

8

КУННОУЗКУЧМЫО

АВГУСТ



8

киноизкуство

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

**1960
август**

С ТЪДЪР ЖАНИЕ

1. Христо Сантов — Българският игрален филм
през 1959 г. 3

КРИТИКА

2. Кънчо Табаков — „Хитър Петър“ 12

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

3. Бурян Ечев — Голямата правда в малкото 18

ПРЕГЛЕД

4. Христо Кирков — Работата с филмите по книжнорежата 22

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

5. Текущи въпроси на документалния филм. 27

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

6. Подготовка за 1961 година 32

ДУМАТА НА КИНОЗРИТЕЛИТЕ

7. Оправдани изисквания 34

КЪМ 50-ГОДИШНИНАТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

8. За история на българското кино — Ал. Александров 35

9. Симеон А. Симеонов — Възпоменания в 16 кадъра/секунда 37

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

10. Кинолюбителското движение преди 9 септември 1944 г — Ал. Ал. 43

КИНОТО ПО СВЕТА

11. Третият всесъюзен кинофестивал в СССР. 45

12. Пет дни — пет нощи 45

13. Тринадесети фестивал в Кан — Д. Марчезски и Кр. Радомирова 47

14. Менислав Валияsek — Насоката на удара: социалистическа съвременност! 59

15. Животните в научно-популярните филми на „ДЕФА“ 66

16. ХРОНИКА 68

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Ло Дука — Сладък живот (продължение от бр. 7).

На първа страница на корицата: Николина Генова в „Бедната улица“. На четвърта страница: Димитър Буйнозов в „А бяхме млади“.

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

ХРИСТО САНТОВ

Българският игрален филм през 1959 г.*

Пред нас е продукцията на Студията за игрални филми за 1959 година — девет фильма, един от които е съвместна продукция със съветската кинематография. Това е годината на най-голям производствен урожай в, общо взето, неголяма история на нашия художествен игрален филм. И този факт не може да не радва всички, които обичат и милят за нашето родно киноизкуство. Той показва, че българската кинематография навлиза в тъкъв стадий на нормална производствена дейност, който е характерен с цялостното заангажиране и натоварване на кадрите с производствени и творчески задачи, а това е единствената здрава и пълноценна атмосфера за истинско, кинематографическо творчество. Защото колкото и абсурдно да звучи това в някои естествуващи уши, между производство и творчество в киното има доста общи неща, те в значителна степен се обуславят. Не е наша белата, че онова, което в литературата, музиката и живописта биха нарекли „и“ наречат „раздвижване в съответна област“, или „активен творчески живот“, или „обогатяване с нови произведения“ и т.н., у нас, в киното, се отбелязва с простата, прозаична дума „производство“. И тъй ние можем да бъдем само доволни от това, че изтеклата година е година на увеличено производство на художествени филми, че това е година, която даде възможност почти всички наши режисори и сценаристи да регистрират нови произведения, а това значи да увеличават своя творчески и професионален опит, да търсят пътища и способи за изява, да развиват нашето киноизкуство напред.

Като отбелязваме като несъмнен успех разширяване производствените рамки на нашия игрален филм, ние обаче трябва строго да преценим съдържат ли се в това количествено развитие онези качествени предпоставки, без които стават безсмислени условията за патрупване на по-голям брой филми. Това е въпрос, на който не може да се отговори само с „да“ или „не“ и който изисква едно по- внимателно разглеждане на продукцията за изтеклата година, на задачите, които сме си поставили в нея, на факторите, които са влияли на формирането ѝ.

1959 година за нашата кинематография и за нашия игрален филм беше не само година на повищено производство. Тя беше първата творческа година след едно голямо събитие в живота на българското киноизкуство — постановлението на Централния комитет на БКП за състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография. Известно е на всички в резултат на какви недъзи на нашето киноизкуство дойде то и какви задачи за разрешаване постави пред кинодейците в тяхната по-нататъшна работа. Тук ще припомним само най-главните от тези задачи: да се преодолеят някои слабости от идеен характер, намерили място във филмите от последните години, да се създадат нови високоидейни и високохудожествени филми, да се поставят съвременната тема и съвременният човек, строител на социализма, в центъра на своите произведения и да се създадат кинопroduкции, отразяващи героичното минало на нашия народ, на неговите многовековни борби за свобода.

Въпреки че българските кинотворци в огромното си большинство възприеха с ентузиазъм постановлението на ЦК на партията като една навременна и необходима мярка, помагаща за преодоляване допуснатите грешки и отклонения в практиката на нашето киноизкуство, и твърдо застанаха на неговите позиции, съвсем естествено беше смущението, което се получи след неговото излизане в производствената

* Доклад, изнесен при обсъждането на игралната продукция от 1959 г. В следващата книжка ще поместим широка информация за обсъждането.

работка на Студията за игрални филми. Това идваше най-напред от обстоятелството, че беше необходимо време, за да могат задачите, които постановлението поставяше, да станат не само лозунг, не само програма за действие, но и творческа програма, творческа същност на нашите кинодейци. То идваше и от обстоятелството, че най-много от допуснатите грешки, които сочеще постановлението, се отнасяха за филмите на съвременна тематика, а именно съвремието е най-сложната творческа задача, която един художник би си поставил за разрешаване. И на трето място то идваше от това, че ако постановлението цитираше само няколко заглавия на произведени филми, в които бяха допуснати грешки от идеино и художествено естество, неговата критика се разпростираше върху двойно повече заглавия на работещи се или почти завършени сценарии. Съвсем естествено беше тези заглавия да паднат от тематичните планове на Студията за игрални филми. Заменянето им с нови, отговарящи на новите изисквания сценарии, и то в навечерието на новата производствена 1959 година, не беше лека работа. Тя изискваше от авторите на тези сценарии, от сценарната комисия, пък и от целия колектив на студията напрегнати усилия за спазване на поставените срокове. Оттук идва и известната недоработеност, недоизпълненост на сценарийите на някои от филмите, особено на тези, които трябваше първи да влязат в работа след една дълга и мъчителна пауза в работата на студията. Всичките тези обстоятелства ние, кинематографистите, сме длъжни да имаме предвид, когато разглеждаме продукцията на нашия игрален филм за изтеклата година, ако искаме да бъдем обективни и верни в своите преценки.

Една бегла аритметика на разглежданите филми ни разкрива, че четири от произведените осем могат да бъдат причислени към темата на съпротивата. „Командирът на отряда“ „Отвъд хоризонта“, „Дом на две улици“ и „В тиха вечер“; петият — „Първи урок“, — въпреки че строго погледнато, не може да бъде отнесен към подобно тематично определение, поне по време, ако не по други признания, може да бъде причислен към тях; шестият — „Хитър Петър“ — е комедия със сюжет също така от миналост и само два — „Стубленските лили“ и „Пътища“ — със своите две новели „Другото щастие“ и „Пътят минава през Беловир“ защицава съвременната тематика в производството на нашия игрален филм през изтеклата година. Това положение в никакъв случай не може да бъде прието за нормално, въпреки че то, специално за петдесет и девета година, може да бъде обяснено. Така че първото, което се хвърля на очи от прегледа на миналогодишната продукция, е, че тя е доста неравномерно разпределена тематично. Някои ще кажат, че четири фильма от една тематична област особено когато става дума за различни по жанр филми, за една година не е чак толкова много. За други кинематографии, които произвеждат няколко десетки филми годишно, това може да е вярно, но за нашите осем филма четири с единаква тематика е много. Това обстоятелство трябва да бъде една сигнална лампичка в работата на Студията за игрални филми за следващите години.

Като говорим за миналогодишното производство, нарочно споменаваме само осем фильма, тъй като, струва ни се, деветият — българо-съветската продукция „В навечерието“ — по своя характер пък и поради състава на творческия му колектив, което е дало отражение и върху решението на темата, е повече филм на съветската кинематография, отколкото на нашата. И ако все пак този филм трябва да влезе в нашия преглед, бележките ни за него трябва да се сведат до работата на тримата наши участници — сценариста Орлин Василев, оператора Вълло Радев и актьора Любомир Кабакчиев.

От сценарната работа по филма „В навечерието“ ние пъмаме основание да сме доволни. На главния въпрос, който поставя една екранизация: „Намерен ли е филмов, драматургически еквивалент на белетристичната творба?“, можем да дадем отговор: „Не е намерен“. Филмът „В навечерието“ в по-голямата си част илюстрира известната повест на Тургенев, а не я организира по новому, кинематографично драматургически така, че нейната идейна същност, нейните художествени достойноста да намерят своето филмово решение. Сценаристите прекалено много също така са се старали да направят този сюжет българо-руски, докато цялата негова прелест и значение са именно в това, че той е изцяло руски, в това, че се показва картината на едно издребняло, душевно опустошено общество, в което за смелите мисли, за поривите на едно сърдечно и умно момиче няма място. И ролята на Инсаров в този конфликт между един млад човек и обществото, което го подтиска, се състои в това, че той с поведението си дава един макар и неясен пример, как може да се осмисли животът. И толкова. Да се търси в Тургеневата повест потвър-

ждение на неговите симпатии към поробения български народ, които той прекрасно е изразил другаде, да се прави драма единствено от любовта на Елена и Инсаров, лекато истинският драматизъм е в отношенията между Елена и нейното семейство и нейното обкръжение от пасивни хора, значи да се лиши повестта от онова, което в нея е издържало изпитанието на времето, което може да вълнува нашия съвременник. Някои съществени недостатъци на сценария са подсилени във филма от несполучливия подбор на актрисата за ролята на главната героиня. Като партньор на доста бледата актриса Милополска нашият актьор Любомир Кабакчев в ролята на Инсаров е бил изправен пред много трудна задача. Той е бил принуден да попълва често пъти празници, причинени от слабата актьорска инвенция на Милополска. Със своята роля такава, каквато тя е начертана в сценария, Кабакчев се справя добре. Може би в някои места той е малко повече театрален, но струва ни се, че неговата понякога подчертана изява е също така резултат на едно желание да се попълни онова, което актьорът не получава в общуването си с партньора.

За нас е радостно явление работата на българския оператор в тази съвместна продукция Въльо Радев. Ценното е, че освен сигурната, стабилна камера, която Радев впрочем показва не за първи път, той е проявил може би от всички участници в най-голяма степен разбиране за стила и атмосферата на Тургеневата повест. Неговите снимки са издържани в мек, поетично-лиричен тон, основния тон на Тургеневото повествование, което Радев е постигнал повече в пейзажа, отколкото в портрета. В някои случаи обаче мекият лиризъм преминава в сантименталност, която пречи на общото хубаво впечатление. Тази слабост, разбира се, не е главното тук и може би не трябва да се споменава, ако тя не се проявява и в други филими на Радев и най-вече в „Години за любов“.

Между филмите от миналогодишната продукция на нашата кинематография най-парлив въпрос на съвремието ни засяга безспорно „Стубленските липи“. Колко важен е този въпрос особено красноречиво показва големият успех, с който се пълзува филмът сред публиката и специално сред публиката от село, към която преди всичко е адресиран. Това е третият филм на селска тема по сценарий на Ст. Ц. Даскалов. И за трети път писателят ни поразява с умението си да наблюдава нашата селска действителност, да намира в нея цял куп ярки проблеми и да ги поднася в сценарийте си с рога на изобилието, да ги изсипва с щедростта на една много впечатлителна натура. Но именно оттук започват и бедите на Даскалов в неговата работа над „Стубленските липи“. И в този сценарий той е нахвърлил голям брой проблеми, низ от въпроси, които таят в себе си интересни неизследвани пътища за автора-психолог, понеже опират до разкриване душевната същност на новия човек на село, на онзи селянин, който преодоля и преодолява в себе си частносъбственическата, егоистична психика и застава на пътя на колектива, на трудовата общност. Ние виждаме как авторът в сценария въвежда един след друг сюжетни ходове, хора, попътно поставяйки все нови и нови въпроси, въвежда ги дори тогава, когато ние очакваме необходимото по-детайлно разработване на най-важната от проблемите, когато очакваме, че тези проблеми от външни, тезисни ще станат вътрешни, душевни проблеми на героите. Но това в повечето случаи не става – защото авторът не е в състояние да го направи, а защото той чисто и просто няма вече място. Именно поради това голяма част от героите с изключение на Гана и Ралчо повдигат въпроси, без да ги решат. Въпросите, които неколократно се повтарят в хода на действието „Кой и защо изби овцете, съсира житото, тормози селото?“ фактически остават без отговор. По-точно, ние в края научаваме ясно и недвусмислено „кой?“, но дълбокият и вътрешно мотивиран отговор на „защо?“ липса. Този въпрос съществува действията на Костадин, на дядо Мишон, донякъде на Тончо и най-вече на Дойчинов, без да получи достатъчно разбирам и мотивиран отговор. В „Стубленските липи“ ние виждаме ярко изразен Даскалов-гражданина, но не навсякъде ни достига Даскалов-сърцеведът.

Усилията на режисьора Даковски в работата му над филма „Стубленските липи“ са вървели главно по линията на по-голямата вътрешна организация на материала и в по-яркото изявяване на положителните сили в селото. И трябва да кажем, че в сравнение със сценария той е отишъл напред в това отношение. Най-значителен успех, който Даковски дели с актьора Мирослав Миндов, е образът на Петко. Този образ прибавя нови черти към тия на героя-комунист в нашето кино. Във филма по-ярко е изявена и разкрита дейността на селската партийна организация, силата, олицетворяваща селото и народа и отстояващата, вярната, правилна политика на партията. Доста по-опростен, по-стегнат, лишен от обременяващи подробности е разказът. Това е довело и до по-кинематографичен

ритъм. Но в съкращаванията, които режисьорът неминуемо е трябвало да направи, може да се види как мъсти за себе си недостатъчната прецизност, която авторът е проявил в работата за вкарване на литературния материал в рамките на един нормален филм. В повечето случаи ножицата на Даковски е работила по излишните израстъци в сценария, но има случаи, когато тя е рязала и живо месо. Така например до две реплики е сведена една от най-хубавите сцени в сценария — извеждането на двете Ганини крави от собствения двор и нейният припадък. По този начин цялата экспозиция на този образ, художествено, а не декларативно изявен в сценария — неговата, така да се каже, дребносъщност, която после се чупи, за да стане Гана по думите на Петко „пример“ и „гордост“, — остава неразкрита във филма, от което и целият образ увисва във въздуха. В тази хирургическа операция е ясно желанието на режисьора да съкрати колкото е възможно дългата экспозиция на сценария, но усилието му обективно е довело до разрушаването на един образ. Друг пример — заседанието у сестрата на Петко. Желанието на детето да излезе по време на заседанието навън в сценария се свързваше със страха на измъквашите укритото жито Костадинови хора и срещата им във тъмното с Гана. Във филма желанието на детето да излезе е останало като един никому непонятен момент. Непонятни са и думите, отправени към дядо Мишон на вечеринката за съсираното прасило и специалната атракция с получаването на прасенцето от томболата. Непонятно е и лещението, което провежда дядо Мишон с Ралчовата жена, тъй като е отпаднала част от важната сцена с болната Еленка, и т. н. Повтарям, че навсякъде при тези съкращения личи стремежът на Даковски да създаде един по-целеустремен разказ, но както се вижда, често това накърнява и без това не съвсем пълно изградените образи на сценария. Някои художествени недостатъци на филма „Стубленските липи“ са съвсем явни, за да бъдат премълчавани. Но това съвсем не значи, че филмът трябва да бъде отречен. Въпреки всичките му несъвършенства от него идва един много силен и неподправен дъх на живия живот, на нашата действителност и ние можем само да съжаляваме, че всичко това не е получило по-съвършена форма, по-голяма художественост и по-голяма дълбочина. Успехът, който филмът има сред публиката, трябва да накара нашите кинематографисти да се замислят, тъй като този успех не идва от лекия сюжет, от особената занимателност, а от нещо, което е особено ценно — близките до сърцето на нашия зрител проблеми, които повдига. В тази именно насока нашият народ очаква от българските кинематографисти още по-серизозни и по-задълбочени произведения.

Тъгът, по който се стигна до включването на „Пътица“ в плановете и производствената програма на Студията за игрални филми, е малко особен. Това беше една „поръчка“ в истинския смисъл на думата. Някои гадаеха пълен неуспех на това ново начинание, други прекалено много се надяваха. Резултатите обаче бяха някъде по средата. Въщност те с нищо ново не изненадаха. Те показваха, че там, където е налице авторска развлънваност, и при „поръчката“ могат да се постигнат значителни художествени резултати, и обратно. Една задача — два резултата, така може да се характеризира работата на колектива на студията върху двете новели.

Бедите на „Другото щастие“ идват най-вече от сценария. В тематичната постановка на тази новела има нещо много привлекателно. Едно младо момиче влиза в живота. То е изправено пред сериозна и важна дилема: трябва да реши дали да следва сърцето си, любомия си, своите приятели, изобщо всичко онова, което олицетворява новия живот, живота на нейното поколение, или да се подчини на волята на майка си и нейните остарели, еснафски разбирания за щастието. В конкретната сюжетна разработка на тази тема обаче не се навлиза в дълбочина, нейното решаване не се пречупва през съдбите на героите, не добива личен, неповторим колорит. За героинята на новелата Антоанета и за нас, публиката, съществуват два полюса, два символа на двата вида щастие — заводът и домът на Антоанетиния жених. И съществуват в техния илюстративен, плакатен вид: заводът — символ на новото, лишен от художествено образна конкретност, и домът на жениха, също така доведен до символ с тези прилични на гарвани хора от друго време и друга епоха. И между тези два символа: плакати на съответната идея, трябва да се разиграе една конкретна и твърде дълбока по замисъл на автора драма — драмата на Антоанета. Но за развитието на тази сериозна драма няма съответната естествена среда. Един жив човек е заставен да се мята между две циментови фигури, с които той не може истински да общува, и затова е принужден да говори за

своето душевно състояние в монологи, дълги и неубедителни, тъй като не са подготвени от солидно развито действие. Разбира се, лишена от непосредствено, живо, драматично общуване, самата Антоанета, в образа на която е и цялата идея на сценария, остава фалшиви и неубедителна.

Режисурата на Маринович, вместо да тръгне по пътя на преодоляването на тези недостатъци на новелата, в значителна степен ги е засилила. Вярно е, че режисьорът и операторът Емил Ращев са успели да ни поднесат един хубав, визуално убедителен образ на завода с неговия особен ритъм и сурова красота, но в разкриването на враждуващата сила — представителите на старото, еснафското — те са претърпели неуспех дори и по изобразителен път. А що се отнася до така наречения „конфликт“ в новелата, Маринович подема фалшивия тон, даден му от Ханчев, и акцентиратки го изобразително, в мизансцен и музикално го прави неимоверно надут и помпозен, а с това и още по-фалшив.

И за другата новела от „Пътища“ — „Пътят минава през Беловир“ — не може да се каже, че прави особено дълбок разрез на нашата съвременност. Основната идея и тук, строго погледнато, не излиза много от рамките на илюстративността. С главния герой и носител на основната идея всъщност не стават кой знае какви големи неща, които да изменят психиката и убежденията му. Това положение съвсем правилно беше отбелзано още при обсъждането на литературния сценарий. Минозина и тук предричаха неуспех. И по-късно, когато новелата беше на екрана, казаха, че избягването на неуспеха е дело на някаква случайност. А случайност нямаше. Тайната за успеха на „Пътят минава през Беловир“ е в това, че нейните създатели — сценаристът Павел Вежинов и режисьорът Петър Борисов — правилно оцениха, че между простиция сюжет на новелата и сериозната и драматична по същество задача за превъзпитаването на обюрократения инженер Стамен би се получило несъответствие, ако тази задача бъде решавана с претенцията да даде един пълен и изчерпателен отговор. И те избраха комедийния план на решаване на темата, който сполучливо балансираше сюжета с идеята. Ние сме по-склонни да повярваме, че няколко весели епизода могат да повлият на инженер Стамен, човек с лек и общителен характер, отколкото, че също така няколко по засилък на автора драматични и със силно съгъстени бои епизоди могат да решат веднъж завинаги съдбата на младата Антоанета. В „Другото щастие“ се даваше изчерпателен отговор на поставения въпрос, в „Пътят минава през Беловир“ отговорът е само загатнат и това ни говори повече, защото е адресиран към нашата фантазия, а не към нашия разсъдък.

В „Пътят минава през Беловир“, както казах, е избран комедийният план на решаване на темата, без от новелата да е направена комедия. Здравият усет на режисьора е подсказал, че създаването на чиста комедия по този сюжет би довело новелата дотам, докъдето създаването на сериозна драма доведе авторите на „Другото щастие“.

„Пътят минава през Беловир“ за нас е ценен и с това, че открива за киното две неочеквани дарования — Петър Василев като камерен режисьор и Апостол Карамитев като комедиен актьор. Според нас именно той открива такъв талант, а не в по-предишната си комедия „Любимец 13“, защото в „Любимец 13“ той често пъти е принуден да робува на комедийната ситуация, докато в новелата комедийното се гради преди всичко върху данните и непосредственото обаяние на актьора.

В този, общо взето, кратък преглед на игралната филмова продукция за 1959 година се спираме по-подробно на филмите със съвременна тематика, тъй като те са в главното русло на тематичните и идейните дирекции на нашата кинематография и тъй като успехите и неуспехите в тази насока могат да бъдат особено полезни в бъдещата дейност на нашите кинодейци в борбата им за овладяване на съвременната тема, за създаване образа на нашия съвременник.

