек... Сега аз нея, безсрамницата, не искам и да я видя.

— Добре. Като тръгва за курорта, тогава ще поговоря... А пък нея не обиждай: тя още е млада.

— Я виж ти, а кой ли не е бил млад?... Ето и Катерина е млада, но ако тя направи такова нещо...

— По-тихо, Клавдия, ще го събудиш...

Клавдия Кондратиевна в негодувание се приповдига от постелята.

-- Ех, ти... — подхвърля тя, като гледа мъжа си отгоре надолу и спира, търсейки най-обидната дума: — Ех, ти, папрат!

*

Наведен над кушетката, Дмитрий се вглежда в лицето на жена си.

— Спи...

„Какво да правя? Да ѝ кажа ли? Как да ѝ кажа, когато тя има такова изморено лице, тъмни ивици под очите... И все пак е красива...“. Внимателно пристъпвайки, той отива до масата, придръпва книжката.

И в същото време очите на Лидя се поотварят, съвсем не сънливи, напрегнати. Леко обръщайки глава, тя гледа в огледалото — може би иска да узнае защо току-що наведеният над нея Дмитрий е в разглеждал толкова дълго.

„Колко съм грозна“... В огледалото се отразяват разпилените коси, бръчиците, разпръснали се в мрежичка от ъглите на очите.

*

И ето в огледалото е вече друго лице — съвсем младо. Оживените очи гледат надолу, там, където тънките, ловки пръсти пригладват пицната яка на бялата рокля.

— Е, как е, мамо?

Редом с тънките пръсти се появяват широки, въоръжени с пръстени, и в огледалото се отразява довольното лице на Елена Петровна.

— Ето че ти вече израсна, дъще. Шестнадесет години — напълно израснала! Струва ми се, че се позвъни...

Майката и дъщерята застиват, прислушвайки се. Сега вече поясно се чува звън.

— Посрещни гостите! — разпорежда се шумно Елена Петровна и се засуетява около разтегнатата маса, отрупана по цялата си дължина. — Кой е там, Галочка?

Зад гърба на Галя поглежда съсредоточеното лице на Сергей.

Галя държи в ръката си дебела книга — „Дон Кихот“, превързана с лента, на която има жълто фаянсово патенце.

— Аз мислих, че е някой гостенин — казва тя, като се усмихва, — а то било Серьожка. Влез!

Но Сергей е изчезнал.

— Къде се дяна той? — Елена Петровна поглежда обезпокоено дъщеря си. — В коридора ли е?

Гая надниква.

— Не...

Елена Петровна прокарва поглед от книгата на патенцето, притиска с ужас длани към бузите си.

— Човекът ги е донесъл на тебе, а ти така да му кажеш...

— Остави го да си върви!

— Догони го, чуваш ли? Върни го!

Гая казва разчленено, упорито:

— Мамо, аз не съм момиченце, за да тичам след него! А пък патенцето е симпатично...

Отвързвайки патенцето от лентата, тя го поставя на етажерката редом с другите украшения.

— Защо вашите гости излитат така стремглаво? — шумно се интересува влезлият Волинский и без да очаква отговор, съобщава: — Германските бомбардировачи отново са потопили английски параход...

— Ужасно! — възкликва Елена Петровна, а Волинский целува дъщеря си и с бързи движения разтваря пакет, от който се подава пъстра копринена тъкан.

— Нрави ли ви се?

Този въпрос той отправя към Елена Петровна и тя съсредоточено попипвайки тъканта с два пръста, произнася с чувство:

— Чудесна е, Галочка!

Но Гая гледа сега не тъканта, а баща си:

— Ами хората?..

— Хората... — недоумява Волинский. — Не разбирам...

— Хората от английския параход останали ли са живи?

— Ъ-ъ...

Правейки знак на мъжа си, Елена Петровна казва:

— Живи са, Галочка, разбира се, че са живи! Аз те моля, догони Серьожа, върни го!

— Мамо, аз вече ти казах!...

Отново се звъни.

Гледайки след дъщеря си, която побягва в коридора с книгата, Волинский хитро намира на жена си:

— Гостът сам е решил да се върне.

Елена Петровна поклаща глава.

— Нищо не разбираш ти, Волинский, твърде отдавна си бил юноша.

— Хм... — мръщи се Волинский. — Хм... — повтаря той, поздравявайки с кимване на глава висок младеж, когото Гая въвежда в стаята. Над пухкавата горна устна на новия гост доста отчетливо са наболи тъмни мустачки, а в ръката си той здраво е стиснал дебела книга — „Дон Кихот“. Гледайки я, Гая едва сдържа смеха си.

— Поздравявам те — казва бойко юношата, но неговата протегната ръка провисва заедно с книгата във въздуха. В ръката на именницата гостът вижда двойника на своя подарък.

— Нищо, Игор, аз ще ги чета едновременно и двете, ще ги

поставя една до друга и ще прочитам една страница от твоята, една страница от другата...

Сега вече се смеят всички — и Игор, и Волинский, и Елена Петровна, и Катя, която е отскочила за половин час и сега подава на Галя малко флаконче с парфюм.

— Аз съм дошла за малко — изпращаме Костя за Сочи.

— И Серьожа ли го изпраща? — пита Елена Петровна.

Катя се учудва.

— Ами той тръгна за към вас... Нима не е идвал?

Ново извъняване отървава Галя.

Изтичвайки към огледалото, Елена Петровна се оглежда от главата до петите. — Навярно това е Лидочка със съпруга си...

*

Но в тази минута Лида стои на нераздигнатата от сутринта постеля в изиянна сива рокля, а нейният съпруг крачи из стаята. Той е облечен в неотдавна купения доброкачествен тъмносин костюм, но го носи така, като че ли е протритата куртка от студентските години.

— И на мен самия не ми се ходи много... Но обещахме, хората ни чакат... Закачи си, моля ти се, втората обича.

Лида безразлично повъртява в ръката си обичата, бавно я повдига към ухото си.

— На работата ти нищо ли не ти се е случило? — започва да се безпокои изведнъж Дмитрий.

Лида става, идва до огледалото.

— На последния художествен съвет казаха, че аз много съм израснала и че имам вкус... Не забравяй да вземеш парфюма. Той е до кутията.

Дмитрий спуска флакона в джоба си.

— Може би ще трябва да вземем и някаква книжка на Галинка?

Той започва да разглежда етажерката за книги, а Лида подхвърля през рамо, като черви устните си:

— Разбира се, вземи ето тази, третата отляво „Радиоактивният метод за определяне...“

Лида не довършва: той се хвърля към нея, вдига я, смеейки се, на ръце като момиченце и започва да я целува — устните, очите, челото, косите...

— Недей... Престани... Недей — говори с прекъсващ се глас Лида, опитвайки се напразно да се освободи от големите, силни ръце. — Пусни ме... ще заплача...

Дмитрий я поставя на краката и притегля главата ѝ към себе си:

— Ти си такава тъжна...

— Ти също...

— Да вървим. Обещахме, хората ни чакат...

През отворения прозорец влита, изпълва стаята меланхоличната мелодия на танго.

— Вече танкуват... Серьожа! — вика Дмитрий, излизайки в коридора.

В коридора Лида казва:

— Ти нима не разбираш, че Серьожа вече отдавна е там.

*

А Сергей стои в дъното на двора и прислонил страната си до затопления метал на гимнастическия лост, се вглежда до болка в очите в дразнещо ярко осветените правоъгълници на прозорците на Волинский.

Ето вече за втори път до прозореца се приближава Галя — или така му се е сторило? Не, това е тя. Постоява и се отдалечава... Какъв досаден мотив... Да би могъл да свърши. А може би този дългият я е поканил да танкуват? ... Него като че ли го наричат Игор. Скелет, неизвестно е къде се държи душата му, затова пък майсторски върти краката си.

*

В пълно съгласие с музиката се движат стройни крака, обути в светли пантофи с високи токчета. И просто е странно, непонятно как тия ловки пантофи успяват да се изтръгнат от грубоватите, яркочервено-кафяви ботинки на Игор?

Още един кръг, още... Елена Петровна с възхищение гледа почервенялото лице на танкуващата Лида и подбутвайки с лакти мъжа си, посочва с очи Дмитрий.

У тях владее младежта — училищни другарки и другари на Галя, — смутени девойки и сериозни юноши, още неуспели да привикнат на самото и вратовръзката.

На всички им е весело и само Галя броди из стаята, преминавайки от една групичка гости към друга и ловейки откъслечи от фрази.

— Защо не танкуваш, Галинка? — прегръща я през плещите Лида. Тя едва си поема дъх и обиците ѝ се клатушкат на ушите, като че ли продължават прекъснатия току-що танц.

— Внимание! Снимам!

— Именницата! Само именницата! — възкликва Лида и побягва настрана.

А Галя разсеяно гледа в проблескващото око на фотоапарата, който е насочил към нея един колега на баща ѝ.

Лида забелязва на Елена Петровна:

— Вашата колекция ще се обогати с още една снимка — и показва стената с очи.

Всички гости поглеждат стената, на която са окачени портрети.

— Не е ли и това там, вдясно, също Галина? — интересува се мастита жена с едри янтарени мъниста на късата шия.

— Тук сме на четири години! — обяснява Елена Петровна. — А тук Галочка е на десет години, вече пионерка... А на третия моето момиче вече е...

— Мамо!

— Няма, няма... — обещава Елена Петровна. — Звъни се, Галочка!

Някой от гостите е поставил нова грамофонна плоча и към Лида бързо се отправя набитият мъж с остра брадичка, който току-що фотографира Галя. Но Игор за някаква си част от секундата изпреварва своя възрастен съперник.

— Може ли?

— О, Лидочка има успех! — провъзгласява Елена Петровна, поглеждайки съчувствено притежателя на острата брадичка, и всички се усмихват.

А Лида вече отново се носи из стаята. Изравнявайки се с широко отворената врата, тя успява да види в коридора Галя, Ксения Николаевна... букет цветя...

— Не мога, друже... Четиридесет години нито веднъж не съм закъсняла за спектакъл. А днес е прощалният...

— И вие няма да играете повече? Никога, никога?..

Разтрепераните ръце на Ксения Николаевна съвсем не могат да намъкнат тънките черни ръкавици. Тя бързо привлича Галя към себе си, целува я по челото.

— Чакай те, отивай... А утре ела, не, именно утре не идвай...

Галя не изведнъж влиза в стаята. Притискайки цветята към себе си, тя вдъхва дълбоко още и още мириса на теменужките, които ѝ е донесла Ксения Николаевна. А след това, бутайки вратата, казва развълнувано:

— Татко, спри грамофона, сега аз ще рецитирам...

Като чува това, Елена Петровна радостно извиква:

— Тихо, именницата иска да рецитира!

Нечий насмешлив глас на девойка казва басово:

— Тихо, момичета, Галя ще чете упражнения по дикция!

А Галя, грижливо поставяйки теменужките на рояла, невъзмутимо коригира:

— Не упражнения, а монолог. А пък на когото не е интересно, може да излезе в коридора.

Става тихо. Все пак Елена Петровна успява да прошепне на маститата гостенка:

— Нерви... И всичко е затова, че момичето просто бълнува за сцената... днес получи тройка.

Галя вече е седнала до масата. Облактвайки дясната си ръка на нея, тя отмята далече китката на лявата си ръка. Тя вижда доволното лице на баща си, който подава на своя съсед блюдо с риба, и рязко извързва главата си настрана.

— „Вие казвате, че ме обичате... Тогава спасете ме... Аз не искам да умра... Неотдавна аз желях смъртта, защото бях нещастна, а сега...“ — Тя спира и казва, като гледа в пода: — Достатъчно.

— Галочка! — изумява се Елена Петровна и търсейки поддръжка, оглежда всички гости.

— Продължавай! Ти рецитираше просто очарователно!..

— Не е вярно! Надуто е... — казва Галя.

— Учи се, Глеб Иванович, на самокритика! — закрещява Волин-

ский и вдигайки вилицата си, на която е набучена тлъста сардела, се обръща към дъщеря си: — Молим те!!

— Няма — казва Галя. — Аз рецитирам за смъртта, а ти плюскаш... — И избягва от стаята.

— Галочка! — устремява се след дъщеря си Елена Петровна.

— Недей! — задържа я Лидя. — Остави я да поостане малко сама.

*

Тя изтичва по стълбата и се гмурва в гъстата тъмнина на двора. Някакъв камък стои на пътя и спъвайки се в него, Галя го ритва със злоба, както правят това разядосаните малки деца.

На скамейката няма никого... Като че ли край лоста се мярка някаква фигура. Не, сторило ѝ се е.

Тя повиква шепнешком:

— Серьожа...

Някой се отдалечава.

Галя се хвърля да го догони.

— Почакай!...

— Какво има още? — мрачно се отзовава Сергей.

Галя не вижда неговите очи, но чувства, че Сергей не я гледа.

— Благодаря ти за книгата и особено за жълтото патенце. То е такова симпатично.

Сергей си премълчава и Галя, изменяйки тона си, казва:

— Аз знаех, че ти си тук...

— Аз просто се разхождах. Изпращах Костя...

На Галя ѝ се иска да каже „не е вярно“, но се въздържа.

— Моля ти се, извини ме. Аз съм зъл и недобър човек. — Тя шумно въздъхва. — И бездарна. Мене трябва да ме ненавиждат.

— Защо говориш така?...

— Не, ти не отричай, ти просто не ме познаваш. И те правилно направиха, че дъвчеха... Правилно!

Сергей се учудва.

— Кой е дъвкал?

— Ами, всички! — казва пак злобно Галя. — Аз рецитирам за смъртта, а те плюскат разни ядива...

— А Дмитрий Федорович там ли беше?

— Там беше.

Сергей казва убедено:

— Дмитрий Федорович не може да дъвче, когато ти си рецитирала...

— Аз не говоря за него...

*

Дмитрий вече се прощава с младежите, когато Игор идва при Лидя.

— Ще разрешите ли да ви изпратя?

— Моля — отвръща Лидя, усмихвайки се с очи. — Но за това

вие ще трябва да се изкачите на горния етаж... Това е всичко. Аз живея в този дом.

*

Вече в халат, Лида полулежи на кушетката с възглавнички — за нея тя мислеше през оня първи ден, когато стените още миришеха на прясна мазилка.

Тогавя още го нямаше Костя, нямаше я вечната тревога в сърцето. И ето през лицето на Костя, мяркащо се сега пред нея, през плуващите в редица лица на гостите пристъпва, усмихва ѝ се този първи ден, тия първи минути в новия дом, в празната стая.

Тя стои в трогателно простичка сламена шапка.

— Е, показвай... показвай своя дворец!

— Това е моята... — започва Дмитрий, извъръщайки се към Клавдия Кондратиевна, но тя вече не е в стаята.

— Ти убеден ли си, че е твоя? — пита тя с весело предизвикателство...

— Ти не спиш ли?

Думите на Дмитрий, озадачено навел глава над книжата, я възвръщат към действителността.

— Не... — отговаря тя, приповдигайки се.

— Как го сръза тя! — в гласа на Дмитрий звучи възхищение. — „Аз рецитирам за смъртта, а ти плюскаш“... Серьожка го нямаше... Ами ако те пак са се скарали? Не ти ли се струва?

— Може да е така... а може и да не е така... Тия мили деца сами ще се разберат дали да се ругаят или да се целуват — на един дъх изпуска тя.

Хвърляйки тежкото преспание върху книжата, Дмитрий бавно идва при нея.

— Лидочка... Ти беше вечерта най-веселата, а сега пак си тъжна, даже малко зла. Като че ли знаеш какво се готвя да ти кажа...

Лида е обърната с гръб към него, но по това, как потреперва и се изправя нейният гръб, Дмитрий разбира, че тя очаква неговите думи.

— Аз тук получих писмо... оттам... Момчетата, разбираш ли, молят да отида пак... Измислици — прекъсва се сърдито той. — Никакви писма не съм получавал. Да има да взема, който и да ме помоли да замина пак. Но аз самичък... Лидочка, моя мила, моя добричка, моя разбираща... Ти си мислиш, че аз пиша глава от учебника? Стари схеми проверявам; ето сега за трети път ги проверявам. Този проклет магнетит трябва да бъде там! А ако не отида — ще се изям, разбери, жив ще се изям!

Тя казва уморено, оставайки гърбом към него:

— Замини...

— Не, ти ми кажи не така... — той я хваща за плещите и я обръща с лице към себе си. — Ти някак по-иначе ми кажи, Лидочка... И всичко на всичко там има работа за месеца-два.

— Работа... работа... работа!... — сега тя го гледа с чужди, потъмнели от вълнение очи. — Струва ми се, че аз се научих

да ненавиждам тази хубава дума. Е, разбирам, аз вече привикнах с това, че на първо място у теб е работата... Но нека аз бъда на второ. Как може! И на второ място у теб е работата, и на трето — също работата, и на пето, и на седмо... десето!... Работа... работа... — продължава тя отривисто. — И така винаги! А животът? Аз купих този шкаф, радвах се, че в стаята ще бъде хубаво... Но за какво ми е на мен това огледало? За да гледам как старея? Аз ще замина в Стари Оскол, при мама...

— Е, замини пък? — изведнъж раздражено казва Дмитрий.

— И ще замина! — изкрещява Лида и като че ли изплашена от собствения си глас, продължава вече тихо, забързано, с отчаяние: — Нима ти разбираш. Аз даже дете не си разреших да имам, даже дете! Отначало ми се искаше поне малко да поживея за себе си, нали имаме един живот...

Сега мълчи Дмитрий.

— Да — казва накрая той полугласно. — Животът е един. Там е и работата, че е един...

На Лида ѝ се струва, че той влага в тия думи съвсем друг смисъл.

(Следва)

По почин на Министерството на просветата и културата — Управление на кинематографията и Съюза на кинодейците в края на април т. г. бе организирано съвещание по основните творчески проблеми на нашия игрален филм. При откриване на съвещанието, както и в заключителното си слово зам. министърът на просветата и културата др. Иван Башев подчерта, че то нямаше задача да установи задължителните форми и методи за работа на българските кинодейци, а цели да ги подпомогне в техните творчески търсения, да им даде най-широка възможност за обмен на мисли, за дружески разговори или горещи дискусии.

Разговорите по творческите проблеми на българския игрален филм очевидно не са и не биха могли да се изчерпят в четиридневните заседания на съвещанието. Те продължават и ще продължават между нашите кинотворци, защото само в непрестанните и неспокойни дирения може да се развива и укрепва младото българско киноизкуство.

В настоящия брой поместваме трите основни доклада, изнесени пред априлското съвещание, резюмирани от самите докладчици. На участниците в съвещанието, които при изказванията си засегнаха в дълбочина проблемите на нашия игрален филм, редакцията предложи да развият мислите си в кратки статии, които ще поместим в следващите броеве.

В разговорите по основните творчески проблеми на нашия игрален филм редакцията на сп. „Киноизкуство“ приканва да се присъединят и онези писатели, режисьори, оператори, художници, композитори, критици и кинолюбители, които по една или друга причина не са могли да вземат участие в съвещанието.

ПО НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА СЦЕНАРНОТО МАЙСТОРСТВО

ДОКЛАД НА ЛЮБЕН СТАНЕВ

Изминаха повече от три години от последното съвещание по въпросите на кинодраматургията, свикано по почин на Съюза на българските писатели и Съюза на кинодейците. В тия три години настъпиха събития, които набелязаха водораздели и за редица проблеми, свързани с теорията и практиката на изкуството. XX конгрес на КПСС не само разкри с ленинска непримиримост грешките, произтекли от култа към личността, но тласна естетичната мисъл по нови пътища. На този исторически конгрес и на последвалите го събрания и творчески диску-

сии за пръв път се заговори открито, категорично и компетентно за това, че на нашата социалистическа култура са нужни различни по стил, по натюрел и по художествен почерк творци, подхвърли се на унищожителен огън както лакировката на действителността, така и черногледството в изкуството, погребяха се окончателно някои хилави теории за безконфликтността и за типичното, възроди се законното право на художника да реагира остро и смело срещу всичко грозно, пошло и регрочно в нашия живот.

Очевидно тласъкът, който XX кон-

Две сцени от филма „Гераните“ с участието
на народния артист Иван Димов, Ангелина Сарова
и Иван Тонев.



На втора страница сцени от филма „Урок на историята“



грес на КПСС даде на естетичната мисъл, обуславя редицата нови явления в областта на нашето изкуство и още повече в съзнанието на неговите създатели.

Кои са новите факти и тенденции в нашата кинодраматургия от последното съвещание насам.

За нови художествени факти в сценарната ни литература още не може да се говори. Рано е да се очакват сценарии, освободени от всички недостатъци на предконгресната литература. По-важни са насоките на развитие, които взе кинодраматургията в последно време. В това отношение се забелязват благоприятни признаци. Очевиден е повишеният интерес на сценаристите към ежедневието на обикновения човек, към съвременната проблематика, към по-дълбокото вникване в психологията на героите. Този стремеж не беше чужд, разбира се, на кинодраматурзите и преди 3—4 години, но напоследък проблемите на съвременния живот привличат все повече нашите сценаристи. Ние създадохме вече филми за димитровградските строители („Димитровградци“), за острите конфликти в днешното ни село („Неспокоен път“), за стремежите на обикновените хора към мир („Точка първа“), за любовта на трудовите младежи („Това се случи на улицата“), за преобразованията в бити и психологията на родопското население („Ребро Адамово“).

През тази година ще излязат на екран нови седем филма, четири от които също разработват важни съвременни проблеми, предимно от сферата на морала, етиката, другарството, отношенията в семейството, любовта и пр. — „Партизани“ от Христо Ганев, „Години за любов“ от Веселин Ханчев, „Законият на морето“ от А. Вагенщайн и Х. Оливер и „Малката“ от Л. Станев.

В последните години се разнообрази и жанровата характеристика на българския игрален филм. Ние имаме вече остри семейно-обществени драми („Неспокоен път“), леки забавни жанрове („Това се случи на улицата“), комедии („Две победи“), приключенски филми („Следите остават“). Работи се по сценарии за спортна комедия („Новият столичанин“ от Янчев и Попов), за лирична киноповест („Нонки-на любов“ от Ивайло Петров и Христо Сантов), за исторически филм от времето на цар Калоян — от Дако Даковски, Мантов и Дончев, които също ще внесат разнообразие в жанрово отношение.

Изобщо може смело да се каже, че в последните няколко години нашата кинодраматургия се стреми да достигне литературата ни по линията на тематичното си и жанрово многообразие. Разбира се, това са второстепенни успехи, макар че представляват сериозно условие за издигането на нашия сценарий и филм на по-високо художествено равнище.

Основният проблем днес за всички изкуства, проблемът за майсторството, за оригиналното виждане и новото смело слово на твореца важи в пълна мяра и за кинодраматургията, тревожи и мобилизира всички сценаристи.

Какво ново ни донесоха последните три години по този генерален пункт — борбата за повишаване на художествено майсторство на нашата сценарна литература?

Според мен и в тази насока нашата кинодраматургия се е придвижила напред, макар че тук безелите на възхода са много по-скромни и неравномерни. Преди всичко неоспорим факт е, че ние решително се освобождаваме от един досаден недостатък, характерен за първите ни филми — многотемността, стремежа да се каже в един филм всичко, което има макар и косвено отношение към главната тема.

Все по-рядко се среща вече в нашите филми дежурният схематично изграден партиен секретар, неимоверно глупавият враг и пр.

Напоследък повечето сценаристи се насочват към теми от ежедневието, вълнуват се от обикновени човешки съдби („Това се случи на улицата“, „Точка първа“, „Тайната вечеря на Седмаците“, „Години за любов“, „Малката“, „Бюро жалби“ и др.) Забелязва се стремеж да се прониква по-дълбоко в преживяванията и мислите на героите.

И все пак има нещо, по което никога не би могъл да спори. Нашите сценарии все още не задоволяват изискванията, обикновено нещо не им достига, за да окажат пълно естетично въздействие. Това е така въпреки наличието на безспорно талантиливи сценаристи както сред завършилите ВГИК, така и сред нашите писатели, въпреки общо взето благоприятните условия, които се създадоха в последните години за сценарната литература. Къде е причината? Основната причина според мен е чисто субективна. Към сценарна работа нашите писатели пристъпват без нужната задълбоченост и напрежение на творческите сили. Подценя-

вайки сценария като литературен жанр, повечето от тях не изучават законите на този жанр, не се запознават с образците му, както положително биха постъпили, ако минеа на кой да е друг жанр, в който още не са творили.

Ще се опитам да поставя няколко проблема на жанра от професионална гледна точка, като ги свързва с някои от нашите сценарии, предимно от последно време.

Въпреки че е литературно произведение, киносценарият е предназначен изключително за филмиране, т. е. пише се от автора не за да се чете, а за да се превърне в кинопроизведение. Това не бива да се забравя. Кинодраматургът трябва да има пълното съзнание, че пише именно сценарий за филм, а не някакво друго произведение. Това ще му помогне още при търсенето на сюжета. Без да се настрои кинодраматургично още в периода на творческите си дирения, авторът не би трябвало да почва работа, защото филмовият сюжет, колкото и да се подчинява на общите изисквания за сюжета, има и някои специфични особености. Той трябва да бъде понятен, ясен, строг и целенасочен.

Сюжетът е едно от слабите места на нашите сценарии. Дори опитни и добри сценаристи подценяват този момент в работата си. На това се дължи фактът, че някои от общо взето сполучливите наши сценарии не се запомнят, не могат след прочитането им да се преразкажат. А това е най-сигурният и прост метод да се провери има ли в даден сценарий и филм ясен, последователен и интересен сюжет. Не случайно хората толкова много обичат да разказват на близките си гледаните филми. Любопитно би било Христо Ганев или Веселин Ханчев да се опитат да разкажат на някоя сюжета на своите сценарии. Струва ми се, че това ще им причини доста затруднения. Защото и „Партизани“, и „Години за любов“, които имат редица ценни кинодраматургични качества, са твърде аморфни и нестройни в сюжетното им развитие.

Въпросът за филмовия сюжет е пряко свързан и с въпроса за композицията на сценария. След намирането на солиден сюжет идва втората не толкова грижа за сценариста — постройката на материала, композицията му. Една от сериозните слабости на нашата кинодраматургия идва по линията на грешки и пропуски в композицията на сценария.

Това става най-ясно при завършва-

нето на филма. Така например недостатъците на „Димитровградци“ се дължат до голяма степен на факта, че авторът на сценария не е съумял да организира огромния си материал в динамичен монолитен сюжет, да изгради стройна композиция, нещо което Бурян Енчев успешно е разрешил в другия си сценарий „Когато настъпи часът“. Подценяване на композицията има и в сценария „Точка първа“. Макар че тук драматургичният материал е обединен около едно централно събитие и, общо взето, се резгръща плавно, на места се прекалява в самоцелни линии (снимането на пристигащите немци).

