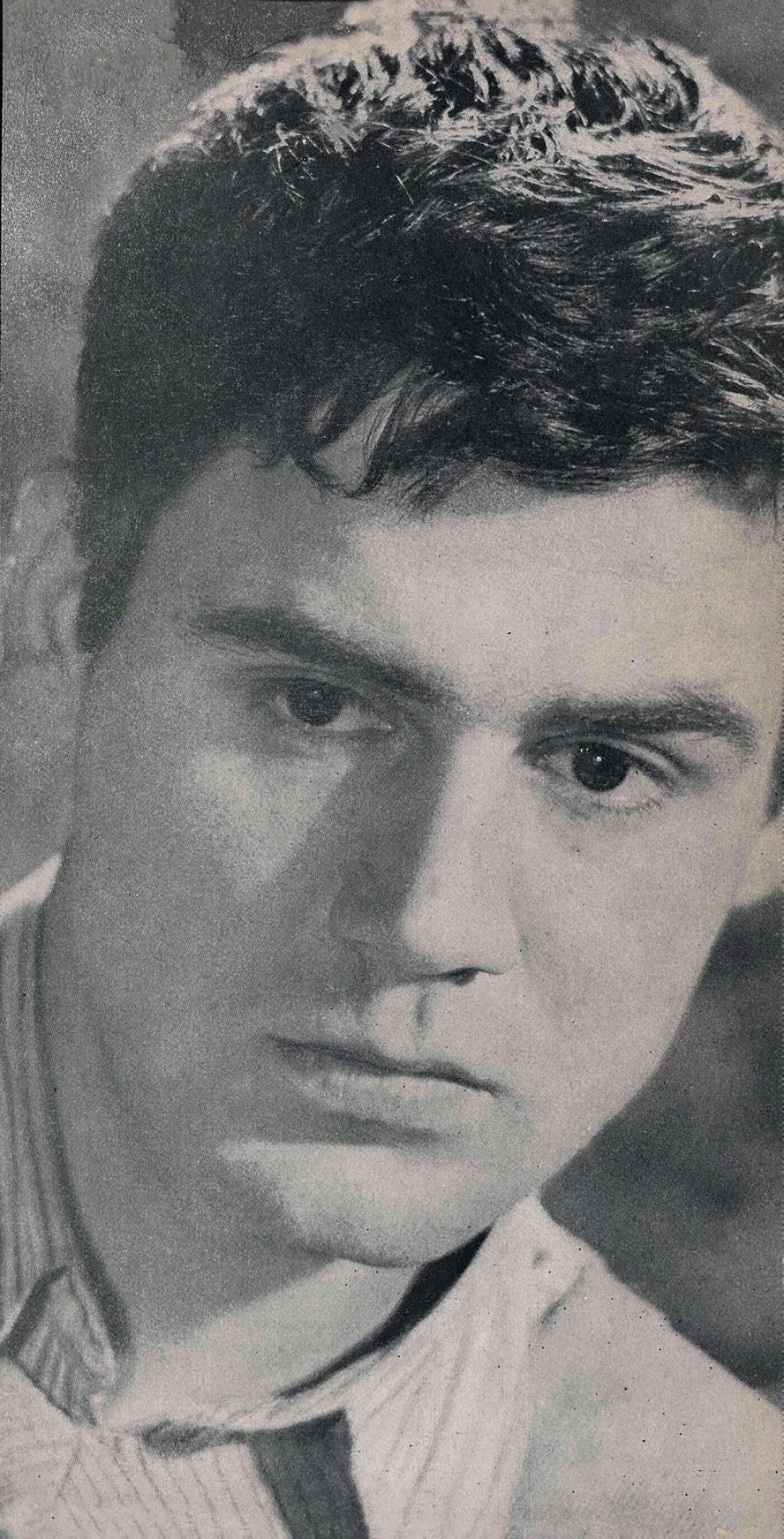


7

ЮЛИ КУНГОУЗКУСТВО





7

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

**1960
ЮЛИ**

СЪДЪРЖАНИЕ

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

1. Говорят създателите на мултфилма 3

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

2. Иван Ковачев — Въпроси на реализма в киноизкуството 22

КРИТИКА

3. Свобода Бъчварова — Стръмната пътека 27

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „В тишината на степта“. „Умберто Д“ — Г. Стоянов — Бигор, „Коварство и любов“, „Ренегациите продължава“, „Златото“ на Неапол“ — Кънчо Табаков, „Под гвинейско небе“ — Нюма Белогорски 31

НАШИЯТ РЕПОРТАЖ

5. Филм за тези, които имаха малко, но дадоха всичко — Панчо Панчев 43

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

6. Теньо Казака — С кинокамера в Гвинея 46

ПРЕГЛЕД

7. Игор Рачук — Чертите на новото 54

8. Георги Попов — Георги Павлов 61

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

9. Нови художествени филми 63

10. Новини от Държавния киноархив 64

КИНОТО ПО СВЕТА

11. Фестивалът в Кан 65

12. Сергей Юткевич във Франция — Мартин Моно 70

13. Киното в Индонезия — Хр. М. 71

14. Киноклубовете в Полша 73

15. Наградени дейци и работници от кинематографията 76

16. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров 77

17. ХРОНИКА 78

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Човекът с ватенка — Георги Алурков 2

2. Сладък живот — До Лука 19

На първа страница на корицата: Димитър Буйнозов във филма „А бяхме млади“. На четвъртата страница: кадър от „Бедната улица“.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ

Оформление — ИВАН БОЯДЖИЕВ

Коректор-стилист — Л. СЛАВЕЙКОВА

Говорят създателите на мултфилма



Марчела Димитрова
художник

НЕ ТРЯБВА ДА СЕ ПОДЦЕНЯВА
НАШАТА РАБОТА

Ние приветствуваме другарите от редакцията на сп. „Киноизкуство“, които дойдоха при нас и поискаха да се изкажем пред тях. И това, което ни вълнува, и то много, ние ще го кажем.

Върху историята на мултфилма у нас няма да се спира. Знаете, че мултфилмът съществува от 12 години. Беше време, когато създавахме филми за квалификация. Беше време, когато се търсеха пътищата за развитие на нашия мултфилм. И естествено не можехме да дадем продукция, която да бъде изнесена навън, да бъде показана на гражданиството. Защото тази продукция беше, така да се каже, квалификационна.

Но дойде време, когато мултфилмът вече стъпи на краката си, получи своя физиономия. И ние започнахме да създаваме филми, които по качество не отстъпват на трикфилмите на чуждестранни мултилиационни студии, дори в известно отношение ги превъзхождат. Това не е самохвалство — има факти, които говорят за това.

Сега обаче, когато трябва да покажем нашите филми навън и гражданините да видят това, което е направил мултфилмът, то не се прави. Просто има някакво подценяване на продукцията на мултфилма, има някакво — как да кажа! — неправилно отношение на „Разпространение на филми“ спрямо продукцията на

мултфилма. И филмите, които са създадени от нашия отдел, макар да притежават много качества, стоят на полицата, без да бъдат пуснати навън. Това се случи с редица наши филми в разстояние на много години. Основателно хората отвън питат: „Какво сте направили? Вие харчите грешна народна пара, а не правите филми!“ Те не знаят как стои въпросът с нашите филми. И основателно запитват: „Къде ви са филмите? Вие работите вече 12 години!“ И, другари, често пъти изпадам в много исковко положение, когато ме запитват и трябва да кажа, че работите в мултфилма.

Основателно гражданините се интересуват от това, какво сме направили.

Беше ни обещано, че към всеки игрален филм по кината ще бъде пускан и по един мултфилм — рисуван или куклен. Беше ни обещано, че ще се проведе за гражданинството една прожекция от български мултниликационни филми. Това обаче не стана. Оттук и тая потиснатост на художниците от мултипикационния филм — потиснатост, която вреди на работата, потиснатост от тая неизвестност, от това, че не могат да видят плодовете на своя труд навън. Това не може да не даде отражение върху по-нататъшната наша продукция — не само за изпълнението на плановете. Това ще се отрази и върху качеството на филмите, върху тяхната художествена стойност.

Струва ми се, че ако не се обърне внимание на тези неща, това отражение непременно ще последва. Защото изчезне ли ентузиазмът от твореца, не вложи ли той душа в работата си, добри резултати не могат да се постигнат.

Няколко думи и по въпроса за кадрите. И по тия въпрос серioзно трябва да се помисли. Преди известно време проведохме конкурса за мултипликатори. Явиха се художници, които бяха самоуци, незавършили художествена академия. Но дори и тези кандидати, които се явиха на конкурса, се отказаха. Повечето от тях се отказаха затова, защото се изплашиха от естеството на работата, от тая осемчасова заангажираност, от това напрежение, което съществува тук, в мултфилма. И заявиха, че ще си намерят по-подходяща и по-добре платена работа. А и на въпроса за заплатите — не знам дали е удобно тук да се приказва за това — трябва да се обърне внимание: отвън проектант-художник получава средно 1050 лв., а тук възловач-художник (аниматор), който съчетава в себе си и качествата на актьор, и качествата на художник — а възловач-художниците при нас са главното звено, — получава 920 лв. бруто. Естествено е, че художниците ще отидат там, където ще бъдат по-добре.

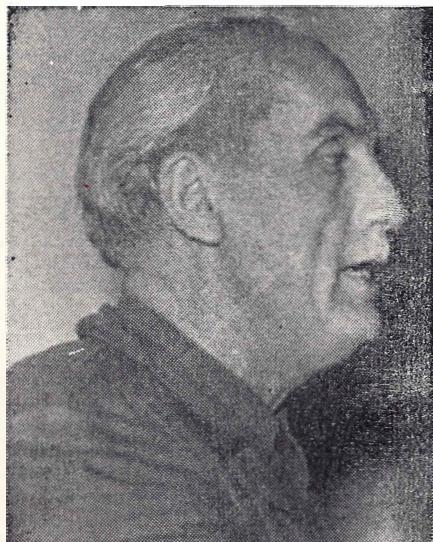
Също така не са добре платени и художниците контуровачи мултиликатори. Нашите художници контуровачи мултилицират направо на плака. И в студията на Германската демократична република признаха, че ние сме много по-квалифициирани в това отношение. Те казват: „Ние не можем да стигнем дотам — да мултилицираме направо на плака, — защото нашите художници не са толкова сръчни.“ Мисълта ми е, че трудът е квалифициран, но не е възнаграден. И оттук иде и бягството на хората от мултфилма.

Има и други неща, които потискат художниците в мултфилма. Между това е и отношението към тях на някои институти. Например Съюзът на кинодейците също така няма правилно отношение към работата на художниците. Дори едно от главните творчески звена — възловачите и художник-постановчиците — не са удостоени с честта да бъдат членове на Съюза на кинодейците и да бъдат признати като творчески работници. Това нещо е много обидно.

По отношение на техниката също така сме в много плачевно състояние. И по тия въпроси се е приказвало много и вече и на нас ни е дотегнало. И затова може би и хората не искат да се изказват, защото пре-премного се е говорило по тези въпроси, но не се е направило нищо. При студията в Дрезден всеки художник и всеки режисьор разполага най-малко с по две камери. Там те имат завидна техника. И естествено ние ще бъдем доволни, ако имаме поне една нормална камера. Когато ме запитаха в Дрезден с каква техника разполагаме ние, аз просто излязах. А трябваше да кажа, че разполагаме с една снимачна маса, която е завързана с телчета, за да не се разладне на съставните си части, докато те имат прекрасни многопланови маси за мултниликация — нещо, за което само може да се мечтае. Също така поради липса на висока техника нещата, които там се решават само по технически път, ние трябва да ги решаваме по мултниликационен път, което изисква доста време, удължава производствения процес, измъчва зренietо, изтощава нервите!

Нашата заетост в мултфилма е извънредно голяма — осем часа напрегнат

труд. Това е напрежение до пълна мяра. И затова много от хората в мултфилма боледуват като резултат на това голямо напрежение в работата. В колектива сме разменяли мисли и смятаме, че би могло да се намери пакакво разрешение — например, както казва една наша другарка, хората да имат един свободен ден, един творчески ден, през който художниците да могат да рисуват навън, да набират впечатления. Нашата осемчасова заетост в мултфилма не ни позволява това, тъй като умората е тежка и мъчно почосима. Ами това са рисунка по рисунка — хиляди рисунки! Това изтощава! И е крайно необходимо човек да рисува и навън, да набере нови и свежи впечатления, за да бъде годен след това за по-творчески труд.



Константин Икономов
художник-декоратор

В КУКЛЕНИЯ ФИЛМ
Е НЕОБХОДИМ ДОБЪР СЦЕНАРИЙ

Можем само да се радваме на тази навременна инициатива, даваща ни възможност да се изкажем по някои проблеми, които засягат нашата производствена работа в мултфилма. В своето изказване др. Марчела Димитрова се спря на неща, които засягат конкретно техния сектор — рисувания мултфилм. В нейното изказване имаше проблеми, по които тя правилно се изказа, и на тях трябва да се обърне сериозно внимание.

Що се отнася до кукления филм обаче, бих искал да кажа, че основата в производството на нашия мултфилм това е сценарият. Вчера имахме съвещание по производството на филма „Сензационно състезание“. Като прочете човек сценария за този филм, вижда, че той е написан с широк замах, който не подхожда на една мултипликация. Право да ви кажа, това и игрален филм не може да направи, та камо ли ние с тези мъртви кукли. Ами това е дървена фигура — как ще искаш от нея прегръдки, целувки! Тези неща изискват анатомически движения. Основната идея? Да, хубава е. Но много трудно може да се осъществи със средствата на кукления филм.

Сценарийте, които ни се дават, в много отношения са неподходящи и страдат от съществени слабости. Ако е възможно, сценарият би трябвало да се из-

прати в мултфилма, да се прочете предварително, преди да се вземе положително становище по него, да се проучи и да се направят някои забележки по него. Не трябва да се смята, че с това желаем да правим никаква редакторска корекция. Това си е писателска работа. Но трябва да се посочат и премахнат някои несъобразности, които можем да видим ини, хората, които създаваме тези филми, пък след това сценариета да се разгледа и да мине през сценарната комисия.

Трябва да се помисли и за още нещо. Имахме един случай в едно училище — ставаше въпрос за кукления фильм, — където се каза: „Гледаме куклен фильм, но не можем да разберем коя е бабата, кой е дядото, кое е магарето, кое е слонът.“ А в училището се възпитават деца. Ако става въпрос за политическа карикатура, за някои нередности из живота на нашите производствени предприятия, може да се направи и един карикатурен мултфилм. Но туй, което показваме на децата, за да ги възпитаваме, в никакъв случай не бива да бъде така окарикатурено, че децата да не могат да познаят коя фигура какво представлява.

Искам също така да подчертая, че е права др. Марчела Димитрова, когато казва, че я запитвали: „Работите, пък ис знаждаме куклени и рисувани мултфилими?“ Къде са те? Навънка ли са? Може нашата студия по някакви договорни начала да изнася вън от страната мултиплационни филми. Но поне по едно копие от тия наши филми да се представи у нас, та да види и нашата публика резултата от тия наши филми. А от нашето производство нищо не виждаме, нищо не мога да видя и самият аз.

Накрая искам да пожелая: нека редакторите от сценарната комисия и от „Киноизкуство“ да бъдат по-близо до нашия живот, да не ни забравят. Нека да разговарят по-често с хората от мултфилма.



Христо Топузанов
р е ж и с б о р

ПО-ДОБРЕ РИСКЪТ
НА НЕИЗВЕСТНОТО . . .

Мултфилмът с право се гордее, че разполага с най-сгъстените изразни средства на филмовия арсенал. Затова ще се опитам и аз да бъда пределно кратък.

Впрочем оттук, от краткостта искам да започна.

Едва ли някой отрасъл на кинематографията би могъл да се похвали със свойствената на мултфилма краткометражност. Ние имаме филми, които траят по-малко от пет минути. И забележете, това не са филми, информативни по характер, а филми с определена авторова мисъл, филми със свой сюжет, със своя художе-

ствена проблема. Условното боравене с понятията време и пространство, състеността на ситуацията изискват отлично овладяване на изразните средства. Може би в никой друг отрасъл този въпрос не стои така остро както при нас. Пределна лаконичност — пределна яснота... и никакво разточителство на изразните средства! В това отношение метражът е съвсем категоричен. Оттук и потребността от професионална зрелост, потребност да се експериментира, да се търсят нови и оригинални решения.

Ето че стигнахме до един важен въпрос — въпроса за творческия експеримент, който при нас все още стои открит. Очаквам, че ще ми възразят. И то с известно основание. Защото ние де юре признаваме експеримента, ние му отдаваме дължимото, ние го уважаваме, ние го поощряваме... А на практика го посрещаме с хладна резервираност.

Но кой знае защо, когато потънем в меките кресла на съвета, от които раздаваме своето правосъдие над авторските ръкописи, по силата на някаква инерция може би ние сме склонни по-скоро да одобрим една банална приказка в духа на „добрата“ стара традиция, отколкото един съвременен сценарий, където значимата авторова мисъл е потърсила едно съответно оригинално филмово разрешение. Може би конвенционалното е достатъчно изпитано, достатъчно проверено. Може би конвенционалното ни застрахова от всякакъв вид провали. А може би и новото ни плаши със своята неизвестност. Аз мисля, че тук няма място за недоразумение. Не говоря за някаква изразна акробатика, за някакво формално жонглерство. И затова считам, че плахостта е неуместна. Изкуството е полет на фантазията и изисква смелост. Създава се със страсть, а не с хладна пресметливост. И по-добре рискувът на неизвестното, отколкото плахите стъпки на мултиплационния заек.

Ще мина на втория въпрос. Този втори въпрос — за разпространението на филма — се засегна от някои другари. Аз също като Марчела Димитрова и като другите, които се изказаха, работя в мултфилма със съзнанието, че работя не само в най-краткометражния отрасъл на нашето киноизкуство, но и в най-малко популярния. Моля ви правилно да ме разберете. Не искам от списанието реклама. Ние просто търсим това, където е основна потребност и основен импулс за всеки художник — творчески контакт със зрителя. Може би звучи като парадокс, но нашите филми изживяват своята премиера на чужд еcran и чак след години се появяват у нас! Те обикалят международни фестивали, получават международно признание вън от страната, а българският зрител и не подозира за тяхното съществуване.

Не знам, говорило се е много по този въпрос, много обещания са били давани, без да има все още никакъв резултат. Смятам, че той трябва да се реши в най-скоро време. Защото това може би е най-болният въпрос за нас. Ние изискваме нашето право на творческо общуване със зрителя, ние изискваме оценката на нашия съгражданец, неговото признание или неговата справедлива критика.

И НИЕ СМЕ ЧУВСТВИТЕЛНИ...

Това, което ще кажа, ще бъде нещо като импровизация. Защото за мултфилма може много да се говори.

Присъствувах на обсъждането на наши четири филма в Москва. Това бе просто празник и за мен, и за нашата мултипликация. Само едно съжалявам — че вместо мен на обсъждането не бяха наши ръководители. Изказванията на тези майстори в съветската мултипликация като Бабиченко, Хитрук, Атаманов, Денгерев потвърдиха ясно онези успехи, които сме завоювали в този нов отрасъл на нашата кинематография. Хората се възхищават от нашата самобитност, от смелостта, с която ние подхождаме при търсене на нови решения, от онази хуманност, с която са пропити нашите филми, и се чудят на примитивните условия, при



Донъо Донев
режисьор

гато в Съветския съюз филм, завършен на 30 декември, на 15 януари вече се прожектира по екраните.

Ние направихме такига филми, които спокойно могат да конкурират всяка-къв мултилиационен филм на световния пазар. На една конференция в Москва Юткевич е изказал възхищението си от един български филм, който той е нарекъл „миниатюрен“ — гледан на фестиваля в Карлови Вари, ... но не можал да разбере защо той бил представен извън програмата (става въпрос за „Внимателното ангелче“). Миналата година на фестиваля в Москва беше изпратен също извън програмата филмът „В страната на човекоядците“. По мнение на някои специалисти той е бил опасен конкурент за първата награда. Но що ли щеше да ни бъде сега пред нас да стои наградата и всички да бъдем доволни? Трябва да се разбере, че не метражът на един филм е мерило за неговото художествено съвършенство.

Една народна поговорка казва, че „рибата се вмириства от главата“. Главата на филма — това е сценарият. Малко неправилно ще бъде да се каже, че сценарият се вмириства, но от сценария зависи най-много дали ние ще стоим на едно място, дали ще се връщаме назад или ще вървим напред. Едно примерче в случая считам, че не е излишно. Да вземем едни везни и от едната страна да сложим сценарии, като „В страната на човекоядците“, „Прометей“, „Снежният човек“ — продукция от последната година, — а от другата страна новите сценарии, като „Лесньо дери леснината“, „Живко ленивико“, „Атомчо и Атомия“, „Зашо на зайчетата са дълги ушите“. Коя страна ще натежи? Може ли да се каже, че с новите сценарии мултилиакацията крачи напред? Малко се съмнявам. Този въпрос вълнува мен не по-малко от другите. Аз ще дебютирам като режисьор и с какво — с крачка назад ли?

Аз искам да работя такъв сценарий, който поне да не е под нивото на правените досега от нас филми. Аз искам такъв сценарий, при който да срещна трудности и преодолявайки тези трудности, да се развивам. Този въпрос за мен е много важен. Развивам ли се аз и моите колеги, че се развива и нашата мултилиакация. Не мага да си спомня точно кой — в протокола го има записано, беше режисьор — на обсъждането в Москва говори за кризата, която сега изживява тяхната мултилиакация, за липсата на подбор при сценарийте, за еднообразието на

които ги създаваме, на неправилното отношение на ДП „Разпространение“ към нашата продукция.

Какво би станало с един завод, да приемем обувния завод „Девети септември“, който произвежда обувки по план, да кажем еди-колко си? Хората се грудят, повишават количеството, качеството и т. н., идва камион, взема готовата продукция, в случая обувките, и ... право в склада. И това е — народът да ходи бос! Как ви се струза, в това нещо има ли морал? Не! Нали и ние също сме производител, както и те? Може примерът да не е много подходящ и да е много далечен за сравнение. Но фактът си е факт — по отношение на българската мултилиакация зрителят е ... бос.

Винаги изпадам в много неудобно положение, когато някой познат разбере къде работя и ми зададе въпроса: „Ама у нас има ли мултилиакация?“ Да, не е хубаво да съществуващ десет години и някой да те срещне и да ти каже: „Ама ти роден ли си?“ Филми, правени преди две-три години (да не кажа и повече), да не могат да видят екрана, ко-

графичното решение, за липсата на оригиналност и между другото каза и това: „Българските другари могат да ни помогнат да излезем от това положение.“ Защо нашите успехи трябва друг да ги забелязва и после ние с учудване да констатираме: „Брей, вярно, че ние сме направили нещо!“ Ей това не може да разбера. От нас се иска и ние даваме. Когато ние искаем, също трябва да ни се дава. Защото както всички хора на изкуството, и ние сме чувствителни.



Годор Динов
режисьор

СТРАХЪТ ДА СЕ ЕКСПЕРИМЕНТИРА
ЗАТВАРЯ ВСИЧКИ ВРАТИ

Аплодирам инициативата на другарите от редакцията на сп. „Киноизкуство“ да дойдат между нас и в една среща да се запознаят с проблемите, които живо интересуват тружениците от мултфилма. Надявам се, че това няма да бъде последната и единствена по форма инициатива за отразяване на нашите творчески проблеми и създаване на контакт между нашето изкуство и сп. „Киноизкуство“.

От друга страна, искам да направя малка бележда към редакцията на сп. „Киноизкуство“. Мисля, че „Киноизкуство“ трябва да помества повече и не само информативни материали за нашата работа. Би трябвало да се появяват и оценки на нашата работа. Оправданието на главния редактор др. Молхов, че липсвали кадри, не е основателно. Ние имаме завършили в Москва киноведи, които са запознати и с проблемите на мултипликацията. Те биха могли да вземат отношение към нашата работа. Необходима е по-голяма настойчивост от страна на редакцията ѝ сп. „Киноизкуство“ и сигурно резултати ще се добият.

Освен това, когато редакцията на списанието помества някои материали, хубаво е, що се касае до фактологията на работата, да се потърси съветът на мултфилма.

С риск да се повторя в някои отношения с това, което каза др. Топузанов, аз също бих искал да кажа нещо по въпросите, които засягаме, защото те са значителни.

Най-напред няколко думи за особеностите на мултипликационното изкуство, които невинаги се вземат под внимание от авторите на сценарии, редакторите и членовете на художествения съвет.

Мисля, че не е необходимо да подчертаваме, че мултипликационното изкуство е условно изкуство и че то разполага с неограничени възможности. Също така не е необходимо да подчертаваме, че тези възможности художникът-мултиплатор подчинява на идеино-творческите си замисли. Това са известни неща.

Бих искал да напомня, че рисуваните и куклените образи не са свързани с

индивидуалността на актьора-изпълнител. Тяхното поведение, взаимоотношения, среда са изцяло създадени от художника-режисьор. Те, образите, не си поставяят задачата да изобразят човека в неговите анатомически подробности, те не изобразяват и механиката на човешките движения, те просто обозначават човека и тяхната сила е във възможностите им да изразяват емоционалната същност на човека. Поведението им, движенията им като такива не съществуват в натурата както пейзажът за пейзажиста. Те се строят от последователни статични фази-рисунки, които оживяват в съзнанието на зрителя благодарение на закона за инерцията на зрителните впечатления. Затова мултиликаторите често казват, че по-важното е не това, което е на рисунките, а онова, което е между тях.

Мултиликационният образ се разкрива единствено в действието, в движението. Тази негова особеност определя и неговите графични или скулпторни средства.

Така се ражда особеността на мултиликационния образ, заложена в самата негова природа: обобщена изобразителна характеристика, в която могат да бъдат изявени само най-главните, определящи черти на героите.

Тук мултиликацията се сближава с приказката, баснята, алегорията, карикатурата, гротеската.

От само себе си се разбира, че художникът може да създаде метафорични, алегорични или фантастически образи, а оттук и съответната форма. Но за различника от другите изкуства, които представляват приказното, чудесното, фантастичното като момент от процеса, в мултиликацията те биват представяни като процес.

И още една особеност: на мултиликационния образ е присъщо художествено превъплъщаване, видоизменение — нещо, което за другите изкуства е изключено.

В нашето изкуство камилата може да се превърне в конец и да мине през иглени уши; слонът може, в буквния смисъл на думата, да се превърне в муха и т. н. и т. н.

Напоследък у някои членове на художествения съвет се забелязва странно неразбиране и смесване на някои естетически категории. Така например условността се отъждествява с абстракционизма и формализма. Мисля, че и на най-неподготвения художник е известно, че явления като абстракционизма и формализма са реакционни явления в изкуството. А условността е необходимост на всяко изкуство. Народът казва: „златни му ръце“. Но и поетите употребяват подобни метафори: „снага — тънка топола“, „устни — ален мак“, „небе — огромен чадър“ и т. н.

Погледнете изложбата на виетнамското изкуство. Там има картина от художника Ле Хуей Хоа „В каменовъглените мини Ком Фа“. Въглекопачите в тази картина са нарисувани със злато. Ние знаем, че златни хора няма. Но хората стават златни с герончните си дела. Та нима не са златни ръцете на Боянския майстор или не са златни съветските хора, които пуснаха космическия кораб, или не са златни героите от „Марица—изток“. Поетът ползва езика на условността, за да се възхити от героизма на „златните“ хора, защото без тази условност няма да има и поезия. Обективната реалност в изкуството получава нов еквивалент. В противен случай се ражда натурализъм, обективизъм, които също са реакционни по своята същност.

Зашо тогава художникът мултиликатор да не може да използува условността?

Казват ни, че „по пътя на оригиналното се стигало до картини — голо платно и въгъла никаква дупка“. Не по пътя на оригиналното се е стигало до а, а по пътя на бягството от действителността, по пътя на бягството от парливи ге въпроси на тази действителност се е стигало дотам.

Затова аз смяtam, че нашата мултиликация ще трябва да воюва за комунистическото възпитание на зрителя със своите специфични условни средства и да задълбочава търсенията по пътя на оригиналното.

Някои пък се плащат от определението „съвременна форма“. Те казват, че то отваря „много врати“. Но страхът да се експериментира, да се търси „съвременната форма“ затваря всички врати.

Често ни се казва, че „плеоарните за право на експериментиране са равни на биене в отворени врати“, т. е. експериментът в мултиликационния филм бил най-много насръчаван. Даже ни се сочат и примери — филмите „В страната на човекоядците“, „Прометей“, „Приказка за боровото клонче“.

Тук явно ще трябва да се внесе яснота. Тези филми не са никакви експерименти. Те просто продължават развитието на характерната за българската мултипликация линия на художествен синтез, простота, лаконизъм, характерна с хуманния си патос и поетичен рисунък — линия, която цели максимум изразителност при минимум средства; линия, която се роди през 1956 година във филма „Внимателното ангелче“.

Експериментът е изключен от стегнатите рамки на нашия план и бюджет, които целят непременно излизане на филма на екрана. Експериментът предполага и известни неудачи, а освен това не е необходимо всеки лабораторен опит да се показва на еcran. А това предполага специални средства и време. Нещо, което нашата мултипликация никога не е имала. За какво поощряване тогава става дума? Та ние често сме принудени да приемаме кадри „от воле“, защото ни липсват време и средства.

Вярно е, че ние сме правили някои технически експерименти. Така например поради липса на специална оптика във филма „Киностършел № 4“ бе употребено счупено, дефектно трамвайно стъкло и посредством него направихме водата за „подводните снимки“. Това бе в 1957 год. Жалкото е, че и днес, в 1960 год., режисьорът Зденка Дойчева ще повтори тези експерименти за подобни снимки във филма „Малкият водолаз“. Какво да се прави, „сиromах човек — жив дявол“. Но дяволията не скрива сиромашията.

Техника ни липсва от 12 години насам. Ние сме принудени да започваме с компромиси изграждането на режисьорските си сценарии. Знаете ли колко хрумвания, находки са зачертани в работните ни книги?

Ние трябва винаги да отчитаме ограниченията възможности на нашата техника и да ограничаваме творческия си полет. Ние приличаме на оня монах, който направил завещание: един буркан с натопени сини конци, които той пазел от 50 години като велика тайна — той се готвел да стане откривател на мастилото! Смешното е, че това завещание той направил в ХХ век!

Днес широкоекранната техника става ежедневие на киното, а ние още не познаваме класичната. Кой знае дали пък няма да станем откриватели на мастилото!

Няколко думи за планирането, отчитането и разпространението на филмите ни. Планирането и отчитането като че ли засяга само някои работници в кинематографията. Така например филмът „В страната на човекоядците“ бе планиран да се завърши на 30 декември 1958 год. Филмът бе завършен и отченен на 28 декември 1958 година. Но аз съм с недоумение защо вече две години след това филмът все още не е видял еcran, а той е един от най-добрите ни мултфилми. Засяга ли планирането и отчитането ДП „Разпространение на филми“? Защо то не е задължено с определен срок, в който трябва да разпростирали филма, или ако е задължено, защо не му се търси отговорност? За мен „Разпространение на филми“ е провалило плана на посочения филм. Провалило го е, защото за зрителя този филм има няколко години давност по отношение на нашите днешни възможности.

Мултипликацията изпълнила плана си и за 1959 год. качествено и количествено, за което бяха изказани похвали. Дотук хубаво! Кажете ми сега защо беше необходимо такова голямо творческо напрежение да се завършват филмите в определен срок, а днес, почти една година след завършването на филма „Прометей“ (той бе завършен през август 1959 год.), все още да не е видял еcran?

Три месеца след завършването филмът „Тайната на златните обувки“ бе даден за негативен монтаж. Защо след като студията е имала три месеца време, трябваше да работим на две смени в снимачния период? Това е похабавяне на художниците. Явно е, че има едно подсъняване на мултипликационното производство независимо от декларациите, които се правят в полза на това изкуство.

Неотдавна др. Кънчев от „Разпространение на филми“ в статия, поместена във в. „Работническо дело“, призна, че мултиликационните ни филми са по-разпространени в чужбина, отколкото у нас.

А защо това е така? Защо „Разпространение на филми“ да не прави такава разгласа на нашите филми, каквато заслужено се направи на чешкия филм „Сътворението на света“? Може би защото нашите филми имат недостатъка, че са български. Защо тогава, другари от „Разпространение на филми“, когато приемате и обсъждате нашите филми, говорите от името на българския зрител — та той не ги вижда?

Странно е, че това явление не прави впечатление на управлението на кинематографията.

Атанас Павлов
сценарист



ДА СЕ ИЗБАВИМ ОТ СЦЕНАРИИТЕ СИРАЧЕТА

Аз ще засегна някои въпроси, които се отнасят до сценариите и до работата върху сценариите.

Ще изхождам от това, че добрият сценарий за мултиационен филм е такова описание на представи в определен ред, което като бъде ощеществено, ще достави естетическа наслада на зрителите и ще има трайно въздействие върху тях със своята идея и със своите образи.

Идеята, вложена в сценария, може да бъде нова или стара колкото света, но тя трябва да бъде от прогресивните идеи на този същия свят и, скромно казано, да води напред или — нескромно — да го води напред. Това не е проблема за нашата мултипликация: всичките произведения филми имат своята малка или голяма идея, целят и постигат определени задачи на комунистическото възпитание на децата и на възрастните. Мисля, че към авторите не бива да се поставя изискването идеята на сценария да бъде непременно нова или нова за мултипликацията, или дори нова за нашата мултипликация. Така идеята за мир е идея на филма „Малкото Анче“, на филма „Внимателното ангелче“ и идея на скоро приетия сценарий за шахмата — от това не ще произтече, разбира се, нищо лошо.

Но само голата идея не е достатъчна, за да имаме годен сценарий. Нужни са чисти и нови дрехи: литературен материал и изобразително решение. Литературният материал (сюжетът, развитието на образите, драматургичната ядка, авторовите мисли, с които се изяснява отношението към описаното) трябва да бъде съобразен със спецификата на мултиационното изкуство, да бъде раздвижен в неговите широки рамки и възможности. Инак ще имаме явление на обединяване. Най-важното и решаващо изискване е — литературният материал да бъде нов, оригинален. Така ще избегнем опасността да заседнем в подводните пясъци на посредствеността. Тук има още много въпроси, които стоят не съвсем разяснени, като например тези за екранизирането на народни приказки, произведения за деца, фейлетони, басни. Общото е, че не всяка творба може и не всяка, която може, бива да бъде екранизирана. Творбата трябва да има мултиационен заряд, да го заложи възможности да се развие в сценарий (или дори — направо в работна книга) за мултфилм.

Само литературният материал — това е все още скелетът на сценария. Еднакви усилия авторът трябва да положи и за неговото изобразително решение. Това ще рече авторът да търси нови и оригинални изобразителни решения, каквите са например образът на майката от филма „В страната на човекоядците“, невидимостта в „Невидимият Мирко“, мечтите на клончето в сценария „Приказка за боровото клонче“, епизодът с Ледения великан в „Към големия връх“ и др. п. Така авторът не ще върже ръцете на режисьора и художник-постановчика с наподобаващи игралния филм ситуации нито ще ги измъчва да търсят руда в експлатираните отдавна образи и положения. Новото изобразително решение е находка, още неизползвана. С това авторът ще покаже, че той добре ползва условията на мултиликационното изкуство. Мисля, че авторова задача е било чрез описателен текст, било в съвместна работа с режисьора да решава стила, та ако щете типажа и отделни кадри. Хубав пример на такава съвместна работа е работата върху сценария „Приказка за боровото клонче“ (режисьор Т. Динов, автор Валери Петров).

Вижда се, че създаването на един що-годе сносен сценарий не е лека работа, както за съжаление мислят голяма част от нашите автори. Като следствие от подобно отношение ще се случва отделът да стои пред сценарна криза или при нисък и неточен мерник — пред наличие от недоброкаачествени сценарии.

Аз смятам, че разрешение на този наболял въпрос може да се постигне със създаването на една сценарна комисия (редакция или колегия), като в нейните заседания участвуват авторът, редакторите и режисьорите на мултфилма. При желание в нейния състав или като нейни гости в отделни заседания могат да участвуват и хора от сценарната редакция за игрални филми или шатните сценаристи. Смея да ви уверя във верността на впечатлението си, че между тях има такива, които от обич към нашето изкуство не ще откажат своята помощ. Наличието на такъв орган може да реши следните неща:

1. Ако мултиликационният сценарий е описание на представи, при неговото четене обикновено всеки си представя описаното по различен начин. Често пъти чисто литературното умение на автора или неговата непохватност може да измами при оценката литературния редактор, но качествата или недостатъците ще бъдат забелязани от режисьорите (или обратното: режисьорите да бъдат заплени от „филмовите“ качества, а да не видят недостатъци в сюжета и т. н.) — и в двата случая на автора ще бъде оказана ценна помощ.

2. Не са малко авторите, които страдат от липса на мултиликационна култура. В един такъв орган те ще получат вода от много извори, ще се запознават с изискванията. Този орган ще се превърне и в една лаборатория за автори на мултиликационни сценарии — това, смятам, е едно важно основание.

3. Работата по одобрените по принцип сценарии ще може да продължи до представянето им в художествения съвет с tandem автор — режисьор. Защото работата автор — редактор има известни граници, след което сценарият се представя на худъства и се приема. Приема се, но нито един от режисьорите не го приема и започва печалното съществуване на „сценария-сираче“. С помощта на сценарна комисия и предварителна работа между автора и режисьора можем да бъдем сигурни, че не ще се стигне до сиропиталище.

Това са трите главни основания за създаването на един такъв орган, ще повторя пак, при сегашните условия, когато според мен сценарийте изостават от общото развитие на нашето мултиликационно изкуство.

А какви могат да бъдат възраженията: че така може да се стигне до забавяне на работата, до известна „бюрокрация“. Вярно е, че в началото ще има известно забавяне, но след това ритъмът ще се изравни с досегашния, дори ще стане по-бърз.

Това е едната страна на тая подмятана монета, която се нарича сценарна проблема. Другата е, че трябва да се положат усилия да се съкрати разстоянието между авторите и мултиликацията. Това може да се постигне с организирането на редовни прожекции на новите наши и чужди мултиликационни филми с постиянен ден и в удобно време; списание „Киноизкуство“ трябва да отпечата по-вече мултиликационни сценарии — наши и преводни; и това, което всички тук казаха — няма ли най-сетне другарите от „Разпространение“ да се погрижат за връзката създатели — зрители.

При един правилен подход към тия основни съставки на сценарната проблема може да се говори и за тематичната линия, за пътя на нашата мултиликация. Най-радостният факт е, че стремежът е бил — наш, собствен път. Пътят

се очертава от най-доброто: филмите „В страната на човекоядците“, „Прометей“, „Тайната на златните обувки“ (и трите рисувани, с режисьор Тодор Динов), „Невидимият Мирко“ (куклен, режисьор Ст. Топалджиков) и от тези, които сега са в работа — „Приказка за боровото клонче“ (сценарий Валери Петров), „Снежният човек“ (сценарий А. Вагенщайн) — с поетичен литературен материал, с оригинални изобразителни решения, богати на подтекст, със значителни идеи, до които зрителят идва сам.

Не може да се пожелае нищо друго, освен тази линия да продължава, да бъде винаги възходяща!

Ще ми се да кажа и някои други неща, които също ме вълнуват. Мисля, че е добре тук да се разгледа задълбочено въпросът за условността в мултиликацията или ако искате — за нейните граници. При обсъждането на един сценарий в художествения съвет се получи такова различие на мнението по този въпрос, че сигурно някой просто греши. Мисля, че не е важно кой греши, но за това трябва да се поговори.

И в заключение — твърде често ние решаваме какво може да смила и какво не може да смила този човек, когото наричаме от високата на специалисти обикновен зрител. Струва ми се, че от прекалени грижи за неговия stomах ние го държим на такава диета, като че ли той страда от пясък в бъбреците. Случва се да казваме: хубаво е, но дали ще бъде разбрано от обикновения зрител. Моето мнение за обикновения зрител е високо, а и той нерядко ни доказва това на нас, дето много разбираме.



Радка Бъчварова

асистент - режисьор

НАШИЯТ ТРУД НЕ ТРЯБВА
ДА ОСТАНЕ НАПРАЗЕН

Похвална е инициативата на редакцията на сп. „Киноизкуство“ за провеждането на този разговор. За пръв път през нашето 12-годишно съществуване дойде някой да ни попита какво ни вълнува, какво ни боли.

Колективът на рисувания филм е съставен в по-голямата си част от млади, ентузиазирани художници, които работят с жар в една област на киното, която е може би най-трудната. Те не пестят своите творчески сили и често, когато става въпрос за спасяване на плана, работят с голямо напрежение. За съжаление трудът на тези ентузиасти не се вижда от никого. Основателно публиката пита защо не вижда наши филми, какво се работи тук години наред.

Защо нашите филми, след като има постановление на министерството, не споделят съдбата на другите късометражни филми, които напоследък вече се пус-

кат пред игралния филм? Защо мултилационните филми се включват единствено в детски сбирки и се показват само на неделни утра в едно-две кина? Трябва да се има предвид, че нашите филми не са предназначени само за малките зрители, а и за възрастни. Осиен приказката важно място заема и острата политическа сатира („Внимателното ангелче“, „Рибарят пират“), въздействуваща силно със своята дълбока идея, изразена в крайно лаконична пречистена форма А „В страната на човекоядците“ би трябвало да бъде видян от всички родители, за да им посочи някои грешки, които допускат при възпитанието на децата си. Кино „Култура“ с прожектирането на „Надхитрената лисица“ направи голям касов сбор. Явно е, че публиката търси мултилационния филм. Телевизията (не само нашата) също го търси. И затова трябва обязательно да се осигури правилно разпространение и рекламиране на продукцията ни. Да не остава напразен и безсмислен трудът на нашия колектив.

Тук имам да отворя една скоба: нашата публика не гледа филмите ни, но и ние не виждаме филми от чужди студии. Съюзът на кинодейците би могъл да помогне тук. Преди прожектирането на игралния филм в Дома на киното би трябвало да се дават и мултфилми. Това се практикуваше преди, но сега се изостави.

Накрая искам да добавя, че е крайно належащо да се достави нова техника (снимачна маса и камера) за рисувания филм, както и качествена цветна лента, за да бъдат копията технически издържани.

Поддържам становището на Т. Динов и Д. Донев по отношение сценарите за мултилационни филми. Динамичната природа на мултилационния образ, лаконизъмът на неговите движения, силната обобщеност на изразните средства водят до специални изисквания и в сценария. Възможностите на графичната мултипликация, на това изкуство на рисуваните движения, са толкова широки, че дават простор за безпредечно развиряне на човешката фантазия, за най-невероятни превръщания на образите. Затова смятам, че предложението на Ат. Павлов за съставяне на сценарна комисия специално за мултфилма е навременно и ще даде добри резултати за преодоляване на сценарната криза. Хубавият сценарий се работи с удоволствие и е главна предпоставка за сполучлив филм.



Леда Милева
редактор

И ПРЕД МУЛТФИЛМА
СТОИ ОСТРО
ВЪПРОСЪТ ЗА СЦЕНАРИЯ

Убедена съм, че една част от казаните тук неща ще останат не съвсем ясни за другарите от „Киноизкуство“, пък и за читателите, понеже в разговора на места се използва и шифър. Става дума за това, че неотдавна имаше спор по

конкретен повод между редакторите и директора на студията, от една страна, и някои от нашите режисьори, които в случаи бяха автори на сценарии. Именно по този повод се казаха шифровани думи. Хубаво е разговорът на тази тема да продължи принципно. Но мисля, че не е тук мястото за такъв разговор, понеже въпросният сценарий още не е художествен кинофакт, който да е известен на публиката. Има ли смисъл да се спори пред хора, които не знаят за какво става дума? Само в едно искам да убедя другарите режисьори и художници — че ако за тях най-важното и най-желаното е хубав сценарий и хубава литературна основа, същото желание имат и редакторите. Не може да бъде другояче. И още нещо — в конкретното решение на този въпрос всъщност няма такава разлика, каквато някои другари сега под влияние на чувствата мислят, че има, тъй като това, с което се гордеят творците на мултфилма, е гордост и за редакторите и ръководството на студията.

Тук се изтъква, че не всички сценарии са на еднакво ниво. Това е абсолютно вярно. Но така е във всяко изкуство, не само в киното. Разбира се, не бива да се примиряваме с положението и трябва да се стремим повече наши филми да бъдат шедьоври. Но за това има редица трудности, които постепенно и упорито трябва да преодоляваме.

Литературният сценарий е необходима основа на мултфилма така, както е за всички други видове филми.

За нас мултфилмът не е забава, макар че непременно трябва да бъде забавен, а преди всичко произведение на изкуството с определени идеино-художествени задачи.

Ние се стремим да създадем реалистично, народностно изкуство, наситено с наша, комунистическа идейност, макар че тази идеяност в мултфилма се осъществява с особени, специфични средства — със средствата на гротеската, на фантазията, на поетическата хипербола.

По свои закони се изгражда и образът в мултфилма, който не може да бъде разработен в детайли и в цялата гама от мисли и чувства, с каквито може да бъде надарен един литературен образ или образът в игралния филм. Героите в мултфилма трябва да бъдат максимално обобщени, синтетични, нарисувани с едри, но ярки щрихи и да се изявяват изключително или предимно чрез своите действия.

Действеността, динамичността са задължителни и за сюжетното развитие на мултфилма, който не търпи отклонения, лирични отстыпления, умуване и празни приказки.

Сценарият за мултфилма обикновено е малък по обем — от 5 до 10 страници. Но само незапознатите с въпроса и съвсем непрозорливите могат да мислят, че да се напише такъв сценарий е лека работа. Защото в тези 5 или 10 страници трябва да има и въображение, и ярки образи, и динамичен сюжет, и хумор, и интересни ситуации, и художествено обобщение, и значителна идея. А това, че сценарият е малък по обем, прави задачата на сценариста още по-трудна. Не случайно един от най-дефицитните литературни жанрове е късият разказ.

Сериозен въпрос за нашето киноизкуство, пък и не само за нашето, е сценарият въпрос. Не е изненадващо, че той стои особено остро и пред мултфилма. Хубави, оригинални, свежи съвременни сценарии мъчно се създават и рядко се явяват.