Передицата от филми с тематика от съпротивата открива филмът на сценариста Велчо Чанков и режисьора Дучо Мундров „Командирът на отреда“. Това е първият филм на нашата кинематография от създаването ѝ до днес, посветен на партизанското движение, и затова интересът към този филм беше напълно оправдан. Оправда ли обаче той нашите очаквания? В общи линии, да. В това отношение много ценен за нас са няколкото обсъждания сред бивши партизани, които дадоха положителна оценка на опита на нашата кинематография да отрази в художествен филм партизанската борба. Ние също можем да се присъединим към тази оценка. За нас този филм е ценен освен като първи опит да разработи една неразработвана тематика още и с това, че прибави към галерията от образи на борци, създадени в

нашите филми, и два нови свежи и пълнокръвни образа на партизани — образите на Данъо и Богдан и особено този на Данъо. „Командирът на отреда“ успя да разкрие сурвата поетичност на партизанския живот и не плакатно, а художествено убедително да покаже героизма на партизанска борба. Но нашите изисквания към този първи опит за създаване на филм на партизанска тема отиват по-далече. Ние не можем да не отбележим известна драматургическа нестстройност на филма, която идваше още от сценария. В сценария, а оттук и във филма не можа да се преодолее тежкото на автора към два драматургически полюса и дори към два стила. Първият беше набелязан от конфликта Данъо — Богдан. Той изискваше за пълното си и художествено убедително разгръщане едно по-свято платно, в което на прелен план щяха да изникнат героите. Активният фон за тяхната вътрешна борба щеше да бъде партизанският колектив, чрез който в края на краищата щеше да бъде изявена идеята, че и двамата командирите — две течения в партизанското движение — имат място в него: активността и дръжката смелост на единия е опасна без спокойната разсъдливост на другия, и обратно. Всичко това и сега е налице както в сценария, така и във филма, но за съжаление ние сме принудени да следим този интересен конфликт често пъти по неговия пунктир в това време, когато той воние да се превърне в една по-дълбока драма, в която характерите сами ще се изявяват, а няма за това да се докладва. Освободеното място авторите на филма отдават на втората си любов — желанието да покажат партизанското движение в неговите епични размери. Една пълна симбиоза между двете задачи, така необходима за пълноценното решаване на темата, колкото и да беше търсена в различните варианти на сценария и в снимането на филма, въпреки явните подобрения все пак не можа да бъде постигната в необходимия размер. В режисьорската си разработка Дучо Мундров явно клони към второто начало — към епиката. Най-ярките моменти във филма са онези, които рисуват боевете, партизанския бит и особено финалът. Всичките те са обръчувани с една сурвата документалност, която идва във филма още от сценария.

„Командирът на отреда“ е първият опит в решаването на една задача на нашата кинематография от първостепенна важност. Този пръв опит показа какви неизчерпаеми възможности се крият там. Нашата кинематография трябаше не-веднъж още да се връща към този извор и да черпи от него теми и вдъхновение.

Главният недъг на „Командирът на отреда“ е валиден, разбира се, в съвършено по-малки размери, и за друг филм с тематика из нашата съпротива — „Дом на две улици.“ Несъгласуваността на широкото, разгрънатото повествование с централного драматично звено е налице и в „Дом на две улици“. Но докато в „Командирът на отреда“ то идва от сценарния замисъл и колкото работата се придвижва към заснимането на филма, толкова повече се преодолява този недостатък, тук нещата са се развили по събратния път. Основното драматическо напрежение в сценария на Бурян Енчев е концентрирано в дома на стрина Тина — тук се решават темата за дома на две улици и другата не по-малко важна тема за двете поколения борци. Прекалената концентрация на действие в сценария дори сигнализираше за опасност от известен мелодраматизъм. Но всичко това в интерпретацията на Кирил Илинчев е получило съвършено друга стойност. Той в значителна степен е облекчил от драматично напрежение сцените в дома на стрина Тина и водейки се повече от външната логика на събитията, отколкото по вътрешната, е подсилил, акцентирал повече онези места от филма, в които действието има по-силна външна действена изява, като например абитуриентския бал, боя на бранниците, трибините и пр., отколкото онези, в които героите минават в друго качество, добират се до оценки, особено важни за правилното разбиране на авторовата идея. Така например епизодът с криенето на нелегалния, за който, грубо казано, е написан целият сценарий, е разкриг чисто кинематографично и актьорски значително по-слабо и това е довело до изместване драматургическия център на сценария. Тук трябва да се прибави и нещо друго от доста съществено значение. Във филма почти липсва визуалното възприятие от дома на двете улици, а на това възприятие по сценарий е отредено да играе съществена роля в правилното възприемане на авторовата идея. „Дом на две улици“ е филм, който има свое място в продукцията на нашата кинематография. Това място той си извоюва със значителната си тема, поднесена в много интересен сюжетен аспект, с хубаво замислените си и добре защитени образи, като образа на стрина Тина, твърде типичен за нашето революционно движение, на Владко, на Кирил. Неговата филмова реализация обаче с право не ни задоволява. Режисьорската работа на Илинчев е твърде елементарна за такава отговорна тема и в никакъв случай не може да бъде приписана към не-

говите творчески успехи. За този резултат трябва искрено да се съжалива, още повече, че в неговите ръце имаше един доста солиден както в художествено, така и в идеино отношение сценарий, който заслужаваше една по-талантлива и по-проникновена реализация.

Филмът на Павел Вежинов и Захари Жандов „Отвъд хоризонта“ с основание може да се нарече един експеримент в продукцията на нашия игрален филм. Експеримент е той преди всичко за режисьора Захари Жандов, когото ние познаваме от неговите досегашни филми като майстор на епичното платно. Този свой стил той успя да наложи дори върху такъв сюжет като „Земя“ на Елин Пелин, създавайки от него филм, малко по-различен по атмосфера от Елинпелиновото произведение, но напълно органичен и по своему художествено оправдан. Този път на него му предстоеше да работи върху сценарий, в който не изобразителната страна, не външната изява бяха главното, а актьорското поведение. За него това беше нова задача, имаша значението на експеримент. Експеримент е филмът „Отвъд хоризонта“ за нашата кинематография и с особената постройка на сюжета си — ограничаването на петима души върху една лодка в открыто море в течение на четири пети от общото развитие на действието е една доста сложна задача, която изисква от авторите, ст сценарист, режисьор, пък и от актьори доста находчивост и изобретателност, за да задържи будно вниманието на зрителя. Трябва да кажем, че, общо взето, експериментът се е удал. Жандов успешно е взел изпита, с който сам се е натоварил. В основата на филма е психологическият етюд — подводното течение, разделящо и събиращо тези хора, изолирани от света на борда на една лодка в името на една идея — да бъде спечелен за справедливата кауза на тримата комунисти един трудов човек. Както казахме, Вежинов удачно е събрали петимата души на лодката и удачно развива техните отношения. Обаче, струва ни се, че дори и в готовия вече филм въпреки някои удачни доработки след публикуването на литературния сценарий все още не е постигнат в необходимата мярка нужният баланс между конкретната, осезаема загуба на неочаквано откъснатия от сушата и от жена си капитан и идеята на тримата комунисти, в името на която става отвлечането. Това несъответствие трябва да бъде възмезден с разкриване красивите и възвишени души на тримата комунисти, но не навсякъде това става в нужната степен. Особената постройка на сюжета на филма налага на авторите и особен начин за разкриване характерите на героите. Ограничаването в мястото налага това да стане не в динамично действие, а преди всичко в нюансите на поведението. В подобен род филми голямо, активно драматургическо значение добиват детайлите. По хода на действието авторът е намерил доста такива детайли и режисьорът правилно ги е използувал: военният катер, дамаджаната, цигарите, рибите. Но тяхното количество явно не е достатъчно и те не винаги са правилно разпределени в сюжета. Така една доста значителна част от филма остава без нови неща в развиране на отношенията между петимата и от това драматургическото напрежение някъде в средата на филма спада, за да нарасне отново в последната част на филма след историята с бягството на капитана.

Трябва да се каже още, че няколкото екскурзии, които Жандов прави на сушата, за да разкрие съдбата на съмишленниците на тримата комунисти, в стилово отношение изпадат от общия филм. В играта на епизодите има доста позърство, а на места и шарж, които са чужди на общото решаване на филма в психологически план. Силно и правдиво е предадена последната част на филма, където и актьорският талант на Стефан Петров, който в този филм прави един от най-хубавите си образи в киното, се разкрива в пълната си сила.

Филмът „В тиха вечер“ според нас внася нещо принципно ново в нашата художествена игрална кинематография. Това ново с няколко думи може да бъде формулирано така: за първи път на нашия еcran ние виждаме типичната българска действителност от една недалечна епоха, видяна, почувствувана и разкрита от художник-кинематографист. И което е особено важно да се подчертава — разкрита не с помощта на реминисценции от други филми и не по пътя на емпиричното копиране на действителността, каквито примери могат да се намерят в нашата досегашна практика, а напълно самобитно. Трябва веднага да направим уговорката, че тези наши бележки се отнасят изключително за онази част на филма „В тиха вечер“, която условно можем да наречем „полицейският участък“.

Недостатъците на филма „В тиха вечер“ са доста явни и забележими и с невъсържено око, за да има нужда да се спирате специално на тях. Те се коренят преди всичко и изключително в първата част на филма, която също така можем условно да наречем „в пещерата“. Тук още в литературния сценарий стана явно, че

към прекрасната новела на Емилиян Станев се прикачва едно съвършено чуждо тяло. Търсенията на автора за разкриване на някаква особена философия за тъмнината и светлината в тази част на филма явно бяха в разрез с основната идея на солидната част от сценария, т. е. с неговата собствена новела. При филмирането на тази част от сценария режисьорът е бил изправен пред сериозната дилема да подчини частта на авторовите търсения или да я направи един обикновен прелюд към епизодите в полицейския участък. Той избира втория път. Но въпреки че избира от двете злини по-малката, Шаралиев не е могъл да преодолее разностоилието в двете части и във филма първата част е решена в приключенски стил, а втората — в психологически. Първата част се явява една непомерно развита експозиция на втората — главната. И в тази втора част са събрани всичките достойнства на филма „В тиха вечер“, които го заделят от цялата миналогодишна продукция на Студията за игрални филми. Тука съвсем полека, без особен външен нерв, но с голямо вътрешно напрежение се разкрива една типична картина на наш градец по време на войната, на наш, на истински наши полицейски участък с неговата едва ли не патриархална външност, но с нечовешки жестоки закони, които стават още по-жестоки и отвратителни, защото върват ръка за ръка с най-обикновените, ежедневни неща в живота на полицайите, на наши, съвсем наши квартални агенти, които са колкото работепни, толкова и безжалостни, със също така наши полицейски началици, лишиени от блясъка на скотландърдовци, но превърнати се в бездушни колелца на една безжалостна машина. И до всичко това героизъмът на един младеж и едно момиче без героична поза, без висок патос, съвсем така, както четем в десетките мемоарни книги. И всичко това изпълнено с едно чувство за стил и за ритъм, което прави чест не само на Шаралиев, но и на цялата наша кинематография. И може само да се съжалява, че впечатлението от тази тънка и майсторска работа е развалено от тази необмислена и неогранична първа част на филма, която е попречила българското киноизкуство да получи един от своите най-хубави филми.

По своя характер филмът „Хитър Петър“ на Незнакомов и Сърчаджиев се отделя от общата филмова продукция. Отделя се и като задача, и като стил. За първи път в нашето киноизкуство един фолклорен герой е герой на филм. И този герой е Хитър Петър, анекдотите и приказките за когото са наложили в народното съзнание определен образ. Преодоляване инерцията на този по същество многоголик образ, живеещ в съзнанието на народа, е доста трудна задача, с която Незнакомов се е справил по своему. От множеството аспекти, в които се явява Хитър Петър във фолклора, той избира най-главния — бореца срещу неправдата и тиранията. Но тук се явява втора трудност — как да се осъвремени хуморът на народните вицове и анекдоти. Много от тях са създавани в дълбокото средновековие и хуморът им е твърде първобитен. Пренесен на екрана, той не може да събуди смях у нашия съвременник. И Незнакомов избира водевилния път за разрешаване на материала. Мнозина могат да възразят против него, но според нас той има също такова право на съществуване, па било даже по отношение само на този образ, каквото право имат другите жанрове. Ст. Сърчаджиев в своята режисьорска работа още повече задълбочава този стил, като кара актьорите да играят пред апарата подчертано театрално. Такова гледане на героя със снизходителната усмивка на съвременнико съвежава не много ярките комедийни ситуации, взети от фолклора, и косто е по-важно, обединява ги стилно. Сам избрали този път, Сърчаджиев обаче не навсякъде умело го следва. На места той изпада в натурализъм, другаде в груб шарж, а в някои случаи прави захаросана оперета. Чувството за мярка не навсякъде е вярно на режисьора. Това доста компрометира иначе правилно избрания стил.

Последният филм на студията за годината е творбата на авторската двойка Валери Петров — Рангел Вълчанов „Първи урок“. Този филм, въпреки че е разработен върху съвършено друг материал, се явява продължение на започнатото от двамата в „На малкия остров“, а за Валери Петров дори от „Точка първа от дневния ред“. Онази особеност, която заделя сценарийите на Валери Петров от тези на другите автори, е стремежът да се напълни с голямо съдържание обикновеното ежедневие, под маската на делничното да се говори за важни, значими неща. Този стил, който изисква тънка наблюдателност и голямо умение да се борави с детайла, да му се придава особена съдържателност, стигаща понякога до символ, се удава на Валери Петров. В това отношение неговият сценарий е една почти безупречна литературна основа. При четене той не дава особени поводи за критика освен може би нуждата малко по-ярко да бъдат изявени две неща: зараждането на любовта между Пешо и Виолета и линията на съпротивата, изразена от брата и Васката. Във филмовата реализация сценарият е загубил някои неща, които му

придават особена прелест при четене — някои удачни обрани на диалога, нюанси в речевата характеристика, на която Валери Петров е майстор, — но безсъмнено е спечелил откъм ритъм и особено — намерил е един напълно логичен и художествено силен финал. Но филмовата реализация открива и някои други слабости на сценария, които при четене не правят особено впечатление. Това е преди всичко едно несъответствие между първия план и фонта. Фонът у Рангел Вълчанов е винаги много раздвижен. Това е или търговската уличка на крайния квартал, или разминаващите се влакове, или шумът на събора, или тичащите деца, които играят със своята парцалена топка. Но това раздвижване в повечето случаи не кореспондира с първия план, не играе специална драматургическа роля. На места даже звуковата фонограма, с която е съпроводен този втори план, пречи за правилното и пълно възприемане на важни реплики. И споровете, които се повдигнаха около филма за пренасяне на неореалистически похвати на наша почва, струва ни се, се отнасят най-вече за този втори план, за този прекомерно раздвижен фон, който в „Първи урок“ е по-скоро маниер, отколкото необходимост.

Един макар и бегъл преглед на нашите художествени игрални филми за изминалата година разкрива радващо разнообразие от теми, жанрове и стилове. Разбира се, в това отношение има все още много да се желае. И първото желание е съвременната тема да заеме в нашия репертоар своето законно място. Продукцията за 59 година, както се вижда, не е лишена от недостатъци и често пъти тези недостатъци са доста сериозни. Но значи ли това, че тази продукция бележи едно низходящо развитие в качествено отношение? В никакъв случай. Значи ли още, че тя не отговаря на изискванията на постановлението на ЦК на партията, където недвусмислено като една от първите задачи пред кинематографията се поставя задачата да повишаване на художественото равнище на нашите филми. Разбира се, не. Да се подхожда към нашите филми с възможния най-голям аршин на практика означава да се отрича постановлението, да се ликвидират усилията на целия творчески колектив на студията, да се вържат ръцете на режисьори и сценаристи в очакване на голямото произведение, което да се хване на големия аршин. На всички е ясно, че такова положение на нещата е немислимо. Там, където няма творчески кипеж, там, където няма много и разнообразни произведения, не може да се роди и голямо произведение. До тази прости истина съветската кинематография достигна след почти седемгодишен застой. Трябва ли ние да повтаряме вече консумирани грешки?

Продукцията за петдесет и девета година обаче поставя и някои важни въпроси пред Студията за игрални филми, които търсят своето независимо и ефикасно решаване. Тази продукция с всичките си положителни и отрицателни страни, създадена в година на извънредно напрежение, е осъществена с помошта почти на целия наш активен сценарен кадър. След нея се получи една неминуема празнота, резултатите на която осезателно вече се чувствуват в нашата работа. А настоящата година трябва в качествено отношение да надминава предишната. Това положение и увеличаващото се от година на година производство остро поставят въпроса за нови сценарни кадри. Без решаването на този въпрос ние едва ли бихме могли да решим и други въпроси, които се явяват негови подчинени: за случайността в съставянето на тематичните планове, за плачовостта, за пълноценни художествени произведения. Резултатите на подобна практика, на форсиране на сроковете в края на годината имат своето пошто отражение върху някои от филмите и през изминалата година. Наред със сценарния въпрос, който стои пред нас вече години за разрешаване, назряла е необходимостта да се постави остро и режисърският въпрос. Състоянието на филмовата продукция от миналата година показва, че в областта на нашата режисура не всичко е наред.

1959 година показва, че и в репертоара не всичко е така, както бихме желали да бъде. Редица сериозни изисквания пред нашата кинематография още не са намерили своето разрешение. На първо място това е въпросът за съвременната тематика. „Стубленските лили“ и „Пътят минава през Беловир“ още далеч не решават проблемата за създаване на пълнокръвни образи на нашите съвременници, строители на социализма. Както и „Командирът на отряда“ не изчерпва темата за славното партизанско движение. Филмът за това движение, решен в героичен аспект, българският „Чапаев“, на което то има своето законно право, все още принадлежи на бъдещето. На бъдещето принадлежат и филмите за великия синове на българския народ Левски, Ботев, Димитров. . . Ние вярваме, че българската кинематография има в себе си достатъчно творчески сили да реши и тези отговорни и сложни художествени задачи.

ЗА ФИЛМА «ХИТЪР ПЕТЪР»

От ранна възраст ние знаем множество забавни и поучителни приказки и анекдоти за прочутия народен хитрец. Мнозина са създали във въображението си свои представи за неговия физически и духовен облик и не биха пропуснали възможността да видят на екрана любимия герой, да го „открият“ отново чрез изкуството на известни творци, да сверят и обогатят собствените си находки. Ето една психологическа предпоставка за интереса към филма „Хитър Петър“... Има и нещо друго, не по-малко съществено: нашите зрители са жадни за жанрово разнообразие и особено за жизнерадостен смях.

От тази творба на сценариста Петър Незнакомов, на режисьора Стефан Сърчаджиев, на оператора Бончо Каракоянов, на композитора Филип Кутев [ни] облъхва искрено, непосредствено и съзнателно подчертавано възхищение от красотата на българското: от красотата на нашия фолклор, на нашата природа, на нашите песни и танци. Тази красота е постигната предимно в зрелищните ѝ въплъщения, но и към тях зрителите са твърде отзивчиви. Първенство тук по право вземат превъзходните снимки на красиви кътове от нашата страна и на характерни национални архитектурни форми, [направени с много вкус от Б. Каракоянов. Не е без значение и делото на Ф. Кутев. Сърчаджиев е успял да пренесе върху екрана прелестта на Ансамбъла за народни песни и танци заедно с багрите на целия Ориент...] Във всичко това има своеобразна привлекателност.

В „Хитър Петър“ Сърчаджиев е потърсил едно качество, което често липсва в много наши филми — занимателността. И е направил произведение, където във всеки отделен момент има нещо, което поддържа интереса на зрителя.

Тази занимателност е в няколкото свежи епизода, пръснати неравномерно из страниците на сценария, където народната находчивост напира, привлича към себе си и създава хубави възможности за актьорска импровизация. Драматургически заряд — равностойно надлъгане — има в запознаването на Хитър Петър с Настрадин Ходжа. Образът на Настрадин е очертан не много ярко, но действено и последователно. Ето и най-сполучения епизод — в хана на хаджи Констаки, където социалните и функционалните черти на образите са изявени с няколко остроумни и индивидуални щриха, постигнати също живо действие и приятна атмосфера.

Тя е в няколкото оригинални актьорски изяви. В живописния пейзаж и в привлекателните мелодии. В неограничения от една по-строга мярка показ на пъстри тълпи, на народни танци и обичаи.



Рачко Ябанджиев в ролята на Хитър Петър

И въпреки че различните изяви на тази занимателност не са равностойни — част от тях са с високо качество, а други са явно посредствени, — стремежът на режисьора да създаде занимателен киноразказ, да намери за него народностен жизнерадостен тон заслужава одобрение.

Като цяло обаче „Хитър Петър“ е противоречив, много разнолик и неравностоен в отделните си съставки и части фильм. И понеже подобни творби ще се правят и в бъдеще — тяхното място в нашето киноизкуство не може да се оспори, — бих искал да обърна внимание върху главните слабости на сценария и на режисурата, които въпреки че понякога са прибулени зад занимателността, в края на краишата определят вътрешния облик на филма.

Първоначална задача на сценариста е била да освободи образа от ненужни наслойки, които времето е напластило върху него. Защото възникнал веднъж във въображението на народа като изблиг на неговото жизнерадостно чувство, като закрилник на неговата нравственост и коннекции срещу безчетните наши и чужди посегатели, този герой е поел твърде противоречив път из българския фолклор — често делата му в една приказка са несъвместими с постъпките му в друга. Някъде го извикват само за да се разплатят със злата си жена, другаде той угодничи пред силните или носи отмъщение за наскърененото си собственическо честолюбие... Незнакомов е съумял да избистри народностния характер на образа, като е извлякъл от народното творчество ония мотиви, от които би могъл да се оформи един инстинктивен настъпателен герой — изобретателен, дързък, спрavedлив.