Другаде авторът движи с неравномерни и неравностойни темпове разказа. Това се позволява и дори е необходимо, когато трябва да се премине някой несъществен период от съдбата на героите. Но в „Ребро Адамово“ случаят не е такъв. Решителни страници от живота на Зюлкер се прелистват от сценариста в галопен ритъм и не оставят следа в съзнанието на зрителя (почти целият плодически период).

Понякога пропорцията на сценария е явно нарушена. В първия вариант на „Новият столничанин“ от Владимир Янчев и Любен Попов експозицията заема ненужно много място, а един от главните драматургични късове — идването на героя в София и произтичащите от това недоразумения — е смачан и претупан.

Има и обратни случаи, когато авторът веднага ни въвлича в отношенията и конфликтите на героите, отделяйки на експонирането им незначително място (последният вариант на „Тютюн“).

Разбира се, рецепти за започването на един сценарий няма и не може да има, но във всички случаи не бива да се забравя едно неизменно условие — пределната понятност, яснота и лаконичност на израза. Загуби ли в началото нишката на действието, зрителят се дезинтересира от по-нататъшното му развитие. Затова ако един сценарист иска да започне с внезапен удар (това също се практикува), той трябва да намери начин веднага след удара да въведе героите си и това трябва да стане толкова по-сбито и съгъстено, колкото по-внезапно и съгъстено е подхванат разказът. По този начин са решили успешно своята задача А. Вагенщайн и Х. Оливер в сценария си „Законът на морето“.

Композицията на един сценарий има голямо значение за бъдещия филм.

Киноизкуството е най-близо до живота, условностите в него са сведени до минимум. Бидейки най-фактографично изкуство, то не търпи никакви условности и компромиси по линията на логиката на събитията и поведение-то на героите. Най-малката неяснота, пропуск в мотивировката на постъпките или нарушаване естествения ток на действието подразват остро зрителя.

Затова пък кинодраматургията предлага на авторите неизчерпаеми и могъщи средства, които ако се знаят и прилагат умело, решават и най-трудните художествени задачи.

На първо място стои неограничената възможност на кинематографа да покаже всичко, което е достъпно за човешкото око. Действието в един филм може да се развива на абсолютно всички места, които съществуват във видимия свят. Това техническо предимство на киното пред театъра трябва да се използва още от сценариста. Той има възможност да разположи героите си в такава обстановка, пейзаж, звуков фон и пр., така да акцентува някои вещи и детайли от втория план, че да разкрие героите си с по-голяма сила, отколкото това е във властта на драматурга или белетриста.

Достатъчно е да си спомним цялото пътуване с камионите във „Възнаграждение за страха“, стълбата в „Рим 11 часа“, суровата борба с вълци в „Хора и вълци“, за да се уверим колко много държат големите филмови творци на интересното място на действие, на необикновената професия и жизнена среда на героите си.

Има случаи, когато авторът попада на интересна среда и обстановка още в замисъла си, както е например в „Законът на морето“, чиито герои са водолази. Това е едно предимство, което само по себе си дава богати възможности за оригинални творчески хрумвания.

Много по-важно е да се търсят необичайни, несрещани положения при по-обикновени сюжети, да се проследява новостта и неповторимостта при всяка сцена. Ще дам един пример от сценария „Партизани“. В него има сцена между Павел и Кремена, в която по намерението на автора Павел трябва да предложи на Кремена да се оженият, а девойката след кратко съпротивление да приеме. Творческата задача на тази сцена не блести с особена неповторимост, срещали сме подобни ситуации в много филми. Обикновено те се решават или на градинска пей-

ка, или на разходка в полето. Ганев също е завел героите си в парка — и то в детското игрище. Диалогът започва още докато двамата вървят. Кремена се спъва в една пясъчна могилка и Павел я прегръща, взема я на ръце и я поставя върху желязното колело на детската въртележка. Тогава той я пита иска ли да се омъжи за него. Кремена се опитва да откаже, понеже като геолог тя ще бъде в постоянно движение и ще трябва да се разделят. Павел завърта колелото и казва:

„Ще се разделяме... и ще се връщаме един към друг.“

И наистина Кремена прави един кръг върху колелото и отново идва до Павел. Той я завърта пак, после продължава все по-бързо да я върти. Това е придружено с кратък остроумен диалог:

— „Ще се разделяме и ще се събирате...“

— „Ще бъдем семейство на колела.“

— „Спри, спри вече!“

— „Съгласна ли си?“

— „Не още. Ох, спри! Падам.“

— „Съгласна ли си?“

Колелото се върти все по-бързо и най-после зашеметената Кремена дава съгласието си.

Тази сцена е блестящ пример на оригинално филмово виждане, на ново несрещано изобразително решение. Но същевременно, и което е по-важно, в нея сценаристът е успял да разкрие интересни детайли от характера на героите — остроумието на Павел, милата женска хитрост на Кремена, чистотата на любовта им. И всичко това без специално посветен диалог или обяснение от други герои.

На този проблем нашите сценаристи все още отделят недостатъчно внимание, може би защото им се струва тясно-специален, технически. Често се среща поразяваща липса на изобретателност по отношение мястото на действие, където ще се разиграва важна възлова сцена. Използува се първата дошла на ум обстановка и най-често тя е банална, употребявана вече от друг автор за същата цел. Ако ще се води любовен разговор, героите обикновено се поставят край брега на река или езеро („Ребро Адамово“, „Тайната вечеря на Седмаците“). Ако диалогът е между делови хора, става, разбира се, в канцелария с бюро и телефон („Димитровградци“, „Това се случи на улицата“ и пр.). В тия случаи сценаристът разчита главно на инте-

ресния, богат диалог, който ще напише, а забравя, че зрителят иска да получи усещания за всичките си сетива, не само за слуха.

Разбира се, диалогът, без да е от такова решаващо значение както в театралната пиеса, е един от основните градивни материали на киноизкуството. Той не е единственото средство за разкриване на образите, идеите и сюжетните ходове, ала когато е използван с мярка и вещина, става по-могъщ и от театралния диалог.

Служейки на най-освободеното от условия изкуство, диалогът във филма трябва да бъде най-близък до разговорната реч. Без да е сив или несдържателен, той трябва да бъде прост, предметен и лаконичен.

За съжаление, ние не можем да се похвалим с такъв диалог в нашите сценарии. Обикновено те са преговарени с много говор. Авторите не винаги се стремят да подирят и други изразни средства, не използват богатите възможности, които кинематографията им предлага.

Но докато претрупването на сценария с диалог е все пак по-лесно поправимо и бързо се съзнава от автора, борбата с един друг недостатък на филмовия ни диалог е много по-трудна. Става дума за увлеченията по театралност и превзетост в разговорната реч на много от нашите филми. Да се винят за това само режисьорът и актьорът е неправилно. В статията на Тодор Андрейков за филмовия диалог (в. „Народна култура“, бр. 9) се посочват примери на театрален диалог в нашите филми и се подчертава, че зарадишът на тази беда лежи още в сценария, в особено усложнена и приповдигната постройка на репликата. Струва ми се, че причината за театралния диалог в нашите сценарии най-често е свързана с неуясняването на образа от автора или невъзможността му да се живее в дадена възраст, професия или ситуация. Не случайно най-театралните реплики се срещат в устата на най-бледите образи или в сцени, които не са се удали на автора. Ще посоча само един пример. В издържания откъм диалог сценарий на Веселин Ханчев „Години за любов“ има такава реплика на д-р Ганевски към сина му:

„Ти ме обичаш, ти не си против мен . . . Ти приличаш на мен . . . Да обичаш . . . да летиш подир щастieto си . . . Високо . . . Нима това е егоизъм? . . .“

Тази реплика веднага подразва със своята приповдигнатост и превзетост. И не случайно се е промъкнала тя в иначе чистия и прост диалог на сценария. Във варианта, от който вземам горния цитат, образът на д-р Ганевски беше неясен и блед, постъпките и възгледите му не бяха съвсем понятни. Естествено е тогава и говорът му да е общ, мъглав.

Във връзка с диалога стои и въпросът за филмовия мизансцен, за детайла, за езика на вещите, за целия този неизчерпаем извор от кинематографични средства, чрез който може да се разбие статичността на всяка диаложна сцена.

Веселин Ханчев използва умело този извор в кратката сцена, когато Росица и Чавдар се връщат от Витоша и заварват майка си сама („Години за любов“). Произнесени са пет реплики и те са твърде обикновени:

„РОСИЦА: — Мамо, какво ти е?“

„ЧАВДАР: — Къде е татко?“

„МАЙКАТА: — Вървете да се преоблечете.“

„ЧАВДАР: — Къде е татко?“

„МАЙКАТА: — Баща ви си отиде. Загинаги. Отиде там, на третия етаж.“

Това е целият словесен материал на тази сцена. Но дори и да са само пет, тия реплики биха прозвучали кухо, бледо и скучно, ако се произнасят една след друга, без паузи, без драматургичен пълнеж. И Ханчев е намерил този пълнеж, раздвижвайки мизансцена по чисто филмов начин.

Росица носи букет за майка си. След първата си реплика тя коленичи пред нея и го слага на скута ѝ. Майката се взира в букета. Тук сценаристът очевидно си е представял живо как камерата ще се спре на букета, който е вече познат на публиката, и как този букет ще изглежда в отпуснатите ръце на изоставената съпруга. След първата си реплика майката става, прибира метнатите на стола дрехи, затваря зеещия гардероб, влиза падналата на пода книга. Докато извършва всичко това, цари пълно мълчание, но сценаристът е преценил значението на това мълчание. Той знае, че дрехите, оставени от бащата, отвореният гардероб, изгърваната на земята книга, които камерата ще проследи отблизо, говорят много повече от всяка дума.

И чак когато Чавдар отново повтаря въпроса си, майката отива до прозореца, вглежда се в осветените прозорци на кооперацията (а заедно с нея и зрителят вижда тия прозорци) и казва:

„— Баща ви си отиде. Завинаги. Отиде там, на третия етаж.“

Така тази сцена е раздвижена, изпълнена с атмосфера, с вътрешно драматично напрежение, което в никакъв случай не би могло да се получи при разрешаването ѝ в обикновен театрален мизансцен.

Повечето сценаристи търсят все по-широко и сполучливите филмови преходи и връзки. Преходът във филма е нещо, което зрителят не винаги забелязва и осъзнава, но което оказва влияние върху съзнанието му. Как ще се премине от една сцена в друга, от един кадър в друг, не е без значение нито за ритъма на творбата, нито за подчертаването на идеята и образа. Един сполучлив преход може да спести много метри диалог или пейзаж.

Някои сценаристи гледат на този въпрос твърде механически. Ако в края на една сцена се спомене за някой герой, началото на следващата сцена се свързва непременно с този герой. Това е най-примитивният подход за преход във филма, защото не буди у зрителя никакви асоциации, не го кара да се замисли. Истински оригиналният преход има винаги дълбоко художествено значение. Ще си позволя да приведа един пример от своя сценарий „Малката“. Бързам веднага да добавя, че хрумването не е мое, а ми бе предложено от режисьора Корабов. В сценария има такъв момент. По време на хорото у Сокорови Антонов се заглежда изотгоре в пълничкия, подрусващ се бюст на Зора, която играе до него. Сцената завършва с този поглед към деколтето на героинята. В следната сцена друга героиня, Нела, си играе разсеяно с една голяма кукла. Когато пишеш тия сцени, аз не виждах възможности за по-оригинално филмово преливане. Но Корабов ми подсказа такова решение. Ако от погледа на Антонов към деколтето на Зора веднага се мине към пръстите на Нела, които разсеяно разкопчават рокличката на куклата, и това се даде в едър план, в първия момент ще се създаде впечатлението, че Антонов е посегнал към роклята на Зора. После измамата ще се разкрие, но зрителят ще се замисли и сигурно ще се сети, че даже и да не го е извършил, Антонов дълбоко в душата си е имал такова желание. Така, без да се говори за това, без да му се отделя специално място, се постига характеристика на героя, загатва се за една черта, която подготвя важни негови

постъпки в по-нататъшното развитие на сюжета.

Мисля, че такъв трябва да бъде подходът при търсенето на филмови преходи и връзки.

Има още редица въпроси, свързани с професионалното майсторство на сценарния вид, като въпроса за звуковата драматургия, за тишината и паузите, за монтажа, дикторския текст и пр.

Аз се сприях само на няколко въпроса, които според мен са важни за ежедневната работа над сценария и които съставят специфичните особености и закони на сценарния жанр. Колкото и да са общи тези изисквания за всички видове на литературата, все пак има нещо характерно, валидно само за кинодраматургията. В този смисъл понятието „специфика“, около което се спекулира от две противоположни позиции, не е празно понятие. Ако един белетрист реши да пише драма или един поет мине в прозата, те непременно ще трябва да се запознаят със законите на новия жанр (драмата или романа), които също имат своя специфика. И при работата над сценария този момент не бива да се забравя. Той не бива да се омаловажава, нито да се хиперболизира, поне не повече, отколкото е в сила за кой да е друг литературен вид. И все пак специално в кинодраматургията като че се налагат повече усилия за овладяване на ония особености, за които говорих по-горе, не само защото сценарият е най-новият литературен жанр, но и защото е сложен жанр, включващ елементи от всички изкуства. Това налага да се живее непрекъснато с проблемите на киного, да се обича и опознава филмовото изкуство. За съжаление, редица наши писатели, дебютиращи в кинодраматургията, не проявяват интерес към тия проблеми, не гледат филми, не четат сценарии и теоретична литература. И не е чудно, че понякога се получават неприятни резултати. Талантливи писатели ни представят сценарии, които нямат елементарни черти на кинодраматургично произведение. Разбира се, не е правилно да се очаква и изисква всеки добър белетрист или поет да бъде непременно и добър сценарист. Редица големи писатели, като Еренбург, Шолохов и други не са успявали в сценарната литература. Това е въпрос на вътрешна склонност, на натюрел. И все пак има някои основни неща, които могат и трябва да се усвоят от всеки, който започва да работи в кинодраматургията. На част от тях

се опитах да обърна вниманието в този доклад, а по-слабо засегнах проблемите, които са общи за всички изкуства и жанрове.

Развитието на българския игрален филм в генералната си идейно-политическа и художествена линия е правилно. Нашата кинематография няма провали в тематиката или в идейната си насоченост. Може в една година да са направени повече селски филми, може да са се заредили няколко забавни

филма, това не е беда, ако тия филми са плод на творчески дирения и на здрав художествен и идеен мироглед.

Основният, дежурният въпрос сега пред нашата кинодраматургия трябва да бъде повишаването на художественото майсторство, гоненето на върховете и на този въпрос трябва да се подчиняват всички наши организационни мерки, всички разговори, спорове и дискусии.

КИНОРЕЖИСУРАТА В НАШИТЕ ФИЛМИ

ДОКЛАД НА НИКОЛА КОРАБОВ

В пролетта на 1950 година за първи път след 9 септември по нашите екрани се появи български игрален филм, създаден на социалистически начала. Далеч от художествени и технически съвършенства, той зарадва всички. Първата лъстовица идваше да открие пътя на едно ново изкуство, чиито традиции датираха още преди 9 септември, когато нито имаше средства, нито пък съществуваше политически климат, за да може нашият филм свободен да полети.

Нашата кинорежисура започна своя път с идейна чистота и сила, които коренно я отличаваха от занаятчийската режисура. Тя не зависеше от капитала, от продуцента, пред когото трябва да превива гръб и да се нагажда по неговия вкус. Нашата кинорежисура имаше една единствена цел — служене на народа и на делото на социализма. Пред нашата кинорежисура стояха творбите на съветското изкуство и те бяха и си остават нашите първи учители. От тях се учиха нашите първи режисьори. Това, разбира се, съвсем не ги караше да се отнасят нихилистично към всичко хубаво, което имаше в световния прогресивен филм. Кинорежисурата имаше връзка и с традициите на всички останали наши изкуства, като театъра, живописата, литературата, музиката. Тя подкупуваше със своята искреност, а даже с наивността си. Тя дебютираше, тя беше млада.

I. КИНОРЕЖИСЬОРЪТ И АКТЬОРЪТ В НАШИТЕ ФИЛМИ

Работата с актьора стои в центъра на творческата дейност на кинорежисьора. Нашата кинорежисура не мина през всички кръгове на ада по отношение на актьорския проблем. Нито теорията на натурщика, нито теорията на монтажния актьор бяха близки на нашето кино. Първите ни филми бяха създадени във времето на триумфалното шествие по световните екрани на съветското кино, което е главно актьорско кино, когато вече с десетилетия бяха утвърдени големите реалистични актьори на киното, като Черкасов, Чирков, Хари Бор, Ремю, Уалас Бири, а на актьора в киното беше заслужено определено най-важното място — с него и чрез него да се прокарва идейната и художествена мисъл на кинотворбата. Но ако в Съветския съюз и световното прогресивно киноизкуство вече имаше утвърдени киноактьори, ако вече имаше класически произведения с кинематографична актьорска игра, със стил на изпълнение, присъщ само на киното и противопоставяна за театъра, нашето кино започна своите филми с театрални актьори. И иначе не можеше да бъде. Богатото наследство на нашия театър, реалистичните му традиции, огромното благотворно влияние на МХАТ, най-кинематографичния театър в света, ето извора, от който можеше да

черпи, черпи и ще черпи артисти на-
шето кино. Затова ние сме му благо-
дарни. И ако „Калин орелът“, „Трево-
га“, „Под игото“, включително до
„Земя“ и „Седмаците“ носеха, а някои
още носят отпечатъка на театрална иг-
ра, за това в никакъв случай не може
да виним театъра и актьорите. В най-
голяма степен вината за това трябва
да се търси в кинорежисьорите. Без
театъра нашето кино не би съществу-
вало като изкуство, не биха се родили
20-те наши филма. И ако Иван Димов,
Константин Кисимов, Борис Ганчев,
Владимир Трендафилов, Стефан Савов,
Никола Попов, Стефан Пейчев, Любо-
мир Бобчевски, Стефан Петров, Ружа
Делчева дават целия си труд и сърце
на театъра и са негови сили, част от
живота си с не по-малко любов те отда-
доха на киното и са негови първи си-
ли. Те са и наша гордост. Това важи и
за младите, които започнаха своя твор-
чески живот почти едновременно и в
театъра, и в киното, като Апостол Ка-
рамитев, Иван Тонев, Жени Божинова,
Ганчо Ганчев, Георги Калоянчев, Дин-
ко Динев, Милка Туйкова, Кунка Бае-
ва, Андрей Чапразов, Любчо Кабакчи-
ев, Мирослав Миндов, Георги Попов,
Никола Дадов, Петко Карлуковски, Бо-
рислав Петров, Емилия Радева и още
много други. Нашата кинорежисура
вече възмъжава и неминуемо ще дой-
де времето, когато тия актьори и
останалите техни събратя, които ще
овладеят играта пред обектива, ще мо-
гат да се нарекат киноактьори в пъл-
ния смисъл на тая дума.

За разликата между играта на ак-
търа в театъра и киното няма да го-
ворим — тя е вече неоспорим факт, до-
казан не от българското кино, а от по-
лудековното развитие на световното ки-
но. Разликата е в средствата, по-пра-
во във величината на тяхната изява.
Един преувеличен жест, един силен
глас, който да се чува до последния
ред, са средства абсолютно необходи-
ми за театъра. Но за киното освен
при специални случаи е достатъчна
една тънка мимика като израз на ду-
шевното състояние, един спокоен, но
подчинен на драматургията жест и
нормален човешки говор.

Още от първия наш филм започва
борбата за кинематографична актьор-
ска игра, равна по дълбочина, широта,
сила и емоционална яркост на най-ху-
бавото в театралната игра. Тая борба
продължава и ще си остане основен

проблем в работата на кинорежисьора.
Засега, според мен, България може да
се похвали само с няколко киноактьо-
ри, израсли само в киното, чийто най-
ярък представител е Иван Братанов.
Това е наш национален киноактьор,
като че ли събрал в себе си богатството
на родния чернозем, най-зрялото и
най-талантливото на народа ни, както
Борис Чирков е национален руски ак-
тьор, Жан Габен и Жерар Филип —
французи, а Спенсер Траси — амери-
канец.

Кои са най-хубавите сполуки на на-
шето кино по актьорска линия и като
образ, и като актьорски сцени, и като
ансамбъл. Това е Мито на Иван Бра-
танов, Данка на Милка Туйкова, Ми-
шо и Будинов на Апостол Карамитев,
Витан Лазаров на Стефан Савов, Калин
орелът на Иван Димов, Черният капи-
тан на Ганчо Ганчев, кака Ана на
Иванка Димитрова, Зюлкер на Емилия
Радева, Вапцаров на Динко Динев, Ог-
нянов на Мирослав Миндов, Надя на
Жени Божинова, Барабата на Георги
Калоянчев, Пенка на Сия Каракашева,
Гроздю на Никола Попов, капитан Хад-
жипетров на Чапразов, Веска на мал-
ката Румяна Чокойска и др. Аз мисля,
че няма актьор нито културен деятел,
който да отрича, че това са сполуки
и на нашата кинорежисура.

Кои са основните недостатъци в ра-
ботата на нашите кинорежисьори с
актьора?

1. Нашата кинорежисура не винаги
точно в детайли проучва образа така,
че режисьорът да си създаде точна
представа, като да го е виждал в жи-
вота, запомнил е неговия говор, него-
вите движения, проникнал е в душа-
та му, в цялото ѝ богатство и непов-
торимост. Ако това е исторически об-
раз, недостатъчно се ровим в история-
та, в книгите, в мемоарите, недоста-
тъчно разговаряме с живите близки
(Георги Димитров и Васил Коларов в
„Септемврийци“), накратко казано, поч-
ваме въобще — въобще работник,
въобще селянин, въобще шофьор, въоб-
ще помак и т. н.

2. Ние все още нямаме случай въ-
преки отделни опити да се прорепе-
тира на маса и в груб мизансцен це-
лият филм, с действителните актьори,
които ще играят във филма. Да се на-
бележат линииите „сквазно действие“,
характерната крива на образа, акцен-
тите, пък даже и детайлите на отдел-
ни моменти. Иначе на актьора не му е

ясна цялата линия на образа и често ние в различни сцени повтаряме едно и също поведение на актьора, разкриваме едни и същи черти на характера. Особено това е важно за киното, за спецификата на актьорската игра в киното, където образът не се създава монологично и последователно, както в театъра, а актьорът често играе края на образа, а в края на снимките — началото на образа. Някои съветски актьори осъществиха това и резултатите са налице. Навярно и в италианското кино става така, още повече, че някои режисьори поставят актьорите в обстоятелствата на сценария и чрез режисьорска провокация ги карат да раждат текста на филма. С една дума, методът на Станиславски за създаването на образа, репетициите на маса, са малко, и то само за някои епизоди, а не за целия филм.

3. Все още има случаи, колкото и редки да са те, когато текстът се дава на актьора малко време преди снимките, и най-важно, почти не се репетира на маса, а направо на снимачната площадка. А на снимачната площадка е вече късно да се обсъжда сцената и образът — време няма, пък и организацията е все още слаба, за да може режисьорът да се занимава сам с актьора. А много често актьорът идва един ден по-рано на снимачната площадка и времето не стига за грим, за опознаване с обстановката, камо ли за сериозна и дълбока работа по режисурата.

4. Все още нашите режисьори не повишават теоретическата си и художествената култура, не са овладели майсторството. Ние горе-долу можем да теоретизираме около образа, но още не сме се научили да провокираме образа в психологията на актьора. Ние горе-долу все още може да покажем на актьора, но не и да възбудим актьора той да покаже на режисьора. Разбира се, наред с това стои и талантът на всеки отделен режисьор в работата му с актьора. И в съветското, и в световното кино съществуват режисьори, чийто основен стремеж и режисьорска същност е работата с актьора. Но съществуват и други, чието основно удовлетворение е постановката. Съществуват и трети, които съчетават и двете. Безспорно Захари Жандов го привлича повече изобразителната, постановъчната част на филма, макар че не малко амбиция влага в работата си с актьора.

А Янко Янков, напротив, като ученик на Герасимов и по натура предпочита работата с актьора.

5. Няколко думи за типажа. Понякога към нашата режисура се отправят обвинения, че тя се увличала по типажа, по външната хубост на актьора, а на таланта и актьорското майсторство не обръщала внимание. Нашата кинорежисура, както и всяка кинорежисура, не можеше наред с таланта и актьорските качества на даден артист да не държи и за неговия външен облик. Нека не забравяме, че пред нас стои и задачата в нашия филм да се срещат български лица с наша, българска красота, за която и в народното ни творчество, и в литературата ни има достатъчно образци. Не се ли пее в народните песни за черешни очи, за коса смола, за снага тополя, за бузи ябълки, за уста малина. Става дума за красотата, както нашият народ я разбира, а не за красотата в сладникавите западни филми. Една от най-важните задачи на нашата кинорежисура е да избира млади актьорски сили, чийто дебют да бъде в киното. Нашето кино е застрашено да влезе в задънена улица по отношение на най-млади артистски и артисти, талантливи и красиви. Дойде време, когато трябва да се появят такива млади хора, които освен таланта си, вътрешното си богатство, новото си мировъзрение да не отстъпват по външен облик на най-добрите артисти на съветското и световното прогресивно изкуство. Ние трябва да имаме наши Олег Стриженовци, Максимовни, Бриджид Бардо, Лучия Бозе и др. Това искат и нашите възискателни зрители, и нашите приятели в чужбина, това го изисква нашето киноизкуство. Двайсетте български филма бяха създадени с неимоверните усилия на ръководството на кинематографията да взема актьори от театъра. Сегашното разширено производство и тенденцията за увеличаването му вече докарва нашата кинематография до невъзможност да обезпечи актьорски състав на нашия филм. Дали вземането на актьори от театъра ще стане по-лесно, дали ще се увеличи дубльорството, или пък ще се създаде щат поне най-малко от 60 актьори, това е въпрос, който неотложно трябва да се обсъди сега. С не по-малка неотложност стои въпросът за откриването на клас за киноактьори към Висшето театрално училище или школа-студия

към Студията за игрални филми, в които основните кинодисциплини да се поднасят от киноспециалисти.

II. КИНОРЕЖИСЬОРЪТ И ПОСТАНОВКАТА — КИНОРЕШЕНИЯ, ЗВУК, МОНТАЖ

Идва една съвсем специфична област за киното — изразните му средства, кинорешенията, като крановете, фартовете, ракурса, крупностите, монтажа, символа, детайла, каданса. Тая работа е най-тънката от майсторството на режисьора и тя се придобива не само със знание за природата на киното, но и с опит. За да бъде по-ясен по-нататък, бих искал да дам примери от хубави кинорешения в наши филми, макар в тях да участвуват и други средства, като музиката и звука.