Но това ни най-малко не бива да ни успокоява, да ни обезкуражава или демобилизира. Напротив, трябва да потърсим всички възможни пътища и пътеки за неговото разрешаване, за осигуряване на постоянен приток от добри, пълноценни, съобразени със спецификата на жанра сценарии.

Какво може да се направи извън редовните усилия и възможности на редакторите?

Най-напред да се разшири още кръгът на авторите, като се привлекат и заинтересуват подходящи писатели, литературни и киноработници.

Полезно би било да се обмисли провеждането на едномесечен или 15-дневен курс-семинар с проявили се вече или обещаващи сценаристи за мултфилма, на който да се прочетат лекции, да се покажат наши и чужди филми, да се обсъдят филми и сценарии.

Мисля, че може да се помисли и върху увеличаването на материалната заинтересованост у авторите на сценарии за мултфилми, тъй като сегашната таблица е съобразена повече с дължината на сценария, отколкото с трудностите и с възможностите за художествено въздействие на този вид филми.

Да се разреши най-после въпросът с проектирането на нашите рисувани и куклени филми преди игралните, което без друго ще повиши интереса към тях не само у зрителите, но и у авторите на сценарии.

Сп. „Киноизкуство“ може да изиграе значителна роля в това отношение, като отпечатва най-добрите сценарии за мултфилми, като отвори страниците си за разискване на въпросите на това интересно изкуство и като рецензира системно и сериозно новите български рисувани и куклени филми.

Това са само няколко предложения. Тези неща, разбира се, не са нови и неизвестни, но досега не са прилагани или недостатъчно са прилагани. Може и трябва да се помисли още. Но за разрешаване на сценарната криза трябва да се вземат по-енергични и по-бързи мерки.

Нашият мултфилм е млад, но линията на неговото развитие е възходяща. Успехите от последните години са наистина радващи, макар че, за съжаление, са известни на твърде ограничен кръг от любители на това изкуство. Отношението към мултфилма като към заварена дъщеря постепенно се преодолява, но с него трябва да се ликвидира смело и решително. Нашият мултфилм има вече талантливи кадри и може достойно да заема мястото си между другите изкуства и да играе много по-широва роля за комунистическото и естетическото възпитание на децата, отколкото му е отредена сега.

А възможностите на мултфилма съвсем не се изчерпват с възпитанието на децата. Филмът-плакат, филмът-сатира, филмът-басня имат не по-малки възможности от филма-приказка.

Във връзка със сценарийите могат да се поставят още редица въпроси, като мястото на фолклора в нашия мултфилм, съвременната тематика, съотношението между филмите за деца и за възрастни в нашата продукция, мястото на диалога в мултфилма и т. н. Това са все интересни въпроси, чието обсъждане би помогнало много на авторите, на редакторите, на режисьорите и на целия колектив.

Нека се надяваме, че тази среща, уредена от сп. „Киноизкуство“, е само начало на творчески разговори и дискусии.

Тодор Динов: В своето изказване аз се опитах да защитя своята естетическа позиция по въпросите на мултипликационното изкуство. Послужих си и с няколко цитата. Др. Л. Милева дешифрира себе си в тях — тя не греши. Един от цитатите беше взет от изказване на др. Йовков. Но независимо от цитатите аз поставих въпроса принципно. Смятам, засегнатите от мене проблеми са интересни не само за мултипликаторите, но и за художниците, които творят в другите области на изобразителното изкуство.

Става въпрос за условността. Аз помня, беше твърде отдавна — през 1956 год. — художественият съвет приемаше сценария на др. Леда Милева „Червената кокошница“. Тогава имаше също неразбиране на условния език на мултипликационното изкуство. Тогава се появиха такива „сериозни“ изказвания: ние не можем да приемем сценария, защото кокошката не може да живее в гората. А по сценария кокошката живееше в къщичка в гората. Днес у някои членове на художествения съвет съществува неразбираме и смесване на естетически категории — що е условност, абстракция, формализъм и т. н.

Йорданка Шейтанова
скулптор

ХУДОЖНИКЪТ ДА БЪДЕ ТВОРЕЦ

Мултипликационните филми — кукленият и рисуваният — са дело преди всичко на художниците. Аз искам художникът в мултфилма да бъде поставен на краката си — да бъде това, което дава, и да получи това, което дава. Срещу туй, което дава, да получи съответното. И друго нещо. Другарят Динов каза, че страшадаме от липса на техника в мултфилма. Засега художникът е техниката в мултфилма. Нека да не бъде така. Нека художникът да бъде творец, какъвто е всъщност.



Ст. Топалджиков

режисьор

ЧА ОСИГУРИМ КУКЛЕНИЯ ФИЛМ
С ПОДХОДЯЩИ ОСНОВНИ
МАТЕРИАЛИ

Бих искал да споделя с вас опита си от досега изработените от мен осем куклени филма и да изтъкна онова, което за мен е съществено за по-нататъшното успешно развитие на кукления филм у нас.

Всеки от нас знае голямото значение на музиката за мултилиационните филми, но ми се струва, че това все пак не е дооценено напълно. Когато музиката и картината са в пълно съгласуване, всяко движение се подчертава така, че дава възможност движенията да станат по-бързи, с което целият филм става по-динамичен. Пеести се метраж. Достатъчно е за един скок да се дадат началните положения и крайните, придружени с няколко бързи тона в пълен синхрон, за да получи зрителят впечатление, като че ли скокът е реално извършен. Но за да се постигне такова пълно съгласуване, е необходимо да се работи по предварително написана музика — по ритмограма.

Сниманите по ритмограма филми винаги са във визуално отношение ритнично построени, защото музиката им налага своя ритъм. А по обратния път много често филмите се провалят поради липсата на ритъм. Работата по ритмограмата изисква доста повече напрежение и предварително обмисляне на целия филм. Резултатите обаче възнаграждават.

Извършвам това, защото в нашата студия още няма специални норми за сниманите по ритмограма филми за разлика от обикновено сниманите филми, за които музиката се пише впоследствие. И двата начина на работа са поставени при едни и същи условия. А снимането по ритмограма, това пресмятане, обмисляне, изгласяване на мизансцена в декора, самото подреждане на декор и пр. изиска много повече време. Това трябва да бъде отчетено и на такива филми да се предвиди друг норматив на снимане, за да имат творческите кадри желание и смелост да се захватят за този начин на работа.

Малко по-дългият период на снимане в сравнение с другите филми се компенсира с това, че при завършване на снимките филмът се оказва почти готов — спестява се монтажно-озвучителният период в голямата си част. Считам, че е необходимо да се пресметне добре по колко метра на ден максимално могат да се направят при обикновения начин на снимане и колко при снимане по ритмограма. Според мен, ако сега за обикновен филм се дават 5—6 метра на ден, за филм по ритмограма трябва да се предвидят 3—4 метра на ден. Ако обаче се остави сегашната норма 5 метра на ден, тогава на обикновено сниманите филми нормата следва да се завиши с най-малко още два метра на ден. Във всеки случай извъ-

стна разлика в нормите при снимането по този начин е наложителна, за да може да се даде импулс и желание за работа по ритмограма. В противен случай никой няма да рискува да тръгне по по-трудния и опасен за проваляне на сроковете път.

В кукления фильм голямо значение има борбата с инерността на материала, от който са направени кукли и декорът. В нито един квадрат не трябва да се допусне материалът да се почувствува, да се натрапи със своята структура и инерност. Материята в кукления фильм трябва да оживее, да се чувствува нейният пулс, ритъм, да се освободи от фактурата си, така че кукленият фильм да се приближи до рисувания в чисто визуално отношение. Припомните си колко лошо действува в кукления фильм, когато чувствуваш замръзналата неподвижност на цялата обстановка и само тук-таме нещо се раздвижи, колкото само да подчертава инерността, мъртвотата на останалата част от кадъра. Тази борба трябва да се води от целия колектив. Тя трябва да почне още от момента на направата на куклите и декорите. Правилното подбиране на материалите, от които ще се изработят те, е много важно. В тази насока у нас не се търси много, а пък и от гледището на разнообразието на материалите нашите производственици са ограничени. Необходимо е специално за кукления фильм да се доставят от чужбина в малки количества специални изкуствени материали, богати на багри, да се направи опит с кукли от каучук, с кукли, лицата на които да са нарисувани със специални бои. В нашия куклен фильм работим със засъхнали блажни бои и с най-лошокачествени темпери. Необходими са добри, висококачествени, лесно съхнещи бои. Очите и устата на куклите правим често с лепене на изрезки от изолирбанд. Но те са лебели, груби, не дават възможност за хубав израз. Дебелината им хвърля допълнителна сянка, която изменя израза. В странство има съвсем тънки цветни лепенки от найлон. Ако се внесе само по един метър от различни видове, това ще подсигури кукленият фильм за няколко години. Ще даде възможност да снимаме куклите си в едър план. Сега го избяваме, защото действува направо лошо.

Необходимо е на нашите скулптори, декоратори, художници да се доставят най-хубавите и висококачествени бои, лепила, най-разнообразни хартии, изкуствени материали и платове — за да се постигне онова олекотяване на материята, което ще й позволи да не тежи от екрана.

По другите въпроси колегите се изказаха. Искам да прибавя, че трябва да се възприеме за правило да не се откупва сценарий, докато не се намери режисьор, който ще го снима, за да не става нужда после да се правят компромиси със закърпване на откупени вече, но непригодни за производство сценарии. Необходимо е редакторите от сценарната комисия да се приближат повече до производството, да вникнат в същността на мултфилмите и да почнат и те да гледат на сценарийните като на бъдещи мултиликационни филми, а не като на самостоятелни литературни произведения, които може да са много поетично написани, но непригодни за филм. Добре е да си изработят и малко специфично виждане на творец от мултфилма и да не теглят към визуални и постановъчни решения, близки до игралния филм, които могат само да вулгаризират и докарат мултфилма до натурализъм.

НУЖНИ СА ПО-ДОБРИ УСЛОВИЯ ЗА РАЗВИТИЕ НА НАШАТА МУЛТИПЛИКАЦИЯ

Надявам се, че тази наша среща няма да бъде последна. Тук другарите можаха да чуят изказвания по редица въпроси и да се запознаят със състоянието на работата в настоящия момент в мултфилма. Но може би не знаят каква е перспективата за развитие на мултфилма? А може би не я знаем и ние. Може би това е въпрос, по който ще трябва да се срещнем пак. Но ние също така не знаем къде ще бъдем утре. Другарите посрещат тия мои думи с усмивка. Това



Н. Вълчев
н-к от дел „Мултфилм“

6 часа. И въпреки че получаваме съгласие за това от всички отговорни фактори, които са в състояние да решат тази проблема, резултат няма.

По въпроса за техниката. Всички са съгласни, че трябва да ни се достави техника — и просто няма с кого да спорим, — а техника няма по най-различни причини.

Ръководството на студията прави големи усилия по всички въпроси, които чакат разрешение. Така въпросът за помещението, в което ще трябва да работим в бъдеще, стои открит. В тези помещения ние сме временно. Поради това, че Студията за игрални филми до края на годината трябва да се премести в киноцентъра, мултфилмът трябва да напусне заеманите от него сега помещения. Къде ще бъде утре мултфилмът, никой не знае. Говори се за ново здание в киноцентъра, бетонната плоча на което още не е излята. Казва се, че ще се осигурят средства да се завръщат тези помещения и там да се нанесе мултфилмът. Тия помещения обаче ще решат съвсем временно въпроса за настаняването на мултфилма и не по-добре, отколкото където се намираме сега: помещенията са по-малки по площ и по-неподходящи за работа. Тук поне помещенията са светли, макар и студени зимно време. А там и тия условия липсват.

Оставането на мултфилма в киноцентъра не е оправдано с нищо освен с чист въздух. Всичко друго е в противоречие с хората от мултфилма. Всички другари тук са художници, интересуват ги редица проблеми, а те нямат никакво време да задоволяват тия свои интереси. Зимно време излизат сутрин в тъмно, вечер се завръщат пак в тъмно. И те загубват всякаакво желание за развлечение и удовлетворяване на свои естетически изисквания. Това е голям въпрос, който чака своето разрешение. И ако не намерим това разрешение, аз се страхувам, че техниката ще пристигне, но няма да има кой да работи с нея. Наистина това е много сериозен въпрос.

Що се отнася до плановостта, др. Динов би ни завидял: лаконичността и условността тук се прилагат извънредно много. Планира се произволно: в един кое си тримесечие да бъде доставена комплект снимачна маса, толкова снимачни камери и пр. Изтича времето, но масата и камерите не се доставят, изтича и година — те пак не се доставят. Но планът толкова и толкова филми да бъдат

са въпроси, които ги вълнуват, не, а направо ги разстройват. Това са хора на изкуството, които са чувствителни и тая чувствителност доведе до много голям процент на прояви на невроза от хората на този колектив. Това е въпрос, който вълнува ръководството на студията и специално медицинските органи. Имаме много голям процент на заболявания, особено тази година.

Една друга проблема, която интересува мултфилма. Всеки, който си намери другаде работа, напушта мултфилма, макар и с прискърбие, но с чувство за отговорност пред себе си, защото не вижда смисъл да остане тук. Всеки, който напушта мултфилма, отива на по-добра работа, по-добре платена и при по-добри условия за работа.

Тук редица години се третира въпросът за намаляване на работния ден. На практика е невъзможно да се работи повече от 6 часа — ние работим 8 часа.

Обаждат се: 11 часа.

Предс. Н. Вълчев: Никакъв кодекс не е в състояние да регулира положението да се работи повече от

произведени остава в сила. Това поставя хората в страшно нервно напрежение на работа през цялата година. А предвижда се и това, че през еди-коя година филмите трябва да станат толкова и толкова. И при това голямо напрежение хората се изтощават, загубват желание за работа, а отгоре на това не могат да видят и резултата на своя труд. Нашият колектив направи една екскурзия и стигнахме до най-затънти паланки, където помакините още не са хвърлили фереджетата. И там ние видяхме реклами на цирк „Буш“. Но никъде не видяхме нищо за нашите мултилационни филми. Само в Благоевград видяхме в едно кино някакъв афиш, и то за чужди мултилационни филми.

При това положение тук, в нашата мултилация, могат да издържат или здрави натури със здрави нерви, или онези, които са дошли тук по необходимост, но при първа възможност те ни напускат. Такива случаи имаме не един. Загубили сме възможността да привлечем талантливи художници. Ние провеждаме конкурси, на които не се явяват художници, а самодейци, за които е благоприятно да постъпят на работа при нас, но за работата не е много благоприятно, тъй като те са хора с ограничени възможности, не могат повече да растат и от това страда нашата работа.

Другарят Топузанов повдигна справедливо въпроса за експериментирането. При нас при положението, че трябва да се правят четири фильма, се снимат 1:1. Защото двата месеца имат 60 дни и трябва да се снима непрекъснато — друга възможност няма. Така миналата година изморихме до крайност мултилаторите.

Тук стои за разрешение и въпростът за премиалната система. Понеже в студията той се отлага, не се прилага и в мултилацията. А тук системата за премиално възнаграждение може да се приложи, защото всички са производственици — от 60 души само двама са администратори, другите са производственици. Така че в мултфилма може да има премиална система, за да се осигури правилно и справедливо възнаграждение за труда на производствениците.

Времето напредна вече твърде много, затова няма да се спирам на други въпроси. Смятам обаче, че другарите от „Киноизкуство“ всяка година могат да заделят страници от списанието и да ни съдействуват, когато стане нужда да се решат някои основни наши проблеми, които пречат на нашата работа, и да се намери най-после място за живот на това изкуство, което се ценя извънредно много и получава международно признание. Нашите филми намират пазар във всички капиталистически страни, където игралният ни филм не е могъл още да проникне. Разбира се, аз не искам да противопоставям мултилационния на игралния филм. Но факти са такива. И ако това изкуство има бъдеще, нека да му се създадат необходимите условия за развитие, за да не изоставаме от другите страни.

Творческа трибуна

И ВАН КОВАЧЕВ

ВЪПРОСИ НА РЕАЛИЗМА В КИНОИЗКУСТВОТО

(Продължение от бр. 6)

6. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Характерно за киното, от друга страна, е това, че то се изгражда на основата на традиции от други изкуства, че то сега, в нашата епоха, създава собствени традиции. Всяко изразно-изобразително средство има свои естетически възможности потенциално, които се разкриват само във взаимодействие със сродни средства в своята област и само условно при аналогични средства — в други области.

Това не само прави влиянието на чуждите изразно-изобразителни средства в киното условно, опосредовано, но това подбужда и към търсene на пълноценно средство в самото киноизкуство. Затова не може да се гледа на влиянието на другите изкуства върху киното само като на „беда“, а трябва да се вижда стимулиращият му характер, стига да се оперира творчески със задачите на филма. Това е пътят на израстване на киното като самостоятелно изкуство.

Влянието и като насока на търсene собствени средства събужда идеи за разширяване областите на киното там, където не може да има влияние от друго изкуство. Защото изразно-изобразителните средства са специфични за отделните изкуства като тяхна „техника“, но преди всичко те са необходими за специфична форма, изисквана от специфично съдържание.

Ето тук следва да се търси диалектиката на традициите и новаторството. Ето защо не е възможно голо новаторство без въздействието на традицията, на влиянието на развитите художествени форми, а от друга страна — не е достатъчна само традиционността, тя самата буди търсения.

Влянието на традицията и новаторството не е механическо, те не влияят право пропорционално нито се използва това влияние с еднакъв ефект. Тук са в действие различни фактори, усилващи или отслабващи едното или другото. Още повече, че киното няма собствени традиции и е подложено на едно по-усилено влияние на чужди традиции... А от друга страна, то има в основата си бързо развиваща се като индустрия техника. При него външните фактори се сплитат твърде сложно.

Как по-конкретно традициите влияят върху киното?

На първо място това зависи от степента на развитие на реализма в сродните изкуства. В началото това влияние е решаващо, а после все повече се опоредва. Руският реализъм стига върхна точка в световното развитие на изкуството през 19 век и тогава естествено оказва и най-силно влияние. Славните реалистични традиции в литературата, театъра, музиката, живописта и пр. оказаха влияние на млади и реалистични изкуства и култура в множество страни. Най-пръко това влияе върху съветските филми.

Но диалектиката на развитието е такава, че на всеки нов етап се получава цово съотношение между традиция и новаторство. Колкото и да се ценят традициите, те неизбежно изживяват фазата от съвременни средства да стават исторически. Колкото и да ценим традициите като изходна точка за по-нататъшно развитие, традицията, щом стане традиционализъм, показва и обратната страна: превръща се в консервативна сила закономерно, щом се спре развитието и на самите традиции, и на новаторството на тяхна основа. Инертността, разчитането на наследството само, повтарянето на средствата и начините, свързани с друг етап, с друго съдържание, не може да не доведе до ограничаваща на ново съдържание

стара форма. Особено когато това влияние не е опосредовано от едва формиращата се специфика на едно младо изкуство.

В диалектическото единство на традиция и новаторство основна, водеща сила е новаторството и това се засилва с развитието на изкуството. Така е и в съдържанието, и във формата, и в изкуството, както и във всички области на живота.

Това, което за нас е традиция, наследство, някога е било новаторство, създадено с творческите усилия на много таланти. Но те са решавали задачите на своето време. Ние сами трябва да решим задачите на нашето време, вместо нас няма кой да ги реши — нито миналите, нито бъдещите поколения са длъжни да мислят вместо нас.

Догматизъмът, изтъквайки новаторството в съдържанието, пренебрегваше новаторството във формата въпреки общите декларации за необходимостта от новаторство и в тази област. Това бе своеобразен консерватизъм, който не можеше да не даде отражение и върху художествената практика. Новите естетически идеи често бяха свързвани със стари художествени възгledи и вкусове.

Новото социалистическо съдържание на практика, пред очите ни разчува старите форми, но трудно намира нови. То ще използва известни принципи или елементи от старата форма в известни периоди, но ще изменя постепенно цялата система на художествената образност на отделните жанрове на изкуството, ще се развива непрекъснато като още сменено по нов начин ново съдържание. И то е критерият: кое от традицията е нужно? Няма абстрактен критерий — критерий е самата художествена практика. Защото в традицията винаги има прогресивна и консервативна страна, а самата прогресивна страна в един период става консервативна в следващия, защото има исторически конкретна функция, определя се от дадени условия. Всяка истина е конкретна според марксизма. А темповете на общественния, на духовния живот сега са далеч по-бързи от миналото. Общо взето, въпросите на традицията и новаторството ще бъдат винаги актуални и това, което днес е новаторство, утре ще стане традиция и така движението напред е безкрайно.

Интересно е, че неореализмът имаше малък успех в литературата, в театъра, живописта и пр. — там, където има силни реалистични традиции. Това се обяснява със закономерната устойчивост на всяка реалистическа художествена система, когато тя се опира на законите на самото изкуство. Тези изкуства имат своя степен на условност, на синтетичност, на аналитичност, свои форми на типизация и пр.... А в киното успехът на неореализма може да се обясни както с липсата на традиции, липсата на собствена, зряла образна система, така и с близостта на неореалистичния стил спрямо филмовата специфика, близостта ѝ до самия обект на киноизкуството. При еднакви изисквания за естетическа съдържателност киното е пряк контакт със самата действителност, пряко възпроизвеждане на реалния живот, реалността на изображението в киното е стилино най-непосредствена, макар не по-малко идейно опосредована в художествените обобщения. Тук няма условността на театралната сцена, даваща специфична синхронност на течението на живота в реалността и сцената, нито асинхронността на бетиристиката, анализираща отделни моменти, обобщаваща други.

Може би затова неореалистичната изобразителност попадна на мястото си именно в киното. Очевидно е, че тя решава филмовите задачи филмово.

В методологическо, идейно отношение неореализмът се е влияял и от „веризма“, и от критическия реализъм, включително от руската литература. Но в изобразителната страна, макар да изкушава привидността на общия принцип — вярност на изображението, — все пак логически е ясно, че готови филмови форми не е имало, а механическото им пренасяне от литературата не е така просто. Затова по-лесно е да се обясни, че в методологическо, идейно отношение неореализмът е близък на критическия реализъм, свързан е с предсоциалистическия етап. А в изобразително отношение, ако твърдяхме същото, неореализмът би престанал да бъде проблема — това би означавало, че той нищо ново не е донесъл!

Динамиката на развитието на съдържанието, свързано пряко с развитието на обществените живот и обществените идеи, е далеч по-голяма от развитието на художествената изобразителност. Ако съдържанието се развива чрез диалектически скокове, развитието на изобразителността е по-скоро от типа на развитието на език без скокове, без взривове.

Иначе и ние, щяхме да се занимаваме с формотворчеството като формалистите, щяхме да правим „революции“ в изображението. Но невзривното развитие съвсем не означава гладкост. Както в съдържанието се правят открития — нови области от живота се подлагат на естетическа оценка от позициите на нови естетически възгледи, — така и в художествеността се правят художествени открития. Иначе художествената изобразителност не би се развивала.

Като се вземе предвид силата на традицията, когато тя е благотворна — защото има и прогресивни, и регресивни традиции, — както е благотворна традицията на литературния и театралния руски реализъм върху съветското кино, трябва да се вземе предвид и това, че реалистичните традиции в отделните страни са различни по сила и значение. Това налага необходимостта от усилен търсения за съвременните изкуства там, с всички рискове тези търсения да не са винаги по необходимата посока. А при търсенето в различни области откриването на нови неща става неравномерно, скокообразно в отделни сектори, изкуства, страни.

Съветското кино, въпреки че се опираше на такива мощни традиции, или по-точно, именно защото се опираше на тях, излезе пред света като новаторско не само по съдържание, но и по форма — от „Потемкин“ до „Чапаев“, в периода на очертаване самостоятелния облик на новото изкуство. Естествено бе, че само на реалистичната линия на развитие на съветското кино се раждаха и откритията в областта на спецификата на киноизкуството.

Така и италианският филмов реализъм след войната, наречен не особено сполучливо неореализъм — защото това тълкуване го ограничава само в рамките на традицията, на възстановяване традициите на веризма и натурализма от преди първата война, — е също една степен в развитието на филмовия реализъм. И той е новаторско явление, доколкото в Италия традициите на реализма далеч не са така силни както традициите на руския реализъм, и сега бе нужно напрегнато търсене на реалистични средства в областта на едно ново изкуство в сравнение с литературния веризъм. Но демократичният подем на страната благоприятствуваше за това.

Всяко откритие в областта на изразно-изобразителните средства, на формата, на изображението е международно постижение. Националните елементи във формата идват предимно от националните традиции, и то в по-старите изкуства, а киното е ново изкуство. Те идват преди всичко от националния характер на съдържанието, свързано с националния живот на страната. Въпреки че това новаторство е гордост за италианска демократична култура, новото изкуство, свързано с модерната техника, за разлика от традиционните изкуства прави това новаторство действителен принос към световното изкуство. И това е една съвременна форма на принос към изкуството на света, нова форма в сравнение с предишните форми на принос към човешкото изкуство именно като фолклорно, тясно национално постижение. Принципът на развитието се отнася и до начините, по които се внася принос в световното изкуство от националните изкуства.

Затова успехите на реалистичната изобразителност на италианското кино бяха посрещнати с такава симпатия в целия свят. И те дадоха отражение върху редица предимно млади кинематографии — на Япония, Индия и пр., — а също така и на редица стари, с традиции вече кинематографии.

В тази връзка може да се припомни мисълта на Ленин за Толстой като „крака напред в художественото развитие на човечеството“ и мисълта на Чернишевски, че той се е добрал до изобразяване „диалектиката на човешката душа“... Известно е, че естетическите позиции на Толстой бяха консервативни, неговият естетически идеал е идеал за человека, несъпротивляващ се на злото, една абстрактно-християнска представа, опираща се на мистичния му мироглед. Но редица принципи на реалистичния му метод, основаващи се на демократичния характер на идеологията му, противопоставяща се на царизма, на помешническото общество и защищаваща мъжкишките морални, политически и др. възгледи, определяха и търсенията му в областта на реалистичната изобразителност. Той се добра до разкриване и изобразяване на сложните движения и противоречивото развитие на човешката душевност. В такъв смисъл той стана „огледало на руската революция“, изобразявайки разложението на старото общество, макар идейно-методологическите му позиции да не бяха насочени към утвърждаване на революцията.

Подобно на това неореалистичната изобразителна, художествена образна система не може да бъде идентифицирана с естетическите позиции, с типа реали-

зъм, характерен за демократичната и хуманитарната критичност при разкриване противоречията на съвременното италианско общество. Както принципите на художествено изображение на Толстой се оказаха по-трайни от възгледите му, ставаха принос към реализма, така и неореалистичната изобразителна система е поширова, дава много повече възможности от относителната ограниченност на общодемократичния реализъм...

Сега върху социалистическия реализъм лежи главно задължението за развиване реалистичната изобразителност в киното. Но съществуването успоредно на него и на реалистични, макар и от друг тип, направления прави тази задача обща. И при неравномерното развитие на изкуствата открития могат да се направят при различните направления на реализъм.

Важна е перспективата, че все повече на основата на социалистическата идейност се концентрира новаторството, което се определя от съдържанието на изкуството преди всичко. И това носи задължението за грижливо отношение към всяко новоявление в близките реализтични течения, поддръжката и развитието му в интерес на общото развитие към социалистическото и комунистическото изкуство.

Самомнителното отношение на някои, за които киното си има вече изработена готова изобразителна система, която ще му служи во веки веков, е най-малко... смешно.

Социалистическото изкуство трябва да оползотвори не само стария художествен опит на човечеството, но и съвременния, днешния опит на неосоциалистическите изкуства. То не само наследява всичко ценно, което е създадо човечеството в миналото, но и това ценно, което сега се създава.

Разбира се, неореалистичната изобразителна художествена система не е универсална. Тя има предимства при изобразяване на битови, социално-психологически и критически интерпретирани житейски явления. С тази система е трудно да се изобразява героика, патетика, романтика с нужния монументализъм, възвишеност и т. н. Може би и в тази посока да се разработват средства по-нататък — това е въпрос на творческо развитие. Важното е, че той може да служи за решаване на сложни психически задачи, и то със средствата на киното, а това вече е много.

Виторио де Сика и Джузепе де Сантис, както и някои други италиански режисьори бяха наричани на конференцията след московския фестивал от някои съветски творци социалистически художници. Въпросът следователно не е само до реализираните произведения, но и до възможностите, които те имат, но които не могат да изявят при своите условия за работа, и то именно като неореалисти.

Тук може да се направи едно обобщение. Разгръщането на социалистическия реализтичен метод съвсем не предполага един стил, нито пък само комбинации от стария реализтичен стил със стари стилове от друг тип, например романтически реализъм, импресион реализъм и т. н. Единничът метод дава възможност и изиска широки търсения на нови стилове, на реализтични стилови направления като по-конкретна форма на съвременна изобразителност, на съвременни художествени възгледи и принципи, на съвременен художествен вкус, по-висш от миналите. Само богатството от съответствуващи на принципите на метода стилове може да осигури разгъването на богатството на самия метод, и обратно — стиловата монотонност ограничава самия метод.

Следователно неореалистическата художествена система като едно от стиловите направления, а не като идеологическа концепция може да стигне до разцвет върху основата на социалистическия реализтичен метод. И заедно с това да го обогати със свое стилово направление.

За тези неща трябва още да се поспори с догматизма, идеализиращ именно превзето, нереалистично, не умеещ да разкрие красотата на човешкото у човека именно като реален, жив, конкретен човек, считаши все още, че е необходима идеализация, „приповдигане“ от земята, което веднага води до условност, характерна за епоха, когато човешкото у човека бе още мечта, до стария реализъм, когато естетическият идеал бе така далечен от реалността. Догматизъмът така интерпретира и самия реализтичен метод, който вече не понася една реализтична изобразителност, несъответстваща на „възвищения“ му подход. Въпросът за реалното и идеалното съвсем не стои така примитивно днес, както това се тълкува от лакировъчните и наивно романтични представи за социалистическия реализтичен

метод у мнозина, които не познават същината му. Най-общо казано, същността на съвременния социалистически реализъм е да разкрива идеалното в самото реално, в живота, който съществява мечтите, а не по подобие на стария реализъм: да ги противопоставя, да ги разкрива успоредно, или пък да „възвисява“ реалното до идеалното.

Интересно е, че крачки към социалистическия реализъм направиха самите италиански кинематографисти. Заслужава да се припомни „Хроника на бедни влюбени“. Идейната проблематика бе борбата на комунистите срещу настъпващия фашизъм през 1925 г. във Флоренция. Естетически утвърждаваща позиция във филма е на сграната на комунистите, на антифашистите.

Тук се налагат други изводи — в цялата неореалистична изобразителна система освен кристализирането на един неореалистичен стил има и други стилови търсения вътре в рамките на тази система. И тук вероятно стилът няма да бъде взет „наготово“ от социалистическата идейност. Той не може да не претърпи известно изменение. А вероятно тази художествена система ще даде възможност за различни стилови търсения в социалистическото изкуство.

Различни посоки относително показваха и „Четиридесет и първият“, и „Домът, в който живея“, и „Летят жерави“. От друг тип е „Съдбата на човека“.

Без да бъде идейно непълноценен, „Точка първа“, повлиян от неореализма, не избягна плакатната публицистичност и плакатната живописност с рекламна цел. Но изобразително бе далеч напред пред „Две победи“, който ни връща десетилетия назад с наивната гротескност, натурализма и естрадността си. Не само белетристичният реализъм от стар тип в „Неспокоен път“ е стилова насока, стилови особености има и „Тревога“ с театралната си трактовка, но и двете насоки не са нови нито задоволително филмови.

Далеч остана натуралистичният детайл и наивната импровизация на „Данка“, но и помпезната монументалност, особено във финала на „Командирът на отреда“, не е крачка напред. Стиловият еклектизъм както в този, така и в много други наши филми е един реален факт. Въпросът е да се анализират отделни успехи и неуспехи в такива филми. За тях още не може да се говори като за стилово уяснени. А безстилието не е достойнство. В „Малката“ от театралната сцена край морето до навечеря от мексиканските филми залез при погребението, от поетично-белетристичната сцена при върщането на Малката след първата целувка до реалистичния филмов щрих на Иван Димов, от очерковото въведение до театралната развръзка показва само, че безстилието се дължи не толкова на влиянието на неореализма, колкото на недостатъчното му влияние. Това поне би създало определен тип художествена изобразителност.

Докога ще се решава въпросът за изобразителността така примитивно — самият материал ще подскаже как да се реши — под предлог, че се съобразяват с формулата „съдържанието определя формата“. Но това се отнася до произведението като цяло, не до епизодите му. То трябва да има цялостен методически и стилов замисъл. Стилът зависи и от съдържанието и не е въпрос просто на форма, това са принципи на изобразителност, произтичащи от цялостната съдържателна изразителност на произведението.

Да се отиде крачка напред идейно не значи, че автоматически се е отишло и крачка напред художествено. Иначе не би имало идейно издържани, а художествено слаби произведения, което не е рядко явление. Не би имало нужда тогава да се говори за художественост, за форма, за стил... Какво означава така измъченото от различни тълкувания „авторски почерк“? Просто различие на едно нещо от друго? То съществува и без особени усилия. Това е стилов въпрос. Въпрос, по който трябва да се говори на по-висок глас — и за развитието на самите творци, и за развитието на филмите ни като цяло.

Идейното развитие на нашето киноизкуство изисква, налага и художествено развитие.

Въпросите за отношението на реалистическия метод към стиловите проблеми, специално по реалистическите стилови проблеми, заслужават повече внимание, повече усилия.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА

СТРЪМНАТА ПЪТЕКА

Много лесно можем да прехвърлим в паметта си филмите за нашата социалистическа съвременност, защото броят им все още е твърде малък. А като речем да отсеем хубавото от лошото, сполучите са твърде оскудни. Затова естествен е нашият повишен интерес и доброжелателство към всяко начинание в това трудно поприще. Разбира се, те не се определят само от „търсенето и предлагането“, а и от качествата на самия сценарий на съвременна тема. В случая ние искрено приветствуваляем автора за неговия успех в тази нова за него област — областта на художествения киносценарий. Сполучливо писателят Емил Манов ни въвежда в дебрите на миньорското всекидневие на един обект...

Широк е друмът на успехите, постигнати в нашето социалистическо строителство, но за да стигнат до този друм, хиляди труженици на социализма са извървили стъпка по стъпка стръмните пътеки на лищението и себеотрицанието. И ценен е приносът на писателя, когато ни показва и внушава благородството на стимулите, които ги карат да изкачват стръмните пътеки, за да стигнат до широкия друм на бъдещето...

... Единаесет мъже, натоварени с багаж, настъпват тежко към високия обект. „Една малка върволица от хора сред гигантските дипли на Родопа. Погледнати отгоре, от птичи поглед, те приличат на върволица мравки, които пъплят и се провират между столетните борове на планината.“ Тази върволица образуват юните работници от бригадата на Дамян. Строи се водна електроцентрала. Турбините трябва да бъдат завършени до Първи май. От горния язовир водата ще върви под земята по тунели. Бригадата трябва да пробие определен сектор в тези тунели, за да потече водата. Това е производствената задача на тая бригада. Но авторът не се интересува от нея, защото е явно противник на криворазбраната „производствена тематика“, а се интересува преди всичко от хората на този обект, от техните преживявания, свързани с несгодите на този труд и тежките изпитания, на които ги подлага отговорната задача, от благородните прояви на съзнание за дълг, от другарството, споено в борбата с трудностите, от поривите на човешината, когато не е леко да се проявят... Но за тая цел авторът не си служи с тона на лъжливата приповдигнатост нито с преднамерена героика. Напротив. Пред нас се занизва едно типично всекидневие. В тунела пробиват земята, а свободното си време всеки пропилява според вкусовете и

нрава си — един чете, друг прави изрезка на хубава жена в бански костюм, за да я закачи на стената, трети готви или си шие копчето на ватенката... Едно трудово всекидневие, необикновено дотолкова доколкото са твърде сурови условията, в които миньорите живеят. Наистина това не е място за „тънкокожи“, каквите са се оказали „предишните“ на този обект, дезертирали от него, оставяйки зад себе си безсромното завещание: „Привет на щашкъните, които ще ни заместят.“

Правдивостта, пълната липса на замазване и лакиране на бита и образите, които описва авторът, са характерни за сценария и безспорно негово качество. Героите, с които се запознаваме, са сурови, ъгловати, далеч не подсказват нищо геройско. Някои от тях са дошли на обекта, за да извършат остьр, съзнателен прелом в биографията си (Сашко, Попчето), у други пък кривините, случили се в живота им, са ги направили скрити, недоверчиви или пък загробели нихилисти (Янко, Иван). Не напразно на Иван лепват прякора „Дивият“. Всеки си има по някоя скрита болка или по някоя грижа и никак не е леко за тия хора да заживеят дружно и издържат с чест изпитанията. Още в началото, още в дреболиите, още в малките събития на всекидневието проличава колко всеки е различен един от друг. И говорят по разному — Сашо по комсомолски, Попчето с попски колорит в думите си, Иван — предизвикателно, Янко — недоизказано... И шагите им са ръбати, не съвсем смешни, но не липсва и добродушният закачлив хумор, който освежава живота им. Въпреки простотата си, дори примитивизма героите в сценария съвсем не са еднотипни и неизменчиви. Противоречивостта, душевната борба в една или друга степен никому не е чужда. Индивидуализацията на образите, постигната и в портретната характеристика с няколко колоритни багри, и в проявите и постъпките на героите, душевната им раздвиженост въпреки еднотонието на обстановката и характера на събитията правят образите жизнени и ние докрай следим съдбата им с интерес.

Разбира се, характерите се определят и разкриват в силните изпитания, които пораждат борбата със себе си. И тези изпитания не закъсняват да дойдат. Равното, монотонно, изпълнено с тежък труд всекидневие, което не минава и без радости (бригадата получава знамето), изведнъж се нарушава от остри колизии почти на живот и на смърт. Най-силните, най-вълнуващите епизоди в сценария са свързани именно с тях.

Тежко е изпитанието на глада. Грубите инстинкти се надигат заедно с нарастването на глада, човек почти озверява... От няколко дни силна снежна виелица е затрупала шосето до обекта. Бригадирите дояждат последните резени хляб, роптайки открито. Дамян отстъпва резена си на Дивия. Но той сякаш още повече подивява от това. Не е ли този жест лицемерен? Не крие ли Дамян някъде храна, която тайно от другите изяжда сам? И Иван започва обиска — по нара, по дрехите на Дамян, — съпроводен от неговия тъжен поглед. Напразно подозрение! Иван с гняв запокитва в снега последното парче хляб — отстъпения залък на Дамян...

Но напрежението не спира дотук. Настъпва още по-драматичен епизод. Дамян въпреки бурята е слязъл долу да намери заседналия някъде по шосето камион. С удивителна непреклонност, стигаща до подвиг, ние го виждаме как той мъкне по заснежения склон към обекта два чуvalа. Подхълъзване — и той се строполява в една дълбока пряспа заедно с пълния чуval. Наистина дъхът ви се спира, като че сте на кино... Със сетни сили Дамян се измъква, гонен от вълчия вой... Ето го на входа на общежитието, но всички гледат не него, а чуvalа. Затичват се и вадят от него... миньорски инструменти. Рев от негодуване, сляп гняв помътва очите на тези гладни хора, още малко Дамян ще бъде разтерзан. Но въпреки нечовешката му умора мъжеството и самообладанието не го напускат и охлаждат настръхнания озверен кръг около му.

И сякаш от този момент нататък е невъзможно да се възвърне нормалното течение на живота им. Една след друга в контраст на първата част на сценария следват трудности, като че да изпитат пределите на нравствената устойчивост и съзнание за дълг в тези изтощени хора. В тунела става едно срутване, второ срутване, образува се комин. Сашко бива затрупан и едва ли не се задушава, бай Георги е тежко ранен. Заедно с него, когото трябва да отведат в градската болница, напускайки този обект на мъките, си отиват и другите, дори и Сашко комсомолецът. Остава там да поправя разрушеното само Дамян, борец до смърт, като вълк единак...

Ето ни заедно с дезертьорите в града. Авторът е далеч от нарочния оптимизъм и не бърза да напъха героите си, още неотърсили се от силното психическо сътресение, веднага в кожите на разкали се грешници. Верен на жизнената правда, той им дава на воля да изживеят падението си, което още изглежда в техните очи на „бунт“, на „самоосвобождение“. И те лудеят по града до насила. Настаняват се и на работа в мината. И сякаш нищо не е било преди. Но така ли е? Гласть на съвестта постепенно започва да се пробужда. И в този, бихме казали, последен етап от киноразказа за героите, етапа на надмогването и осъзнаването, авторът е изградил вълнуващи конфликтни епизоди — „гуляят“ на дезертираната компания и напиването на Сашко, разговорът между Иван и Тихия, който го съветва да живее кратко, да се провира между капките и да умее винаги да вика „ура“ на началството. Юмрукът на Дивия е отговорът на този откровен мерзавец. Оказва се, че е трудно да изоставиш и забравиш нещо, върху което си се трудил мъжки, за което си пролял толкова пот, вложил си неимоверни усилия... Трудно е да пренебрегнеш проявите на благородство, с които си се сблъскал там горе и които свързват хората... Трудно е да отминеш равнодушен и незасегнат личния пример на абсолютна всеотдайност в името на дълга за общото благо, какъвто им дава Дамян... Трудно е да понесеш презрението на честния човек... И ето че дезертьорите един по един решително или колебливо — всеки според характера, по-точно според „ината“ си — се завръщат на изоставения обект, при Дамян...

В сценария няма много големи приказки за високи идеали и все пак той носи в себе си висок идеен патос. Той произтича от

правдивостта, от неподчертания героизъм на хората, които описва авторът, от тяхната мълчалива, недемонстративна привързаност към делото на социализма, от техните искрени мисли, чувства и постъпки. Запомват се и някои мили детайли — кравата Дафинка на селянина Янко, решил да стане миньор, самопризнанието му пред спящия Дамян, че е комунист, моментът, когато връща партийния си билет, засрамен от собствената си неустойчивост; снежинките, които съвсем младият Сашко улавя с език, след като се уверява, че никой не го гледа...

Но не всичко в сценария ни удовлетвори. Струва ни се, че процесът на угрizенията у героите в последната част на сценария не е достатъчно подгответ от автора. Самите конкретни поводи, които подтикват героите към самоупрекване и разкаяние за постъпката си, не са достатъчно обемни, внушителни.

Нешо и за образа на Дамян. Възхищава ни у него пълната му изнурителна всеотдайност на делото, което е поел в свои ръце, прекланяме се пред тая възвищена самодисциплина на комуниста и все пак от него вее малко хлад. Та нали тая абсолютна праволинейност у него трябва да е плод на вътрешни преживявания, а ние виждаме само техните резултати. Набелязаната любовна сюжетна линия внася живот, но не е достатъчна, за да го направи по-богат, по-разнострмен. Езикът на Дамян също не е достатъчно оригинален, достатъчно индивидуализиран за разлика от езика на останалите герои.

И финалът на сценария няма достатъчно драматичен заряд, напрежение, които трябва да се чувствуват независимо от благополучното разрешение на основния конфликт. Разбира се, трогва във финала вълнението на просълзилия се Дамян, иначе толкова суров и издръжлив в изпитанията...

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Голям автор — големи очаквания. И може би поради това сме склонни да

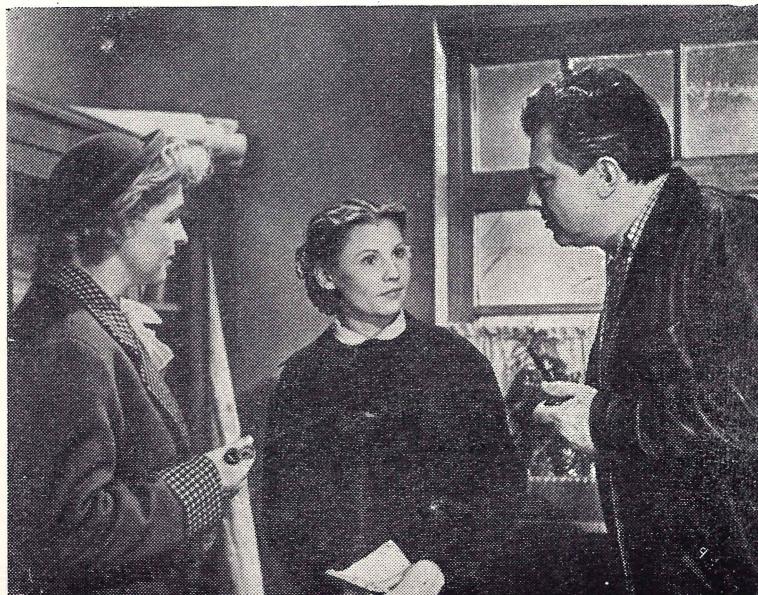
съдим с по-голяма възискателност, когато се срещаме на екрана с герои на един писател от машаба на Галина Николаева — талантлив белетрист и едновременно близък и привлекателен за киното автор. Героите на Николаева са интересни, със силни, темпераментни характеристики, разкриващи се в остро драматични стълкновения. Но тази богата конфликтност, тази, бих казал, релефна изваяност на образите в литературния първоизточник почти се губи при филмрането. Така е поне досега. Така бе някога дори с „Жътва“ („Завръщането на Василий Бортников“), където въпреки че постановчик бе Пудовкин, се стигна някак си до средата между очерка и драматургията, между илюстрацията на „производственическата“ проблематика и вълнуващата човешка съдба. Получи се филм с фрагментарна композиционна постройка, с многотемие и сюжетна многолинейност, без да се стигне до истинско дълбоко претворяване

В ТИШИНАТА НА СТЕПТА

на романа.

Същото, ако не и в по-голяма степен, се е повторило и с новата екранизация на малката, но хубава, съдържателна поетична книга на Галина Николаева „Повест за директора на МТС и за главния агроном“. Повест за героичното всекидневие на комсомолците в борбата им за високи добиви, за непримиримостта на младото съветско поколение срещу застоя и рутината, срещу инертността и консервативните възгledи върху живота.