Във фолклора Хитър Петър битува в множество малки разкази, където народът е вложил своето самосъзнание за нравствено и духовно превъзходство над лошите хора, над нашенските и чуждо-

земните господари. Но твърде често въпреки различния фабулен ход те имат еднозначен смисъл и съдържат примитивните форми на светоусещане и световъплътяване от онова далечно време. И една условност, към която днешният художник трябва да вземе ясно отношение. Дали той ще приеме героя и неговите митарства с една съчувствена, но снизходителна усмивка или ще застане изцяло на неговата позиция, страстно ще го защити, ще се уеднакви с него при дадените обстоятелства. Незнакомов е избрал втория път. В своя замисъл той търси широк събирателен образ, символ на народното остроумие, включил в себе си най-добрите черти от характера на българина през онова далечно време. Суровият материал на народното творчество е богат извор, но от него такъв образ не може да бъде извлечен в готов вид. Художникът трябва сам да долови не само социалните и нравствените, но и естетическите подбуди, които са създали Хитър Петър в народното въображение; да извлече от разнородния — и богат, и ограничен — материал своя неповторимо лична система за изграждане на образа. В тази система има нещо предопределено от традицията като качество — животият, бърз ум, хитрата находчивост и над всичко — мъдростта.¹ Всичко останало трябва да бъде дело на автора, на неговата фантазия, на творческата му инвенция. Негово дело трябва да бъде и конкретното проявление на ума, на мъдростта.² А Незнакомов е използвал почти наготово фолклорния материал, закрепостил се е в предварително готови ситуации и анекдоти. И творбата му, обратите в нея са лишени от индивидуално своеобразие. Чорбаджите, поповете, турците, разните люде от народа са скицирани само в най-традиционнен, общеизвестен план, единствено според функциите, за които са предназначени. Пак затова бие на очи и неумелата композиция на сценария, т. е. и на образа на Хитър Петър. Незнакомов е съставил разказа от неорганично съединени епизоди без такава организация на материала, която да поднесе характера на героя в процеса на едно постепенно разкриване и обогатяване. В сценария следователно и във фильма може да се премахне или размести почти всеки момент, без това да се отрази върху цялото, дори върху вътрешното съдържание на главния образ. Допуснати са и няколко особено неубедителни съвпадения, и то във възлови моменти на действието, които нарушават и невзискателното чувство за естественост и логика: да започнем от срещата на Хитър Петър със заптиите, които носят писмото-кlevета до пашата, и свършим със сцената, където героят спечелва кесия жълтици със своята „баш“ лъжа.

Но за изявата на Хитър Петър липсва и най-същественото — умни, находчиви, духовно силни противници. А в добрите приказки Петър става Хитър, защото успява да надмине по ум и ловкост хора, които притежават ум и ловкост. Естествено по своя дълъг път Хитър Петър среща и глупци. И то властни глупци, които господствуваат чрез богатството си. Те заслужават неговата гавра. Но в сценария всички противници на хитреца са представени тъй нищожни и глуповати, че героят печели прекомерно лесни победи, твърде снизходително авторът го увенчава с лаврите на мъдростта, като извиква на помощ неубедителни случайности или предрешено съставени фа-



Румяна Шипковенска в кадър от филма

булни ходове. В сценария има едно единствено истинско надлъгване и няма нито един диалог, в който житетската философия на героя да надделее над нечия друга житетска философия. И затова ние не вярваме в основното качество на този Хитър Петър — мъдростта. В замяна на това авторът е въвел в разказа си две любовни историйки, дори не ги е вплел една в друга и е изместил изявата на образа в един банално-емоционален план. И Хитър Петър се превръща в някакъв сродник на Луд Гидия без истински качества на народен умник, хитрец и мъдрец.

Цялата драматургическа постройка на конфликтите в сценария посочва неосъществената необходимост да се води един по-сложен контрапункт на взаимоотношенията между действуващите лица. Зашпото дори когато долови интересна черта у някой характер, Незнакомов не успява да я използва като опора, да предизвика равностойна контрапроява у съответния партньор.

В своя замисъл Незнакомов е търсил образа в дълбочината на съдържанието и в широтата на проявите му — неговите връзки със социалния, духовния, политическия живот на народа, сблъсъка му с всички породи народни врагове. Тази голяма задача не е решена пълноценно, най-често е преднамерено заявена.

Сърчаджиев е поискал да намери стила на филма в разностилето — да събере в едно произведение сатиричния план, в който е търсена разработката на отрицателните герои, и поетичното, неподправено, красиво изображение на народния живот.

Постижение на режисьора е сатиричната гротеска, в чиято основа той е положил принципа на свободната актьорска импровизация. Тук той е вложил в голяма степен своето майсторство на театрален режисър, който умеет да подбира изпълнителите и да из-

иска от тях, без да ги ограничава. Така той е развързал силите на своите надарени актьори да станат съавтори на образите и да надмогнат в рамките на възможното бедния литературен материал. И едва ли някой би оспорил, че Константин Кисимов постига в ролята на Костаки истински шедъровър във въплъщението на скъперничеството и на отвратителната, закъсняла, изродена похотливост. Вдъхновеният екцентризъм в играта на Кисимов тук се превръща в органично човешко поведение благодарение на една изключителна артистичност и на още по-голяма вяра във всичко, до което се докосва въображението на актьора. Той е осмислен и от дълбок усет за психологическата и социална същност на изобразявания тип... До интересно постижение се е домогнал и Георги Попов в ролята на игумена Калистрат. Неговото комедийно дарование се е оказа-ло по-силно от общо взето стереотипно очертания образ. Изобщо режисьорът и изпълнителите са оценили възможностите на гротеската и на импровизацията да получават чрез актьорската изява почти самостоятелен художествен живот. За съжаление Димитър Стратев твърде бързо изчерпва интересно подетия образ на чорбаджи Стамо, а Калинов — поп Ставрос — изобщо не издържа стила на ярко условна игра. Поради фрагментарността на епизодите отделните актьорски сполучки не могат да допринесат за спояване на цялото. И още в тая линия на творбата се долавя нейното вътрешно разноезичие: редица епизодични образи, за които логиката изисква същата гротескна разработка — от чорбаджийката до свитата на пашата, — са показани в обикновен битов план. Този битов план се налага в останалите сюжетни линии на филма и разрушава стиловата цялост на произведението.

Отличителен белег на режисурата във филма е изобразителната зрелищност — една разточителна, пищна, многоцветна зрелищност, неотменен белег на занимателността на действието. Тя определя изобразителното решение на всички епизоди, особено на по-масовите. Навсякъде тази зрелищност е издържана в битово-описателен тон, често е експортно-показна и винаги статична. И тук се разкриват нейните недостатъци: не рядко заради нея се измества камерата от образа: губи лицето, за да покаже някоя шевица от носията, бави динамиката на действието, притъпява остротата на сблъсъците, удара от вица. Пример — парчето хляб и пárата. Вместо да подчертава рязко остроумната ситуация, режисьорът разточителствува с реквизитни подробности и със снимки на масовката.

В резултат филмовият разказ наподобява мозайка, наредена от два разнородни материала. Единият са гротескните епизоди, дори с елементи на приказност. Другият са битовите сцени, където камерата се спира на всичко, което преминава през окото ѝ, за да ни убеди, че действието става в средата на 18 век, и търси подробните, обикновената житейска последователност в поведението на действуващите лица. Но ето че в тази мозайка се появява още един орнамент — най-неубедителният: там, където тия два принципа на актьорска и изобразителна изява се вплитат един в друг. Например — сцената с турците разбойници!

В най-неблагоприятно положение се еказал Рачко Ябанджиев. Със своя пъргав темперамент, бърз и точен рефлекс, актьорска вя-

ра и лично очарование той одухотворява редица сцени. Но ту е принуден да играе в маниер, близък до маниера на Кисимов и Попов, ту да прилага съвсем битови изразни средства. В този разнобой, подсилен от накъсания сценарий, образът не може да получи цялостна линия въпреки талантливо поднесените, свежо и жизнено изиграни отделни моменти.

Режисьорът не е напипал онай тънка граница, където двета плана на изява биха могли да се слеят в единна художествена тъкан, вероятно чрез една поетична стилизация на образа на Хитър Петър, чрез откриването на една обобщена условност и за неговата характеристика, условност, съвършено различна от условността, която характеризира отрицателния персонаж, но все пак подаваща се на обща стилова организация с нея. А сега във филма има много сцени, където герои от двета плана си партнират, като всеки запазва своя маниер на представяне. Могат да възразят, че в някои народни приказки най-земно реалистични сцени съжителствуват с най-невероятни хиперболи. Но художествената закономерност за една приказка не може механически да се пренася във филмовото произведение, което има свои неотменни изисквания за единство на изобразителното решение, за единство на актьорските изразни средства и на режисьорските похвати, за хармонично съчетаване на отделните компоненти.

Във филма „Хитър Петър“ има оригинално постигнати моменти и една, общо взето, интересна занимателност. Но неговите създатели не са реализирали своите замисли в дълбочината на съдържанието и в яснотата на формата, към които сами са се стремяли.

Кънчо Табаков

БУРЯН ЕНЧЕВ

ГОЛЯМАТА ПРАВДА В МАЛКОТО

В Москва българските студенти кинематографисти имаха един съветски дурагар, който носеше много рани по тялото си, а на избелелия военен килен — значка на парашутист-десантник. Старите му рани се обаждаха честс, но той винаги беше весел, силен и подър духом. Ние го обичахме. Наричахме го Гриша Чухрай.

Режисьорът Григорий Чухрай направи филма „Четиридесет и първият“ и с правото на талантлив, умен и дълбоко чувствуващ творец застана на първата огнева линия на съветското киноизкуство. В „Балада за войника“ Чухрай разкри още пълно своето творческо лице, своята художническа същност.

Авторите на сценария Ежов и Чухрай завършват своята балада с думите: „Това е всичко, което искахме да

разкажем за нашия приятел Альоша Скворцов. Той можеше да стане работник, инженер, учен. Той можеше да отлежда жито и да украсява земята с градини. Но той успя да стане само войник. Такъв той и ще остане навеки в нашата памет.“

Страшната голяма война отне юношеството, младостта, любовта на Альоша. Не след дълго отне и живота му....

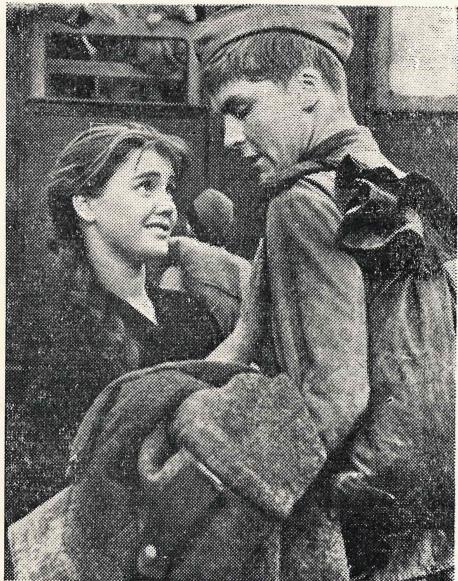
Альоша Скворцов от „Балада за войника“ не е показан като юначен воин. Този ъгловат юноша побягна от желязната ламя така, че чак небето и земята се завъртяха пред очите му.... Но той намери и сили да вдигне бронебийната пушка и да види, че немските танкове също могат да горят.. Още от тази първа сцена ние даваме всичката си общ на Альоша, защото той е човек съвсем като нас: и плашил и храбър, и весел и тъжен...

Войникът Скворцов е очевидно от плейдата филмови образи, получили название „малки хора“. И наистина на пръв поглед нищо величаво няма в бойния подвиг на Альоша, нищо изключително не се случва и по време на пътуването му до в къщи. Около него е делничната атмосфера на войната, сбикновените хора, които среща, са потънали в своите ежедневни грижи, скърби и надежди....

Налице са, с една дума, всички условия, които могат да направят някои филми от социалистическите страни да приличат на италианските, които дават възможност на техните автори с вехтошарска настойчивост да ровят дреболийките по задните дворове и да не смеят да вдигнат очи към голямата действителност.

„Балада за войника“ не е от тези филми.

В това произведение талантливо и смело са преродени най-хубавите традиции на съветското кино, от чито



извори има жива вода и нашумелите италиански майстори-реалисти сътврременното кино.

Кое прави Альоша Скворцов с цял ръст по-висок от останалите „малки герон“, които гледаме по екраните напоследък? Това, че той е съветски човек.

Кое прави така обаятелен този юноша-вони? Талантът, тънкото художествено майсторство и комунистическа хуманност на създателите на този филм и най-вече на неговия режисьор.

И тъй заради своя душевно скромен подвиг Альоша получава от сурорния генерал най-жадуваното за войника щастие — да отиде за два дни в къщи, да се прости с майка си, която на тръгване не е успял да стори, и... да поправи пробития покрив на своята родна къща. Малък герой — малки желания...

Ето че и полетява на бързоходната „Газка“ Альоша — назад, в тила, към село Сосновка, сгущено сред мирни руски ниви и полета... А срещу Альоша тече зелената войнишка река, напред — към фронта.

Дълъг е пътят до Сосновка в тези премена, много човешки мъки и тегла са наводнили пътищата, вагоните, сърцата на хората... По този път щастливият войник-отпускар разбира, че два калъпа салун могат да тежат поне от две буци злато... А една патерица може да хвърля такава черна сянка върху лицето на боеща инвалид... В конския вагон той виджа едно дейвиче сам-самичко, подгонено от войната, загубило даже последното вързопче, което го свързва с мирните дни... Близо край Альоша минават още десетки войници, шофьори, евакуирани граждани, работници, пляява се жената от телеграфното гише със своята преляла мъка, лейтенантът „звяр“ — цяла галерия от прекрасни съветски хора, без които и самият Альоша нямаше да бъде така прекрасен!

По пътя има и кални локви, като войника, който конвоира сеното, в чиито мънички очички се отразява само мръсното и подличкото... Там е и жената, измамила своя мъж фронтовак, която не е достойна да получи скъпоценния сапун, за нея остават само пукашите се сапунени меухи...

На всички тези хора Альоша раздава най-скълото, което има в този момент — броените часове за среща с



майка си, великото щастие на нощта в родния дом.

В тази върволица от случаи и срещи е трудно да се търси строга сюжетна плетеница, но затова пък всичко е толкова жизнено и дълбоко вълнуващо, че на зрителя е достатъчна радостта да чувствува и преживява заедно с героите.

И все пак има няколко епизода, които могат да се нарекат главни в този филм, това е душевната борба на инвалида, раждането на любовта между Альоша и Шура и срещата с майката.

Смело може да се каже, че в съветското кино няма подобен епизод като този с инвалида, който да звуци така силно, да е направен с такава разтърсваща сила. Боещът инвалид е първият човек, на когото Альоша дарява част от своето щастие, няколко часа от скъпоценното време...

С каква дълбока вътрешна напренистот разкрива артистът Е. Урбански своите трагически преживявания, киско сдържана изразителност има всеки мускул от мъжественото му лице, как горят от вътрешния пожар очите му, че даже можеш да почувствуваш как се напукват устните му от този огън...

В този епизод има сцена, за която бегло споменахме. Това е безсънната исещ на инвалида в купето, когато той не спи и мисли за своето бъдеще, за



своята любов. Там има прекрасен режисорски и операторски детайл — лицето, пресечено от патерицата, е на половина тъмно, наполовина светло, сякаш е отражение на душата, в която се борят съмненията и надеждите.

Но върхът на този епизод е срещата със закъснялата жена (артистка Елла Леджей), когато цялото насябрано напрежение, всичката горчивина на съмненията изведнък избухват в такъв факел на човешка радост и благородство! Заедно с това зрителят разбира колко зрели и променени са тези хора от времето на тяхната раздяла, защото са минали през палещия дъх на войната, надживели са дребните си раздори. Тях ги чакат още много трудности, даже първата изненада още на перона — те не могат да вървят под ръка така, както са вървели преди, пречи проклетата патерица... Но независимо от това те пак крачат радостно, загледани очи в очи, те ще вървят...

Тук Алоша (артист Володя Иванов) с цялата си чистота и пленителна скромност изчезва, преди инвалидът да е успял да му поблагодари. За Алоша това не е важно, той разбира, че не напразно е дал частица от свсегто скъпоценено време, щастливо на тези двама е стократна благодарност...

Алоша още не е истински мъж и заради това, че не е любил.

В разхлопания конски вагон, сред балите със сено се появява Шура, тази, която ще остане светлата, целомъдрена любов на юношата до края на неговия кратък живот...

Колко много носи в себе си това прокудено градско девойче, какви страдания и премеждия се крият зад този детински отчаян писък: „Ма-амооо!“ И как бързо и доверчиво се разбират тези обаятелни млади хора, които

носят толкова красива непосредственост, честност и недокоснатата чистота... И колко много е виновна войната пред тези младежи!

Нима тези мили, влюбени и чисти юноши трябва да видят ужасите на смъртта, насилието, разрушението, да получат като дамги от нахежено желязо толкова рани в душите си, да не успеят да полюбят и да долюят... за да можем ние да любим...

В тези „малки“ герои се крие голямата правда на този филм, защото в техните образи ние виждаме най-същественото от социалистическите и комунистическите идеи, претворено в ежедневие, станало мисловен строй, етика на нови хора. И колко милиона такива хора унищожи тази свирепа война! Колко назад върна цялостното духовно издигане на народите!

Такива са големите обобщения, които се крият зад тези на глед малки герои, дребни случки, непретенциозни душевни изяви.

Боецът-юноша раздава своето лично щастие, своята собствена радост, защото не може да минава безразличен край чуждите мъки и несгоди... Колко дребни изглеждат „отрицателните“ персонажи, когато Алоша-войнът се изправи пред тях! Този юноша се оказва честен и в своя страх, затова е така чист и красив в своето служене на народа.

Цялата тази тънка, детайлна работа в „Балада за войника“ е дело на режисьора Чухрай. И пак трябва да подчертаем, че в това дребно на глед разкритие на малкото винаги отеква голямото обобщение, голямата жизнена правда. Чрез детайла, подробността, както подобава на истинския художник, режисьорът прониква в същината на съветския човек, на съветския строй, на комунистическите идеи. Чрез тънката обрисовка и детайла режисьорът не се заплита в самоцелни търсения, не човърка малките правдички, а с ръката на темпераментен творец достига голямото въздействие на изкуството.

Колко органически и едновременно незабелязано е включен например ритъмът на влака по време на сцената между Алоша и Шура. Това всъщност е ритъмът на драмата, който все по-бързо и по-бързо нараства, докато избухне заедно с разбития влак в пламъци, дето ще изгорят такива хора, такава любов!

Заедно с това този ритъм е и ритъ-

мът на голямата страна, която набира сили, развива все по-голяма скорост, показва все по-неудържима мощ. Някои от вагоните ще изгорят, а заедно с тях ще погинат скъпни за нас хора, но влакът ще стигне своята крайна спирка — победата. Това е и голямото подводно течение, което върви под драмата на една чиста и несподелена любов.

И въпреки „модерните“ съблазни всичко в този филм е направено с пределна искреност и художествена сила, без всякакъв напън за самоцелна изява на ефектните дреболийки, без сладникавото писукане на музикалния съпровод, без изкуственото изолиране на епохата, с едно голямо чувство за художествен отбор и точност при оществяване на замисъла. И заедно с всичко това режисьорът не се любува на себе си — вижте, моля, колко съм талантлив! А остава дълбоко скрит и заедно с това толкова ярък във всичко онова, което виждаме, което ни вълнува и вдъхновява.

Альоша раздаде на хората своето скъпоценно време. И както винаги се случва, за майката остана само една единствена минутка, една единствена прегръдка. Колко много думи имаха те да си кажат и колко малко си ка-

заха, с какви прости слова: „Бръснеш ли се?... Пушиш ли...“

Вихрушката на войната отново попнася Альоша по прашните пътища към фронта. Но по този селски път край нивите той вече няма да мине, затуй неговата последна дума ще звуци дълго:

— Аз ще се върна, мамо!
Той е убит.

И все пак той се върга. Защото видяхме как в тези няколко дни Альоша **възмъжа**. Той възмъжда още като видя, че страшните танкове могат да горят от неговия изстрел, той възмъжда от простата несломима сила на обикновените съветски хора по градове, села и гари...

Заедно с Альоша възмъжда и съветската армия, съветската страна.

Альоша не се върна. Но вместо него се върнаха милиони закалени бойци, за които вече нищо не е страшно. Върнаха се строителите на комунизма и хората, които могат да изпят такива прекрасни песни като баладата за прости юноша-боец Алексей Скворцов.

В нашата хубава България, в моя роден град на висок граничен постамент е стъпил бронзов съветски войник, жителите черноморци галъвно го наричат Альошата...

ХРИСТО КИРКОВ

Работата с филмите по киномрежата

През май и юни в градовете Ямбол и Лом, както и в с. Полски Тръмбеш бяха организирани и проведени обсъждания на репертоара на кината за последното тримесечие на миналата година и първото тримесечие на настоящата. Живият интерес на участващите в обсъжданията кинозрители и киноактивисти, полезните мнения, които се получиха, оправдаха мероприятието. Изказванията очертаха някои съществени проблеми на работата с филмите по киномрежата, които надхвърлят местното си значение, представляват много по-широк интерес.

Обсъжданията обаче положително биха имали по-богати и главно — практически по-полезни резултати, ако организаторите бяха формулирали по-широко, по-свободно темата на обсъжданията. Защото да се обсъди репертоарът на кината за определено време това въсъщност значи да се разисква въпросът за съставянето на репертоарните планове, който, макар и немаловажен, предоставя доста ограничени възможности за критични бележки, за находчиви препоръчки, за компетентни и аргументирани изводи и оценки. Известно е, че съставянето на репертоарните планове на отделните кина зависи от филмите, които се внасят централно в нашата страна, и от някои установени изисквания и принципи. Но изказали се на обсъжданията не можеха да знаят филмите, които се внасят, нито имаха основание да спорят по установените принципи за изготвяне на репертоарните планове. Затова и особеното, централно място, което заемаха в докладите въпреки по съставянето на репертоарните планове, беше изкуствено, неправомерно. Констатациите на докладчиците, че репертоарните планове, общо взето, се съставят добре, потвърдени впрочем и от мнението на изказалите се, трябва да се схващат като утвърждаване на съвестно изпълнявано елементарно служебно задължение от страна на институтите, които ръководят или непосредствено изготвят репертоарните планове, а не като показател за особени заслуги в решаването на особено сложна задача.