Едно от първите кинорешения това е бягството на Калин от острова, пълзенето по скалите на фона на музика. Но то все още подражава на бягство от западни филми. В тоя филм за пръв път виждаме и монтажа преход-завеска; едно преливане — когато върху Калин стрелят из засада, той понечва да падне на земята, но в следващия кадър това движение продължава на леглото.

В „Тревога“ има два прийома, прокарани в целия филм. В началото немската армия настъпва и регулировчикът е млад, в края немската армия отстъпва и всичко, което е станало с нея, може да се прочете в лицето на друг, стар регулировчик; часовничето със своята мелодия като символ на еснафското чстие в началото и часовничето накрая, когато всичко от земята рай в душата на Витан Лазаров е опустошено. И един от най-хубавите епизоди в нашите филми — нападението на партизаните върху немците, издържано в пълна тишина само на мелодията на една хармоника. Каква атмосфера, каква точност на монтажа. В „Данка“ епизодът с креватите и сламата, когато Данка мечтае за село, а отгоре от тюфлека пада слама. В началото на „Песен за човека“ мушцовката, епизода с влакчето, когато в музиката встъпва мощен хор, изведнъж по целия хълм се стичат работници да изпратят Вапцаров — качествено прераства обичта на обикновените работници към Вапцаров. Монтажният преход, когато се съобщава, че Вапцаров е арестуван — и изведнъж удар — Вапцаров е

в килиите на полицията. Многоплановите композиции са действие на първи план в „Под игото“. И един чуден епизод — подготовката на въстанието, където чрез киното е доведено до съвършенство картинното предаване на Вазовото стихотворение за Левски. Почти всички епизоди в „Под игото“ са в неразделимо единство с музиката на Филип Кутев, може би най-хубавата музика в българския филм. Да си спомним и разстрела в „Септемврийци“. Пред камерата са застанали готовите за последна жертва септемврийци. Когато се чува изстрелът, камерата изведнъж полита нагоре, вижда се Огоста, планините, цялата страна. Къде по-голям отзвук, къде по-голямо обобщение. Това е едно от най-големите решения в нашия филм. Жалко е, че тоя приём Жандов при съвсем друга ситуация повтори с коловете във филма „Земя“. Сполучливо използване на езика на киното можем да намерим още в редица епизоди: двамата кулаци и звукът на бухала в „Неспокоен път“; ракурсът и движението на камерата при речта на Гроздъ в „Две победи“; победоносният път на Никифор Гугов и горещото гюле пак в „Две победи“; нощта, когато мъчат героя в „Следите остават“, а Юлия го чака; сватбата и залповете в „Ребро Адамово“; чудната композиция на разстрела в „Крайцера „Надежда“, която обединява и разстрелваните, и стрелящите, и даващия командата; хвърлянето на Шубин в лодката; точният монтаж в „Това се случи на улицата“; проездът и въртящият се крак в „Димитровградци“ и т. н.

От казаното дотук ние виждаме, че киното си има свои средства наред със средствата на театъра, музиката и живописата. Да вземем само една от най-елементарните работи — разкадровката, т. е. разбиването на сцената по крупности на изображението, и ще видим, как чрез това средство може или да се обедини замисълът на сцената, или да се обогати. Да прибавим към това и движението на камерата, да прибавим към това и ракурса, а това са само три елементарни средства. Това е една област, в която ние не навлизаме с достатъчно творческа енергия. А трябва да се каже, че съветското кино наред с идейните си достойнства има свои велики майстори, които развиваха кинематографичните средства, киното като форма. „Броненосецът“ на Айзенщайн, „Майка“ на Пудовкин, „Земя“ на Довженко показват високи при-

мери на кинематографичност — „Одеската стълба“ в „Броненосецът“, смъртта на селянина в „Земя“, оглеждането на днепростроя в „Иван“, смъртта на врага в „Аероград“ и др.

Колко слабо се използват у нас превливанията, млякото, пръчката, завеските, за които, разбира се, е нужна специална кинематографична техника. Ние още нямаме блестящи монтажни парчета, като началото в „Руския въпрос“ на Ром, прехвърлянията на камерата в „Петимата на улица „Барска“ на Форд.

У нас все още ярко не се използва детайлът, макар че има отделни примери, като петлето в „Точка първа“, което за жалост ни напомня детската играчка в „Освиенцим“. Така е и с ракурса, от който се боим като дявола от тамян. Достатъчно е да си спомним ракурса на бягащото дете по снега във филма „Дъга“, ракурсите в портретите на „Иван Грозний“, пързалането на Скобелев в „Героите на Шипка“. Ние овладяхме крановата техника, панорамирането по предмети, а след това и по хора, но все още са редки кранове с ясна авторска мисъл, каквато е панорамата в „Руския въпрос“ на Ром, където се разкрива цялата лаборатория на жълтата преса. Огромно количество реплики, обяснения, даже цели сцени могат да падат и да се трансформират във филма, ако режисьорът използва целия арсенал на киното, намира точен киносезик, пък даже и нови думи. Колкото сила има детайлът с белега на главата в „Жътва“ на Пудовкин. Тоя белег носи цялата биография на образа, а освен това изпълнява и драматургична функция. Средствата на киното са средства за въздействие, те са оръжие и нямат нищо общо с формализма и трюкачеството. Ние трябва непрекъснато да разучаваме най-хубавите световни филми, да се създаде възможност за това, като нашата кинотека се обогати с всички класически кинопроизведения.

Звуковата партитура на нашите филми е все още бедна, макар че имаме няколко примера на силна драматургична функция на звука не като ефект или натуралистична илюстрация. Ние все още нямаме звукови удари, като плесницата на царя в „Тарас Шевченко“, звуковата част на „Богдан Хмельницки“, в „Щорс“ и най-вече в „Ние от Кронщад“. Звукът в тоя филм е така детайлно разработен както музиката.

Сам Вишневски в писмата си до Лизиган спори за звука на едно оръдие, като обвинява режисьора, че толкова и толкова милиметрово оръдие не издава такъв звук, и иска когато камерата заедно с героя потъне във водата, да се чуе шумът на видимия свят, филтриран през водата. Ние все още нямаме такава звукова характеристика, каквато е тя при фарта в „Гневът на мравките“ на Форд. Каминът на скитниците безработни върви сред схлупени къщурки и ревят на старата бричка олиетворява рева на хилядите скитници, разбити от едрия капитал, пръснати по цяла Америка да си търсят хляба. Или сянката на дребния фермер, прегазена с грохот от модерния трактор на монополиста. Ето използване на оръжие и средства на киното. Или звукът в „Рим 11 часа“, където той действа като активен втори план, и свирката на валика и пищещата машинка прерастват в символи на безчовечие и хищничество. Би трябвало да се отдели специално място за разглеждането на музиката и отделните ѝ теми в нашите филми. Бих споменал само за богатството на теми и инструменти пак в „Рим 11 часа“, където всяка героиня има своя музикална характеристика. Напоследък се зарадвахме от една хубава звукова партитура в режисьорския сценарий на „Партизани“, където звуковете се използват с много вкус и пестеливост, без натуралистични прибавки. Кинорешенията и средствата на киното трябва да бъдат наши сръжия.

III. БЪДЕЩЕТО НА НАШАТА КИНОРЕЖИСУРА

Казаното дотук, колкото и да е разпильяно в отделни филми, в анализа на някои техни силни и слаби страни, говори за нашата кинорежисура. На лице са 20 български игрални филма. Те се родиха с помощта на десетина кинорежисьори, които и като граждани творци се стремяха да разкрият човека на нашето време, неговата съдба, неговия път. Опитаха се да проникнат в душата му, възпяваха нашият съвременност, борбата срещу фашизма, обикновения човек. Те се опитаха да бъдат и достойни приемници на нашите кинотрадиции, колкото и малки да са те. Какво най-общо е характерно за нашата кинорежисура от 1950—1956 година и какво е нейното бъдеще.

Нашата кинорежисура стои на здра-

ви идейни позиции. Можем да я обвиняваме в платаност, в схематизъм, в примитивизъм, догми, от които страдале не само киноизкуството, но в никакъв случай не можем да я обвиним във враждебност, обективистичност към проблемите на съвременността ни, на социалистическото ни изживяне.

Нашата кинорежисура стои на позициите на социалистическия реализъм. Нейн пръв учител беше и е съветското кино както със своите класически произведения „Броненосецът“, „Чапаев“, „Богдан Хмелницки“, „Машенка“, „Голмяното семейство“, така и чрез своите бележити майстори Айзенщайн, Пудовкин, Довженко, Ром, Савченко, Райзман, Ермлер, Герасимов, Хейфиц, Александров и др. За съжаление, в някои случаи тя подражаваше на примитивните тенденции в съветското изкуство, като „Щедро лято“, и засенчващите човека филми на Чиаурели и др.

Българската кинорежисура се учи и взема всичко хубаво от световното прогресивно изкуство и неговите майстори, като Чаплин, Форд, Де Сика, Де Сантис, Клеман, Клузо, Клер, Дакен и др. За съжаление, ние все още не познаваме достатъчно творчеството на тия майстори.

Кинорежисурата в преобладаващата си част се бореше и се бори за националния облик на нашите филми, за отразяване националния характер на българина, българската обстановка и природа. За съжаление, тая борба е все още слаба във филмите с градска тематика.

За такъв кратък период от 6 години нашата кинорежисура успя да създаде филми, като „Тревога“, „Песен за човека“, „Неспокоеен път“, „Данка“, „Това се случи на улицата“, „Септемврици“, които получиха висока оценка в чужбина и бяха отбелязани като значителни кинопроизведения.

Но какво още не достига на нашата кинорежисура, за да се появят филми, които бихме могли да сравняваме с най-добрите кинокартини на световната кинематография?

Нашата кинорежисура трябва с още по-голяма настойчивост да повишава своето идейно и художествено равнище, защото отгук идват и плиткостта на идейния замисъл, и голата тенденциозност. Нашето изкуство е разпознавателно. То първо открива на съвременните проблеми. Ние трябва и да

възпяваме новото, и да бичуваме недостатъците, и да горим язвите, пък даже и да веселим народа си. Ленин и Партията указаха, че няма по-мощно оръдие за пропаганда на нашия строй, на нашето мировъзрение, на нашата епоха от киното. Но киното не е кинолектория. То е изкуство и както ни е близка съдбата на Чапаев, ненавистта към враговете, така ни е близка и съдбата на обикновения човек, въпросите на любовта, на красивото в човека, на честното, на здравото.

Нашата кинорежисура все още не може да създаде монолитни големи произведения с високи художествени качества не само по мащабност на събитията, а дълбоки и правдиви, с богати характери, с изваяни образи, с човечност, така че да вълнува, да разтърсва зрителя и един филм да бъде равен на едно откритие, което за дълго време да остане като съкровище на народа ни и гордост пред другите кинематографии.

Нашата кинорежисура все още не е създала филм с блестяща кинематографична актьорска игра не само на един образ, а на цял ансамбъл, със стил и индивидуалност.

Нашата кинорежисура все още не е създала филми с голямо режисьорско майсторство не в отделни моменти, а като цялостна творба, в която да работят на пълна пара всички изразни средства на кинематографа. Дойде време, когато първата дума има майсторството, а майсторството иска талант и работа над него, грижи за него на всички ни.

„В културата, в изкуството няма малки и големи нации, всяка страна може да внесе бисери в световното съкровище.“ Така ни учеше големият комунист и патриот Георги Димитров. Ние имаме и история, и съвременност, и красива земя, и здрави и богати традиции в другите изкуства и литературата. И ние трябва да създадем голямо българско изкуство със свой облик, със свой стил, своя форма и със социалистическо съдържание. Ние с право се възхищаваме на неореализма на италианците, но нека погледнем нашия Вапцаров, който съчетаваше прекрасно и партийност, и човечност, и романтика, и всекидневност, и националност, и интернационалност. Има ли друг поет след 9 септември така да е четен от цялата наша младеж, пък дори и от други, чужди на нашето мировъзрение хора? Но има ли

филми, равни по идейна и художествена сила, по своеобразие и индивидуалност на Вапцаровата поезия? Ето наш пример, наша гордост. А ние имаме и Ботев, и Смирненски, и Йовков, и Димчо Дебелянов, и Яворов. Нашето изкуство трябва да излезе на широкия международен екран, да вълнува всички трудови хора по земята.

Нашата кинорежисура далеч изостава в овладяването на новите средства на киното, като цвета, широкия екран, стереофоничния звук. Вярно е, че това най-малко зависи от нас, нужна е материална база, но кинорежисурата може да стане инициатор да се създадат такива филми и те да станат наше оръжие.

Нашата кинорежисура трябва да навлезе във всички жанрове, във всички области на човешката дейност. Да има и героизъм, и патриотизъм, и любов, и революционна борба, наред с герои като Левски и Ботев да има и скромните редници.

Нашата кинорежисура трябва да стане инициатор за нови сценарии, за творчески дружби с писатели, както са създадени най-хубавите творби на световното изкуство.

Нашата кинорежисура трябва да се развива без дребно опекуство и клю-

карство около нея, с истински творчески художествен съвет. Тогава непременно тя ще повиши своето майсторство. Един пример: често пъти слабостта майсторство можеше да се прикрие зад плаката и схематизма, а сега, когато правим изкуство, както казва Енгелс, с дълбоко скрита наша идея, но прокарана чрез човешката съдба, е нужно най-голямо майсторство. Но затова майсторство е нужно търпимост и самостоятелност.

Нашата кинорежисура трябва да получи възможност било чрез взаимни гостувания на свои средства, било чрез командировки да влезе в контакт и да наблюдава работата на такива майстори, като Ром, Герасимов, Хейфиц, Ермлер, Чаплин, Де Сантис, Клузо, Заватини и др.

В нашата кинорежисура трябва да се влива равномерно нови сили на талантлива младеж, която да се опитва в новели и да минава към самостоятелни постановки.

Пред нас стоят необятните хоризонти на живота, пред нас стои крепостта на майсторството. Нека създаваме изкуство с дълбока жизнена правда, с висока човечност, проникнато от прогресивната мисъл и съгрято от топлината на човешкото сърце.

ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

ДОКЛАД НА ВЪЛО РАДЕВ

За начало на националната ни художествена кинематография ние считаме филма „Калин орелът“. Но и до него в края на 30-те години и в годините след 9-ти септември 1944 година са правени редица опити за създаване на български игрален филм. Колкото и малко да са тези филми на брой и изобразителната им страна да се отличава от достигнатото сега, те несъмнено са оказали влияние върху по-нататъшния развой на нашите операторски кадри.

Характерно за киноизкуството ни е,

че към 1948 год. вече се оформяват няколко оператори, които по-нататък поемат снимането на почти всички създадени досега игрални филми. Техният творчески път е пътят на операторското ни изкуство като цяло. Затова е необходимо, макар и накратко, този път да бъде проследен.

Бончо Карастоянов идва в киното през 1945 г. До 1949 г. той работи в документалната студия и снима филмите: „Борба срещу беса“, „Силата на слабите“, „Светли дни“, „Черноморски рибари“, „Кооперативно винопроиз-

водство", „Нови хора“ и „Дългият път на цигарата“. След това следват: „Иван Сусанин“ — 1949 г., „Утро над родината“ — 1951 г., „Под игото“ — 1953 г., „Снаха“ — 1954 г., „Следите остават“ — 1956 г. и „Земя“ — 1956 г.

В „Утро над родината“ има интересни операторски постижения: сцените във влака, лагерният огън, песента на бригадирите, бурята в нощта на наводнението и др. Но дотук Бончо Карастоянов все още овладява операторската техника, прави по-задълбочени опити с осветлението, търси в композицията и тоналното построение на кадрите, без да се издигне до общо изобразително решение.

Етапен филм за него е „Под игото“, тук най-пълно се извяват характерните черти на творчеството му: ясност и точност в композиционното построение на кадъра, пределна опростеност в осветяването на портрета, статичност и академичност на изображението като цяло. Това с малки изменения се продължава и в „Снаха“ и „Следите остават“.

В „Под игото“ Бончо Карастоянов за пръв път изгражда цялостно изобразително решение на кинопроизведението. Тук той е намерил много от Вазовата атмосфера, от романтиката и революционното величие на времето. От направеното личи любовта му към героите на филма, към красотата на българската природа, към неповторимата архитектура на Копривщица. Благодарение на тази любов и развълнуваност на оператора във филма има епизоди, като воденицата, клетвата на революционния комитет, Оборище, боя на Зли-дол, смъртта на Петър Овчаров, пожара в Клисура и др., които могат да се причислят към най-хубавите постижения на операторското ни изкуство.

Във филма „Земя“ Бончо Карастоянов е успял да се освободи от характерните за досегашната му работа: известна нераздвиженост на камерата, фотографичност и академизъм в изображението и композицията.

И „Земя“ е хубав и вълнува не само с цялостното си решение, с единството си, но и с ясно изявената си графичност; с интересното, органически слято с действието движение на камерата; с подчертаната си емоционалност; с майсторски създадените от оператора портрети на Цвета, Еню, Станка, Иван и др.

Васил Холиолчев започва да работи в киното към 1942 година и особено от

9-ти септември 1944 г. Веднага след освобождението той снима активно в хрониката и освен материали за кинопрегледа създава и филмите „Отечествена война“ и „Славянски събор“. През 1947 година снима с Грехов игралния филм „Във вихъра на живота“. По-нататък снима „Калин орелът“ — 1949 г., „Данка“ — 1951 г., „Септемврийци“ — 1954 г. и „Точка първа“ — 1956 г.

Може да се каже, че до „Септемврийци“ Васил Холиолчев преминава един етап на творчество, силно повлияно от работата му в кинохрониката. В „Калин орелът“ и „Данка“ все още няма цялостен замисъл в изобразителните решения, макар че тук има и хубави неща: Черният остров, натурните сцени в Каменово, смъртта на Калин, потискащата атмосфера в завода на сините робини, страшното светещо чудовище — фарът, разговорът на Иван и Данка около телените мрежи и др. Но това е все още време на търсения, на задълбочаване, на постепенно усвояване операторското майсторство. Още тук проличават две неща, характерни за работата на Холиолчев: подчертан реализъм и по-ярка, по-сочна светотоналност на изображението.

„Септемврийци“ е нова, качествена стъпка в неговото творчество. По своя замисъл и цялостното си осъществяване това е най-хубавото, което той е направил, а и едно от най-високите изобразителни постижения в досегашните ни филми. Ние само можем да се учим от майсторството на такива неща, като фронта, отстъплението, подкрепителния пункт на Петрохан, бойните сцени, смъртта на Пантата, ханчето гори, разстрела край реката и много други.

„Точка първа“ е първият цветен филм и за нашата кинематография, и за Холиолчев. Той е успял не само да се справи с трудностите, свързани с усвояването на новото изразно средство, но и да използва драматургическата сила, която цветът носи в себе си. Това се вижда от епизодите: мазето, книговезницата, стрелбището, войната, финалът и др. Общото изобразително решение е правилно замислено, макар че в изпълнението филмът се е получил неравен. И тук Холиолчев продължава своите търсения на ярка светотоналност, които се проявяват в сцените, в декора, в натурата и в портретите.

Емил Рашев идва в киното през 1945 година. Скоро той осъществява външните снимки на игралния филм „От-

ново в живота". След това създава филмите „По водите на Сребърна“, „Каменната гора“, „Електрификация“ и „Битът на Сребърна“.

Първият му игрален филм е „Тревога“ със съоператор Жандов. Следват „Наша земя“ — 1952 г., „Песен за човека“ — 1953 г., „Неспокоен път“ — 1954 г., „Ребро Адамово“ — 1955 г. и „Тайната вечеря на Седмаците“ — 1956 г.

В „Песен за човека“ Емил Рашев изгражда цялостно изобразителната страна на филма, издига се до интересно осъществени решения. Макар че изображението не носи напълно поезията и лиричността, които са характеристики за сценария и режисьорското важдане, има неща, като пожара в Кочериново, след пожара, цирка, стачката, митинга в София, изпращането на Вапцаров, Владо и Бойка от Кочериново и др., които се нареждат сред най-хубавото в нашето кино въобще. Тук особено се излъчва майсторството на Емил Рашев в работата над портрета. Портретите на работниците от Кочериново, на Владо, старика, младежите от събранието в София и най-вече на Вапцаров много допринасят за общото въздействие на филма.

В „Неспокоен път“ Емил Рашев задълбочава търсенията си в снимките на интериора и особено на нощните снимки в осветление. Изобразителното решение тук е в единство с реализма и простотата на режисьорската работа.

Най-хубавото му постижение е „Ребро Адамово“. Умелото използване на осветлението в декора му е позволило да намери интересни графични решения във всички портрети, общи и средни планове в първата, родопската част на филма. Тук има много атмосфера, много художническо чувство в създаване на търсените настроения. Завърщането на Зюлкер и Адем от Мадан през гробището на фона на тъмното небе показва, че операторът е почувствувал какво би донесъл пейзажът в този филм. За съжаление обаче, това чувство не навсякъде съществува и особената драматургическа сила на родопския пейзаж до голяма степен е останала неизползувана.

Последната му работа — „Тайната вечеря на Седмаците“ — като цяло е под равнина на останалите му филми.

Захари Жандов идва в киното през декември 1944 г. До „Тревога“ той работи в хрониката и освен материали

за прегледа снима филмите „Военните ски състезания на Витоша“, „Един ден София“, „Хора сред облаците“, „Вестникът“ „Български танци“, „Един забуден свят“ и „Първи май 1948 г.“, на които е и сценарист, и режисьор, и оператор. След това поставя „Тревога“ — 1950 г., на който е и съоператор, „Септемврийци“ — 1953 г. и „Земя“ — 1956 г.

Макар че Жандов е режисьор, неговото място в кратката история на операторското ни изкуство е особено. Още в документалните му филми проличава талантът му на оператор-художник, който умее да внесе емоционалност и подчертана действеност в изображението. Още тук той успява да оформи свой стил, който по-късно се доразвива.

Сочно, наситено, графично изображение; смело разпределяне в кадъра си и ярки бликове и тъмни непроработени места; умело използване силата на ракурса и движението на камерата; реализъм в обемите и фактурите на декорите; точен светлинен и композиционен акцент; голям усет в снимане на лаконичен и емоционален пейзаж; общ замисъл и осъществяване на този замисъл в цялото произведение; издигане до обобщаващи изобразителни кинорешения — това е, което в най-общи черти характеризира работата на Жандов в „Тревога“.

Изобразителната страна на „Тревога“ до голяма степен определя въздействието от целия филм и особено от неща, като нахлуването на немците в София, разгрома на фашистката радиостанция, бомбоскривалището, вилнеенето на полицията в Брязово, разпитна на затворниците в мазето на училището, залавянето на Бойко, кръчмата, слизането на партизаните, разстрела и др.

В „Септемврийци“ и „Земя“ Жандов помага на операторите в намирането и осъществяването на цялостно и съответстващо на съдържанието им изобразително решение и, макар и косвено, успява да изиска стил, който има общи черти за всичките му филми.

След 1954 год. започнаха самостоятелна работа няколко по-млади кинооператори. Бяха снети новелата „Граница“ и „Това се случи на улицата“ от Георги Карайорданов, новелата „Празник“ от Сашо Шекерджийски, „Крайцерът „Надежда“ от Константин

Янакиев и Трендафил Захариев, „Две победи“ от Георги Георгиев, новелата „Една българка“ от Константин Янакиев и „Димитровградци“ от Вълко Радев.

Макар че е още рано да се преценява, може да се каже, че младото поколение оператори проявиха необходимото професионално умение, донесоха нови и свежи неща, показаха даже и свой почерк в решаването на някои от изобразителните проблеми, стоящи пред тях. И наред с това те допуснаха лутания, слабости и грешки, свързани най-често с липсата на производствения опит.

Кратък е периодът, изминат от 1948 година досега. Малко са направените 20 филма. И все пак, обръщайки се назад, ние можем смело да кажем: операторското ни творчество е вървяло по правилен път, по пътя на реализма. Този път е бил труден и криволичещ, с падане и издигане, с успехи и неудачи; път на овладяване все по-умело и все повече изразни средства, на непрекъснати търсения — даже и в най-първите ни филми; на задълбочаване, на издигане до по-високи художествени решения.

За това говори цялостната работа или отделни епизоди в „Тревога“, „Под игото“, „Земя“, „Песен за човека“, „Септемврийци“, „Ребро Адамово“, „Точка първа“, „Екипажът на „Надежда“ и др.

Макар че в някои наши филми изобразителната страна не е на нивото на режисурата, драматургията и актьорската игра; макар че в други тя се издига над тях, може също смело да се каже, че операторското ни майсторство е вървяло и върви в крак с общото развитие на цялото ни киноизкуство.

Има филми или отделни решения в тях, които по изобразителните си качества стоят на висок художествен уровень и могат да се мерят с най-хубавите постижения на съветската, унгарската, немската, френската и други понапреднали от нас кинематографии. Това може да се види в „Тревога“, „Под игото“, „Септемврийци“, „Земя“ и др. наши филми.

Има в някои от филмите ни неща, които се издигат до големи обобщения, носейки в себе си много наше, национално, българско.

В „Под игото“ при запалването на Клисурата от турците има такъв кадър: на фона на тъмния балкан и димовите от пожарите се е изправила млада жена. До нея, обръкани и изплашени, се притискат децата ѝ. Подчертано долният ракурс, точната композиция, черните димове на фона и настръхналият балкан — всичко това е използвано така умело и с художническо майсторство, че като резултат се е получил незабравим символичен образ на страдащата България.

В много чужди филми е показвано нахлуване на немците, залавяне на партизани или слизване на партизани за акция. Но никъде то не е направено така, както в „Тревога“. В мрачното шествие на немските колони през Орловия мост, в залавянето на партизанина Бойко, в дългата редица на народните отмъстителите, тръгнали на последен бой, има нещо неповторимо и само наше.

Трудно е да се каже дали това се дължи на особените композиции на кадрите или на съвсем локалното, на ярки петна осветление; или на убедителността на малката групичка хора, гледащи от тротоара, или на голямото художническо чувство, с което са снети пейзажите; или много долния ракурс и изумителното небе при залавянето на Бойко.

Важен е резултатът, тези наистина ярки и оригинални художествени решения.

А запаленото ханче и разстрелът на изстанците край реката в „Септемврийци“? А образът на Зюлкер, жадно загледана след отлетялата на свобода птичка от „Ребро Адамово“? А смъртта на Еню върху замръзналата, завявана от снеговете земя?

Такива решения в нашите филми има немалко.