От тази повест без особени сюжетни отклонения Максим Сагалович, съпруг на писателката, е извлякъл сценарната основа на филма „В тишината на степта“ (постановка Сергей Казаков). На пръв поглед като че е сменено само заглавието. И героите са същите — ето я Настася Ковшова, новата агрономка, която преобръща с „главата надолу“ тихия и спокоен еснафски живот на Журавинската МТС, ето и Чаликов с тънката момчешка шия, и Федя, и Фарзанов, и Соколов. И разговорите са същите. Приликата е голяма и все пак — привидна,



външна. Във филма липсва нещо главно, което му е попречило да стане пълноценно произведение на изкуството. Вместо да разкрие и се възползува от резервите, които крие съдържанието на повестта, вместо да върви по изпитания и оправдан в случая драматургичен път, сценаристът строи разказа си като очерк, като кинохроника. Оттук и основните слабости на филма — илюстративност, схематичност, традиционност. С изключение на Настя, която внася много свежест, и отчасти Чаликов почти всички останали образи са скицирани репортажно. Най-лошото обаче в случая е, че тия образи са твърде познати, техните черти, мисли и постъпки, положенията, при които се сблъскват и изявяват, са опростени, а често и ярко тезисни.

Впечатлението за хроникалност се заливва и от стремежа да се покажат повече неща, отколкото би могла да обхване една новела, която изиска по-плътни бои в обрисовката на характерите, по-състен и диманичен ход на действието. Например любовта между председателката на изостаналия колхоз и тракториста — интересна сюжетна находка — е

претупана, едва-едва скицирана, изоставена от сценариста там, където би трябвало да се разгърне смело и по-задълбочено. Варвара е замислена като образ на сила, на всеотдайна жена, на красавица, подобно на Авдотя от „Жътва“. Но само замисълът, само едно етюдно нахвърляне на чертите на образа не са достатъчни. За повече не е стигнало място в сюжета, не е стигнал и творчески размах на драматурга. Именно отсъствието на такъв творчески размах, отсъствието на един по-новаторски подход при третирането на жизнения материал са характерни въобще за екранизацията на „Повест за директора на МТС и главния агроном“. Тези немалки недостатъци причисляват филма към поредицата на онния произведения, които са добровъзвестно прилично направени, но не са откривателски, не са етапни, не прибавят нови моменти в търсенията на социалистическото киноизкуство. А Галина Николаева е творец, от който съветските кинодейци биха могли да изтръгнат много повече в сравнение с това, което е направено досега.

Г. Ст. Бигор



От гледището на съвременните изисквания на киноизкуството творбите на великия Фридрих Шилер с известните си обобщения представляват извънредно труден обект за филмово претворяване. Като помислим за тия особености, както и за вековната традиция при изпълнението на Шиллеровата драматургия, където са вложили гений, мисъл и страсти големи творци на сцената от много нации, ще оценим сложността на твор-

КОВАРСТВО И ЛЮБОВ

ческата задача, с която се е заел известният сценарист и режисьор на „Дефа“ проф. Мартин Хелберг, филмирайки „Коварство и любов“.

Във второ действие на трагедията има такъв текст на стария камердинер: „Вчера заминаха за Америка седем хиляди синове на тая страна. Те ще заплатят всичко... Наистина няколко дръзки момчета излязоха пред строя и попитаха на каква цена е продал херцогът той



впрегатен добитък. Но нашият милостив господар заповяда на всички полкове да излязат на парадния площад и да разстрелят недоволниците. Ние чухме гърмежа на пушките, видяхме как мозъците им опръскаха настилката на улицата... Когато известиха, че е време за тръгване, трябваше да видите как тук сирачета тичаха и ридаеха подир живия си баща, там обезумяла майка тичаше, за да набуши кърмачето си на щиковете, и как по-нататък разделяха със саблени удари годеника от годеницата, а ние, белобрадите старци, стояхме отчаяни... А през това време барабаните гърмяха оглушително, за да не чуе всемогъщият нашата молитва..."

От това внушително обвинение срещу тиранията се е оформило най-интересното художествено решение във филма — Мартин Хелберг е пресъздад зрително картините на зловешкото народно бедствието, превърнал ги е в идеяна рамка на всички основни епизоди, за да ни внуши убедително мисълта, че трагедията на Луиза и Фердинанд е само част от общата трагедия на разкъсаната от самовластни феодални сатрапии Германия.

Същевременно новото изобразително решение е създало условия за кинематографично движение, тъй необходимо за екрана, за превъзмогване статичността, която произлиза от театралната, и то по шилеровски театрална, структура на творбата. Това не би могло да се постигне само с традиционното за подобни случаи увеличаване на местата на действието, до което, разбира се, е прибягнал и Хелберг...

Във филма „Коварство и любов“ е търсено едно остро съвременно звучене на историческия материал. Най-забележително е гова търсene в акцентирането на оная зловеща прусашка военница, която създаде безчет трагедии за човечество то, включително и за немския народ. Подобни мисли непременно се раждат в съзнанието на днешния зрител под ритъма на натрапчивите барабани удари! Той се замисля и за новата трагедия на народа, принуден пак да живее разединен, защото част от него отново се управлява от хора, които действуват против човечността, против справедливостта, против здравия разум и мира...

Аз мисля, че на едно такова осъвременяване на Шилеровата трагедия може да се гледа само положително. Хелберг не измисля, не произволничи. Той творчески осмисля и тълкува класическия текст. Той проектира съдбата на действуващите лица едновременно и върху сурория фон на тяхното време, и върху

проблемите, които поставя днешният ден. Той прави своите внушения чрез Шилеровия мисловен строй, като отчита интелигентността и чувствителността на съвременния зрител.

Още една голяма проблема е представяло за Хелберг пренасянето върху екрана образите на Шилер — най-патетичните, най-фрапиращо театралните, най-несъвместимите с изискванията на седмото изкуство образи в европейската драматургия... Наистина героите на „Коварство и любов“ са, бих казал, най-земните, вътрешно най-мотивираните от всички други герои в ранните драматически творби на поета. Но тази „земност“ все пак е относителна, близана с характерния Шилеров маниер, който се отличава с приповдигнатост, патетика, многословие. А киното си е кино — то има своя мярка, то иска правдоподобие и простота в изявата на същностите.

Тази проблема е разрешена сполучливо при образа на музиканта Милер в изпълнението на самия Хелберг. Два съществени момента определят особеностите в играта на актьора. В сцената преди убийството Хелберг-Милер не оспорва с темперантен и острата размислите на Луиза за смъртта. Той ѝ противопоставя своята бащинска болка. Актьорът търси не по линията на яркостта на словесния натиск върху Луиза, не в патетичната настойчивост, а във вътрешното духовно напрежение на героя, в неговото съсредоточено търсене на нравствена връзка с дъщеря си, в предизвикването на нейната чувствителна към дълга ѝ съвест... Много добре е проведена сцената, където се очертава своеобразният граждански лик на Милер. У него вече съществува самосъзнание, достойнство на независима личност с права, които е гден да отстоява сам. Но това съзнание продължава да съживява със силни самозадръжки. Много лесно в цялото същество на Милер-Хелберг пламват гняв и обида срещу президента, който скверни дъщеря му. Но докато набере дързост да го заплаши, че ще го изхвърли от своя дом, той с голямо усилие трябва да превъзмогне задръжките на предразсъдъците, за да даде воля на изближното чувство. Този процес изпълнителят е проследил майсторски, с дълбоко вътрешно чувство и художествена мярка.

За съжаление основните образи в трагедията не са получили задълбочена и ярка актьорска разработка.

Несполучка е претърпял режисьорът в подбора на изпълнителката за ролята на Луиза, която само формално предава

текста. С нищо не блестят и актрисите, които играят ролите на майката и на Милфорд.

Но докато в тия случаи слабостта на актьорите предопределя неудовлетворителния резултат, при разкриването на отрицателните образи главната отговорност за несполуката е на режисьора, който е дал повърхностно тълкуване на президента и особено на Вурм. Хелберг явно не е съумял да разработи дълбоките човешки мотиви, които тласкат секретаря към злодеянietо. Никой не може да появява в любовта на Вурм към Луиза и затова той преминава през екрана като бутафорна фигура, която изпълнява чужда воля. Поради това необяснимо е и подчинението на Луиза. Блед, почти без индивидуално съдържание е и образът на фон Калб.

Тази тройна несполука в значителна степен обезличава злото в трагедията, елементаризира усещането за страшния лик на господстващата класа. А в стремежа си да преодолее патетичността, която някъде прераства в помпозност и бомбастика, Хелберг е достигнал и до друга крайност — той е премахнал много го от поетичния ток, от вдъхновението, от непрекъснатия устрем на страсти, без които не може да се получи образът на Фердинанд такъв, какъвто го е създал Шилер. Тук не става дума нито за възможностите на изпълнителя, нито за тълкуването на подбудите и проявите на образа. Касае се за формата на изява: пре-калено спокоен тон и бавен ритъм, че-

сто прекъсване на актьорската игра, за да се покаже елемент на обстановката, не на място вметнати кинематографични фрази.

В стремежа си да покаже епохата Хелберг често снима актьорите в общи планове и едва ли не ги слива с обстановката. Така са снети повечето сцени при леди Милфорд. Или пък търсейки интересна рамка за кадрите — например образувана от тялото, ръката и пр., — във възлови моменти губи най-важното: връзката между партньорите. Тези увлечения се изявяват най-осезателно, но не единствено в епизода на самоубийството.

Изграждайки финала, Хелберг се е опитал да подсили остротата на своя удар срещу тиранията и коварството, които довеждат до гибел Луиза и Фердинад, като вплете тук моментите на раздялата между продадените войници и техните близки. Но това е направено за сметка на драматическото напрежение и плътност в тия трагичен финал. Прекъсванията снижават емоционалния тонус на финала, пречат на пълната изява на образите.

От казаното следва, че филмът „Коварство и любов“ страда от съществени слабости в претворяването на образите от трагедията на великия Шилер. Пълноцененната реализация на тия образи на екрана очевидно е въпрос на бъдещи опити, на които ще бъдат много полезни предварителните находки на Мартин Хелберг.

Кънчо Табаков

Този чехословашки филм се гледа леко — сюжетът му е правдоподобен, дей-

ствието се развива стегнато и е изпълнено с интригуващи подробности, в режисурата се чувствува професионална сигурност. Стрелите на авторите попадат върху порочните остатъци на миналото в артистичните среди — студените професионализъм, нравствената разруха и безцелното пилеене на времето в повърхностни връзки и удоволствия, празната парандост, аполитичността и неверието в градивното настояще, страненето от здравия, неподправен, целеустремен живот на трудовите хора. В тази посока сценаристите Иржи Фрид, Янош Кадар и

РЕПЕТИЦИЯТА ПРОДЪЛЖАВА

Елмар Клос и режисьорът Ярослав Балик имат редица интересни и верни на-

блодения.

Главно действуващо лице е един млад, надарен актьор комунист, комуто повеляват ролята на Юлиус Фучик и който внезапно се подхълзва към леките успехи и удоволствия. Конфликтът в творбата се развива в две посоки: едната е временният разрив на актьора със здравата среда на предишния живот — семейството, другарите от младежкия театър, режисьора; другата е острата вражда с опитния партньор по писса, циник в живота и на сцената. Възвръщането на младия човек към първоначалните му здрави нрав-



ствени устои зависи следователно от пълноценното художествено решение на този двупосочен конфликт. Но във филма е добре защитен само един от аспектите на конфликта — сблъсъкът между двамата актьори. В този сблъсък главният герой останава степента на нравствената си деградация и намира достатъчно сили, за да я преодолее. Въщност мръсникът възвръща честния към честността. Значително по-бледо е представената грижата на другарите за другаря, на режисьора за человека — тя е повече декларирана теза. Тук вместо по-дълбоки човешки отношения съществува увлечение по показване пустата екстравагантност на старото и задкулисия живот в театърите. А отношенията в семейството на младия актьор, макар и с някои свежи детайли, са разработени, общо взето, тривиално.

Във филма не е решен задоволително и поставеният въпрос за връзката между поведението на человека и неговото творчество.

Най-осезателни обаче са драматургичните празноти в образа на главния герой. Според авторите това трябва да е артист, заслужил ролята на Фучик не

само с таланта си, но и с качествата си на човек, на комунист. Но при експозицията на образа малко неща подсказват един определен характер с други достойнства освен физически чар. Затова всъщност целият му неравен път — и деградацията, и възраждането — остава недостатъчно убедителен и значим.

Личната творческа изява на актьора Иван Палец е главното художествено достойнство на филма и в най-голяма степен обуславя онай лекота, с която той се възприема. Това е един искрен, очарователен артист с точен и бърз рефлекс, със сочен усет за въздействието на детайла. Палец настойчиво използва всички възможности да одухови драматургическия материал, да извлече от него всички мотиви за поведението на героя, да му предаде жизненост, да го упътни.

Филмът „Репетицията продължава“ е творба, в която усещането за правдолюбие не може да изкупи, да прикрие липсата на дълбока вътрешна правда в характерите, на зряла художествена концепция.

К. Т.

Малко странно е, че един филм като „Умберто Д“, произведен още през

1952 г. и обиколил еcranите почти на целия свят, се прожектира едва сега у нас. Филм, създаден от Виторио де Сика и Чезаре Заватини, двама измежду най-бележитите представители на нео-реализма, които превъзходно защитиха чрез „Крадци на велосипеди“ своето естетическо кредо.

Ръководейки се от реалистични принципи, обусловени от конкретни исторически и национални условия, прогресивните италиански художници прибавиха твърде съществени открития в следвоенното кино. Те отправиха своя обектив към нови жизнени пластове и ги показаха на екрана по свой начин, утвърдиха свои виждания и свои разбирания за изкуството и съвременността.

В интервю с английското списание „Сайт енд Саунд“ (1953 г.) Заватини сподели мисли за някои от особеностите на нео-реалистичния метод при търсенето на филмови сюжети и тяхното третиране. Според него в едно истинско художествено произведение не трябва да се чувствуват границите между действителността и изкуството, фактите трябвало да се фотографират, за да се избавят зрителят от „бездолните вълнения, предизвикани от измислени хора в измислени ситуации“... „Изкуст-

«УМБЕРТО Д»

вото трябва да има свой израз в същинските имена и фамилии, а не в из-

мислените.“ И по-нататък видният италиански сценарист заключава, че светът става все по-лош заради това, че не напълно осъзнаваме действителността. Най-правилното засега е да се заемем с изясняване корените на тази проблема. Най-неотложната задача на нашето време е да се обърнем към „социалните проблеми“.

В тия кратки формулировки малко или повече са подсказани идеините и стиловите особености на най-добрите италиански филми, отличаващи се с обществено значима тематика и максимална простота в кинематографичния изказ. Безработицата, креящите социални противоречия на буржоазията, трудовият човек с неговата угнетаваща бедност, с неговите грижи, негодувания, тревоги и малки радости — ето темите, които вълнуват най-често създателите на творби като „Крадци на велосипеди“, „Бандитът“, „За две пари надежда“ или „Хроника на бедни влюбени“. И ако в по-голямата част от тия филми авторите не решават конфликтите или избягват поставянето на някаква по-положителна програма (в това число и „Умберто Д.“), то не рядко те поне засягат проблемата за соли-



дарността в борбата срещу подтисници-
те на народа и заставят зрителя да
мисли в тая насока.

В „Умберто Д“ усилията на авторите
са съсредоточени по линията на разкрива-
не трагизма и безизходицата на малкия
човек, който сам се бори и сблъска с ед-
на жестока, убийствена действителност.
Един стар пенсионер преминава през
унизителни, отчайващи перипетии, за
да търси хляб и квартира, за да от-
стоява човешкото си достойнство. Това
е сюжетът. Това е драмата, конфликтът,
историята на характера, или по-скоро
всекидневната, монотонната, сивата, не
всякога забележима одисея на „дребно-
то“ съществуване в страна, известна и
рисувана винаги с екзотично-привлека-
телни бои в рекламираните туристически
проспекти. Тази одисея без екзотика,
без внезапно появявачи се благодетели,
без щастливи случаиности е проследена
от режисьора и сценариста така по-
добно, така безошадно правдиво! Един
разказ за бездушното окръжие и
един затрогващ разказ за бедните хо-
ра на Италия. Авторите може би ни под-
насят тази история, подхождайки до
известна степен филантропично, целей-
ки да предизвикат състрадание към теж-
кото положение на ниско платените пен-
сионери. Такова нещо има във филма и
то дава лек мелодраматичен оттенък,
особено чрез трогателните взаимоотно-
шения между Умберто и неговото куче.
Но искали или неискали, Де Сика и
Заватини са казали много повече неща.
Мелодраматизъмът и филантропията са
отишли по-назад — на предния план
е останал остритът социален протест срещу
егоизма, срещу несправедливата
уредба на обществото. Рязката критико-
реалистична струя идва направо от са-
мото изображение във филма, който, та-
ка да се каже, протестира с всеки
свой кадър срещу капиталистическия
гнет. Корените на това въздействие са
не само в изобличителните идеи, зало-
жени в основния конфликт, но и в изоб-
разителния им израз, който е чужд на
каквото и да е съчинителство или те-
атралност. И наистина най-малко би
могло да се уловят следи от изми-
слини ситуации или изкуственост в
поведението, в чертите на героите, ко-
гато гледаме неореалистични филми.
Същата неподправеност, същата доку-

ментална правдоподобност е определя-
ща черта и в стила на „Умберто Д“. И
ако за театъра един такъв реалистичен
подход би бил чист натурализъм, за
киното, обратното, това е приближава-
не на обектива към живота. Театърът е
немислим без сценични условия, фил-
мът — без усещането, че е снета самата
действителност. А специално тук, в
„Умберто Д“, това фотографиране като
че е осъществено из засада. И именно
от усещането, че всичко показано на
екрана е достоверно, че въздействува
върху нас с убедителността на докумен-
талния факт, се крие изненадващо сме-
лата аналитичност на филма. Камерата
ни въвежда в един свят от подробности,
от точно видени детайли, които в ли-
тературата никога само Дикенс или Че-
хов са могли да откриват с такава вну-
шителна убедителност. Една правдива
атмосфера от градските покрайнини с
всекидневието на техните обитатели.
Шумни улици. Посивели, замърсени от
времето здания. Стая с предмети, на-
вяващи конкретни представи за биогра-
фията и характера на героя. И навсякъ-
де — втори план, колоритен, правдив,
жизнен, красноречив. Действуващите ли-
ца говорят и постъпват като истински.
Пак с оглед да се подсили впечатление-
то за документалността на геронте, изпълня-
ващи главните роли — старият пенсионер
и младата служуга на госпожа Ан-
тония, — не са професионални артисти.

Разбира се, някои моменти от твор-
ческия метод на италианците са спорни
или неприемливи от социалистическо
гледище. Но макар нееднородно като
школа и нееднакво в степента на кри-
тичната си насоченост течение, неореа-
лизъмът даде немалко шедьоври. Напо-
следък също бяха направени интересни
филми, като „Генерал дела Ровере“ на
Роселини и „Сладък живот“ на Фели-
ни. Тези две творби са нагледно доказа-
телство, че прогресивните италиански
кинематографисти и сега, и преди са се
изявявали като значителни народни ху-
дожници винаги, когато са се придър-
жали към силните страни на своя реа-
листичен метод, винаги, когато са под-
хвърляли на безкомпромисна, на рязка
критика язвите на капиталистическия
ред, винаги, когато са издигали високо-
благородното знаме на хуманизма.

Г. Стоянов — Бигор

Пет киноновели
съставят филма
„Златото на Неа-
пол“ — пет малки

филма със свои теми, със своя неповторима атмосфера, със свои образи.

... Измежду тях се налага разказът за графа картоиграч. Това е богат, остромен етюд върху хазартната страсть, изпълнен от Виторио де Сика с блестящо актьорско проникновение. Пред нас е сякаш самото обобщение на една всеопогъща склонност, която премахва от човека всички други духовни прояви, не оставя у него нищо различно, което би могло да запълни живота му... В играта на Виторио де Сика съществуват всички отсенки — стръвното, треперещо очакване, оная неподлежаща на вътрешен контрол „подготовка“, която позволява всички средства — до най-дребнавото унижение; възбудата от най-малкия шанс и увлечението, което светкавично мени своите ликове — от самодоволството до покрусата, от сковаващото напрежение до истеричния крясък. Всичко това е тъй човешко и противочовешко едновременно! Хуморът на Виторио де Сика е някак мек, без на-трапчии акценти, но и без следа от

ЗЛАТОТО НА НЕАПОЛ

снизходжение. И с категоричен социален адрес. Актьорът извлича инди-

видуалната характеристика на своя герой от конкретната среда, която може да създаде подобен тип. Това е отрепка от безвъзвратно ликвидираното минало на аристократическите привилегии, на онова общество, от което в днешния свят са останали само пищните фасади на сградите и непотребните страсти. Цялата новела е построена върху катастрофалния контраст на кухата парадност и фалшивия блъсък на формата с мизерната духовна същност, с духовната нищета на непотребните и жалки господари от миналото... В това отрицание е врязан и един скръбен акорд, през смеха става тъжно, че тази безсмислица може да помрачи едно детство, че тя все още може да държи покорни по-умни и поспособни хора, които понасят гаврата заради къщия хляб... И краят на разказа сякаш подсказва, че хората от рода на този граф трябва да бъдат не само под попечителство, което да им пречи да крадат домашните сребърни солници. но и под обществено попечителство!

Най-значителна по своето съдържание, по своята проблематика е новелата за сватбата на търговеца с простиутуката. Тук драмата на Тереза е потресаваща. Критическият патос на авторите създава състенна и сурова атмосфера. Тяхната наблюдателна и отзивчива гражданска съвест е открила типове, в които се оглежда вулгарната същност на капиталистическото общество. Острият удар е насочен срещу противочовешки устроена съвест на буржоата, на човека от заможното общество, който е способен да разбие още един живот, за да „изкупи“ своето предишно бездушие, и става неизмеримо по-бездущен! Този ненавистен свят изтръгва вин на болка: не може така да се обижда човек, жена! И във въпълна на Тереза са събрани нейните излъгани илюзии и изиграният ѝ копнеж за малко повече спокойствие, за малко повече сигурност и радост. Наистина страшно е, когато човек търси съвсем мъничко щастие, а получава неzasлучено една голяма обида!

В тази новела изпъква ярко изразителната игра на Силvana Мангано. Найдоброто в нея е съсредоточено в епизода, когато тя напуска къщата на мъжа си, за да се завърне отново в нея. В една необичайно продължителна сцена, когато актрисата е оставена сама на себе си и всичко зависи от лицето, от очите ѝ, т. е. от нейната неподправена



правдивост, вътрешна развълнуваност и същедоточеност, Силvana Манганско преживява равносметката на всичко, станало през този печален ден. Тук има сълзи, но се ражда и омраза. Тук рязко и светкавично се борят обиденото достойнство и страхът пред утешния ден. Тук е вложено едно внушително човешко страдание, което стига до отчаяние... Гази сцена е един от големите актьорски щедьори в италианското киноизкуство. Но от нея, от избора, който прави Тереза, се оформя и страшната безнадеждност на тази новела, пессимизът, с който не можем да се примирим...

...Би било несериозно да се търси в една такава новела при тези герои, при такава разработка никакъв борчески финал. Но възражение поражда усещането, че авторите приinizяват своята герояня към злото, което току-що я е омърсило: тя се примирява с унищожението и вероятно се готви да си отмъсти с подобни средства. Дори да допуснем, че Тереза не може да постъпи иначе — капиталистическото общество не предлага много възможности на жена като нея, пък и неговата власт е достатъчно голяма, за да роди безнадеждност, да определи личната трагедия на един човек, — създателите на филма би трябвало да потърсят един мотив, който да носи увереност в устойчивостта на човешкото пред злото! Именно тук на нас ни се иска малко повече човешко злато в тази творба. Макар че сравнението е условно, бих искал да посоча как е намерен такъв мотив във финала на „Умберто Д“, как този умен, тактичен, убедителен финал ни внушиava, че човекът е по-силен от бездушието на експлоататорското общество. Без това да обезсили трагедията...

И понеже тази новела е въсъщност идеиният център на филма, тя налага известен непотребен пессимизъм върху неговото цялостно възприемане.

Трите останали новели имат характер на етюди върху неаполитанския бит.

...На една неаполитанска уличка една на пицна, бликаща от жизненост жена продава мекици. Дребнавият живот, който води, я тласка към дребнави измами, за да задоволи своето женско тщеславие и суетност... Играе София Лорен с онова неотразимо вътрешно самообладание и сигурност на изявата, които, съчетани с блестящите данни на актрисата, превръщат самото ѝ присъствие на екрана в художествен факт. За майсторството на София Лорен е отличително умението да влага цялостния



характер на образа в загатнати само, но красноречиви детайли, да ги подреди в завършена система, чието единство създава единството между същността и индивидуалния облик на герояната.

Новелата е създадена с типичен за неореалистичното кино похват — един нищожен повод, забравеният при любовника пръстен — създава условия през кинолентата да преминат разнообразни типове от неаполитанския живот, да бъдат събрани в един възел различни човешки съдби. Сред общата галерия на образите се отделя оня шумен лицемер, който превръща „скръбта“ по починалата си жена в недостойна театрална изява на една безцелна пошлост... И когато в „благополучния“ финал измаменият, но „ успокоен“ съпруг подтича под дъжда подир предизвикателната, станала още по-дръзка жена, на нас ни става болно, че хората могат да търсят и намират удовлетворение в нищожеството на едно подобно съществуване.

Струва ми се обаче, че създателите на филма прекалено разточителстват с таланта си да оживяват колоритно и най-обикновената случка от живота, че са се разпилели в подробности, които допринасят малко за задълбочаване на основния смисъл на техния разказ. Затова в сюжета на новелата няма достатъчно целенасоченост, достатъчно художествена плътност, с каквито се отлиничават двете първи новели. Като пример ще приведа сцените с разбуждането на нощния пазач или в църквата, пък дори и честото еднообразно повторение на сцената с любопитните.

Несвойствено за творчеството на Де

Сика повърхностно впечатление остава новелата за дон Кармине. Майсторските свеж усет за съединяване на смешното и безрадостното е показано как изнудвания човек постепенно се набира сили, за да надмогне инерцията на 1 години развален живот и да защити своето човешко право на самостоятелност и достойнството си. Но и тук е ден прекалено широк простор на подродните в бита, които вероятно са много близки до неаполитанците. Тази регионална достоверност обаче пречи на едно по-дълбоко разгръщане на човешките взаимовръзки. Аз например не виждам истинската причина за общественото „обаяние“ на дон Кармине и особено мотивите, които обясняват продължителното му господство в семейството на неговия приятел. А без изявата на тези причини зрителят не може да бъде насочен към по-определен размисъл, към ясни заключения.

Не тласка към такъв по-определен размисъл и новелата за този, който дава съвети срещу заплащане. Струва ми се, че и тук има прекалено много регионалност въпреки превъзходно постигнатата атмосфера и пъстрите, тънки детайли и портрети. Дори въпреки превъзходната, остро характерна игра на Едуардо де Филипо. Може би зад разказа напира потребността на тези бедни хорица да разрешат въпроси, да премахнат пречки, които смуцават техния живот. Но въпросите, които те поставят на своя „съветник“, не са достатъчно парливи, не говорят за наистина съществените потребности на хората от квартала. Дори в основния епизод — освиркането на графа от занаятчиите, на които той пречи да работят — едва ли е намерен съществен враг, един от тези, срещу които трябва най-остро да се възроптае. Аристократът — а Виторио де Сика показва неговата същност в една от предходните новели — в най-лошия случай може да създаде, както и създава в случая ежедневни, но външни пречки. Истинският враг е може би по-близък до този, който стана враг и на Тереза! Ако тази истинска бе казана пълнозвучно, ние бихме почувствували вероятно абсурдността от човека, който получава пари срещу съветите за миражно възмездие, бихме почувствували какъв страшен е фактът на неговото съществуване.

Каква е художествената равносметка от петте новели във филма?

Ние не сме изненадани, но сме възхи-



ти от художественото майсторство на Виторио де Сика. От неговото умение да превърща всяка новела в мъничък свят — правдив, сочен, интересен. От онова неподражаемо чувство за национално своеобразие, за превъзходен народен колорит. От изключителния усет за неподправени, сякаш уловени от улицата, но същевременно оценени с окото на художника оригинални човешки типоре. Искрено се смеем и над парадните отрепки, които още имат място в него. Гъжим за пощастта, която този свят насажда в живота на хората.

Голяма естетическа стойност имат актьорските постижения на Виторио де Сика, на София Лорен, на Сильвана Мангано, на Едуардо де Филипо... Изобщо много кинематографисти могат да се поучат от изключителното художническо умение на Де Сика да извлече и оползовъроява човешкия талант — и у професионалните, и у непрофесионалните изпълнители.

А неудовлетворение поражда отстъплението пред злото в централната новела. Онова необичайно за Виторио де Сика разпляване по второстепенни жизнени прояви само заради техния свеж колорит. Тази прекалено специфична регионална атмосфера, в която често се разтваря цялостният и значим облик на жизнените процеси. И етюдността на някои от новелите, това задържане по повърхността на човешките взаимоотношения, което заменя истинското дълбоко творчество и гражданско проникновение.

Тези достойнства и недостатъци се вплитат противоречиво в „Златото на Неапол“, често враждуват помежду си и у зрителя остава едно особено чувство на неопределен емоционално отношение към творбата в нейната цялост.

К. Т.

ПОД ГВИНЕЙСКО НЕБЕ

Повече от месец в едно от столичните кина документалният цветен филм, озаглавен „Под гвинейско небе“, привлича масовия зрител. Противоречиви мнения, противоречива критика, а интересът към филма не отслабва...

Филм за страна от Черния континент... Тропическа екзотика. Джунгли с чуден животински свят сред тях. Негърски племена със свой начин на живот. Ненадминат ритъм на негърския танц под ударите на „тамтамите“ (брабани). Като че на пръв поглед само това привлича, в това се крие именно успехът на филма и интересът към него. Но започва действието. Филмовата лента реди кадър след кадър. Неусетно минават минути... И ние сме увлечени от *непреднамерен* филмов пътепис на страстни киножурналисти, които и в голямия град, и в малкото негърско село, в джунглите и саваните търсят *човека*, току-що освободил се от колониализма, и сякаш с него, с човека искат да споделят радостта и веселето, да порадват и нас, зрителите, с мечтите на героичния народ от Черна Африка, решен да живее свободен.

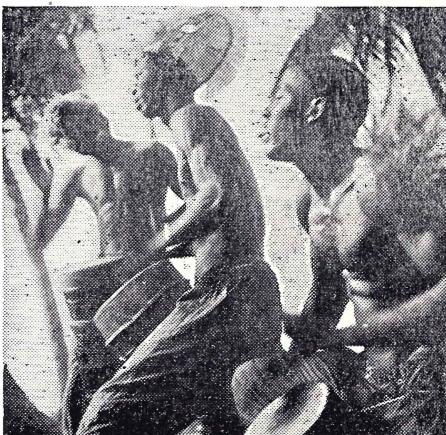
Тези чувства авторите на филма не ни натрапват. Те се пораждат у нас от видяното. И това е може би една от най-големите сполучки на филма.

Картините на колониален гнет рязко се сменят с ударите на „тамтамите“, които разнасят радостта на победния ден по цялата страна. И до сърцата ни стигат усмивките на човешките лица, блясъкът на техните очи. И това толкова често във филма! Професионалният кино-деец би казал: „Хубава камера, страстен разказ.“ И веднага след това също с остръ монтажен преход (художествен похват при композирането на целия филм), сякаш изплували от шумовата атмосфера на филма — непривична и интересна за нас, — кадри, решени в широки, „богати“ планове ни разказват за

богатствата на гвинейската земя, за красивите (това виждаме) и сигурно вкусните тропически плодове, разказват ни за красотата на гвинейския пейзаж. А по-нататък коментарът ни води навътре в страната и картината без лакировка, но като че през мъката и на авторите на филмовия репортаж показва бедни негърски села, колиби, направени от глина, бамбук и трева. И предугадил нашия въпрос — защо е така, — коментарът се намесва:

„...Беден и примитивен е още животът на хората. На всяка крачка личат следите от страшното минало: мизерия, израждане, духовна нищета“...

И отново „острият“ монтаж ни отвежда в оживен пазар, където колоритът на облеклата, на декора е изненадващо красив. Сякаш тук клокочи *самият живот* така, както е и по големите гвинейски реки, по полята, където ние виждаме само в един филмов кадър всичките трактори на Гвинея... Уви! — те са само *два!*... Но колко умело и само-





уверено управлява машината гвинейският човек. Кадърът разкрива първите дълбоки бразди в Гвинея. Ние вярваме на диктора, когато казва, че... „заедно с целините днес се разорават и мислите на хората...“, и разбираме видените и съобщени по-нататък факти:

... „Само за десет месеца са направени 335 училища, 30 диспансера, 230 кооперативни магазина, 672 моста, 9000 километра пътища“...

Нов, извоюван бит на цял народ! И зрителят знае, че това, което все още при надлежи на капиталистите — и огромният алуминиев завод, и заводът за добив на диаманти, — им принадлежи временно, и че тези богатства ще станат собственост на истинските хазари на стра-

ната — гвинейските трудови хора.

Накрая се налага голямото приятелско чувство на киножурналистите Теньо Ка-зака (сценарист на филма и автор на дикторския текст), Жеко Русев и Борис Шарланджиев (оператори на филма) към живота на младата Гвинейска република, към хората на тази далечна, но и близка нам африканска страна. Това голямо чувство закръгля този съдържателен и интересен филм на нашата документална студия.

Към усилията на основния колектив на филма трябва да се прибави и сполучливо написаната музика на композитора Грива, високото професионално майсторство на шумовото и звуково оформяване на звукооператора Георги Кръстев и добросъвестната работа на режисьора по монтажа Лада Бояджиева. И ако в тия бележки по филма „Под гвинейско небе“ аз не се спират върху недостатъци, то е, защото те остават далеч на втори план и нито на места прибръзнатата работа на режисьора, довела до известно нарушаване на пропорциите във филма, до прекаляване с тандите (по количество), до повтаряния на видени вече в същия филм явления, до забавяне избрания ритъм на действието, *нито* не навсякъде необходимият повишен патос на дикторския текст че могат да намалят емоционалното и художествено въздействие на филма.

Трябва да се приветствува вече постияният стремеж на нашата кинематография да изпраща кинодейци на работа в далечни страни, тъй като създаваните филми несъмнено допринасят за взаимното опознаване между географски отдалечени народи, за укрепване на приятелските отношения между тях.

Юма Белогорски
кинережисьор

ФИЛМ ЗА ТЕЗИ, КОИТО ИМАХА МАЛКО, НО ДАДОХА ВСИЧКО...

Първите впечатления от снимането на филма „А бяхме млади“ събрах през една дъжделива неделна утрин, в която случаят ме бе накарал да мина край Студията за игрални филми...

Не само пред входа, до който трудно може да се проникне, а и по цялата уличка „Тодор Страшимиров“ са се струпали развлечени и пременени момичета и момчета — на пръв поглед някои същински големи граждани и гражданики, а в действителност всички ученици от последните класове на гимназията. Сякаш е някакъв тържествен ден и колона средношколци, тръстили на манифестация, изчакват в тази малка уличка реда си да излязат на булеварда.

Но така изглежда отдалече. Приближим ли, виждаме, че и вълнението, и разговорите на младежите са други. Вчера или онази вечер всички те са прочели във вестника една малка колкото кибретена кутийка обява, която е разпалила големи и буйни като пожар мечти: „Търсят се момчета и момичета на възраст от 16 до 18 години, за да участват в новия български филм „А бяхме млади“...

Мнозина са дошли просто от суетност. Те са или смятат, че са красиви, и следователно — според тях — мястото им е само на екрана. Но има и дошли с друго отношение. Те са прочели вече сценария — редовно се интересуват от филмовите новости — и героите, толкова сродни и толкова различаващи се от тях самите, са им станали любимици, възпламенили са в сърцата им желаниято да заживеят, маркар за кратко и „на уж“, опасния и прекрасен живот на Димо и Веска, на Мишката, Асен и Цвета.

С жизнеността на образите си сценарият „А бяхме млади“ има способността да развълнува до дъно не само поривистите върстници на героите. Образите завладяват всеки човек, чието сърце е в състояние да изпитва радост и мъка. Нима можем да останем равнодушни, когато четем за недоживяната младост, за недобичаната обич, и то на близки, скъпи нам хора! „Близки, скъпи“, защото като такива ние се разделяме с героите, когато затворим последната страница на сценария. И едва по-късно в нас изниква законният въпрос: А как ще се разделим с тях, видели последния кадър на вече готовия филм? Би трябвало като с още поскъпи и близки. Има много основания да се вярва, че ще бъде тъй...

Пред очите ми шуми пъстрото множество на кандидат-артистите, струпали се пред студията. Опитвам се да свържа запечатаните във въображението ми обраzi на героите от сценария с младежите, които са най-близко до мен.

— Това момиче може би ще стане Веска! Онова момче пък — Мишката...

Колко трудна е задачата на режисьора да се спре на изпълнители, които най-пълно ще покрият авторовия замисъл. Кои ли ще бъдат избрани? Това е много важно, но всъщност най-важното действуващо лице е тук. То е избрано още от автора и се нарича... Младост.

„Младостта — това е възторжен поглед. Това е неблагоразумие и вярност. Младостта е мечта и стремеж към мечтата. Младостта е чистота, любов и красота.

Младостта не разбира — тя изживява...

Всъщност не са ли младостта и красотата едно и също нещо?“

Колко красиво е обрисувал своя централен герой — Младостта — сценаристът Христо Ганев! Но както знаем, в киното думата на сценариста не е последна. Трябва да „чуем“ още режисьора Бинка Желязкова, оператора Васил Холиолчев, художника Симеон Халачев, композитора Симеон Пиронков... Ще се „изкажат“ също артистите Димитър Буйнозов (Димо), Румяна Карабелова (Веска), Людми-



Димитър Буйнозов и Румяна Карабелова в сцена от филма

ла Чешмеджиева (Швета), Иван Трифонов (Асен), Георги Наумов (Мишката), Георги Георгиев (Младен), Емилия Радева (Надя), Анани Явашев (Славчо) ... Едни от тях ние познаваме — вече сме ги виждали на екрана, — други за първи път се снимат във филм. Думата ще вземат и още редица участници в кинематографично-творчество — хора с различни специалности и с една цел сега: да помогнат за пренасянето на цялото авторово вълнение от сценария във филма „А бяхме млади“.

„А бяхме млади!“ Когато човек се срещне с творческия колектив на филма, в мисълта му справедливо се прокрадва малко негодувание от „фалша“ на заглавието. Защо е това „бяхме“? И неговата излишност е една от първите гаранции, че неподправеният аромат на младостта ще бъде запазен на екрана.

— Как постигнахте това и това? ... — Няма по-безсмислен и същевременно по-употребяван въпрос към създателите на някакво художествено произведение. Още по-безсмислен е той във варианта си в бъдеще време: „Как смятате да постигнете? ...“

С такова убеждение аз прескочих етапа „разговор с основния творчески състав на филма“, а просто отидох да погледам как снимат, прелистях режисьорската книга, опитах се да видя бъдещия филм в едно „копие“, малко по-завършено от това на литературния сценарий.

Трудно ми беше да си представя например как ще заснемат прекрасната сцена с Веска на таванската тераса. Но достатъчно беше да се кача на терасата (тя не е измислена нито нарисувана, а съществува, просторна и сълнчева, върху покрива на кооперацията, която се намира на ъгъла, образуван от улиците „Граф Игнатиев“ и „Софийска комуна“), за да помогна много на въображението си. Началото на обяснението дойде от големия снимачен кран, изкачен — разбира се, на части — чак до осмия етаж ... Навярно с него ние, зрителите, ще се отдръпнем от террасата по-надалече и по-нависоко, ще видим големия лунен град и сред него едно младо момиче с приста басмена рокля, в гънките на която е скрита смъртта...“

— Но каква смърт е скрита в гънките на роклята? — може да запита някой незапознат със сценария. Той лесно щеше да разбере, ако ме съпровождаше при другото ми посещение „на снимки“ — в павилиона на студията, — ако би могъл да надзърне и в режисьорския сценарий (работна книга).

Декорът представлява част (толкова е необходимо) от бедна стаичка. В и около нея се „мотаят“, както изглежда отстрани, тези, които правят филма.

— Клап! — щраква клапката на скриптьрката и камерата забръмчава, за да заснеме най-напред изписания с тебешир номер на кадъра върху черната дъска — № 64/дуб..., а след него и самата сцена, уточнена в режисърския сценарий:

„Върху масата се белеят четири квадратни хартийки. Ръката на Димо сипва в тях отрова...“

След малко прекъсване, изпълнено с движение и шум, отново забръмчава камерата:

„През главите на младежите се спускате бавно към четирите съннати хартийки. Четири ръце се протягат и ги стисват в дланите си. Ръцете се изтеглят. Остава голият квадрат на грубата маса.“

— Стоп! — отсича режисьорът и отново деловите „производствени“ движения и шум заливат павилиона. Пренасят прожектори, репетират, с една дума — готвят се за следващата снимка и дори през ум не им минава за вълнението, което неизменно ще събуди у зрителите току-що снетият кадър: четири младежки ръце, ръце на хора, живели-недоживели, любили-недолюбили, се протягат и стисват в юмруците си отрова...

№ 162/дуб:..., № 163/дуб:... — вече в мислите ми рисува тебеширът върху черната дъска на клапката и ме пренася в други кадри.

... Две светли петна — кръгове от фенерчета — се движат по черния екран и разговарят:

— Аз имах много желания. Много неща съм искал да бъдат мои... обикновал съм ги. Но като си помисля, виждам, че съм имал малко неща, а само много желания.

— Всеки от нас иска да направи нещо, на което да се радват и той, и хората.

— Всеки иска, но колко успяват.

— За хората трябва се съди по това, което са искали да направят.

Ние сме се изтеглили малко по-бързо от движението на фенерчетата и откриваме Димо и Веска в общ план, загледани в светлините кръгчета на фенерчетата си...

Прелистил съм цялата режисърска книга. И ето на последната страница пак светват и „тръгват“ фенерчетата:

...Мишката и Светла излизат заедно, спускат се по стълбата и вече на улицата светва едното фенерче и блясът му кръгче тръгва в дълбочина по улицата. След малко до него тръгва и второто светло кръгче.

С крана се издигаме бавно нагоре и следим как двете кръгчета едно до друго си пробиват път в черния мрак...

Затварям дебелата режисърска книга, тази своеобразна чернова на бъдещата кинотворба. И сякаш още по-силно зазвучава в мен авторовото посвещение, изплувало от черния екран в началото на филма:

„Не заради мрака извикваме ние спомените. Не заради страшния мрак, в който изчезваха хора, къщи, улици и градове... изчезваха завинаги... Не заради мрака.

А за тях — за малките светлинки, които проблясваха неочеквано, живееха кратко и угасваха незабелязано.

Те бяха слаби, но бяха много и тяхното сияние озари епохата.

За тези, които имаха малко, но дадоха всичко, живели-недоживели, любили-недолюбили.“

Панчо Панчев

През погледа на кинематографиста

ТЕНЬО КАЗАКА

С кинокамера в Гвинея

(Продължение от бр. 6)

За Киндия тръгнахме с две коли, придружени от заместник-директора на протокола Секуна Кемоко. По равния път се понесохме с голяма скорост. Гумите непрестанно съскаха по нагорещения асфалт, моторът загребаваше преднина, а въздушната струя ни облъхваше с хладина. Бързахме: до обед трябваше да привършим с водопада, защото от два часа започваше сватбата в град Киндия. Но в Гвинея не всичко става както си пожелал. Едно чудо на природата ни застави да спрем и пуснем камерите в действие.

Колата, шофирана от Васил Модрев, бягаше по асфалтния път. Изведенъж край нас нещо изсъска, запраща, замириса и от двете ни страни като напръскани с бензин пламнаха саваните. Скоихме и се впуснахме сред пожара в две групи — Жеко и Шиньо, Борката и аз. Колите и другите хора се загубиха в синявия дим. Пламъците не стихваха нито за миг. Нагорещените и подсушени треви поемаха огъня от съседните горящи треви и с нова, още по-непреодолима сила застилаха равнината с пламъци и дим. Подплашени птици, животни и зверове бягаха по всички страни. Отровни змии и други влечуги загиваха сред пламъците на стихията. Пожарът продължи около половин час. Но това време беше достатъчно да изгори цялата равнина и на мястото на пожълтелите треви да се очертаят едно огромно почрняло, димящо поле, пресечено от лентата на асфалта.

Заснехме пожара и отново се понесохме напред. Изминахме около двадесет километра, профучахме през едно селище и колата се отклони от бялата лента на пътя. Назад нищо не се виждаше от прах. Мърчалив и съсредоточен, Васил Модрев веднага измени цвета на лицето си. Сега той не мислеше, не поемаше дъх, не отместваше очи от пътя и ръце от кормилото. На няколко пъти пред колата пробягаха африкански катерики и някакви малки зверчета.

С няколко резки движения Васил възви наляво, после надясно, моторът загълхна отведнъж и колата спря сред малка циментова площадка. Настигна ни и другата кола. Всички слязохме на нажежения цимент. Ослушаехме се. Откъм дъното на скалистия бряг, обрасъл в гъсти храсти и треви, до нас достигна мощен подземен грохот на падаща вода.

Наранихме камерите, акумулаторите и статива и тръгнахме един след друг по тясна криволичеща пътечка към брега. Бученето ставаше все по-властно и страховито, сякаш земята под нас пропадаше. Воден прах облаци се пръскаше над околнността и разнасяше приятна хладина. Надвикувахме се, за да се чуваме. Грохотът на падащите води стана оглушителен и ние се намерихме пред самото чудо на природата: между стръмните гористи брегове по широки и многобройни прагове с бясна сила се свличаха и хвърляха надолу пенливи води. Гледката беше величествена.

— През дъждовния период — обясняваше ни господин Кемоко — на това място не може да се стои. Водата идва на талази, бучи като чудовище, залива бреговете и с грозна сила връхлит в дълбоката бездна. Наоколо се носи ситен прах и хладина, а над двата бряга като венец трепти спектралната дъга. Особено величествен е водопадът, погленнат отдолу, от утробата на водохранилището, където работят загълхналите от шума мотори на малката електроцентрала.