Но макар и лишени от широки възможности при обсъждането на въпросите около съставянето на репертоарните планове, и докладчиците, и някои от участващите в обсъжданията направиха в тази сфера известни бележки, които заслужават внимание и по-нататъшно проучване. Основателна критика например предизвикаха някои особено слаби филми, които се движат по киномрежата. Единодушно бе подчертана необходимостта от по-високи критерии и по-щателен подбор на филмите, които внасяме. Поставя се и въпросът за все още незадоволителното използване на нашия вече доста богат филмов фонд, въпросът за така наречените „повторения“. Една елементарна сметка доказва основателността на бележките от този род. Очевидно е, че в градове с няколко десетки хиляди жители (Ямбол например) най-добрите произведения на филмовия фонд биха могли да бъдат включвани като повторения в репертоара на някои от градските кина, след като при първата им прожекция са могли да бъдат гледани само от една сравнително малка част от жителите на съответния град. Тази елементарна сметка обаче трябва да се прави за всеки по-значителен или дори за всеки много добре посетен филм, и то не периодично, а непрекъснато. Умелото използване на филмовия фонд вероятно ще създаде допълнителни благоприятни условия да се подбират по-прецизно внасяните нови филми, броят на които ще може да бъде малко ограничаван за сметка на качеството.

Ако темата за съставянето на репертоарните планове обаче не породи и не можеше да породи особен интерес на обсъжданията, въпросите около рекламирането, експлоатацията и възпитателната работа с филмите, въпросите на кинообслужването наистина предизвикаха живи и твърде полезни изказвания. И това е напълно естествено, защото именно в тая сфера се изявяват най-отчетливо субективните качества — находчивостта, инициативността, гражданскаята и политическата зрелост и т. н. — на отделните работници и звена от киномрежата. А ясно е, че именно тия качества сега решават равнището на работата с произведенията на киноизкуството сред кинозрителите.

Измежду въпросите от този вид живо отношение предизвика **рекламирането на филмите**.

Очевидно е, че въпреки усилията, които се правят в тази насока, работата по рекламиране на филмите не удовлетворява. Особено ако се сравнява със същия вид дейност в някои народнодемократични страни например като Чехословакия или ГДР. Отново бяха посочени случаи на некачествено изработени реклами плакати, на липса на достатъчно печатни реклами материали, на несвоевременно получаване на такива материали и т. п. Рядко се използва такъв обикновен (но ефективен!) начин за рекламиране на филмите като проектирането на фрагменти от следващата програма. При изготвяне рекламата за филмите невинаги се държи сметка за тяхното значение и идеино-художествените им качества. Големи произведения на киноизкуството понякога се рекламират твърде скромно, и обратно. В резултат на това зрителите невинаги се ориентират правилно и ефектът от филмите е изненадващ. Не се използват неоновите надписи и редица още начини за реклами, така широко използвани в други страни.

Най-общата причина за нездоволителната работа по рекламирането, струва ми се, е инерцията, рутинерството, безкритичното опериране с установените, често пъти банализирани и остарели шаблони. Работниците от киномрежата и съответните отговорни звена не търсят нови начини и форми за рекламиране на филмите. Подобряване работата по линията на рекламата обикновено е от количествено естество: например увеличаване броя на кийпаблата в дадено селище. Разбира се, този момент съвсем не може и не бива да се подценява, но не бива да се забравя за „психологията“, ако може да се каже така, на рекламата, за това, че тя трябва да прави впечатление, да привлича, да буди интерес, а не просто и не само да информира. При това обаче трябва да се съобразява, че рекламата не бива да лъже, защото нейното предназначение у нас съвсем не е само комерческо освен когато се отнася до рекламираче на произведение на изкуството. Ето по тия въпроси някои работници от киномрежата не мислят творчески, не проявяват изобретателност, инициатива.

Струва ми се, че ще бъде полезно, ако при изводите от всичко това се вземат под внимание някои съображения. Необходимо е преди всичко да се осигури елементарна материална основа за разходи по изготвяне рекламата за филмите и да се помисли върху начините за допълнителна заинтересованост на ония работници от киномрежата, които отговарят или непосредствено участват в изготвянето на рекламата. Необходимо е също така централното звено, което се занимава с рекламирането на филмите (отдел реклами при ДП „Разпространение“), да промишилява наистина творчески по тия въпроси. Там трябва да се раждат нови форми, нови инициативи. Там трябва да се следи и осмисля опитът на другите кинематографии, нашият собствен опит. Оттам трябва да се проявява остръ и непрекъснат интерес към качеството на рекламата по киномрежата, да се следи, да се помага. С една дума, необходим е мислещ, изобретателен, инициативен, съвременен център на работата по рекламиране на филмите. Недостатъчно е функцията на един такъв център да се свежда почти единствено до осигуряването на материали в границите на известните шаблони за рекламиране на филми. Въпросите, свързани с

възпитателната работа чрез филмите

естествено заеха централно място в обсъжданията. Чувство на дълбоко удовлетворение събужда масовата проява на здраво отношение към фактите на изкуството у българските кинозрители. Висока взискателност, осведоменост, верни изходни позиции, правилно и твърдо установено разбиране на основното предназначение, на основните задачи на истинското изкуство — всички тия качества свободно се изявяват у най-различни представители на огромната маса от кинозрители и понякога дори изненадват. В това, разбира се, съвсем не е трудно да се види резултатът от гигантската културна революция, която се проведе в нашата страна

след освобождението от фашизма. Вън от всякакво съмнение са значителните усилия, които се прилагат, за да се разясни колкото може по-дълбоко и сред по-голям брой кинозрители идеино-художественото съдържание на филмите, да се повишава непрекъснато чрез тях социалистическото съзнание и естетическата култура на гражданиите на нашата страна. Доста красноречиво говори в тази посока дори само фактът, че през последното тримесечие на миналата година и първото тримесечие на текущата в Лом са били организирани 100 обсъждания на филми.

Съществуват обаче и редица сигнали, които предупреждават за необходимостта да се увеличат усилията в тази област на работата с филмите по киномрежата.

В много от изказванията например при едно изобщо вярно гледище върху изкуството и специално върху произведенията на киноизкуството прозвуча примитивизъм в разбирането и тълкуването на идеино-художественото съдържание на филмите, вкусовски изисквания, неправилни оценки особено за някои от филмите на прогресивните киноработници от капиталистическите страни. Същото можеше да се доволи и на редица места в докладите на инспекторите по културно-масовата работа при окръжните предприятия на кинефикацията, изнесени на съвещанията.

Това говори за слабости в художествения вкус, в естетическата култура на зрителите, а следователно и за слабости в работата с филмите сред тях, за необходимостта да се търсят резултатни начини за постепенното преодоляване на тия слабости. Защото постоянно повишаващата се художествена култура на масовия зрител е главното условие за все по-пълното, по-дълбокото и по-вярно самостоятелно усвояване на идеино-художественото съдържание на произведенията на киноизкуството, т. е. главното условие да се реализира самото предназначение на тия произведения. Защото постоянно повишаващите се художествена култура, вкус и изисквания на масовия зрител са и главно условие за успешното развитие и на нашето родно киноизкуство. От това всъщност се определя важността на задачата.

За успешно настъпление по тази посока е необходима обаче значителна местна киноинтелигенция, подгответна и проявяваща особен интерес към въпросите на киноизкуството, която компетентно ще разиска филмите с масовия зрител и израстващи сама, бързо ще съдействува за повишаване художествената култура и на другите зрители. Такава „киноинтелигенция“ може да се създаде в любителските киноклубове. Следователно на въпроса за създаването на киноклубове трябва да се погледне и от този аспект. Работата трябва да започне да се привлече движка по-бързо. Неестествено е, че в един град като Лом и досега не е създаден любителски киноклуб. От друга страна, съществуващите киноклубове трябва да започнат да работят здраво по своята основна задача — повишаване общо-естетическата и кинокултурата на населението. Между тях и органите на киномрежата трябва да се създаде тясно взаимодействие на основата на общата голема задача. Защо такова взаимодействие и досега не е осъществено например в Ямбол?

В най-тясна връзка с изграждането на широка мрежа от любителски киноклубове в нашата страна трябва да се разглежда и въпросът за качеството на обсъжданията на филми. Безспорно тия обсъждания са най-резултатната форма за разкриване и довеждане идеино-художественото съдържание на кинопроизведенията до широката маса от кинозрители. На тях трябва да се гледа като на своеобразна школа за естетическа култура. Досега обаче обсъжданията на филми се провеждат почти изключително от местни хора с една най-обща художествена грамотност, създадена главно от литературата и от читалищната художествена самодейност. Тия хора вършат наистина огромна възпитателна работа чрез филмите, но на тях очевидно не им достигат специални интереси и знания в областта на киноизкуството. Поради това в повечето от случаите разговорите с кинозрителите се свеждат до едно най-общо тълкуване на политическите, социалните и нравствените идеи и внушения, които стоят в основата на всеки отделен филм. Много често обект на обсъжданията стават намеренията на авторите на филми, а не обективните идеино-художествени резултати, които поради недостиг на специални знания и разбирания ония, които провеждат обсъждания, не могат добре да видят, да изтълкуват и обяснят. Оттук и проявите на понижени изисквания, на схематични, понякога дори наивни тълкувания от страна на някои кинозрители. Оттук и еднаквостта на оценките, които се дават на

често пъти извънредно различни по качество произведения на киноизкуството. Лесно е да се разбере, че с това до голяма степен могат да се обяснят и фактите на изненадващи вкусове и предпочтения, за които стана дума по-горе. Следователно онова, което не достига на обсъжданията на филми със зрителите, са хората със специални интереси, подготовката и знания в областта на киното като изкуство. Такива хора могат да се създават в киноклубовете.

Направените констатации и изводи във връзка с въпроса за обсъждането на филмите се отнасят с пълна сила и за една друга форма на работата за популаризирането и разясняването на идеино-художествените качества на филмите сред зрителите. Думата е за киноматериалите, които се публикуват в местната преса. Известно е, че местната преса отделя много слабо внимание по въпросите на киното. От друга страна, публикуваните киноматериали страдат от липса на достатъчно компетентни анализи и оценки. Зад тези факти се крие липсата на подготвени автори. Трудно ли е да се разбере тогава ролята и значението на киноклубовете, приносът, който те биха могли да имат за постепенното преодоляване на тази слабост? Та откъде, ако не от средата на членовете на любителските киноклубове биха могли да израстват сътрудниците на провинциалния печат по въпросите на киноизкуството?

Тук се налага да отворим скоба за някои бележки по въпроса за това, как се схващат задачите и характерът на киноматериалите, публикувани в местните вестници. Струва ми се, че тия въпроси се разбират едностранчиво, опростено. Съобразяват се и се отчитат преди всичко реклами и пропагандаторско предназначение на печатаните киноматериали. По тая причина условието отзвите или рецензиите за даден филм да излизат във вестника още в понеделник или вторник придобива почти фатален характер. Това схващане на органите на местния печат, разбира се, е създадено под влиянието на ръководството на кината, на окръжните предприятия на кинефикация и на някои централни органи, за които изпълнението на плановете за оборота и броя на зрителите е най-щекотливият въпрос.

Правилната постановка на въпросите за задачите и характера на киноматериалите, които се публикуват в местния печат, обаче е друга. Рецензиите, отзвите или статиите по въпросите на киното трябва да се съобразяват преди всичко със задачата да се разяснят и оценят по възможност най-задълбочено и обективно качествата на филмите сред кинозрителите, да се възпитават у тях високи, социалистически критерии и вкусове, да се повишава естетическата им култура и способността им да анализират и оценяват самостоятелно. Тогава условието за отпечатване на киноматериалите още в първите един-два дни от седмицата няма да бъде фатално, защото на тия материали няма да се гледа единствено или преди всичко като на средство да се вкарят зрителите в кинотеатрите. Неизмеримо по-важно е киноматериалите да не липсват от страниците на местните вестници, да бъдат вечно написани, независимо че могат да позакъсняят. Разбира се, всичко това съвсем не означава, че в случаите, когато рекламно-пропагандаторският елемент в печатните киноматериали може да се съчетава с обективно анализаторския и оценъчния, това не бива да се прави. Напротив, то именно е най-доброто.

По мнение на някои от изказалите се на обсъжданията в работата с филмите сред кинозрителите ценна помощ оказват киноматериалите, публикувани в централния печат, в списание „Киноизкуство“. Но тия текущи материали са недостатъчни. Необходимо е издаването на специални материали например по елементарните въпроси на теорията на киното. Липсата на такива материали е сериозна пречка в усилията на ония, който поради характера на своята работа или дори поради особен интерес към въпросите на киното имат желание да се учат и да израстват. Справедливи са бележките, че между всички изкуства у нас киното е най-лишено от теоретична литература. Придвижването на този въпрос напред все по-остро се диктува и от фактите на нашето кинолюбителско движение, както и от бъдещата перспектива на това движение. Очевидно е, че Съюзът на кинодейците трябва да започне да прави още по-енергични усилия в това отношение.

Някои други въпроси.

Важно място в обсъжданията за въпросът за късометражния и специално-за научно-популярен и мултиликационния филм. Всъщност в постановката на тези въпроси няма нищо, което да не е известно отдавна вече. Зрителите просто настояват да се намерят начини и средства, за да им бъдат прожектирани редовно-този вид филми. По такъв начин те косвено засягат проблемата за разширяване

Обема и увеличаване времетраенето на кинопрограмите за всяка прожекция, която вече доста отдавна и доста безрезултатно се коментира сред кинематографските среди и в отговорните инстанции. Докато решаването на тази проблема в един или друг смисъл обаче изчаква своя голям ден, може и трябва да се помисли сериозно по уреждането на прожекции със специални програми от научно-популярни, документални или мултиплекционни филми. Възможности за това има. Те се подсказват и от самите зрители.

В работата за непрекъснато увеличаване броя на кинозрителите извънредно голяма роля играят местните киноорганизатори. Безкористното усърдие на тия най-близки приятели на киното в нашата страна, огромната полза от тяхното дело е достойно за истинскоуважение. Някои от тях ежеседмично водят в кинозалите по няколко хиляди зрители. Засега обаче техните усилия съвсем недостатъчно се стимулират и насърчават. Не са създадени почти никакви условия за заинтересованост на киноорганизаторите, за елементарно възmezдяване на тяхната добра воля. На обсъжданията уместно бе подсказана идеята за организиране на съревнование между киноорганизаторите. Реализирането на тази идея обаче в голяма степен зависи от различни стимули и форми на заинтересованост за киноорганизаторите. Уместно е в тази връзка да се направят усилия работата на киноорганизаторите по предприятия, учреждения, организации и т. н. да бъде третирана като важна обществена работа.

Такива са някои от въпросите, които се поставиха или подсказаха на обсъжданията. Тяхното обмисляне и правилно разрешаване безспорно ще тласне напред работата с филмите по киномрежата в нашата страна, значително ще доближи произведенията на киноизкуството до милионите кинозрители.

ТЕКУЩИ ВЪПРОСИ НА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

(Разговор с главния редактор на Централната студия за хроникални и документални филми в Москва Владимир Спиридонович Осминин.)

В разговор с творчески работници от Студията за хроникални и документални филми, на които бе гост, главният редактор на Централната студия за документални филми в Москва др. *Владимир Спиридонович Осминин* отговори на редица въпроси от организационен и творчески характер.

— Централната студия за документални филми в Москва е една от най-старите в Съветския съюз и най-голямата студия за документални филми в Европа — каза др. Вл. С. Осминин. — Всяка седмица ние пускаме по един киножурнал — годишно 52 киножурнала. Произвеждаме киножурнали за чужбина — около 12 годишно — и кинохроника за други страни. Освен това правим специални киножурнали за различни организации като например за пионерите — 12 годишно, за различни производствени области — 24 журнала годишно и т. н. Или общо нашата студия произвежда към 112 киножурнала през годината. Освен това ние произвеждаме и други 150 фильма, от които 15 пълнометражни и 135 късометражни.

Студията разполага със следните творчески кадри за работа: оператори 120, редактори 24, режисьори 36; в отдел „Кинолетопис“ — 50 души; отдел „Връзки с чуждите страни“ — 25 души. Ние правим обмяна на фильми с 43 страни в света.

Нашата студия е известна в Съветския съюз като челна студия в областта на усвояване на новата техника. Ние първи в Съветския съюз започнахме да въвеждаме звуковото кино, както и цветните филми. Ние първи създадохме в Съветския съюз кинопанорамата, а от миналата година създадохме един нов вид кинозрелище, така наречената кръгла панорама. Ние знаем как се прави сега тази кръгла панорама в други страни и особено в Съединените щати, но направихме кръглата панорама в Съветския съюз по-добра и по-евтина от тая на американците.

Общият състав на студията е към 1,240 души, включително техническите работници. В своята работа нашата студия поддържа връзки и се опира на 23 студии, които се намират в различните центрове на републиките или на големите области. Тия студии от своя страна получават помош от нашата. Днес в Съветския съюз към 24 студии се занимават с производство на документални филми.

В творческата си работа дирекцията на студията се опира преди всичко на художествения съвет, както и на творческите секции, на операторския съвет, в който членуват всички оператори и с кого работим най-дайно.

Ние се опираме също така и на постоянните редакционни съвещания, на съвещанията в творческите секции при Съюза на кинематографистите. Освен това всяка година през февруари или март провеждаме ежегодна творческа конференция, на която обсъждаме всички въпроси от областта на художественото творчество. Обсъждаме също така и всички резултати от работата ни през изтекла година. Такава годишна творческа конференция имахме сега насокро. Тя трая два дни. Направихме старателен преглед на резултатите от нашата работа, посочихме недостатъците и можахме да установим много добре какви проблеми трябва да разработваме, какви въпроси трябва да разрешаваме, видя се какви въпроси изобщо ни вълнуват.

— *А какви въпроси преди всичко ви вълнуват, какво не ви задоволява и какви са творческите търсения при вас?*

— Аз съм убеден, че тези проблеми, които вълнуват нас, са характерни и за работата на много други документални студии, а нձявам се, че тези въпроси вълнуват и вас.

Нека най-напред кажа какво не ни задоволява в нашата работа. Преди всичко — това еднообразие на жанровете на документалната кинематография. Повечето от нашите филми са от един и същ жанр, преди всичко информационни филми. А ние много държим на произвеждането на колкото може по-разнообразни произведения на документалната кинематография, които са един особен вид изкуство.

Още Дениз Аркадиевич Вертов, един от основоположниците на документалното кино, който сега в Съветския съюз е високопочитан иуважаван като начинател на хроникалните и документалните филми, съвършено правилно казващо на времето си, че като се държи сметка за езика на киното, който е език на живописния образ, ние трябва да създаваме такива документални филми, които да приличат на различните форми на изкуството, т. е. нашите филми да бъдат ту анекdoti, ту уводни статии, ту фейлетони, ту киноочерци, ту стихове.

И изхождайки именно от тази концепция на Вертов, ние считаме, че трябва да даваме максимално разнообразни по жанр филми. Поради това ние в последните години произведохме цяла серия от исторически документални филми, като например филма „Страници от великия живот“, „Великият Октомври“, „Незабравими години“, „Двадесетият век“ и други. Това са все жанрови филми, такива филми, каквито и вие правите, какъвто е например вашият филм „Петимата от РМС“.

Особено ценен жанр е историко-биографичният филм. Аз можах да видя и у вас цяла редица такива историко-биографични филми. В тези филми недостатъците продължават да се явяват, а ще се явяват и за въдеще, защото ако отстъпим един, като че ли неминуемо се появяват пък други.

В нашата студия произведохме и някои филми от пропаганден характер, като например „Крачай, седемлетка!“ и „Голямата дружба“. Вторият филм показва през какви етапи се е минало от XX конгрес на нашата партия до XXI й конгрес. Освен това ние сега трябва да дадем в производство нашия нов филм „Година първа“, в който ще направим преглед на резултатите, които са постигнати в работата ни през първата година на седемлетката.

Аз съчитам, че такива филми непременно трябва да произвеждаме, защото те са крайно необходими. Те ни позволяват да дадем възможност на зрителя да види огромните промени, които стават в нашата страна, да вижда голямото усъвършенствуване на живота, да съзре големите дела, които се извършват в нашата страна.

Трябва много да се мисли при създаването на такива филми, да се обмислят много неща. В „Крачи, седемлетка“ има художествено предаване на материали. Тоя филм у нас вече се нарича „филм-кинолекция“. Защо? Защото чрез него нашият зрител се запознава с много въпроси на нашия седемгодишен план, разбира какво представлява нашата седемлетка, какво ще се работи през нея и какво ще се постигне.

Направихме и няколко публицистични филма. Сега засега ние считаме, че е много важно нещо създаването на именно такива филми.

В нашия филм „На рейда“ се изобличава позицията на западногерманските власти, които готвят нова война и се въоръжават трескаво, които се водят от реваншизма и дават широк простор на своите реваншистки настроения.

В този филм убедително, с конкретни материали, със съвършено установени данни ние изобличаваме днешната германска военщина. Въобще нашият лозунг в работата сега е да изкарваме всичко наяве, да изобличаваме. Нашата цел е да водим борба срещу всички опасни кроежи, да блесне светлината на разума, да изобличим докрай тъмните планове на подпалвачите на война, да опровергаваме измислиците на враговете за нас, за нашия строй.

Такава цел си поставихме и с изработването на филма за посещението на Никита Сергеевич Хрущов в Съединените щати, когато той говори пред Организацията на обединените народи и изнася нашия план за разоръжаване.

Това са все филми, построени на документални материали. С този филм ние разкриваме необходимостта от разоръжаването и изнасяме идеята за спасяване на живота върху земята, за спасяване на човечеството.

Такива филми са много необходими в наше време. Кинопублицистиката трябва да бъде поставена практически в служба на задачите на нашата партия, за да изобличаваме чрез филма враговете. Тези филми трябва да бъдат призив към народите за борба за запазване на мира, за изобличаване на враговете на мира.

Но най-разнообразните по тематика филми, които всъщност по жанр са ед-

накви, това са, разбира се, киноочерците. Те са много интересни, много полезни и учат хората на много неща.