Наред с постигнатото в изобразителното осъществяване на филмите ни от „Калин орелът“ до „Тайната вечеря на Седмачите“ ние имаме и много съществени слабости: примитивизъм в използването на изразните средства, посредственост на решенията, бедност в творческите търсения, отиване често към най-лесното и най-опростеното. Има много да се желае от операторите ни по овладяването и задълбочаването на майсторството им, в работата им с осветлението, в използването на такива силни изразни средства като ракурса и движението на камерата, в

по-нататъшното овладяване на кино-портрета, в по-яркото и емоционално показване на българската природа. Недостатъчно са филмите, издържани изобразително в единно решение от началото до края. Някои от тях са неравни и много хубави постижения стоят наред с незадоволителни и бедно съществени решения.

Заедно с това напоследък се забелязва увлечение по формата, без то да изхожда от съдържанието и режисьорското виждане. В „Екипажът на „Надежда“ покрай многото хубави неща има известни самоцелни търсения в композицията и тоналното построение на кадрите. В новелата „Една българка“ интересната операторска работа може по-скоро да се прецени като удачен експеримент за снимане с ксософокусна оптика, но не като изобразително решение, съответстващо на човечността и простотата на Вазовите образи.

В работата на някои изтъкнати и по-млади оператори се забелязва известно неоправдано и много опасно успокояване, което води до бездушно занаятчийство, до безлико и стандартно изображение.

В новелата „Граница“ Георги Кара-Йорданов намери много точно и оригинално изобразително решение: път на и едновременно сочна светотонална гама; хубави, оправдани движения на камерата; умело използване на ракурса; портрети с ефектно, начупено осветление. И като резултат се получи интересна образна форма на това макар и малко кинотворение. В „Това се случи на улицата“ обаче наред с хубаво направените неща той не използва така умело нито осветлението, нито движението на камерата, нито ракурса, нито портрета. Във филма като цяло не се чувствава развълнуваност, на много места тук лъха спокойствие, което за млад творец е особено опасно.

В „Тайната вечеря на Седмаците“ Емил Рашев се е върнал назад от начина на работата си и от достигнатото в „Ребро Адамово“. Да оставим настрана това, че тук няма никакво определено, общо изобразително решение. В това до голяма степен е виновен и режисьорът. Но във филма няма поне един значителен операторски замисъл, поне един епизод, който да говори за това, че операторът се е развълнувал, че творческият огън поне на едно място се е запалил.

Може, разбира се, и е закономерно да се случват неудачи. Всички големи

майстори на киното са минали през школата на неудачите. Но нека това да бъдат неудачи на смелото търсене, на излитането дори, а не неудачи, породени от занаятчийство и творческо спокойствие. Стандартността и занаятчийството са най-опасни врагове за младото ни киноизкуство.

Ние можем и трябва на всяка цена да развиваме различните стилове и още повече — индивидуалности при създаване изобразителната страна на филмите си. Ние можем да снимаме съвсем просто и непретенциозно, обръщайки повече внимание на малките детайли, на жизнените подробности; ние можем да снимаме и по-задълбочено, създавайки по-наситено и по-емоционално изображение; ние можем да снимаме и подчертано романтично — приповдигнато, да достигаме и до експресивност — стига това да изхожда от същността на материала, от цялостното решение на кинопроизведението. Но при всички случаи ние сме длъжни да проявяваме повече търсене, повече да се задълбочаваме, да се издигаме до по-големи изобразителни обобщения. Ние никога не трябва да изпускаме из предвид голямата драматургическа сила, която крие в себе си изображението.

Всичко това е свързано с въпросите за овладяване на майсторството, за неговото правилно насочване и ръководене.

Художественият съвет е орган, който тук би могъл да допринесе особено много.

Необходимо е обаче той решително да се обърне и към изобразителните проблеми, те да станат дело на всичките му членове. Необходима е смела, честна и задълбочена другарска критика и помощ през целия период от снимането на филма.

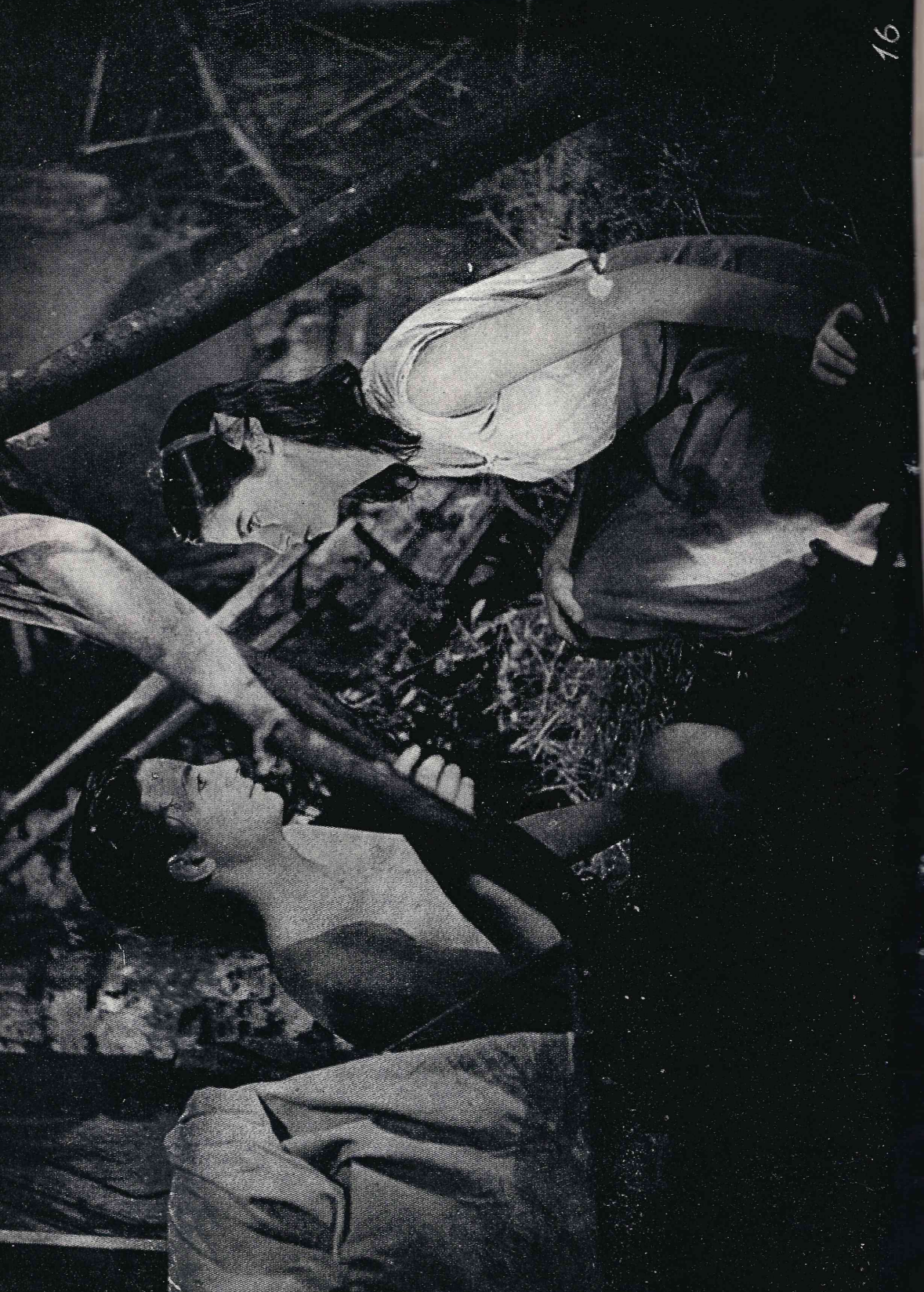
Почти никаква помощ не ни оказва кинотеоретическата мисъл и критиката. В бележките и рецензиите на филмите ни за операторската работа и изобразителните проблеми въобще обикновено се казват две-три думи, най-общо, често некомпетентни. Необходимо е не само по-обстойна и по-професионална преценка на постиженията и слабостите, но и разработване и уясняване на някои общи теоретични и практически въпроси, като въпроса за цялостното изобразително решение, за цвета, за използването на изразните средства, за кинодекора, за новостите в кинотехниката.

Две сцени от филма „Хайдушка клетва“ с участието на артистите
Апостол Карамитев, Гинка Станчева, Стефан Пейчев и др.



На четвърта страница сцена от италианския филм „Утре ще бъде късно“





С проблемите на майсторството е свързан и въпросът за кадрите. Необходимо е какъто за по-младите, така и за по-опитните оператори непрекъснато учене, повишаване професионалното умение и общата култура. Само така ние ще издигнем свои художници на екрана, хора с определен стил и почерк в работата.

Във връзка с това необходима е и най-широка размяна на опит с киноработниците от по-напредналите от нас кинематографии, като се използват седмиците на българския филм, фестивалите, творческите командировки, съвместните продукции, взаимната размяна за производствена работа и други форми.

Необходимо е да се положат особени грижи за творческото усъвършенстване и издигане на асистентите и вторите оператори, защото утре именно от тяхната среда ще се издигнат нашите Урусовски и Фигероа.

Художникът е съавтор на изобразителната страна на филма. Той помага в решаването на общия замисъл, в подбора на местата, в избирането на реkvизита, в създаването на цялата жизнена атмосфера в мястото на действието. Главната му работа обаче си остава декорът. И тук за него повече, отколкото за сценариста, важи правилото за абсолютното познаване спецификата на киното. По същество кинохудожникът трябва да бъде художник-архитект, който да умее да вижда бъдещия декор не само като художествен образ, но и неговите обеми, мястото му в пространството, отношението на детайлите, зависимостта от оптиката, възможностите за осветление, за гледни точки, за ракурси, за движение на камерата, за преустройство. Освен това той трябва да подпомага оператора и режисьора в намирането на най-изразителната композиция, на най-правилното тонално решение.

Тепърва у нас ще трябва да се утвърди творческата личност „кинохудожник“, дълбоко разбиращ спецификата на киното и с цялата си любов отдаден на неговото изграждане. Към това трябва да бъде насочена кадрова политика на студията.

Практиката ни убеждава, че за някои филми, особено на съвременна тема, за цялостното замисляне, проектиране и осъществяване на декорите могат да бъдат използвани и архитекти от АКБ при студията.

За заснетите досега 20 филма са били построени около 350 декора. И въпреки това проблемът за декорите у нас все още не е решен. Бяха направени: жилища, затвори, леки коли, самолети, кръчми, дворци, пещери, цехове на заводи, каюти, разни зали, бараки, минни галерии и т. н. и т. н. Като правило, по-голяма част от изгражданите у нас декори са неубедителни, еднообразни, бедни на детайли, некачествено осъществени. Много често бутафорията личи и особено това се вижда там, където има тухлена и каменна зидария, мраморни детайли, полирано дърво, паркет, мозайки, бутафорни машини, керамична облицовка и т. н. Няма у нас качество в патинирането на декорите, в състаряването им, в довеждането им до граница на пълна убедителност. Това особено личи в последно време.

Необходимо е студийното ръководство да се намеси и с помощта на работниците от ОДИС да се направи решителна преоценка на начините за художественото оформяване на декорите, за проектирането и изработването на всички бутафорни елементи.

От друга страна, трябва смело да се отиде на снимки в действителни помещения или в декори, построени с подръчни материали в мястото на натурните снимки. Това само ще ни помогне да внесем повече убедителност в изobraжението на филмите.

Костюмите и реkvизитът също допринасят много за определяне художествените и изобразителните качества на кинопроизведението. И тук положението не е по-добро от това с декорите. Необходимо е, от една страна, да се осигури качествено проектиране и изпълнение на костюмите, а от друга — да се премахне сегашното примитивно състояние на реkvизитния фонд чрез закупуване и вземане под наем за определен срок.

От всички изкуства киното е единственото, което всецяло зависи от най-различни уреди, съоръжения и технически приспособления. Техниката е била, е и ще бъде неговата материална база. Заедно с нейното развитие се е развивало и усъвършенствало и киното, обогатявали са се неговите изразни средства. От техническата база най-непосредствено зависи постановъчната и изобразителната страна на филмовото изкуство.

Ние решително изоставяме в техническо отношение. Снимачната и осве-

тителната апаратура е недостатъчна даже за сегашното ни производство. Но и тази, с която разполагаме, е наполовина некачествена, износена, остаряла. Някои апарати, като рирпроеекционната машина, са абсолютно негодни за работа. Доставяните от чужбина изходни материали през последните 1—2 години рязко влошиха качеството си. Обработката на тези материали в машинната лаборатория е под необходимите изисквания. Всичко това оказва отрицателно влияние върху качеството на произведените филми.

С навременното отстраняване и преодоляване на съществуващите слабости са свързани и перспективите за по-нататъшното ни развитие — следващите 2, 3, 5 години.

Ясно е, че в тези близки години в нашата работа ще се борят две тенденции, ние ще трябва да решаваме паралелно два въпроса. От една страна — това е качеството; от друга — това е произвеждането на повече филми, в по-кратки срокове, с по-малки разходи.

Главният въпрос си остава качеството. Той стои еднакво и пред творците на изобразителната страна на нашите филми — пред операторите, художниците, архитектите, гримьорите, художниците по костюма, работниците от ОДТС. От нас се иска да правим дълбоко обмислени и цялостни изобразителни решения на бъдещите ни филми; да внасяме в тях свой, национален, български колорит; да показваме величието и прелестта на природата ни, да отразяваме в образи човешката красота на българката и българ-

рина, душевното богатство на народа, строител на социализма. Само по този път ние ще можем да направим нашето киноизкуство наистина национално, ще можем да се съревноваваме с другите по-напреднали от нас страни.

Тия две тенденции — повече и по-висококачествени филми, произведени за по-кратко време и с по-малко средства — още сега се намират в диалектическо противоречие. Всяко по-нататъшно механическо съкращаване на сроковете и средствата може да става и ще става за сметка на качеството на филмите.

Необходимо е да се проведат такива изменения във формите на нашата работа, които ще позволят на киноработниците ни да решават успешно стоящите пред тях задачи. Тези изменения обхващат и перспективното развитие на сега съществуващата материала база. По-нататъшното ни движение напред до голяма степен зависи от завършването и оборудването със съвременна техника на производствените цехове на киноцентъра и набавяне на най-необходимата снимачна апаратура.

Бяха засегнати най-главните въпроси, от които зависи и се определя качеството само на една от страните на кинопроизведението — неговата изобразителна страна. И даже само те са достатъчно много и сложни. В тяхното решаване е необходимо да вложат силите си и ръководителите, и всички киноработници, които обичат нашето младо, но правдиво и дълбоко народно изкуство — киного.

РУМЕН ГРИГОРОВ

СВЕТЪЛ ПРОЗОРЕЦ

СЪВЕТСКИЯТ ФИЛМ У НАС ПРЕЗ МОНАРХОФАШИСТКАТА РОБИЯ

(Продължение от миналия брой)

Безконечно дълги са преписките между представителствата на съветските филми и някогашното Министерство на просвещението с неговата цензура (комисията по кинематографите), докато бъде разрешен един или друг съветски филм за публична прожекция. „Мосфилко“ иска от цензурната комисия да отмени временната забрана и да разреши да се прожектира филмът „Последният табор“, като прилага и в. „Политика“, от който се вижда, че в Югославия същият филм се играе под името „Цигански закон“. Филмът е игран и в Румъния, но въпреки това цензурата и този път слага своя параф „Засега не може“.

В чест на 17-годишнината на Великия октомври на 7 ноември 1934 г. на съветските екрани излезе епохалният филм на Георги и Сергей Василеви по романа на Дм. Фурманов — „Чапаев“, производство на „Ленфилм“. В началото на 1936 г. филмът пристига и в нашата страна. На 21. IX. 1936 г. а. д. „Изгрев“ иска от министъра на просвещението филмът да бъде допуснат до свободно прожектиране, за което излага следните доводи: „Преди седем-осем месеца руската легация в София представи в „Модерен театър“ на едно специално представление филма „Чапаев“, продукция на съветската филмова индустрия. На това представление бяха специално поканени всички г. министри, генералите и офицерите от софийския гарнизон, писатели, публицисти, артисти, бивши министри, висши чиновници и др. ... След няколко дни ние представихме същия филм пред цензурната комисия за преглед и разрешение да се прожектира на редовни представления в театъра, като имахме пред вид, че същият е допуснат и се прожектира отдавна вече в Америка, Англия и почти във всички европейски страни. Не за излишно считаме да ви уведоим, че дори органът на руската емиграция в Париж подчерта, че филмът „Чапаев“ без всякаква тенденция дава една вярна картина от историята на руските борби. За наше голямо съжаление обаче цензурната комисия ни съобщи, че разрешението на този филм се

До цензурната комисия са били изпратени хиляди протести на хора от народа, същата е принудена отново да се занимава с „Чапаев“ и най-после да го разреши, но... след като варварски изрязват най-важните сцени. Така се стига до „историческия“ протокол № 287 от 16. VIII. 1937 г., с който фашистката цензура съкращава най-важните моменти: 1. Сцената, в която се разговарят поручикът и Бороздин. 2. Думите на Бороздин „Ленин, болшевишкият вожд, е прав“. 3. Сцената с речта на Чапаев. 4. Сцената с така наречената „психологическа атака“, цялата сцена, особено моментът, когато момичето стреля в офицерските редици с картечницата, а комисарят Фурманов напада офицерите. 5. Сцената с превземането на Чапаевата квартира, специално моментът, в който бившият ординарец на Бороздин — Дотанов убива своя началник полковника. 6. Сцената, в която щабът на Бороздин се е настанил в луксозния вагон, специално когато Бороздин свири на пиано. 7. Всички моменти, в които е дадено участието на жената в сражението.

8. Сцената, в която ординареца на Чапаев Петька праща жената в помощ на другия лагер на червените. Отрязвайки тази последна сцена, цензурната комисия нарежда филмът „Чапаев“ да завърши с убиването на самия Чапаев, точно там, гдето той потъва във водата и националните руски войски стават господари на червения щаб. (Протоколът за съкращенията носи дата 9. VIII. 1937 г.)

Към горната нечувана хирургическа операция се прибавила и намесата на военните — към същия протокол се намира и разпореждането на някакъв полковник (не се чете), който от своя страна заповядва да се изрежат допълнително: 1. Сцената между Бороздин и Потапов — когато последният поднася присъдата на брат си. 2. Сцената с предателството на казака Потапов, предаването и разговора с Чапаев. 3. Сцената между Петька и Чапаев. 4. Сцената между Чапаев и Анна, където я награждава с карикатурата и я кани на чай. 5. Изразът на генерала „другари, изход за нас няма“. 6. Сцената, където генералът, след като се разделя с Бороздин, се спира на стълбата и обръщайки се към първия, казва, че главата на Чапаев е оценена за 20,000 рубли.

Едва след това допълнително гилотиниране филмът „Чапаев“ най-после вижда екран, но само в частните кинотеатри — без право да се прожектира за деца и учаци. Към разрешението все пак фа-



Афиш за филма „Максим Горки“

шистката цензура добавя, че и в този съкратен вид филмът си остава чисто пропаганден и не би следвало да се прожектира, „за да не се получат нежелателни инциденти“ (същият протокол № 287).

„Чапаев“ както по всички световни екрани има изключителен успех в нашата страна. Един младеж ходил да гледа филма седем пъти в „Глория палас“, като вярвал, че в края на филма легендарният командир ще изплува от водата — толкова силна била вярата му в съветската правда.

Интересно е разказал спомена си за филма и бившият партизанин Станислав Сивриев: „1940 година в Хасково. Малкият кино-салон на театър „Одеон“ е натъпкан от стотици хора. Някакъв огромен гонг зазвучава откъм екрана, лампите угасват и залата напрегнато стихва. „Чапаев“ — четат зрителите на блесналия екран и заживяват с подвига и славата на безсмъртния герой от Гражданската война. Те вникват в мислите на комисаря Фурманов, в съдбата на Потапов, в характера на Петька, вълнуват се, страдат . . . Спазма на вълнение задавя гърлото ти, иска ти се да прегърнеш хората и когато Чапаев грабва в силните си ръце картеничката, ти не усещаш как надаваш радостен вик, а дланите ти пляскат неудържимо . . . Но екранът побелява, светват лампите и в малкия спарен салон нахлуват десетки полицаи и агенти.“ (Сп. „Български войн“, бр. 1 от 1955 г.) Този спомен послужи на Сивриев да напише хубавия си партизански разказ „Чапаев и Коляка“ (в. „Литфронт“, 1. XI. 1956 г.).

Съветските филми се прожектираха в столицата главно в кинотеатър „Глория палас“, който беше трън в очите на фашистката власт, и тя не закъсня да предприеме мерки срещу него. Директорът на полицията пише „поверителен доклад“ до министъра на вътрешните работи, в който иска да се спре прожектирането на всички съветски филми и специално в кино „Глория палас“, което „се издържало със съветски пари“ и било огнище на отлична комунистическа пропаганда. То се посещавало главно от младежи-комунисти и от такива, които след въздействието на филма и възторжените възхищения от другарите им стават също комунисти. Полицейското проучване установило, че не съществуват съветски филми, „без да бъдат в по-фина или по-груба форма или съдържание средство за пропаганда и агитация“. Шефът на полицията предупреждава своя началник, че ако не се забранят съветските филми въобще, „разрушителната работа в кино „Глория палас“ ще продължава да насажда комунизма между младежта и работническото“. (Из поверителния доклад на директора на полицията до министъра на вътрешните работи от 6. III. 1939 г.) Въпросният доклад преминава през редица инстанции, за да достигне най-подир до министър-председателя проф. д-р Богдан Филев, който препоръчва „да се удовлетвори искането на полицията“.

Фашистите са сериозно обезпокоени от силното влияние на съветските филми и вземат решителни мерки. В обвинителния акт на един другар от това време фигурира и обвинението, че бил ходил няколко пъти да гледа филма „Трактористи“. Полицията забранява и ръкопляскането през време на прожекциите, а също така пристъп-

ва и към блокирането на кината и арестуването на „съмнителните“ лица, скалъпва процеси, нанася побоища, интернира.

Едновременно с утвърждаването на съветските филми нашите зрители бойкотираат западните и американските филми. Прогресивната преса се бори против тяхното разлагащо влияние. Неповторимият Никола Йонков Вапцаров пише стихотворението си „Кино“, в което разобличи упадъка на цялото буржоазно киноизкуство начело с холивудските „суперпродукции“.

... Един размазан Джон
целува сладно Грета.
По устните му
сладострастна лига ...
Стига! ...
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!
В гърдите ни опрял е за стрелба
на времето барутно пистолета ...

В спомените за поета Бойка Вапцарова пише, че когато той прочел стихотворението, окръжаващите го заспорили за „неясните“ мечти на хората. Вапцаров възразил: „Колко малко познавате живота! Вие мислите, че всички са класосъзнателни като вас и че могат да се борят с тъмните сили, които ги окръжават. Именно това е и една от главните задачи на Партията, на вас, съзнателните, да отворите очите на непросветения и унизен „незначителен“ човек от народа, да му внушите вярата, че може да съществува по-смислен и светъл живот.“ (Спомени за Вапцаров, стр. 204—205).

В списание „Илюстрирано кино“ (бр. 19 от 20. V. 1937 г.) писателят Людмил Стоянов пише интересна статия „Киното като изкуство и като развлечение“, в която подчертава, че не изпитва никаква естетическа наслада от филмите на Западна Европа и Америка, които носят неизличимия печат на шаблона. Съветските филми — твърди той — доразвиват по свой път художествения метод на Чарли Чаплин, те не целят да приспят съзнанието на зрителя, а да го пробудят за прелестите на съществуването, за радостта и красотата на света. „В тях говори самият живот и неговата неизкоренима правда“ — заключава Людмил Стоянов.

Дълги митарства претърпяват почти всички съветски филми, докато достигнат до публичен екран. Така разрешеният веднъж голям филм на Михаил Ром „Тринадцат“ е спрял, за да може „спокойно“ да се проведат законодателните избори през февруари 1938 г. Директорът на „Мосфилко“ прави многократни опити да му се върне отново цензурната карта, което става много време след това, и то след като филмът е безобразно орязан. Пак заради изборите същата участ сполетява и документалния филм за канала Волга—Москва, както и игралните „Пушкин“ (Младостта на поета), „Цигански табор“ и „Търсачи на щастие“. Много тревоги на министъра на вът-

решните работи и директора на полицията създава и документалният филм „Северният полюс“. Те го забраняват още в първия ден от проектирането му, като съобщават своите мотиви на министъра на просвещението: „Този филм, рекламиран много отдавна и твърде силно, на 5 т. м. се проектира едновременно в столичните кина „Славейков“ и „Капитол“. И благодарение на широката реклама и на шумяването по него още в първия ден в тия два кинематографа си дадоха среща всички ония лица, за които комунизмът е верую, а деянията на болшевизма — основно начало, по което страната ни трябва да се управлява. Всяка поява на Сталин, забиването на съветското знаме на Северния полюс, явяването на четворката изследователи, това на Шмидт и пр. е било посрещано с продължителни ръкопляскания и тропания с крака.“ Полицията също забелязала, че и двете кина били посетени от съветските представители Прасолов и Галкин, които били придружавани от жените си. „В интерес на общото спокойствие и порядък“ филмът бил свален веднага от екрана — полицията се опасявала и от демонстрации от „по-друг“ характер, тъй като бил даден лозунгът за масово посещение на филма. (Дирекция на полицията — писмо от 22. IX. 1938 г.)

Макар че филмът бе видян от малцина зрители, прогресивните хора у нас вече знаеха от пресата за подвига на Папанин, Кренкел, Ширшов, Федоров и проф. Ото Шмидт, които реализираха смелата мечта за установяване на преки въздушни съобщения между Европа и Америка през Северния полюс. В една рецензия за филма от Вл. Изворов се казва: „Устремът на човечеството за завладяване на далечния и суров Север е отбелязал редица удивителни подвизи. Много учени и смели пътешественици загинаха сред бялото безмълвие на Арктика. Но Северният полюс, шапката на земното кълбо, оставаше недостигаем и тайнствен. Човекът обаче най-после победи! На 21 май 1937 г. безстрашните съветски полярни изследователи начело с легендарния герой проф. Ото Шмидт се спуснаха с грамадната си стоманена птица върху разхвърляните ледени блокове на полюса и издигнаха там знамето на своята страна. Човешкият устрем и арктическата авиация победиха бурите, ледовете и студа и превзеха Северния полюс... Филмът въодушевява, стимулира, върху чувствата оказва облагодетелствено, а върху разума — организиращо влияние. Ето неговата незаменима стойност. По-често появяване на та-



Афиш пред кино „Глория палас“

кива филми по нашите екрани може само да ни радва.“ (в. „Академик“, бр. 2 от 10. IX. 1938 г.)