Слънцето удари право връз нас, когато колите ни пак плъзнаха по асфалт-

ния път към град Киндия. Научени от горчивия опит на остров Касса, ние се озовахме най-напред в двора на коменданта господин Каба. Старият победял човек, потънал в дълга, много широка синя дреха, ни посрещна на терасата. Поздаде ни ръка, усмихна се и рече:

— Са ва?

— Са ва биен. Е ву?

— Радвам се, че ни правите тази чест — каза съвсем тихо на френски той и ни покани в широкото и прохладно фоайе.

Намирахме се в бившата резиденция на доскорошния френски губернатор, издигната на най-високата и приветлива част на града сред разкошна градина.

Господин Каба беше първият комендант, с когото се срещнахме, затова отначало повече наблюдавахме, по-малко питахме и разговаряхме.

Скоро при нас дойде цялата управа на Киндия. Най-симпатичен ми се видя секретарят на младежите — висок, силен, плещещ човек. Разговорът стана още по-оживен. Въпросите се отнасяха главно за нашата страна, за живота ни след освобождението, за пътищата, по които се изгражда социализмът в България. Особен интерес проявяваше младежкият ръководител, който постоянно питаше и разпитваше най-вече за живота на нашата младеж.

До сватбата оставаха още два часа, достатъчно време да се нахраним и отпочинем от дългия път. Не желаехме да дотягаме на коменданта толкоз повече, че имахме покана от едно близко на Събев ливанско семейство.

— Сега ви пускам — усмихна се старият комендант. — но да знаете: за вечеря тук при мене, иначе ще патите.

У семейството на ливанца Даер ние се почувствувахме като у дома си. Далече от своя дом и родина, тия хора живееха като изгнаници — специално постановление на ливанските власти ги бе лишило от правото да се завърнат в своето отечество. Заели се с дребна търговия и манифактура, благородните хора живееха и обслужваха с голяма грижа местното население. На просторната и пищно наредена трапеза сред нас насядаха домакинът, неговата жена, сестра му и брат му.

Радостта ни беше много голяма, когато разбрахме, че тези откъснати от живота и света хора са комунисти по убеждение. Пълни с вяра и идеализъм, те ни очароваха с чистотата на своите мисли. В Гвинея местни вестници няма, а този, който излиза, се печати в Дакар и идва веднъж на шест месеца. Не се получават съветски вестници, да не говорим за вестници от други социалистически страни. Единствените вестници, които се намират тук, идват от големите западни страни. Затова може би с такова вълнение слушахме техните огнени слова и мислите им за надигащата се революция и бъдещото общество.

Научили за нашето присъствие, по време на най-оживения разговор при нас дойдоха четирима млади хора. Лицата им сияеха, очите им светкаха.

— Това са комунисти — каза Даер и като че с това им даде думата.

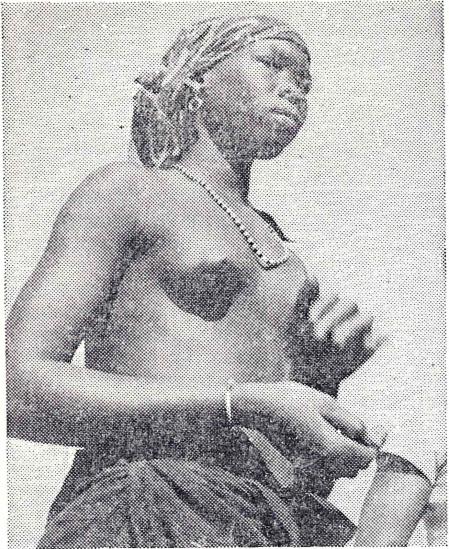
— Говорете, говорете вие! — надигаха се от местата си момците и не сваляха пламнали очи от нас.

Едва сдържкаха сълзите си. Сломних си за нашите младежки години, за оня чуден идеализъм и ентузиазъм, с който вървяхме в нелегалния живот, в затвора и балкана, срещу самата смърт.

— Кога, кога ще дойде времето и за нашите страни? — питаха те и сами отговаряха, че няма защо да се чака и търпи.

На няколко пъти ми се искаше да взема думата и възпра мислите им, защото знаех колко е дълъг пътят, който трябва да извървят към върха на сияйната зора. Но нали щях да ги огорча! Не възприране, а тласък на изопнатите им като лък мисли чакаха те от нас. Не продумаха, не отворих уста. По-добре бе да не ги объркваме. Животът, борбата ще ги изведат на верния път.

Запътихме се към мястото, откъдето се чуха буйните звуци на тамтамите и крясъкът на сватбата. Господин Секуна Кемоко не скъпеше думите си да ни разказва до най-малки подробности за съдбата на гвинейското семейство в миналото и сега. По-рано работата била проста: каквото рече майката, каквото реши бащата. До освобождението многоженството било благословена, божа работа. Мъжът имал право на много жени. Откупът също бил на почит: който имал повече пари, имал и повече жени, повече и по-хубави, по-хубави и по-млади. Отвратителна била гаврата на колонизаторите. Без съвест и срам, за грошове те са купували малки момичета, позорели ги и след туй ги захвърляли. Тази гавра вече



Жена от племето Коняги

плавно над главите — същински птици пред полет. Една след друга, една от друга по-бързи се сменяха солистките. Останалите, затворили кръга, пееха, пляскаха с ръце, танцуваха на място.

Вихрено в широкия кръг се втурнаха и завъртяха момък и девойка. Танцьорката изтича напред, спря се за миг и направи грациозен жест. Черните ѝ буйни коси лъснаха над матовите рамене. Голите ѝ ръце заиграха с ритъма на тамтамите, кръшното ѝ тяло, очертано в пъстрата носия, закръжи като пеперуда. Стъпките ѝ зачестиха, сякаш не докосваше земята. Като подгонена от буен вятър тя обикаляше около кръга, виеше снага, отпускаше глава назад, подскачаше, си неше на място. А той — ненагледен. Силен и строен, понесъл на главата си голяма шарена чалма, подал бронзовата си гръд напред, целият сяяещ и засмян, размахаше ръце и пристъпваше бавно подир нея, сякаш плуваше във въздуха.

Играта продължи с часове. Малко преди залеза музиките и песните утихнаха. Но само за минутка. Над смълчания двор екна мощен бас. Разнесе се спонтанен вик и тамтамите гръмнаха с нова сила. Сватбеното ществие се запъти към кметството. Начело вървяха младоженците. Надянала тънка бяла рокля, дълга до земята, напред пристъпяше Фанта. Нейното лице, скрито под булото, не се виждаше. Само очите ѝ горяха като въглени. От лявата ѝ страна с бавна широка крачка вървеше Мамаду. По-висок от нея, с черен калпак на главата и в бяла широка одежда, той приличаше на герой от приказките.

Те вървяха напред, без да се поглеждат, а зад тях гърмеше музиката, пееха и ги следваха хората.

Бенчавката стана в голямото фоайе на съвета. Младоженците застанаха пред кмета и старейшините, насядали около покритата със зелен плат маса. Първите въпроси зададе кметът, млад, хубав мъж с бял калпак и бяла тога, с трицветна лента през рамо.

— На колко си години? — запита той Седиба.

— На седемнадесет — отвърна тихо тя.

Питаха нея, питаха и него. Започнаха наставленията.

— Според член 213 на кодекса — нареждаше кметът — глава на семейството е мъжът. Изборът на къщата, в която ще живеете, е право на мъжа. Мъжът има право още на една жена.

— Какво ще кажеш, Мамаду? — чу се гласът на един от старейшините.

— Не ми трябват две, аз искам само Фанта!

— Ами насила или по любов се вземате? — запита най-старият, усмихвайки се под мустак.

е премахната. Пришълците са прогонени, властта бди за правата на жената. Новият граждansки кодекс забранява покупко-продажбата и ограничава многоженството.

В двора на младоженката Седиба Фанта върху коравата нахежена земя се трупаха жените и девойките на цялата махала. Едни стояха прави, други бяха насядали, а момците сновяха на самнатам. И всички в празнични облекла. Надянали пъстри носии, покрили ръцете си с гривни и накити, с тежки огърлици и големи лъскави обеци, жените превръщаха двора на Седиба в истинска градина от живи цветя.

През цялото време музиките и песните не секваха. Най-неуморно думкаха тамтамите. Стиснали чудните инструменти в скута си, момците биеха с длани и пръсти по изопнатите кожи, а ехото се носеше чак до степта. И никаква умора. А в затворения кръг танцьорките като че ли не стъпваха на земята. Босите им ходила тупкаха на място, телата им се виеха грациозно, ръцете им се носеха

— По любов! — отвърнаха смирено двамата.

— Тогава нека се целунат! — провикна се женски глас изотзад.

Сред много шум и гълъч Мамаду целуна Фанта по бузите. Тамтамите задумкаха отново и сватбената веселба се разрази с още по-голяма сила.

*

На другия ден нашата група посети Пастьоровия институт за серуми против ухапвания от отровни змии. Той се намира в околностите на град Киндия в царството на змиите. Въпреки предварителните проучвания за безопасното ни посещение в двора на института влязохме с голямо смущение.

Към змиарниците ни поведе един черен служител. Заобиколихме института, преминахме по каменна пътека, промъкнахме се между ниски, силно разклонени дървета и се озовахме пред висока желязна мрежа, под която имаше голям ров във формата на волейболна площадка, иззидан от каменни стени. Вътре, навити и преплетени, по камъните лежаха безброй змии.

— Тази с две рогчета — посочи ни придружителят една дълга около метър и половина кафява змия — се казва випер. А онази, голямата, е боа.

Имената на змиите нямаха брой.

Изведенъж змиарникът се раздвижи. Една през друга змиите се замъкнаха по наклонената вътрешна стена, свличаха се на купища в дъното на рова, вадеха езици, съскаха, изправяха се наравно с телената ограда. Зловеща картина. За първи път се отказахме от снимки. Не искахме да тревожим зрителите и да внасяме в мислите им смут.

— Да вървим! — каза на френски черният човек и ни поведе към дъното на двора.

Пред ниска, но солидна сграда придружителят ни спря. Той извади от дълбокия си джоб голям ключ, завъртя го в секретната брава, отвори внимателно тежката врата и влезе предпазливо в помещението. Забави се около пет минути. Не знаехме какво ще ни покаже, но любопитството ни се удвои. И тревогата не ни напускаше.

— Елате — покани ни любезният домакин. — Само че — усмихна се той — ще гледате отдалеч. И да внимавате.

И сега цял настърхвам, като си спомня за първите мигове от тревожните преживявания. Попаднахме сред многобройни металически сандъци, целите обковани от железни мрежи, а зад тях — най-отровните змии. Прекрачих напред. На метър от мене зад телената мрежа надигна глава и изъска отровна змия. Цялото ѝ тяло, навито в седем кръга, се раздвижи отведенъж. Големината на кръга не се изменяше, тялото ѝ се надигаше отвесно, главата ѝ стърчеше високо, а бялата ѝ гръд, изпъстрена с тъмни шарки, се издуваше. Кобрата танцуваше, съскаше, дебнеше зад решетката, готова всеки миг да клъвне оня, който би се доближил предпазливо.

— А тази тук — обясни човекът — се казва нажа крашьор (плюеща змия).

По вид и големина тя прилича на кобра. Когато се приближихме до нея, лежеше повита на колело. Виждахме я по-добре, защото преградата от лицевата страна на сандъка беше от двойно стъкло. Раздразних я. Тя измъкна главата си от кръга и започна да я изтегля назад. И колкото повече я дразнехме, толкова по-бързо се развиваше и се изтегляше назад. В един момент, когато тялото ѝ се разви докрай, гушата ѝ се науди, широката ѝ сплескана уста се разтвори, изчука и цялото стъкло се покри със ситни тъмни петънца — отрова.

Отместих очи с погнуса и застанах пред друг металически сандък. Сега, изопната като стрела, опряна на опашката си, готова всеки миг да отскочи, ни гледаше злобно малка, зелена змия. Видът на главата ѝ, на очите ѝ, на острата ѝ муцунка навяваха смъртен страх.

— Дандорастис, така се казва тази зелена змия — обясни придружителят, когато излязохме на двора. — Тя е най-опасната змия. За нея още няма серум. Ухапе ли човек — свърши! — махна с ръка той и погледна към чистото небе.

*

Една седмица ни отделяше от деня, в който трябваше да тръгнем на дълга и тежка експедиция. Решихме да използваме малкото време, с което разполагах-

ме за проучване и събиране на материали, за заснимане на някои обекти в столицата, за написване на сценария, за изготвяне на снимачния план и за пълна екипировка на групата. Тъй като по това време се очакваше и пристигането на Секу Туре, който още се намираше в Съветския съюз, до голямата експедиция се задържахме в столицата Конакри. Може би защото започнахме да свикваме с тежкия климат или пък защото можехме да надникнем навред, ние едва в тези дни опознахме истинската история, истинския живот на града.

Гвинейската столица е нов град, построен в годините на колониалното господство. По-рано тук е съществувала крайбрежна пустош и мочурлива джунгла. Край берга на океана, откъснат от сушата преди много хилядилетия, се е издигал тесен, дълъг остров, наречен Томбо. Отдалеч изглежда като плаваща тропическа градина. В него не е имало никакви обитатели — срещали са се само многообразни змии, гущери, мухи, комари и други насекоми. Тук хора са идвали само с определени задачи. Това са били преди всичко наблюдатели, които денонощно бдели по високите дървета, палели огньове, давали знаци за появили се опасности.

Но дошли нашествениците. Остров Томбо бил заграбен и скоро превърнат в база за нахлуване. Постепенно върху неговите тревисти рамене, сред многобройните палми започнали да никнат една след друга белите постройки на френските колонизатори. Тясната водна ивица, отделяща острова от сушата, била засипана и остров Томбо се превърнал в живописен полуостров, върху който е израснал и се е разположил днешният град.

Конакри е главният политически, икономически, търговски и културен център на Република Гвинея. Тук са резиденцията на Секу Туре, министерствата, всички правителствени учреждения и дипломатическият корпус. В гвинейската столица има повече от двадесет посолства, чиито знамена се веят над осемдесет хилядния град. Едни са в центъра на града, а други — в района на вилите. В най-високото тринадесететажно здание са разположени посолствата на САЩ, Англия и ГФР. Близо до него са френската легация и легациите на други западни страни. В центъра на града се намира и съветското посолство. Нашето посолство и легациите на всички народнодемократични страни се намират в новия квартал „Донка“, най-хубавия район на града.

Общият вид на гвинейската столица е привлекателен. Тук постоянно пристигат многобройни любители на екзотиката — гости и туристи от капиталистическия свят. Хубавото крайбрежно разположение на Конакри, неговата външна привлекателност, вечната зеленина, дивият залив и златният плаж покоряват още в първия миг. В Конакри може да се намери всичко, от което се интересува и което търси европеецът: хубави и удобни хотели, първокласни ресторант, изобилна и най-разнообразна храна. Тук има многобройни, препълнени със стока магазини, от които два по своята уредба и организация не отстъпват на европейските. Някогашните господари на Гвинея не са лишили своите наемници от „съвременни“ развлечения. Наред с обикновените ресторант, има и няколко нощи локала, вариетета и заведения. Три-четири кина всяка вечер прожектират на широк екран филми предимно от Съединените щати и от западните страни.

Жivotът в Конакри изглежда тих и спокоен. Но това е на пръв поглед. Надникнеш ли по-издълбоко, влезеш ли в контакт с хората, с действителността, картината се променя. Под гладката повърхност, както в дълбините на океана, и тук се откриват най-различни течения, движения, борби и конфликти. Контрастите, амбициите, дипломатическите заблуди, лъжата, борбата на старото с новото се срещат на всяка крачка. Докато ние бяхме в Гвинея, най-силно впечатление ни правеха учрежденията, които боравеха с пари. Те всички без изключение бяха на белите. Хотели, магазини, ресторант, локали, книжарници, таксита — всичко, всичко е собственост на пришълците. Гвинея нямаше своя банка. Там, където се използваха пари, макар и да се събираха с черни ръце, те отиваха в бели джобове. Освен това действуващата така нареченият гвинейски frank, който се намираше в пълна зависимост от френските банки и власти. Борбата за освобождаването от финансова зависимост през наше време се изостри докрай. Говореше се и упорито се подготвяше паричната реформа и въвеждането на новите гвинейски пари.

Конакри има няколко площаща и добре очертани райони, които дават хубавия външен вид на града. Но отклониш ли се встрани, пресечеш ли някой булевард, изкачиш ли се на един от трите небостъргача, картината на неравенството от миналото изпъква на преден план. Ние се движехме сами, без никакъв водач. Сами се мъкнхме из улиците, носехме апаратите, запознавахме се с обстановката,

снимахме, влизахме в контакт с хората, изучавахме много подробности на живота. Докато чужденците живееха в големи и просторни домове, снабдени с мощнни хладилни инсталации, с всевъзможни тропически удобства и с нужната им прислуга, местното население живееше в обикновени колиби, порутени бордии или коптории. Докато едните са обсипани с охолства и разкош, другите тънат в мизерия и нищета. Докато бившите колонизатори се хранят богато, пищно и пият ледени напитки, черните гладуват, недояждат, наливат се с топла подземна вода. Там, около помпите, по тесните и прашни улички, на пералнята и в самите бордии видяхме истинския живот на онези, които са строили хубавия град и са робували на алчните господари.

Моралът на гвинейците е много висок. Честни, искрени, откровени и необикновено наивни, те са безкрайно верни на добрите хора, на истинските приятели. На всяка стъпка намираш услугчив и гостоприемен човек, който е готов да се жертвува за тебе, стига да е разбрал, че си доброжелател на страната и на рода му. Но наред с най-високите добродетели, които са плът от плътта и кръв от кръвта на гвинеца, поробителите са оставили и немалко позорещи човека белези. Те се срещат най-вече у онези черни, които са имали контакт с белите или са им слугували, та са имали възможност да се „учат“ от тях.

Няколко такива случая ни накараха да се възмутим. Бяхме отишли донякъде с такси. Шофьорът ни поиска две хиляди и петстотин гвинейски франка. Дадохме му. Друг път пропътувахме същото разстояние. Шофьорът ни поиска хиляда и петстотин франка. С нас имаше един черен придружител. Трети път отидохме до същото място. Нашият придружител предупреди шофьора да не иска повече от петстотин франка, защото ще му търси сметка — не бива да излага страната.

А имаше и други, макар и изолирани подобни случаи. Особено угнетаващи бяха голите ръце на просящите, които диреха милостния. На няколко пъти привечер, когато излизахме на хотелските балкони, под нас край брега на океана издаваха малки момичета, които превиваха снага, сочеха длан, молеха за стотинка. Научени от миналото, те често разголяваха гръд, надигаха тъмните си рамене, танцуваха и след туй връхлитаха върху подхвърлените им от някой балкон пари.

*

Подготовката на експедицията беше в пълен ход. Всичко, от което се нуждаехме, беше налице. Жеко и Борката заредиха акумулаторите, потегнаха камерите, сортираха материала.

Една единствена причина все още ни задържаше в Конакри. Пристигането на Секу Туре не ни позволяваше дори за един ден да напуснем столицата. Точната дата на завръщането му не беше известна, но всички знаехме, че той вече е напуснал Москва, отлетял от Прага и се намира във френската колония Алжир. Знаеше се още, че Секу Туре и придружаващите го лица пътуваха с могъщия турбовитлов-съветски самолет „Ил-18“.

— Много време губим, другари! — фучеше Борката и се суетеше на присторния балкон, където решихме да дочекаме залеза на слънцето.

— Телефонът! — скочи от мястото си Шиньо и изтича на слушалката. — Бай Теньо, тебе търсят!

Говореше секретарят на легацията Димитър Събев.

— Най-после! — бодро и с облекчение рече той.

— Кога, кога? — питаха в един глас вместо мене останалите другари.

— Утре!

— В колко часа?

— Часът не е уточнен, но бъдете готови за утре по обед...

Останалото не дочух. Разбрах само, че той ще дойде при нас, и пожела да го чакаме.

Излязохме на балкона. Градът постепенно утихаше, небето вече губеше своето огнено дихание, над тихия океан се спускаше седефеносинкавото сияние на тропическия залез. Откъм широкия залив, забулен от многобройни разлиствени великанни, се появя малка черна рибарска лодка. Тя премина между двете стройни крайбрежни палми, сплели зелените си върхове като триумфална арка, и отплува напред. На нейно място между двете палми се появи втора, подобна на първата: къса, тясна, остра като совалка, а в нея и като част от нея, сякаш излят от стомана, с гребло в ръцете плуваше срещу залеза черен рибар.

Подките пълзяха една след друга и следваха посоката на първата, която

вече заобикаляше фара и навлизаше във вътрешността на океана. Докато Жеко и Борката снимаха, ние с Шиньо се наслаждавахме на гледката и бряхме лодките.

— Седемдесет и пет! — махна с ръка Шиньо и обръна лице срещу залеза.

— Не бързай, приятелю — отвърнах му, без да отмествам очи от залива.

Между двете палми се показва друг вид лодка, по-голяма и с двама души. Тя пресече видимата ивица и отстъпи място на друга, на трета, на цяла дузина големи лодки, в които рибарите раздипляха мрежите и приготвяха тежките куки. Навътре сред безбрежните води се мярнаха платноходки, които приличаха на грамадни пеперуди, разперили огромните си криле над океана. Целият воден пояс от залива до остров Касса почерня от лодки. А слънцето бавно пълзеше на запад, разплитаše лъчи и заливаše с пурпурни багри водите. На хоризонта като видение очертаваше контурите си островът. Цялата вселена се потапяше в златисто сияние, преди да се отдаде на отмора и сън.

Сълънцето не достигна края на своя път. То застана нейде на небосвода, затрептя на едно място и отведнъж, когато най-ярко заблестя, изгасна, изчезна, сякаш поето от невидима ръка. Сълънцето в Гвинея никога не изгрява, нито зализва в крайните си точки. То блъсва и угасва в зенит. А залези като този са изключения. Много често по-късно сме дебнели и чакали с часове да „хванем“ някой изгрев или залез, но това ни се удава само два пъти през целия двумесечен престой.

Денят, в който се очакваше да пристигне Секу Туре, беше топъл и душен. Съобщенията за пристигането на първия човек на Гвинея се меняха всеки час. Последното беше за два часа след обед. Може би имаше и други хора, които се тревожеха за посрещането, но нашата тревога, изглежда, беше най-голяма. Предстоеше ни тежка работа, тъй като това събитие беше залегнало в сценария на филма. Освен това решихме да направим и обект за седмичния кинопреглед. Трябваше да запишем съответни шумове, овации, песни и ефекти, а също и химна на Република Гвинея. Разпределихме работата според хората. Жеко трябваше да снимва за филма, Борката за кинопрегледа, Шиньо да записва, а аз да следя за цялото събитие. По разпореждане на господин Диоп Аласан всички получихме пропуски, а на Жеко, Борката и Шиньо се даде право да се движат пред кортежа с колите на охраната. Цяла нощ и до обед на следващия ден се стягаха момчетата.

В определения час групата се яви в Министерството на информацията напълно мобилизирана за работа. Аз отидох в посолството, тъй като следващо да бъда с Димитър Събев на официалното посрещане.

В резиденцията стигнахме един час пред определеното за посрещане време. Колата изсъска пред широко отворената врата, над която се вееше гвинейското знаме. Тук научих, че трите цвята на знамето — червен, жълт и зелен — означават солидарност, труд и мир. В двора имаше няколко коли. **Нашата** спря пред парадния вход. Събев не обръщаше внимание на това, което ни заобикаляше, но аз опипах всичко с очи и се мъчех да запомня и най-малките подробности. На официалния вход, по който трябваше да минем, ни срещнаха, изопнати като струни, два реда офицери.

На първото стъпало имаше двама черни кандидат-офицери, снажни мъже в бели куртки, препасани с широк колан и презрамка. На главите им изопнато стърчат резедави фуражки със синкави околожки и големи лакирани козирки. Ръкавите на куртките им до лактите, та ръцете им изглеждат като черни ръкавели. Белите им панталони, които имат формата на голф, завършват на една пеля над глезните. Тази част от краката им е стегната със здрав бял плат, който покрива като гамashi кафявите им обувки. Върху раменете им трептят нови бежови пелерини, а в ръцете им лъщат саби. Нагоре по всяко следващо стъпало имаше по един офицер със същата униформа, но в синя пелерина.

В големия комфортен салон, застлан с хубави килими и украсен с много картини, скъпоценности и кристални полилии, имаше цяла група дипломати.

Напрежението и оживлението в двора на резиденцията растеше ежеминутно. Навън бърмчаха коли и мотори, които бързо спираха и още по-бързо тръгваха. Всички поканени лица бяха дошли. Часът за тръгването наближи. Някъде откъм задния двор се появиаха две изящни коли, едната черна — открита, а другата небесносиня — закрита. Това бяха колите на президента.

Над оживения двор се разнесе къса заповед. След туй се съобщиха номерата на колите. Нашият номер беше 9.

— Какво значи това?

— Сега ще видиш! — отвърна ми Васил Модрев.

Много скоро разбрах смисъла на деветката. Това означаваше, че напред ще има осем коли на правителството и деветата, т. е. нашата, ще бъде първа от дипломатическия кортеж.

— Разбра ли сега защо те поканих с мене? — усмихна се Събев, като поехме по широкия булевард.

Радостта и гордостта ми нямаха край. Знамето на малка и далечна България се вееше пред знамената на всички останали страни. Стана ми ясно какво значи да бъдеш дипломат-доайен в чужда държава. Особено горд се чувствувах, когато минавахме по завоите. Зад нашата кола се низеше безкраен поток от най-различни марки, трептяха разноцветни знамена.

Толкова дни бяхме в Конакри, но картината, която наблюдавахме този ден, ще остане неизличима в съзнанието ми. По двете страни на шосето, дълго петнадесет километра, като че ли се беше изсипал целият град. Мъже, жени, майки с малки деца, всичко в най-нови, най-пъстроцветни носии. На много места, застанили пред народа, с всевъзможни инструменти свиреха оркестри. На всеки тридесет-четиридесет крачки с пушка на рамо стояха милиционери и войници. Минеше ли колата край тях, те заставаха мирно и вземаха за почет.

По целия дълъг път на метър пред тълпите стояха младежи и девойки. Момчетата бяха облечени като някогашните наши скаути, а девойките с едноцветни бежови или зелени поли, сини блузи, а на главите им ярки тюрбани. На определено разстояние между момчите и девойките на посег стояха и пионерите. Тяхното облекло много прилича на нашето: сини плисирани поли, бели блузи и червени вратовръзки. През цялото време народът викаше, пееше, а младежите и девиците приветствуваха с едно типично тяхно „Еее“!

Пред летището първи ни посрещнаха нашите оператори с насочени към нас камери.

На стълбището в района на летището се събраха официалните лица. Най-напред застаниха министрите, депутатите с широки национални ленти през рамо и с много ордени на гърдите. Зад тях най-горе се подредиха дипломатите начело с Димитър Събев. Строените роти застаниха мирно. Суетната завърши. Над целия район се въззвари тишина.

— Иде! — подхвърли някой и множеството пак се оживи.

Очите ни зашариха в простора. В синкавото небе блесна металната птица „Ил-18“, направи един, още един кръг, намери посоката на слизането и с необикновена грациозност докосна пистата, полетя по нея и като разтърси околността, спря на определеното място. После направи съответния кръг и с разпрени криле застана срещу нас.

Пръв от самолета се показва Секу Туре. Той беше в черен костюм, бяла риза и бял самурен калпак. Поспра се за един миг, махна с ръка и в тази секунда гръмнаха музиките, разнесоха се пушечни и топовни гърмежи.

До стълбището Секу Туре, жена му и придружаващи го лица бяха посрещнати от няколко девойки. Той пое от първата свежия букет цветя, целуна я по двете страни и се запъти към строената почетна рота. След туй тръгна към официалните лица. Ръкува се най-напред с министрите, с народните представители и с ръководителите на дипломатическите мисии. През цялото време над летището се носеха звуците на националния химн.

По обратния път редът не се промени. Най-отпред в откритата кола, изпразнен личеше Секу Туре, а начало на дипломатическия поток трептеше българският трицвет. Ентузиазът и овациите надхвърлиха всякакви граници. Хората върхлиха върху колите, сипеха цветя пред тях, викаха и пееха, обзети от възторг. Очите ми не се откъсваха от ликуващия народ, обаче мислите ми се носеха във всички други светове и не ми даваха покой. На следващия ден започваха нашите експедиции. Очакваха ни осем хиляди километра непознати пътища, тайнствени савани и недостъпни джунгли, много градове и села, срещи с най-различни племена и негри, много изненади, рискове и премеждия.

(Следва)

Снимките в бр. 6 и 7 са от Жеко Русев.

ПРЕГЛЕД

ИГОР РАЧУК

член на колегиума на Министерството на културата на СССР,
началник на Главното управление по производство на филми.

ЧЕРТИТЕ НА НОВОТО

(Бележки за развитието на съветската
документална кинематография след ХХ конгрес на КПСС*)

В нашата страна е създадена, расте от година на година и се развива документална кинематография, може би най-голямата в света по производствените си машаби, по броя на засветите в нея творчески и технически работници, по широтата на географския си обхват и по жанровия си диапазон. Но съветската документална кинематография е скъпъ за нас и за всички прогресивни хора в света преди всячко защото с всичките си корени, с цялата своя практика е неразрывно свързана с живота, защото тя представя труда и човека на труда, защото тя помага на нашата партия да възпитава в хората такива морално-етически качества, които съответствуват на високите идеали на съветското общество, защото най-после отначало докрай, във всичките си прояви е правдива, строго достоверна, т. е. истински документална, и се прази, както изискваše Ленин, „в духа на тази линия, която следват например нашите най-добри съветски вестници“.

Съветските публицисти добре знаят и винаги помнят това забележително указание на великия вожд на нашата партия и държава. Опитът през последните години, които ни делят от историческия ХХ конгрес на КПСС, показва, че съветската документална кинематография направи най-сериозния количествен и, което е особено важно, качествен скок напред, че тя се обогати в тематическо, творческо и техническо отношение, че тя стои на прага на истински творчески открития и че да прескочи този праг ѝ пречат плахите, все още инертни търсения в областта на формата на публицистическото кинопроизведение, особено в жанра на киноочерка.

От 1956 до 1960 година са създадени повече от 60 пълнометражни и над 700 късометражни документални фильма. През същото време нашите документалисти овладяха нови видове кинозрелища — широкия экран, кинопанорамата, филмите за кръговата панорама (циркорамата).

И твърде интересно е, че даже пристъпвайки за пръв път към нова по техника кинематографска работа, майсторите на съветското документално кино — и Р. Кармен, и Л. Кристи, и В. Комисаржевски — си поставяха преди всичко идейно-творчески, а не технически задачи, за да проверят възможностите на новия вид кинозрелище.

За седемлетката е предвидено да се пуснат около 130 пълнометражни документални кинокартини, 2,120 късометражни фильма и повече от 10,400 периодически кинопрегледа. От тези суhi, но доста показателни цифри следва, че партията в периода на разгърнатото строителство на комунистическото общество придава немалко значение на изкуството на кинопублицистиката, гледа на нея като могъщо средство за пропаганда на всемирноисторическите постижения на съветския обществен строй, като безцenna съкровищница на историческата кинолетопис, която ще запази за бъдещите поколения облика на нашия съвременник — строителя на комунизма, — неговите дела и открития, борби и подвизи, неговия труд и отдих, неговите делници и празници.

* Статията е написана за сп. „Киноизкуство“.

Известно е, че тематическият облик на документалната кинематография и следвоените години се определяше предобладаващо от така наречените обзорно-информационни кинокартини — всеобхващащи и дълги киноотчети, много неудобни за разпространение и възприемане от зрителя. Бедата на такъв род филми беше не толкова в техния обзорен характер, колкото в това, че преимущественото значение на человека само се декларираше в текста, а в кадрите преобладаваха машините, струговете, мащабите на производствените цехове и всичко това често се съпровождаше с твърде тривиален текст.

Човекът не се запомняше. Той се явяваше на екрана като правило един път и в един аспект. При струга. На съвещание. В полето — като стрива в ръце узрелия пълен клас. Той носеше ордени и медали и беше наистина добър човек, голям и честен труженик, достоен за екрана. И въпреки това той не оставаше в паметта на зрителя, защото като се явяваше абстрактна илюстрация на тази или онази мисъл на автора, той не даваше на зрителя материал за размисъл върху своя живот, характер, семейство, съдба, жизнени връзки — всичко това, което изисква не толкова текст, колкото специалните снимки на киноизследването, принципиално нов подход към показане на действителността и в края на краящата — към делото на партийната кинопропаганда.

Партията ни призовава да свършим с абстрактността и цитатничеството в устната и печатната пропагандна работа. Това указание може изцяло да се отнесе и към киното, особено към кинопублицистиката. За съжаление, в недалечното минало, пък даже и сега ние се срещаме с неконкретни, общи разсъждения, с абстрактни произведения, станали такива поради отсъствието на живи човешки примери.

Новите принципи за тематическото планиране работата на документалната кинематография насочваха авторите-документалисти, режисьорите и операторите на по-задълбочен, внимателен и главно конкретен показ на человека — нашия съвременник, много често скромен и незабележим труженик. А това извика на живот, или по-точно възстанови такива изпитани творчески средства на документалното киноизкуство като продължителното кинонаблюдение, от една страна, и мигновения, бърз, снайперистки кинорепортаж — от друга.

Обръщането към человека, към света на неговите чувства, към природата на неговите действия (а не само към готовите резултати, към заключенията) обогати документалното киноизкуство с произведения, твърде различни по своите жанрови признания. И колкото и да е парадоксално — киноизследването на съвременния живот на нашето общество (и не само на нашето), което представлява за нас най-важна задача пред документалната кинематография, извика на живот забравени и полу забравени кадри, снимки от недалечното минало: началото на века, двадесетте години, първите петилетки. В съчетание със съвременни снимки те изведнъж заживяха нов живот, придобиха по-дълбоко съдържание, помогнаха зрително да си представим пътя на нашата родина, героиката на нашите дела и победи, по новому да се осмисли картината на установяването на новия социалистически свят, нечуваните темпове в развитието на съветската социалистическа държава. А най-главното — с пълен глас беше казано, че ключът за разбирането на всички тези дела и победи е в хората, възпитани и издигнати от нашата партия на недосегаема висота.

„Това направихме ние — съветските хора . . . Ние загивахме, страдахме, работехме, ние победихме“ — ето главната авторска интонация, пронизваща такова значително киноизведение от последните години като филма на И. Копалин „Незабравими години“.

„Това построих аз в голата степ. Аз и моите другари. За себе си, за нашите деца, за тяхното бъдеще“ — говорят строителите на Балхаш в лицето на стария работник-казак, герой на малкия филм „В нашия град“.

Сблъсквайки кадри — днешни, вчераши, утрешни, — обръщайки се към зрителя без риторика и общи дидактически „правилни“, но по същество празни думи, кинопублицистите дават на зрителя възможност сам да осмисли и почувствува видяното, без стереотипното, изсушаващо подсказване на диктора. И в това е голямата сила на публицистичното обобщение — новата съдба на историко-документалния, историко-революционния филм. Известно е, че в постановлението на ЦК на КПСС за задачите на партийната пропаганда в съвременните условия особено се подчертава необходимостта от създаването на повече късометражни историко-революционни филми. И днес пред нашите документалисти стои

почетната задача да разширят този жанр, вече достатъчно проверен, получил широката признателност на народа с такива филми като „Незабравими години“, „Великият прелом“, „Тук е живял Ленин“ и др.

Постепенно се утвърждава и още един важен жанр на кинопублицистика — фильмовият портрет. Наистина трябва да отбележим, че като намира място в тематичните планове на студиите, портретният очерк за човека още не е получил дълбока и интересна разработка със средствата на документалната кинематография. Пуснати са вече немалко такива кинопортрети, но те са предимно скромни, в повечето случаи информационни киноскици, непретендиращи за никакви дълбоки изводи, големи обобщения. Ние още не сме се научили, като се опитваме в жанра на кинопортрета, да правим неочаквани и точни сравнения, да правим тънки кинонаблюдения на човека, на неговия живот и труд в такъв отрязък от време, който е нужен за разкриването на неговия характер.

Очевидно природата на документалните снимки е такава, че тя неволно сковава оператора при работата с героя на филма не по-малко, отколкото самия герой. В други случаи авторът или операторът (или режисьорът) правят съмниителни експерименти, като натрапват на хората своето твърде лично или литературно виждане на живота, характер на поведението; разиграват се даже цели, твърде стереотипни ситуации, често навеяни от други филми.

Много обръкваха въпроса за показването на човека в документалния филм и самите майстори, и отделните кинокритики.

Колко спорове имаше около измислената проблема за степента на присъствието на човека в публицистичното киноизведение! Намираха се „теоретици“, които защищаваха единствената възможност за така наречената инсценирана снимка на човека, предварително написана, репетирана и разиграна точно както в игралния филм. В противовес на тях се издигаше тезисът за чисто репортажен, като че ли „издебнат“ от оператора момент от живота, когато се проявяват чертици от човешкия характер — сякаш най-достоверни, най-натурали — независимо от това, доколко това проявление на характера, тая битова черта, гримаса, жест и пр. отговаря на художествения замисъл на произведението и така ли в днешния етап от развитието на нашето киноизкуство трябва да се възраждат снимките на „Живота в изненада“ или да се пренася в нашето изкуство подчертано естетската „натуралистична“, подчертаната суворост и по същество декадентската вехтория на полската „черна серия“

Нам не ни трябват „черни серии“, не ни трябват гъльбови или розови. Партията ни призовава да отразяваме действителността правдиво, в цялото ѝ сложно многообразие. И да правим това с изпитаните средства на острата партийна публицистика и по-специално да възпитаваме масите с положителния пример.

Що се отнася до методологията за снимките на човека (степента на режисьорското вмешателство в жизнения процес, възстановяването на факта, убедително развити например в работата на Р. Кармен), без да изпадаме в крайност, трябва да отбележим, че създаването на кинопортрет или серия портрети изисква дълбоко авторско кинонаблюдение, умение да се съчетае репортажният материал с организираната снимка, понякога даже „да се предизвика“ героят към такава постъпка, която най-пълно би разкрила неговия облик. Създателите на кинопортрети според нас трябва да помнят, че в документалния филм понякога е много трудно да се разкрие психологията на човека, а още повече да се предадат противоречивите черти на неговата натура, да се покаже вътрешната борба или формирането на характера. Но въпреки това кинопублицистиката разполага с множество изразни средства и похвати, за да освети, ако може да се каже така, положителните свойства на човешкия характер — на съветския характер, — да покаже чрез конкретни живи примери движението на човешката природа, да разкрие в динамично кинематографско действие такива качества на нашите знаменити съвременници, като силата, издръжливостта, твърдостта, мъжеството, смелостта, умението да се преодоляват трудности, чувствата на дружба, другарство.

Характерът на човека най-после както никъде другаде особено ярко се разкрива в неговото отношение към труда, в показа на ненадминатото майсторство на работния човек, в настойчивите търсения на учения, в изкуството на артиста и художника — кратко казано, всичко това става в процеса на извършването, на творчеството (а не като се констатират резултатите!) — всичко това пряко „работи“ върху характеристиката на човека.

Аз ще приведа само един пример — най-изразителния от моя гледна точка — с много сложния, отговорен документален филм, в който прекрасно се раз-

крива обликът на Никита Сергеевич Хрущцов, главата на съветската държава. Прост и сърдечен, твърд и непреклонен, неуморим, обаятелен, весел и любознателен човек — такъв застава пред нас Никита Сергеевич Хрущцов в този филм. Виждате колко извънредно характерни човешки черти са успели да уловят нашите оператори при сложните снимки от пътуването на Н. С. Хрущцов из САЩ. И това беше действително сложна и отговорна работа.

А при това нашите документалисти търсят понякога несполуки в много прости задачи — когато филмът се снима продължително време, в нормална творческа обстановка, по предварително изгответ сценарий.

През последните години в тематиката на нашето документално кино все повече и повече място заемат киноочерците за хора от най-отдалечените краища на родината; филми за нашите републики, краеве и области; киноочерци за задгранични страни и народи; експедиционни киноочерци и късометражни филми за тази професии като ловци, тигрови, китобои ...

Заслужава внимание и интересът, който нашите документалисти проявяват през последните години към популярзирането на постиженията на съветското изкуство. По методите на документалните киноснимки бяха създадени такива широкоизвестни произведения като филмът-балет „Лебедово езеро“, широкоекранните цветни филми „Артистите на цирка“ и „Зимна фантазия“, разнообразни филми-концерти, създадени върху материала от големите празнични представления и международните фестивали на младежта.

Украинските хроникери направиха сполучлив опит в създаването на музикален киноочерк — филмите на режисьор-оператора Н. Кононов „Дзерджинци“ и „Звезди на фестивала“; младите оператори от Централната студия за документални филми А. Кочетков и В. Копалин успешно навлязоха в съвършено новия за нас жанр на детския документален филм („Повест за пингвините“, „Приключението на двете мечета“).

За съжаление, в следвоенните години като че ли се загуби един любим за зрителите жанр — филмът на песните. И то в същото време, когато например популярната песен на В. Соловьев-Седой „Подмосковные вечера“ беше написана специално за киноочерка със същото заглавие и, както често е бивало по-рано, от екрана отиде в народа.

През последните години съветските документалисти за пръв път излязоха с редица картини, създадени в творческо сътрудничество с кинематографисти от други страни — КНР, България, Румъния, Полша, Италия, ГФР и др.

Безпрецедентно явление в киноизкуството е създаването на едно документално кинопроизведение („Светлината на Октомври“) с общите усилия на кинематографисти от Съветския съюз и единаесет социалистически страни.

Нови за документалната кинематография са и предварително запланиранияте кинонаблюдения на строителството на най-големите хидроелектростанции, градове и предприятия, за живота и растежа на отделни колективни стопанства.

И тъй — от малкия черно-бял киноочерк, обикновено по една част (наистина тоя размер все по-често и по-често влиза в практиката на студиите), до цветните кинокартини, проектирани на кръглия двуетажен еcran, по-точно на 22 екрана — ето външния, но твърде показателен диапазон на съветския документален филм през периода от 1956 до 1960 година.

И зад всичко това стои:

напрежение и упорити търсения на нови теми, жанрове и форми; желание по-пълно, по-многообразно, по-интересно да се разкаже за живота на съветския човек, за неговите мечти, стремления и очаквания, за неговите победи и постижения, предизвикващи справедливо възхищението на цялото човечество;

стремежът да се направят по-оперативни текущата кинохроника и събитийните филми; да се повдигне културата на операторското и режисьорското маисторство в документалните филми и прегледи; да се привлекат на работа в документалния филм свежи литературни сили измежду писателите и журналистите.

*

На по-високо ниво професионалната култура на нашето маисторство, да ликвидираме със схематичните решения и щампи; повече дерзания, смели експерименти, търсения и, разбира се, открития! Тези несъмнено идващи от чисто сърце призиви се превърнаха вече в обичайни заклинания. Без тях не минава нито едно творческо съвещание на документалистите в Москва или другаде, нито една

дискусия, организирана от оргкомитета на Съюза на съветските киноработници, от централната студия или от Министерството на културата.

Уви! Въпросите за усъвършенствуване художественото майсторство на журналистите на екрана са все още навременни, имат дълбока почва, не са още решени. Не може да се каже, че качеството на нашите филми не се подобрява, че призовите си остават призиви, а влакът и всъщност не влакът, а съвременният скоростен, автоматизиран и механизиран кораб на кинохрониката — и сега е останал на едно място.

Не, движение има.

И въпреки това по нашите екрани се пускат немалко бледи, неинтересни, еднообразни, хладни филми и прегледи.

Ако се обобщят основните недостатъци в творческите решения на документалните филми и кинопрегледи — недостатъци на професионализма, на майсторството, — най-типичните, битуващи в практиката на документалистите, те могат да бъдат сведени към следното:

Ограниченност на режисърските средства и похвати както при снимките, така и при построяването на материала, а оттук — инертност на монтажа, вял ритъм, претоварване с второстепенни кадри. Материалът се събира елементарно — по просто логическо подреждане. А къде е композицията, която предполага и сложната многоплановост на повествованието, и паралелното действие, и неочекваното вътрешноизодово съпоставяне на кадрите или кадъра със словото, музиката и естествения шум? Всичко това не ще го срещнем често в документалния филм.

Разбира се, работата не е само в режисурата — тук много неща зависят от литературната основа, от сценария, който — ние подчертаваме това — само тогава дава на режисьора творческа платформа, когато взема явленията от действителността в тяхното развитие, в процеса, а не във финалната фаза. Голият резултат може сам по себе си да е поучителен, но безперспективен за истинското кино.

Известно е, че В. Г. Белински е разглеждал литературния очерк като „художествено въплъщение на лица и събития“. Той протестираше срещу голата фактография, натурализма и виждал в очерка възможност да се покажат народните маси „с множеството най-противоположни и разнообразни пластове и слоеве, с безчислени им отсенки“.

Това указание на великия руски критик се отнася и за образната кинопублицистика, тъй като в него далеч още преди появата на киноизкуството е заложено кинематографичното, зрителното виждане на жизнените явления.

Много създатели (режисьори и оператори) на документални филми и киноочерци вълно или неволно забравят за изобразителната, визуалната природа на кинематографа и всичките си творчески сметки и надежди възлагат на дикторския текст и музиката, които после като тежко бреме падат на филма (и на зрителя!) и по същество изменят неговата природа, като свеждат кинопроизведенето към киноалбум, диафилм — каквото искате, само не и кинофилм — с настрапчиз, многословен, тривиален текст и бравурна музика.

Не може да не си припомним забележителното изказване на видния съветски кинорежисьор, автора на превъзходни документални кинокартини Александър Петрович Довженко, когато той говореше за значението на словото във филма. Като придаваше голямо значение на литературния материал в киното, на текста и диалога, Довженко посочваше, че „оттук никак не следва, че киното трябва да пренебрегва своите, само нему присъщи изобразителни средства. . . Излизайки на екрана като самостоятелно изкуство, както художествената проза или поезията, то всяка трябва да се стреми към използване на неповторимата си, увлекателна и богата специфика“.