Най-главен и най-постоянен жанр у нас се установи, разбира се, филмът-кинохроника. В такива филми ние осветяваме най-важните събития и явления в обществения живот. Трябва да се каже, че при правилно и сполучливо художествено разрешение интересът към тези филми е много голям. Такъв е например филмът за посещението на Никита Сергеевич Хрущов в Америка. Този филм беше гледан буквално в целия свят с голям интерес. Най-напред той събра извънредно много зрители в Съветския съюз, а след това с огромен интерес бе гледан във всички държави на света. Ние пуснахме и други такива интересни документални филми като например филма за пребиваването на другаря Хрущов в Индия, както и за пребиваването му във Франция.

Ние трябва да произвеждаме колкото е възможно повече филми, които говорят на зрителя по различни проблеми, вълнуващи колкото е възможно по широк кръг хора, вълнуващи народите. Никога не трябва да забравяме, че в тази област сме първи помощници на партията. Ние не само трябва да изясняваме с филми редица обществени въпроси, но трябва да съумяваме същевременно и да надникваме дълбоко в живота, да поставяме остро и интересно дадени обществени въпроси и да подпомагаме партията във важната ѝ работа за превъзпитаване на хората в духа на патриотизма, да подпомагаме естетическото възпитание на народа.

Трябва да се замислим върху някои опущения, които сме допуснали досега във връзка със създаването на филми за естетическото възпитание на хората. Трябва чрез филми да разясняваме на зрителите как трябва да се гледа природата и светът, в какво е красотата на всички предмети, на всеки предмет поотделно, на някои особени неща в живота. Борбата срещу лошия вкус — ето една сериозна задача. Трябва да се опълчим решително срещу нехудожественото, трябва да осмиваме гроздото, да го посочваме, за да подпомагаме повишаването на естетическия вкус на народа.

— *Какво мислите по въпроса за метражта на документалните филми?*

— Проблемата за метража на документалните филми трябва да се смята вече за разрешена: 400—500 най-много 600 метра.

— *Появата на телевизията наложи ли някакви промени и нови изисквания към документалното кино?*

— По въпроса за киното и телевизията у нас имаше много остро разисквания, развиха се спорове и даже се появи специална теория за това, че поради голямото развитие на телевизията ще трябва киното и особено документалното кино непременно да умре.

Но ето че телевизията все повече се развива, а документалното кино от своя страна също така много се развива. Затова ние смятаме, че тази теория е из основа погрешна и че такава гледна точка на нищо не е обоснована. Сега телевизията в Москва се развива много бързо. Московската телевизия е вече осемканална, нейните зрители се увеличиха на девет милиона, тя навлиза все повече в живота и бита на народа. Но въпреки че по телевизията се предават редовно филми, въпреки че и там се документират събития, не се изменя положението на кинотеатрите, посещенията не намаляват, хората продължват да отиват да гледат филми и ще отиват още повече, разбира се.

На времето, когато се появи киното, мнозина започнаха да твърдят, че при наличността на филми и на кинотеатри обикновените, старите театри ще умрат. Киното се усъвършенствуваше, но и театърът се усъвършенствуваше. И както виждате, нито театърът е умрял, нито някоя друга форма на подобно изкуство е замряла, защото театърът получава все по-нови и по-интересни форми.

Също така, когато се появиха цветните филми, някои започнаха да пророкуват, че живописта ще умре, че хората ще престанат да гледат черните филми, че нецветният филм няма вече да се работи и т. н. И това не стана.

Сега пък някои започнаха да предричат, че телевизията ще унищожи документалните филми. Но можете да бъдете убедени, че и това няма да стане, защото в документалните филми има много и много неща, които никога няма да намерите в телевизията. Каквото и да бъде развитието на телевизията, безспорно е, че ще се развива и документалният филм. Затова ние трябва да търсим все по-нови и по-нови форми на работа в документалните филми, за да можем да извоюваме в още по-голяма степен правото на документалната кинематография като едно истинско изкуство, като самостоятелно киноизкуство. Само тогава наистина кинематографията и по-специално документалната ще се оформи като независимо изкуство от

телевизията. И пак искам да подчертая, че ние и тогава ще можем да показваме своите филми по телевизията, но всеки зрител би предпочел да ги види на нормален екран.

— *Какви са впечатленията ви от нашите документални филми и кинопрередли, които можахте да видите?*

— От филмите, които видях, аз идва до заключение, че вие сте отишли много далече във вашата работа. Създадените напоследък филми показват, че вие работите здраво, че сте отбелязали голям напредък в използването на всички средства, с които разполага документалната кинематография. Разбира се, всеки филм има свои предимства и недостатъци. Например мен не ми харесва в художествено отношение филмът за Васил Левски. Васил Левски е много голям ваш национален герой, а сценарно той е обрисуван много неизпълнено, в сценария и във филма е даден много научено. Филмът не го предава интересно, има нещо скучно, затегнато, ограничено. Според мене никак не е необходимо да отделяте голямо внимание на раждането на един велик човек. По-важно е да изнесете голямото в живота на човека, а не това, което е обикновено — всеки човек без друго се ражда и няма нужда да занимаваме зрителя непременно с появата на света на един велич човек.

Но аз пък не мога да се освободя от хубавите си мисли за вашия филм „Петимата от РМС“. Сценарият за тоя филм безспорно трябва да е бил хубав. В този филм вие сте постигнали доста много неща. Част от него се гледа като художествен филм, с голямо напрежение. Защо? Защото в него са заложени много добри драматургични елементи. Самият филм се спира на най-важните и на най-силните неща. Интересното в този филм е това, че той показва, че може да се направи един хубав филм и при отсъствието на действуващи лица. Може да се направи хубав филм и без да се използват актьори.

А какви са интересните технически особености на този филм? Това е преди всичко използването на звука. При това звукът се използва зад границите на кадрите. На екрана върви една поредица от картини. Звукът е зад кадрите, защото режисьорът е решил да разказва цялата обстановка, да я описва, а в това време зрителят като че ли вижда пред себе си цялата история. Той гледа едни картини, а звукът го насочва към други образи. И в това време зрителят забравя, че гледа тия на пръв поглед мъртви кинокадри, и в същото време може да почувствува всичко, което е било, да разбере събитията, които са свързани с живота на героя. Зрителят възприема точно това, което авторът на сценария и на филма са искали да му внучат.

Освен това в този филм е дадена прекрасна работа от оператора.

На трето място, монтажът на филма е много хубав. Такъв монтаж скоро не е даван във филми, които съм гледал. Тук има майсторство, разбиране, защото виждате как на места едно действие върви паралелно с друго. И когато зрителят гледа филма и слуша звука, той като че ли гледа две неща едновременно. В такъв случай лошият монтаж би раздвоил нашето внимание към двете паралелно развиващи се действия. Там е голямото майсторство: всъщност да даваш две събития и да бъдат възприети от зрителя едновременно.

Струва ми се, че този ваш филм заслужава много сериозен разбор и по него ние сигурно ще си поговорим с нашите кинематографисти в Москва.

Иска ми се да подчертая вашето израстване в операторското майсторство. То личи в кинопрередла и в някои филми. Особено искам да отбележа операторската работа на Георги Алурков в неговия филм „Шатрите горят“. В него на кръвен план много добре са показани отделните лица, героите, много добре се виждат лицата на циганите и особено на циганките, на циганските девойчета. Очевидно вашият оператор е работил с голяма любов тази своя работа. Той е заобикалял тези хора и ги е снял много добре. Много добре е разкрил и показал техния живот, както и постепенно оформяващото се у тях желание да напуснат сегашния си скитнически живот, да започнат да живеят оседнал живот като всички хора, да започнат нормално своята работа. Това е едно хубаво произведение на вашата документална кинематография.

Малко по-слаб е — сравнително, разбира се — другият филм — „Созополски рибари“. Този филм също така говори за една хубава операторска работа. Но аз бих желал да изтъкна, че в него няма онази свежест, която виждаме в „Шатрите горят“. И собственно казано, във филма „Созополски рибари“ няма ония детайли, които наистина красят първия филм.

На мен ми се струва, че и някои ваши филми имат общия недостатък, ка-

къвто забелязваме и в нашите филми: това, че и вие като че ли искате понякога в един и същ филм да вложите всичко, да разкажете всичко, което знаете, всичко, което има да се каже по дадена тема. Това, както казах, е и наша грешка. Ние и вие имаме време да поработим и над този недъг. Животът е пред нас, темите не се изчерпват по значение, много пъти можем да се връщаме към едни и същи теми. Няма защо на всяка цена да развиваме всички наши разбирания в един филм.

Няколко думи за вашия филм за Гвинея. Мен ми се струва, че той е много интересен по материал. И ние направихме един филм за Гвинея. Нашите оператори го снеха много добре и монтажът му стана много хубав. В него няма повторения, каквото виждам и някъде във вашия филм. Но въпреки тези повторения, струва ми се, че в много отношения вашият филм за Гвинея е по-хубав от нашия.

Защо и в какво е той по-хубав? Преди всичко много ми се харесва експозицията. На тази страна в нашия филм не е обрънато достатъчно внимание. Вие започвате много добре, като казвате на зрителя: ето има една такава страна на тоя свят, която се нарича Гвинея, ето къде се намира тя, каква е нейната природа, какъв е животът и ето какво става сега в нея. Приятно се гледа всичко и зрителят непрекъснато се обогатява от мисли. Освен това в този филм се показва много ясно всичко ново, което става след освобождението на Гвинея. Дадени са делата на новата власт, показва се какво е извършила тази власт за кратко време.

Преобладаването на обществените моменти във вашия филм е дадено ясно и дълбоко е подчертано, но според мен трябва да бъде още по-добре, ако беше поработено малко повече в заключителната част на филма, като не се смесват толкова много опия елементи, които оталичат зрителя в друга насока на размисъл, като например прекаленото даване на флората, фауната и т. и.

Добре е, че в този филм всичко се разказва просто, че всичко драматургически е добре дадено, че се повествува за Гвинея по един много увлекателен начин. Но вероятно би било много по-добре, ако всички научни сведения за природата на Гвинея се дадат по-рано, в началото на филма. Тук вече изпъква значението на работата на автора на сценария, на литературния работник, на редактора и след това на режисьора.

— Какво бихте ни казали специално за седмичния кинопреглед?

— Аз съм гледал ваши журнали в Москва и намирам, че те значително израснаха по качество. Те станаха вече доста интересни. Намирам обаче, че въобще вашият сюжети са по-дълго дадени.

Мене ми се струва, че вашият последен киножурнал (№ 28) е прекрасен по своето съдържание. В него материалът е великолепен и е добре подбран. Той отговаря на всички условия за кинохроника. Там например се дава част от речта на др. Хрушчов по разоръжаването. Дадено е едно късче от друг един филм, снет при речта на др. Хрушчов в ООН, в която реч със страшна сила е показано правилното отношение на Съветския съюз към всички врагове на мира, към всички вредители, които искат да объркват политиката. Кинопрегледите, които гледах, са общо взето, много добри. Разбира се, не е зле да се помисли повечко за съвързване на темите, за групиранието на материалите и киножурналите по теми. Няколко теми в един журнал могат да бъдат разпределени на групи и да бъдат обединени по групи.

*

Обобщавайки мислите си за документално кино др. Вл. С. Осминин припомни казаното от Толстой, че всяка творба е само тогава произведение на изкуството, когато открива нови страни на живота, че всяка книга е само тогава ценна, когато тя разкрива за читателя нещо ново, когато читателят във всяка книга намира онова, което го интересува, онова, което той досега не е прочел, когато писателят в книгата му е казал нещо, което той не знае.

А по същия въпрос Горки се беше обрънал към киноработниците със следните думи: „Вие трябва да разберете, че същината на живота трябва да бъде предадена във вашите произведения, че вие трябва да постигнете в този живот цялата истина и да казвате истината за живота и да я показвате така, че всеки човек да разбере, че пред него е това, което вижда в своето всекидневие, онова, което той е виждал много пъти, но той сега чрез вашето произведение го вижда вече по съвършено друг начин, както не го е виждал досега, както не го е забелязвал, макар то да е било пред него.“

Тези две изказвания са от голямо значение в нашата работа. Ние трябва да правим документалните филми така, че зрителите да виждат в тях това, което са виждали много пъти в своето всекидневие, но не са забелязвали неговата същина. В документалния филм трябва да се намери такава форма на показване на всекидневието на обикновения живот, че зрителят да забележи това, което е пропуснал да забележи, да види този живот по новому.

Разговора си с нашите кинодокументалисти Вл. С. Осминин завърши с думите:

— Накрая трябва да ви призная, че безумно ми се хареса България, че много харесах вашите хора и вашите филми. Аз имах много приятни срещи със скъпли за нас хора. Като се върна при моите другари, аз ще им разкажа за всичките много хубаво, което тук ми направи най-силно впечатление. Мога да ви уверя, че всички наши другари, които се завръщат от България, винаги потвърждават с каква голяма любов, с какво най-откровено радуши се отнасят всички българи към тях, към представителите на нашата култура. Това е доказателство за все по-голямото засилване на дружбата между българския и съветските народи, за засилващите се културни връзки между нашите братски народи. Това показва, че тази дружба всеки ден все повече и повече се заздравява, че ние все повече се опознаваме един друг, помагаме си един на друг — конкретно особено вие, българските и ние, съветските кинематографисти.

Из нашите студии

ПОДГОТОВКА ЗА 1961 ГОДИНА

В разговор с представител на редакцията председателят на сценарната комисия при Студията за игрални филми др. Емил Петров каза следното:

— За да се осигури ритмично производство на художествени филми през 1961 година, сценарният отдел при студията трябва да подготви и представи на художествения съвет до края на тази година десет сценария. С оглед на това са сключени договори и привлечени за сътрудничество автори, които работят интензивно и обещават в срок да завършат произведенията си.

На първо място трябва да споменем, че писателят Димитър Талев е поел ангажимент да напише сценарий за живота и делото на Отец Паисий. Реализирането на един художествен филм за Паисий ще съвпадне с двестагодишнината от написването и разпространението на първата българска история, коя-

то ще се чувствува по тържествен начин през 1961 година.

Със сюжет от нашия съвременен живот е написал сценарий Анжел Вагенщайн. Действието на разказа се развива в Мадан, герои са строителите на новия град.

Валери Петров е завършил сценария с условно заглавие „Летището“. На аеродрума в един крайморски град пътниците чакат редовния самолет. Закъснението му хвърля в тревога чакащите. Тези хора са най-различни: от генерала до дребния спекулант, от чужденца до детето на летеца от закъснелия самолет. Тревогата на очакването свързва тези хора. Авторът разкрива някои проблеми от техния живот, без да отива до голямо обобщение, но достатъчно поетично, живо и интересно.

„Приказката от златния сандък“ е

заглавието на новия сценарий на Бурян Енчев. От панамския кораб „Москито“ на едно наше черноморско пристанище слизат за едно денонощие цигуларката Дора Пейчева и нейният импресарио Тед Хил. Дора идва да види своя роден град, родната си къща, която е напусната преди 1941 година, когато е отишла да следва в чужбина. Тук тя се среща със своя приятел от детинство Тинко Видев, сега майор от МВР. Спомените от ранната младост възкръсват, но между Дора и Видев възниква тежък конфликт — цигуларката е дошла не само да види родната си къща, но и като агент на чуждо разузнаване. В напрегнат сюжет се решават тези лични и обществени конфликти.

Писателят Павел Вежинов пише нов сценарий със заглавие „Специалист по всичко“. Това е съвременна филмова комедия, един от трудните и малко застъпени сценарни жанрове. Авторът осмиava ония млади висшисти, които за да не отидат на трудовите обекти в провинцията, се отклоняват от своята специалност, като работят където намерят нещата, които никојо разбират, чито умeят. Такъв е и главният герой на комедията — млад, току-що завършил зъболекар, който става ту шофьор, ту бояджия, ту водопроводчик. Навсякъде покраи незнанието на професията той изпада в комични положения, докато пай-сетне намира своето истинско място в живота, за което е учил и завършил.

С една значителна и остра проблема — възпитанието и животът на нашата съвременна младеж — се е заливил сценаристът Христо Ганев, а писателят Ст. Ц. Даскалов пише отно-

во сценарий на селска тема под заглавие „Вяра“.

В пробиването на един тунел участвува понякога и смъртта, страхът от нея. Тя не съществува, бяга от онези, които не се страхуват. В строителството на тунела се очертават характерите на силните и слабите хора, тяхната любов, тяхната вяра. Това е сюжетът на сценария „Смърт няма“, който Тодор Монев пише по своя едноименен роман.

За живота в големия град, за отношенията на хората към труда и неговото огромно въздействие върху човешките характери, за прелома в съзнанието и бита и за новата по-висша нравственост, породена от повелите на живота и времето, пише сценарий Димитър Гулев под заглавие „Златната рибка“.

По писателя си „Царска милост“ писателят Камен Зидаров пише сценарий за художествен филм.

За новия бит и задружен труд на българите и българо-мохамеданите в родопския край пише Николай Хайтов, а младият белетрист Милчо Радев работи сценарий по повестта си „По троетоара“.

След известни преработки ще бъде пуснат в производство през следващата година и сценарият на Веселин Ханчев „Крали Марко“.

Върбан Стаматов в един филмов разказ пресъздава истинска случка от борбата на комунистите в нашия черноморски флот преди 9 септември.

Боян Дановски и Петър Славински пишат сценарий по книгата на Славински „Птици долят при нас“.

За киното работи и поетът Иван Пейчев по своята много нашумяла пиеса „Всяка есенна вечер“.

ОПРАВДАНИ ИЗИСКВАНИЯ

Дълго мислихме към кого да се обрънем с това писмо и най-сетне решихме да го напишем до редакцията на „Киноизкуство.“ Ние се интересуваме от филми, четеем и събираме доста филмови списания — „Филмови новини“ и „Киноизкуство“ (от българските), „Советский экран“, „Filmspiegel“ (от немските), „Film“ и „Ekran“ (от полските). Гледаме почти всички филми, които се прожектират по нашите екрани. От тях има такива, които особено се харесват на зрителите, които ти се иска да видиш не един, а няколко пъти. Но за съжаление повечето от тези филми се прожектират най-много две-три седмици след пускането им. По този начин не се дава възможност на всички желавщи да се запознаят с тях. Така например съветските филми „Необикновено произшествие“ (който се запомня с прекрасна постановка и игра на актьорите) и „Съдбата на човека“ (филм, който продължава да владее зрителя дълго след като е излязъл от залата) бяха пуснати за съвсем кратко време. Същото може да се каже и за филма „Звезди“, който имаше голям успех както на фестивала в Кан миналата година, така и във всички останали страни, в които беше прожектиран.

Хубаво било да се пускат по екраните и някои от по-старите филми като „Прелюдия към славата“, „Зовът на съдбата“, „Тя танцува само едно лято“, „Алтура“, „Големите маневри“, „Стършел“, „Отело“, „Къщата на спомените“, „Рим—11 ч.“, „Възнаграждение за страх“, „Каста дива“, „Кралят се забавлява“, „Тоска“, „Жервез“, „Сalemските вецици“. По този начин всеки ще има възможност да види пропуснатите по една или друга причина филми, а тези които са ги гледали, да ги видят отново.

Друго, за което искаме да Ви пишем, това е за така наречените филмови програми. В другите страни (Чехо-

словакия, ГДР, Полша) при излизането на всички нови филми се пускат в продажба илюстровани програми, посредством които зрителите се запознават със съдържанието на филма, а също така и с артистите, които играят в него. Не би ли могло същото да се внедри и у нас?

Освен това няма да е лошо, ако започнат да се печатат в отделни книжки сценарии на филми (не само български), които ще бъдат пускати по екраните.

Доскоро не се намираха почти никакви фотографии на артисти (особено на български). Това доста затрудняваше онези, които кореспондират с някого от чужбина и си обменят снимки. В последно време започнаха да излизат някои снимки на артисти, които са и похубави от предишните. Но те все още са недостатъчни, тъй като са в съвсем малко количество. Защо все още няма снимки на Андрей Чапразов, Ани Дамянова, Коста Цонев, Маргарита Дупаринова, Спас Джонев, Невена Коканова, Георги Георгиев и други? Освен това има доста млади надеждни съветски артисти, снимките на които също биха могли да се пуснат в продажба — В. Тихонов, Л. Хитяева, Ю. Белов, З. Кириенко, Г. Юматов, Ия Арешина, К. Столляров, Р. Нифонтова, М. Стриженова, В. Лайовой, а също така и френските артисти Жан Моро, Симон Синьоре, Фр. Арнул, Паскал Пети, италианските Алида Вали, Марчело Мастроиани, Силвана Мангано, Силвана Пампанини, Виторио де Сика, Джина Лолобриджида, Росано Браци и други.

Надяваме се, че желанието ни, което е желание и на много други кинолюбители, ще бъде удовлетворено.

Цветанка Ст. Йоцова и Виктория Ев. Лакова

VI ж. п. секция, Зах. ф-ка
София 9

ЗА ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

Във връзка с навършване 50 години от започване на българското филмопроизводство и написване труд върху историята на българското кино редакцията помества работна програма за периода от проникване на киното в България до началото на родното киноизкуство (от 1897 г. — 1910 г.). Програмата е съставена от др. Ал. Александров.

Редакцията се обръща към всички читатели с молба да изпратят съсите бележки по програмата (уточнения на заглавия, дати и имена, сведения за други филми и пр.) с цел да се съберат по възможност най-точните данни за историческото развитие на българското кино.

В следващите броеве на списанието ще продължим отпечатването за обсъждане от читателите на останалите части от програмата и други материали.

ЧАСТ ПЪРВА

Киното в България до установяването на монархо-фашистката диктатура на 9 юни 1923 година.

Глава I

Киното в България до началото на отечественото кинопроизводство.

(1896—1910)

Обща характеристика на политическото положение и култура на България през този период.

Изобретяването на киното — резултат от развитието на науката и техниката през 19 век.

Предшественици и разновидности на кинематографа в България: магическият фенер, стереоскопът, мутоскопът и т. п. Спомен на Вазов за един от тях в разказа „Учител по история“. Описание и употреба на тези апарати и тяхното културно значение.