През есента на 1939 г. фашистката цензура отменя разрешението за прожектирането и на филма „Волочаевски дни“ на Г. и С. Василеви само защото на афиша е било прибавено и подзаглавието му „Наглите самураи“. Директорът на „Мосфилко“ завежда дело срещу Министерството на просвещението, но когато филмът бива отново разрешен, спират го от „патриотични“ побуди: членове на японската легация посетили киното и излезли „раздразнени и сърдити“.

Пипалата на фашистката цензура се простират не само в столицата, но и в провинцията. „Тринадцат“ бива смъкнат от екрана на кино „Ранков“ във Варна, а на читалищното кино „Наука“ в Троян съставят акт за филма „Песен на казака“, защото бил прожектиран без цензурна карта и прожектирането му било забранено за читалищни кина (акт № 227 от 8. IV. 1940 г.).

Въпреки засилващия се фашистки терор читалищните кина, които прожектираха съветски филми, се превръщаха в огнище на антифашистка борба. Писателят Крум Вълков разказва (сп. „Кино“, бр. 7 от 30. VI. 1951 г.), че читалищното кино в с. Бутан, Оряховско, прожектира 50% съветски филми, като последният прожектиран филм през началото на 1941 г. е „Висока награда“. В с. Койнаре, Белослатинско, се прожектира „Тринадцат“, но бурните ръкопляскания на публиката въбесяват присъстващия полицейски агент. На екрана поставят надпис да не се ръкопляска, излиза и член на читалищното ръководство със същата молба, но и това не помага — сърдечните възгласи не стихват. Кметът на същото село забранява прожектирането на „Украинска рапсодия“, но масово стеклото се население негодува. Прожекционистът Нино Стефанов скланя кмета да доизвърти филма, за да го обърне — при празен салон и заключени врати. В ъглите се скриват прогресивни младежи, които виждат филма, изгонената публика също нахлува през прозорците и гледа филма за съветските колхозии. Читалищното ръководство протестира за забраната на филма пред съветската легация. Няколко дни по-късно радио Москва поздравява читалищните деятели от Койнаре.

За да се види възторгът, с който българските зрители възприемаха съветските филми, ще цитираме спомените на пионера на нашата кинематография засл. артист Васил Гендов за двусерийния документален филм „Парадът на младостта“, прожектиран през 1939 г.: „Още от рано сутринта публиката се тълпеше пред кинотеатъра („Глория палас“) и билетите се разпродаваха за два дни напред. В провинцията филмът „Парадът на младостта“ беше събитие. При прожектирането на филма в някой град от околните села и паланки идваха с каруци, коне и пеша, групово и единично, за да гледат филма. В София филмът се прожектираше близо един месец. В градовете Шумен, Плевен, Казанлък, Сливен, Габрово, Ямбол и др. се организираха дневни представления преди и след обед за учащите се от околните села до 8—10 км разстояние. Учащите идваха пеша,

под строй и след представлението се връщаха обратно в своите се-
лища, макар и късно.

Заедно с крупния морален успех на филма, който е бил даден без пари от съветската кинематография, акционерите, които са го прожектирали, са се радвали и на нечуван материален приход. Бил заведен процес срещу тях, от който се разбрало, че същите вече са си построили по няколко къщи.

През същото това време в пловдивската мъжка гимназия учи-
телствуваше композиторът Светослав Обретенов. Той водеше групово
и под строй учениците на съветски филми. Из улиците на Пловдив
те пееха песни с български текстове, приспособени от Обретенов към
мелодии от различни съветски филми. Оттогава датира хубавата
песен „Ех, вие родни, хубави балкани“.

През 1940 г. излизат от печат репортажите на младия талан-
тлив прогресивен писател Васил Воденичарски „Земя и хляб“. Един
от най-хубавите си разкази, озаглавен „През равнината“ (стр. 20-24),
той посвети на филма „Веселите момчета“.

Най-много съветски филми у нас се прожектираха в годините
1939/40 и началото на 1941 г. Тогава по екраните освен вече изброе-
ните минаха и много други, като „Деца на капитан Грант“ с Ни-
колай Черкасов, музика от Дунаевски и стихове от Лебедев-Кумач
(кой не помни още песента „Капитан, капитан, улюбнитесь“), фил-
мите-комедии на режисьора Гр. Александров „Веселите момчета“,
„Волга-Волга“ и „Цирк“, филма на Вл. Петров в две серии „Петър
Велики“ по романа на Алексей Толстой с Н. Симонов, Черкасов и
Жаров, музикалните комедии на И. Пиръев „Богатата невеста“ и
„Трактористи“, трилогиите за Максим на режисьорите Козинцев и
Трауберг и за Максим Горки на Марк Донский, документалните фил-
ми „Челюскинци“, „Линията „Манерхайм“ и още много, много други.

Приближаващата се с бързи стъпки Втора световна война и въ-
вличането на България в хитлеристкия лагер сложиха край на про-
жектирането на съветските филми. Верните синове и дъщери на тру-
дещия се народ поеха трудния, но славен път на антифашистката
борба. В партизанските отреди, в затворите и концлагерите те не
забравяха съветските филми, вдъхновяваха ги подвизите на техните
герои. Партизаните вземаха техните имена за свои и с песни от съ-
ветските филми тръгваха на бой с фашистите. С песни и високо из-
правени чела увисваха на бесилката осъдените борци. Никой не мо-
жеше да изтръгне от душите им правдата за съветската страна, която
удесеторяваше волята за победа. И заедно с радостта от завинаги
настъпилата свобода на 9 септември 1944 г. победилият народ по ули-
ци и площи, по градове и села волно запя крилатата съветска пе-
сен „Широка страна моя родная“, „Три танкиста“, марша на Бу-
дъни ...

Отидеш ли днес в музея на гр. Пазарджик, погледът ти ще бъде
привлечен от едно тефтерче в платнена подвързия с миниатюрни раз-
мери — 3 на 6 см. Това малко тефтерче, направено тайно от погле-
дите на палачите, принадлежи на бившата политзатворничка-худож-
ник Ана Клисурска. Върху първата страничка с красиви буквички

тя е написала заветната за всички борци за правда дума „Свобода! Свобода!...“ В скъпото тефтерче с дребни печатни буквички тя е записвала текстовете на любимите си песни, заучени от съветски филми: „Песен за родината“ из филма „Цирк“, „Марша на Будьони“ из „Песен на казака“, „Песен на танкиста“ и „Песен на тракториста“ из „Трактористи“ и много други. Това малко тефтерче е голямо доказателство за влиянието на съветските филми върху духа, закалката и волята за борба на героите-антифашисти.

В тефтерчето на политкомисаря Димитър Петров-фантето от родопския партизански отред „Антон Иванов“, геройски загинал при разгрома в дефилето на р. Въча, освен посочените по-горе песни се съдържат и „Партизанская“ из филма „Волочаевски дни“, „Пепеляшка“ из едноименния филм на Александров, „Млада гвардия“ из „Комсомолск“ на Сергей Герасимов. Фантето, сам поет, е написал марш на отряда „Ветре яростен, вей по полята“, който антонивановци са пели по мелодия от съветски филм. И в двете тефтерчета е записан и „Интернационалът“, който се изпълняваше в редица съветски филми като „Северният полюс“. С неговите думи, засвирил ги за последен път с пиколата си, падна прострелян край Брацигово младият антонивановец Паница Семерджиев. В книгата си „Верни до смърт“ Христо Горов пише: „Оная незабравима нощ прекарахме под скалите на Дедовско. Валеше ситен дъжд. Буря кършеше исполинските буки. Светкавици забиваха огнени копия в дънерите им. Но ние използвахме бурята и дъжда, за да проведем нашата художествена програма. Цяла нощ пеехме песни за борбата: Комсомолска боевая. Песен за танкиста (любими песни на Марин)...“ (из гл. „Нова година в партизанския лагер“, стр. 153—155). По-нататък Горов продължава: „Сега, когато пиша тези бележки, другарите около мен сърбат рядката каша, но не са намръщени. Прозвучава популяризираната от комисаря съветска песен „Три танкиста“. Девоичките от Пловдив Бойка, Нина, Мая, Златка, Елка, Живка, Соня, Олга и други подхващат „Веселият пощальон“, заучена преди години от съветския филм „Трактористи“ и „Свещенная война“ (из главата „Отредът в движение“, стр. 193). Марин е партизанският псевдоним на политкомисаря Димитър Петров. Орлин Василев в очерка „Въоръжената съпротива срещу фашизма“ подчертава, че партизаните са вземали за свои псевдоними имена из съветските филми, като Ча-



Афиш за филма „Буря“

„Северният полюс“. С неговите думи, засвирил ги за последен път с пиколата си, падна прострелян край Брацигово младият антонивановец Паница Семерджиев. В книгата си „Верни до смърт“ Христо Горов пише: „Оная незабравима нощ прекарахме под скалите на Дедовско. Валеше ситен дъжд. Буря кършеше исполинските буки. Светкавици забиваха огнени копия в дънерите им. Но ние използвахме бурята и дъжда, за да проведем нашата художествена програма. Цяла нощ пеехме песни за борбата: Комсомолска боевая. Песен за танкиста (любими песни на Марин)...“ (из гл. „Нова година в партизанския лагер“, стр. 153—155). По-нататък Горов продължава: „Сега, когато пиша тези бележки, другарите около мен сърбат рядката каша, но не са намръщени. Прозвучава популяризираната от комисаря съветска песен „Три танкиста“. Девоичките от Пловдив Бойка, Нина, Мая, Златка, Елка, Живка, Соня, Олга и други подхващат „Веселият пощальон“, заучена преди години от съветския филм „Трактористи“ и „Свещенная война“ (из главата „Отредът в движение“, стр. 193). Марин е партизанският псевдоним на политкомисаря Димитър Петров. Орлин Василев в очерка „Въоръжената съпротива срещу фашизма“ подчертава, че партизаните са вземали за свои псевдоними имена из съветските филми, като Ча-

паел, Леваневски, Ворошилов, Максим, Спартак, Мустафа, Колька и други (стр. 239).

Във „В Лопянската гора“ Веселин Андреев пише: „Партизанинът без песен не може да живее. Животът е тежък и суров, най-скъпите ти другари падат край тебе, налага ти се понякога с дни само да шепнеш. Но идва моментът -- ти си го чакал дълго — и душата се отпуска, излива се в песен... Партизанският марш звучи мощно и уверено от сто и тридесет гърла. Непоели дъх от последните строфи, гръмва „Марш Ворошилов“. После „Чапаевата“, „Чавдарци“, „Септемврийци“... Тук сме свободни, наши са тия прекрасни кътове на родината. Все по-възторжено пеят волните синове на Средна гора. С „Катюша“ преминаваме към по-тихите, лирични песни... Каква могъща сила има тая музика над партизанските души!“ (из гл. „В навечерието“, стр. 107—108).

И Къню Маринов в партизанските си спомени „По долини и балкани“ пише за партизанските песни и разказва следния случай: „След два дни Павел доведе една доста пълна, около трийсет и пет годишна партизанка. После научихме, че е еврейка -- Лиза Кало от София. Тя предложи да я кръстят Дора — по името на героинята на един съветски филм“ (из гл. „На мястото на загиналите пристигат нови бойци“, стр. 71).

В изследването си „Принос към изучаването на българския партизански бит и фолклор“ д-р Цветана Вранска и Стефана Георгиева—Стойкова по сведения от брата на партизанина Драгомир Пенчовски от с. Горско Сливово, Павликенско, пишат, че партизаните от Ловешкия отред особено обичали да пеят песни от съветските филми „Веселите момчета“, „Трактористи“ и други. В цялата наша мемоарна литература, автори на която са участници в антифашистката борба, могат да се наброят и други десетки примери, които говорят за огромното въздействие на съветското киноизкуство върху прогресивната българска младеж и целия трудещ се народ.

Съветските филми, прожектирани у нас по време на монархофашистката робия, бяха светъл прозорец към великата страна на социализма — Съветския съюз, — опора на прогресивното човечество.

Използвам случая от страниците на сп. „Киноизкуство“ да подканя всички ония, които биха могли, да споделят с читателите свои впечатления и спомени за влиянието на съветските филми, което представлява важен дял от историята на антифашистката съпротива у нас и ще бъде сериозен принос за родната ни кинематография.

ЕДНА СЕДМИЦА С ФРЕНСКИТЕ ПРИЯТЕЛИ

За взаимно опознаване

В началото на април, много дни още преди откриването на фестивалната седмица на френския филм, касите на кината бяха буквално нападнати от публиката. В София и Пловдив, в Русе и Варна, навсякъде, където се появяваха афишите на „Героите са уморени“ или на „Жервез“, на „Мама, татко, прислужницата и аз“ или на „Светът на мълчанието“, се събираха любопитни, които оживено коментираха предстоящата седмица.

Този интерес е напълно обясним — за пръв път в България се устройваше фестивал на френското кино, за пръв път по нашите екрани се показваше една толкова пълна сбирка на френски кинотворби, за пръв път също така в нашата страна гостуваха представители на френски филмови работници.

Определено може да се каже, че след съветския френският филм се ползува с най-голяма любов сред нашата кинопублика. Още много преди 9 септември 1944 г. той завоюва нейния интерес с високите си художествени качества, с прогресивните си тенденции и преди всичко с основната си черта, която го нарежда на едно от първите места в света — човечността. Ние си спомняме, макар че са минали повече от двайсетина години, прекрасните „Човекът-звяр“, „Спомени от бала“, „Под покривите на Париж“, „Пепе льо Моко“, „Голямата игра“, „Нана“ и пр. След войната един след друг по екраните излязоха „Борба за релси“, „Освобождението на Париж“, „Фанфан Лалето“, „Червено и черно“, „Пармският манастир“, „Бегълци“, „Възнаграждение за страха“ и редица други, които продължиха традициите на френското кино от трийсетте години.

В тези филми ние се запознахме, за да не ги забравим вече, с великите актьори, вече покойници, Хари Бор, Ремю и Луи Жуве, с най-големия измежду живите — Жан Габен, с Жан-Луи Баро, Шарл Боайе, Виктор Франсен, Едвиж Фьойер, Франсоаз Розе, с артистите от по-младото поколение — Ив Монтан, Жерар Филип, Никол Курсел, Бернар Блие, Франсоа Перие и др. В историята на киното ще останат сценаристите и постановчиците Рене Клер, автор на „Под покривите на Париж“, Жан Реноар, създателят на незабравимия филм „Великата илюзия“, Марсел Карне, който ни даде „Децата на рая“, Клод Отан-Лара, майсторът на „Червено и черно“, Жан-Пол льо Шаноа, който съумя да обрисова трудовите хора на Париж в „Адресът неизвестен“, и др.

В продължение на няколко десетилетия френският филм (изключваме от това понятие стотиците търговски продукции, които отминаха, без да оставят следи зад себе си) спомогна да открием лика на Франция от вчера и днес, в мир и във война, на работника и на лекаря, на търговеца и мидинетката, на учения и артиста. Той ни поднесе по новому Зола и Мопасан, Стендал и Юго, доведе до нас поезията на Арагон и Елюар, показа ни френски пейзаж — мъглите над Сена и снеговете под Мон Блан, запозна ни с проблемите, които вълнуват френските хора: стремежа за по-добър живот, самотата на модерния човек, душевната несигурност след войната, омразата към фашизма, безизходицата на една младеж, солидарността между трудещите се...

Може да се твърди, че в продълже-



*Посрещане на френската филмова делегация
на аерогара София*

ние на повече от тридесет години френското кино допринесе едва ли не повече от литературата за опознаването на френския народ и следователно за създаването на приятелско отношение към него. Седмичата на френския филм бе една сериозна крачка за задълбочаването на тия отношения, за създаването на още по-широки възможности за културен обмен между Франция и България.

Чувствителен принос в този процес на сближение дадоха гостуващите през време на седмицата френски филмови дейци.

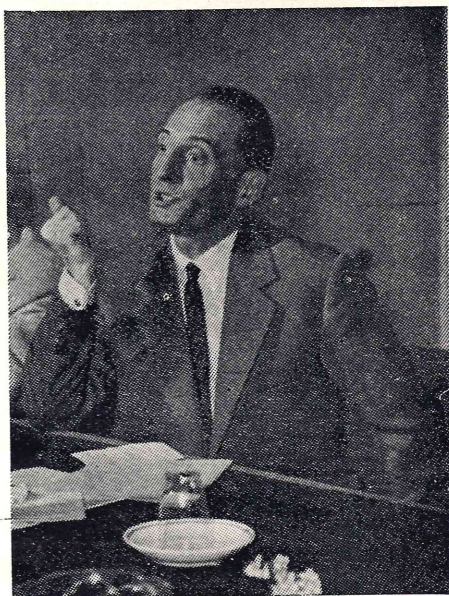
Нашите гости

Трябваше да минат само 15 минути след кацването на самолета, за да се получи дружески контакт между тях и групата български киноработници, които ги посрещнаха. Няколко дни по-късно, когато ние видяхме техните филми, а те някои наши — ние бяхме вече приятели, познати сякаш от много години.

Впрочем да ви ги представим:

Шосери Лапре, водач на делегацията, директор на производството и техническите служби при Националното обединение на френската кинематография. Слабо, изпечено от слънцето, усмихнато лице. Винаги много елегантен, говори изящен френски, Шосери Лапре е писател, издал досега няколко романа. Отличен познавач на историята на

изкуствата, той прояви голям интерес към нашите културни паметници. Възглавява един от най-отговорните киноинститути във Франция, обединяващ повече от 150 фирми, производители на филми.



Шосери Лапре



Андре Мишел, постановчик. Подвижен, умен, весел, пълен с анекдоти и вицове и с огромна култура. Може да се разговаря с него по цели дни без умора, толкова е неизчерпаем. Има голям жизнен опит — дългогодишен журналист в прогресивния печат, партизанин и нелегален в продължение на две години и половина...

— ...Беше 42-а година. Немците бяха вече у нас. Направиха ми „легал-

ни“ документи. Трябваше да си определя професия, която да мине пред германците. Инженер? Художник? Печатар? Това се проверява лесно. Избрах „експерт по изкуствата“. Може ли някой да установи какво е експерт по изкуствата? Толкова дълго ме наричаха експерт, че накрая и аз съм повярвах, че съм такъв. И затова след освобождението, след като бях известно време комендант на град Лион, се опитах да приложа познанията си като

експерт по изкуствата. Станах началник на филмовата служба на Националният комитет на съпротивата и за да отговоря на нуждите, за осем дни монтирах един филм, отразяващ партизанските борби. По същото време произведох познатия и у вас филм „Борба за релси“, поставен от Рене Клеман. Поставих късометражния филм „Розово и резедаво“, една филмова поема по едноименната поема на Луи Арагон, разказваща за бойната дружба между комунисти и католици. Направих още някои късометражки, между които една сатира за лошото преподаване на физкултурата в нашите училища. Тя ми създаде много неприятности... Снимах един филм в Западна Германия, после „Три жени“, екранизация на три новели на Мопасан, представен в Кан. През 1955 г. поставих френско-шведската копродукция „Вещицата“ по една повест на Куприн. Понастоящем работя над режисьорския сценарий за един нов филм, който ще третира проблема за дружбата и любовта между 16-годишните. Ще снимам в Италия. За подбора на тримата ми главни герои съм направил проби с 2000 младежи и девойки... Защо не съм снел още пълнометражен филм за съпротивата? Защото искам да се поотдалеча от събитието. Но няма съмнение, че рано или късно ще направя такъв филм...

Морис Роне. Тридесетият му рожден ден бе празнуван в България. Хубав, строен, със сини очи и черна коса. Говори шест езика, пропътувал е половината свят, свири отлично на пиано, притежава големи познания върху живописа...

— ...Това не е чудно — преди да постъпя в киното, пет години рисувах. Излагал съм дори. Но в края на краищата надделя наследствеността — станах актьор. Родителите ми са актьори и на 14-годишна възраст играх на сцената заедно с тях в ролята на темен син, което не е много оригинално. Оттогава съм участвувал в много театрални представления, а сега готвя ролята на Ромео, с която ще участвувам на световния театрален фестивал в Париж през юни. Играл съм в 17 филма, между тях „Каста Дива“ в ролята на Белини, „Вещицата“ и в една много отговорна роля във филма „Човекът, който трябва да умре“ по романа на Казанцаки „Отново разпънатият“. Филмът бе заснет на остров Крит от американския режисьор Жюл Дасен (напуснал Америка поради макартистките



Морис Роне

преследвания). „Човекът, който трябва да умре“ ще бъде представен на фестивала в Кан. Работя много, тъй като считам киното за много трудно изкуство. Кое е най-важното качество на киноактьора? Скромността.

Скромността. Морис Роне действително ни показва през тия дни какво е скромност. Неговото естествено държание, безшумно, спокойно шеговито, контрастираше с представата, която имаме за кинозвездите. Защото Морис Роне е вече звезда — той се счита за една от големите надежди на френското кино.

Никол Курсел. Тази руса красавица е вече добре известна на нашата публика с три съвършено различни роли, които разкриват един разностранен и богат талант: милата прислужница от „Мама, татко...“, строгата господарка от „Вещицата“ и изоставеното момиче-майка в „Случаят с доктор Лоран“, където с чест издържа партньорството на Жан Габен. 25-годишна, тя има зад себе си повече от десет големи роли. Обича да разговаря по въпросите на изкуството, но за себе си предпочита да мълчи. „За киноартиста има само един факт, по който публиката трябва да съди — екранът. Всичко ос-

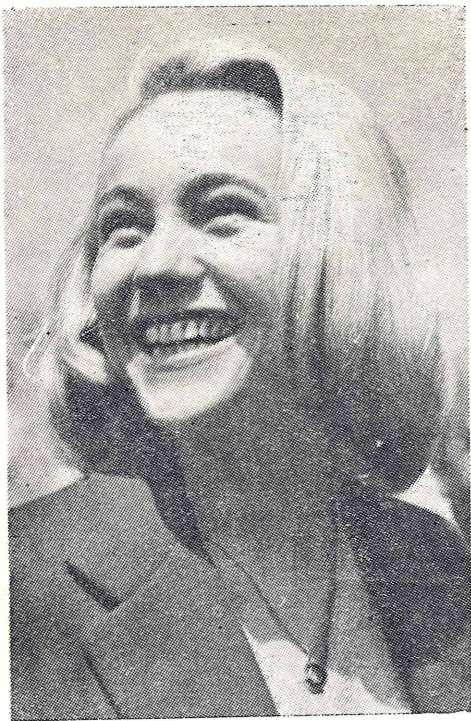


Никол Курсел

танало е само реклама, която бързо отшумява."

Никол Берже. Малката, с големи учудени очи Никол Берже разрушава всички понятия за „звездите“. Тя е направо стеснителна и ако човек не знае, че е артистка, която за четири години е играла вече в 9 филма, би казал, че е гимназистка, която сега се

явява пред обществото. Никол Берже играе за пръв път във филма на Клод Отан-Лара „Зелени жита“ по едноименната повест на Колет. Седемнайсетгодишна, без никакви актьорски познания, тя олицетворява ролята на седемнайсетгодишното девойче, което открива любовта. Филмът предизвиква голям шум, моралистите протестират, но



Никол Берже

едно е безспорно — открито е едно голямо дарование — Никол Берже. Следва период на обучение при педагожката Таня Балашова, след което постъпва в трупата на Жан-Луи Баро, с когото пътува в Южна Америка. След завръщането си тя играе с Морис Роне в „Човекът, който трябва да умре“, с Жерар Филип в „Тил Ойленшпиگل“. Понастоящем готви ролята на Жулиета, с която ще се представи на театралния фестивал редом с Ромео — Морис Роне.

Александър Каменка, продуцент. Побелялата му глава е очевидно много патила — за това свидетелствуват и розетката на офицер от Почетния легион, и титлата капитан от френската съпротива. Бидейки от руски произход, той говори отлично руски и разговорът с него е много лек — той познава много добре кинематографията на социалистическите страни, включително и съветската. Забележителен познавач на киноизкуството...

— ...Ето вече трийсет и пет години се занимавам с производство на филми. Произвел съм десетки и десетки

филми, много от тях слабовати, други по-добри. Но един мой филм остава в съкровищницата на световното кино — класическия „На дъното“ по пиесата на Максим Горки с Луи Жуве. Това не е лошо, нали? В момента съм в усилена подготовка на една съветско-френска копродукция, чийто договор е подписан неотдавна, първата голяма съвместна продукция между СССР и Франция. Темата е участието на френските летци от съветската ескадрила „Нормандия“ във войната срещу хитлеристите. Сценарият се пише от Константин Симонов и от нашия голям сценарист Шарл Спаак. Постановчикът ще бъде французин, а негов помощник — някой млад съветски режисьор. И двамата още не са определени. Би трябвало да направим и една българо-френска копродукция. Намерете интересен сюжет...

Пьер Куро е заместник-главен делегат на Юнифранс — националното обединение за разпространение на френския филм в чужбина. Чантата му е пълна с документи, снимки, данни на разположение на журналистите. В България се чувства като у дома си...

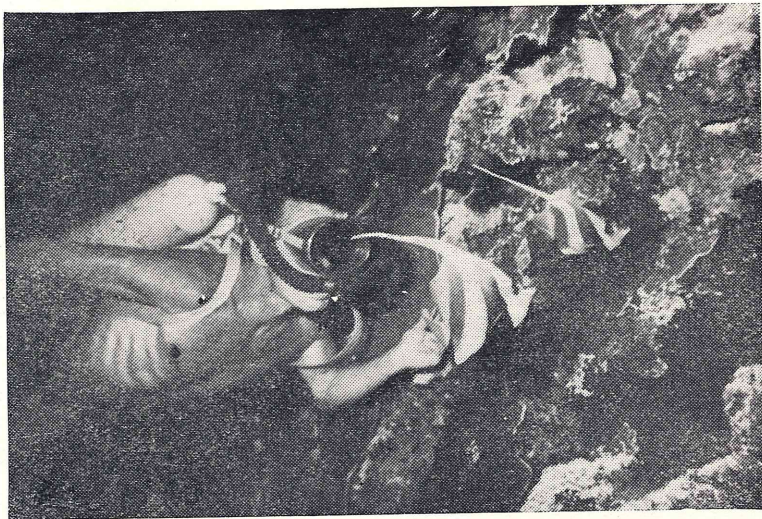
— ...защото посещавам страната за втори път. Преди 9 години дойдох тук като режисьор заедно с цяла снимачна група. Щяхме да поставим филм из живота на вашите партизани заедно с вашия режисьор Стефан Топалджиков. Обстоятелствата ни попречиха. Радвам се, че отново виждам стари приятели.

Пол Боайе е технически директор на заводите за производство на киносъоръжения „Дебри“. Особено много той се интересува от новата техника, от нашия киноцентър, от възможността ни да произведем повече филми.