Днес вече, изглежда, няма две мнения за това, че спецификата на изкуството на документалния филм — това е неговата максимална достоверност, правдивото изображение на действителността, обобщаването на конкретните, най-типичните жизнени факти, явления и събития, политическата острота и гражданска страстност. Кинопублицистиката е противопоказана на фалша, на лъжливия намек. Неточната, съмнителната интонация, позата, маниерниченето, проникнали макар само в един кадър или слово, могат да предизвикат недоверие у зрителя към целия документален материал.

За съжаление, в работата на отделни киностудии и творчески колективи още може да се види такова „творческо търсение“, което се гради върху съзнател-

ната инсценировка. „Правилно би изглеждало“ — говорят такива кинодеятели, а как това е снето или направено — това не се отнася до зрителя, не го интересува. Но инсценировката всяко лъсва като инсценировка — обективът на камерата безжалостно и неумолимо изтласква на бял свят и даже подчертано набива в очи примитивния игровизъм, сковаността на човека, натрапеното му, невърно поведение. В някои работи на документалистите от Алма-Атинската и Иркутската студия, във филма на А. Ованесова „Необикновени срещи“ бяха направени опити да се даде психологическа мотивировка на една или друга човешка постъпка, да се създаде драматическа ситуация (обикновено като се разчита на сълзи в зрителната зала). Това няма нищо общо с възстановяването на документалния факт, когато с кинематографически средства и похвати се пресъздада атмосферата, в която са действували едни или други хора — и в нея, в тази привична жизнена среда, се включва човекът („Повест за каспийските нефтогородици“, „Покорители на морето“, „Виетнам“ и др.).

По съвсем друг път тръгнаха иркутските документалисти в изобщо неложния филм „Якутската земя“ и алма-атинските хрониори в киноочерците „Градът на четирите възтира“, „Утрото на Кентау“, „Каспийски бит“, в които наложиха на хората от живота несвойствени за тях актьорски функции, принудиха своите герои да играят.

Има една сцена във филма на А. Ованесова, когато майката посвещава дъщерята в най-дълбокото свято-святыи — като ѝ съобщава, че тя не е нейна родна дъщеря, а хранениче. Всички помнят колко натегната и изкуствена е тази сцена в иначе хубавия филм на талантливата майсторка на кинопублицистиката.

Фалшът, неуместността на тази сентиментална сцена са очевидни от първите кадри, защото на всеки зрител е ясно и разбираемо, че това съкровено обяснение, докосващо най-дълбоките тайни на човешката душа, става в присъствието на режисьора, оператора, осветителите и още на някого си!

Не може да не се спомене и за сператорската култура в документалните филми. В нашата кинопублицистика работи голям и силен отред от кинооператори, истински журналисти на екрана. За тях особено прилягат думите на М. И. Калинин, че „журналисти — това са очите на обществеността“.

И още какви очи! Те обхващат по-широко и виждат по-далече от нормалното човешко зрение. Застанал в самата глъбина на нашия живот — по заводи и строежи, в колхози и совхози, на целинните земи и плаващите ледове на Северния полюс, — операторът всекидневно, като истинско око на народа внимателно и с любов наблюдава неговия живот, героичните дела, беспокойните делници и творческия му растеж.

Операторът Р. Кармен снима в Испания, Китай, Виетнам, в Каракумската пустиня, на ледовете на Арктика, по нефтените кули на бурното Каспийско море... Украинският оператор В. Ковалчук през време на своята работа е снел повече от хиляда киносюжета. Ето колко пъти той е разговарял с народа чрез екрана! Операторът от гр. Актюбинск В. Кулаков само през последните три години е изминал с кола 46,000 километра, а ставрополският оператор К. Шаповалов е пребродил по своя край 200,000 километра. За да проникне в най-отдалечените краища на Бурятската република и за да запечата трудовите дни на живеещите там хора, операторът Дегтярев е пътешествувал с автомобил, самолет, пароход, лодки, на коне и с елени. Тези най-обикновени факти са първото нещо, което ми идва на ум, но те добре свидетелствват за голямото обществено значение и често за славния, изпълнен с подвиги труд на операторите от кинохрониката.

Много оператори, които работят в документалното кино, са истински майстори, в пълния смисъл на думата художници-публицисти, обогатили изкуството на документалния филм с незабравими репортажни снимки, влезли в историческия летопис на нашите дела и победи.

Обаче въпреки несъмнните постижения на операторското изкуство в кинопублицистиката трябва да се каже, че нивото на изобразителното решение на пусканите филми и киноочерците малко се снижи. Творческият почерк на операторите — особено в републиканските студии — като че се изравни. Още могат да се познаят по снимките такива майстори като В. Старошас (Литва), М. Каюмов (Узбекистан), С. Школьников (Талин); с ярко своеобразие са отбелязани последните работи на младите иркутски кинооператори В. Мишин, А. Белински, далекоизточника В. Фартусов — и ето това е почти всичко.

Културата на кинорепортажа, човешкият портрет, умението да се схванат най-изразителните и характеристи детайли в поведението на човека, да се избере

нов, интересен ракурс или точка за снимката, вътрешнокадровата динамика — тези творчески похвати съставят актива на журналиста с киноапарат.

За нещастие в снимачния материал на много филми, киноочерци и хроникални сюжети се среща уникатна едноплановост в организацията на вътрешнокадровата композиция, праволинейната снимка в чело — без втори и трети планове, с едни и същи, омръзнали до втързване снимачни ракурси, статика. Всичко това в много случаи обяснява пъявата на безлични илюстрагивни работи.

И тъй сам по себе си изниква изводът, че успешното решение на големите и почетни задачи, които стоят пред нашата документална кинематография, зависи преди всичко от общия подем на професионалното майсторство на всички категории творчески работници, свързани с този вид киноизкуство живота и съдбата си. Притокът на свежи сили, младите талантливи документалисти, размахът на кинолюбителството са способни да обогатят, да повдигнат на ново равнище изкуството на документалния филм и оперативната кинохроника.

Не трябва да се забравя, че документалното кино е изкуство на младите, по-просто казано, област от кинематографията, която изисква от художника не само дарба и майсторство, но и добра физическа подготовка, твърдост, издръжливост.

Другарят Хрущчов нарече журналистите „дясна ръка на партията“. Несъмнено това определение пряко се отнася и за журналистите на екрана — за тези разузнавачи на новото, на които нашата партия и народът са доверили създаването на количествен кинолет epis за всемирноисторическите завоевания на първата в света социалистическа държава.

А това доверие задължава много.

*

1960 година!... Огромни, невижданы по своите машаби задачи ще бъдат решени от нашия народ през тази втора година на седемлетката.

В основата на творческите планове на съветските кинопублицисти са седемлетката, нейните хора, дни и дела. Току-що е пуснат пълнометражният документален филм, обобщаващ постиженията през първата година на седемлетката. Във връзка с историческите решения на декемврийския пленум на ЦК на КПСС за по-нататъшното развитие на селското стопанство в нашата страна ще бъде създадена серия от късометражни киноочерци и големият публицистичен филм „Към изобилие“.

За пръв път тематичният план за настоящата година се обогати с нови раздели, извънредно характерни за нашето време — например такива като „Седемгодишният план в действие“, „Да живеем и се трудим по комунистически“, „Герои на седемлетката“ (серия от кинопортрети), „Новата култура и -бит“, „За благото на съветския човек“ и т. н.

Целят свят, цялото прогресивно човечество бе раздвижено от вестта, че съветското правителство прие закон „За ново значително съкращение на въоръжените сили на Съветския съюз“.

И чашите документалисти не можеха да не откликнат на това много важно събитие. Наскоро бе завършена работата над филма „Да погине мракът“ — за всеобщо разоръжаване, за мирната инициатива на Съветския съюз. А колко нови събития донесе на света 1960 година, колко надежди и светли стремежи на цялото човечество!

Велик борец за мир на земята и дружба между народите, нашият Съветски съюз непрекъснато се бори за мирно съвместно съществуване на държавите с различни социални системи. Незабравими страници от тази благородна борба са записани от съветските документалисти в нови развлънчани кинопроизведения, запечатали историческите посещения на Н. С. Хрущчов в САЩ, Франция, Индонезия и страните от Югоизточна Азия.

Пред нас стоят още неначенати задачи и възможности. Като изучават и обобщават изминатия през последните години творчески път, нашите кинодокументалисти трябва по-смело да се обръщат към новите теми и материали, да търсят нови, най-ярки изразни средства за показване на човека, твореца на всичко ново, напредничаво, благородно и велико на нашата земя.

Георги Попов

Смъртта със смайваща и пълна с покруса внезапност измъкна от редицата на най-видните наши художници големия човек и художник Георги Попов. Той беше в така наречената цъфтяща творческа възраст и това прави неговата загуба още по-скъпка за българското изкуство.

Георги Попов е роден през 1906 година в село Видин, Ямболско, в учителско семейство. Бащата е учен в Швейцария и е близък приятел на Плеванов. Идейната атмосфера на семейството спестява на буйния, с тревожна мисъл и силна чувствителност младеж идеината лутаница, така характерна за младостта от онова време — време, пълно със забележителни политически събития.

В художествената академия той пристига направо от сърцето на Тракия — бунтовническия Ямбол. Той е истински тракиец — висок, строен и подвижен като пантера. Над изпъкналите скули искрят леко дръпнати към слепоочията, изрязани като от резец на скулптор умни очи. В гъстата и черна като крило на гарван коса грее като сребърен пламък бил клучур. Този млад тракиец с дързък пламък в очите и резки движения на велможа е очаровал всички с красотата на живописната си фигура. Но скоро заговарят за неговия изключителен талант. Преди още да завърши академията, той се ползува с голяма популярност. Един бляскаво спечелен конкурс му осигурява неколкогодишно пребиваване в Париж. От това време е неговата известна картина „Априлското въстание“. Макар и младежка творба, тя има белези на голямо и зряло изкуство и подсказва ясно някои от основните стилни особености на бъдещия голям художник — чувство за monumentalност и простота, лаконичност в рисунката и склонност към декоративност, сгъстен психологизъм в израза и сила склонност към поети-



зация — мъжествена и в същото време неизказано нежна.

От Париж Георги Попов се завръща възмъжал като творец, обогатен с много знания и с няколко медала — награди за добро представяне в парижките изложби. Той е устроил и една самостоятелна изложба в Лион. От парижкия период в творчеството на Георги Попов на нашата публика е известен забележителният портрет на Сашо Славейков.

Завръщането на Георги Попов от Париж съвпада с паметни събития в нашата културна история. Това е началото на тридесетте години, когато нашето изкуство под натиска на силни обществени борби, противоречиви и напрегнати, разкъсващи веригите на една фалшивата традиция, която ни бе-

ше откъснала от нашето славно минало. Тази борба се водеше под знака на дръзки новаторски търсения, за съвременна идейност — пълна с тревога и надежди. Едно съзвездие от изключително талантливи художници през тези трудни, но славни години създаде нашето съвременно изобразително изкуство. Георги Попов принадлежи към това бляскаво съзвездие и е един от най-последователните ратници за това ново изкуство, в което животът в цялото си многообразие клокочи като буен поток.

Цели три десетилетия Георги Попов с вдъхновение служи вярно на своя народ с голямото си изкуство. То е така разностренно, както и неговата богата и голяма култура. Роден живописец, той посвети много време и усилия на илюстрацията и е един от нашите най-изтъкнати илюстратори. Той отдае много сили и на театъра, а в последните години — и на филма.

Георги Попов с еднакво голяма любов рисува както портрети, така и пейзажи, многофигурални композиции и интимни интериори. Той е художник с големи данни на портретист. Той добре познава хората. Противоречивото и сложно многообразие на човешката душа не може да убегне от неговото проницателно око. Един лек блясък в синково-сивите очи и той е уловил поетичната унесеност на младото момиче, а легко удълженият oval непринудено издава изтънчената деликатност на сърдечната чистота. Той много майсторски си служи с два начина за разкриване душевността на портретувания. Чрез углъбено вглеждане в портретувания и чрез типични външни прояви в жеста. Често Попов ползва и двата начина заедно — например в много хубавия, монументално нарисуван портрет на архитект Беязов.

Георги Попов в пейзажите си разкрива природата откъм най-поетичната ѝ страна и по този начин я сродява с най-хубавото в човешката душа. В пейзажите му особено ясно проличава големият майстор-живописец, богатият колорист и художник с удивително тънко естетично чувство. Формите са така изящно изградени, с такава кристална чистота и с толкова звучни и тънки приливи в багрите, че звучат като стихове или музикални фрази. Георги Попов не ни увлчка с непосредствена, топла лиричност. При него чувството пестеливо е прецедено през една свръхизтънчена интелектуалност, зад която стои огромна култура. Той ни

респектира с една омайваща красота. Прекрасното в изкуството на Георги Попов заема особено важно място. То се изразява в подбора на сюжета и особената грижа за сложната организация на елементите, с които ще бъде създадена картина, в тяхното пластично и рисунъчно изграждане и най-после — в багрената организация.

Като се съди по най-доброто, което Георги Попов е създал в илюстрацията, може да се твърди, че той е един от най-добрите у нас. Неговата рисунка е винаги съобразена със замисъла, това му помага за ясен изказ. Особеността в рисунката на Георги Попов — чистота на формата, елегантност, преднамереност по чувство в условността — е един от най-ярките белези в стилните особености в изкуството на художника.

Всестранните интереси на Георги Попов към проблемите на културата и изкуствата го доведоха до филма — това най-ново изкуство с богати и разнострани възможности. В началото интересът на Георги Попов към филма е чисто научен. Много от съставките на филма — декор, композиция на кадър, светлинни, светотонали решения, костюми, реквизити и др., — свързани с изобразителната част на филма, зависят не само от компетентността на художника. И Георги Попов си задава въпроса: „Може ли художникът да окаже решително влияние върху изобразителната страна на филма, и то не само формално, а с дълбоко осмислено участие в създаването му?“ Би могъл — си отговаря Попов. Би могъл при правилно творческо сътрудничество с режисьора и оператора. И при това той е убеден, че филмът е най-ярко изразеното колективно изкуство. Поради особената сюжетност на филма художникът би трябвало да бъде отговорният в изобразителното решение на филма, отговорен не като самостоятелен творец, а като сътрудник, който пълно и правилно е решил изобразително-творческата мисъл на сценариста и режисьора. Художникът много по-малко ще сгреши, отколкото режисьорът или операторът, които често в решаване на изобразителни задачи вземат за мярка своя личен вкус, който може да е много добър при избиране на картина или статуя, но не е достатъчен да прецени предварително кои елементи са нужни за създаването й.

Неспокоен и вечно търсещ дух, Георги Попов е съблазнен от филма. И

той не устоява на тази съблазън. Така се родиха грандиозните в изобразително отношение батални сцени във филма „Героите на Шипка“. На същата съблазн, станала вече трайна любов, са рожба прекрасните цветни и черни рисунки във връзка с костюмите на филма „Легенда за любовта“. По-късно Георги Попов е главен художник на Студията за игрални филми и член

на художествения съвет.

Но голямото сърце, в което се родиха толкова крилати мечти, не издържа. В една мъглива утрин, в една от стаите на един варненски хотел то престана да тути.

Гордият орел от високата небесна синя висина полетя към хладната земя.

Георги Павлов

Из нашите студии

НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ФИЛМИ

В края на месец август ще бъде завършен снимачно художественият филм „А бяхме млади“ по сценарий на Христо Ганев. Тази кинотворба е постановка на режисьора Бинка Желязкова, а снимачната работа се осъществява от оператора Васил Холиолчев. Художник на филма е Симеон Халачев, а музиката пише композиторът Симеон Пиронков.

В подножието на Рила край село Бели Искър друга снимачна група под ръководството на режисьора Янко Янаков поставя филма „Стръмната пътека“ по сценарий на Емил Манов и Коста Странджев. Оператор на филма е Емил Ращев, художник Коста Русаков. В централните роли участвуват артистите Георги Георгиев, Стефан Пейчев, Иван Братанов, Цветко Николов, Владислав Молеров и др. След село Бели Искър, където ще бъде снета по-голямата част от филма, групата ще продължи външните снимки на язовир Кърджали и край село Алдомировци, а след това в павилион. „Стръмната пътека“ трябва да бъде завършен син-

мачно в края на месец ноември.

През миналия месец бе даден старт и на филма „Краят на пътя“ по сценарий на Павел Вежинов. След филмите „Следите остават“ и „Пътят минава през Беловир“ този нов филм е трета съвместна работа на писателя Вежинов и режисьора Петър Василев. Снимачно „Краят на пътя“ ще бъде осъществен от оператора Георги Георгиев. Художник-постановчик Ценко Бояджиев, художник по костюмите Теодора Джебарова. Сега колективът работи интериора на филма в павилион. Външните епизоди ще бъдат снети в мина „Росен“, Бургаско, на „Ждрелото“ в Трън и в околностите на Черепишкия манастир. Филмът трябва да бъде окончателно готов до края на тази година.

Първа работа в киното на младия режисьор Димитър Петров ще бъде постановката на филма „Призори“ по сценарий на Кирил Войнов. Операторската работа е поверена на Стоян Зъльчин, художник „Искра“ Личева. Външните снимки на филма ще бъдат направени в Пещера, Батак и Баташ-

кия водносилов път. И тази продукция трябва да бъде окончателно завършена до края на годината.

Самостоятелен дебют в художествения филм ще бъде и постановката на режисьора Генчо Генчев на филма „Маргаритка, мама и аз“ по сценарий на Петър Незнакомов. В този филм ще работи самостоятелно за първи път и операторът Тодор Стоянов, който във филма „Бедната улица“ заедно с Георги Алурков показва маисторство и изобразителна култура. Художници на филма са Константин Джидров, Ани Лъскова и Виолета Йончева. Филмът ще бъде снет из улиците на София, в село Ракитово, язовир „Батак“ и в павилион.

Пуснат е в производство и сценарият на Славчо Чернишев и Серафим Север-

няк „Вятърната мелница“. Режисьорът на филма Симеон Шивачев пише работна книга, след което ще запечне постановката. По-голямата част от филма ще бъде снет край Созопол. За оператор е определен Георги Алурков, художник Любен Тръпков, композитор Иван Маринов.

Завършен е сценарият „Бъди щастлива, Ани“, съвместна работа на съветския киносценарист Валентин Ежов и писателя Банчо Банов. Филмът ще бъде поставен от режисьора Владимир Янчев и снет от оператора Бончо Каракостоянов. Художник Неделчо Нанев, композитор Петър Ступел. В ролята на съветския пилот вероятно ще се снима съветски актьор.

НОВИНИ ОТ ДЪРЖАВНИЯ КИНОАРХИВ

На последния конгрес на Световната федерация на филмовите архиви (ФИАФ) в Стокхолм бе приет за редовен член и българският държавен киноархив. Това създава редица изгодни положения, тъй като занапред съгласно устава на тази международна организация ние ще имаме възможност да получаваме за единократни прожекции произведения на филмовата класика, които не са проектирани досега у нас. До гози момент архивът е получил вече каталогите на най-добре уредените филмотеки: съветската, немската, чехословашката, унгарската, югославската, норвежката, френската, британския филмов институт и др.

Във връзка с учредяването му нашият киноархив е получил като подарък следните филми: от „Госфилмфонд“ — „Стачка“ на С. Айзенщайн, „Крайт на Санкт Петербург“ на В. Пудовкин и

„Щорс“ на А. Довженко, а за безсрочно ползване — „Броненосецът „Потемкин“ на Айзенщайн, „Майка“ на Пудовкин, „Земя“ и „Арсенал“ на Довженко, „Червените дяволчета“ на Перестияни, „Празникът на св. Йорген“ на Протозанов и „Насрещният“ от Ермлер и Юткевич. Подарили са филми и чехословашката филмотека — „Клопка“ и „Ще дойдат нови борци“; държавният киноархив на ГДР — „Парацелзус“ и „Старо сърце се подмладява“, а югославската кинотека — „Спокойната улица“ на Чарли Чаплин.

Филмовият фонд, с който разполага засега архивът, е все още скромен и тепърва ще се обогатява. Но в него има и твърде ценни филмови произведения и документи. Между тях по-интересни са някои от предвоенните комедии и прегледи на френските фирми „Пате

фрер“ и „Гомон“. Ценни екземпляри от ранния период на киното са също „Чи-чо Томовата колиба“ (1903) на Едвин Портър, „Али Баба и четиридесетте разбойници“ (1898—1902) на Мелиес и особено откритият през м. април т. г. автентичен филм за Балканската война, снет от тогавашния военен кореспондент А. Ив. Жеков. От българските игрални филми най-старите, които са запазени у нас, са: „Любовта е лудост“ (1917 г.), „Бай Гано“ (1922), „След пожара на Русия“ (1929), „Най-вярната страж“ (1929 г.), части от „Земя“ (1930), „Грамада“ (1936 г.), „Страхил войвода“ (1938) и др. Запазени са интересни кинохроники с Ал. Стамболовски, документални очерци за стари български градове, почти цялата фашистка хроника, царският филмов архив и др.

Напоследък е постигнато споразумение за размяна на филми и съвместно сътрудничество с някои социалистически и западни кинотеки. Така например срещу изпратените от нас в Италия филм „Малкият хотел“ на Пиетро Баллерини е получен филмът „Камо грядеши“, а срещу изпратените в ГДР филми „Бетовен“, „Толиати се завръща“ и „Сладката тайна“ се обогатихме с три от „дванадесетте най-хубави филми на всички времена“ — „Нетьрпимост“ на Грифит, „Последният човек“ на Мурнау и „Страданията на Жана Д'Арк“ на Дреер.

Също така през тази есен се подготвя съвместна сесия с френската синематека, посветена на творчеството на Реноар. Подготвят се сесии и с „Госфилм фонд“ за документалните филми на

Дзига Ветров, с пражката синематека за Иржи Трнка, с берлинската за Златан Дудов и др.

Неотдавна бяха положени основите за сътрудничество с нашата телевизия и Студентския културен дом. Бяха проведени вечери за Айзеншайн и Довженко. Организирана бе и съвместна фотовитрина за съвременното българско кино с пионери от съветския град Калинин.

Извършва се и усилена подгответелна работа във връзка с някои научни изследвания. Сътрудници на архива съставят подробен хронологически указател на българските филми и филмография на прожектираните преди 9 септември 1944 г. у нас съветски и западни филми. Особено ценни в това отношение са откритите преди известно време документи за прожектирането на съветските филми у нас в навечерието на последната война. Намерена е почти цялата преписка между полицията, Министерството на просветата и тогавашното а. д. „Мосфилко“ (Московски филми — Костов).

Наскоро архивът закупи и много филмови списания — наши и чуждестранни — и около пет хиляди изрезки на кинореклами и рецензии, публикувани в ежедневния печат през периода 1910—1944 г.

Едно от главните мероприятия, към които съредоточават сега вниманието си работниците от киноархива, е организационната и репертоарна подготовка за откриване в София на специално кино за прожектиране на произведения на филмовата класика.

ФЕСТИВАЛЪТ В



От 4 до 20 май в тихото и привлекателно средиземноморско градче Кан за тридесети път се състоя традиционният филмов фестивал. Утвърдил се, като най-голяма международна среща в областта на филмовото изкуство, тази година фестивалът премина при участието на тридесет страни, които представиха по един дългометражен и по един или два късометражни филма. Журито бе поканило страните с по-голяма филмова индустрия да покажат и по един или два по-забележителни фильма от своето производство освен състезаващите се творби.

Съветският съюз се представи с филмите „Балада за войника“ на режисьора Чухрай, а извън програмата с „Дамата с кученцето“ на Хейфиц. Съединените щати показаха „Този, заради когото избухна скандалът“ на режисьора Минели, а извън състезанието

суперпродукцията „Бен Хур“, постановка на Уйлям Уайлър. Италия участвува със „Сладък живот“ на Фелини, „Пряключението“ на Антониони и „Бели сенки“. Франция избра за фестиваля филмовото есе на режисьора Рейшенбах „Америка през погледа на един французин“, а по покана на журито участвуваха и филмите „Модерато кантиabile“ на Брук и „Тунелът“ на неотдавна починалия режисьор Жак Бекер.

Нашият социалистически лагер на 13-я кански фестивал бе широко представен. Освен Съветския съюз участвуваха България с филма „Първи урок“ и рисувания фильм „Прометей“, Полша с филма „Смелост в излишък“ на режисьора Анджей Мунк, Унгария с „Едно дете намира своя дом“, Румъния с филмовата комедия по Караджale „Телеграми“ и Чехословакия с „Когато дяволът се намесва“. Не трябва да се отмине фактът, че по отношение на киното френското правителство си затвори очи-

те пред съществуването на 600-милионен Китай и не допусна неговото участие на фестивала.

Югославия показа филма „Деветият кръг“ на режисьора Щиглиц, Норвегия „Ловът“, Япония „Странен кошмар“ на известния режисьор Ишикава, Белгия „Ако взърът се плаши“, Испания „Хулиганите“, Аржентина „Шестието“, Бразилия „Заплашеният град“, Швеция „Изворът“ на режисьора Ингмар Бергман, Дания „Пау“, Мексико филмите „Момичето“ на режисьора Бунюел и „Макарии“, постановка на Фигероа, и пр.

По мнение на филмовите специалисти художественото равнище на представените творби е незадоволително. Много от филмите са получили право на участие във фестиваля по пътя на дипломатическите слизходждания. Разбира се, под този знаменател не се поставят филмите „Балада за войника“, който направи особено силно впечатление със своята поезия и реализъм, дълбока човечност и изключителни технически качества, и вторият филм на Съветския съюз „Дамата с кученцето“ на режисьора Хейфиц. Прожекциите на съветските филми бяха многократно придружавани от аплодисменти, а съветската делегация стана обект на сърдечни овации.

Друго особено явление на фестиваля бе филмът на Федерико Фелини „Сладък живот“. С голяма смелост и художествено майсторство италианският режисьор показва тинята, в която е затънало висшето общество, разобличава църковното лицемerie, продажността на буржоазия печат, душевната пустота и безпътица на римската аристокрация. Известни среди от едрата буржоазия и католическата църква се надигнаха остро срещу Фелини, на когото едва ли някога ще простят, че разобличи така ярко техните профашистки стремежи.

Лош жребий в програмата на прожектирането на филмите изтегли българският художествен филм „Първи урок“. Той бе представен на журито в един и същ ден с филма на Фелини. Въпреки високата конкуренция „Първи урок“ бе посрещнат ласкаво от критиката. Вестник „Комба“ пише: „България, която остави добро впечатление от миналите фестивали, ни представи интересна творба на един свой млад режисьор — Вълчанов. Неговият филм има за тема времето на нацистката окупация и притежава хубави технически качества.“ Вестник „Пари Жур“ подчертава особено дълбоката искреност, която блика от филма.



Италианският режисьор Ф. Фелини.
Долу: Кадър от „Сладък живот“





Жана Прохоренко и Владимир Ивашов
в сцена от филма „Балада за войника“

Международното жури на тазгодишния фестивал бе съставено от известните писатели Сименон (Белгия) и Хенри Милер (САЩ), режисьорите Ко-зинцев (СССР) и Марк Алегре (Франция), френската актриса Симон Ренан, кинокритици и др.

Най-високата награда на фестиваля „Златната палма“ получи италианският филм на режисьора Федерико Фелини „Сладък живот“. Награда за най-добър подбор на филми е присъдена на Съветския съюз за „Балада за войника“ на режисьора Григори Чухрай и „Дамата с кученцето“ на режисьора

Йосиф Хейфиц, филми, отличаващи се с голям хуманизъм и изключителни художествени качества. На италианския филм „Приключение“ с режисьор Микеланджело Антониони бе дадена награда „За нов кинематографичен език“. На японския филм „Странен кошмар“ — награда „За смелост на тематиката“. Награди за най-добро изпълнение на женски роли бяха дадени на френската филмова актриса Жан Моро във филма „Модерато кантабиле“ и на Мелина Меркури (Гърция) за филма „Никога в неделя“.



Френската актриса Жан Моро, спечелила наградата за
най-добро изпълнение на женска роля във филма
„Модерато кантабиле“

Не желаяки да омаловажи значение-то на високите награди и да увеличи тяхното число, журито съобщи, че не награждава такива значителни филми като шведския „Изворът“ на режисьора Ингмар Бергман и мексиканския „Момичето“ на режисьора Луи Бунюел. Журито не се възползува от своето право да присъди награда за режисура и изпълнение на мъжка роля.

Най-високото отличие „Златна палмова клонка“ за документален филм получи „Усмивката“ на режисьора Серж

дъо Бургиньон (Франция).

Награди бяха дадени и на късометражните филми „Градът, наречен Копенхаген“ (Дания) — за нови форми във филмовия репортаж и на филма „Нашият свят“ (Канада) — за блестящо изложена и илюстрирана научна тема.

Първа награда за най-хубавия пълнометражен филм за младежи бе присъдена на съветския филм „Балада за войника“. Втора получи югославският филм „Деветият кръг“.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ ВЪВ ФРАНЦИЯ

Сергей Юткевич е в Париж. Човекът с мекия и закачлив поглед, този, който беше видял красотата на дивния Кавказ, сега се разхождаше със своята гъвкава походка из булевардите на френската столица.

Аз го срещнах в един ресторант на големите парижки булеварди, където се празнуваше празникът на ловджите, в обстановката на колеги и журналисти, и имах радостта да разменя мисли с този прекрасен човек, толкова тясно свързан със създаването на съветското киноизкуство.

Още 18-годишен, заедно с Козинцев и Трауберг той основа членния отред на съветското кино, а през 1928 година постави първата си филмова творба „Дантелите“, нааситена с изключителен финес и художествен вкус. А сега, след като е вече на два пъти лауреат на фестивалите в Кан с филмите „Скендер бег“ и „Отело“, Юткевич е еднакво художник, сценарист и драматург. Познат е и неговият труд върху Макс Линдер, а в последно време работи заедно с Айзеншайн и върху една книга, посветена на изкуството на Грифит и Чарли Чаплин.

Филмът на Юткевич, посветен на пътуването на Н. Хрущов из Франция, е нааситен с множество проблеми, които той умело е разрешил. А с какъв ентузиазъм и жар говори самият Юткевич за тази своя последна творба:

— Извъртяхме вече 16,000 метра, от които трябва да се избере най-същественото, а това ще бъде твърде мъчно. Мое-то желание е да дам един сантиментален образ на Франция... да дам на зрителите да видят същността, дълбочината и харектера на тази Франция. Затова трябва да се обхване цялото пътуване в един контекст и да се покаже самата истина отвъд непосредствената съвременност. Желая да дам в мята монтаж между другото и разликата между отделните французки живописни школи от Париж до Бордо и от Арл до реалността на ван Гог... Искам да вмъкна и между другото някои фрагменти от филмите на Абел Ганс, на Жак Гремий-

он... защото не искам да създам една суха творба, но нещо наистина поетично!

Франция е страна, нааситена с красота и мечти. Но нека призная, че ние преживяхме големи трудности при снимането на този наш филм тук...

Той се усмихна, малко смутено ме погледна и продължи:

— При нашите снимки сега бяхме доста смущавани от полициите, ето защо и аз често оставях операторите да работят сами и слизах на улицата, за да почувствувам същинската атмосфера. А това ме навежда на една друга мисъл, по-скоро спомен: през 1944 година създадох филма „Освободена Франция“, който беше наистина много затрогващ най-вече поради обстановката на работата. Тогава обаче полициите не ни създаваха никакви мъчнотии, обратно, ние се разхождахме из местата, където стърчаха жалките останки на току-що премахнатата окупация, и се оприличавахме на хирурги, които работят над жива рана, а днес като че ли полицията се страхува от вашия народ, който е така добър!

— Какво мислите за нашето ново филмово изкуство?

— Намирам, че опитът на групата на 30-те буди голям интерес. Рядко съм виждал ансамбъл от кинематографисти, които да могат така съвършено да схванат реалността, и то с подчертана изразност и интелект, без да се изоставя добрият вкус на кинематографическата истини. Но дългометражните филми, които носят новата линия на вашето киноизкуство, ме разочароваха много. Имате бесспорни, прекрасни, големи таланти, но сюжетите са без всякаъв интерес! Тези малчугани ме карат да скучая. Този „вечен Бил“ ме уморява, сетне защо тези младежи се оставят да бъдат пленници на такива незначителни малки истории, които съдържат една съвършено мъничка частичка от действителния живот. Гледах също и „Панталаскас“ от Павио. По мой вкус това е един забележителен филм. Често се казва, че не могло да

се създаде хубаво произведение с добри чувства, но това абсурдно твърдение напълно се опровергава именно от този филм.

Питате върху какво работя сега? Готов един нов филм за младежта и филмовата постановка на „Баня“ от Маяковски, която вече поставих и в театъра. Във филма, посветен на младежта, разисквам проблемата за непочтените играчи в живота. Там ще се видят девойки и младежи, които прекрасно влизаат в борба с една група хулигани...

А що се отнася до постановката на

Маяковски, знаете, че това е една жестока и правдива сатира против бюрокрацията:

След всички тези изказвания Юткевич ми се усмихва дружески и продължава:

— Аз мисля, че добре опознах Франция и горещо я обикнах. Това е една вълшебна страна, която прекосих от север до юг и от изток до запад. Намерих я красива, оригинална и обаятелна!

А защо вашите филми не ни казват това, наистина защо?

Мартин Мон

КИНОТО В ИНДОНЕЗИЯ

За развитие на истинско национално кинопроизводство в Индонезия може да се говори едва след освобождението на страната от колониалното иго на холандския имперализъм. В колониалните дни е съществувала малка информационна филмова служба, която се е дирижира от холандците, а и самите кинодейци са били холандци. По това време производството на игрални филми е било предимно в ръцете на приемчиви китайски и др. производители, които са гледали на киното като на средство за печалба. Така и в двата случая чужденци са владеели кинопроизводството и затова не може да се говори за национално индонезийско кино.

Когато в 1950 година Индонезия беше провъзгласена за единна федерална република, бяха създадени редица индонезийски частни киностудии за производство на игрални филми, а към Министерството на информацията беше създадена държавната киностудия „Перусаахан филм Негара“. В държавната студия се произвеждат както игрални филми, така и документални, научно-популярни, учебни филми и редовно всяка седмица по един национален кинопреглед, който достойно може да се сравнява с много европейски кинопрегледи. Производството на късометражни документални и научно-популярни филми обаче е все още слабо и недостатъчно.

В страната са останали и някои от старите китайски фирми за производство на филми, но тяхното производство е нищожно в сравнение с филмите, които произвеждат индонезийските киностудии. Министерството на информацията упражнява контрол върху едните и другите, а на индонезийските фирми се отпускат и значителни кредити от страна на държавата за поощряване на местното кинопроизводство. Ежегодно се произвеждат няколко десетки игрални филми. Наистина между оригиналните и самобитни произведения все още се срещат слаби филми с явен характер на подражателство, понякога с увлечения по западните филми, но в преобладаващата част от филмите е очевиден стремежът към създаване на ярко национално киноизкуство.

Една от най-големите трудности за бързо развитие на националното киноизкуство представлява езикът. Както е известно, Индонезия заема една огромна територия, пръсната из значителен брой острови и архипелаги. Населението е съставено от много племена с най-различна култура и бит. И въпреки че сега вече на всяка е започнало изучаването на официалния индонезийски език, който в основата си е малайският, все още съществуват около 30 различни езици, които от своя страна имат 200 вариации и местни диалекти. При това многообразие на езиките разпространението на филмите все още е голяма проблема.

Друга една сериозна пречка за развитието на индонезийското кинопроизводство е това, че засега все още повечето от кинотеатрите в страната се владеят от

чужденци и представители на различни американски и западни кинотърстове. Те всячески се стремят да възпрепятстват прожектирането на националните индонезийски филми. Затова правителството активно се намесва, като взема сериозни мерки в защита на местното кинопроизводство и задължава частните притежатели на кинозали да прожектират редовно кинопрегледа и определен брой индонезийски филми през годината.

През месец март 1956 година в Джакарта се състоя конгрес на индонезийските актьори, на който беше създаден и „Общоиндонезийският съюз на киноактьорите“. Главната цел на новия съюз е борбата за развитие на националното кино производство. На конгреса произнесе голяма реч президентът Сукарно. Той призова кинематографистите да създават повече филми, в които да се отразява правдиво животът на индонезийския народ и неговата борба против колониализма. И наистина филмите, произведени през последните години, са ярко свидетелство на честния стремеж на индонезийските кинематографисти да разработват най-животрептящите проблеми на своята млада република.

Така например във филмите „Кафедро“, „Почетно задължение“, „Гиман“ и др. се поставя въпросът за възпитаването на подрастващото поколение, който сега е важна национална проблема. В редица филми се възкресяват събитията от освободителната война против колониализма. Във филма „Завръщане“ на известния индонезийски кинорежисьор Басуки Ефенди се разказва за един измъчен и морално сломен човек от войната, който не може да се върне веднага към своите земляци и честно да ги погледне в очите. Героите на друг филм — „Довиждане“ — на същия кинорежисьор са обикновени хора, чиято съдба е неразрывно свързана със съдбата на тяхната родина. След като ни е показал тяхната мъжествена борба срещу империализма, авторът ни разказва как загълхват последните залпове на освободителната война и започва новият мирен живот, който хората така дълго са очаквали. Басуки Ефенди продължава своята повест за индонезийския народ в своите следващи филми, посветени на хората на труда и техния мирен градивен живот.

Друга една серия филми, като „Любов и дълг“, „Джакарта вечер“ и др., засягат въпроса за семейството, любовта, майчинството, честността и дружбата. Въпроси, които сега са от национално значение и които са в основата на новата индонезийска литература и изкуство. „Никакви жертви и страдания не могат да ни спрат от пътя за претворяване в дело на принципите на мирното съществуване“ — заяви водачът на индонезийската делегация Хорвото при откриването на международния кинофестивал на страните от Азия и Африка в Ташкент. Тези мъжествени думи се потвърдиха и в индонезийския филм „Туранг“, представен на същия кинофестивал. Филмът е посветен на освободителната борба на индонезийския народ против холандските колонизатори. В основата на сюжета са залегнали действителни събития. Герои на филма са партизаните и селяните в една област на страната, смели, мъжествени хора, които храбро сражават с редовната войска на колонизаторите.

Думата „туранг“ е трудно да бъде преведена. С нея индонезийците назовават онова, без което не може да се живее — любим човек, родина, свобода. За родината, за свободата, за щастието на близките си отдават своя живот героите на филма. Финалът на филма е трагичен. Загиват много заобичани от зрителя хора. Но волята на народа за свобода е непреклонна и зрителят знае, че мястото на загиналите ще заемат нови бойци, докато бъде извокована окончателната победа. При едно такова патриотично кинопроизводство, което възпитава у индонезийския народ най-светлите човешки идеали и национално самочувствие, потъпкано в продължение на три века от колонизаторите, на нас ни става ясно защо всички опити на империалистите да съборят народното правителство бяха пресечени и не нарират никакъв отзук от страна на героичния индонезийски народ.

Както видяхме, историята на индонезийската художествена кинематография е още съвсем млада, но дори и производството на филми като „Туранг“ ясно свидетелствува за това, че в Индонезия има талантливи кинематографисти, които нарират материал за своето творчество в живота на своя народ, стремят се да решават важни проблеми, вълнуващи хората в много страни. И няма съмнение, че киноработниците на младата република вече са излезли на широкия път на истинското народополезно творчество. Документалните филми, които се произвеждат в държавната киностудия, също така имат задача да способствуват за повишаването на националното самосъзнание на трудещите се, по-близко да се опознаят и сплотят народите, насяляващи различните области и острови на младата държава, да

ги запозната отблизо с живота и обичаите на едните и другите, както и с героичните моменти от историята на страната и новите социални преобразования и ръста на икономиката. Тези задачи с чест се изпълняват от индонезийските кинематографисти. Документалните филми „Първият всеиндонезийски фестивал на младежта“ и „Пътуването на президента Сукарно на Малукските острови и Западен Ириан“ позволяват нагледно да се види как укрепва дружбата на народностите от различните области, как нараства сплотеността на народите на Индонезия.

За съжаление европейците, които отиват в Индонезия и снимат филми, все още я показват като примитивна страна. Такъв е случаят например с пълнометражния цветен италиански филм „Загубеният континент“. Някои индонезийски киноиздадци изразиха своето възмущение от този филм, като заявиха, че индонезийците не са такива изостанали и примитивни хора, каквито се показват в този филм. Индонезийският народ има стари и богати културни традиции, свой самобитен начин на мислене, който за съжаление е останал неразбран от италианските кинематографисти.

Министерството на информацията проявява големи грижи за подготовката на млади индонезийски кинокадри. Първоначално е бил открит един съкратен курс за подготовка на кинооператори, който впоследствие се е разширил в двугодишна школа, в която се включват отдели за кинооператори, сценаристи, монтажисти, звукооператори и др. Индонезийците проявяват голям вкус и умение по отношение на изобразителното решение на филмите. В много от техните филми, като например „Турани“, участват много непрофесионални актьори, предимно студенти, селяни, работници, чието актьорско изпълнение е на високо художествено ниво. Израстването на индонезийски кинокадри става много бързо и те достойно заемат място на чужденците, които са се смятали за привилегирани в областта на киноизвеството до преди освобождението и в първите години след него.

Интересът към филмите на Индонезия е много голям. Из индонезийския архипелаг са пръснати около шестстотин кинотеатра и много подвижни кина. Министерството на информацията е построило цяла флотилия плаващи съдове, снабдени с прожекционни апарати, които могат да достигат и до най-отдалечените кътища на страната. Тези грижи за производството и разпространението на индонезийските филми красноречиво говорят за голямото възпитателно значение, което се отдава на киното в младата държава. Всеки филм, който сега се произвежда в Индонезия, бил той документален или игрален, се смята за важно възпитателно средство, за оръжие в борбата срещу изостаналостта и предразсъдъците, насложени през време на триевковното колониално господство над тази прекрасна страна.

Хр. М.

КИНОКЛУБОВЕТЕ В ПОЛША

Тази година полският студентски киноклуб във Варшава чествува своето петгодишно съществуване. Този клуб се състои предимно от студенти и е първият киноклуб в Полша след войната. Радостно е да се отбележи, че тази петгодишнина сега съвпада с едно голямо развитие на кинолюбителското движение в Полша, което през последните няколко години взема масов характер.

Идеята за създаване на кинолюбителско движение въпреки продължителния интервал, наложен от събитията през време на войната и възстановителния

период, не е нещо ново за Полша. Известно от историята на кинолюбителското движение в света е, че първите киноклубове са били образувани през двадесетте години във Франция. Пионери в тази област са били художникът Фердинанд Лежер, кинорежисьорите Рене Клер, Луи Делиюк, Жан Епшайн, Марсел Лербие, актьорите Хари Бор, Ев Франсуаз, Гастон Модо и много критици начело с Леон Мусиняк. Под тяхно влияние в 1930 година и в Полша се образува първият киноклуб, който бил наречен „Старт“ и който възприел същата прог-

рама за действие, както тази на френските киноклубове. Както образуването, така и по-нататъшната дейност на този клуб са оказали много благоприятно влияние за развитието на полското филмово производство по онова време. Цялото поколение от сегашните ръководни творчески кадри на полската кинематография са били подгответи благодарение на дейността на „Старт“.

Прогресивните традиции на „Старт“ са получили голямо обществено признание. Затова когато в 1955 г. варшавското студентско общежитие и филмовият архив подели инициативата за организиране на студентски киноклуб, ръководителите на кинематографията се отнесли към нея много благосклонно. Идеята започнала да намира приложение не само във Варшава. В скоро време и студентите в Познан, Краков, Гданск, а малко по-късно и във всички учебни центрове с ентузиазъм подели инициативата за образуване на киноклубове. Примерът на студентите се оказал заразителен и за другите организации и предприятия. Понастоящем в Полша има повече от 100 киноклуба с над 40,000 членове.

Какви са задачите, които киноклубовете в Полша си поставят? На този въпрос може би ще отговори уставът на студентския киноклуб във Варшава. Цитиранието по-долу пасажи от него са залегнали и в уставите на останалите киноклубове в страната:

„Киноклубът си поставя следните задачи: да подготви добри кинозрители, да съдействува за оформяне на общественото мнение към правила оценка на филмите и близките клонове на изкуството, да пропагандира новостите в областта на киноизкуството. Клубът осъществява горните задачи по следния начин:

а) Систематично организиране на филмови спектакли за членовете и кандидат-членовете на клуба, така също и спектакли, изложби и филмови фестивали за публиката;

б) организиране на лекции, дискусии и срещи върху филмовите въпроси, посещавани от представители на културата, изкуството и науката;

в) връзка и обмяна на опит между полските и чужди киноклубове, както и с другите филмови институти. Дейността на клуба, като запазва своята основна насока в областта на филма, предвижда също така обхващането и на други области на културния живот, като театъра, изобразителното изкуство и др.“

Както се вижда, киноклубовете могат да се смятат за свояго рода народни „школи“, образувани като спонтанен израз на желаниято да се задълбчат интересите и познанията в областта на киноизкуството. Те са места, където „светът на чудесата на онези, които работят в областта на киноизкуството“, се разкрива и за членовете на киноклубовете, където има възможност да се гледат и обсъждат произведенията на киноизкуството, а и не само на киноизкуството. Места, където елементарното възхищение на обикновените зрители е заменено с задълбочено творческо отношение към проблемите на киноизкуството.

Как се осъществяват на практика тези мероприятия? Формите в различните киноклубове са най-разнообразни. Поголямата част от тях се задоволяват с това да прожектират и обсъждат класическите архивни филми и по-значителните нови. Други киноклубове и особено студентските развиват широка и разнообразна дейност, като се изнасят лекции, провеждат се срещи със кино-дейци и др. извън постоянните ежеседмични сбирки на клуба. Много важна област за дейност на киноклубовете са фестивалите на любителските филми, учебните филми на студентите от киноинститутите, прожекциите на полски и чуждестранни кинопрегледи, документални филми, експериментални филми, научно-популярни филми и др.

Тези филми обикалят отделните киноклубове по установен ред на програмация, предшествуващ се от специални лекции и завършват с дискусии. Тези мероприятия привличат голям брой посетители и са най-редовната дейност на киноклубовете. Наистина голям брой от филмите могат да се видят и по екраните на обикновените кина. Но там те са само приложение към игралния филм, което значително намалява тяхната стойност. Освен това зрителят е принуден да търси къде точно се прожектира тези филми и да обикаля по различните кина, ако иска да види повече такива филми, защото в никакъв случай няма възможност да види програма от цяла серия филми, посветени на една интересуваща го област, и особено пък да има възможност да вземе участие в тяхното обсъждане.