Появяването в България на „кинематографа“ на Люмиер. Характеристика на филмите на Люмиер, дадена в 1896 г. от М. Горки. Определение от М. Горки на особеностите на киното, предвиждане на огромните възможности на новото изобретение.

Предсказанието на великия писател, че кинематографът, преди да послужи на науката и да помогне за усъвършенствуването на хората, ще послужи на Нижниноградския панайр и ще помогне за популяризиране на разврата. Потенциалните възможности на киното като най-демократично изкуство и противонародното му използване от капитализма.

Неблагоприятните условия за развитието на киното в капиталистическа България.

Първите кинопрожекции в България от чуждестранни кинопътешественици. Прожекция на Люмиерови филми в Русе през февруари 1897 г. „Кинематограф“ в София през пролетта с. г. на „Александровска площад“, отзиви в печата за него. Представяне на 9, 10 и 11 април 1900 г. на „Делото Драйфус“ в кафене „Булевард“ в София. Описание и анализ на филма и политическият му резонанс у нас

Появяване и дейност на първите подвижни кинематографи, собственост на български граждани. Съобщение на в. „Работнически вестник“ от 26 септември 1902 г. за кинематографа на Хр. Арнаудов от Хасково. Спомени на писателите К. Константинов и Д. Сяров и на актьора Н. Балабанов за първите кинопредставления в провинциалн градове.

Кинематографическите снимки на английския журналист Чарлз Нобл в Македония, Рилски манастир и София през есента на 1903 г. Представянето им от Нобл в София и провинцията през февруари и март 1904 г. Големият интерес към тях от страна на граждани.

Вторично посещение в България на Чарлз Нобл през юли с. г. и представяне на „сцени от руско-японската война“.

Други кинопредставления на чужденци в България през следващите години:

Показане на „картини с кинематограф“ на представленията на Делон и Бенита в „Славянска беседа“ на 23 и 24 април 1905 г.

Гостуване на американския „театър „Биоскоп“ в София през м. октомври с. г. Репертоар на биоскопа. Скандалният „успех“ на филмите му с порнографско съдържание.

Представления на „кинематографа на „Братя Пате“ в салона на „Славянска беседа“ през септември 1907 г. Отзиви в печата за тях.

Възникване на първите стационарни кина в България. Установяване на „Електро-биоскоп“ на Бански площад през м. септември 1904 г. с ежедневни вечерни прожекции.

Откриване на кинематограф в локала „Нова Америка“ с редовни вечерни прожекции от м. ноември 1907 г.

Откриване на „Гранд Биоскоп Електрик“ на Владимир Петков в „павилиона“ на ул. „Мария Луиза“ на 5 юли 1908 г. Описание и репертоар на това кино. Прожектиране в него на „говорящи картини“ и „колорирани“ филми.

Използване на кинематографа в програмите на градински увеселения, веселинки и т. п.

Тържественото откриване на първия специален кинотеатър у нас „Модерен театър“ на 4 декември 1908 г. История на построяването на кинотеатъра. Описание на откриването му и вътрешната му обстановка. Програмация и репертоар на „Модерен театър“. Устройване от „Модерен театър“ на първите кинопредставления за ученици през януари 1909 г. Прогресивно значение на тези прожекции за издигане на културата на софийските учащи се.

Откриване на кинематографа „Аполо-театър“ на инженер И. Гайдушек през пролетта на 1909 г. Описание и репертоар на кинотеатъра. Прожекция на първите филми-опери в „Аполо“, синхронизирани с грамофонни площи. Откриване от „Аполо“ на първото лято кино у нас през м. май 1909 г. Описание на летния кинотеатър.

Откриване на първите стационарни кинематографи в провинциалните градове. Кинематографът във варненския театър „Хаджи Панако“ (1907). Кинематографът „Независима България“ във Варна (1907). Кинематографът в Плевен (впоследствие „Одеон“). Кинематографът в хотел-ресторант „б август“ в Пловдив (1909). „Гранд Биоскоп“ на Г. Р. Цанков и Д. Р. Косев в Русе (1910).

Реакционният характер на чуждестранните филми, демонстрирани в България през 1896—1910 г. Пропаганда в тези картини на религиозни идеи („По пътя на кръста“), класов мир. Задача на репертоара: да отвлича масите от обществената борба.

Краен примитивизъм на художествените форми и изразни средства на ранното буржоазно кино (мелодрами, комични картини, „изгледи“, хроники). Изказване на Ленин за киното в 1907 г.

Представяне на реалистични и прогресивни филми през този период. Прожекцията в „Модерен театър“ на „Испанско политическо убийство, екзекуцията на Ферер“, демонстрации на демократичните зрители по време на прожекцията.

Проникване на първите руски филми у нас („Димитър Донски“, „Възкресение“ и др.) Културната и възпитателна роля на някои от прожектирани руски филми. Огромният успех на документалния руски филм „Лев Толстой в Ясна поляна“.

Положителното естетическо въздействие на някои френски художествени

филми в репертоара на нашите кинотеатри („Дамата с камелиите“, „Убийството на херцог дъо Гиз“ и др. от серията „Филм д’ар“).

Познавателното значение на някои „изгледи“ и хроникални филми („Пасъровият институт в Париж“, „Една разходка из стария Рим“, „Град Париж“, „Животът в морето“ и т. п.)

Еволюция на кинорекламата през този период: афиши, съобщения във вестниците, обявяване програмите в печата, къси анотации и оценки на филми, рецензии.

Поява и развитие на търговията с филми и апарати. Преминаване от системата на покупко-продажба на филми към даването им под наем. Сключване на специални договори за постоянна доставка на филми от някои европейски фирми (договорът на „Гранд Биоскоп Електрик“ с „Пате Фрер“ в 1908 г.). Закупуване на монополното представителство за търговия с филми в България и Македония на „Пате Фрер“ от „Модерен театър“ в 1909 г.

Откриване на представителства на чужди фирми за продажба на кинематографи (магазин „Перлов“ на В. Д. Бешев — „Представителство на френски фирми и фабрики в София“, 1906 г.)

Задълж

СИМЕОН А. СИМЕОНОВ

(оператор)

ВЪЗПОМЕНАНИЯ В 16 КАДЪРА/СЕКУНДА

Има вече доста писано за създаването и развитието на българския филм, има и опит за написване на неговата история, все по-често статии се появяват в ежедневния и периодичния печат. И несъмнено в близко бъдеще нашите киноисторици ще създадат сериозен труд, в който историята на българския филм ще бъде хронологично, систематично и обективно изложена.

Това, което желая да разкажа, са само лични впечатления и спомени от юношеските години на нашето кино, от 25-те години насам, от времето, през което бях заразен от филмовия баций. Ще разкажа някои тъжни, но и забавни случаи, които характеризират една епоха в развитието на българския филм.

Какво бе състоянието на българското кино към 1925 година? Единственото солидно акционерно д-во „Луна-филм“, създадено по времето на Стамболовски, не съществува вече. То бе реализирано към 1922 г. един много добре издържан във всяко отношение филм „Под старото небе“ по Цанко Церковски с режисьор Н. Ларин и оператор Шарл Къонеке (работил по-рано в „Пате“), и двамата руски емигранти. Участвуваха известните тогава артисти Златан Кащеров, Мила Савоева, един многообещаващ млад дебютант — Никола Балабанов, Петко Чирпанлиев и др. Филмът се отличаваше с хубавите си снимки, на много места виражирани

и оцветени, със стегнатата и относително сдържана игра на артистите, която рязко се отделяше от всичко видяно дотогава. Филмът има заслужен успех и „Луна филм“ пристъпи към втората си продукция „Виновна ли е?“. Но 9 юни 1923 година сложи завинаги край на това производство. Последвалата епоха на мракобесие върна българското филмово творчество жестоко назад, в стадия на първите пионери-търсачи.

Само Васил Гендов от време на време правеше по някой филм („Дяволът в София“, „Бай Ганьо“), но изобщо игрални филми се произвеждаха малко, в най-добрния случай по един на две години. Производството на хроникални и документални филми бе малко по-интензивно. То се поддържаше изключително от неколцина оператори, които работеха по поръчка и по собствена инициатива.

Филмовият оператор от преди 30—35 години бе едно наистина странно същество. Прегърбен под тогава на тежка и обемиста камера, прикрепена на масивен дървен триподник, тежащи не по-малко от 30 кг, метнати на едното му рамо, а на другото препасал грамаден кожен куфар с касети, компендиума и други прибори, той неуморно тичаше от едно място на друго, за да заснеме най-интересния момент на събитието или тържеството. Защото тогава едно събитие се снимаше само от един оператор и ясно е, че за да направи що-годе интересен репортаж, той трябваше да прецени предварително най-подходящите места за снимки, да тича и пристигне преди събитието. Впрочем от физическата му издръжливост зависеше дали той ще заснеме нещо интересно или не. Понякога операторът даваше на някой запален по киното гимназист да му носи тежкия куфар с принадлежностите и младежът, възхитен от оказаната му висока чест, тичаше подире му, горд, че хората ще го считат за негов помощник.

За да бъде пълен портретът на тогавашния оператор, трябва непременно да се спомене, че у него имаше известна доза кокетност и изисканост в облеклото. Почти всякояка операторът беше облечен в добре скроено спортно сако в модни, малко крещящи десени, с широки голф панталони, дебел шарен пулover, пъстри вълнени чорапи и елегантни спортни обувки. На главата си той винаги носеше касет, обикновено от същия плат на сакото, който поради неудобствата за гledане през визира той постоянно бе принуден да избутва нагоре, над челото си или просто го обръщаше назад с козирката. Тоаletът, разбира се, неизменно биваше комплектуван от една майсторски завързана връзка папийонка в ярки цветове.

Но зад тази малко екстравагантна външност се криеше непоколебима воля за постоянно професионално усъвършенствуване и любознателност към всичко ново в областта на кинотехниката. Такива са останали в паметта ми незабравимите скъпки образи на първите наши оператори-пionери Христо Константинов, Ангел Темелков и Апостол Василев — всички сега покойници. По стара Люмиерова традиция те бяха започнали като киномеханици прожекционисти, като постепенно бяха преминали към снимане на филми, но още дълги години те не напуснаха окончателно прожекционната кабина. И тримата бяха самоуци. Това, което знаеха, бяха го научили постепенно, от разни чуждестранни наръчници, ръководства по фотография и кино, а също и самите те бяха открили никой от тънкостите на занаята си. Всичко, което знаеха, те ревниво криеха един от друг и всеки беше уверен най-чистосърдечно, че притежава най-добрите рецепти, че владее и познава най-сигурните похвати за правене на най-хубави снимки, проявители и позитивни копия. Защото по онова време всеки оператор беше лаборант, копист и монтажист, а понякога и разпространител на своите филми. За оператора камерата беше нещо свещено и той с истинска майчинска любов се грижеше за нея. Тя бе единственото му имущество и източник за препитание, цялото си свободно време той посвещаваше на нея. И колкото по-стара и по-старомодна беше камерата, толкова по-страстна беше обичта му към нея. А камерите с изключение само на една — тази на Хр. Константинов — наистина бяха чудновати музейни находки, произведени през героичните времена на детските години на киното. Най-оригинална беше камерата на Ангел Темелков, „Анжело“, както го наричахме ние (вероятно защото беше есперантист). Това бе един странен хибрид на камера „Гомон“ от преди 1910 година, съчетана с части от други апарати и такива, добавени и построени от самия него. Касетите бяха измайсторени от филмови тенекиени кутии, а отзад стърчеше една дълга тънка тръба, служеща за визир. Няколко години по-късно Темелков си построи сам една добра камера, но преждевременната му смърт не му позволи да я използува. А. Василев работеше със сравнително по-добра камера „Пате Фрер“, собственост на „Модерен театър“, с която се снимаха повечето

пъти надписи за неговите филми. Безспорно най-изтъкнатият от всички беше Христо Константинов, чийто престиж се дължеше на модерната му камера „Дебри Парво“, с която бяха заснети повечето български филми до 1930 година. Константинов имаше истински култ към своята камера и не веднъж съм го виждал как преди и след снимки внимателно я почиства, смазва и полирва, как я милва и ѝ говори като на одушевено същество. Ликвидираното през 1923 година акционерно д-во „Луна филм“ имаше също една прилична камера „Дебри“, но от много по-стар модел, може би от 1915 година. По-късно тя бе откупена от Стефан Петров, който откри лаборатория за филмови надписи. За чест на камерата на Константинов и тази на „Луна“ и двете до днес още достойно служат на нашето киноизкуство! С тях се снимат всички наши рисувани филми и би било време техническото ръководство на кинематографията да помисли да пенсионира тези ветерани и ги изпрати в музея на киното. Особено камерата на „Луна“ представлява музейен интерес и 75-годишният крупен индустрисъл на киноисторъжения Андре Дебри би изпитал истинска радост, ако узнае, че една от първите камери, конструирана в работилничката за оптически уреди на баща му, е все още в експлоатация.

Лабораторната обработка на филмите беше от най-първобитните, чисто по люмиеровски. Проявяването ставаше най-често, като филмът се нарязваше на парчета от по 15—20 метра, биваще навит на дървени барабанчета, които се по-таяха и въртяха в корита, подобни на тия за пране, в дъното на които бяха наletи по няколко литра проявител или фиксаж. След съответното измиване под чешмата филмът се навиваше на по-голям дървен барабан и се оставяше да съхне. Тази примитивна обработка даваше и своите отпечатъци. Филмите бяха с петна, мигаха на екрана, бяха неравно проявени и всичките полепени прашинки по лентата през време на сушенето ѝ се откопирваша на позитива във вид на светкащи бели точици, много неприятни за зрителя. Проявяването на рамки, което е много по-съвършено, беше немислимо поради голямото количество проявител, което е необходимо при този метод, но постепенно то все пак се наложи. Едва след 1928 година Министерството на просветата откри към ученическото кино (на мястото, където днес се намира телефонната палата) една малка, но сравнително добре уредена кинолаборатория, където проявяването се извършваше на рамки с капацитет 60 метра.

Копирна машина имаше в „Модерен театър“, в тавана на който беше инсталirана малка лаборатория с барабани, а също и в лабораторията за филмови надписи „Арс“, собственост на руските емигранти Назаров и Смирнов. Но това бяха машини съвсем остарели и износени. В много случаи снимачната камера се използваше за копиране на позитиви и даваше задоволителни резултати. Но когато се правеше игрален филм, режисьорът, който беше почти винаги и производител, предпочиташе да замине заедно със заснетия негатив за чужбина, където се извършваше проявяването на лентата и копирането на позитива. Филмите имаха по-приличен вид, а също и престижа, че са работени в чужбина. Васил Гендов, който държеше извънредно много филмите му да са чисто проявени, години наред не отстъпи от тази традиция. Все пак след 1928 година лабораторната обработка значително се подобри и няколко игрални филма бяха изцяло проявени и копирани у нас, между които и „След пожара в Русия“, продукция на лабораторията за надписи „Арс“, който в техническо отношение бе добър и обнадеждаващ.

След 1925 година се забелязва едно раздвижване във филмовия живот. На филмовия ни небосклон се появяват неколцина млади: Васил Пощев, Борис Греков, Йохан Розев, Васил Бакърджиев (възпитаници на киношколата, открита някога от старата „Луна“), а по-късно и Александър Вазов. Всички бяха готови да дадат мило и драго, за да създадат филми, но за филми бяха необходими капитали. В повечето случаи няколко запалени идеалисти се събраха, правеха „социете“ — както се изразяваха те — или дори кооперация, регистрирана по всички закони. Така например през 1928 година бе основана кооперация „БЕКЕ-филм“ (Български кооперативен филм), финансиран от Дразмахленската популярна банка. Кооператорите-кинопроизводители с големи усилия и трудности успяха да създадат филма „Под орловото гнездо“. Филмът нема заслужения материален успех, тъй като можа да бъде прожектиран едва през лятото на 1930 година, през горещите месеци, когато кината се посещаваха най-слабо, а също и поради сериозната конкуренция на говорящия филм, който беше вече завладял екраните. И нещастните кооператори, всичките все трудови хора, получиха запори на заплатите си и останаха да плащат задължения към банката до края на живота си. Не бе

по-добро и положението на „индивидуалистите“. Васил Пошев ипотекира къщата си, за да постави филма „Най-вярната стражка“ по разказа на Йордан Йовков с участието на видни наши театрални артисти — Вл. Трандафилов и др., — но къщата му бе глътната от ипотекарната банка, понеже филмът не можа да покрие разносните си. Друг един наш кинорежисьор от това време, който произхождаше от видно и заможно семейство, при всеки свой филм губеше по един или два апартамента. Единствен, струва ми се, бе Васил Гендов, който не губеше или губеше по-малко. Това се дължеше може би на обстоятелството, че той имаше големи организаторски способности, че филмите му бяха на съвременна тема, че ги правеше със сравнително малки капиталовложения и сам ги експлоатираше и разпространяваше в провинцията.

Когато един режисьор бе намерил или осигурил необходимите капитали за реализирането на замисления от него филм, най-често по негов собствен сценарий, той пристъпваше към преговори с оператора. Тези преговори обикновено се водеха при чашка вино в галерията на затътенния и опущен аперитив „Охрид“ на ул. „Леге“, който бе един от рода клуб на първите филмови дейци. Преговорите винаги завършваха положително и се свеждаха до даването на оператора един незначителен аванс и обещания за щедър процент от предполагаемите блестящи приходи. Артистите биваха ангажирани приблизително при същите условия, както и операторите. Някои от тях бяха дори готови да играят без какъвто и да е хонорар, само да се видят и бъдат видени на екрана, което безсъмнено допринасяше за увеличаването на популярността им.

Ако снимките трябваше да са извън София, труппата заминаваше на експедиция, но в повечето случаи за икономия се гледаше снимките да се правят в околностите на столицата. Излишно е да се казва, че работна книга почти никога нямаше. Обикновено режисьорът се ръководеше по отбелязаните от него в една тетрадка разни знаци, съкращения и цифри, които бяха понятни само за него. Не бяха редки и случаите, когато дъги операторът и артистите не знаеха какъв е сценарият и какво въобще изпълняват. Режисьорът казваше например на оператора да постави камерата си тук или там, да кардира едър план на даден артист, а на последния обясняваше какво трябва да изиграе. След една или повече репетиции режисьорът даваше сигнал за снимка, операторът завъртеше манивелата на камерата си и я въртеше колкото е възможно по-равномерно, тананийки си на ум една маршова песен, при ритъма на която трябваше да поддържа необходимия каданс от 16 кадъра в секунда.

Някои режисьори считаха за особено изискано да си служат с немска терминология и често се чуваха гръмки команди като „Ахтунг, Ауфнаме — Лосс!“... следвани след малко от едно звучно „Стоп!“ Това „Стоп“ се даваше много настойчиво и рязко, понякога със свирка, да не би операторът да извърти един-два оборота повече и по този начин да изхаби излишен метраж. Защото материалът трябваше да се пести! Филмовата лента беше скъпа, мъчно се намираше на пазара и често един филм биваше засниман на материали от най-различни марки, сортове и емулзии. Снимаше се 1:1, дори 1:0.8! Никога не ставаше дума да се преснима втори и трети дубъл. При неудача в играта на артистите режисьорът разчиташе на корекцията, която ще извърши при монтирането на филма. И един игрален филм се заснимаше с 1800—2000 метра негатив. Към филма се прибавяха 300—400 обяснителни надписи, снети на позитивна лента (която беше три-четири пъти по-евтина от негативната лента), и така се допълваше необходимият метраж до 2000—2200 м. Понякога литературното съдържание на тези надписи беше твърде претенциозно и надуто. Така например пред сцената, където героят трябва да бъде въвлечен от лоши другари в комарджийницата, се появяваше текст, въдъхновен от Дантеvia „Ад“: „О, вий, що прекръзвате тоз праг — надежда всяка оставете!“, или пък — сцената с нощните гуляйджии беше предшествувана от надпис: „Тия, за които нощта беше ден, а денят — нощ...“

В един български филм с цел да бъде той удължен на екрана — все в надписи — се даваше почти цяло едно стихотворение на Иван Вазов.

На външни снимки се отиваше обикновено с открито такси, наето за цял ден от пиацата. Целият колектив се натъпкваше вътре заедно с апарати, куфарчета с костюми и грим, а блендите се скочаваха и прикрепяха както може зад калниците на колата, където се залостяше винаги и ставивът на камерата. В една кола се сместаваха като по чудо до десетина-дванадесет души и шофьорът с усилие едва успяваше да затвори вратата, след което се тръгваше към обекта.

Понякога на таксито биваше поставен с рекламна цел голям плакат със заглавието на сниманият филм, а дори и знаме с фирмата на „продуцента“.

Пристигнала на мястото за снимки, трупата набързо се приготвяше за работа. Докато операторът монтираше камерата си на триножника, артистите започваха да се обличат и мажат с грим, а режисьорът оставаше в колата, за да се справи и посъветва с тайнствената си тетрадка. Когато всички бяха готови, пристъпваше се към снимане. Тъкмо тогава обаче операторът започваше да се взира загрижено в небето с кисела гримаса. Дълго съзерцаваше той простора, после вадеше от портфейла си експозиционни таблици, по които трябваше да определи оптималните снимачни условия, и се задълбочаваше в сложни изчисления. Тогава не съществуваха още електросветломери и определянето на блендата на обектива се правеше по многообразни и сложни таблици, в които трябваше да се вземат предвид часът, в който се снима, сезонът на годината, сниманият обект, цветът му, разстоянието му от камерата и какво ли не още. След като определеше условията, при които ще се снима, а това не беше така бързо и лесно, операторът заявяваше, че е готов. Но имаше и случаи, когато той, за да повиши авторитета си, проявяваше и малко педантизъм. Във вестникарски репортаж по снимането на един филм между другото се казваше приблизително следното: „Операторът Хр. Константинов, след като изчисли внимателно светлината, заяви, че може да се снима точно след един час 22 минути и 43 секунди“¹ Режисьорите, които разбираха малко (или нищо) от фотография, безропотно се подчиняваха на изискванията на оператора, чито мнения биваха винаги „табу“.