Какво ни донесоха

„... С филмите, които донесохме със себе си — каза Шосери Лапре при откриване на седмицата в салона на Софийската опера, — ние се опитаме да дадем една по-пълна картина на нашето киноизкуство в настоящия момент. Тази вечер ще ви покажем две произведения, които международното жури в Кан определи като най-добри...“

Операта бе изпълнена от многобройна публика, любопитна да види „Светът на мълчанието“, този документален филм, който спечели голямата награда в Кан, оставяйки зад себе си десетки и десетки отлични игрални

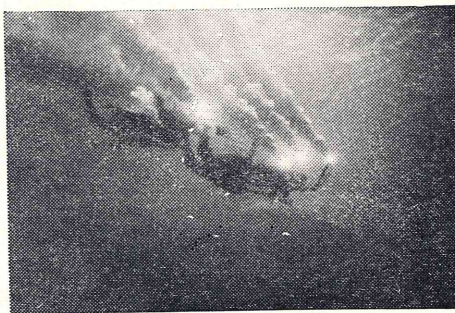


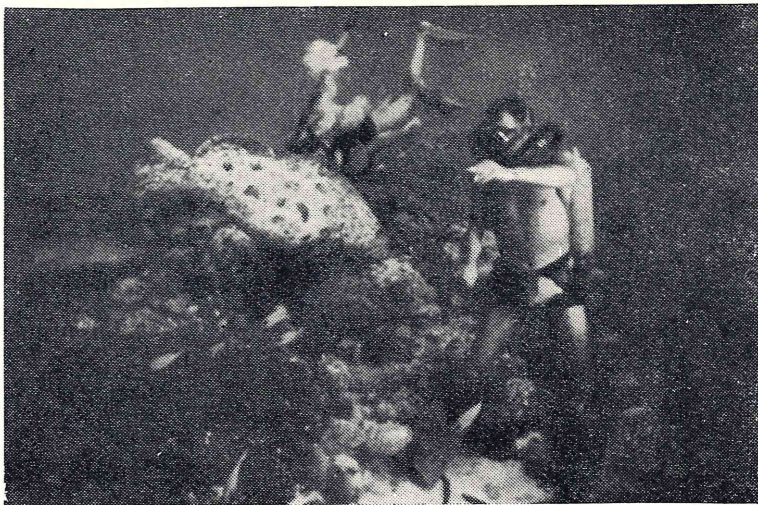
филми. В президиума бяха заели места пълномощният министър на Франция г. барон Жан де Бос, заместник-министърът на просветата и културата др. Иван Башев, гостите, кинодейци, писатели, журналисти, артисти... Приветствено слово произнесе сценаристът Анжел Вагенщайн, който отбеляза големите възможности, които сътрудничеството в областта на киното открива за по-голямото опознаване на нашите два народа в интерес на международния мир.

И когато салонът се стъмни, на екрана започна една цветна феерия, която потоци зрителя във фантастичния свят на подводните бездни. Това бе един низ от чудесни картини, една от друга по-странни, но невидени. „Светът на мълчанието“ е заснет под ръководството на любител, ако, разбира се, може да бъде наречен любител Жак Ив Кусто, морски офицер, който от двадесет години се е отдал на изучаването на морето и използва киното за своите научни издирвания. Едва през последните години той пуска на екран няколко късометражки без особени претенции, които привличат вниманието на специалистите. През 1955 г. той предприема голямо пътуване по южните морета с кораба „Калипсо“, снабден със специални съоръжения за подводни снимки — стъклена кабина под кила, подводни скутери, водолазни апарати за свободно спускане, подводни осветителни тела, както и специални камери със свръхчувствителна лента. С него пътува цяла бригада опит-

ни водолази и един млад оператор, току-що завършил киноинститута — Луи Мал. Рейсът е бурен и интересен. В резултат — на монтажната маса достигат 42 хиляди метра цветна лента. След шестмесечен упорит труд те биват доведени до 2000 метра.

Филмът поражда преди всичко със съвършенството на снимките — човек трудно може да повярва, че тази абсолютна чистота на изображението, тази изумително богата цветна гама, плавните движения на камерата са постигнати във водата, често пъти на десетки метри под повърхността. А кой знае — може би именно безкрайните простори са по-подходящи ателиета, отколкото затворените павилиони на студиите! Удивява също така майсторският подбор на материала. Филмът съдържа десетина епизода, всеки





„Светът на мълчанието“

един от които представлява шедьовър — ярък откъс от една безкрайно интересна действителност. Те са монтирани много стегнато, с чувство за ритъм и кинематографична зрелищност, като никъде обаче не се достига до евтина сензационност, макар че материалът дава пребогата почва за това. Епизодите с парада на делфините, смъртта на бебето-кашалот, „раждането“ на костенурките, потъналият параход предизвикват възторг както със съдържанието си, така и с начина, по който са направени. Да припомним само как водолазът, открил най-сетне потъналият параход, изтъргва раковините по камбаната и удря с ножа по нея. Звукът, който се понася по дъното, и далечният женски глас, изведнъж възкресяват трагедията на загиналия екипаж.

Във филма има много хумор — характерен е епизодът с Жожо, тази мързелива и лакома риба, която пречи на снимките и която водолазите са принудени да затворят в клетка. Дикторският текст, занимателен и познавателен, лек и сериозен, свързва в едно цяло иначе разхвърлените епизоди. „Светът на мълчанието“ е един паразитен документ за човешкото безстрашие, за неудържимия стремеж на човека да търси, да знае, да открива.

Вторият премиран късометражен филм „Червеният балон“ е от съвсем друг род. Това е една очарователна съвременна приказка, в която темата за доброто и злото, за дружбата и по-

мощта се третира по съвършено нов начин и открива нови перспективи пред детското кино. Едно добро момченце освобождава един заплетен в жиците червен балон. То полага грижи за него, не го оставя сам. И от благодарност балонът отвръща със същите чувства. Като кученце той се привързва към момченцето — движи се подире му, чака го пред училището, отмъщава на несправедливия учител... Но лошите деца издебват момчето, грабват червения балон и го „разстрелват“ с камъни пред стената. Балонът загива, но всички негови братя от Париж — червени и зелени, бели и розови, жълти и сини — се събират над момченцето, грабват го и го понасят към небесата...

Авторът на филма Албер Ламорис, поставил познатия ни филм „Бялата грива“, е съумял да предаде на краткия филм поезията на детската дружба, атмосферата на крайните квартали на Париж и, което е най-интересно — по майсторски начин да одухотвори червения балон. Балонът е радостен и мрачен, послушен и непокорен, той геройски се бори и накрая умира, като предизвиква истинска скръб. Колкото и чудно да е, но тази червена гумена сфера, пълна с въздух, става поетичен образ, в който някои дори търсят и символи: балонът е червен, той е затворен, освобождават го, не го пущат в училището, изгонват го от черквата, отвсякъде, лошите хора го залавят и

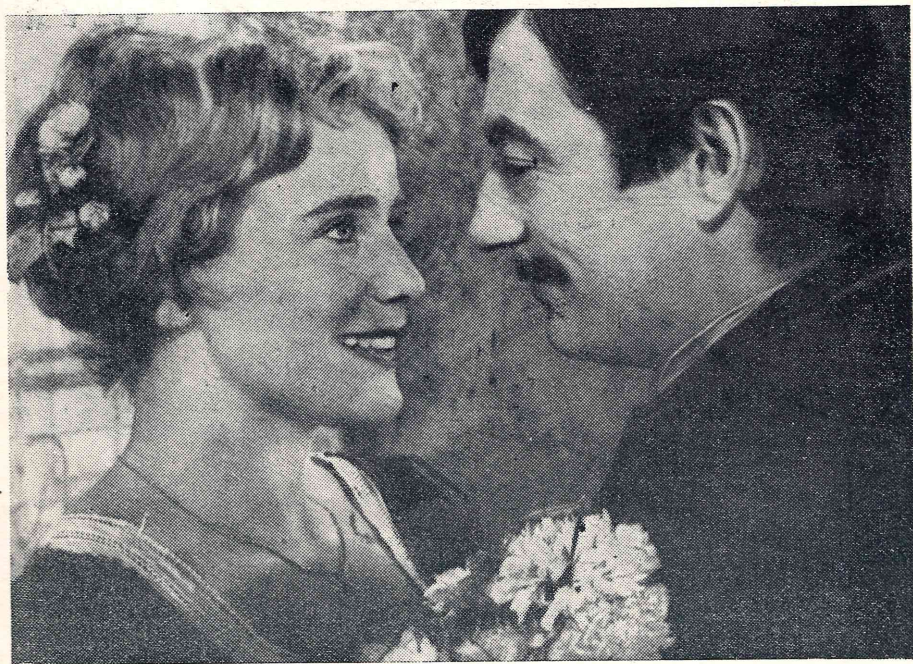
разстрелват, но на негово място идват други, хиляди и понасят доброто към вясините на щастieto...

Какво да кажем за останалите филми от сбирката? Те наистина дават пълна представа не само за състоянието на френското кино в настоящия момент, но рисуват и една доста вярна картина на Франция от миналото и настоящето...

Франция от времето на втората империя — това е „Жервез“ — тази великолепно екранизация на романа на Емил Зола „Вертеп“. Жервез заема особено място в многотомната история на семейството на Ругон—Макарювите. Тази перачка носи наследствените белези на своя дядо-алкохолик и от своя страна предава тия белези на своите деца, герои в цяла поредица романи: Нана, Етиен (стачникът в „Жерминал“), Жан („Човекът-звяр“), Клод (художникът в „Творбата“). Поставяйки в центъра този образ, сценаристите Оранш и Бост и режисьорът Рене Клеман очевидно са търсили да разкрият основните тенденции в социалните и биологичните разбирания на Емил Зола, неговия натуралистичен художествен метод. Нещо повече — в стремежа си да

останат верни на духа на Емил Зола, те са отразили и редица елементи, които в същност съставляват слабата страна на филма.

Трагичната история на перачката Жервез — нейната чиста любов, борбата ѝ за собственост, бавното и мъчително разложение на нейното семейство и накрая угасването ѝ във вертепите — е предадена с голяма реалистична сила. И ако основната заслуга за сюжета и образите е на Зола, заслугата за другото, не по-малко важно качество на филма — атмосферата на Париж през втората половина на миналия век — е на Рене Клеман. Този майстор на киното ни е познат от „Борба за релси“, „Под стените на Малапага“, „Забранени игри“. И в трите филма проличава основното му качество — способността да създава на екрана истински живот, сред правдива обстановка и атмосфера. В „Жервез“ животът кипи на улицата и в пералнята, в дома и в кръчмата — живот, пълен с противоречия, конфликти, красота и грозота. Но навсякъде — дори и в най-тежките, най-суровите сцени, там, където хората са паднали до състоянието на животни — той е съумял да



Мария Шел и Франсоа Перие във филма „Жервез“



Финална сцена във филма „Жервез“

съзре светлинките на човешката надежда, да се изтръгне от безнадеждния песимизъм. И не случайно той е разработил образа на ковача Гуже, като е вмъкнал и една съвършено нова сцена — заминаването на Етиен при миньорите... С тия промени авторите на филма подчертават своето оптимистично отношение към живота, своята вяра в човека. Но не по-малка заслуга за този елемент на светлина и човешка топлина има Мария Шел — Жервез. Тази немска артистка, която с ролята на Жервез спечели наградата за най-доброто женско изпълнение през 1956 г., притежава ценната способност да не загубва човешки образ дори и в най-отвратителните положения.

Зола писа, че в литературата трябва „всичко да се каже, за да се излекува всичко“. Филмът е верен на тази максима. Той показва много с желанието да се лекува много.

„Преминаване през Париж“ ни пренася в една друга Франция — годините на Втората световна война, окупацията, немците, черната борса, съпротивата... Но няма и помен от познатите ни филми на тази тема. Това е опит да се покаже Франция от 1943 г. през един съвършено неочакван ъгъл на зрение. Клод Отан Лара ни разказва историята на бившия шофьор Мартен (Бурвил), който за да припечели хля-



Сцена от филма „Преминаване през Париж“

ба си, се занимава с черна борса. Той трябва да пренесе през Париж два куфара, пълни със свинско месо. Това е опасно и води до разстрел. По пътя той попада на художника Гранжил (Жан Габен), който се впуска в авантурата от любов към авантюрата, от

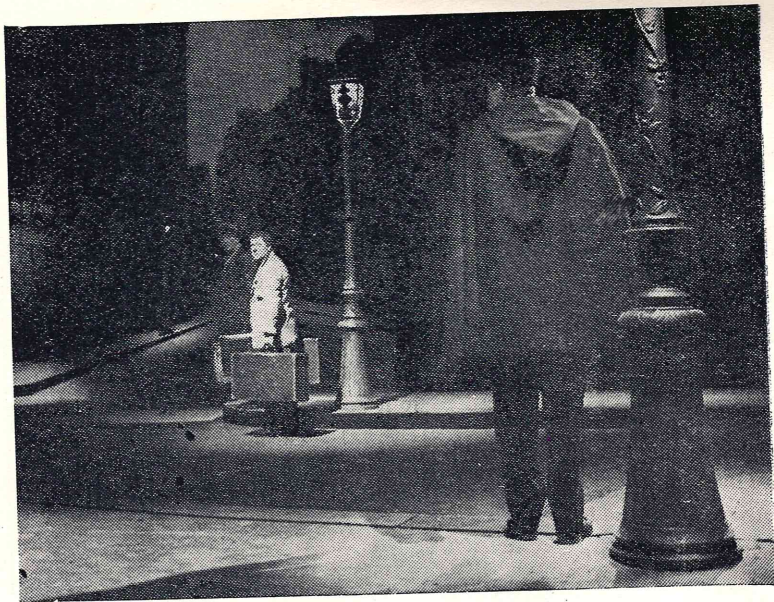


Жан Габен и Бурвил във филма „Препреминаване през Париж“

желанието да се измъкне от пустото всекидневие. И като прекосяват Париж, двамата ни разкриват не само себе си, но и този задушен, потъпкан град, в който има мошеници, предатели, сътрудници на немците, но има и много патриоти... За ролята на Мартен актьорът Бурвил спечели миналата година в Кан наградата за най-добро мъжко изпълнение.

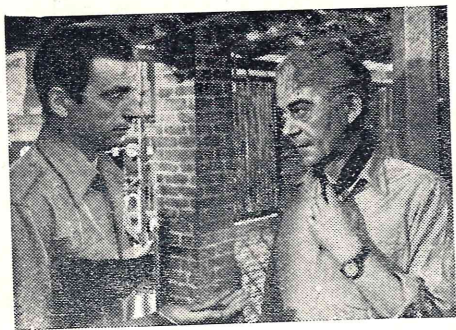
„Героите са уморени“ разработва най-важната тема на нашето време — борбата против войната. И трябва честно да кажем — това е един от антивоенните филми, който най-добре постига

своята цел, и то (и именно в резултат на това) без лозунги, без евтина политическа агитация, без преки внушения. Идеята за безсмислеността на войната, за опустошенията, които тя е нанесла в душите на хората, изхожда от сърцевината на драмата, от дълбоката същност на образите. Двама летци от миналата война — един французин, който се е бил в редовете на френската свободна авиация, и един германец, който е свалил над 40 съюзнически самолети — са изхвърлени от живота някъде в Африка. Те отлично знаят само едно — да стрелят от са-



Сцена от филма „Преминаване през Париж“

молети. Но те не желаят вече това. Те искат да живеят спокойно, искат да управляват обикновени самолети. И в това си желание те не се спират пред нищо — дори пред престъпление. Но тия, които желаят войната и които я готвят, тия, които имат интерес от нея — търговците на оръжия и хитлеристките реваншисти — пречат. Двата бивши герои загубват всичко и без любов, без пари, без приятели остават сами. Сами, но вече двама... Двама, разбрали всичко, изпитали всичко, решени никога вече да не хвърлят бомби върху училищата...



Сцена от филма „Героите са уморени“

Последната сцена, макар и твърде лаконична и без думи, е красноречива: двамата бивши врагове, ранени и изтощени, излизат от блатото и прегърнати пристъпват нагоре по брега... А от далечината се носят могъщите удари от петата симфония на Бетовен — истински призив за борба от този, който никога не се подчини на съдбата...

Оставяме настрана тънката фабула, изградена върху историята с диамантите. Тя е само повод за разкриване на основните авторови мисли, концентрирани в няколко основни епизода, като епизода на коледа. Рядко от екрана са прозвучавали такива страстни слова, заклеявящи войната, както думите на Ривьер в отговор на провокацията на предателя Северен.

Характерна черта на филма е силата — сила в идеята, сила в характеристиките, в страстите, в атмосферата — всичко е нажежено до бяло. Ив Чампи довежда на места тази сила до пароксизъм, като тук-там прескача художествената мярка и достига до самоцелност: безкрайните негърски танци, дългата борба в блатата, пробитата ръка...

Сред артистичния колектив — Ив Монтан, Жан Серве, Мария Феликс — блестя с великолепната си съдържана.

игра Курд Юргенс, най-добрият немски актьор днес.

Друг филм на съвременна тема е „Мама, татко, прислужницата и аз“, типично френско произведение, с характерната френска атмосфера, направен скромно, но с много хумор, ирония и простота. Това е един анализ на живота в средното френско семейство с неговите малки конфликти, любов, тревоги и радости. В този филм за пръв път играе Робер Ламурьо, известен френски радиоактьор, и Никол Курсел, която създава свежий образ на прислужницата. „Случаят с доктор Лорач“ е една ултрасъвременна история, в която за пръв път в киното се поставя проблемът за безболезненото раждане, а в „Необикновен случай“ големият артист Фернандел разкрива огромен си талант, като играе едновременно в шест различни роли.

Своеобразен чар носи филмът на нашия гост Андре Мишел „Вещицата“, показан на една от официалните проекции, за съжаление лошо организирана. В основата на произведението стои повестта на Куприн „Олеся“. Макар и направен от французин, филмът притежава тази чисто северна ат-

мосфера, така добре позната ни от Кнут Хамсун и Йохан Бойер. Андре Мишел много умно прокарва идеята за необходимостта от повече свобода на чувствата, от борба против суеверието. С този свой филм постановчикът се разкрива като дарование с истинско поетическо чувство — нещо, което не е твърде често явление в областта на киното. Неговите горски пейзажи, начинът, по който разкрива взаимоотношенията между инженера и вещицата, характеристиката на самата вещица са напоени с много красота и поезия. В този филм за пръв път видяхме прочутата артистка Марина Влади, както и нашия гост Морис Роне, който създаде един симпатичен образ на френския инженер, решен да се бори с изостаналостта и да извоюва своята любов.

Измежду многото късометражни филми, показани през седмицата, един се налага като изключителен документ — „Нощ и мъгла“. Когато този филм бил представен в Кан, Западна Германия протестирала. С това западногерманското правителство показва своя профашистки лик, защото „Нощ и мъгла“ не е нищо друго освен едно страшно



Ив Монтан и Мария Феликс в „Героите са уморени“



*Сцена от филма „Татко, мама, прислужницата и аз“
с участието на Никол Курсел*

припомняне за хитлеристките лагери на смъртта, където загинаха 9 милиона души. „Нощ и мъгла“ действа с потресаваща сила и събужда у зрителя волята никога вече да не допусне фашизъм. Филмът трябва да се разпространи във възможно най-много копия и да се покаже в цяла България...

Из България

Не може да се каже, че гостите са видели много нещо от България. По-

вечето време те прекараха на приеми, прожекции, срещи, разговори с журналисти и киноработници. Едно пътуване до Рилския манастир, едно посещение в Пловдив и естествено — традиционното светкавично минаване през Боянската черква... Но навсякъде гостите бяха предмет на най-другарско внимание.

София... Разходка из улиците, из Парка на свободата, снимки пред Братската могила...

— Колко спокоен е вашият град! — говори Морис Роне. — И колко зелени-



Сцена от филма „Татко, мама, прислужницата и аз“

на има в него! Истински курорт . . . И слава богу, че нямате толкова коли. Това, което ми направи впечатление у хората, е тяхната ведрост. Няма у тях това напрежение, така характерно за нашите хора. У нас животът е много твърд и човек трябва да си пробива път с лакти. . .

Дълго гостите стоят пред експонатите на етнографическия музей — български носии, домашни предмети, шевии, земеделски сечива, килими . . .

— Красиво! — възкликва Каменка. — Вие имате изумително богатство от багри и линии. Трябва да правите повече цветни филми, за да отразите всичко това . . .

В Националната картинна галерия те се спират пред произведенията на Владимир Димитров—Майстора и на Иван Милев. Особено им харесва последният.

— Голям талант! — казва Роне. — Роден художник за рисувани филми.

Той не вярва, когато узнава, че Милев е умрял преди много години.

А когато влизат в Рилския манастир и разглеждат прекрасните фрески, църквата с богатия иконостас, библиотеката със старинните книги, Хрельовата кула, килиите, дивната околност, всички са единодушни:



Марина Влади
във филма „Вещицата“



ното тракийско съкровище, изложено в пловдивския археологически музей. Те много се учудват, когато узнават, че това съкровище от чисто злато, тежко повече от 6 килограма, е било намерено от трима братя и предадено непокътнато на музея. Още повече се учудват обаче на начина, по който то е изложено — много скромно, дори бедно.

— Дайте ми това в Париж — казва Куро — и аз ще направя сензация. Та това е единствена по рода си находка в света.

И Куро замисля вече организирането на изложба от български етнографически, художествени и други експонати с център тракийското съкровище.

— Покрай тази изложба ние ще можем да пропагандираме и българския филм . . .

Отново София. Големият комплекс от сгради, разпрострял се в полите на Витоша, между Бояна и Драгалевци, задържа тяхното внимание и часове наред те го разглеждат не вече с очите на туристи, а с лупата на специалистите. Те минават през бъдещите ателиета на монтажиста, надникват в лабораториите, в кабинетите на режисьорите, в гримьорните, спират се в трите огромни павильона. Особено впечатление им прави централният павильон от две хиляди квадратни метра, висок колкото четириетажна сграда, пригоден и за синемаскопични снимки.

— Аз съм обиколил много големи страни, производителки на филми — казва Роне с нескрито удивление, — бил съм и в Мексико, и в Англия, но такъв павильон не съм виждал. Мисля, че е най-големият в Европа. За виждам ви.

— Младостта си има и своите преимущества — добавя Каменка. — Франция, родината на киното, има много студии, но повечето от тях са построени преди трийсетина години и непрекъснато сме принудени да ги разширяваме. Кърпаческа работа. Вие изведнъж ни изпреварвате с много години. Вашият киносензор отговаря на последната дума на кинотехниката. Мястото е избрано много удачно — планина, поле, гора, много въздух, близост до града — какво искате повече?

Няма съмнение, че в тия думи няма елементи на учтивост и са напълно искрени.

Тяхното мнение за себе си

Навсякъде — и особено на пресконференцията и на срещата с киноработ-



Три сцени с Фернандел от филма „Необикновен случай“

— Това е чуден декор за изграден филм. Снимайте! . . .

Пловдив. Тепетата, уличките на стария град, сгради отпреди Освобождението, къщата на Ламартин. . . Гостите усилено шракат с апаратите си.

— София е хубав град — казва Шосери Лапре, — но е все пак обикновен съвременен град. Пловдив има съвсем друг аромат — той е една странна смесица от Запад и Изток. Тук лъха на ориент . . .

Истински възторг предизвиква злат-

ниците — те биваха отрупвани с въпроси: Каква е системата на вашето филмопроизводство? Каква е стойността на вашата продукция? Как работят режисьорите с актьорите? и пр. и пр. Интерес, който гостите се стараеха да задоволят напълно.

По организационните и производствените въпроси обикновено даваха обяснения Шосери Лапре и Каменка:

— Киното е една от най-доходните индустрии във Франция. В нея са инвестирани 4.3 милиарда франка (1956 година), а носи на страната стотици милиони чужда валута. Ние нямаме държавна кинематография, а само частни производители — към 150, които произвеждат годишно над 100 филма. Изтеклата година бе най-добрата от 20 години насам — дадохме 129 филма, от които 39 са съвместни продукции. Стойността на филмите зависи от много фактори: артистите, сценария, постановчика и пр. Има филми, които струват 50 милиона, а има и за 300 милиона, защото само на главния актьор (например Бриджид Бардо) даваме между 30 и 40 милиона.

— И все пак кажете ни стойността на някой познат у нас филм.

— Моят филм „Вещицата“ — отговаря Андре Мишел — струва 90 милиона. Той е черно-бял и доста скромен постановъчно.

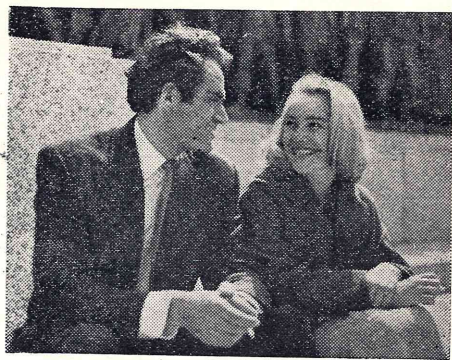
— Какъв е интересът към киното във Франция?

— У нас — отвръща Пиер Куро — има 5,726 киносалона с 2 милиона и седемстотин хиляди места. От тях 3,360 са широкоекранни.

Многократно бе задаван въпросът: „За колко време правите един филм?“

— Три месеца подготовка (обикновено при готов режисьорски сценарий), два до три месеца снимки и два-три месеца монтажно-озвучителен период. Ние пристъпваме към снимки напълно подготвени, защото вземаме павильони под наем.

— Попитахте за американския филм у нас — намесва се Куро. — Интересът на публиката към него от ден на ден сладе поради простата причина, че и качеството на американския филм пада. Нашата публика обича италианския неореализъм, английския филм, напоследък и немския. Най-много обаче тя посещава френския филм. Начело на списъка на най-много гледаните филми през 1956 г. стоят „Големите маневри“, „Преминаване през Париж“, „Жервез“, „Парижката света богородица“, „Светът на мълчанието“. Каче-



Гостите сред наши киноработници

ството е нашето оръжие в борбата с конкуренцията.

— Кого считате за най-добър френски режисьор?

— Рене Клеман — ствърщат всички единодушно.

— За най-добър кин-актьор?

— Жан Габен. — И гук всички са единодушни.

— А киноактриса?

Сега има разногласия:

— Най-известната е Бриджид Барло. Олицетворява парижанката.

— Най-характерната с Мишела Морган.

— Най-добре играе Франсоаз Розе...

— Какви течения има във френското кино, какви теми разработва то?

— Всякакви течения, всякакви теми. Никой не ръководи френското кино. Всеки продуцент прави филма, който му се харесва. Това много пъти води до слаби филми, често до хубави и винаги до разнообразие на жанровете, стиловете, теченията. Това ние считаме за сила на френското кино. Все пак може да се каже, че то в основната си линия е реалистично.