За да не бъдем голословни, нека посочим няколко примера из дейността на киноклубовете. Киноклубовете в град Люблин например са организирали съвместно с местната филхармония един интересен концерт на филмовата

музика, комбиниран с лекции, посветени на филмовата музика и изнесени от специалисти.

Варшавският студентски киноклуб, който е най-активният в това отношение, на два пъти вече е организирал фестивали на филми на студентите от висшите филмови институти от Чехословакия, Германската демократична република и Полша, както и един преглед на филмите, посветени на живописта. Във връзка с последното мероприятие органът на профсоюзите „Голос Праци“ писа: „Организирането на този преглед, който беше първият от този род, беше една трудна задача. Затова ние се радваме, че тя беше успешно проведена и постигна своята цел... Големият интерес и горещото желание на зрителите, които настояваха и за други подобни прегледи, както и непрестанните искания, които различни институти правят за повторение на прегледа, са най-доброто доказателство за големия успех на мероприятиято.“

Киноклубовете в Краков през миналата година са организирали един семинар, посветен на големия съветски кинорежисьор Сергей Айзенштайн, на който са присъствали жената на Айзенштайн и кинооператорът Едуард Тисе. А студентският киноклуб в Гданск е организирал семинар върху италианския неореализъм. Примерите биха могли да се увеличат с още много срещи с актьори, кинодейци, представители на изобразителното изкуство, театъра, кинокритиката и пр.

Освен тази дейност към някои киноклубове съществуват и секции, които се занимават със заснимане на 8 и 16 мм филми и фотография. Такива секции има към киноклубовете в Познан, Люблин, Краков и Гданск. Тези секции играят важна роля за формирането на бъдещи кинодейци, тъй като в тях се насочват онези кинолюбители, които

всеки желаят да се посветят на киноживота. На много високо ниво са и специалните бюлетини, които издават студентският киноклуб във Варшава, студентският киноклуб в Познан, журналистическият киноклуб в Катовице, киноклубът на младата интелигенция в Ополе и др. Дейността на всеки клуб се определя от неговата структура и зависи от голяма степен и от активността на неговото ръководство. Макар и да се различават по своята дейност, целта на всички киноклубове е една — повишаване на кинокултурата в среда полския народ.

Интересно е да отбележим как се издържат киноклубовете в Полша. Главен източник на техните средства е членският внос, той се движи от 20 до 30 злоти месечно. Финансова помощ идва и от организирането на масови кинопрожекции и дискусии.

Както Федерацията на полските киноклубове, основана в 1956 г. (която ръководи и представлява движението на киноклубовете в Полша), така и отделните клубове поддържат близък контакт с подобни организации в чужбина. Полските представители са мнози дни в Международната федерация на киноклубовете. Полската федерация беше инициирана с организирането на секретарнат за славянските страни, който да подпомага движението на киноклубовете в тези страни. Отделни киноклубове поддържат активна връзка с чуждестранни киноклубове, разменят филми, фотографии, книги и дори провеждат взаимна размяна на делегации.

С всеки изминат ден киноклубовете в Полша разширяват своята мрежа и своята дейност. Те вече са извоювали своето право на съществуване и няма съмнение, че ще оказват благотворно влияние върху културния живот на братска Полша.

Наградени дейци и работници от кинематографията

С указ № 619 Президиумът на Народното събрание в чест на 15-годишнината от Деветосептемврийското народно въстание и за ознаменуване на големите стопански и културни победи, постигнати в социалистическото строителство, ня гра жда в а за активно участие в борбата против фашизма и капитализма, за проявена трудова доблест и високи производствени успехи дейци и работници от кинематографията както следва:

С орден „НАРОДНА РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ“ — III степен
1. Захари Костов Жандов — режисьор.

С орден „9 СЕПТЕМВРИ 1944 г.“ — I степен
1. Дако Георгиев Даковски — режисьор

С орден „9 СЕПТЕМВРИ 1944 г.“ — II степен
1. Венелин Тодоров Коцев — н-к Управление на кинематографията.
2. Георги Христов Йовков — директор на Студията за игрални филми.
3. Христо Костадинов Ганев — сценарист.

С орден „9 СЕПТЕМВРИ 1944 г.“ — III степен
1. Анжел Раймонд Вагенщайн — сценарист.

С орден „НАРОДНА СВОБОДА“ 1941—1944 г. — I степен.
1. Георги Панчев Куртев — директор на Студията за хроникални и документални филми.
2. Стоян Стойков Стоянов — гл. редактор на седмичния кино-преглед.
3. Христо Маринов Горов — председател на сценарната комисия на Студията за хроникални и документални филми.
4. Дучо Мундров Тодоров — режисьор.
5. Стоян Петров Шарланджиев — зам. н-к Управление на кинематографията.

С орден „НАРОДНА СВОБОДА 1941—1944 г.“ — II степен
са наградени четиридесет души.

С орден „ЧЕРВЕНО ЗНАМЕ НА ТРУДА“ — трима души.

С „НАРОДЕН ОРДЕН НА ТРУДА“ — златен са наградени четирима души.

С „НАРОДЕН ОРДЕН НА ТРУДА“ — сребърен са наградени девет души.

С „НАРОДЕН ОРДЕН НА ТРУДА“ — бронзов са наградени тринадесет души.

С орден „КИРИЛ И МЕТОДИЙ“ — I степен са наградени четирима души.

С орден „КИРИЛ И МЕТОДИЙ“ — II степен са наградени тринадесет души.

С орден „КИРИЛ И МЕТОДИЙ“ — III степен са наградени двама души.

Исторически Календар

[ЮЛИ, 1930 г.] Изминаха се 30 години, откакто в един от луксозните столични кино театри — „Роял“ (сега театър на Въоръжените сили) — се е състояла премиерата на българския филм „Под орловото гнездо“ на филмовата производителна кооперация „Български кооперативен филм“ („БЕКЕ-филм“).

До нас са дошли само части от негатива на филма и са открити само една рецензия и няколко къски съобщения за него, което не дава възможност за подробна и точна оценка на идеино-художествените качества на филма и за определяне мястото му в историята на българското киноизкуство.

„Под орловото гнездо“ е първата постановка на Петко Чирпанлиев, играл преди това във филмите „Под старото небе“ (1922) на Н. Ларин и „Момина скала“ (1923) на Б. Грежов. Филмът е снет по негов сценарий от оператора-фотограф Минко Балкански с изпълнители на главните роли Петко Чирпанлиев, Жени Прокопиева, Иван Касабов, Ст. Танчев, К. Кюркчиев, Георги Иванов, малкия Наско Чирпанлиев и др.

„Под орловото гнездо“ е битова драма, или по-скоро мелодрама с доста балансиран и примитивен сюжет, който по думите на рецензента на филма Пантелеј Караксимеонов „не се отличава много от сюжетите на г. Гендов“. В него се разказва как младият селянин Ангел напушта разочарован столицата и се завръща в село, „за да изживее несъртата на своя нещастен селски живот“. Тук той се влюбва в младата Рада, обхванат от ревност прави опит да я убие, след това за отмъщение запалва къщата ѝ и т. н. Видно е, че рецензентът е имал пълното право, като заявява, че трактовката на сюжета „в дадения случай е лишена от всяка власт и по-дълбока жизнена обосновка“.

Ако се съди по отзивите за филма, неговата сила и значение се крият предимно в някои от неговите безспорни формални постижения.

Правим уговорката „някои“, защото и в това отношение той е страдал от редица сериозни недостатъци. Поради липса на достатъчно средства филмът е сниман и работен лабораторно при крайно примитивни условия и по техническите си качества (лабораторна обработка и пр.) той е представлявал крачка назад в сравнение с достигнатото вече в дотогавашните наши филми. С изключение на някои по-сполучливи снимки операторската работа също не е била на високо равнище.

Въпреки посочените сериозни недостатъци „Под орловото гнездо“ е бил добре посрещнат и от зрителите, и от кинокритиката. Разковничето за този благосклонен прием се дължи преди всичко на завидното режисърско майсторство на постановчика на филма. „Изменадата се състои в това, пише П. Караксимеонов, че един съвсем непознат любител-режисьор е разработил доста сръчно един, макар и ординиран, български сюжет, който е оживил с умение и вкус, липсващи у неколцината произвъдни се до днес филмови поставачи“. В своята рецензия критикът посочва „равномерното разпределение на частите“ на филма и „ясно проявеното умение за поддръждане на сцените при монтажа“. Изхождайки от една вярна теоретическа позиция, според която монтажът е един от най-важните елементи в режисърското майсторство (особено при създаването на някакъв филм, какъвто е филмът на П. Чирпанлиев), че „от умението му (на режисьора, б. м.) да монтира зависи както вътрешната идеологическа сила на произведението, така и неговата външна зрителна значителност“, П. Караксимеонов поставя „в монтажно отношение“ филма „над всички български филми преди него“. Ние сме склонни да повярваме на справедливостта на тази висока оценка, имайки предвид, че действително почти всички рецензии за дотогавашните наши филми изтъкват като тяхна съществена слабост липсата на „кинематографически темп“, „бавност“ и т. н.

Друго важно постижение на филма е и талантливата и „филмова“ игра на актьорите. Отбелязва се, че П. Чирпанлиев в ролята на Ангел е играл „с една искреност и свобода, каквато досега мащина у нас са проявявали“, че неговата партньорка Жени Прокопиева „е една отлична Рада“, за която критикът предполага, „че се явява не за първи път пред обектива“. Похвалили са отзивите и за играта на останалите артисти Ив. Касабов — в типичната роля на Ганчо, Г. Иванов — Първан, К. Кюркчиев — Чорбаджи Дончо и Ст. Танчев — в епизодичната, „но сполучливо пресъздадена“ роля на просяка.

„Под орловото гнездо“ не е имал голям касов успех не толкова поради упоменатите слабости, колкото поради факта на създадалата се по времето на излизането му на екрана психоза в полза на говорящия филм. Този полууспех се оказва гибелен за по-нататъшната кинематографическа кариера на П. Чирпанлиев. Финансовият му крах след филма охлажда желаниято му за нов риск и този безусловно талантлив майстор, от когото можеше да се очаква нещо повече, бе принужден да напусне завинаги киноизкуството. Обаче неговият филм ще продължава да заема своето място в историята на българското киноизкуство.

Ал. Александров



Христо Ганев е автор на сценария „А бяхме млади“, по който в настоящия момент се снима нов български художествен филм.



Операторската работа във филма „А бяхме млади“ е поверена на Васил Холиолчев.

СССР

Художественият съвет по въпросите на кинематографията при Министерството на културата в СССР в продължение на два дни е обсъждал назрялата проблема за развитие на кинокомедията. Била изготвена програма, която включва редица мероприятия, целещи подобряване на кинокомедията. Така в студията „Мосфилм“ ще бъде създадено творческо обединение за кинокомедия, а по-късно и в студиите на „Ленфилм“, „Грузия-филм“, киевската студия „А. Довженко“. Студиите трябва да пускат не само пълнометражни комедии, но и сборник от късометражни. В програмата се предвижда и провеждането на два конкурса за сценарий на комедия — открит и закрит. При централната студия на киноартиста ще бъде открыто ателие за късометражен филм, което ще дава възможност на артистите да експериментират в комедийния жанр.

*

Авторът на играния с голям успех филм в СССР „Рига“ А. Неретнек режисира новия филм на Рижката студия „Твоето щастие“. Сценарият разказва за съдбата на обикновената жена Велта Розе (артистка Д. Ритенбергс). Нейният мъж се оказва недостоен за любовта ѝ. Той решава да напусне завода и с помощта на „приятели“ заема изгодното място на директор на совхоз. Тази нечестна постъпка заставя Велта да се замисли за своето отношение към човека, когото е обикнала. Въпреки че в края на филма героинята остава сама, зрителят желае тя отново да намери своето щастие — такива хора като Велта го заслужават.

*

На международния кинофестивал в Мардел Плата, в който са участвували двадесет страни, бил показан извън конкурса съветският филм „Едно момиче търси баща си“. Младата артистка Аня Каменкова, изпълняваща главната роля, е получила специална награда за най-добро изпълнение на детска роля.

*

Свердловската студия завършва последните снимки на игралния филм „Чакайте писмо“. Това е филм за младежите, озовали се по комсомолска линия на един от строежите в Сибир. Различни хора, различни характери и съдби... Един от геройте на филма е младият шофьор Ленка, пристигнал на строежа с единствената цел да спечели повече пари. Ленка със своя нищожен идеал и еснафски цинизъм преминава път на голямо вътрешно преосмисляне. Строгата и чиста атмосфера на младия колектив пре-

чупва старите възгледи и възпитава в Ленка друг човек. Разказът се води от името на най-младия от героите на филма — вчерашния десетокласник Костя. Повечето от артистите са на една възраст с героите. Филмът се поставя от младия режисьор Ю. Карасик.

*

В Москва се снима цветен филм за композитора Сергей Прокофьев, за неговия живот и творчество и участието му в създаването на Айзенщайновите филми „Александър Невски“ и „Иван Грозни“.

*

„Вие сте престъпник, Оберлендер“ — това е название на късометражния филм на Централната студия за документални филми. Филмът представя показанията на очевидци за извършения от Оберлендер престъплени в окупирания от немците територия на СССР. Показани са също документи от дейността на Оберлендер като министър на бонското правителство.

*

„Мосфилм“ готови първия съветски филм на 70-милиметрова лента. Той се нарича „Хроника на огнените години“ по сценарий на Александър Довженко. Филмът ще се поставя от Ю. Солнцева.

*

Тази година в Съветския съюз ще бъдат реализирани два панорамни филма и три по системата циркорама.

*

При Министерството на културата на СССР е създаден художествен съвет за детски и младежки филми със секции: игрални филми, научно-популярни и училищни, хроникално-документални. В студията „Мосфилм“ е основан колектив за художествена продукция на детски и младежки филми начело с известния режисьор А. Птушко. Също такива колективи има вече и в студията „М. Горки“ с ръководител Л. Луков и „Ленфилм“ с ръководител А. Лебедев.

В Московската студия за научно-популярни филми е създаден също колектив, чиято задача ще бъде изработването на филми за деца. Ръководството на колектива ще бъде поверено на Б. Долин. В Централната студия за документални филми в Москва е организирана редакция за детски сценарии, която ще издава също и филмово списание.

KНР

Неотдавна в Пекин е била открита първата в КНР народна кинолектория. Нейната програма е много обширна. На слушателите ще бъдат прочетени цикъл от лекции по въпросите на теорията на киноизкуството, кино-драматургията и кинокритиката.



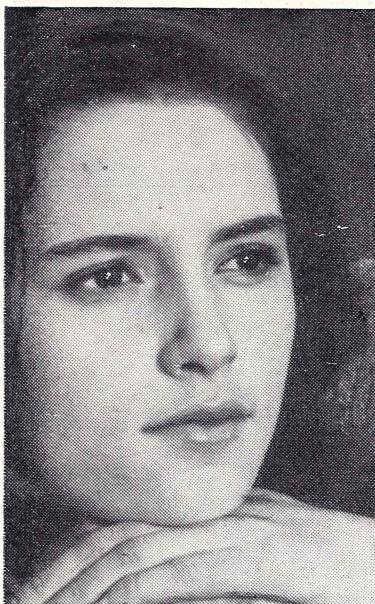
Румяна Карабелова изпълнява една от централните роли във филма „А бяхме млади“. Постановка Бинка Желязкова.



Сцена от съветския художествен филм „Балада за войника“, който бе проектиран на тазгодишния фестивал в Кан с огромен успех.



Сцена от китайския художествен филм „Новата история за стария войник“.



Николина Генова в кадър от филма на режисьора Христо Писков „Бедната улица“.



За премиерата на филма „Звезди“ в Париж бе поканена артистката Саша Крушарска. На снимката: Крушарска в разговор с един френски полицай.

Пекин има вече своя студия за научно-популярни филми. Първата студия от този род е била създадена преди седем години в Шанхай и е произвела стотици късометражни филми.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Лора като тебе“ е новият чехословашки филм, посветен на стоманолеярите. Действието се развива в металургичния завод в гр. Кладно. Филмът се поставя от режисьора Павел Блуменфелд по сценарий на Ян Прохазка.

*

За 1960 година чехословашката кинематография е запланувала снимането на 36 игрални и около 450 късометражни филми.

*

За разлика от повечето детективски филми, в които престъпникът бива открит едва в края на филма, в новия филм на режисьора Мирослав Цикон „Крайт на пътя“ той е известен още в самото начало. По цялото протежение на филма зрителят наблюдава как органите на безопасността преследват разпространителя на фалшиви пари. От своя страна престъпникът и неговите помощници се стараят да избягнат арестуването. Главното във филма е не преследването и престрелките, а своеобразният психологически двубой между хитрия и безпринципен Лахман и сътрудниците на полицията — опитния криминалист капитан Лукеш и младия Боухал.

*

След двета лирични киноразказа „Романтика на предградията“ и „Пет от милиона“ режисьорът Збинек Броних е изbral за сюжет на своя нов филм „Авария“ тема, много актуална, но в същото време не е делична. Новият филм разказва за съдбата на човек, който под чуждо име и с чуждо лице се завръща като диверсант в родината си. Франтишек Крал след неколкогодишно пребиваване зад граница се завръща като Франтишек Кениг. Чертите на неговото лице са съвършено променени от направената му пластична операция след една катастрофа. Не може да го познае дори собствената му жена. Повлиян от чуждата пропаганда и жртва до известна степен на лекомисления си характер, Крал става шпионин на чуждото разузнаване. Но срещата с чехословашката действителност го разтърсва и отваря очите му. Всичко в родината е съвършено различно от това, което са му разказвали в школата за шпиони.

Новият филм на Збинек Броних е пълен с драматизъм и напрежение. Главната роля се изпълнява от известния артист Иржи Вала.

*

Режисьорът Бруно Шефранка е създал късометражен филм, посветен на 15-годишни-

ната от освобождението на затворниците от лагера Освиенцим. Това кинопроизведение се нарича „Човешки ръце“. В него са използвани също забележителните рисунки на художника Фрит, които с потресаваща правдивост възпроизвеждат живота в терезинското гето — преддверието на газовите камери в Освиенцим.

ГДР

Конрад Волф, режисьор на българо-германски филм „Звезди“, поставя нов филм — „Хора с криле“. Интересен обещава да бъде и филмът „Мътни води“, който ще се работи съвместно от френски и немски кинематографисти. Автор на сценария и режисьор е Луи Дакен. В главните роли ще участват Жан Клод Паскал и Мадлен Робинсон.

*

Между филмите, които „Дефа“ е запланувала да реализира тази година, са и няколко екранизации на романи и писки. От класиците ще бъде филмирована драмата на Гьоте „Егмонд“ в постановка на специалиста в този жанр, режисьора Мартин Хелберг. Ще бъде снет и известният роман на Андерсен Нексю „Пеле покорителят“ (режисьор Йоаким Кунерт). Пред завършване е филмът „Майка Кураж“ по едноименната писка на Б. Брехт. Преди повече от двадесет и пет години в СССР е бил снет филмът „Професор Мамлок“ по едноименната писка на Фридрих Волф. Писката ще бъде отново префилмирована под режисурата на Конрад Волф, син на писателя Фридрих Волф.

ПОЛША

„Африка 1960“ — така се нарича цикълът от пет документални филма, посветени на новите африкански републики Гвинея и Гана, снет от режисьора Тадеуш Яворски. Интересен обещава да бъде и документалният психологически филм на режисьорите Йежи Хофман и Едуард Скужевски — „Коридорите на съда“.

Художественият ръководител на филмовия колектив „Сирена“ Йежи Зажишки ще поставя филм за Януш Корчак. Сценарият е вече готов и почива върху дневника на Корчак, писан през последните месеци на неговия живот в гетото.

В бъдещите планове на колектива „Камера“ е включено снимането на филм, главен герой на който ще бъде Чехновски, провокатор, замесен в убийството на комунистите Бечеревич, Багински, Книевски и Рутковски. Колективът завършва вече снимките на „Година първа“. Филмът се режисира от Витолд Лажевич.

Известният режисьор на научно-популярни филми Ярослав Бжозовски поставя игралния



Михаил Шолохов на премиерата на филма „Разораната целина“ приветствува засл. арт. на РСФСР В. Дорофеев, изпълнител на ролята на дядо Щукар.



Сцена от съветско-френската филмова продукция „Нормандия-Неман“, проектирана едновременно по парижки и московските екрани с огромен успех.



Паскал Пети и Джани Еспозито изпълняват централните роли в новия френски филм „Екстаз“.



Татяна Самойлова заедно с режисьора Михаил Калатозов са получили наградата „Победа“ на френските списания „Синемонд“, „Фilm франс“ и вестник „Фигаро“ за най-добра актриса и най-добър режисьор през 1959 година.



Чехословашката филмова актриса
Дана Смутна.



Фестивалът в Кан бе открит с американския филм „Бен Хур“. Горе: сцена от филма.

филм „По белия път“. Действието се развива през последната война в Гренландия. Част от снимките ще бъдат направени на остров Шпицберген. Със съвременна тематика е филмът „Стъклена планина“ (дебют на режисьора Павел Комаровски). На фона на живота в един малък провинциален град се развива действието на филма. Главни герои са техник, който работи в каменоломната, и млада лекарка, изпратена на практика в болницата на града.

УНГАРИЯ

Режисьорът Янош Херско снима комедията „Два етажа щастие“ за живота на младите семейства в един нов жилищен дом. В една от главните роли играе Мари Търьочик.

*

Унгаро-египетска продукция е новият филм, който разказва историята на млад египетски инженер, работещ в Унгария. В главните роли участвуват унгарски и египетски артисти.

*

Тази година с деветнадесет награди „Кошут“ са били удостоени видни унгарски учени и артисти. Между лауреатите е и известната филмова артистка Ева Руткай.

ЮГОСЛАВИЯ

В една от най-активните югославянски студии, загребската „Ядрен-филм“, е завършен неотдавна филмът „Хълм 905“, постановка на режисьора Мате Рели. Филмът е посветен на следвоенните борби на една войскова част за вътрешното омироторяване на страната. Частта имала за задача да се справи с върлуващи банди „четници“, останали от фашистката армия на изкуствено създадената от Хитлер така наречена Хърватска държава.

Белградската студия готви още един филм в защита на човечеството — „Война“, — режисиран от Велико Бухаич. Сценарият е дело на Чезаре Заватини. Това ще бъде художествен протест срещу атомната война.

В „Авала-филм“ режисьорът Соја Йованович е завършил комедията „Дилижансът на сънищата“. В работа е и съвременната комедия „Летен концерт“. Студията „Уфус“ също снима комедия със съвременна тематика под надслов „Центърнападател“.

Тази година югославянските студии отново са включили в своите планове съвместни постановки със задгранични студии. Вероятно Виторио де Сика ще започне през есента с

„Авала-филм“ снимането на филма „Последният съд ще започне в шест часа вечера“ по сценарий на Чезаре Заватини. Роберто Роселини е в преговори с „Авала-филм“ за реализацията на филма „Жената“. Младият италиански режисьор Л. Понтекорво ще постави филма „Капо“, разказващ за женските концентрационни лагери през време на войната.

ФРАНЦИЯ

„Французойката и любовта“ — така се назнача новият френски филм, съставен от няколко новели, поставени от видни френски режисьори. Първият епизод — „Детство“ — се режисира от Анри Декоан, вторият — „Младост“ — от Жан Деланоа. В „Младост“ главната роля се изпълнява от дебютантката, тринаесетгодишната Ани Синигал. Третата новела — „Брак“ — се поставя от Рене Клер, четвъртата — „Раздор в брака“ — от Анри Верньо с участието на Дани Робен. Следващата новела — „Развод“, — в която главните роли се застъпват от Ани Жирардо и Франсоа Перие, се работи от режисьора Кристиян Жак. Последната новела — „Самотност“ — ще бъде снета от Жан-Пол лъ Шанноа. В нея ще играят артистите Мартин Карол и Робер Ламурьо. Запланувана е още една новела — „Семейство“ — в режисура на Мишел Баарон. Този епизод е трябвало да бъде филмиран от починалия неотдавна Жак Бекер.

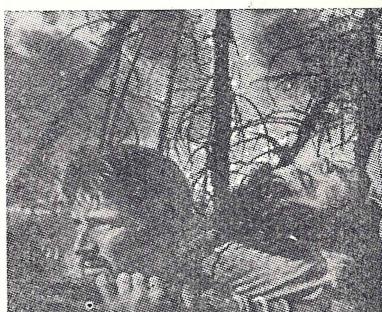
*

Миналата година един от известните френски режисьори Анри Декуан създаде филма „Котката“. В него се разказва за младата девойка Кора, участница в съпротивителното движение. Хваната от гестапото, тя не издържала мъченията, на които била подложена, и издала другарите си. Филмът завършва с изстрел, с който Капитан, един от бойците на групата патроти, ликвидира предателката. Филмът „Котката“ имал голям успех сред зрителите. Това накарало авторите на филма да продължат разказа за действостта на героинята. В новия филм „Котката показва нокти си“ героинята не е умряла. Тежко ранена, тя бива прибрана от немците. След излекуване на раните ѝ те я подлагат на силното въздействие на наркотики. Девойката става послушно оръдие в ръцете на гестаповците. По тяхна заповед тя възстановява връзките си със съпротивата.

Обикновено, разказвайки за детективски филми, печатът не публикува развръзката на сюжета, като по този начин засилва интереса на зрителя. Така и този път френските вестници не съобщават какъв е краят на филма. Ролята на Кора се изпълнява от Франсоаз Анул.



Ева Мурниенпе изпълнява централната роля във филма „Северна повест“, който се снима в „Мосфилм“ по едноименната повест на Константин Паустовски.



Сцена от филма „Неизпратеното писмо“.



На фестиваля в Кан съветската кинематография показва и филма „Дамата с кученцето“.



Сергей Юткевич, Жан Кокто и Ирина Скобцева в Париж.



Силвана Мангансо в италианския филм „Златото на Неапол“.



Във филма „Хора и вълци“ Ив Монтан изпълнява ролята на Рикучо.

Режисьорът Франсоа Трюфо („Четиристотин удара — една съдба“) е отказал предложението да снима в Холивуд филм със София Лорен. Той е заявил, че вероятно в Холивуд няма да има такава творческа свобода както в Париж.

*

Филмът „Опасни връзки“, реализиран от режисьора Роже Вадим, не може повече да носи това название. Такава е присъдата на парижкия съд, произнесена във връзка с обвинението, повдигнато от страна на Съюза на френските литератори. По мнението на писателите, което мнение напълно се споделяло и от съда, филмът обезобразява и по-грешно представя романа на Шодело дьо Лакло, класическо произведение на френската литература. В своята реч главният обвинител Комбалдийо, позовавайки се на думите на испанския писател Рамирез, заявил: „По вина на някои режисьори ние видяхме вече Хамлет, който облечен във фрак, след изпиване на чаша уиски се самоубива с броунинг. Видяхме Маргарита Готие, остригана „à la garçon“ да танцува танго и фокстрот в кабаре. А също и мадам Бовари, облечена в мъжки костюм, да управлява кола. Обръщайки се към френските кинематографисти, а също и към кинодейците в чужбина, ние трябва да кажем: достатъчно, господи, свършете вече с този погром!“ Прокурорът приключил с думите: „Свобода на екранизацията? Да, но свобода, това не значи слободия, злоупотреба, извращаване.“

ИТАЛИЯ

Карло Лицани, един от видните италиански неореалисти, снима филм от следвоенните години на Рим под названието „Бунтовникът“. Известният филмов артист Раф Валоне ще филмира повестта на К. Малапарти „Другар от пътя“. Той ще изпълнява също и главната роля. Младият талантлив режисьор Франческо Мазели ще постави филма „Делфини“ — за днешната „златна“ италианска младеж. Федерико Фелини е ангажиран шведската артистка Анита Екберг (една от изпълнителките във филма „Сладък живот“) и за своя следващ филм „Страшното лице на престъплението“. Във филмовата комедия „Фердинанд втори, крал Неаполитански“, която сега режисьорът Франчолини работи, участват артистите Виторио де Сика в ролята на кардинала и Ренато Рачел. Виторио де Сика възnamерява тази година да снеме филмите „Селянката“ по романа на Алберто Моравия и социалната комедия „Дневникът на един човек“ по сценарий на Чезаре Заватини.

ГЕОРГИ АЛУРКОВ

Стихове: Пеньо Пенев

ЧОВЕКЪТ С ВАТЕНКА

(Сценарий за документален филм)

*

ДО ЛУКА

СЛАДЪК ЖИВОТ

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека | литературни | сценарии

„Не мечтая
бесмъртие
и пътища леки,
а ватенка топла
за зимния ден.
Бесмърто
нека остане
навеки
построеното
тук
от мен! ...“
Аз,
ЕДИН ОТ НАРОДА

*Върху кибритена кутийка с реклама са нарисувани строителни скели в червено и черно. На най-високата скеля се откроява силуетът на човек с издигната тесла в ръката. Напреди на кутийката догаря забравена цигара. Вие се тънкат струйка дим. Увеличава се неизтърсената пепел...
... И върху всичко това преминават надписите на филма...*

До кибритената кутийка с догарящата цигара стои недопита чаша вино, която хвърля пъстри светлинки върху бялата покривка. Една груба ръка с едри пръсти прихваща цигарата и я издига...

... Така ние за първи път виждаме лицето на нашия герой. Лице като лице... Очите са сивозелени, а можеха да бъдат и кафяви. Коците са черни и прави, а можеха да бъдат руси и къдрави. Но каквито и да бяха те, лицето щеше да си остане едно от многото лица на хора, които срещаме всеки ден, без да ни поразяват с особени черти, без да ги запомним. Засега по това лице можем да познаем само, че човекът е млад — около 30-годишен. На врата му е навито пъстро вълнено шалче. То е съвсем ново, сигурно издава още миризма на магазин и може би затова му стои като чуждо. Облечен е с полуушубка от домашен шаек, малко окъсяла в ръкавите, останала от нас скоро отминалите младежки години. Надолу: панталон от груб „купешки“ плат, нови, лъскави гумени цървули и до тях... дървено куфарче, такова, каквото набързо сковава селският дърводелец за заминаващите новобранци. Това е всичко...

Трябва още да кажем, че човекът седи до масата в гаров бюфет, чиято обстановка е излишно да описваме, тъй като е добре позната. Ще обърнем внимание само на лозунга над бюфета: Честита новата 19... — повече не се чете, плакатът е увиснал.

Не само ние наблюдаваме нашия герой, з момента и други две очи се запознават с него. Това са малките живи очички на мустакатия старец, който сърба топла чорба от другата страна на масата. Той реже от домашния хляб голям залък, от който бузата му се издува, и очите му — все в младия човек. Срещнал погледа му, старецът се усмихва и го заговорва. Ние нечуваме какво си говорят, за-

щото в гаровия бюфет всички гласове се сливат в един общ шум. Все пак това ще да са обичайните въпроси: „От дека си?“, „На къде си тръгнал?“ Става ясно дори, че двамата ще пътуват в една посока, защото старецът говори и с очи, и с ръце, та не е трудно да се досетим какво казва и без да го чуваме...

Над общия шум загърмява високоговорителят — един дрезгав глас, който казва много думи наведнъж, но от тях се разбира само: „След... от... коловоз... тръгва... за...“ Така и не разбрахме закъде пътуват нашите спътници. Те плащат. Младият допива последната глътка вино, вдига куфарчето. Старият има шарена торба и една бичкия.

Тази бичкия му създава редица неприятности, когато двамата се включват в общия поток от хора на перона, но той успява да следва своя млад приятел. Пред вратите на вагоните тълпи. Слизашите прогестират. Тези от перона напират да се качат...

Двамата спътници изчезват от погледа ни. Успяха ли да се качат? Как се справи дядото с бичкията?... Няма време да разберем. Влакът тръгва. В купетата и по коридорите народ много, де ще намерим нашите познати! Дори кондукторът едва си пробива път...

Срещу локомотива тичат стремглаво релсите и изчезват под стоманените колела, за да се появят зад опашката на черното димящо чудесвище и да избягат със същата скорост към мъгливия хоризонт, откъдето са дошли... А там, на последната платформа, ритмично се поклаща окачената бичкия. Под нея, върху дървеното куфарче, облегнали гръб до гръб, седяг двамата спътници. Младият изважда кутия цигари „Ударник“ и подава през рамо една на своя съсед. Дълго се опитват грубите ръце да запазят пламъчето на кибрите на клечка от въздушното течение, но не успяват, а зад гърба на младежа се чува чаткане... Старецът стиска шарената торба между коленете си, удря последен път с огнивото и взема в шепите си малкото димяшо въгленче. Запалва. Поднася го през рамо на младия. Двамата пушат и мълчат...

Край тях преминават с бясна скорост дървета и телеграфни стълбове. Бягат, бягат релсите... Те бързат, сякаш по-скоро да стигнат хоризонта, където из мъгливината на зимната утрин новият ден току-що загорява със своите червени и жълти светлини.

Очите на младия. Релсите. Огненият хоризонт. Пак релсите. Пæk очите... и един глас, който засега не знаем чий е и откъде идва, но той звуци топло, интимно и малко грубо — също както звучат в нас мислите, нечувани от никого. А може би това е гласът на младия човек! Може би това са неговите мисли:

„ . . . Пълен с грижи,
тревоги,
мечти,
във метал
и цървули
обут —
ешелонът на дните лети
през едно поколение труд.

Не важи откъде идеш днес
и къде
като друмник
посел си ти.
В ешелона
при другите
влез
или лягай
самичък
на релсите! . . . “

Пътищата са безкрайни. Те обикалят целия свят, но всеки пътник има своя гара, на която ще слезе. Има гари големи, с много релси и много влакове. Там слизат много хора. А има и малки спирки в полето. На тях слизат един или двама души и докато влакът потегля, може да се види как те тръгват веднага по калния път зад прелеза направо към полето. Понякога там има село, понякога — няма, но хората, които се отдалечават, сигурно знаят къде е то. Те си отиват у дома . . . Тези, които остават във влака, могат да им завиждат. Завижда им младият човек. Завижда им старецът. С ръка над веждите той се взира в полето, а там дими спокойно, сгущено сред върбите, малко село. Като че ли нарочно влакът преминава досам него. Ясно се виждат стопанските сгради на ТКЗС, после варосаните къщички. В един двор млада жена простира пране. Деца играят. За миг се мяркат един хубав кон и един човек, който го разседлава. По прозорците цъфтят цветя в саксии. Спокойствие. Тишина и много комини, различни по форма, но всички спокойни и димящи. Отново зазвучават мислите на младия:

„Детските дни отлетяха!
Няма я вехтата стряха,
дето цъфтеше мушкато,
дето е с песен люляна
пъстрата люлка, в която
моето детство остана . . .
Люлка и песен, и стряха —
няма ги, няма ги вече! . . .
Днес и сурови, и строги,
ние вървим възмъжали,
с много мечти и тревоги,
но да забравим — едва ли . . .“

Най-после ето и гарата, на която слизат нашите познати. Какво ви учудва, мои приятели? Вие знаете нейното име, но гарата не се вижда, нали? На всеки случай не сте събркали, тук е гара. . . Жалко! От избелелия под слънцето и дъждовете надпис нищо не се разбира, но вашата гара е точно тази. Засега тук има само една дървена барачка и . . . голо поле. Безкрайно поле. И един разкалян път. Натам, където се отправи онази върволица хора, ще е и вавият път. Да тръгваме? Да настигнем дружината. Каква е тази песен, подхваната от десетки мъжки гласове? Дали тя не остана от за-

миналия влак или пеят хората, които се отдалечават. Чудна песен. Тя няма думи. Тя сякаш извира от земята . . .

На стария човек сега му е по-леко, но да му мисли младежът със своя куфар! . . . Все пак добре е, когато си имаш другар в пътя. Ето и първата приятелска помощ — старият човек винаги знае нещо „за всеки случай“, той вдига от земята една тояга и я подава на младежа. С тоягата може да се носи куфарът през рамо — и по-удобно, и по-леко!

Младежът сега върви с широка крачка, тъка че старият едва успява да го следва. Те върват между разораните блокове. Над едните лъскави бразди дими бяла пъра. Тя пълзи в краката им като покорно животно, очакващо ласка. Тя застила пътя им и ляга изморена в ниското край старите върби, където изчезва върволицата от хора . . .

Погледът на младия човек пълзи след мъглата и сякаш разгръща топлите ѝ пазви. Като мъглата нежен и тих звучи неговият глас:

„Моя родна земя! Моя майко добра!
Земъ, майчице мила! —
Дай ми вечната жаждада на своите недра,
своя порив и сила!

Помогни ми в съмненията и умората,
изпий мъката стара!
Научи ме на вярност и обич към хората,
научи ме на вяра!“

Младият човек обгръща с поглед цялото поле, спрял за миг да премести куфара на другото си рамо. И кой знае защо, дали за да разкърши от умората плещите си или в изблик на възторг пред „майката земя“, той вдига високо ръце . . . Зад него стърчи най-близкият далекопроводен електрически стълб и изглежда, като че ли подражава на младия човек с издигнатите си към небето стоманени ръце. Те двамата, човекът и железният стълб, сякаш се готвят да литнат.

От близкия синор излита ято птици. Те се извиват над полето и изчезват нейде в синевината на небето . . .

Продължава хоровата песен, продължава обръщението към земята:

„ . . . Научи ме да вярвам в доброто, в човека —
и към бялата пролет
ти, сърце на сърцата, открий ми пътека,
крила дай ми за полет! . . .“

Птиците още летят по небето, а там сякаш от самите облаци се спуска огромната стоманена челюст, която с тръсък и скриптене забива лъскавите си зъби в земята. Земя, земя . . . машини . . . и хора! Много хора. Също като на китайска рисунка. Как ще открием сред това шумно множество нашите познати? Къде изчезнаха те? Тук има само разровена земя, машини, които я ровят, и хора, които

ги управляват. Хората са изпотени, прашни, но те се усмихват и зъбите им пресблясват като бучки сирене. Едно хубаво момиче подава вода на ескаваторчика и дяволито му се усмихва. Там двама други нещо сериозно обсъждат, чертаейки с пръст по прашната броня на ескаватора. Но те не са наши ге познати . . . А по конвейерните ленти пълзи нескончаемият ешелон на земната сила — черните, лъскави въглища. Лица. Машини . . . Няма го нашият млад приятел, но ние чуваме гласа му някъде наблизо:

„ . . . В последния месец
земята е бременна,
жадуван от всички
отрок ще роди —
родилните мъки
ще бъдат големи,
но после животът
красив ще разцъфти!
И хората,
с няя човеки сближени,
ще бъдат щастливи,
ще бъдат добри! . . . “

Ние преди малко търсихме с поглед нашите познати, а те били до нас! Сега става ясно, че ние с техния поглед сме видели всичко дотук. Те са вървели с нас покрай машините, край конвейерите, сред хората . . . Ето го стария. Той е още с бичкия на рамо. За какво ли би послужила тя тук. Той стои изправен пред крачещия ескаватор. Ескаваторът е голям като голяма къща. Може би защото са един до друг, но старецът изглежда пред него като бублечка. Стои той и се удивлява на младостта и силата на нашето ново време. „Къде ти в наши години такива чудеса!“ . . . — това са неговите думи, когато той се обръща към нас. Не към нас, а към своя млад приятел се обръща старецът. Младият човек в този момент навлича на гърба си нова-новеничка ватенка. Той се оглежда в прашиното стъкло на един булдозер. Двамата тръгват. Води ги същото онова момиче, което носеше вода. Сега виждаме, че и старецът има ватенка, но още я носи под мишница . . . Отсега нататък за нас няма да съществуват нито „младият“, нито „старият“ — ние ще говорим само за един човек: човека с ватенката. . . Той е милионен образ, съbral в лицето си чертите на новия човек, човека от големите строежи.

Лебедки пеят гръмогласна песен. В търбуха на бетонен завод громолят прегръдките на цимент и чакъл. Камиони търпеливо пълзят към висещите улеи и покорно подлагат стоманената си гърбина, за да хукнат по прашния път, понесли тонове бетон за основите. Основи! При строежа на всяка сграда има ли по-важен етап от този, когато се наливат основите! Не е ли това символът на нашето време? Дълбоки ями, обрамчени с чамов кофраж. Това са могъщите стъпала, върху които ще се изправи високо и непоклатимо нашето бъдеще. И тук, на тази предна линия, ние виждаме за първи път човека с ватенката в стихията на своя труд. Все едно дали той взи колички, дали кове кофраж, дали извива дебелите пръ-

това; навсякъде той е внушителен, силен, умен — човек на място. Човек, който носи в себе си смисъла на основите, в които влага нещо по-вече от труд и пот . . . А той не е сам, той е един от хилядите, които с гордост биха заявили:

„С трикратен скок
по главното направление —
от мини,
заводи,
поля
и гори —
през пет години
напред в настъпление
ще прелетим
само за три!

На третата петилетка от скелята
в комунизма направо
ще крачнеме ний.

Да поживеем и в него
като новодомци —
така сме решили,
такъв с нашият план!“

От основите никнат скелите. Тук ли бяхме вчера! Нощес ли стана това чудо! А може би това е друг строеж — все едно днес или утре, тук или там — навсякъде по родната земя никнат, извисяват се високи скели. И хората по тях пълзят, издигат се в небесата. Ето го стария дърводелец. Той прекрачва между две талпи на скелята, а на нас ни се струва, че крачи от облак на облак . . . От тази крачка сякаш идва сравнението в горния стих.

Ето го човека с ватенка. Той подлага рамо и понася нагоре по скелята самарче с тухли. Ето го пак — първи подлага рамо под тежка греда, зад него една дузина рамена я подемат и изправят. Те сякаш казват:

„Родино моя,
пак ти даваме рамо кораво!
Пак ти даваме бойни права!
И ний имаме сто пъти право
да говорим с възторг за това . . .“

Оттук започва калейдоскопът от картини на строителството — машини, тухли, цимент и хора. Желязо, комини, тръби и стъкла. Потоци не, а лава от картини. Динамика, която не може да се опише. Може да се види само на кино.

„ . . . Кой ще ни спре?
Как
ще ни спре?
Здраво вазидали
камъка пробен,

с няколко века
ще идем
напред,
за да не бъдем
никога
роби!

Дълъг е
и и нападен
нашият път!
Но ние сме
хора —
ще издържим!
Чуй на родината
милионния глас:
Да вървим!
Пред нас е денят,
разсъмнат
от нас!“

Зидат се тухлите една подир друга и зазиждат нашия поглед към небето. В празното пространство имаше човек, но зидът така бързо расте, че ние вече виждаме само ръцете му. В големите тръби на напорния тръбопровод проблясва окисженът и ни ослепява. Като птици, накацали по жиците напролет, са кацали по скелята хора. Режат, коват, заливат с бетон. И между всички — човекът с ватенката, който питава:

„Кой казва, че моята родина е
бедна
на крепости,
зали,
разкошни дворци?
Кой казва, че тя е
на място последно,
без владетел велик,
без велики творци?
Кой?
Елате и вижте!
Ето владетеля!
На труда по закона
под свое владичество
събрал всички радости,
бесмъртен навеки,
бди
и твори
той —
Негово Величество
Човекът!“

Буйно се втурва внезапен вятър, напира, вие свирепо и гони на стръхналите облаци в небето, сякаш ги води на бой. Кълбят се, къл-

бят се в бухлата грамада тъмните облаци и надвисват като черна угроза над младите сгради. Строежът стихва. Хората бягат. Дъска, тенекия, пък дори и парче от чувал — навес да бъде, всеки търси подслон. Става тъмно. Вятърът стихва, но бурята сега започва. Тя обявява двубоя с гръмотевичен гръм, от който небето избухва като огромен взривен заряд. Светкавици. Руква дъждът. Вали. Излива се като из огромни ведра . . . А хората стоят притиснати един до друг, пушат овлашнени цигари и гледат . . . не гледат, а бдят, зорко бдят и чакат . . . Изглежда, че ще мине без тревоги. Но в тоя час някъде на други строежи природата е намъкнала свирепата кожа на стръвен злосторник . . .

Стичат се, стичат се калните потъци и тяхната сила расте. Те идат отвсякъде и вливат своята мътна злоба в разярена река. Речните буйни вълни, по-страшни от вълните на морето, напират и искат простор, те се блъскат в мостове и прегради, заливат основите на язовира, катурват машините, отмъкват всичко, което им се изпречи по пътя. С тия вълни като моряци на суши се борят строителите. Много задружни ръце, много напрегнати лица и между тях — човекът с ватренката. Той е едновременно при тия, които пушат и чакат да мине дъждът, и при тези, които са навлезли в студените вълни на реката. Това е той, нашият познат млад човек, и все пак — не е той, това е човекът, човекът от големите строежи . . .

Дъждът отшумява, блъснал в стените последен талаз. Укротени те облаци отминават. Блясва изплакнато небето над строежите. Хората захвърлят в локвичката допушения фас и поемат по измитите стълби нагоре към етажите на завода. Загромоляват лебедките, електромоторите подемат веселата песен. Ръцете се залавят за мокрите инструменти, а там, на самия връх на скелите, някой вече вика:

— Дай в-а-ар!

— Бетон дай!

„ . . . И пак сме
по скелите
в упорство будно,
вечно като теб,
родна земя! —
Знаем:
ще отшуми
всяка трудност,
както
поройният дъжд
отшумя.“

Оцеждат се мокрите гранки. Врабците пърполят в блесналите локвички. Децата цамбуркат боси в омаломощените поточета. Те пускат книжни лодки и се надвикуват с врабците.

По измития плочник на улицата върви с натежала мокра ватенка през рамо нашият човек и весело си подсвирква с уста. Той се усмихва на врабците, погалва по косата един малчуган. Детето използва тази близост и си изпросва кибритената кутийка, за да

я пусне веднага в локвата. Плува между белите лодки, червеният кораб, на чийто борд са нарисувани скели и един човек с тесла...