За да се повиши интересът на публиката към филма, необходима бе пропаганда. Но производителите-режисьори, както казахме вече, се стремяха да правят възможно най-големи икономии и нямаха излишен бюджет за платени реклами статии във вестниците. Все пак българските филми не оставаха съвсем нерекламирани. Постъпваше се по два начина: поканяваше се да пристъпва на снимки някой репортер от жълтата преса (в. „Утро“ или „Зора“) и вечерта биваше порядъчно почерпен от режисьора и оператора. В зависимост от броя на изпитите шишница ракия или вино в колоните на вестника се появяваше някоя по-дълга или по-къса дописка-интервю, но винаги със сензационно заглавие за „първия български филм“,... който е такъв и такъв. Тогава всеки български филм беше винаги обявяван за „първия“ — първия битов, първия социален, първия кинороман, първата кинокомедия, първия военен, първия художествен — все първия по нещо! Такава беше модата. Другият начин за рекламиране на филма беше по-цветист. През най-оживения час на деня колата с трупата пристигаше внезапно и спираше на някой кръстопът в центъра на столицата (а понякога и в провинциални градове), да речем ча пресечките на бул. „Дондуков“ и улиците „Леге“ и „Търговска“, които в обедните часове бяха най-многолюдни. Поставяше се камерата, блокираще се движението и се провеждаше снимането на някоя сцена от филма. За късо време се набираше необикновено голяма тълпа любопитни, които се натискаха да видят как се прави филм. Зрителите гласно правеха коментарии, чуха се одобрителни, неодобрителни и скептични забележки като „Българска работа“...!, „Киноманияци...!“, „И ние ли сме се запретнали да правим филми“ и т. п. Понякога по нареждане на режисьора операторът насочваше камерата си към настъблите се. Тогава веднага всеки заемаше най-изгодна поза избутваше се колкото може по-напред с надежда да бъде по-добре заснет. Уви, например надежди, тъй като тези снимки се правеха с незаредена камера. След като този снимачен парад завършваше, апаратът се приблиряше и трупата се набърскаше отново в таксито и отиваше на друг кръстопът, за да повтори същата игра Ефектът от тия „празни снимания“ беше голям, тъй като всичките тия зяпачи които си мислеха, че са снети на филм, бяха безвъзвратно осигурени като публика и щяха да си купят билет, за да се видят на екрана.

Вътрешни снимки се избягваха или правеха твърде малко поради липсата на каквито и да са павилиони, осветителни тела и най-елементарни съоръжения. Когато сценарият налагаше на всяка цена да има вътрешни снимки, най-често се прибягваше до използването на театрални декори, които се монтираха в някой двор на открито. Убедителността на декора зависеше изключително от времето — да няма вятър, който да разклати рисуваните на платно стени и врати. А, уви, това се случваше твърде често! Във филма „Под орловото гнездо“ вътрешните снимки се проведоха в „масивен декор“, като за целта бе използвана една стара

¹ Цитатът е съвсем условен и по памет. (Бел. авт.)

полуразрушена селска къща. Покривът бе махнат и една от стените съборена, което позволяло свободното проникване на светлината и възможността за известен по-сложен мизансцен при снимането. За осветление служеше само слънцето, понякога отразявано и насочвано чрез рефлектори, състоящи се от големи дървени рамки с опънато на тях бяло харис, далечни предшественици на съвременните бленди със станиол. В някои случаи слънцето се отразяваше и с огледала, взети набързо в заем от съседите. Немалко откачени гардеробни врати с огледала са били първите осветителни тела на родната ни кинематография. Във филма „След пожара в Русия“ операторът постигна забележителни светлинни ефекти, като успя да „вкара“ с помощта на огледала слънчевата светлина чак в един рудник.

За истински нощни снимки не можеше и да става дума, а когато те бяха неизбежни, постъпващи се както въобще бе се постъпвало по времето на немите филми от 1905 година. „Нощна сцена“ се снимаше при пълна слънчева светлина, а позитивното копие се боядисваше със синьо-виолетова анилинова боя. Така горедолу сцената биваща приемлива за зрителя като нощна, но това довеждаше и до доста забавни случаи. В една такава „нощна сцена“ в дъното на кадъра можеше да се види как кокошки спокойно кълват по бунището в двора или се разхождат по улиците, а това, разбира се, в никакъв случай не беше от естество да повиши убедителността на картината въпреки старателно и хубаво боядисания в синьо позитив. Но на любеещите се от вътъра театрални декори, а също и на пощните разходки на кокошките публиката не обръщаше особено внимание и не реагираше, тъй като вероятно не бе станала още твърде взискателна. А може би и заради това, че все пак се отнасяше с доброжелателна снизходителност към първите филми на нашите възторжени пионери.

Чак след завършването на снимачния период се пристъпваше към проявяването на заснетия негатив. Този метод на работа не един път е правил неприятни изненади на режисьори и оператори. Откриваха се непоправими грешки, слабо или преекспонирани негативи, воалиран материал и др. Тогава режисьорът си скучеше косите от яд и мъка. Един подобен неприятен сюрприз разори завинаги Васил Пошев.

Режисьор, оператор и артисти бяха заминали на експедиция в едно балканско село, където трябваше да правят снимките за филма „Най-варната стражка“. В продължение на няколко месеца изглеждаше, че всичко върви като по вода. В. Пошев бе ангажиран за оператор един чужденец, твърде се гордееше с него и имаше такова доверие, че му бе дал на ръка необходимите суми за закупуването на негативната лента. Чак когато експедицията се завърна в София и се пристъпи към проявяването на негативите, настъпи катастрофата. Оказа се, че по-голямата част от филма е заснет на позитивен филм!

Мошеникът-оператор бе получил пари за негативен филм, а вместо такъв бе купувал позитивен, който бе много по-евтин. Хитрецът си бе сложил разликата в джоба, но с тази недобросъвестност той провалил филма. Сниманите на позитивен филм сцени бяха без никакви подробности, невъзможно контрастни и лицата на актьорите, силно осветени от слънцето, бяха бели като вар, а когато минаваха в сянка — по-черни от най-черния негър! В един общ план, където се виждаха препускащи на хоризонта турски бashiбозуци, белите им чалми и лицата им напълно се сливаха с небето и изглеждаха като конници без глави. Филмът бе напълно компрометиран и едва можа да бъде игран в едно третостепенно софийско кино, а в провинцията мина съвсем незабелязано и безславно.

Това бе и един от последните наши неми филми и краят на един етап от развитието на българския филм.

(Следва)

Исторически календар

КИНОЛЮБИТЕЛСКОТО ДВИЖЕНИЕ В БЪЛГАРИЯ ПРЕДИ 9 СЕПТЕМВРИ 1944 г.

[10 август 1924 г.]

В Ямбол се организира първият провинциален клон на Дружеството на кинолюбителите в България (ДКБ). Дейността на това дружество представлява несъмнен интерес за съвременните кинолюбители.

През пролетта на 1924 г. в списание „Нашето кино“ започват да се печатат писма на читатели, в които се предлага да се създаде дружество или съюз на кинолюбителите. Редакцията на списанието подема тази идея и започва усилено да я пропагандира. В скоро време найните усилия се увенчават с успех. На 20 юни с. г. в София се основава „Дружество на кинолюбителите в България“ със 70 членове-учредители. На 27 с. м. се свиква учредително събрание, на което се избира ръководство на дружеството и се изработва уставът му. За председател на настоятелството на дружеството е избран главният редактор на „Нашето кино“ Пантелей Матеев (Карасимонов), бъдещият поет-комунист, а за членове на настоятелството – няколко студенти, артисти и пр., между които и известната тогава в чужбина българска киноактриса Елена Корчева.

В устава на дружеството е определен характерът му на „културно-просветна“ организация, имаща за цел: да сплоти всички, които се интересуват от кинематографа, в духа на приятелството и просветното общуване; да ратува за приложението на кинематографа във всички области на живота в нашата страна като средство за възпитание и образование; да спомага за правилното разбиране на киното като изкуство; да пропагандира идеята за полагане основи на национална филмова индустрия в България; да подкрепи морално и по възможност материално всяко сериозно начинание за национален филм.

За постигане на тези цели дружеството предвижда в устава си разнообразна дейност: урежда сказки, беседи, киноутра, забави и пр.; основава клуб с библиотека и читалия; устройва посещения в чуждестранни филмови ателиета; основава фонд „Стипендии“ за изпращане даровити свои членове в странства да изучат филмовото изкуство като режисьори, артисти, технически персонал и др.; основава фонд „Клуб на кинолюбителите“, когато дружеството намери за необходимо, ще устрои курсове за теоретическо и практическо изучаване на кинематографията.

Членовете на дружеството са се делили на действителни, спомагателни и почетни, всеки от които плаща членски внос и притежава особена членска карта и дружественна значка.

Най-после в графата „Общи положения“ в специален чл. 52 е било изрично указано, че „най-строго се забранява прокарването на каквато и да е партийна и политическа тенденция между членовете на дружеството. Провинените се изключват завинаги по решение на общото събрание“.

Последният член на устава естествено представлява особен интерес за нас. Срещу кого е насочен той, срещу прогресивните членове или срещу фашистите? Струва ми се, че най-правдоподобно предположение ще бъде, че той е бил въмъкнат с цел да се застрахова дружеството от една евентуална забрана от фашистките власти, които по това време с особено подозрение се отнасят към подобни културни организации. Иначе ДКБ въпреки разнородния си състав не е проявявал никаква резекционна политическа дейност. По своя характер и структура то е по-скоро една чисто любителска аполитична просветна организация, подобна на съществуващите тогава обединения във Франция, Германия и др., под чието влияние вероятно е и създадено.

През следващите няколко месеца се основават клонове на ДКБ в някои по-големи провинциални градове: Ямбол на 10 август 1924 г., Стара Загора на 2 октомври с. г. и др. Към февруари 1925 г. вече съществуват 10 клона на софийското ДКБ и две самостоятелни дружества във Варна и Пловдив.

В началото на дружеството цари голямо оживление и ентузиазъм. Организират се най-разнообразни мероприятия: срещи, излети, киноутра, беседи и т. п. „Нашето кино“ открива даже специална рубрика за дейността им. Излестите, които софийското ДКБ устройва, се филмират, а по-късно се организира и специална туристическа група към него. През есента на 1924 г. ДКБ урежда еженеделни кинолюбителски срещи в сладкарница „Роза“, на които се четат реферати и се устройват дискусии и беседи по въпросите на киноизкуството. Подобни мероприятия се провеждат и в провинциалните клонове на ДКБ. Така например от едно съобщение в „Нашето кино“ узнаваме, че на 12 октомври 1924 г. в старозагорския клон на ДКБ е била устроена беседа, на която Нено Ненов е говорил върху „Историята на кинематографа“ и „Киното като изкуство“.

Особено популярна форма на дейност са били неделните киноутра, на които се показват и обсъждат някои по-интересни филми. Начало на тая инициатива поставя софийският клон на ДКБ, който на 3 ноември 1924 г. организира първото си киноутро, на което след съответните агитационни речи е бил даден голям концерт с участнието на популярната тогава наша киноартистица и певица Зора Огнева и са били прожектирани Чаплиновият филм „Моето момченце“ с Джеки Куган и научно-популярният филм „Изработката на идеалния филм“. Собствениците на кинотеатрите са отстъпвали охотно салоните си, без да искат наем, виждайки в лицето на ДКБ неоценим популяризатор на киното, от което те естествено извлечат най-голяма полза. Част от приходите от тия киноугра са се използвали за нуждите на

местните дружества, а останалата част е била изпращана за субсидиране на сп. „Нашето кино“.

Значително място в дейността на ДКБ заема основаната към него през пролетта на 1925 г. киностудия, но за нея се говори на друго място.

На 1 април 1925 г. настоятелството на ДКБ публикува в печата окръжно № 1 до всички кинолюбители в България, с което свиква на 23, 24 и 25 с. м. учредителен конгрес на Съюза на кинолюбителите в България.

По неизвестни причини (възможно е поради забрана на властите) конгресът не се състоял. Това вероятно се е отразило неблагоприятно върху духовете на организираните кинолюбители и тяхната активност започва рязко да спада. Единствената проява на ДКБ, за която узнаявам от пресата, след това е упълномощаването на Любомир Попов, член на дружеството на чуждите кореспонденти в България, за делегат на ДКБ на Международния кинематографически конгрес в Париж, състоял се на 27 септември 1926 г.

Въпреки злополучния край на ДКБ идеята за организирано популяризиране на художествения филм не замира. През есента на 1926 г. група кинолюбители поема инициативата за създаването на „Съюз на приятелите на филма“ с цели, почти аналогични на тия на ДКБ.

Под апела на групата инициатори за организирането на съюза в скоро време слагат подписите си редица видни писатели, учени, художници и пр., между които Елин Пелин, Людмил Стоянов, Добри Немиров, проф. Асен Златаров, Дечко Узунов и др.

Съюзът развига известна пропагандистка дейност главно чрез изнасяне на сказки.

Третото поред и най-солидно кинематографическо начинание от този род е основанието през 1930 г. „Български киноуниверситет“ с председател проф. Асен Златаров, имащ за цел „да подпомогне народчото образование и да повдигне народната култура, частно — да подпомогне образоването и възпитанието на младите български поколения чрез средствата на кинематографа“.

Ръководителите на БК замислят грандиозна програма за кинообслужване на населението от цялата страна с културно-възпитателни филми чрез подвижни кинематографи. Обаче поради незaintересованост на управляващите кръгове и поради нахлузване на тон-филма, който значително осъкъпява прожекционните апарати, този план не се оствършавя. Все пак през неколкогодишното си съществуване БК е успял да развие известна дейност чрез проектиране на културни филми, придружени с подходящи лекции.

През 1943 г. се прави още един последен опит за организиране на кинолюбителите в България, обаче поради натиснатата военна обстановка той не намира отзив.

Ал. Ал.

Третият всесъюзен кинофестивал в СССР

Съветските кинематографисти установиха добра традиция да провеждат всяка година всесъюзен кинофестивал. Този преглед позволява да бъде определено най-хубавото и да се поощри всичко добро, талантливо и интересно, постигнато от майсторите на екрана. Всесъюзните кинофестивали се превръщат в радостни празници на културата и дават възможност за среща на кинематографистите от всички съветски републики.

Тази година третият всесъюзен кинофестивал се състоя в столицата на Беларусия Минск. На журито под председателството на нар. артист на БССР В. Корш-Саблин бяха представени най-хубавите филми от производството на многонационалната съветска кинематография за 1959 година. В сравнение с миналата година тази година бе извършен много по-строг подбор. На официалното състезание бяха допуснати произведения само с бесспорни художествени и технически качества.

Фестивалът бе открит с художествения филм на Киевската студия „Ивана“, постановка на режисьора Виктор Иваченко. В продължение на десет дни бяха прожектирани 70 художествени, документални, научно-популярни, мултапликационни филми и десетки киноиздания.

Първа награда бе дадена: за художествен филм — на „Балада за войника“; за съвременна комедия — на „Неподаващите се“; за детски художествен филм — на „Момичето търси баща си“; за мултиликационен филм

— на „Приключенията на Буратино“; за научно-популярен филм — на „Електронен консилиум“ и „По пътеките на джунглата“; за документален филм — на „Денят на нашия живот“ и „Дъщеря на Русия“.

Филмът „Балада за войника“ е удостоен и с награда на кинокритиката.

За игрален филм двете втори награди са дадени на „Ходене по мъките“ (трите филма „Сестри“, „18-та година“ и „Навъсено утро“) и на „Ивана“, а двете трети награди — на „Жаждада“ и „Времето на кокичето от тайгата“.

С първи награди са удостоени следните творчески работници: за най-добра режисура Григорий Чухрай за постановката на филма „Балада за войника“; за най-добър сценарий — В. Беляев за сценария на филма „Ивана“; за най-добра операторска работа — С. Рубашкин за филма „Последният дюйм“ и Л. Пааташвили за „Ден последен, ден първи“; за най-хубава музика — Д. Кабалевски за музиката му в трилогията „Ходене по мъките“; за най-добро художествено оформление — И. Шпишел за филма „Ходене по мъките“ и за най-добра звукооператорска работа — Р. Биснова за филма „Киевчанката“.

За най-добро изпълнение на женска роля първа награда получава актрисата Руфина Нигоитова от филма „Ходене по мъките“, а Борис Чирков от „Киевчанката“ — първа награда за най-добро изпълнение на мъжка роля.

Пет дни — пет нощи

На списание „Филмшпигел“ съветският режисьор Лев Анцизам е дал следното интервю за филма „Пет дни — пет нощи“, германо-съветска продукция:

Идеята за този филм се роди в онези дни, когато десетки хиляди московчани се наредиха посрещ нощ пред музея на Пушкин, за да могат сутрин-

та да си купят входни билети за изложбата на картичките от пресчутата Дрезденска галерия. Скоро след това тези картички бяха предадени от съветското правителство на ГДР.

Днес, няколко години след тази случка, филмови дейци от ГДР и Съветския съюз започнаха първата съв-

местна работа над филма „Пет дни — пет нощи“, историята на спасяването на дрезденските произведения на изкуството.

Действието на филма се развива само в няколко дни, в първите дни на мира. Оттам и заглавието на филма. Макар и тази история да е ограничена в съвсем кратко време, ние все пак можем ясно да изразим намеренията си. Търсенето и намирането на картините обаче е продължило няколко месеца, при което е бил заангажиран голям колектив, състоящ се от съветски войници, специалисти в областта на изкуството и обикновени граждани на ГДР, които са им дали своята помощ.

Не е наша задача да разказваме във филма за всичко това. При писането на сценария ние, разбира се, трябваше да прибегнем до художествено обобщаване и свободно преразказване. Фактът на намирането и спасяването на картините ни послужи само като водеща нишка, основна мисъл за филма. В него преди всичко трябва да се разкаже за новите отношения между хората, за съветските бойци, чиято най-висша цел беше да спасят световната култура от унищожителния поход на варварския фашизъм, за раждането на една демократична Германия и за изникването на първите кълнове на нерушимата съветско-германска дружба.

Въпреки че филмът разказва за отминалото време, той все пак стига и до наши дни. Така например един от неговите герои, младият немски художник Паул Науман, носи чертите на много млади хора от Запада в наши дни.

В началото на ХХ век великият френски хуманист Ромен Ролан, когато описваше човека от своето време, беше казал:

„Да отворим прозорците! Нека влезе чист въздух! Нека ни освежи дъхът на нашите герои! Нека израсне една нова генерация герои!“

Нова генерация герои се родиха и се увеличиха с хиляди в страните, които тръгнаха по пътя на социализма. Тяхното геройство е толкова просто и ясно, както е ясна тяхната велика задача — да изградят нов обществен строй.

Но все пак една немалка част интелектуалци от Запад се борят срещу това. В тези дни, когато цялото прогресивно човечество се бори за мир в света, тези хора, нападнати от упоритата болест пацифизъм, искат да „стоят извън борбата“. Според тяхното мнение само търпението и страданието могат да бъдат истински извор на изкуството. Тяхното изкуство обаче не може да носи в себе си действителния хуманизъм, който се ражда само в истинския сблъсък със социалните условия.

Като показваме душевната борба на художника Науман, ние същевременно искаме и да изясним, че неговият начин на живот действува разлагач и води към скептицизъм, а с това в края на краишата служи на врага. Затова нашият филм има за задача да разкаже за истинския хуманизъм на човека в новото време. Героите на нашия филм са следните: германският комунист Ерих Браун, младата приятелка на художника Катрин Бауер, старият миньор Баум, съветският генерал Лебедев, капитан Леонов, сержант Козлов, съветските учени и художници Никита, Шагин и др. Изпълнители на ролите са Аnekatrin Бюргер, Ерих Франц, Дитер Кнауп, Марга Легал, Раймунд Шелхер и др. Още съветска страна участвуват В. Санеев, Е. Козирева, В. Сафонов, Г. Юхтин, Н. Погодин, П. Любешкин, А. Лебедев и В. Пицек. Автори на сценария: Лев Арнщам, който е същевременно и режисьор, и Волфганг Ебелинг. Оператори: А. Шеленков и Чен Ю-лан. Музиката е от Дмитри Шостакович. Това е големият колектив, който снима филма „Пет дни — пет нощи“.

Тринадесети фестивал в Кан

В града на синьото небе тази година слънцето посрещаше с усмивка стотиците нетърпеливи. Хора от всички краинца на света — черни, бели и жълти, млади и стари — се събираха на крайбрежния булевард и погледите не успяваха да решат къде да се задържат — върху сребристото море или палатата на фестиваля, над която се люлеят десетки различни знамена. Появата на София Лорен, Мишел Симон, Анет Вадим, Шарл Азnavур, Жан Моро, Силвана Мангано, Грейс Кели, Ален Куони създадоха оживление както сред почитателите на киното, така и сред ловците на автографи.

Фестивалът беше открит с един грандиозен филм вън от конкурса — американския „Бен Хур“ на режисьора Уйлям Уайлър по романа на Лев Уолас. Библейска история, започваща 30 години след раждането на Христос. Този филм с получил 11 награди „Оскар“, още няколко други и критиката го нарича „най-големото произведение в историята на киното“. Най-големият спектакъл, може би и най-скъпият. Подгответян 10 години, сниман една година, 496 говорящи роли, 100,000 статисти, най-гигантските декори, строени досега; една фантастична сцена на надбъване с колесници, репетирана 4 месеца и снимана 3 месеца; 6 камери 65 мм, всяка от които струва 100,000 долара; десетки хиляди метри лента; 50 галери, построени специално за морската битка ... Обща стойност на продукцията — 15 miliona долара. Един филм, с който Америка манифестира своята финансова и техническа мощ, но за който въпреки твърдението на режисьора, че се е стремял да даде не само грандиозността на историческия сюжет, но и психологическата борба на героите, не може да се каже, че е произведение на изкуството.