В тази връзка режисьорът Андре Мишел говори и за начина на работа на френските постановчици и артисти:

— Има два вида режисьори: тия, които има какво да кажат, и тия, които няма какво да кажат. За вторите няма да говоря. А другите не се придържат към никакъв общ основен метод на работа. Всеки работи съобразно своите вкусове и индивидуални наклонности. Така например Бресон, който постави големия филм „Осъденият на смърт избяга“, ръководи актьорите, като им казва това, което не следва да правят. Той постига удивителни резултати. Сред актьорите също има две категории: актьорите-предмети и актьорите-творци. Първите са обикновени непрофесионални актьори, които разчитат на своите физически данни и не играят в повече от един филм. Спомнете си случая с Маджорани в „Крадци на велосипеди“. Актьорите-творци са професионалисти. Те именно създават живот във филма и на тях главно трябва да се опираме.

— Правите ли разлика между актьора във филма и актьора в театъра.

— Разбира се — енергично се намесва Никол Курсел. — Техниката на актьора в театъра е една, в киното — друга. Във Франция имаме великолепни театрални актьори, които никога не са играли в кино. На екрана играта на актьора е много по-близка до живота. Същото се отнася и до езика — в киното е един, в театъра — друг.

— Кой е най-сериозният творчески проблем във вашето кино?

— Сценарният — отговаря Каменка. — Липсват достатъчно хубави сюжети, макар че имаме висококвалифицирани сценаристи, макар че плащаме до 10—12 милиона за хубав сценарий. Ето защо често се обръщаме към литературното класическо наследство (мина-

лата година направихме за не знам кой път „Парижката света богородица“). От 129 филма 90 са по оригинални сценарии, 30 — екранизации и 9 по стари, реализирани веднъж сценарии.

— Какво е материалното положение на френските киноработници?

— В настоящия момент то не е лошо. Има пълна заетост, за разлика от преди няколко години. Но страхуваме се, че това няма да трае дълго — правителството предвижда да ни отнеме част от фонда за подпомагане на френското кино. Това може да доведе до извънредно лоши резултати.

Да приключим с един въпрос, зададен в Дома на киното на Андре Мишел:

— Какви качества трябва да притежава режисьорът?

— Две качества: Първо — трябва да има характер. Второ — трябва да има лош характер...

И тяхното мнение за нас

— У вас има много ентузиазъм, младост, воля за работа, има много интелектуална свежест... — С тия думи те охарактеризираха общото си впечатление от България.

— Голямо впечатление ни направи вашата публика — казва Мишел. — Съдим по нейните реакции на нашите филми. Тя е умна, схватлива, кинематографична, с чувство за хумор. Считам, че наличието на такава публика е от много голямо значение за развитието на българското кино. Защото — нали за нея правите филмите...

— Гледахте ли български филми?

— Някои от нас видяха „Земя“, други „Ребро Адамово“, трети „Урок на историята“, както и някои късометражни. Какво е нашето мнение за тях? „Земя“ е силен филм, в който личи един талантлив постановчик със свой собствен стил и своя собствена физиономия. Интересна е българската природа, добре са разкрити повечето от образите, особено на Еню и гърбавата. Жандов положително ще направи нещо голямо. За слабост считаме една излишна експресивност в играта, както и известна разтегнатост, особено в първата половина. Изобщо втората половина е много по-добра. В „Ребро Адамово“ — обратно: много ни хареса първата половина. В нея има много настроение, атмосфера, разказът е сбит, конфликтите остри. Втората по-



Сцена от филма „Жерез“

ловина изведнъж се разкъсва. В целия филм обаче играта на актьорите е съдържана, такава игра ни допада. Маринович умее да държи актьорите. Особено ни харесаха Адем, директорът, учителят и момичето. Все пак трябва да ви кажем, че проблемът, който филмът третира, ни е доста чужд.

Единодушно е мнението на гостите за късометражния филм „Несебър“ на Ст. Топалджиков. Те го считат за отличен както по познавателните, така и по художествените му достойнства. „Такъв филм би се харесал във Франция.“

„Урок на историята“ е гледал само г. Каменка.

— Филмът безспорно вълнува, особено тия, които са съвременници на описаните събития. В него има прекрасни епизоди: пожарът, арестите, следствието и пр. Артистът Стефан Савов създава внушителен образ на Димитров. На някои места обаче филмът носи белега на една надута патетичност, характерна за някои от следвоенните съветски филми..

— Виждате ли съветски филми във Франция? Мнението ви за тях?

— Виждаме рядко, на закрити прожекции. Считаю, че златният период на съветското кино — 1925—38 г. — още не е достигнат след войната. Фил-

мите от тия години упражниха огромно влияние върху развитието на световната кинематография. „Броненосецът „Потемкин“, „Майка“, „Александър Невски“, „Чапаев“ още се въртят по нашите кина. През последно време един филм ми направи голямо впечатление: „Четиридесет и първият“. Това е голямо произведение, което искава, че съветското кино е много жизнено и че скоро ще стигне равнището на класическите си филми. Не може народ като руския да не създава голямо изкуство.

— И накрая — как оценявате организацията на седмицата?

— Организацията бе отлична — е мнението на всички. — Наистина имаше тук-таме някои пропуски, но това е неизбежно. Вие по нищо не стъпвате на фестивалите, устроени в Лондон, Берлин и Москва. Ние сме особено трогнати от симпатиите, които вашата публика засвидетелства към нас навсякъде. Това показва, че имаме в България искрени приятели. Искаме да ви уверим, и чрез вашето списание всички кинолюбители, че ние стнасяме във Франция най-скъпи спомени от България и че в наше лице вие имате най-сърдечни приятели.

Х. ОЛИВЕР

ЖОРЖ САДУЛ

КИНО БЕЗ ФИЛМ И БЕЗ ЕКРАН

Откакто киното стана универсално изкуство, то премина през два етапа. Първият етап (1900—1930 г.) — нямото кино, употребяваше стандартния филм от 35 мм. Говорящото кино, което започна в 1930 г., си послужи със същия филм, но снабден с една тонова пътечка. През този втори етап се разви цветното кино и 16 мм лента, без обаче техническата база и форматите да се променят съществено. В 1955 г. вече може да се попитаме дали вторият етап на киното не е към своя край.

Холивуд бойкотираше говорияния филм преди 1930 г. Преди 1950 г. той пренебрегваше новата техника, която в същност бе отдавна минала своя изследователски етап и се прилагаше. Той я възприе внезапно, за да се бори, както твърдеше, против телевизията. Но може да се питаме дали телевизията, вместо да конкурира киното, няма, напротив, да го засили, като увеличава неговото разпространение и техническите му средства.

Телевизията донася движещите се картини у дома. При емисията тя си служи със специални камери. Външно те изглеждат донякъде като кинокамери. Но телевизионната камера вместо филм съдържа иконоскоп. Този иконоскоп съдържа една квадратна плоча, която има хиляди фоточувствителни частици. Едно електронично приспособление увеличава вариациите на плочата, която е ед. истинска електрическа ретина. Те се преобразяват във вълни, предавани от един предавател, подобен на радиопредавател. Телевизионните постове хващат тези вълни и ги превръщат в картини. За предаването на филми иконоскопът е заменен с един диск на Нипков, перфориран кръг, който бързо се върти пред една фотоелектрическа клетка.

*

Еволюцията на филмовата лента интересува както киното, така и телевизията. Царството на целулоидния филм трая близо 60 години. То бе прекратено от негорящия филм. Но химията на пластични материали е направила голям напредък след 1940 г. Негорящият филм бе заменен в 1956 г. с една нова пластична материя, наречена кронар. Кронарт е много устойчив и може да бъде употребен в тънки ленти, което позволява да се произвеждат ролки от 600 м дължина, които са малко по-тежки от сегашните ролки от 300 м.

Но може да се попитаме дали филмът на бъдещето ще бъде покрит с емулзия и фотографически картини. Начиная от 1950 г. лабораториите в много страни са почнали да записват картини не чрез фотография, а чрез магнетични способи — върху ленти, подобни на магнетофонните. За тези записи си служат с дискове на Нипков, които превръщат светлината в електронична сила. Тъй като плочата има постоянно движение, може без неудобство да се записват електронични картини върху лента с постоянно движение. Но този способ срещна практически мъчнотии още при първите опити: една 35 мм ролка от 300 м съдържаше само половин минута представление. В 1956 г. американските химици можаха да съобщат, че са превъзможнали тези мъчнотии, че могат вече да записват два часа представление върху една ролка магнетична лента. Този способ остава в рамките на черно-белите емисии на телевизията, но няма теоретически спънки за неговото приложение в киното, нито пък за получаването на цветове. Вероятно

е обаче, че релефността на магнетичните картини още дълго време ще остане посредствена.

Телевизицията не се задоволява само с употребата на филми за своите емисии, но те ѝ служат също и за записването на емисиите. Един специален апарат — кинескоп — записва върху 16 мм лента телевизираните звук и картина. Необходими са само няколко минути (и дори 60 сек.), за да се прояви лентата и да изсъхне. Филмите на кинескоп, които се подготвят в такова кратко време за нова прожекция, позволяват съхраняването на телевизионната емисия и безкрайното ѝ повтаряне.

Голям недостатък на филма в първата половина на XX век беше липсата на чувствителност на неговата емулзия. Може да се филмира една сцена през нощта, в добре осветена зала или в най-добре осветените улици на някой голям град. Но след това трябва да се прибегва до ултрачувствителни емулзии или до способа латенсификация, който засилва бледата картина чрез специално проявяване след снимките. През 1955 г. се считаше за подвиг реализирането на документалния филм „Париж нощем“, изцяло съставен от нощни сцени, снети без прожектори и без допълнително осветление.

Студийната камера остава инвалид. Тя се движи тежко върху патерици или е бутана в малка количка от няколко машинисти. Полусляпа, за да вижда, тя имаше нужда от многобройни прожектори, чието нагласяване траеше няколко часа...

Но ето, че телевизионната камера я превъзхожда в два пункта. Тя има по-чувствително око и може да вижда в полумрака. Освен това, тъй като тя превръща картините в модулиран електрически поток, последните могат да бъдат интенсифицирани така, както шепот пред микрофона може да стане оглушителен, когато го засилят с електричество.

Техниката на телевизионната камера позволява следното предвиждане: Ще дойде ден, когато студийната камера няма да е вече инвалид. Тя ще се смали на обектив и иконоскоп, големи колкото порткал, които ще могат да се държат в ръка както микрофонът на радиорепортера. Тънък кабел ще свързва тази бъдеща камера с лаборатория върху камион, която ще изработва 35 мм оцветен и озвучен филм две минути след снимането, и този филм ще може веднага да бъде прожектиран върху екран. Но фотографическата лента ще бъде щастливо заменена с един „магнетофон за картини“. Звукът, картината и цветовете ще бъдат едновременно записани върху непрозрачна лента.

Царството на киното-око ще започне с тези микрокамери, които, почти невидими, ще се движат по улиците и сред тълпата. Те ще направят революция в мизансцена и още повече в документалния филм, в репортажа и т. н. Нови жанрове филми ще се родят и киното ще надмине окончателно печатницата.

*

Високата цена на лентата е голяма спънка за разпространението на филма. Магнетическото записване може до голяма степен да премахне това неудобство, защото ще произвежда картината, звука и цвета без скъпите операции на проявяването и тиража. Нищо не пречи някой ден една индустрия от голям мащаб да доставя на цената на книжните серпентини почти безкрайно трайни магнетични ленти, върху които ще може безконечно да се записват картина и звук.

Тогава всеки собственик на телевизионен апарат ще може да си записва спектакли така, както днес собственик на магнетофон записва концерти и радио-емисии. Всеки ще може да прожектира класическите произведения на киното и последните кинопрегледы или да ги гледа върху екрана на една усъвършенствувана телевизия, която превръща магнетичните филми в картини, цветове и звук.

Съюзът между киното и телевизията трябва рано или късно да направи революция в разпространението. Още през 1945 г. беше възможно да се прожектират върху голям екран телевизионни картини. Този способ беше достатъчно усъвършенствуван, за да може телевизията върху голям екран да бъде представена на фестивала в Лондон през 1951 г. и сетне в няколко парижки зали, където бяха прожектирани церемониите по случай коронясването на английската кралица Елизавета. По същото време в Съединените щати бяха открити 200—300 телевизионни зали. Тогава се отдаваха на различни предположения. През април 1950 г.

Спирос Скурас от компанията „Фокс“ приветствуваше времето, когато чрез спектаклите, телевизираните в залите, представянията на Бродуей ще се гледат в най-отдалечените краища на САЩ. От друга страна, смятаха, че в близко бъдеще разпространението на филми ще става посредством областни емисионни станции, които ще доставят програми на 1000 или 2000 зали. Тази перспектива беше особено привлекателна за магнатите от Холивуд. По този начин те можеха да създадат абсолютен монопол на разпространението. Директорът на залата ставаше тежък чиновник, чието задължение беше да натисне едно копче, за да се появи на екрана програмата, предавана от областния предавател. Разбира се, вълните на тези предаватели щяха да бъдат „шифровани“, за да не бъдат улавяни от частни телевизори.

Тези предвиждания обаче не се осъществиха. След първоначалния успех, дължащ се на любопитство, телевизионните зали бяха напуснати от зрителите. Защо да се местят, за да отидат да видят върху голям екран с цената на билет един филм, който могат да видят у дома безплатно? В 1955 г. малкото останали телевизионни зали показваха само някои особено интересни мачове. Запалянковците изпитваха удоволствие през време на мача да се отдават на чувствата си сред компания в залата така, както на стадиона. Но неудобството на такова предаване беше, че не можеше да се повтаря през целия ден и поради това се явяваше търговски неизгодно.

Освен това пролича, че разпространението на телевизионни програми изисква огромни капиталовложения за нова техника, без да е налице перспектива за незабавна голяма печалба. За да избягнат изплащането на заплати на млекарите, които доставят белите бутилки мляко по домовете, големите компании предвиждат ли да въведат мрежа от тръби, които да докарват млякото в кухните на потребителите? Очевидно, не.

Самият Скурас се отказва от своите утопически проекти и възприе синемаскопа и панорамичния екран. Тази техника, която изисква пределно ясно изображение, изключва за още продължително време всякакво предаване по телевизията. Но такова предаване може да се окаже осъществимо в едно недалечно бъдеще при съюз с магнетични картини. Една централа ще предава веднъж на седмицата програми, които ще се записват автоматично в залите на магнетична лента. Тази лента ще се върти през цялата седмица и няма да има нужда от кинемеханик, тъй като програмата ще се побира в само една ролка, която ще може да служи неопределено дълго време. На края на седмицата картина и тон ще бъдат изтрети и лентата ще послужи за магнетичен запис на нова програма.

Като се има пред вид бързото развитие на техниката, можем да си представим, че преди да настъпи годината 2000, правоъгълният екран ще излезе из употреба поне за някои представления. Синерамата вече ни навежда на мисълта да подхванем идеята на синерома, замислена през 1900 г. от Гримоен Сансон. В 1955 г. Уолт Дисней инсталира близо до Холивуд един атракционен парк — Диснейланд, където функционира една циркарама. Зрителите са настанени в центъра на една цилиндрична зала. Като вдигат глава, те забелязват върху стените раздвижена панорама — 11 екрана покриват пълния кръг на техния хоризонт. Но тази атракция е още в основния си стадий, защото има празнини в панорамата — 16 мм прожекторни камери са поставени в интервалите между екраните, които са разделени с черни ленти. Но тези камери биха могли да бъдат поставени в една централна кула и тогава хоризонтът ще бъде покрит с движещи се картини без прекъсване.

Предвидят се и други зали, където зригелите ще бъдат настанени като в римска арена. На централната pista ще бъде монтиран цилиндричен или полусферичен екран и проекцията ще бъде прозрачна.

Постиженията на Фред Уалър, демонстрирани в неговата перифера на световното изложение през 1939 г., позволяват да се предвижда една зала, която няма да има цилиндрична форма, а форма на полукълбо. Настанени върху една трибуна, зрителите ще се намират в центъра на кълбото и където и да отправят погледи, те ще виждат движещи се картини, така както човек, който си движи главата, вижда наоколо природата с нейното непрекъснато движение и разнообразие.

При поставянето на зрителя не вече пред екран, а сред оживени картини, могат да се получат поразителни ефекти. Публиката тогава ще бъде така непосредствено вмесена в действието, че ще се превърне почти в действащо лице. Може да си представим усъвършенствувани планетариуми, които ще пресъздават междупланетни пътешествия, или пък да поставим съвременната публика сред големи исторически събития, възстановени чрез една грандиозна постановка...

Но трудно е да си представим, че всичките бъдещи зали ще си служат с тези техники. Вместо да завладяват цялото киноизкуство, те ще родят по-скоро циркове и атракции от нов вид. Може да се предвиди, че цилиндричните и сферичните екрани няма постоянно да се употребяват по цялата им повърхност.

Променянето до безкрайност на формата, големината и разположението на картината е станало едно изискване на съвременното киноизкуство. Аabel Ганс, който създаде навремето тройния екран, не греша, като възлага големи надежди на **поливизион**, истински църковен орган на движещи се картини, голям оптически оркестър, в противовес на соловите цигулки на съвременното кино. Три, четри, десет екрана, които показват едновременно (или не) различни сцени, това е поливизионът. Той разкрива пред киноизкуството огромни перспективи. Той ще открие и един нов жанр, който обаче няма да стане универсален...

Многобройни екрани, сферични екрани, цилиндрични екрани... Някои отиват още по-далеч — те чисто и просто премахват екрана, превърнат вече от синерамата и стереокиното в пластинки и тънки жички. От 1940 г. някои специалисти работят върху следната задача: възпроизвеждане на картина не върху отражаваща плоскост, а в пространството, чрез електронични средства. Получени са вече експериментални резултати, които засега се ограничават до няколко определени точки. Но те откриват една изумителна перспектива — възпроизвеждането на движещи се картини в три измерения в пространството.

И така предстоят да се осъществят мечтата, която преследваха в средните векове някои утописти — възпроизвеждането на хора, които ще вървят и говорят не върху екран, а на сцена. Около тях ще се раздвижат в релеф многобройните аспекти на природата. Тогава ще бъде практически невъзможно за зрителя да различава истинските актьори от тяхното електроническо възпроизвеждане в релеф, цветове и движение.

Нека изоставим сега тези далечни перспективи, които ще познат може би само зрителите на XXI век. Но много преди годината 2000 разпространението на магнетичните картини може да открие за света на картините онези практически възможности, които са вече отдавна достояние на света на звуците чрез магнетофона.

Филмирането ще стане достъпно за всички, почти безплатно, тъй като магнетичните ленти могат да служат неопределено време. Учените, учителите, учащите се, журналистите ще се научат да си служат с „оптическия магнетофон“ така, както си служат днес с писалката и пишещата машина. Човечеството ще може тогава да се изразява чрез картини не по-зле, отколкото с писаното слово. Студентът ще може да си послужи с киното за своята дисертация така, както с машинопис, и да вмъкне в нея цитати, взети от филмотеката на своя университет.

Един прост механизъм ще позволява на телевизорите във всеки дом автоматически да записват на лента всяка сутрин един филмиран вестник, който ще може да се гледа по всяко време и колкото пъти се пожелае.

Със снимачните камери ще си служат не само операторите, но и публиката. Поемите ще могат не само да се пишат, но и направо да се предават в картини, и комбинациите от картините, взети от действителността, ще открият за човешкото въображение неограничени перспективи.

Тези перспективи въодушевяват дори когато остават далечни и неизяснени. Но те не бива да прикриват една съществена реалност — техниката не може сама да преобрази и революционизира киното. И в този пункт основаната на печалба филмова индустрия влиза в противоречие с разпространението на културата чрез филма. В западните страни най-напредналата техника зависи от монополите, които са закупили патентите и които често пъти си служат с тях не за да движат прогреса, а за да го спират.

Няколко опита са били направени в САЩ за предаване на телевизионни програми не по радиото, а по кабели, защото тази напреднаваща техника би позволявала да се накарат потребителите да плащат минутите спектакъл по тарифата за телефонни разговори. Тези опити пропаднаха — хората предпочитаха да хващат

емисиите безплатно. Но телевизионните програми, хващани от 40-те милиона индивидуални малки екрани в САЩ, са напълно подчинени на рекламата, и стремежът към печалба се налага над изкуството. Минутите и часовете от емисиите се купуват на едро и на дребно от търговските фирми, за да хвалят стоката си. Рекламите за очистително прекъсват симфонии на Бетовен, а най-кретенските търговски скечове подправят романите с продължения, предназначени за бавно развиващи се... Телевизията може да гравитира в същата финансова орбита като радиото, но вътрешните съперничества на свърхмонополите не ѝ позволяват например да предава новите филми.

Да приемем, че радиоапаратите и телевизорите се увеличат утре със същия ритъм, както и сега, а новите кинокамери позволят почти безплатно да се записват, запазват и показват новите филми, киното тогава внезапно ще престане да е „изгодна“ индустрия и има сериозни изгледи монополите да спъват масовото разпространение на един истински „оптически магнетофон“.

Такива противоречия не съществуват в социалистическите страни (СССР и народните демокрации), но тези страни още дълги години ще насочват усилията си към изграждането на тежка индустрия, без да могат да отделят онези огромни капиталовложения, необходими за създаването на такива апарати. Предварителното условие за въвеждане на оптически магнетофон е електрификацията на страната, а в огромния Китай само 5 на сто от населението се ползваше през 1950 г. с електричество.

Нека се опитаме да обхванем мислено земното население. В 1950 г. повече от половината от хората не знаеха да четат и пишат и страдаха от глад. Нашият век има задължението да им донесе култура чрез киното, но той трябва също и на първо място да им осигури хляб или ориз... Киното на бъдещето е преди всичко функция на модерните времена. За да станат нашите предвиждания близка реалност, необходим е миролюбив и единен свят, в който ще изчезне огромното неравенство между народи, социални класи, области. Един час летене със самолет дели в Латинска Америка или Океания прохладната зала, където се проектира последният „луксозен атомен свърхсинемаскоп“, от девствения лес, където голи хора получават огън чрез триене както в най-отдалечените времена на праисторията. Нека се занимаем тогава след нахвърлената наброска на бъдещите времена с панорамата на съвременното кино, с неговия нов подем и неговото поразително неравенство.

Преведе: Жак Шемтов

ЖАН ГАБЕН — ПЪРВИЯТ АКТЬОР НА ФРЕНСКОТО КИНО

През време на седмицата на френския филм у нас имаме възможност да се срещнем чрез екрана с един стар познат — френския киноактьор Жан Габен. Наистина годините вече са сложили отпечатък върху неговото лице, но той не е загубил нищо от своето актьорско обаяние, което помним в продължение на повече от двадесет години. Днес Жан Габен безспорно е най-талантливият френски киноактьор, „първият актьор на френското кино“, както единодушно го наричат кинокритиците. Своята популярност той дължи преди всичко на непринудеността и човечността на създаваните от него образи, които винаги са вълнували зрителите, карали са ги да заживеят със съдбата на неговите герои, да ги обичат, да се учат от тях, вдъхвали са им вяра в живота.

*

Детството на Жан Габен е било много сурово. Той се е родил в скромно семейство. Баща му бил певец и музикхолен актьор, който никога обаче нямал щастието да излезе извън кръга на посредствеността и неуспеха и през целия си живот останал с несбъднати амбиции. Това може би е било най-голямата причина, за да възлага всичките си надежди върху сина си. Синът трябвало да успее и с този успех бащата да получи своето удовлетворение. Баща му се казвал Жорж Монкорж, а на сцената — Габен. Той използвал всяка възможност, за да насърчава сина си към театралната кариера. Но младият Жан Монкорж въобще не искал да чуе за театъра. Той изпитвал антипатия към професията на баща си и мечтаел да стане локомотивен машинист. На шестнадесет години той напуска училището и в продължение на три години работи като строителен работник и леяр.

Но баща му не го оставял на мира и продължавал да настоява да се опита на сцената. В 1923 година Жан постъпва като фигурант в Фоли Бержер. Но стъпил веднъж върху сцената, той вече никога не слезъл от нея. Кариерата му като певец и балетист в театъра била много бърза. След като се проявил добре в Фоли Бержер, започнали да го ангажирват и в другите варietetни театри, където играел наедно с много изтъкнати френски актьори. Репертуарът на ревю-спектаклите бил много лек, но младият момък се стремял да овладее изразните средства, учил се от такива известни актьори като Дранем, Люсиен Бару, Мистингет и др., ставал актьор. Той взел името на баща си и станал Жан Габен.

Запитан веднъж каква оценка дава на актьорските качества на Жан Габен, известният френски кинорежисьор Жан Реноар казал: „Напомня ми Чаплин. И двамата са дошли от ревютата и музикхоловите и аз мисля, че това е било от най-голяма полза за тях...“ Режисьорът на „Великата илюзия“ безспорно има право, защото музикохолният театър винаги е бил прекрасна школа за актьора. Там той играе пред много взискателна публика, която не прощава и най-малката грешка, сбъркано движение или невярна интонация, тя лесно се ентусиазира, но може да бъде и безмилостна. Затова актьорът трябва да се научи да бъде естествен, прост, подвижен, да завладява зрителите с правдивостта и непринудеността си. Думите на Жан Реноар могат да бъдат подкрепени и с факта, че мнозина от най-добрите актьори на френското кино са се формирали в музикохолните театри — Ремю, Фернандел, Арлети, Люсиен Бару и др.

Към 1930 година Жан Габен вече се е утвърдил като добър млад актьор, непосредствен, подвижен, забавен и приятен. По това време той бива привлечен на работа в киното. Всеки, който познава добре историята на френското



кино, знае каква бъркотия представляват неговите първи говорящи филми. Това е царството на оргията на звуковете, шумовете, звуковите ефекти, песните и нескончаемите разговори — надпревара да се излюстрират възможностите на звуковото кино. Затова и в студиите се снимат предимно филми-ревюта, водевили, комедии и оперети. Това довежда до привличане в киното на голям брой актьори от ревютата и вариететата. Между тях е и Жан Габен. Говорящият филм за него не е трудност, както е бил за мнозина от киноактьорите на немия филм. Той има школуван глас от сцената и умее да говори свободно пред микрофона.

В периода между 1930 и 1934 година Жан Габен участва в единадесет филма и се утвърждава и като талантлив киноактьор. Това са най-различни филми, в по-голямата си част с повече търговски, отколкото художествени ка-

чества. „Всеки със своя шанс“ е комедия, чието действие се развива из нощните локали, „Мефисто“ е полицейски приключенски филм, „Любовта побеждава всичко“ е друга кинокомедия, следват „Довиждане, щастливи дни“, „Белите робини“, „Хубавата морячка“, „Ескадронът се забавлява“, „Тунел под океана“ и др. Най-значителен измежду тях е „Пари-Бегун“ на италианския режисьор Аугусто Дженина. Въпреки че болшинството от тези филми са леки комедии и сантиментални мелодрами, той успява да се наложи със своята индивидуалност, която в някои отношения се приближава до тази на вече много популярния Морис Шевалие, а в други — до онази на Албер Прежан, и двамата утвърдени като образи, близки до народа, много популярни и любими на зрителите — истинска гордост на френското реалистично кино.