Човекът вече завива в края на улицата, но песента, която си свирика, още се чува . . . Думите на тази песен трябва да гласят така:

„О, колко весел е дъждът,
когато знаеш:
има къща
и незаключена врата,
където можеш
да се връщаш . . .“

Ослепително проблясва стъклото на далечен прозорец. Отива си да спи поруменялото слънце, окъпано и усмихнато като младенец. То прибира оранжевите си пелени от мократа земя, а подир тях пропълзват виолетовите сенки като човек, който опружва тялото си за почивка. Звездата на прозореца проблясва и гасне . . .

Човекът окачва мократа ватенка, от която още се оцежда вода. Оцеждат се навън и капчуците, monotонно потракват капките по никаква ламарина. В задимената дъсчена барака се вмъква вечерният здрач. На леглото нечия другарска ръка е оставила писмото, получено тая сутрин. Очите се радват, загрубелите ръце бързат, а тялото се изтяга на леглото, за да вкуси още по-приятно почивката. Думи, думи, мили думи, нанизани като броеница от една любима ръка! Малкото бяло листче се е приютило като бяла птица, прелетяла от родния край, за да разкаже, за да попита . . .

Капе капчукут . . . Оцежда се ватенката и струйката под нея пълзи. До прозореца старият човек се е навел над белия лист и реди дума след дума, гледа навън, мисли, плончи молива и пак започва борбата между тънкия молив и едрите пръсти . . .

В смълчания мрак на стаята зазвучава гласть на младия човек:

„Ако някой ви каже:
— В живота си аз не тъжа —
не му вярвайте, хора!
Той лъже!
Това е лъжа!
Всеки!
Всеки за нещо в живота си скърби.
А от всички
най-много
и винаги —
аз може би!“

Грубите пръсти прелистят писмото и думите по него оживяват в образи. Между двете ръце като светулчица на длан засиява лицето на едно малко дете. То се усмихва, учудва се на нещо и плаче и пак се смее, и сочи с малката си ръчичка към нас.

„Имам син първороден, имам малко дете . . .“

на година и четири месеца цели.
Аз съм весел! И тъжен,
че без мен то расте
и очите ми
още не са го видели.
То говорело вече,
то казвало: татко!
и на снимката
с пръстче посочвало мен.
Не съм чувал
гласчето му крехко и сладко,
не съм галил косиците,
по-светли от лен.“

Живото лице на детето спира да се движи и вместо него в ръцете на младия човек се появява малко портретче. Той се надига и подава снимката на стареца, който в момента плюнчи с език триъгълника на плика, за да го затвори. Старият се усмихва и се заканва с пръст на детето на снимката, сякаш му казва: „Ай гиди, гиди! . . .“ После подава портретчето на други, той на друг . . . обикаля детето полуутъмната дъщечена стая, преминава от ръка на ръка и буди усмивки, но заедно с тях и по една малка сенчица на тъга по нещо любимо и далечно остава върху всяко лице, предало снимката на друг . . .

„Кой не е преживявал
такава разлъка?
Кой за мясята мъка
ще ме сбвини?
Освен своята пот
днес и своята мъка
ние даваме
в тези строителни дни!“

Младият човек лежи и гледа в неопределената точка. Тъмно е и само върху очите пада незнаен лъч, осветил картините на мисълта...
Като жълти огнища горят слънчогледите, край лъките извира бял път, в праха меко тупат копитата на рижите кобили и тънко звънят тънките зилове на талигата. А там зад лъките, отвъд реката се белее родното село . . .

„ . . . Пишеш ми, че много съм далеко
и без мене ти е тежко там.
Знай, че е трудно за човека,
много трудно е
да бъде сам!
А те любя!
Пак така те любя,
че си ми едничка на света!“

Една млада жена с дървена вила на рамо се е спряла на високия бряг и гледа към пътя. Очите ѝ чакат. Очите ѝ търсят. Очите ѝ тъжат за някого . . .

„Черноока жена, белоръка!
Ти, усмивчице сладка и чакана!
Ти си моя утеша и мъка,
моя топла сълза неизплакана . . .“

По полския път се приближава каруца и отминава. Прашното облаке след нея плъзва към синорите и се спотайва в трънкосливите. Далеч, далеч звънят тънките зилове . . . а жената върви към селото сама, свела поглед пред себе си . . .

„Ти чакаш да си дойда аз, нали?
И тази есен пак ще си сама,
защото през готовия завод
минават пътищата към дома.
А тук са нужни още дни и пот!
И тази есен пак ще си сама.
И тази зима пак ще си без мен.
Тук трябват много устрем и цимент!“

Отново очите на младия човек проблясяват неподвижни в мрака и сякаш в техните зеници златозърни се отражават картините: същата млада жена полива цъфналото мушкато на прозореца. Тя вдига поглед и пак нейните тъмни очи дирят безкрай. Тя пак го чака, пак го мисли и сякаш слуша неговия глас:

„ . . . Нали ти любиш смелите дела?
И тук на строежа пролет е дошла,
но аз не зная
дали ще си дойда . . .
Ти нали любиш смелите дела?“

Птици летят по небето. Лястовички лепят под стряжата гнездо. Тополите тръпнат и звънят с младите си листенца, блеснали на слънцето. Пак се вие белият път край лъките. Пак звънят тънките зилове. Пак вдига прах една талига и бързат, бързат рижите кобили. А на талигата с поводи в ръце седи младата жена и се усмихва . . .

И бялото село зад лъките остава все по-далеч, по-далеч . . .

„И сега, когато тука скели
дигнал е
заводският строеж,
аз не мога да си дойда в село!
Помисли . . . и ще ме разбереш.
Помисли . . .
И в Добромирка пролет
щом се върне с птиците
от юг
и разлисти белите тополи,
ти ела!
Ела при мене
тук!“



Николина Генова, Надежда Вакъвчиева и Коста Цонев във филма „Бедната улица“. Режисьор Христо Писков



Балетные Руслан и Конон Понев в сцене от фильма «Бедная утка». Сценарист Петер Понев

Препускат конете. Звънят зиловете. Над полето свечерява. Става тъмно и в тъмнината блясват хиляди светлини. Електрически крушки трептят като звезди, полъхвани от вятъра, и очертават улици, високи корпуси, комини. Зад реката светят прозорците на грамаден завод и хвърлят своите отражения в спокойните води, а отсам на брега стои изправен силуетът на един човек. Дали това е той — нашият познат! Ние не знаем, но чуваме неговия глас:

„... На склона се спри,
погледни! —
пред нас е градът
и горят
светлини,
светлини...
Светлините пред нас
ги запалихме
ний!“

И нощем от скелите хората не слизат. И нощем в кофражите наливат бетон. И нощем на хаспелите песента не мълква. И нощем трепти заревото на електроожените... И нощем се чуват гласове:

— Дай вар!
— Бетон дай!
— Още!...

Последната смяна посреща зората от високите строежи. Светлее небето. Димят на заводите дулата-комини, сякаш току-що са изстреляли залп. В парка рояци крилати певици огласят синия облак на цъфнали люляци. По улици, по шосета, по пътеки и без път към строежите, към заводите вървят, вървят стотици бодри хора, а пред тях се издига слънцето и дърпа към себе си сенките, за да залее със светлина целия свят...

„Добре утро, хора!
Добро утро, град!
... Мои мили хора,
поели на път!
Ей го
и слънцето!
Утрото е
хубаво,
а колко по-хубав
ще бъде
денят!“

Човекът с ватенката и старият зидар влизат в просторна столова. Около масите се хранят много хора, а нийде сървитъри не се виждат. Старият се озърта. Младият го повежда към бюфета, после всичко става така, както ни обяснява гластът на човека с ватенка:

„...Не се озъртай,
не губи време!

Не ще ти сервира
друг.
Вземай
каквото ще вземаш —
ти си бюфетчик
тук!
Става просто
така:
едната ръка е
продавач,
а другата твоя ръка —
клиент-купувач.
Сам
заплаща цената,
ресто си връща
пак сам.
А съвестта ти
е контролор
там.“

Двамата вземат храната и напитките, които са избрали, и сядат на маса близо до един човек, който прави някакви сметки с малка сметачна машина. Човекът с ватенка се обръща към него и разговорът им протича така:

„... Съвестта!...
В нея насочил
свойто съмнение,
днеска аз питам
домакина Давид:
— Как е
паричното обръщение,
сигурно има
голям дефицит? —
А той ме упреква
и се възмущава:
— Как може — казва —
обида такава?
Несправедлив съм бил
към съвестта!
Сметката
точна била.“

Домакинът изважда от касетката с банкноти една бележка, написана на гърба на капак от цигарена кутия „Бузлуджа“, и я показва на нашите познати. На бележката с разкривен почерк четем:

„Десет стотинки още дължа!“ —
и отдолу подпись, име и номер на строителния обект. Старият и младият разговарят, разглеждайки бележката. Когато я връщат на домакина, той току-що е изчислил днешната сума, поднася своите изчисления, усмихва се и казва:

— 30 стотинки

в повече има! —

Човекът с ватенката вторачва весел поглед в тази нишожна цифра „0.30“ в края на изчисленията. После поглежда към бюфета, където търпеливо изчакват своя ред неколцина строители.

„Радост голяма
сърцето ми бризна,
сякаш най-после
в същия час
рухна
световният капитализъм.
Братя, строители,
гордея се
с вас!“

А върху дланта на домакина лежат три монети по 10 стотинки. Нечий размътен поглед се приближава към тези 30 стотинки дотогава, докато ги видят на фокус късогледите очи. Гласът на човека с ватенка се извисява:

„Запад,
сложи си монокъла
и виж
колко богата е
мойта страна!
Банките в Нюйорк,
Лондон,
Париж
нямат такава цена!
В мойта родина
растат
и живеят
нови хора
с нов морал! —
Днес
тези 30 стотинки
за нея
са огромен
капитал!“

Старият дърводелец някъде нависоко реже с бичкията си и оттук, от ниското, изглежда, сякаш се е заловил да разполвява бухлатите облаци. Наблизо до него, вкопчен в гредореда, човекът с ватенката кове последните дъски от покрива на нова сграда. Погледът му ни отвежда встрани и долу, където се редят един до друг готови жилищни блокове. От тази височина те изглеждат поникнали като по чудо или най-малкото на пръв поглед ни се струва, че това са макети в архитектурна изложба — така са чисти линиите и заедно със сълънцето, което рисува детайлите на тези бели фасади, над комплекса се носи тихият глас на нашия герой:

„След някой ден
ще червенее
от цигли
покривът висок,
с фасади бели
ще се смее
завършен —
жилищният блок.
Не зная
кой ще го насели,
кой ще живей тук
мирни дни,
но щом свалим
ей тези скели,
очакван глас ще прозвъни...“

Този очакван глас не е само глас, а хор от гласове, такъв хор, който могат да импровизират без диригент само птиците и децата... Птиците се разхвърчават от клоните, а децата хукват подир един камион, натоварен с покъщнина. Камионът спира. Започва разтоварването. Един друг камион, досущ истински, но много по-малък от истинския, превозва куклите и техните миниатюрни гардеробчета и чинийки. По тротоара той се движи нормално, но пред първото стъпало на входа спира. Едновременно няколко ръце се протягат, за да го повдигнат до площадката, така се запознават новодошлите с вече „старите“ заселници... А отгоре ги гледа човекът с ватенката и ние чуваме неговите мисли:

„... И още отсега
за мене ясно е —
ще влезе
в блока просторен
голямото човешко щастие
на утрешния ден!“

Като цветя са разцъфнали с пъстрите си престилчици децата в парка на детския дом. Малките строят пясъчни кули, кубчета, играят с машините-играчки. Момиченца бродират. По-големи, вече ученици, вървят с чанти на гърба. Четат, пишат, строят корабни модели... Към тях се обръща човекът с ватенката:

„Непознат мой потомък,
за теб мисля аз.
В труд, загрижен за теб
и за твоето време.
Туй, което
за теб
ний сме строили,
век след век
то
на труд
неуморно ще вика!“

Човекът с ватенката издига знаме на върха на завършения комин. Вятърът волно развява и знамето на неговите дрехи. От това нам ни се струва, че той лети над готовите корпуси, над пълните с вода язовири, над новите градове и села...

Издига корпус нов кораб.

Издигат се корпусите на нов завод. Към тях препускат камиони, пълни с народ, селяни с каруци, накичени като сватбари, мотористи, велосипедисти. А пред завода множество. Митинг. Прерязва се лентата. Изгърмява бутилка шампанско в корпуса на новия кораб. Кръшни хора, големи трапези, цветя, житни класове, машини и замени радостни лица. Над всичко един възторжен глас:

„Вече сгодена е
мойта родина
на комунизма

Сватба ще дигнем ният

догодина,
весел сватбар ще е
всеки човек!
Небивала сватба
край богата
трапеза

Тя с нашия труд
ще празнува
навред

навред. Машини и рози, жита и поезия

ще бъдат
за нея
сватбен

Последен поглед хвърлят група работници към готовия язовир и тръгват по планинския път надолу. От завода излизат камиони със заминаващи строители. Деца махат с ръце. В един от камионите седят човекът с ватенка и старият дърводелец. Край тях преминават като на кино заводи, язовири, комплекси, пъсля с разлюляно жито... Носи се хорова песен и сякаш един глас рецитира думите ѝ:

„След време
дните като вентилатори
ще изгребат
дъха на преживяниото,
не ще го върнат
книги агитатори —
за вас, потомци,
непознато
ще остане то.
Ще бъде много писано
и казъно,

но истината
за строителя човек
ще си остане
в друг музей запазена —
в човешкото сърце
от двадесети век!“

Вървят, пътуват строители по всички пътища, по всички посоци — от един камион слиза човекът с ватенката. Сбогува се със стания дърводелец и свърва встрани от пътя. Зад него по вълшебен начин като че ли от стъпките му израстват заводи, язовири, сгради... Той върви и си подсвирква с уста позната песничка, а ние чуваме неговите мисли:

„Не е ли
радост голяма,
велика,
да знаеш
какво
и защо
си творил?
За нищо аз
никога
с никого
такава радост
не бих заменил!“

Човекът с ватенка излиза на железопътната линия и тръгва между релсите. Зад него престават да никнат сградите, за да се заменят от една обикновена и вечна като света картина: залязва слънцето. Сега ние чуваме онова, което в началото на нашия филм бе написано:

„Не мечтай безсмъртие и пътища леки,
а ватенка топла за зимния ден.
Безсмъртно нека остане навеки
построеното тук от мен!“

И пак човекът с ватенка седи в гаров бюфет пред чаша недопито вино, което хвърля светли петна върху бялата покривка. Той пак е на път към нови строежи... До гумените цървули пак лежи дървеното куфарче. Загрубялата ръка пак поставя цигарата върху ки-бритената кутия с реклама, на която са нарисувани строителни скели в червено и черно. На самия връх на скелите се откроява силуетът на един човек с тесла в ръката. А върху всичко това вместо „край“ излиза заключителният надпис:

„...На път!
Човекът е човек тогава,
когато е на път!...“

СЛАДЪК ЖИВОТ*

I.

Римското поле се къпе в топлата светлина на късното утро. Тревата при стълбовете на аквадукта трепти от едва осезаемото размахване на криле. Минава сянка, която слиза от небето. Повдигне ли човек малко очите си, пред него се възправя един огромен Христос с разперени ръце. Но той не е сам; повдигните още малко очите си и вие ще видите, че той е носен от един бръмчащ въртолет. От бараките, струпани край старинните развалини, излизат жени и деца. Рим е близо. Въпреки че не може да става дума за някакво чудо, все пак това е рядко зрелище.

Сега под Христос преминават скелите на новите квартали; неговата сянка, която става все по-къса, кръстосва вече първите черкви. Ентузиазмът на децата е кратък: въртолетът лети толкова ниско, че една обикновена къща може да го скрие, щом отмине. Сега над терасите на елегантните квартали, където красиви млади момичета правят слънчеви бани, той става недискретен. Този неочакван Христос, завързан на кабел, предизвиква тръпка. Но втор въртолет се приближава и застава почти неподвижен. В неговото прозрачно яйце седят весели фотографи, които непрестанно щракат с апаратите си. Единственият, който е без апарат, реве на момичетата по покривите думи, които шумът на перките удавя напълно.

— Какво има? — викат истинските или оксигениирани блондинки, като повдигат парченцата от банските си костюми. Не се чува, но се отгатва. Марчело, човекът от въртолета, пита за телефонния номер едно от момичетата, но макар че неговите движения дават да се разбере поводът за любопитството му, никакъв глас не може да пробие шума. Съвсем безнадеждно той обяснява:

— Това е Христос на работниците. Водим го при папата.

За момичетата кабината на въртолета прилича на аквариум. Все пак те схвашат красноречивите жестове на Папарацо, най-смелия от фотографите, който ги кани да се поразходят с него. Но машината, неподвижна досега, се спушта след първата, придружена от виковете и прощалните ръкомахания на момичетата, възбудени от неочакваното събитие.

Марчело, Папарацо и другите забравят със съжаление терасите с млади жени и се готвят да зафиксират впечатленията си от пристигането. Дървената статуя на Христос вече се е смесила за миг с каменните статуи на Сан Джовани де Латрам и поради това е получила неочакван бароков вид, какъвто нямаше, когато летеше над

* Текстът, който публикуваме, е точен разказ на филма на Федерико Фелини, получил „Златната палма“ на тазгодишния фестивал в Кан.

полето. Камбани изпълват въздуха с весели и величествени звуци; те и слънцето правят от този ден празник.

Ето от висината се вижда площадът „Свети Петър“, пълен с тълпа насекоми, някои черупчести, която нахлува към площада пред черквата. Там ще се приземи кратко Христос, за да започне карие-рата си на свещена статуя.

Марчело е одобрил няколко ракурса, хванати от телеобектива, и отбелязал най-малките подробности в манифестацията: човекът, който пада на колене, старицата, която целува плочите, малките сестрички на детето Исус, които се усмихват примирени. Марчело е най-добрият „журналист“ в Рим, защото знае предварително какво случаят ще му заповядва да фотографира. Звънът на камбаните на „Свети Петър“ завършва тази паметна сутрин.

Марчело продължава да стои в летящото яйце. То представя идеален пашкул за неговата природа на пеперуда. Той мечтае, той „би желал“, той се спушта. Обикновено му се повдига. Едно приятно повдигане, близко до опиянието. Все пак няма време. Той трябва да бъде винаги в центъра на събитията — църковен празник, скандал, убийство или изнасиливане.

*

Парфюмирианият с „Герлен“ и тютюн лукс на кабарето обвива все още Марчело, както го обвива димът на цигарата му. „Ние се намираме в първите ложи на информацията“, се иронизира той вътре-решно. Принцът на свещената римско-германска империя, т. е. случаят да се помести едно заглавие на първа страница в 50 вечерни вестника на западния печат, се намира тук. „Подробности.“ Гласът на Марчело излиза тихо от устните му, подобно на американски „комикс“. Оберкелнерът питат:

— Слушай, малкият. Какво ядат на 16-а маса?

Келнерът отговаря със съзаклятнически вид:

— Принцът яде охлюви.

Марчело прескача иерархията:

— А какво пиха?

— „Соаве“.

Пиероне, който цялата вечер служеше за карнатида на една колона с напразната надежда да се превърне в жена, се намесва със сладникавия си глас:

— Ами, „Соаве“ . . . С очите си видях! Ако говорите за принцовете, трябва да знаете, че те пиха „Валполичела“.

— Благодаря, Пиероне — казва Марчело. — Значи записваме: охлюви и „Валполичела“.

Сега той се обръща към оберкелнера с протегната, и то не празна ръка:

— Джулио, остави ме да направя една снимка.

С хищнически жест Джулъо издърпва банкнотата от ръката на Марчело, преди да отговори:

— Невъзможно . . .

— Хвърлени пари на вятъра — казва Пиероне все по-отвратен. — Прощавай, но ако искаш сведения, мисля, че аз все пак съм тук...

Един танцов номер от Далечния изток, прегледан и преработен от Хонг Хонг, омекотява глухия шум на разговорите. Дори лошата екзотика вълнува зрителите. Маските на танцьорите — смес от индокитайско и балинезийско изкуство — са много хубави и успокояват зрителите, които непрестанно гледат лицата на белите, които са без достойнство. Маска. Хората би трябвало да носят винаги маски, когато се събират.

По знак на Марчело Папарацо прави завой и застава от другата страна на подиума. Фотосветкавицата разсмива разкошното момиче, което принцът пие с очи, и раздвижва телохранителите на принца. Те се затичват с привидно безразличие между масите, музикантите и келнерите. Един от телохранителите губи присъствие на духа и вика на директора:

— Спрете този фотограф! Да ми даде лентата! Не-за-бав-но!
Папарацо е притиснат под невинния поглед на Марчело.

— Вътре няма нищо! — казва Папарацо, но изпълнява нареддането. Вече два апарата са му унищожили.

Телохранителят подчертава социалните различия:

— Не знаете ли, че съществува „право на образа“? Ако държите много, ще ви науча...

Папарацо се е отдалечил и загрежда отново апаратата си. Марчело продължава разходката. Погледите, които го следват — едновременно страхливи и пълни с надежда, — го карат да чувствува приятно своята мощ. „Аз мога да създавам и да унищожавам реномета“ — сякаш казват очите му, които вече нямат обикновения си неясен израз, а са пълни с дяволитост. Един поглед е по-твърд от другите. Той идва от масата, на която седи някакъв важен, сърдит господин, седнал до една дама с диадема, замръзнала във великосветски гняв.

Когато Марчело минава край него, мъжът го повиква презиртелно.

— Ей, хубавецо... Я ела тука...

— Аз?

— Ти, ти! Искам да ти кажа нещо.

— Добре, добре. Какво има?

— Седни — казва мъжът с превзета любезност, толкова по-превзета, защото няма свободен стол.

— Или пък клекни — прибавя мъжът все по-развеселен. — Ка-къв мръсник си ти! — прибавя той с мутра, която очарова Пиероне, който бди отдалече.

Марчело се бои от избухване и се отдръпва като плувец сред сгъстяващата се злоба.

— Мръсник си... Знаеш ли какво ще направя? Мутричката ще ти смачкам...

— Хайде де! — казва Марчело с независим вид. — Аз трябва да информирам общественото мнение. Това ми е занаятът. Пък и малко реклами...

— Ти наричаш това реклама! А знаеш ли какви неприятности е имала тя с мъжа си заради тебе? Нима аз се бъркам в твоите похождения или в твоите mrъсни рога на рогоносец?

— Ти не си журналист...

Красивата дама изоставя за миг ледения си вид и промърморва:

— Ако и това може да се нарече „журналистика“...

— Мълчи — отрязва мъжът. — А ти да знаеш, че съм те предупредил.

Гневът му е достигнал връхната си точка. Сега е моментът той да се пречупи с една казана на място ирония.

— Сигурно ще ме убиеш...

Марчело казва това кратко, почти така, както вдъхва дима. Той се пита до каква степен се шегува и дали наистина подобен край няма да украси неговите дни. Всъщност — един миг преди пълния покой. Но тази мисъл напушта Марчело заедно с дима, който той издиша.

Докато Пиероне играе ролята на уранийска карнатида, Мадалена опира гърба си на бара и оглежда това заведение, където се събира цялото общество и което ѝ се струва празно. Защото още един мъж е избягал от нея. „Още един кретен“ — казва тя полугласно, като се оглежда в пожълтяло огледало, което ѝ показва един нежен и чист образ, издаващ се само с неспокойния, помътен поглед.

— Дай ми едно уиски. И затворете бързо тази барака. Тука стана такъв пазар!...

Още едно уиски. Тя не изпитва никакво влечеие към питието, но този израз излиза от устните ѝ с чара на парчето лед, докосвашо стъклото, далечен, като паролата на някой младеж, прошепната на пазачите на един евтин рай. За нея уискито има винаги вкус на нов паркет и на размазана дървеница. Но то е обред.

— Уиски...

— Добър вечер, Мадалена. Сама ли сте?

Марчело се е спрял пред бара. Този самотник е едва-едва дързък, защото всъщност Марчело усеща в Мадалена сестра. Като се остави на страна богатството на баша ѝ, каква е разликата между Мадалена и него? Никаква. Единствено вековните навици правят ненаситните подхвръквания на Мадалена по-страни, отколкото тези на Марчело. Всъщност тё имат един и същ начин на живот, макар че са от два различни пола.

— Искате ли да танцувате?

— Не...

— По една водка?

— Не. Всичко върви наопъки тази вечер. Отивам си.

— Ще ви придружа.

— Както искате — казва младата жена със същия тон, с който преди малко произнесе думите „едно уиски“.

Преминавайки от изкуствено създадената задушна атмосфера на „найтклъба“ в горещия въздух на ношната „Виа Венето“ е рязко. Човек едва върви между тълпата и за да достигне до колата, трябва да отстрани разхождащите се и любопитните. Всеки чака, старае се да бъде на първия ред пред зрелището на някое произшествие, на

някоя пияна кинозвезда или на някой лорд, който удря шамар на своя нежен приятел. Но всички знаят, че с тях няма да се случи нищо и че на другата заран, когато четат вестника, те ще преживеят минутата, когато техният скандал е избухнал пред очите им.

Колите се състезават по екстравагантност на каруцерията или по внезапното тръгване с мълниеносна скорост. По ъглите стоят зяпачи.

Една група „светулки“ с апарати в ръце се втурват към Мадалена. Тя казва на Марчело:

— Вашите приятели минават в атака...

Един от тези „приятели“ подхвърля на Марчело със съзаклятнически вид:

— Къде отиваш, към твоята тридесет и първа ли?

Мадалена се моли с уморен вид:

— Оставете ме на мира тази вечер...

— Ето я! — реве друга група фотографи, която търси неуморно нов обект.

— Върнала се е... Тя е много по-фотогенична от кинозвездите!

Не може да се каже вече дали изпълват улицата светлините на светковиците или скоковете па фотографите.

— Всяка вечер същата история. Никога ли няма да им омръзне?

Марчело се намесва. Той е така малко убедителен, както може да бъде един играч спрямо партньора си.

— Папарацо, стига! Но и вие — прибавя той към Мадалена — трябва да сте свикнала вече... Вие сте актуална личност...

Колата, обсадена от репортерите, все пак тръгва. Те се хващат за нея за последен път и просят някакво сведение.

— Къде отивате? Марчело, къде я водиш?

Двойката е вече далеч. Погълнали са я пустите улици на за спалия Рим.

Мадалена продължава речта, която никога не е започвала:

— Искам да живея в някакъв друг град, да не срещам никого.

— Вижти! — казва Марчело. — Аз пък страшно обичам Рим. Той е джунгла... Топла, мирна, където човек може прекрасно да се скрие.

— Бих искала да се скрия. Но не мога. Сега какво ще правим?

— Да се поразходим малко, Мадалена.

— И този Рим, колко е скучен! На мене ми трябва някой остров.

— Купете си! — казва ядосан Марчело.

— Мислех. Но ще живея ли в него?

Марчело поглежда Мадалена с вече отлетяваща усмивка:

— Знаете ли кое е вашето нещастие? Имате много кинти...

— А твоето нещастие е, че нямаш достатъчно. Въпреки това ние двамата сме едно.

Междувременно двамата са пристигнали на бароковата като сън на Пиранези сцена на „Пиаца дел Пополо“. Светлината избелява в ношта, като че предусеща утрото.

Марчело мисли за последните думи на Мадалена.

— Нещастието не е, че сме тук. Толкова малко сме ние, недоволните от себе си!

Лъжеш ли, Марчело? Ти съвсем не си недоволен от себе си. Имаш всичко: кола, момичета, тръпка, шанс да бъдеш винаги в центъра на онези събития, които е важно да се съобщят на клюкарките от двете полушария. Липсва ти само... Но Марчело е Марчело именно защото неговият въпрос не отива никога по-далеч.

Марчело се връща към Мадалена. Тя е свалила очилата си и той я наблюдава. Едното ѝ око е насинено.

— Какво ви се е случило?

— Нищо.

Мадалена слага пак очилата си. Те са единствената ѝ свеливост.

— Не бива да се тревожите много. С всичките пари, които имате, даже да ви се случи да паднете, ще паднете права...

— Така ли мислиш?

Мадалена не се усмихва вече, тя слиза от колата, която блести с всички си хром.

— А аз нямам дори сила да се държа прав. Трябва ми един заряд от живот, който не притежавам... Един заряд, с който да гледам на света с вдигната глава...

Мадалена мисли и одобрява мисълта му:

— Да — казва тя. — Този заряд... Когато правя любов... Да, аз намирам напрежението в любовта. Само любовта може да ми даде тази сила.

Марчело не иска да разбере и се опитва да промени тона.

— Ами тогава — казва той с най-безличната си усмивка, — тогава: „Да живее любовта!“

Неговият вик потъва в зелените тераси, които се издигат над площада. Две момичета без възраст гледат огромната американска кола под краката си.

— Виж, Анамария! Това не е кола... Това е цяла къща.

Марчело чува гласа, но не различава нищо между дърветата. Той познава добре това място и пита с преситен вид:

— Лилиана ли е?

— Не — отговаря гласът. — Адриана. А ти кой си?

Мадалена е очарована. Най-после нещо успява да я събуди и тя пожелава да се намеси.

— Добър вечер — казва тя съвсем фамилиарно.

Диалог на два гласа, после на три, с тайни гласове на суфльори, които по всяка вероятност са сутенъри, се повежда между площада и първата тераса на градините.

Адриана е видяла много работи и е готова да приеме всяко предложение. Странностите не са я отблъсквали никога, защото тя е винаги другаде. Тя отговаря на Марчело:

— Лилиана вече отдавна не идва тук. Сега тя е в Милано.

— Искате ли да се поразходите с нас? — прекъсва Мадалена.

Всъщност тази нощ нещата не се развиват толкова лошо, колкото тя си мислеше.

Адриана запитва своя оракул с нисък глас:

— Една дама пита дали искам да се поразходя в колата с нея. Да отида ли?

Мадалена също се съветва формално с Марчело.

— Какво имате намерение да правите? — казва Марчело.

— Само да се поразходим. После може даже да я заведем до дома ѝ. Познаваш ли я?

Мадалена влага във въпроса си мъничка доза лукавство.

— Не — казва Марчело. И добавя искрено: — Поне не си спомням...

Оракулт на Адриана е произнесъл своето „да“ и отива „да кърти“, както казва той.

Адриана се появява на фона на стената. Мадалена запалва фаровете и приближава колата до нея между двата камъка от двете страни на площада.

— Загаси, глупако! — казва Адриана, която внезапно усеща хладината на нощта. Най-после Мадалена гаси. Сега момичето е на вратата. Тя има добро лице, вече натежало, и даже не изглежда заинтригувана.

— Значи ще дойдеш с нас! — потвърждава Мадалена, като се радва на това, че говори на „ти“ с друга жена.

— Вие сигурно ще ми кажете, че съм доста нахална . . . Но ако ме заведете до къщи, ще ми направите услуга.

Марчело кани момичето да влезе и му посочва място на задната седалка. Тя се навежда между двамата.

— Аз живея далеч, знаете — казва Адриана стеснена.

— Добре ли сидите? — казва Мадалена.

— Къде живееш? — казва Марчело.

Адриана е окуражена и казва името на квартала, далеч в предградията.

— Е, да! Живея в „Чесати Спирити“ („Угаснали души“). Аз все пак ви предупредих!

Адриана е заслепена от колата, която лети из пустите улици. Тя се обръща към Мадалена:

— На кого е тази кола? Ваша ли е?

Мадалена потвърждава с глава. Едно подозрение минава през главата на момичето и то подхвърля за всеки случай, вече сигурно в отговора:

— Не си ѝ я купил ти, нали?

— Не — отговаря Марчело. — Баша ѝ.

— Това се казва баща! — казва Адриана. — Моят знаеше само да ми бие шамари...

Леко учудена, Мадалена пита Марчело:

— Вие познавате ли баща ми?

— Разбира се, вие ме запознахте веднъж . . .

— А вашите родители . . . къде са? Не си спомням вече.

— В Чезена — казва Марчело унесено.

— Чезена при морето ли е? — пита разсейно Мадалена.

Чезена не е на морето. Марчело не отговаря и казва приятелски на момичето, което го наблюдава:

— Е, как е работата?

— Как ли? Как искате да бъде? — казва Адриана.

— Не ти е потръгнало тази вечер, нали? — пита Мадалена с

глух глас, който Марчело едва разпознава. Адриана също изпитва легко учудване, подтиснато бързо от професионалната ѝ съвест.

— Добре вървя! . . . Попаднах на един чудак . . . Даде ми хилядарка и един пакет „сини“ . . .

Мадалена продължава:

— Какъв беше? Млад, стар?

— Да не съм го гледала! — отговаря естествено Адриана.

Мадалена пита Марчело злобно:

— Вие бихте ли отишъл с такава жена?

— Не.

— Защо? Тя не е по-лоша от другите. Може би вие изобщо не ходите с такъв вид жени . . .

— Случва ми се понякога . . .

Адриана е леко раздразнена.

— Слушай, мой Грегори Лекче . . . Ще ми позволите и аз да попитам нещо. Какво ще правим сега?

Марчело се сили да бъде сърдечен.

— Нали каза, че искаш да те заведем до къщи? Ще те заведем в къщи.

— Защо? — подема Мадалена от своя страна. — Защо? Ти какво мислеше?

— Аз? Нищо. Какво ще мисля аз . . .

Адриана пуши и слуша радиото. Музиката се отразява най-напред в благородните пусти плещади, в дворците, изрисувани леко в отминаващата нощ, после хармонира с грозните нови квартали с бледи фасади. Няколко големи празни места, къщите още стегнати като в корсети от кофражите, надупченият асфалт, показват, че вече пристигат. Сега се намират сред зловеци казарми, осветени жестоко от голи крушки. Адриана е загрижена.

— По-бавно — казва тя. — Тук всички спят. Намалете радиото.

— Във всеки случай ние ще се връщаме веднага обратно — казва Марчело. Мадалена не го слуша и пита момичето:

— С кого живееш? Има ли някого у тебе?

— С кого да живея? Имам един братовчед, но сега той е във Волетри . . .

— Тогава . . . Ще ни почерпиш ли с чаша кафе? — казва Мадалена.

Желанието да се покаже добра домакиня измества бързо учудването у Адриана.

— С удоволствие . . . Знам да правя хубаво кафе!

Тя върви пред Мадалена и Марчело по някакъв стръмен коридор в приземието на едно безименно здание.

— Главно — прибавя тя — да не мислите, че ще ви поканя в дворец! Вървете след мене . . .

Коридорът води до стълба, която, изглежда, слиза в зимника.

— Внимавайте — казва Адриана. — Миналата вечер един много любезен господин . . .

Но нейните светски грижи се изпаряват бързо пред вида на наводнения зимник. Те вървят, а Адриана слага дъски, за да улеснява преминаването през водата. Ругатните ѝ остават без ехо. Марчело е

ядосан и заинтригуван от Мадалена. Последната пуши с изкуствено безразличие.

— Отпращат ми за греховете! — казва Адриана. — Само обещават. Да, да! На конски велиден! Обещават и предприемачът, и оная леличка, делегатката на ХЛМ . . . А ние чакаме. Скоро ще трябва да стигнем до стаите си с плуване . . . Ще ви поканя в спалнята . . . През това време ще направя кафето.

Адриана поставя последната дълска, която води до една стъклена врата, украсена с дантелена завеса. В дъното голямо легло, до него — гардероб в „модерен стил“. Мирише на фасове, на прах, на калиев перманганат и на увехнали рози. Мадалена е огледала всичко разсейно и сяда на леглото.

Адриана се опитва да се извини. Гласът ѝ стига в стаята, смесен с шума на мелничката за кафе.

— И тута вода. Трябва да познава човек някого, да има вуйчо владика . . . От две години съм подала заявление и както виждате, нà! Трябва да ме извините!

Леглото не е било разтурено. Мадалена слага глава на възглавницата и гледа Марчело.

— Не може ли да затвориш вратата?

Марчело я затваря тихо и спушта завесата. Той е разбрали, но все пак пита:

— Тука ли искаш да правиш любов?

Той се оставя да бъде привлечен от Мадалена и опитва горящата уста, която има вкус на тютюн и горчи от алкохол. Цялото тяло на Мадалена се притиска до него и той усеща това тяло, топло и нежно, през роклята, която едва го прикрива. Тя не е събула пантонофките си. Този момент е неудържим, моментът, в който всичко изчезва и се покрива от никаква мъгла извън времето. Светлината гори над прилепените им глави.

Нищо. Няма нищо. Наистина ли е човешко това тяло, което ти притежаваш, тяло ли е това нещо, което ти следваш в болезнена спазма? Нищо. Няма нищо. Никога няма да има нищо, Марчело. Ти ще бъдеш сам. Нищо няма да остане от тебе.

Един внимателен глас стига до тях иззад стъклата. Адриана е видяла осветеното си легло; тя обръща поглед и казва смутена:

— Тука е кафето ви.

Утрото е върнalo на прашната вар на къщите тяхната болезнена белота.

Мадалена е изтощена. Тя мисли неясно за жени, които е срещала и за които носенето на груба риза е било повод за радост. Това опетнено легло ѝ даде незабравима топлина. Плътта ѝ потръпна. Вече хладината на чаршафа е само спомен. Марчело е ням, капнал за сън.

Господарката на къщата не е тука. Адриана, уморена толкова, колкото и неочекваните ѝ гости, е навън. Тя слуша упречите на своя човек. Той не иска да чуе нищо.

— Какво значи това! Защо не си се уговорила преди? Ето че започваш да правиш услуги на хората! Ти си глупава гъска!

Адриана се защищава свенливо:

— Какво можех да направя? Те си бяха решили сами. Не можех да ги изпъдя. Нека се надяваме, че ще дадат два bona . . .

Нейният Джулио вижда в тези думи нарушение на своите права.

— Два bona? Слушай, цената определям аз! Мъж и жена ли са?

— Ами! — казва Адриана малко презрително.

Мадалена и Марчело излизат в този миг. Сутенорът засилва скутера си.

Щом Мадалена ѝ подава една голяма банкнота, Адриана се усмихва. Тя става даже сърдечна.

— Трябва ли да върна назад или има място да обърна? — казва Мадалена, която е вече до колата си, следвана от Марчело, който си спомня, че пред него се намира един нов ден.

— Карай до края — казва Адриана, — после ще извиеш наядсно. Позволи ми да те целуна . . .

Последните думи и „целувчицата“ са адресирани към Марчело. Тя се засрамва от жеста си. Колата е вече тръгнала и Адриана става също по-мила . . .

— Елате пак, когато искате! Но не с тази кола . . .

*

Още един ден от моя живот. Нищо няма да стане. Само моето всекидневно добро дело: задължителната лъжа за Ема. Ема и нейните пирожки. Ема и нейната нежна плът, мека, която се отдава, която те обгръща като бръшлян. Защо Ема? Защо не Ема? Тя е масата ми, леглото ми, сънят ми. Сънят ми.

Сега Марчело е сам в малката си кола. В този час по улиците се движат само млекарите и метачите. Какво ще измисли? — „Преследвах принц Белизански, и то напразно“. Или Ема ще спи и когато се събуди, ще е забравила всичко.

Марчело няма нужда да измисля нищо. Той отваря вратата съвсем безшумно като съпруг от някой водевил, но напразно. Ема е пред него, на земята в коридора и тя се превива от спазми. Марчело чувствува, че му се повдига. Той взема Ема на ръце и я гледа. Лека пяна излиза от устата ѝ. Мъкне я към леглото, към телефона. С едната ръка вдига слушалката и се спира: на ношната масичка две празни туби показват какво е искала да направи Ема. Марчело се уплашва страшно. Телефонът звъни глупаво. Най-доброто, което може да направи . . . Той прехвърля Ема на рамо като парче месо и треперещ слиза към колата си.

Ема не реагира вече. Внезапните спирания едва предизвикват бръчки на челото ѝ. Службата за бърза помощ не е далеч. Марчело познава целия персонал: самоубийствата влизат в неговия обсег. Но този път той самият е пострадал.

Той ли? Аз, не. Ема е пострадала. И ако Ема е направила това, то е заради тебе, мръснико. Мръсник? Но аз не съм обещавал никога нищо. Е да, тази нощ. Но тя не знае нищо. Тя никога не знае нищо. Глупачката, иска да ме унищожи, трябваше да я оставя да пукне, моя бедна любов, съкровище мое.



Румяна Карабелова и Георги Наумов във филма „А бяхме млади“. На другата страница: Людмила Чешмеджиева и Димитър Буйнозов в сцена от свояния филм.



Дежурният лекар прави знак на Марчело да влезе. Ема е излегната на операционната маса. Подът, покрит с плочки, е още мокър и оствър мириз удря в ноздрите Марчело.

— Тя е вън от опасност, но не я изморявай много, разбра ли?

Марчело усеща, че ще се разплаче.

Преди да ги остави сами с Ема, лекарят казва с по-официален тон:

— Като излезете, идете да направите декларация в полицейския участък. Трябва да подпишете протокола. В такива случаи това е задължително.

Ема едва дишала. Нейното стенание трогва Марчело. Той притиска в ръцете си това тяло, което познава толкова добре, че му е станало безразлично. Мина. Свърши се.

Марчело оставя Ема да заспи дълбокия сън на напълно изтощена жена. Вън от болницата той се чувствува в стихията си; там са колегите, наблюдавани от разтревожения поглед на една калугерка и на две болногледачки. Той е в центъра на произшествието, но можеше да мине и без него.

— Кажи нещо . . . Ти ли докара тука отровената жена? Коя е? Разважай.

— Слушай . . . Направи ми една услуга. Не пиши нищо. И без това ще имам доста неприятности с полицията . . .

— Какво се е случило? Кажи . . . Кажи на мене!

— Нищо, казвам ти — нищо. Моля ти се остави ме на мира.

Колегите си отиват, за да търсят другаде малката всекидневна тръпка за уморения читател. Марчело въздъхва облекчено. „Зашо направи тя това?“ — този въпрос се смесва с едно ясно съжаление: „Не трябваше да напушtam толкова бързо онova случайно легло.“ Неясна нежност го обзема.

— Сестро . . . Мога ли да телефонирам?

Марчело набира един номер. Апаратът на ношната масичка на Мадалена звъни дълго. Тя е на леглото си, смазана, облечена, сита, мъртва по свой начин. Мадалена не иска звезди върху небето на своята унищожаваща умора. Тя оставя телефона да звъни.

2.

Боядисаният като зебра самолет „Суперконстлейшън“ на компанията „Ал Италия“ спира на пистата на Чиампино. Вихрушка мете терена. Групата журналисти със стърчащи светковици се притискат още повече един до друг, сякаш за да дадат отпор на вятъра. Те са може би стотина и всеки от тях е готов да смачка съседа си, за да направи по-необикновена снимка. Единствен Марчело не споделя маймунската тревога на колегите си. Вярно е, той няма фотоапарат и неговите впечатления рядко отиват по-далеч от едно огромно привлекателно заглавие. Днес репортажът е банален, нещо средно между актуален спектакъл и печатна реклама. Една кинозвезда с огромен „секс“, усъвършенствуван, за да хипнотизира тълпите, които именно това искат. Фотографите реват и нападат групово самолета. Чудно е, че снимката на единия може да се различава по нещо от снимката на другия. Изведенъж се чуват само нетърпеливите ревове,

зашпото моторите са спрели. Името Силвия покрива дразнещия глас на високоговорителя. Звездата на звездите ще се появи горе на стълбичката. Стотици различни апарати — фотографически и звукови, кинокамери, телевизионни апарати, ролекси, лайки, микрофони — са насочени към отворената вратичка, пред която се усмихва смутено една стюардеса.

— Силвия!

Това е хор от гласове, все по-нервен и по-нервен, прекъсван от онези необясними мълчания, които смайват зрителя. Тишината е такава, че се чува ясно един глас, който казва във вътрешността на самолета:

— That is good, smile, smile. (Така е добре, усмихни се, усмихни се.)

Най-после русата богиня се появява с блестящи зъби и предлагащ се бюст. Палтото е отворено като наметало или като крила на прилеп. Тя застава неподвижна във взаимно съгласие с фотографите. Щраканията валят като градушка. Малко аплодисменти, тъй като ръцете са заети.

Мълчание, нарушеното от шума на моторите на един самолет, който излиза. Репортерите вече изказват недоволство:

— Please, очилата, Силвия! Очилата! — вика един фотограф. Силвия не мръдва.

— Кажете ѝ да свали очилата си — настоява друг.

— Как се казва „очила“ на английски? Силвия, очилата!

От края на пистата пристига в тръс един взвод с балетни движения. Хората са събрани около поднос, който държат колкото се може по-хоризонтално. Това е една огромна още димяща пица*. Една елегантна личност със съблазнителни мустаци, с любезна усмивка и костюм ала галски принц върви пред тях с тичащи стъпки, следван от едно хлапе, натоварено с цветя.

Между това под дивите огньове на обективите Силвия се е прибрала обратно в самолета и излиза от него за ново прегледано и поправено издание на пристигането си.

Човекът, след когото вървят пицата, цветята и няколко носачи на микрофони, стига до стълбичката, излиза пред фотографите, като прегазва двама или трима легнали на земята оператори, и се представя:

— Добър ден, госпожо, аз съм Скализе.

Неговата очарователна усмивка се превръща в бясна гримаса, когато се обръща към своите хора:

— Приближете се с вашата пица, простаци такива!

Микрофонът на един шпикер приема порой от мъркащи слова:

— Прочутият продуцент Тото Скализе пристига в този момент. Както вече е известно на нашите драги слушатели, той е ангажиран нашата голяма звезда за една колосална историческа суперпродукция, цветна, стереофонична и текирамична. . . Той поднася на легендарната звезда едно парче от онова прекрасно ядене, което е чудесен символ на цветовете и ароматите на нашата родина. Силвия, разтварящки чудните си зъбки, отхалва от вкусната пица . . .

* Пица — пържено тесто, поръсено с магданоз, домати, парчета риба, месо.

Фотографите се бълскат и повтарят десет пъти едно и също клише, докато Силвия търпеливо повтаря жеста на отхапването. Продуцентът не сваля усмивката си.

Марчело се е приближил. Красотата на звездата му се струва невероятна и леко смутен, той започва да я наблюдава.

Механиците са дошли под крилото и не губят нито една подробност от все по-разузданата сцена.

— Това ли е шведката? — питат главният механик. — Майко мила, не ми позволяйте да я гледам, иначе ще зарежа тази нощ жена си.

Шпикерът запушва с една ръка микрофона си и се обръща към Марчело:

— Това се казва хубаво парче...

После той поема отново микрофона си и продължава:

— Нашият щастлив продуцент придружава сега звездата към митницата. Тълпата нейни обожатели е такава, че човек не може да се размине.

Заповедите хвърчат. Групата се раздвижва в общо течение.

Марчело питат стюардесата разсеяно:

— Добре ли пътувахте?

— Много добре, благодаря.

Какво правиш тук, Марчело? Ти трябваше да бъдеш сега пред онази тетрадка, която стои празна от десет години, или при Ема, или даже при най-красивото тяло, кое то някога си виждал — Силвия. А ти си тук, при вонята на бензина. Ти живееш напразно.

Кадилакът на филмовата къща, в който са се настанили Силвия и секретарката ѝ, свитата ѝ и прочутият продуцент, тръгва бавно. Малката кола на Марчело, пиедестал за неговите приятели фотографи Папарацо и асистента му, върви успоредно с нея. Силвия нарушава програмата и произнася думи, които продуцентите вписват в карнетките си:

— Look at all the chickens! (Погледни пилците)

Те минават покрай огромен кокошарник, който сякаш им донася щастие: най-после колите успяват да тръгнат бързо, сякаш за последен етап на надбягване.

*

Като видял Силвия Ранк, Вилие дьо Лил-Адан бил се отказал да измисли своята едизонийска Венера. Силвия е същество с три или четири измерения, тя е цял хarem. Едно съвършено произведение на всички радости, жива реклама за желанията на плътта, невинността на сладострастието за изоставени мъже. Тя няма никаква нужда да преминава през екрана: нейната легенда поражда образите, преди още недискретният обектив да ги е уловил. Достатъчно е легендата ѝ да се разпространи — печатът, киното, телевизията са създадени за това — и тя започва да царува в абсолютна недостижимите удоволствия. Първата римска „пресконференция“ е следователно за Силвия свещената вода, кръщелният купел и ма-

гическият ритуал на нейното раждане или на нейното издигане в ранг на куртизанка за никого.

Бригадата фотографи е на първия ред на салона, въоръжена повече от всяко със светкавици и хромирани апарати. Но сега към образа се присъединява хорът на въпросите, отговорите на които имат малко значение, тъй като благоприятните формули са подгответи от цял съвет гениални майстори на рекламата.

Димът е гъст, уиските се лее, шампанското украсява подносиите, които разнасят робите в бели сака. От време на време Силвия слага черни очила, за да предпази присъствующите от погледа си. Тя е седнала сама на огромен диван, облечена в рокля от черна дантела, която не оставя никакво съмнение по отношение съвършенството на нейните форми.

Въпросите на репортерите ваят на всички езици. Но само най-странныте или най-неочакваните се превеждат.

— Do you like the eternal city, miss Rank? (Харесва ли ви вечният град, мис Ранк?)

Всеки бродира собствения си отговор, а Силвия хвърля само една означаваща всичко усмивка.

— Госпожо, вярно ли е, че вие се къпете всяка зара на гола в лед?

— Обичате ли децата?

— Have you practiced the yoga? (Практикували ли сте гимнастиките на йогите?)

— Попитай госпожата каква историческа личност би желала да въплъти...

— Обичате ли брадатите мъже?

Преводачът превежда, смесва въпроси и отговори, лови „of course“ (разбира се) на Силия и се надува със значението си.

При всеки въпрос, зададен на някой чужд език, Тото Скализе, продуцентът, се изпъчва и издава напред красивата си челюст. Цветето на бутониерата му трепти всеки път, когато той почва да мечтае за нов контракт. Той бди чашите да са пълни.

— От колко време играете в киното?

— Какво мислите за „новата вълна“?

— Уморително ли е да се работи в киното?

— Какво мислите за римските звезди?

Италианското радио приближава микрофоните си. То ще изпълни своята мисия:

— Какво е мнението ви за италианската кухня?

Преводачът усъвършенства въпроса:

— Now a question for the radio: What do you think about the Italian food? (Сега един въпрос за радиото: какво мислите за италианската храна).

— Oh! I adore it, especially spaghetti and cannelloni. (О, обожавам я и по-специално спагетите и канелоните.)

Силвия прави лакома мутричка за фотографическите апарати.

— Какво обичате най-много в живота?

Преводачът:

— What do you think you like most in life? (Какво обичате най-много в живота?)

Силвия е готова:

— I like a lot of things but there are three I like most: love, love and love. (Аз обичам много неща, но има три, които обичам най-много: любов, любов и любов.)

Преводачът превежда тънко:

— Обичам много неща, но особено обичам три: обичта, обичта и обичта.

— Прекъснете, предаваме направо!

Радиото се отдръпва и журналистите подхващат въпросите си, като клатят парченцата лед в чашите си:

— Please, miss, Вие с пижама ли спите или с нощница?

„Най-после“, си казва началникът на рекламната служба, който за три години е чакал този миг. За потомството това ще бъде окончателно издание на неговото най-добро хрумване.

Преводачът превежда така, че никой да не бъде лишен от този миг:

— How do you sleep — with pijama or night gown?

Силвия се съсредоточава и се усмихва:

— Neither! I sleep on'y in two drops of french parfume. (Нито с едното, нито с другото. Аз спя само с две капки френски парфюм.)

Преводачът съкращава:

— Само с две капки френски парфюм.

Скализе е във възторг. Но той се помрачава при въпроса на един очилат критик:

— Смятате ли, че италианският неореализъм е жив или е мъртъв?

Преводачът се намесва полугласно:

— Кажете: жив.

Силвия отговаря послушно, като показва всичкия емайл на зъбите си:

— Alive. (Жив.)

Възможно ли е? Съществува ли ЕДИН единствен читател, способен да глътне тези моментални снимки, които се повтарят от двадесет години? Наистина ли това трудолюбиво повторение ще разпродаде вечерното издание? Но ако наистина съществуват такъв вид хора, способни на такова изостанало детско любопитство, тогава всички възражения срещу водородната бомба падат. Марчело се пи-та дали Силвия носи сутиен с банели.

От дъното на стаята Марчело наблюдава и слуша с едно ухо. Другото е залепено до телефона. В новата си роля на спасена Ема играе напълно спокойно сцената на ревност.

Докато Силвия става все по-желана в очите на репортърите, Марчело обяснява:

— Не можех да телефонирам по-рано... Работя! Сам с нея? Но тук има петдесет души!... Ще ти се закълна, ако щеш. Разбира се, в майка си.

Марчело чува новия въпрос на един колега:

— Мис Ранк, годеникът ви играе ли в този филм?

Непреведеният още въпрос минава край Силвия. Марчело се

възползува от това, за да каже на Ема обратното на това, което вижда:

— Хубава ли? Разбира се, за този, който харесва американския вид хубост. Кукла... Разбираш какво искам да кажа... Голяма кукла...

Един английски журналист вмъква обичайната си думичка:

— Which do you like of Shakespeare's parts? (Коя от Шекспировите роли обичате?).

Силвия е готова с отговора си:

— O, it's so exciting. I want to try this one. May I try it? (О, това е така вълнуващо. Искам да опитам тази. Мога ли да я опитам?)

Конференцията трябва да се вкара отново в релсите:

— Кой е най-хубавият ден от вашия живот?

Преводачът превежда, преди изречението да е довършено:

— Miss Rank, which was the happiest day of your life?

Силвия пита секретарката си със съзаклятнически вид:

— What's the answer for this question, Edna? (Какъв е отговорът на този въпрос, Една?).

— It was a night, dear. (Това беше една нощ, скъпа.)

Преводачът дава пълен превод:

— Най-хубавият ден от моя живот беше една нощ...

Аплодисментите и светковиците стоплят салона. Силвия става по-цифтяща от всяко.

— Как сте била привлечена към киното? — пита един акредитиран журналист.

Под фотоапаратите, които потреперват леко, Силвия прави едно прекрасно движение, което разлюлява гръдта ѝ под дантелите:

— Because they discovered I have a big talent!

И преводачът подчертава:

— Защото откриха, че имам голям талант...

На другия край на жицата Ема развива песента си. Изведенъж Марчело чува рязко:

— Ела си, защото ми се иска...

Марчело губи търпение. Ема променя темата:

— Чакам те. Цял ден ще стоя в къщи. Да ти пригответя ли нещо за ядене? Нещо мъничко? Искаш ли пирожки? Всичко имам под ръка... После ще отидем на кино. Или ще си останем в къщи. Както искаш... Обичаш ли ме?

Скализе се приближава. Марчело е извън себе си. Най-мъчното, когато говориш по телефон, е да го затвориш. За пръв път Марчело благославя занаята си: той има повод да затвори телефона.

Продуцентът хвали „големия хроникър на деня“. Цялата му реклама не струва колкото един редакторски ред или колкото една фотография на първа страница до последния каламбур на Хрушчов или на Айзенхауер.

— Продължаваш ли да мислиш за двойната страница? И кажи, Марчело, после къде ще я заведем?

— Не се грижи, остави на мене. Ще я заведем в „Свети Петър“, после в Квиринала с гвардията в парадна униформа... Ще видиш!

Скализе е заслепен:

— Гвардията! Прекрасна идея... Двуметровите великаны отговарят много добре на типа на нейната красота.

Марчело не е много сигурен. Един американски великан, вечно леко пиян, току-що е влязъл. Скализе се спушта и го представя:

— Господа, ето най-после нашия Роберт, годеника на нашата велика артистка.

Идването на годеника охладява атмосферата, тъй като Силвия го упреква, че е спал, вместо да дойде да я посрещне на аерогарата.

Преводачът се старае да установи отново контакт между журналистите и нея:

— They want to know what do you think about italien men...
(Искат да знаят какво мислите за италианските мъже.)

Но всичко е свършило и никой никога не ще узнае какво Силвия мисли за италианските мъже. Всеки се е претъпкал с реплики, образи, звуци и подбрани алкохолни напитки. Пресконференцията завършва, преди натрапникът да е разочаровал верните поклонници на звездата. Марчело излиза на сцената.

*

Стокхолмската звезда, отгледана в Холивуд, облечена в Париж от един руснак от Шанхай и ангажирана в една френско-италианско-немска копродукция, не можеше да не бъде въярна на вселенската черква. Съгласно запланираните предварително публични посещения на Силвия нищо не можеше да ѝ стои така добре в случая, както едно расо, умело приспособено за жена, и една свещеническа шапка. Куполът на „Свети Петър“ беше просто допълнение към всичко това.

Този път военните действия се ръководят от Марчело. Само фотографите от неговото племе са допуснати да се катерят по безкрайната стълба, която води до купола на Микеланжело. Но ако Марчело ръководи действията, Силвия направлява играта и увлича всички. Нейният костюм, чиято примерна строгост може да бъде одобрена и от най-лицемерната богомолка, всъщност е до немай-къде скандален. Той е едновременно и богохулен, и съмнителен, и безсралмен, и възбуждащ. Дантелената рокля беше добра за въображението на гимназисти в пубертетната възраст. Сегашното ѝ облекло е предназначено за истински възрастните хора, като се почне от Тиери и се свърши с Жан Жак Русо. Поне сега Силвия да се беше отказала от „две капки френски парфюм“... Той властвува по тясната стълба, която описва една много разтворена спирала, нахален, смесен с мириз на кожата ѝ и със слаб мирис на тамян.

Марчело е единственият, който не отстъпва пред Силвия. Един след друг фотографите се задъхват и забавят темпото на работата си. Една, секретарката, издържа само със страшно усилие на волята си. Силвия продължава да се качва, смаяна от имената, издълбани по перилата.

— Look at all these names! Edna, give me a pencil! (Гледай колко много имена! Една, дай ми молив).

Идеята на Силвия да даде автограф на свети Петър възбужда

до известна степен професионалното любопитство на Папарацо. Светкавиците подчертават подписите на звездата.

Една е неспокойна. Кога ще стигнат до горе. Марчело подчертава:

— Very, very high! (Много, много високо!)

Една се старае да обезкуражи Силвия с това, че има да се изкачат седемстотин стъпала:

— Silvia, did you know there are seven hundred steps here? (Силвия, знаете ли, че има седемстотин стъпала?)

Марчело се киска. Ехото увеличава всеки глас. Влязла напълно в ролята си, не друг, а Силвия напомня, че се намират в черква:

— Sssh, we are in a church! (Ш-ш-т, ние сме в черква!)

Папарцо изпитва желание да говори мръсотии. Той прави още две снимки тъкмо преди Силвия да изчезне в извивката на стълбата, която става все по-стръмна.

— Тая жена не се спира! — казва асистентът на Папарацо.

— Това не е жена, това е асансьор.

Марчело се сили да настигне Силвия. Една сяда на едно стъпало, докато отчаяният Папарацо забелязва, че трябва да слезне чак до долу, защото е забравил да вземе резервни филми. Той с удоволствие би изпсуval, ако не се намираше в самото помещение на базиликата. За да избегне изкушението, Папарацо брои грижливо стъпалата, които го отделят от преддверието на храма.

Щом излиза на терасата на купола, Силвия познава пощенските картички от Рим. Рим под слънцето е придобил цвет на топла охра, който е смущаващ. Но Силвия иска да познае точно пощенската си картичка.

— I can't believe it. Show me where Giotto's campanile is. (Не мога да повярвам. Покажи ми къде е камбанариата на Джото?)

Марчело се трогва. За да не я разочарова, той е готов да припише на Джото която и да е римска камбанария. Но той отговаря така, сякаш посочва маршрута на едно сватбено пътешествие:

— Не е в Рим. Камбанариата е във Флоренция.

Гласът му е отвян от вятъра. Но Силвия е забравила вече въпроса си. Тя е познала пощенската си картичка. (Тази картичка ѝ беше изпратена някога от Ингрид, една приятелка от Гьотеборг, която беше правила сватбено пътешествие в Италия.) Рим вече не я интересуваше. Затова пък Марчело беше изострил любопитството ѝ. Тя изучава продължително, обективно и едновременно със симпатия усмивката му, устните му, очите, носа, косите. Вчера ѝ говориха за „италианския мъж“. Ето ти една мостра от него. Това е истински италианец — неспокоен, очевидно непостоянен, при случай нахален, готов да се хвърли в краката ѝ, положително неспособен да ѝ направи каквото и да било зло. Марчело би могъл да представлява истинско изкушение. Силвия го поглежда отново и погалва лицето му с тъмните си очила.

Рим е празен като декор. Човек би казал — един добре запазен Помпей. Площадът „Свети Петър“ е пълен с туристи, които по нищо не приличат на поклонници. Подета от един особено силен по-вой на вятъра, шапката на Силвия грациозно се понася към далеч-

ния обелиск. Още не се е изкачил нито един фотограф, така че тази сцена ще бъде загубена за погомството. Дългите руси коси на Силвия падат в заслепяващо безредие. Силвия се отдава за миг на спокойствието и престава да се усмихва.

Рим е мъртъв за тебе, Марчело. Първия път, когато дойде тука от твоята загубена провинция, ти си помисли, че целият свят е твой и че ти ще можеш да намериш начин да изразиш от тази тераса цялата вселена. Днес ти имаш едно желание: да се оглеждаш в очите на това красиво животно или в които и да било други очи, разположени да отразят твоя образ.

На следващия ден, това дълго изкачване взема формата на едно заглавие върху две колони на първа страница:

СИЛВИЯ СЛОЖИ ШАПКАТА СИ НА ОБЕЛИСКА НА СВЕТИ ПЕТЪР

Но за второто издание непочтителното заглавие беше махнато поради острия протест на министъра на вътрешните работи.

*

Даже в най-наудничавите си мечти Каракала не би могъл никога да си представи, че неговите бани ще се превърнат един ден в „Каракалас найтклъб“ с прислужници, преоблечени като карthagено-римляни. Но днес модата е наложила да се използват всички останки и дори най-посредственото парвеню може да си купи вместо масичка за сервиране един саркофаг от апиенските катакомби. Пред космополитичните туристи Каракала се ползва с по-голям престиж, отколкото една скромна катакомба. „Нерон“ би бил по-намясто в случая, но още никой не е посмял да го използува. Ако това стане, за найтклъб ще трябва да се използува Колизеят.

Под гигантските сводове един оркестър се старае да създаде атмосфера. Доста е мрачно, но още далеч не е постигнато необходимото настроение. Поставени са и средновековни шатри, които позволяват на някои да се усамотят. Шумни групи влизат и излизат. Но вече започва да се шушука: ще дойде звездата, която изпълни вестниците. Хората сядат като в ложи на театър. Един вечерен вестник е надушил забележителен скандал: Силвия и нейният годеник, изглежда, че са скарани.

И наистина Силвия пристига скоро с голяма пъстра свита. Марчело я държи за ръка: двамата изглеждат потънали в нежно блаженство. Роберт, годеникът, идва няколко минути по-късно с две дами и със Скализе. Последният изглежда сякаш загрижен от леко пияния Роберт, който е мрачен и нападателен.

След тях пристигат двама неаполитански принцове, група немски индустриски и двама-трима абстрактни художници, направени напоследък прочути от фабрика за пури или за пишещи машини.

Марчело танцува със Силвия в средата на подиума. Звездата носи блестяща бална рокля, разцепена до бедрото. Наметало от бял визон пази раменете ѝ. Всички очи се вперват в нея и суетността да

държиш в ръцете си жената на деня придава на Марчело увереността на голям актьор.

Марчело се отпуска пръв. Той намира в Силвия въплъщението на някакъв мит и фактът, че я докосва с ръце, не го убеждава никак в реалното ѝ съществуване. Все пак той може да говори така, сякаш Силвия не е до него. Достатъчно е да говори на италиански, език, на който звездата не знае дори как се назава „да“. Марчело използва напълно това обстоятелство.

На музикалния фон, от който те чуват само ритъма, Марчело говори като сомнамбул с ентузиазма на човек, който знае, че не го разбират:

— Ти си всичко, Силвия. Знаеш ли, че си всичко? Евритинк! Ти си първата жена от първия ден на сътворението. Ти си майката, сестрата, любовницата, приятелката, ангелът, дяволът, земята, огнището! Открих: ти си огнището... Защо дойде тута? Бъди добра, върни се в Америка. Разбиращ ли? Какво ще правя аз сега?...

Силвия слуша, очарована от италианските гласни, чиято музикалност тя едва сега открива. Тя се притиска до него, когато сричките стават по-твърди, почти режещи.

— Трябва да ти говоря още. Трябва непременно да ти говоря още — продължава Марчело.

От масата си Роберт ги наблюдава над очилата. На челото му е паднал войнствен кичур. Той рисува разсейно на гърба на програмата. Скализе прави гласно комплимент на рисунката с надежда, че това ще го развлече.

Най-възрастната гостенка, госпожа Нойман, изпада в екстаз:

— Magnificent... and that was only the bath of the Emperor? (Великолепно, и това е било само банята на императора?)

— Естествено, басейнът е същият — казва Роберт, който забравя, че мисис Нойман е американка.

Най-после в „Каракалас бар“ царува настроението, което хората напразно са чакали от седмици. Силвия поляризира вниманието на мъжете и любопитството или завистта на жените. Оркестърът придобива най-сетне единство и ритъм. Лиричният певец иска да трогне слушателите. Двойките се гледат с неочеквана симпатия — нещо, което навсярно не им се е случвало от месеци насам.

Марчело съзерцава Силвия така, сякаш пристъствува на откриването на любовта, дълбоко трогнат от собствените си чувства.

Внезапно един рев на червенокож заглушава оркестъра, певеца и стотиците разговори. Един гигант, нагизден като финикийски войн, с прекрасна къдрава брада прави френетични знаци на Силвия.

Силвия издъвува гърди, отговаря със същия рев и се спуска към гиганта.

— Франки!

Единствено оркестърът не спира, но неговите медни инструменти са отново заглушени от ревовете на гиганта и на звездата. Франки я хваща през кръста и я вдига високо. Една нова чаша дава сили на Роберт да надвие изпитанието с необходимото безразличие.

Скализе е силно заинтересуван.

— Кой е тоя луд за връзване? — питат той Роберт, който се прави, че не е чул въпроса.

— Ами че това е Франки Стоут — пошепва един младеж от тяхната група и прибавя замечтано: — Божествен актьор . . .

— What are you doing in Rome? (Какво правите в Рим?) — пита Силвия Стоут.

„Какво прави в Рим?“ Прави филм като всички! Франки е дори изненадан, че Силвия не е разбрала.

— Do you like my sexy beard? (Харесва ли ти сексапилната ми брада?) — пита Франки, който иска да бъде убеден от един всеизвестен експерт по сексапила, че императорската му брада е наистина „секси“. Според Силвия брадата е „секси“ и тя просто съвсем очевидно изисква един Ча-ча-ча на бос крак. Новият ритъм разтърсва „Каракалас бар“, изтощава окончателно дегизираните келнери и потапя Роберт в женския портрет, който той рисува и на който сега прибавя и мустаци.

Танцът на Силвия и Франки е възбуждащ. Роклята на Силвия се разтваря при всяко движение до началото на бедрото и белотата на плътта, която се появява и изчезва като светкавица, подчертава ритъма на ударните инструменти. Барабанчикът е негър. С прострени ръце, пълни с палки, той имитира предсмъртен синкопен рев.

Марчело не страда никак от затъмнението си. Това, че Силвия показва тялото си по този начин, изостря още повече желанието му към тази разкошна плът. Франки не го тревожи никак. Неговите мускули му се струват подходящи главно за панаирджийски борби. Той знае, че шансът да притежава Силвия е на негова страна при условие, че ще улови момента, дори ще го предизвика. Той наблюдава Роберт със съзаклятнически вид. Годеникът играе все повече ролята на високомерно безразличие и продължава да рисува и да пие под неодобряващия поглед на Една.

— Robby, don't forget you have to work tomorrow . . . (Роби, не забравяй, че утре имаш работа . . .)

Но Роберт не дава пет пари за работата си на другия ден сутринта. Той посреща с уморен поглед един от преоблечените келнери, който поставя на масата извънредно деликатно „обущата на господжата“.

— Намерих ги на земята . . .

Той чака. Но никому не минава през ума да му благодари. Роберт го наблюдава и произнася присъдата си:

— Scusi . . . (Извинявай) Струва ми се, че този костюм . . . не е правilen. No, I think it's a silly mixture of roman et phoenician . . . you see . . . (Не, мисля че това е глупава смес от римско и финикийско . . .) Гледайте шарката . . .

И с педантична ученост Роберт доказва, че този костюм е една доста бесрамна карthagенско-римска смес. С интуиция, възбудена от алкохола, Роберт започва да мисли как би изглеждал светът, ако това римско-карthagенско сътрудничество би било реализирано в политическия живот. Той се е забравил вече, но ново избухване на гласове го кара да подскочи. В състоянието на блажена възбуда, до което са доведени присъствущите, ча-ча-чата не е нищо друго освен малък погребален бал. Трябва нещо повече.

— Искаме рок енд рол! Рок енд рол!

Изврвани в хор, тези думи получават някаква налудничава сочност. Лирическият певец променя стила си, дава знак на оркестъра и той започва своя рок. Музиката, шумовете, внезапната промяна на ритъма заливат двамата танцьори като огромна вълна.

Марчело продължава да наблюдава изкуственото пиянство на Роберт. Той одобрява приказното развилиняване на Силвия. На връхната точка на рок енд рола Франки вдига с една ръка трептящото тяло на Силвия, огромната черна рокля открива раздвижените като големи ножици бедра, които нито за момент не губят ритъма.

Аплодисментите и последните акорди на оркестъра разклашат сводовете. Всички са изтощени. Скализе подхвърля едно професионално „браво“. Младежът, който смята Франки за „божествен актьор“, коментира със сълзи на очи:

— Опасен, разбира се. Но е толкова хубав. Ти си бог, Франки...

Роберт предлага с горчивина:

— Щом е така, сега е моментът да събереш парсата с шапка...

Скализе поръчва добре изстудено шампанско за танцьорите, които се приближават щастливи, сякаш плуват.

Силвия си дава вид, че иска да ги запознава:

— Robby, you remember Frankie, don't you? (Роби, ти си спомняш Франки, нали?)

Франки твърди, че Роберт е единственият американец, който той не е срещал още в Рим. Той се старае да вложи в думите си приятелско съжаление от този факт. Но Роберт казва високо, без да вдигне очи:

— When did you stop working with the wealthy widows, Frankie? (Откога престана да се занимаваш с богатите вдовици, Франки?)

Тази забележка не изглежда да е обидила особено много гиганта. Той се смее с цяло гърло и подхвърля едно „добре казано“ и едно „това е хубав виц“ напълно чистосърдечно.

Тъй като Роберт не успява с Франки, той обръща нападението си към Силвия:

— Дежурният римлянин донесе обущата ти. Чакаме сега с нетърпение да донесе някои по-интимни части от бельото ти...

Но Силвия не е в настроение да се отнася безразлично към подобни думи. С театрален жест тя прибира роклята си и казва, като се отдалечава към дъното на баните:

— Ти си тъп пияница. Омръзна ми!

„Тъпият пияница“ се киска. Марчело преценява положението. Скализе не разбира нищо. Франки поздравява и пожелава „лека нощ“. Една се опитва да измъкне от Роберт обичайното „извинявай“. Марчело усеща, че случаят му се представя вече.

— Аз ще уредя работата! Ще отида да я намеря. Нека запазим хладнокръвие. Дайте ми обущата. Ей сега ще се върна. Не мърдайте оттук, разчитайте на мене.

Марчело се спуска с обущата в ръка натам, където е изчезнала Силвия, оградена от „правоверни“.

Плътта ѝ трябва да е рай. Екстаз. Екзалтация. Навярно човек ще усети, че се издига над земята. Това е „гръдта“

на Бодлер, задницата на Д'Анунцио, половият орган на великанката на Свифт. Безкрайната звездна нощ.

Силвия е доволна, че получава обущата си. Тя повлича Марчело към изхода. Една се приближава:

— *Sylvia, please, come back!* (Силвия, моля те, върни се!)

— Не, няма да се върна.

Силвия излиза с Марчело сред колите, които задръстват изхода на „Каракалас бар“. Фотографите с апарати в ръце я дебнат от един час. Те посрещат жертвата си с подскачния. Присъствието на Марчело ги кара да мислят, че са хванали репортажа на века.

— Ето това е добра идея, Марчело!

Папарацо предлага:

— Да я заведем в Остия!

Морето, пустият плаж, героинята на деня след сантиментална буря: техните снимки ще се разграбят. Но Марчело мисли само как да намери колата си. Силвия се настанява в нея и не може да разбере протестните викове, които я обграждат, когато двама репортери се покатерват на задната част на колата.

— Нищо не е станало — казва Марчело. — Не се шегувам. Слизайте от колата или ще се разсърдя.

Папарацо е смаян:

— Ама ние държим в ръцете си огромен репортаж. Целият свят ще иска да го пипне. Петдесет на сто за тебе!

— Майната на твоите петдесет на сто. Разкарвай се! Махай се оттам!

Той успява да потегли, придружен от няколко светкавици. В първите минути един-два скутера го следват. Гласът на Папарацо умолява:

— Марчело, кажи къде отиваш. Познавам те! Пристигам...
Той е изчезнал вече.

Силвия се оплаква. Тя е отчаяна от Роберт. Намира, че той е лош, жесток, дребнав. Марчело поклаща глава в знак на съгласие, като наблюдава огледалцето за обратно виждане. Сега пътят е пуст. Марчело прекъсва Силвия:

— Най-после се отскубнахме!

— Къде отиваме? Не в хотела, нали!

После Силвия добавя почти нежно:

— *Everything is so difficult . . .* (Всичко е толково трудно.)

Това „толкова“ поражда огромна радост у Марчело, без сам той да знае защо.

Нощта се отваря пред фаровете и се затваря зад тях. Римското поле е по-тайствено от всеки друг път и най-мъничката пиния изглежда тържествена като гроба на Цецилия Метелла. Силвия се отпуска в меката бързина на тази беззвездна нощ.

— *Let us get out* (Нека да слезем.) — казва Марчело на Силвия.

Сега те са на един междуселски път, който минава край тайнствени плетища. Тишината тежи. Мириз на земя се смесва с настойчивия парфюм на окосена трева.

— Силвия.

— Иес.

Марчело би желал да насети тази нощ с думи. Сърцето му е пълно с тях, но всеки друг език не би могъл да предаде онова, което той би желал да каже. Силвия е готова да слуша и тя слуша нощта.

Някъде далеч едно куче лае жаловито. Силвия се ослушва с удоволствие и внезапно започва да подражава на кучето. Гърленият вик е чудесен, модулиран, едва първобитен, дълъг до задъхване.

Най-напред отговаря едното куче, после друго, после всички кучета на околните ферми започват да лаят все по-бясно. Силвия се намесва отново и нейният вой разпалва този звучен спор. Радостна тя се протяга.

На края на пътя се появява светлинка, която идва от някаква нива, потънала в мрака. Един селянин на колело, който учуден спира и изчезва сред шум на старо желязо.

Токът на Силвия потъва в меката земя.

— *Sylvia, let us go out!* (По-добре да тръгваме) — казва Марчело.

Кучетата започват пак. Лаенето им е променило потока на желанията на Марчело. Той усеща, че всякакви думи тук са излишни и че дългият ден ще завърши най-добре в едно голямо легло. „Тези форми са били измислени само като се е имало предвид леглото — си казва той. — Това е очевидно. Само един глупак може да не разбере това. При това да отделиш тази плът от рамката, която ѝ е дадена ав аетерго (заниаги), би било обида спрямо бога!“ За да не обиди бога, Марчело започва да мисли къде биха могли да се приберат.

Рим ги приема празен и тържествен. В този час само централните аптеки са още може би отворени. „Моят приятел Серж има прекрасна гарсониера. Неговият ключ ще ме спаси.“

Марчело чака дълго на телефона. Най-после отговаря един прост глас на полуспяща жена:

— Серж ще се върне идущата седмица. Аз съм майка му.

Марчело настоява безнадеждно:

— Но ключът е у вас, нали?

— Уви, не. Той го носи винаги със себе си. Трябващо ви нещо по работа?

— Естествено, бърза работа. Ще го потърся, като се върне. Извинявайте и лека нощ.

Касиерката е заслепена от сянката, която забелязва през витрината в колата.

— Не е ли това великата звезда? — пита тя Марчело.

— Разбира се...

— Колко е красива!

Марчело се оплаква гласно:

— Не мога да я заведа в къщи. Там е оная лудата, тя няма да разбере.

Силвия му се усмихва, като чува думата „разбере“, която навсярно ѝ напомня някаква друга дума. Има нещо тайнствено и дразнешко в тази усмивка. Може би има още някаква надежда. Той набира друг номер, много познат, и чува почти веднага учудения глас на Мадалена.

— Марчело! Сигурен ли си, че не си сбъркал номера?
— Слушай, Мадалена. Мога ли да дойда у вас с едно друго лице?

— Лице? Какво лице?

Марчело чува един мъжки глас, който пита: „Кой те търси по това време?“

— Едно лице. Защо, не си ли сама?

Мадалена се изсмива кратко, защото знае, че ще смае Марчело:

— Е, не. Представи си. Играя на карти... с баща си.

— Баща ти е при тебе...

— Какво собствено искаш ти?

— Нищо, нищо. Ще те потърся наскоро. Извинявай!

Спряна до тротоара, колата е празна. Силвия е изчезнала. Марчело тича до ъгъла на улицата: нищо освен овлажднели от нощта павета. Той тича в обратната посока. Силвия е застанала неподвижно под една улична лампа с бяло котенце в ръце.

— Miaou, *italian cat!* (Miay, италианско коте!?) — казва тя с леко прегракнал глас.

— Какво правиш, Силвия?

— Yes, yes, we will find some milk for you. *Marcello... we must find some milk!* (Да, да, ще намерим млекце за тебе. Марчело... трябва да намерим малко мляко.)

— Но, скъпа моя, къде искаш да намеря мляко в този час?...

— I saw a bar... (Видях един бар.)

— Бар отворен толкова късно — възможно е. Но къде? Чакай ме в колата, ще отида. *Wait in my car, otivam.*

Марчело изчезва на свой ред в уличките, които напомнят лабиринт. „Мляко... Добре се наредих.“ Но известно е, че щастието се усмихва на влюбените или на смелите — той не знае сам на кои, толкова е късно, — и все пак Марчело намира мляко. Той се върща при колата като победител. Силвия е изчезнала пак. Марчело поема отново търсенията си в лабиринта на уличките, които са малко по-светли от по-рано. Всичко мирише на мокър камък, сякаш се намираме в тропическа нощ. Изведнъж, като завива в една уличка, Марчело спира пред огромен фонтан, чийто тъжен шум той не беше дочул — тъжен и постоянен като угризение на съвестта. Това е фонтанът „Треви“. Един Нептун, който напомня на Мойсей, сякаш го гледа с белите си очи.

Котенцето, което се намира в иронична хармония с наметалото на Силвия, мяука тихо. Марчело сипва мляко в една чинийка, като гледа смяян една жива Нереида, която Николо Салви не е имал предвид: Силвия върви във водата към водната струя, която сякаш изскуча от неподвижната статуя над камъка.

Къде съм аз? Нима вечността има образа на съществата, населяващи тази барокова вкаменена вселена? Нима времето не е нищо друго освен водата, която тече? Нима желанието е само нездоволената жажда? Какво чака тя, защо не се съблича гола? Как да пожелае човек красотата? Аз знам как.

Не, Марчело не сънува с широко отворени очи. Силвия е наистина във водата между Нереидите и Тритоните. Котенцето лочи млекицето си, а водните отражения карат да трептят високите стени на фонтана.

Силвия сякаш се кръщава с кръщене, което ѝ отваря пътя към щастието. Тя тананика стара приспивна песен, която никой никога не е чувал извън финландския залив. Гласът ѝ е лек, прецеден през падащата вода, когато тя вика:

— My goodness! Wait only five minutes! Marcello, come here. Higgup! (Боже мой! Почекай пет минути! Марчело, ела тука. Бързай!)

Марчело се колебае само един миг. Той вече прескача стената на фонтана. Водата спира устрема му, но скоро той се нагажда към нейното движение, към тежестта и към прозрачността ѝ. Най-после той е до Силвия, във водния прах, който е като нимба на небето.

— Да, Силвия — казва той на ухото ѝ, сякаш иска да ѝ повери голяма тайна. — Ти си права, ти. Всички нис се мамим напълно. Всички се лъжем. Щяхме да провалим всичко. Ти си права, Силвия! Коя си ти?

— Listen... (Слушай) — отговаря Силвия с още по-тих глас.

Той затваря очи, за да слуша. Мирисът на мухъл се смесва с мириса на още топлия от слънчевия ден камък и с лекия женски мириз, който се излъчва от Силвия и от нейната мокра рокля. Марчело я притиска силно до себе си и я целува нежно по лицето, по гръдта; ръката му се успокоява от тръпнешкото докосване на една кожа, която се отдава.

Гръм. Да си жена на Лот, статуя от сол. Да стоишувиснал във времето. Нека слънцето не изгрее никога вече.

А все пак очите трябва да се отворят. Светлината причинява болка, както и мълчанието. Защото денят е вече на небето и водите са спрени. Бавно Марчело се освобождава от ръцете на Силвия. Утринната хладина пада на коленете им. Силвия също отваря очи. Светлината не ѝ причинява болка, но тя изглежда, като че ли е паднала отнякъде от много високо. Не се виждат външни рани, но кой може да забележи вътрешния кръвоизлив?

Марчело потръпва. Едно хлебарче с велосипед е спряло на бордюра на фонтана с поднос на главата и отворена уста. Време е да се прибират.

*

„Виа Венето“. Една пръскачка е минала и е поляла колата, в която спи Роберт, отпуснат ча волана. Той бди по свой начин кой влиза в хотела. Наистина Силвия не се е прибирала цяла нощ. Но все пак ще трябва да се върне.

От своя страна една команда репортери наблюдава него, готова, ако е необходимо, да го побутне малко, за да предаде съответната релефност на събитията. Папарацо е доволен от себе си. Той пропусна Ѝнгрид Бергнам след двадесет и два дена дебнене. Пропусна Фарук, макар че беше поставил трима асистенти на трите изхода на хотел „Роял“, но беше забравил прозорците. Пропуснал беше и маркиз де Капъкота, който навярно си беше мил краката в полунощ в

Остия и който замина във Фреджане. Но той няма да пропусне голямата сцена на века. Слънцето все поглеще обагря в розово върховете на дърветата, а все по-голямо става отчаянието му.

Шум на компресор. Това е колата на Марчело. Силвия слизи от нея, като влачи невероятно тежката си от водата рокля. Ето изгодния момент, когато трябва да се подръпнат конците на съдбата. След като го фотографира в автомобилното огледало за обратно движдане, един асистент разбутва Роберт, като споменава името на Силвия. Готово! Първата скорост слага автоматически в действие втората: движението започва.

Роберт е напълно събуден. Той е изпразен пред стъпалата на хотела и препречва пътя на Силвия, безчувствен към светковиците на фотографите.

Марчело прави отчаяни знаци и вика:

- Не започвай отново, приятелю. Вървете си всички ...
- Ти ще ни разкажеш всичко, нали?
- Няма ли да се пръждосаш оттук?
- Марчело, нали трябва да работя!

Самата Силвия се намесва:

- Баста, please!

Папарацо наблюдава роклята, която оставя след себе си водна следа по тротоара. Той души. Това не е морска вода. Тибър? Или басейн?

Какво е станало?

Силвия решава да избегне Роберт и нейният „good morning“ не е много уверен. Роберт не му обръща внимание.

— Robert... why did not you come with us? I have seen a beautiful fountain and... (Роберт... Защо не дойде с нас? Видях един хубав водоскок и...)

Фразата завършва с бесния рев на Силвия: Роберт ѝ удря с блъсък и точност шамар право в лицето. Без да може да види, ослепен от светковиците, които блъсват едновременно, Марчело разбира.

Силвия казва горчиво:

— Не трябваше да се отнасяш по този начин с мене пред хотела, Роберт.

- Go to bed! (Върви си лягай)

— Не съм направила нищо, Роберт.

Марчело и Роберт са сега един срещу друг. Фотографите танцуваха наоколо. Папарацо е легнал на земята и е промушил апаратата си между краката на Марчело. Помощникът му размахва с ръце, вдигнали над главата на Роберт друг аларат. Другите фотографи също участват в танца на скалповете. Един юмручен удар под брадата и втор посред плексуса пречупват Марчело на две. Той се свлича бавно на земята.

Силвия е изчезнала.

Сега слънцето е високо и червените и зелените светлини функционират отново. Между двете движения на махалото Марчело съжалява, че не е паднал по същия начин в своя фонтан през нощта. После забравя всичко.

3.

Има хора, които твърдят, че Рим не е град, а съборище от декори, поставени от гениални режисьори в служба на някаква вековна гордост. Императори, папи, царе, диктатори са искали да се самозаслепяват в течение на вековете. Те биха могли да успеят, ако нямаше такава голяма разлика между намеренията и осъществяването им. Между върховния порядък на първия ден и добре подредения камък на завършъка са минавали години, понякога даже векове. Тъй като дяволът е господар на гордостта, всичко това има за резултат един чуден безпорядък, при който християните се радваха на езическите мрамори, жертвите заемаха мавзолеите на своите убийци, а републиките се вплитаха в делата на царствата.

„Е 42“ беше замислен от диктатора; в очакване на победата благодарение на блицкрига световното изложение в Рим 1942 г. трябваше да смае света. Камъните и тухлите единствени останаха, отбелязани с инициали, които днес не означават нищо: СИР (Световно изложение Рим). Новите господари, които управляват страната, отливат там излишъка от своите конгреси, панаири, изложения. Всеки пак това е един евтин декор, от който всеки се възползува според средствата си.

Под една от аркадите Марчело сърба сок от праскови и наблюдава с края на окото си своя екип фотографи, който работи. Към декора на СИР са прибавени няколко допълнения: един кон, една манекенка и няколко рокли. „Репортаж за големите шивачи“ — и това влиза в обсега на неговата работа. Та нали модата доставя необходимата униформа за лицата от обществото, в което той живее. Няма нищо по-еднообразно от ексцентричността, ако тя не се сменя често.

Това е лесна работа дори за Папарацо, чиято интуиция се изпарява, когато пръстът му се допре до копчето за снимане. Строго погледнато, манекенката не е никаква жена; тя е символ, едно уравнение от извънредно дълги бедра, разделени гърди, полуоговорени устни. Може би човек няма право, но не може да не си мисли, че ще я счупи, ако се допре до нея.

Тя сменя безкрайна гама от пози — от съзерцаване на коня до опит да съблазни кентавъра. Променя четиринацет рокли и тридесет и две шапки. Папарацо не знае вече какво да прави, тъй като всички възможни странности са изчерпани. Последната снимка показва модела, облакътен на коня, изправен на еднокрака масичка разкрачен съгласно основното правило на обекта, който ти е на разположение.

— Добре — казва фотографът. — Сега какво да правя?

— Сложи коня на масичката, а момичето на земята — заповядва малко разсеяно Марчело.

Папарацо вдига рамене и предлага на манекенката да мине да я вземе вечерта.

— Съгласна ли си или не?

Хубавото момиче слага безразлично шапката си.

— Ex, че си позърка! Какво се надуваш...

— Позърка? Ти ли ме упрекваш? И после аз не се надувам, драги. Аз работя.

На другата страна на булеварда Марчело разпознава един приятелски силует тъкмо на входа на малката черквица, която преди две години му даде възможност да направи един добър репортаж за нейното освещаване.

С пренебрежителен жест Марчело напушта фотографите, манекенката, коафьора и коня и тича към мястото, където изчезва силуетът. В полумрака на черквата след слънцето вънка за един миг гой не вижда нищо. После храмът започва да показва линиите си. Напълно празната черква го изненадва. Един глас го вика по име. Най-после той забелязва Стейнер.

— Наистина си ти... Стори ми се, че те забелязах, но срещу светлината човек може да се изльже.

Той наблюдава Стейнер — висок, слаб, с лице издялано от пълнокръвен живот, винаги приличен на себе си, спокоен, с някаква сигурност, която обърква Марчело винаги, когато я осъзнава. Той се среща рядко със Стейнер, но го познава отдавна и дори когато не го вижда, усеща неговата топлина, симпатията му, може би дори приятството му. През това време Стейнер му говори:

— Радвам се, че те виждам. Знаеш, туха аз съм горе-долу като в къщи си... Отец Франц най-после ми намери книгата, която търсех от години. Една санскритска граматика, рядка и чудесна. До ста отдавна не сме се виждали с тебе — продължава да коментира Стейнер с известно съжаление.

Марчело също съжалява. Той съжалява още повече за бащинското любопитство на Стейнер, който го питаш:

— Какво става с твоята книга?

Марчело се колебае; но когато човек е гол, трябва да се облече с нещо.

— Напредва. Събирам документи, вземам бележки... Всъщност аз дори съм я свършил. Щом намеря свободно време, ще дойда да ти я донеса да я прочетеш, непременно!

Стейнер го слуша така, както никой никога не е слушал Марчело. Той би желал наистина да е свършил тази книга, която чука по слепоочията му от десет години. Би желал да бъде наистина онът човек, когото приятелското чувство на Стейнер вижда в него.

— Знаеш ли — казва Стейнер, — четох една статийка от тебе преди няколко дни. Хареса ми!

— Ами! — отговаря глухо смутеният Марчело.

— Защо? — продължава Стейнер. — Тя беше ясна, страстно написана. Аз открих в нея най-хубавото от тебе, онези качества, които упорито криеш, но които въпреки всичко ти притежаваш.

— Ами... Аз мисля всъщност, че не знам изобщо да пиша.

Усмивката на Стейнер го изпълва с доверие и той не си спомня вече със срам за празните тетрадки със зловещата увереност, че няма никога да изрази себе си в тях.

— Аз живея насам — казва Стейнер. — Защо не дойдеш у нас някоя вечер?

Марчело обещава. Стейнер го пита дали може да остане още няколко минути.

— Разбира се...

— Отче — казва Стейнер, като вдига глава към амвона, от-

където ги гледа един свещеник. — Може ли да се качим при органа с един стар приятел?

— Разбира се, елате...

— Виждаш ли — казва Стейнер, — тези свещеници не ги е страх от дявола. Напротив! Развршават ми даже да свиря на органа от време на време...

Отец Франц се намесва:

— Не вдигайте много шум, Стейнер, моля ви се.

— Не се бойте!... Най-много да чуете няколко джазови такта. Не може ли да затворим черквата?

— Ако е джаз, и аз ще слушам с удоволствие — отговаря отецът със смях. — И аз обичам джаза.

Стейнер открива клавишите и се възползва от думите на свещеника. „Ню Орлеанс“, свирен на инструмента на бащовци, звучи малко странно в началото.

Отец Франц става неспокоен.

— Простете, отче. Няма да продължавам.

Стейнер е седнал пред клавиатурата, която обича. „Опитай“ — казва той на Марчело. Марчело освобождава един тон, един единствен тон, който изведнъж разделя сводовете на черквата от света.

Стейнер е разбрал учуудването на Марчело.

— Да — казва той. — Това са звуци, които ние сме изгубили навика да слушаме. Какъв глас! Човек би казал, че излиза от сърцето на земята.

Стейнер е издърпал към себе си няколко бутона и пита:

— Какво искаш да чуеш?

— Каквото щеш. Предоставям на тебе...

Да, би трябвало черквата да е затворена или да е отворена само за посветени, за тези, които имат душа, за тези, които не идват пред своя бог от страх от господа, от съседа или от полицейския комисар. Естествено в такъв случаен черквите щаха да бъдат почти празни и приходите щаха да изчезнат. Но къде другаде да отиде човек?

Какво значение има, че Стейнер свири хроматичната фантазия и фуга от Йохан Себастиян Бах или Албинони в миньорна гама. Пръстите му отварят една друга вселена, възвищена, тържествена, а все пак свързана с най-интимните фибри на неговото сърце.

Акордите на Бах се издигат като пламък в една огромна камина, увисната в пространството, където нищо вече не може да се слути, където нищо не отминава и където даже вътрешното разкъсване е радост.

(Следва)

*

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Аbonаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. V. 1960 г. Пор 4284
Държавен полиграфически комбинат „Шим. Благоев“