Още в 1933 година един журналист писал за Жан Габен: „Успехът ни най-малко не главозамаля това момче, което е преминало през много тежко детство. Той е запазил чист езика на своята младост. Той може да бъде охарак-



*Жан Габен и Жул Бери във филма „Трагична зора“
на режисьора Марсел Карне*

теризиран с три думи: сърдечен, непринуден, бликащ от здраве. В неговия образ има много простота и много жизнена философия". Статията била озаглавена „Жан Габен, един добър актьор“, а името на журналиста било — Марсел Карне!

*

В киноактьорската кариера на Жан Габен преломната година е 1934. Той играе в четири филма — двата са по-слаби, по стария маниер на ревюто, с което той вече се прощава. По-интересни са другите два. С първия от тях „Мария Шанделен“ той навлиза в един нов за него жанр в киното — драматичния. Това засилва неговите амбиции, защото и изискванията на публиката към него като актьор вече били по-големи. Ролята на Франсуа Паради във филма допаднала много на Жан Габен. Авторът на романа Луи Хемон така описва героя: „Светли очи, спокойни и уверени, усмивката скромна, правилни черти на лицето, говори малко и във всички случаи показва изключителна простота.“ Без сам да знае, авторът е описал в същност образа на Жан Габен. Въпреки че във филма има много нови и свежи неща, „Мария Шанделен“ не е филм с големи художествени достойнства. Отличителното в него е актьорското изпълнение на Жан Габен и Мадлен Рено, което завладява зрителя със своята простота, непринудените диалози, спокойствието, което лъха от двата пределно човешки образа.

Не всички са във възторг от играта на Жан Габен, намират се критици, които твърдят, че в естествеността и непринудеността на Жан Габен няма нищо изключително, защото в същност той играел себе си, бил киноактьор по рода, играел всичко еднакво, без да изхожда от идеята, заложена в образа, и пр.

За това, че някои от образите на Жан Габен във филмите са сходни, не е виновен той, а режисьорите, които му възлагат близки по характер и изпълнение образи. Онези, които го познават по-отблизо, знаят много добре, че той работи усилено над ролите си. За филма „Човек-звяр“ например той доброволно се заема да завърши курс за локомотивен машинист. Ярък пример е ролята му на Пилат Понтийски във филма „Голготата“ на Жулиен Дювие. Тук неговият образ няма нищо общо с познатия „тип Габен“. В своята книга „10 години френско кино“ Освалдо Кампаси казва: „Когато Пилат разтваря ръцете си в жест на пълно безразличие към съдбата на Христос, ние с трудност бихме разпознали в този изразителен жест познатия Жан Габен.“

Своего високо актьорско майсторство той показва в следващите три филма на Жулиен Дювие в периода 1934—36 година. Жулиен Дювие е известен като режисьор, който отделя много внимание на актьорското изпълнение и индивидуализацията на образите, и тяхното сътрудничество се оказва плодотворно. Макар и не много издържани в драматургическо отношение, образите, които той създава в „Бандитът на Казба“ („Пепе льо Моко“) и „Ла Бандера“, са очигледно явление във филмите на Жан Габен — благодарение на неговото реалистично изпълнение са били спасявани много филми със слаби сценарии. Третият филм „Хубавата бригада“ е най-издържан. Той засяга един парлив проблем на капиталистическата действителност — безработицата — и дори се опитва да посочи начин за неговото решаване — колективния труд и работническата солидарност. Образът на Жан, който създава във филма Габен, е нещо ново не само за самия него, но и за френското кино въобще — образ, очистен от всякаква фаталност, изпълнен с оптимизъм и вяра в живота, чист и човечен, който завладява и вълнува зрителя.

След доста продължителното сътрудничество с Жулиен Дювие на Жан Габен се удава възможността да работи под ръководството на един от най-опитните режисьори на френското кино Жан Реноар. По това време именитият режисьор е замислил да постави върху екрана известната творба на Горки „На съдното“. Дълбоките човешки проблеми на героите, бивши човече, които съдбата е събрала в приюта, привличали особено много Реноар. Той поверява ролята на Васка Пепел на Жан Габен, който успява да създаде незабравим образ, изпълнен с човечност, благородство и нетърпимост към несправдите. Този образ утвърждава Жан Габен като първостепенен актьор. Този образ има и



Жан Габен във филма „Мартин Романяк“

друго важно значение — той утвърждава сътрудничеството между него и Реноар, открива им пътя към тяхната обща творба, може би най-голямата в досегашната творческа дейност и на двамата -- филма „Великата илюзия“.

Сюжетът на филма този път е исторически и засяга периода на Първата световна война. Група френски военнопленници се намират в един германски лагер, откъдето успяват да избягат. Във филма е залегнала идеята, че войната е голямо бедствие, което изменя нормалния живот на хората, поставя ги в положение да се бият заради интересите на шепа алчни авантюристи, които имат интерес от нея. Във филма е прокарана определена пацифистична тенден-

ция, отправен е повик за международна солидарност и призив срещу войната. Сам Ренонар казва: „Направих „Великата илюзия“, защото съм пацифист. Ще дойде ден, когато хората с добра воля ще намерят път към разбирателството. Циниците ще възразят, че тези ми думи са израз на една наивна вяра. Аз обаче съм убеден, че показвайки върху екрана една неподправена истина, допринасям за осъществяването на един от идеалите на човешкия прогрес.“ И наистина в навечерието на Втората световна война филмът допринася много за разобличаването на милитаристичните планове на хитлеристка Германия, буди световната съвест към бдителност срещу новата надвиснала опасност. Не случайно фашистката цензура не разрешава филма. При влизането си във Виена нацистите публично унищожиха всичките копия от филма. Образът на Маршал във филма „Великата илюзия“ е замислен и изпълнен напълно реалистично. Той е типичен образ на френски работник, много близък до образите на другите френски работници, създадени от Жан Габен, но много по-издържан и завършен. Намираме се в 1937 година. Дошло е времето, когато Жан Габен вече се е утвърдил като най-значителния френски киноактьор, положение, което той запазва и до днес.

Съвсем естествено е при това положение той да получава много предложения. И той участва в много филми — „Тримата дяволи“ на Николас Фаркас, „Известие“ на Раймон Руло, „Зовът на любовта“ на Жан Гремийон, „Кораловият остров“ и др. Но в сравнение с „Великата илюзия“ това са второстепенни филми и не прибавят нищо към неговата актьорска кариера.

Едва в 1938 година режисьорът Марсел Карне му дава възможност във филма „Кеят на мъглите“ да прояви отново високите си актьорски качества. Жан Габен изпълнява ролята на убиеца и беглеца от затвора Жан, който се среща с девойката Нели (Мишела Морган), която се опитва да го спаси. Във възникналата между тях любов е изявен протестът срещу несправдите на живота в буржоазното общество, което убива всичко човешко у хората. Силно трагичен образ Жан Габен създава и във филма „Настъпва денят“ („Трагична зора“) — 1939 година. И в двата тези образа обаче е прокарана една песимистична тенденция за самотността, за обречеността пред ударите на съдбата, за невъзможността да има чиста любов — всички тези любими „трагични“ проблеми на буржоазната естетика и морал. Те достигат своята кулминация във филма „Буря“ на Жан Гремийон, в които той има за партньорка пак Мишела Морган. Филмът обаче не успява да излезе на екран поради нашествието на германците в 1940 година. Сам Жан Габен като повечето от френските кинодейци е принуден да напусне Франция и заминава за Америка.

Дейността на френските режисьори и актьори в Холивуд в същност е художествен провал. Това се отнася за всички филми, в които те са работили през периода 1940—45 година. Причина за това е грубото незачитане на актьорските данни и режисьорското майсторство на френските кинодейци, желанието да бъдат подчинени на Холивуд, който желае да ги включи в своите шаблонизирани рамки, ръководен само от търговски съображения, и най-вече да използва тяхната популярност сред кинозрителите по целия свят. В Холивуд Жан Габен участва в два филма — „Прилив на любов“ на режисьора Арчи Майо и „Измамникът“ на Жулиен Дювие. И двата филма не са принос нито в киноизкуството, нито в кариерата на Жан Габен. В 1943 година Жан Габен се присъединява доброволно към току-що формираните освободителни френски морски сили, в които служи до 1945 година. Той бива награден с две високи военни ордени: Военен орден и Военен кръст.

*

Първият следвоенен филм на Жан Габен е „Мартин Романяк“ на режисьора Жорж Лакомб (1946 година). Филмът е една объркана история на любов, ревност и убийство, която е много сходна с интригата на „Бандитът на Казба“. Следният му филм е „Огледало“, в който играе шефът на една гангстерска банда. И двете роли са неуспех за Жан Габен. Едва във филма на Рене Клеман „Стените на Малапага“ той отново се връща към онзи образ, който е близък до образите от миналите му филми.

През август 1949 година Жан Габен започва работа по филма „Мария от пристанището“. В този филм наново се събират Габен и Марсел Карне, с

тях е и целият колектив, който в миналото е създал хубави творби. За Карне този филм е голямо изпитание. Няколко години след войната той не е направил нищо забележително — говори се вече дори, че той не е в състояние да прави хубави филми. Затова с „Мария от пристанището“ той желае да се реабилитира. Сега той е един нов Карне, нов във филма е и Жан Габен. Атмосферата на филма не е вече блуждаеща, неопределена, лирично мъглива, както от времето на „Кейт на мъглите“. Няма я вече символичната обстановка, в която се движат не хора, а олицетворения на идеи, чувства и душевни състояния. В „Мария от пристанището“ атмосферата е ясна, конкретна, градът е типичен френски малък град, хората са характерни, образи — портрет на френската дребна буржоазия. Този филм разкрива Марсел Карне в друга светлина: с верен усет към действителността, конкретен, правдив, прецизен и най-важното — добър психолог. Това е първият филм на Жан Габен, в който новият му образ на дребен буржоа е предаден правдиво и убедително — той е първата следвоенна победа на Жан Габен. Това е началото на втория му триумф във френското кино.

*

Характерно за работата му в следвоенния период е, че той вече решително създава разнообразни образи. Той не носи вече само каскет, цветни ризи или тъмни ризи със светли връзки и евтини горни дрехи, а започва да се облича елегантно, с дрехи от хубав плат и добре ушити, облича дори и смокинг. Той вече не е само безработният, войникът от колонии, железничарят и металургът, а го виждаме като собственик, съдия, лекар и пр. За това, че Жан Габен до известна степен изменя на своите пролетарски образи, разбира се, не трябва да търсим вина само в него. Въпреки привидната външна разлика той все пак играе с присъщата си завладяваща непринуденост. Причината се корени много по-дълбоко — в изменилата се обстановка в самата Франция, в загубената жизненост на френското кино, неговата отчужденост от съдбата на широките народни маси. Сега, след войната, то трябва наново да търси своя път и колкото по-скоро тръгне по тоя път, толкова по-скоро ще се върне към своите любими образи и Жан Габен, макар и вече с посивели коси.

Наскоро той има възможност да създаде образ на железничар във филма „Нощта е моето царство“, на бивш боксьор във „Въздухът на Париж“, на шофьор във филмите „Хора без значение“ и „Газ-ойл“. Тези филми го връщат към традициите на хубавите образи от миналото. Той сякаш е възроден, повишило се е настроението му, образите му стават пак близки на зрителите и той достойно заема първо място в техните симпатии. Един след друг следват филмите му „Виктор“ на Клод Хайдеман, „Удоволствието“ на Макс Офюлс, „Часът на истината“ на Жан Делануа, „Буфери“ на Гуидо Бриньоне, „Последната им нощ“ на Жорж Лакомб, „Девојката от Рено“ на Жан Гранжер, „Грисби“ на Жак Бекер, „Френски Канкан“ на Жан Реноар и др., средно по 4—5 филма годишно. Многото филми донасят и богато разнообразие на образи, които разширяват актьорския диапазон на Жан Габен, дават възможност да се прояви неговата зрялост. Сега той има възможност да създава повече образи, да осветлява повече проблеми от живота на френското общество. И всичките му образи са винаги изпълнени с подкупваща човешка простота. Днес Жан Габен е по-улегнал и по-разсъдлив и, както казва Марсел Карне: „Понаедриал, с по-тежка стъпка, попрегърбен под тежестта на годините и на жизнения опит — единственият актьор във Франция, който по драматична сила се доближава до Ремю.“

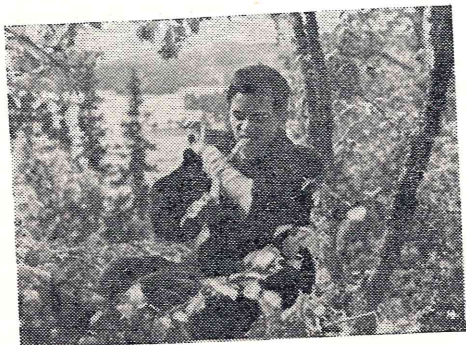
Нови филми на нашия екран



„УРОК НА ИСТОРИЯТА“ — съветско-български цветен игрален филм. Този филм е посветен на героичната борба на великия син на българската работническа класа Георги Димитров в провокационния Лайпцигски процес през 1933 год., където той без остатък разобличи варварския лик на фашизма и доказа необходимостта да бъде бит навсякъде до пълното му унищожаване. Сценарий и постановка — Лев Арнщам, оператори Ал. Шеленков, Чен Ю-лан. В главните роли Ст. Савов, Цв. Арнаудова, Ив. Тонев, В. Лине, Б. Бурляев, Ап. Янички, Ю. Аверин и др.



„ТАНЦЪТ НА СЛОНОВЕТЕ“ — английски филм, създаден по разказа на известния английски писател Ръдиард Киплинг „Тумай — водач на слоновите“. Филмът разкрива драматичните преживявания на малкия индиец Тумай сред джунглите, чиято мечта да стане ловец на слонове се осъществява. Сценарий — Джон Колиър, постановка — Р. Флаерти, З. Корда. В главните роли Сабу, В. Е. Холуей, У. Хюд, Б. Гордон и др.

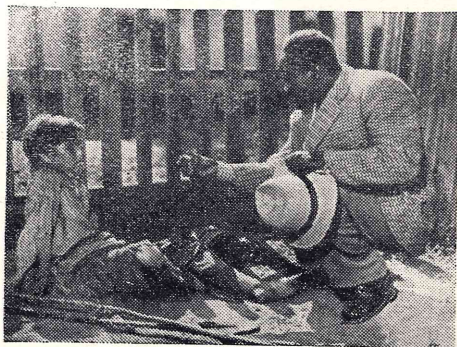


„КЪРВАВИЯТ ПЪТ“ — югославско-норвежки филм, в който се разкрива тежката съдба на интернираните от хитлеристите югославски партизани в Норвегия. Тук хитлеристите ги заставят да строят път и всеки ден убиват по един от тях. Сред непоносимите условия на живот и работа те намират подкрепа и помощ от норвежките антифашисти. Сценарий — Сигурд Евенсмо, постановка — Каре Бергстром и Радослав Новакевич. В главните роли: М. Милошевич, Ола Исене, М. Живанович и др.

„ПЕСЕН НА КРЕПОСТТА“ — югославски филм. Действието се развива през 1806 год., когато сръбският народ води решителна борба за освобождаването си от турско робство. Филмът разкрива усилията на сърбите да ликвидират и последната опора на турците — Белградската крепост, в която стои обсаден техният гарнизон. Сценарий — М. Ландекич, режисьор Р. Новакович. В главните роли: М. Дапчевич, С. Бийелич, Б. Плешин.



„СТАРИЯТ ЦИРК“ — съветски цветен филм, създаден по мотиви на повестта на И. Василенко „Артюмка в цирка“. Действието се развива през 1912 год. в един руски пристанищен град на Черно море. Това е един увлекателен разказ за приключенията на малкия сирак-обущар Артюмка, който без страх навлиза в революционното движение и напуска своя роден град. Сценарий — Л. Соловьев, постановка — А. Апсолон, оператор Д. Месхиев. В главните роли: Т. Ромалио, Боря Александров, С. Платников, Т. Ларкина, Л. Галис, П. Савин.



„ТАЙНСТВЕНИЯТ СПЪТНИК“ — китайски филм. През югозападната граница на Народен Китай шпиони успяват тайно да пренесат оръжие. С помощта на местното население граничните патрули успяват да ги проследят и разкрият цялата верига от чужди агенти. Сценарист и режисьор Лин Нунг. В главните роли: Йон Кунг-минг, Лю Туент-чинг, Уанг Хшао-танг, Ли Чией, Тиен Лиий.



„ЛЕКАРКАТА ГЕРОИНЯ“ — югославски филм със сюжет из борбата на югославските партизани срещу кървавата хитлерофашистка окупация. Главната героиня във филма е една лекарка-партизанка, която става жертва на фашистите при изпълнение на своя лекарски и човешки дълг.



У НАС

Преди повече от шест месеца група младежи от дружествата на ДСНМ при Химкомбината „Сталин“ и Народния театър в Димитровград се заеха с организиране на любителски кино клуб в града. Инициативата на младежите бе правилно разбрана и щедро подкрепена от ръководствата на Химкомбината „Сталин“ и завод „Вулкан“, от градския народен съвет, от градския комитет на БКП и др. Оказаха помощ също така и Съюзът на кинодейците, Управлението на кинематографията и Студията за игрални филми. В резултат на това бе създаден първият в нашата страна любителски кино клуб, чието учредително събрание и официално откриване стана на 5 май т. г. в салона на Димитровградския народен театър. На тържеството присъстваха пионерите на българското кино — засл. артист Васил Гендов, Борис Грежов и Александър Вазов, представители на Съюза на кинодейците, на Студията за игрални филми, на Управлението на кинематографията, на Химкомбината „Сталин“, на завод „Вулкан“, на градските комитети на БКП и ДСНМ — Димитровград, на Градския народен съвет, членовете на кино клуба и много граждани.

Учредителното събрание на кино клуба бе открито с доклад от председателя др. Иво Кисимов, който говори за работата и характера на кино клуба, както и за неговите предстоящи задачи. Членовете на кино клуба (засега около 50) са обединени в няколко секции: литературно-сценарна, режисьорска, операторско-осветителска. 180 метра филмова лента, върху която са заснети моменти от тазгодишното честване на Първи май в Димитровград, е радостният резултат от първата самостоятелна работа на членовете на кино клуба.

На откриването поднесоха приветствия засл. артист Васил Гендов, председателят на Градския комитет на

БКП — Димитровград Рандев и Христо Сантов от името на Съюза на кинодейците и Управлението на кинематографията.

Членовете на ръководството на кино клуба и представители на Студията за игрални филми подписаха договор, с който студията поема шефството на новосъздадения кино клуб и се задължава да оказва помощ на неговите членове в тяхната бъдеща работа по създаване на любителски кино филми, по овладяване на знания в областта на киноизкуството и кинотехниката и др. На кино клуба бе подарена една снимачна камера.

Тържеството завърши с прочитане на приветствени телеграми и връчване на първите членски карти на един десет от присъстващите на откриването кино работници от София.

След тържеството се състоя другарски обяд и бе организирано за гостите посещение в химическия комбинат „Сталин“.

Първият любителски кино клуб в нашата страна е вече реален факт. Направена е първата, може би най-трудната, стъпка от областта на проектите и пожеланията за създаване на мрежа от кинолюбителски клубове в страната ни, към оделотворяването на тия проекти и пожелания. Сега по-нататъшното развитие на това дело зависи както от инициативата и желанието на кинолюбителите от различните краища на нашата страна, така и преди всичко от инициативата, грижите, вниманието и помощта на Съюза на кинодейците и отделните звена в системата на кинематографията към създаването и създаващите се любителски кино клубове. На лице са вече първите писма на кинолюбители от някои градове на страната, които, научили за създаването на кино клуба „Димитровград“, изявяват силно желание и готовност да организират такива клубове и на други места. Това дава основание да се помисли своевременно, сериозно, вече с оглед на практиката по въпросите за необходи-

мите мероприятия, за организацията, за ръководството, за характера, задачите и пр. на любителските кино клубове у нас. Вероятните инициативи на кинолюбителите от страната не бива да се натъкват на неподготвеност, те трябва да намерят предварително организирани и обмислени условия за развитие.

СССР

ПРЕД 40-ГОДИШНИНАТА НА ВЕЛИКИЯ ОКТОМВРИ

Създаването на ярки и хубави филми за големия празник на революцията е въпрос на чест за съветските киностудии. В „Мосфилм“ режисорът Ю. Райзман по сценарий на Евг. Габрилович снима филма „Комунист“, в който се разказва за построяването на първата съветска електростанция в Шатур. В същата студия се работи и филмът „Ленинградска симфония“. За основа на сценария е взет действителния факт — първото изпълнение на седмата симфония на композитора Д. Шостакович (известна още под името Ленинградска) през 1942 година. В организацията на този необикновен концерт, състоял се под грохота на непрекъснат артилерийски огън, вземат участие различни хора. Тук е и летецът Поляков, който доставя партитурата на симфонията, минавайки с риск фронтната линия, и работниците от ленинградския радиоцентър, и военните музиканти. Разказвайки за героичната отбрана на града, филмът показва нравствената сила на съветския народ и духовното богатство и красота на съветския човек. Автор на сценария и постановчик на филма е В. Аграненко. Главните роли се изпълняват от артистите Н. Крючков, О. Малько, М. Штраух.

В усилена работа се намира и филмът „Тихият Дон“, който се снима от Сергей Герасимов. По първоначалния план първата серия на филма е трябвало да бъде завършена през октомври, втората през декември 1957, а третата през март 1958 година. Снимачният колектив обаче е решил да приготви и двете серии за 40-годишнината от Великия октомври, още повече, че събитията на революцията от февруари до октомври ще бъдат отразени във втората серия. За да се изпълни това поето задължение за такова крат-

ко време, било решено да се снимат успоредно и трите серии по единство на декорациите и по годишните времена. Досега са заснети такива сложни батални сцени, като боя при Курган Матвеев, боя при Дълбока, сцена на фронта при втората армия, където се пресъздава опитът на руското контра-настъпление към края на февруари 1917 год. Във филма играят много артисти, които участвуват за пръв път на екрана. Ролята на главния герой Григорий Мелехов се изпълнява от П. Глебов, артист от театъра „Станиславски“, който даже не е мечтал за нея. В началото на снимките той е бил изпробван в третостепенната роля на офицер.

Талинската киностудия готви за 40-годишнината от Октомврийската революция филма „Юнски дни“ по сценария на Г. Орм, удостоен с трета награда на конкурса за най-добър киносценарий. Филмът разказва за борбата на естонския народ за установяване на съветска власт.

Двусерийният филм „През октомврийски дни“ (сценарий С. Василев и Н. Отен, постановка С. Василев) ще бъде снет от киностудията „Ленфилм“. Централна фигура във филма е образът на В. И. Ленин. Първата серия ще обхваща периода от момента на връщането на Владимир Илич в Петроград до сваляне на временното правителство и установяване на работническо-селска власт. Във втората серия ще бъде разказано как под ръководството на Ленин и партията народът се вдига на борба срещу контрареволюцията.

ФРАНЦИЯ

След довършването на своя голям филм „Парижката света богородица“ с участието на американския артист Антони Куин в ролята на Квазимодо и на Джина Лолобриджиджа в ролята на Есмералда постановчикът Жан Дьоланоа се е заел с екранизирането на още един роман от Виктор Юго „Човекът, който се смее“. Антони Куин ще участвува и в този филм.

АНГЛИЯ

НОВ АНГЛИЙСКИ ФИЛМ

Неотдавна по екраните на Лондон се е появил филмът „Неблагоприятна сре-

ща при лунна светлина“, който се посреща с голям интерес. Сценарият на филма е написан по спомените на един английски офицер, който се е борил през Втората световна война заедно с партизаните от остров Крит срещу немците. Филмът разказва за приключенията на един английски парашутист в остров Крит. Но това, което е най-важно и подчертано във филма, е военната дружба и общите действия на критските партизани и английските войници. Във филма ясно е изразена симпатията към съпротивителното движение в Крит. Това е нещо ново в английския филм и то показва колко дълбоки корени е пуснал антифашизмът сред народа. А появяването на такъв филм в момента, когато английските войски са окупирали остров Кипър, е много ценно и навременно. Ето какво пише за филма във вестник „Дъ Съндей таймс“ критикът Д. Поуел: „Аз съм доволен, че този филм идва точно в такъв момент, когато много от нас, изглежда, са забравили при какви тежки условия през Втората световна война гръцкият народ бе наш приятел.“

В НЯКОЛКО РЕДА

През 1956 год. производството на филми в Египет значително е намалало. Били снети само 36 филма. Пред египетските филмови производители стои трудната задача за пласирането на филмите на чуждите пазари, където рядко може да се срещне египетски филм. Сега в Египет се разглежда въпросът за създаването на един филмов пропаганден център и се обсъж-

да предложението да се внасят филми само от тези страни, които купуват египетски филми.

*

Курд Юргенс, Мишела Морган и Раймонд Пелегрин ще изпълняват главните роли във филма „Тъжната победа“.

*

Най-новият филм на Фернандел ще се нарича „Роля в живота“ и ще бъде снет от режисьора Жан Боайе.

*

Шведската филмова преса е провела една анкета сред своите читатели на тема „Какви филми бихте желали да видите наскоро?“ Повече от 80% от отговорите гласели: „Без убийство, без пиянство, без наркотици, без проституция.“

*

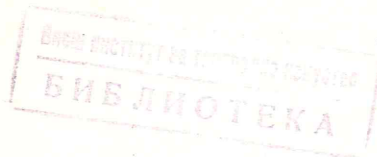
В Испания ще се снима филмът „Ако Фауст беше жена“ с участието на Мария Феликс.

*

Известната френска артистка Франсоаз Розе ще изпълнява главната роля във филма „Седмото чувство“ — производство на „Метро Голдуин Майер“.

*

Западногерманският режисьор Артур Браунер възнамерява да филмира Гютевия „Фауст“ с участието на Мария Шел, О. Фишер и Курд Юргенс.



Адрес на редакцията — ул. 6 септември № 35, телефон 8-07-31

Издава издателство „Български писател“

Списание „Киноизкуство“ излиза всеки месец

Годишен абонамент: за България 50 лв., за чужбина 65 лв. Тираж 10,000

Абонаментът се внася при всяка телеграфопощенска стация в страната