„Бен Хур“ е ярка демонстрация на творческа безпомощност, в която изпада напоследък американската кинематография и която принуждава редица талантливи режисьори да се впускат в пищни постановки без художествена стойност. Така например широко известният в цял свят филмов режисьор Кинг Видор, оставил много филми в историята на киното, претърпя крах с широкоскраения си зрелищен спектакъл „Соломон и царицата на Саба“. За частие духът на американското кино не е успял да зарази вкуса на френската публика. Липсата на холивудски филми по френските екрани с достатъчно ярко доказателство. Многото награди „Оскар“, които „Бен Хур“ е получил в САЩ, не помогнаха с нищо на неговото представяне и той беше отмннат без внимание както от публиката, така и от журито на фестиваля.

Друг филм се изправи като гигант и получи заслужено Златната палма — „Сладък живот“ на италианския режисьор Федерико Фелини. Тука вече никой не говори за пари, за числа, за богатство, защото има нещо друго, което е много по-силно. Публиката посрещна края на този толкова очакван филм с почтът гробно мълчание. Смокингите и красивите вечерни тоалети излизаха като от по-гребене. Те бяха видели една присъда над един свят.

Филмът, който първоначално се е наречал „Вавилон, 2000 година от н. е.“, фактически няма стабилна интрига. Един герой (Марчело Мастронани), журналист с капчица талант и вкус към живота на висшето общество, чийто скандали и истории лови неуморно за своя вестник, минава през различни епизоди. Анкета, която следи пренасянето с хеликоптер стагия на Иисус Христос; авантюра с Мадалена (Анук Еме), отегчена и елегантна милиардерска наследница с тъмни триъгълни очила; мъчително съжителство с официалната му любовница Ема, която не се занимава с нещо друго, освен да го чака напразно в пустия апартамент, да ревнува и да се опитва да се самсубие; пристигането на американската филмова звезда Силвия (Анита Екберг), влюбена в реклами и римските нощи, с която има също приключение — къпят се с дрехи в басейна на един фонтан, а накрая Марчело остава сам на утринния тротоар, изгонен от официалния годеник на актрисата. После, пак с репортажна цел, отива заедно с Ема в околностите на Рим,



„Бен Хур“

където две хлапета си въобразяват, че виждат мадоната, и привличат големи тълпи. Принуден също да вземе участие в тази истерична авантюра, Марчело се озовава внезапно срещу Ема, много юношина и по-доверчива, жадна да повярва с почти животинската вяра, която ѝ е присъща. И ето че изведнъж, съвсем неочеквано, Стейнер (Ален Кюни), неговият приятел естет, чийто живот изглеждаше пълен с хармония, се самоубива, след като е убил двете си деца. Марчело е смазан, загубил разбирателството и малкото идеали, които му оставаха и които той неволно беше възприел в своя другар писател. Връща се отново при Ема, но срещата им е безплодна, защото жената е обезкуражавашо едностранчива. И за да забрави, Марчело още един път се оставя да бъде увлечен от света на огните. Там достига дългото на разочароването, моралната мизерия и самотата и едва тогава започва смътно да разбира, че съществува един друг живот, истински живот, където е хубаво да се живее.

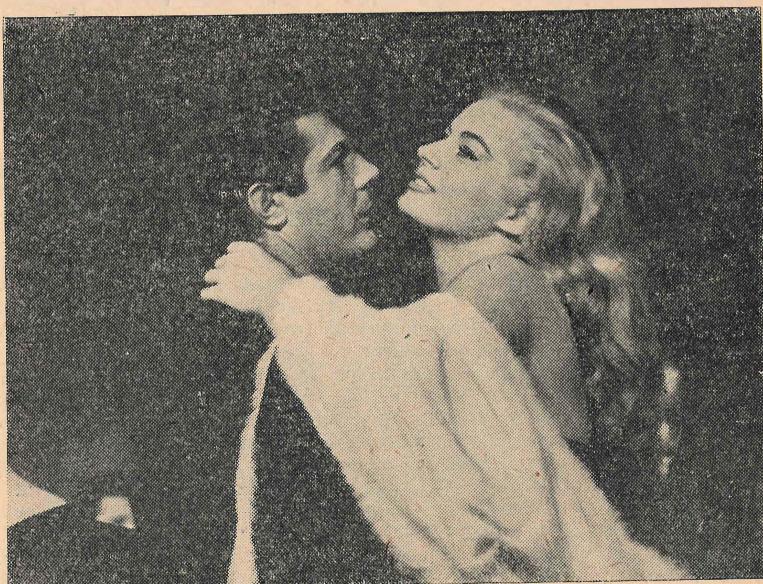
Забележителна и незабравима е финалната сцена: безконечна оргия, където една богата красива жена се разсъблича пред очите на своите полупияни и полуумъртвени от съществуването си гости. Когато зората се надига, те излизат от вина и тръгват към морето, чийто дъх може би ще ги освежи от безсънцата пощ. Там рибари са хванали в мрежите си някакво странно морско чудовище, което лежи на пясъка и гледа втренчено с едното си грамадно гроздно око. Уморените богаташи го разглеждат удивено и въпросите им потъват в утринния вятър: „Откъде ли е дошло. Кой го е създал. Как може да съществува в нашия век такова отвратително нещо.“ Слушат ги и ви се струва, че те питат как се е случило така, че те самите съществуват. „Аз исках да покажа как чудовище и чудовища се гледат лице в лице“ — казва Фелини за тази сцена. Малко по-нататък на плажа, отделено от някакъв поток, който се влива в морето, едно момиченце със светло усмихнато лице и чисти очи вика Марчело. Преди няколко месеца той я беше срецинал прислужница в малка гостилница. Вътърът обаче отнася думите и морето бучи, лъчезарното лице на детето напразно се опитва да обясни нещо и Марчело напразно размахва ръце. Потокът от вода, който ги разделя, е нито дълъг, нито дълбок, за да му попречи да отиде при нея. Дълбока е бездната обаче, която разделя тия два свята. Той се повлича отново към вилата и пред вас остава страшно разкрита от Фелини във финала на филма, подчертава състоянието не само на Марчело, но на цяло едно общество.

Всеки филм губи, когато е само разказан, но този изобщо не може да бъде разказан. Майсторството на Фелини е толкова голямо и всеки кадър, всеки образ са така пълноценни, че трябва да бъдат видени. Техниката му обаче не се налага очебийко, сама за себе си. Той може да развиля камерата си сред една тълпа в екстаз и да стои неподвижен като художник пред един чист профил, да гледа самия живот с вълнението на голям лирик. Тук има много пессимизъм и толкова истина, че понякога зрителят се задушава и му се иска да извика „стига!“ Може да се каже, че това е най-тежкият, най-безмилостният филм на Фелини и все пак няма друг, където неговата общич към хората и солидарността му с тях да се утвърдили с такава сила. Това е филм, който може да задоволи и тези, които търсят идеала и човечеството в произведението на изкуството, и онези, които държат на формалните търсения и майсторските постижения. Критиците обаче се разделиха на два лагера. Едните го признаха с право за шедьовър. „Юманите“ каза: „Можем да поздравим в лицето на Фелини неумолимия и страшен свидетел на смъртта на едно общество, което дължи падението си на толкова на загубата на върата, колкото на своя собствен характер на загиващ слой.“ Жорж Садул, Рене Кортад излизат смело в защита на филма.

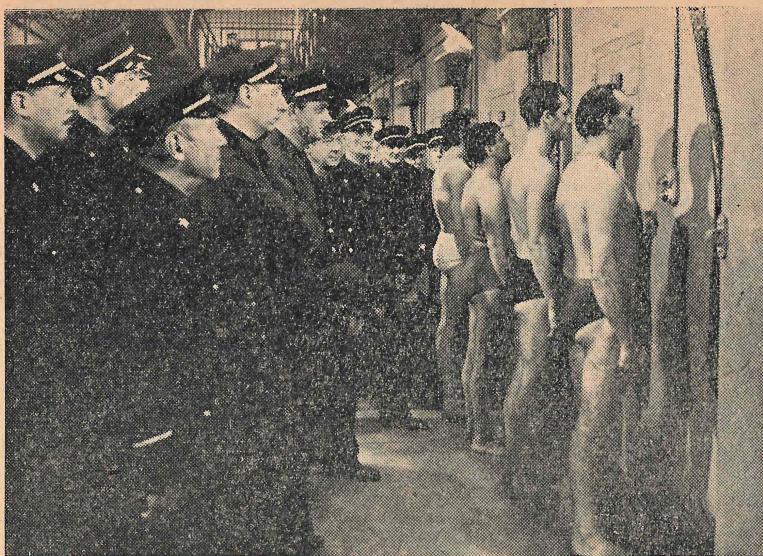
Други заявяват, че „Сладък живот“ е много шум за нищо, че дори не е толкова скандален, колкото се разправяше, че е много дълъг, няма единство и фактически е филм, съставен от няколко скеча. Той действително страда на места от дължината си, но симфоничната многообразност е един от най-характерните и оригинални белези на творчеството на Фелини от 10 години насам.

Какво казва сам режисьорът: „Аз се опитах да разкажа за едно общество, крето няма вече страсть, което няма нищо в себе си. Какво му остава? Формата, дрехите, навиците, усмивките, черните очила, перата... Но аз исках да направя един филм, който да дава кураж, да ни задължи да гледаме действителността с нови очи, без да се плашим от митовете и сантиментализма...“

„Сладък живот“ се явява като част от „човешката комедия“ на нашия век, иронична, жестока и проницателна присъда над един свят, безгрижен и суетен, когато не е истеричен, завладян само от жаждата за пари и удоволствия. Тук сякаш намираме отново универсалността на Чаплин, само че без топлата усмивка. Затова и смехът на Фелини е остьр. Не можеше и да се очаква друго, отношение към филма от страна на католическото духовенство или римската аристокра-



„Сладък живот“



„Тунелът“

ция и едра буржоазия, след като той е такава ярка изобличителна критика, насочена срещу тях.

По отношение на изпълнителите, всички са превъзходни и на мястото си. С право се твърди, че Фелини е режисьор, който успява да изтегли максимума от своите актьори. Но вярно е също така, че те самите са много добри актьори.

Специалната награда на журито получи италианският филм „Приключението“ на режисьора Микеланжело Антониони за забележителния му принос в търсеният на нов кинематографичен език.

Ана, красавата дъщеря на бивш посланик, е поканена заедно с годеника си Сандро (Габриеле Ферцети) на яхгата на принцеса Патриция за разходка из Еолийските острови. Ана (Моника Вити) обаче е тъжна и разочарована, защото не се разбира с годеника си и не искае да тръгне само с него, успява да разшири поканата и за своята приятелка Клаудия (Леа Масари), по-бедна и много щастлива от този неочекван случай. Разходката върви прекрасно до момента, в който всички решават да слязат на един необитаван остров, някогашен вулкан, сив, пуст и неприветен.

Ана и Сандро почти не си говорят вече. Останалите им спътници са фантастични сцени на типове. Само Клаудия възприема открито и просто радостта на слънцето, вятъра и вълните. Излиза буря, всички бързат към яхтата, само Ана, натъженя от безразличието на приятеля си, се е отдалечила към вътрешността на острова. Времето минава, бурята се усилва, Ана не се връща и Сандро тръгва да я търси. Клаудия и Раймондо го придружават. Едно безконечно, безнадеждно търсение сред пустите скали над бучашкото море. В края на краищата им се налага да извикат полицията. Тримата прекарват една трудна нощ в очакване. Ана е действително изчезнала — мъртва, излягала с рибарска лодка или заминала по няjakъв начин към Африка, това остава неизяснено до края на филма. През това време обаче Сандро и Клаудия откриват, че се обичат. Продължават заедно обиколката на малките крайбрежни селища и сами вече не знаят дали търсят Ана или увереността, че е изчезнала. Във всеки случай намират един хотел, където си казват „общичам“. Отново един прием у принцесата, където докато Клаудия спи, уморена от пътуването, Сандро тръгва подир едно демонично същество от женски пол. В 5 ч. сутринта Клаудия, тревожена от мисълта за внезапна пъява на Ана, ги намира върху едно канапе в един пражен салон. Сандро я настига и двамата остават мълчаливи на пустия площад,

който очаква зората. От очите на Сандро текат сълзи и ръката на Клаудиа се връща тъжно на рамото му.

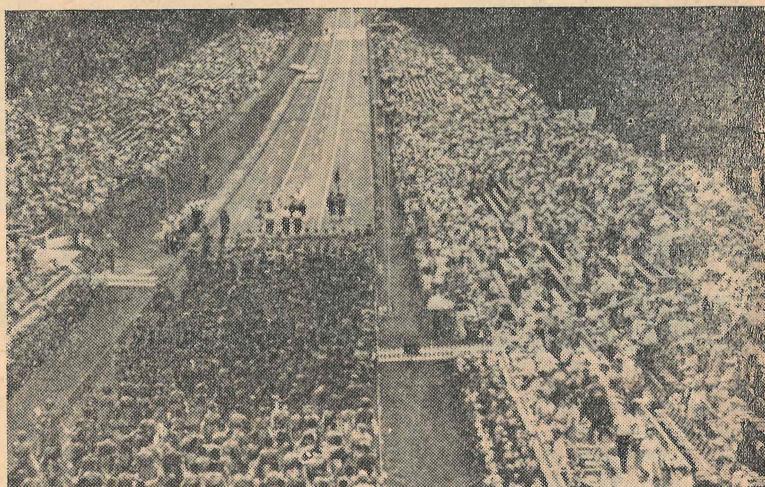
Публиката посрещна филма с освиркане на прекалено дългите и ненужни еротични сцени. Критиката писа, че е луксозно произведение, понято за 5,000 зрители в целия свят, изпреварило с 10 години развитието на филмовата продукция. Трудно може да се разбере в какво се състои изпреварването — дали в лошия вкус, в слабата игра на актьорите или в темата, която критиците наричат хроника за една пламенна и владеняваща любов. Всъщност няма нищо ново в историята на героя, който обладавайки една жена, престава да се интересува от нея, тръгва след втора, трета и т. н. Може би сълзите, така изкуствено и обилино проливани от героя във финалната сцена, омилистиха журито.

Другият филм, който също получава специалната награда на журито заради смелостта на сюжета и пластични качества, е „*Kagi*“ (Странен кошмар) на японския режисьор Кон Ишикава.

Възрастен критик на произведенията на изкуството се опитва по всякакви начини да победи обхващащото го полово безсилие и да задоволи младата си и хубава жена. След като средствата на медицината не му помагат, прибегва до ревността като възбудител, принуждавайки жена си да припада в банията и годеника на дъщеря ѝ да я отнася в леглото ѝ. Годеникът, млад лекар, разчита повече на зестрата, отколкото на любовта, и не се отказва от майката, която е по-хубава. Дъщерята от своя страна се опитва да му докаже, че и тя може да върши всичко това не по-зле. В края на краишата всички измирят, най-напред бащата от злоупотреба с инжекции, после тримата, отровени от старатата служиня, която сложила в салатата арсеник вместо зехтин. Тази четворна смърт е единственото нещо, което донякъде извивява цялото съдържание на филма, достигащ до патологичност и болезнена сексуалност. Може само да се съжалява, че режисьор с очевидно майсторство и чувство за пластичност в кадъра се е насочил по подобен начин към подобна тема. Въпреки претенциите си за драматизъм филмът предизвика неведнъж насмешки и весел смях у публиката. Критиката е почти единодушна в неблагоприятната оценка.

Жорж Садул в „Ле летр франсез“ пише: „Неясни червейчета се движат в зеленикавата светлина на аквариум. Япония продължава да произвежда хубави филми. Питам се защо след като изпратиха в Москва отегчилна сладникавост, ни запазват сега за Кай тази не по-малко неприятна свинцина.“

„Либерасион“: „Японският филм доведе до всеобща веселост. От какви ли страни сексуални идеи трябва да страда сценаристът на тази неволно комична продукция.“



„Необичайна Америка“



„Дамата с кученцето“

„Юманите“: „Този филм направи скандал в страната на цъфналите череши поради своя съзнателно дозиран еротизъм.“

Каква огромна разлика между тези филми и съветския филм „Балада за войника“ на Григори Чухрай! Първият филм, който единодушно завоюва ус-

пех и докрай оставаше като претендент за Златната палма. Той получи наградата за най-добър подбор поради своята голяма хуманна стойност и изключителни качества. Ето какво казват някои от критиците:

В-к „Монд“: „Съветското кино би могло чудесно да получи лъвската част от този фестивал. Григори Чухрай принадлежи към онази школа съветски режисьори, чийто стил е стабилен, смел, силно белизан от уроците на миналото и чито лирични полети остават все пак сдържани. „Балада за войника“ вълнува всичко, което е най-хубаво в човека. Младежката искреност на двамата изпълнители Вл. Ившов и Жана Прохоренко е просто удивителна.“

„Франс соар“: „Това е един филм, завладяващ и прост, пропит от обич, от обич без прилагателни, от любовта на чисти сърца към други чисти сърца.“

„Юманите“: „Една чудна смесица от поезия и реализъм. Нито една картина не е фалшивка. Всичко в този филм е вярно, искрено, чисто и най-вече човечно. Не е необходимо човек да бъде голям пророк, за да твърди, че името на този филм ще фигурира сред наградите на фестивала.“

„Паризиен“: „Може би още по-хубав от „Летят жерави“, по-топъл и пълен с чисти чувства. Освен това филмът е дело на голям майстор, който не си позволява самоцелни ефекти. Филмово произведение от голяма класа, което не се оставя никога да бъде докоснато от мелодрамата, толкова неговите изпълнители са естествени.“

„Паризиен либере“: „Златната палма и голямата награда на журито ще бъдат оспорвани от двата съветски филма и двата италиански.“

Същата награда за най-добър подбор получи и вторият филм, който Съветският съюз представи — „Дамата с кученцето“ на режисьора Йосиф Хейфиц с участие на Ия Савина и Алексей Баталов. Този филм също очарова критиката и имаше многообразни привърженици в борбата за голямата награда.

„Паризиен либере“ пише: „Истински шедъровъ! Не само че филмът е безкрайно верен на Чехов, с рядка чувствителност, но е истинско произведение на киното, което си служи прекрасно с тишината и с времето.“

„Пари жур“: „Този филм заслужава Златната палма и наградата за най-добро женско изпълнение.“

„Монд“: „Забележително произведение, което е ценно както с богатството и чувствителността на своето вдъхновение, така и с пластическите си качества. Бавността и сравнителната баналност на сюжета биха могли да бъдат неподносими. Ние сме обаче буквално омагьосани от тази глуха и разкъсваща мелодия, където всичко е хармонично интонирано и с поразителна вярност на тона. Няколко хумористични наброски оживяват разказа, без обаче да достигат до груба карикатура на буржоазното общество от тази епоха.“

„Юманите“: „Чеховската атмосфера е предадена извънредно добре и от акторите.“

Гърция представи комедията „Никога в неделя“ на режисьора Жюл Дасен с участие на Мелина Меркури и Жюл Дасен. За създаването на ролята на Иля във филма Мелина Меркури получи наградата за най-добро женско изпълнение.

Един американец, философ, пристига в Пирея, за да търси истината и да възроди античното величие на Гърция, откривайки тази истина на невежите. Всъщност успява да натъжи и да направи нещастни всички онези, към които се обръща. Случаят го свързва с една жизнерадостна проститутка от пристанището, обичана от всички и обичаща старите класически трагедии, които тълкува по свой собствен начин. Ако тя ви разкаже „Едип“, всичко ще завърши щастливо и героите ще отидат на плажа. По същия начин тя се бунтува срещу твърдението на американца, че Медея е лоша, защото убива децата си. „Как може да си толкова глупав, му казва тя, не виждаш ли, че накрая всички излизат да се покланят, значи са живи.“ Той успява да я убеди да остави поне за 15 дни стария си начин на живот и да го слуша; той вярва, че е намерил в нея олицетворението на гръцката душа и като я посвети в познанието на културата, ще я направи действително щастлива. Това обаче се оказва чиста илюзия. Момичето се връща сред своите другари от пристанището, философът се качва на парахода, разбрал, че хората са щастливи такива, каквито са.

Една хубава комедия с много ритъм, чието най-ценно качество остава непосредствената игра на актрисата Мелина Меркури. Хубавата музика, преплелена с изобилий детайли и комични ситуации интрига донесоха напълно заслужен успех на филма.



„Деветият кръг“

Франция участвува с три филма. Първият — „Модерато канtabиле“ — режисьор Пегер Брук, по едноименния роман на Маргерит Дюрас, с изпълнението на Жан Моро и Жан Пол Белмондо. За тази роля Жан Моро получи също наградата за най-добра актриса.

Бле, един забравен град на Франция на брега на р. Жиронда, с две хиляди жители, една единствена фабрика. Бле е богат градец. Рано вечер там всичко угасва. Остават само лампите на площада и фенерите край реката. Понякога прозорците на тези хубави къщи остават осветени до късно през нощта по причини без съмнение различни и винаги неизвестни. Както навсякъде, в Бле се случват всеки ден непредвидени неща — хубави и лоши. Там хората им обръщат по-малко внимание и те бързо потъват в тишината. През тази пролет едно момченце учи да свири на пиано при учителка, направена сякаш от сухо дърво. В същото време една жена е убита от любовника си в кафенето на площада. Друга жена, съпругата на директора на фабриката и майка на момченцето, присъства на престъплението и е много развлечена. Убийството остава необяснимо, както и вълнението на Ан Дебаред. Тя се връща отново на местопрестъплението и среща там един млад човек на име Шовен. Те заговарят, виждат се отново, пак разговарят, много за убийството, малко за самите тях. Авантюрата им трае кратко, едва няколко дни. После тя изчезва отново в тишината на града край реката.

Това е филм за жена, в живота на която не се случва нищо. За скуката и отчаянието на самотата. Тя се опитва да се вкопчи в младия човек, тя е готова на всичко, тя би се радвала дори ако той я убиеше както другият, защото това било нещо ново и необичайно. Тя принадлежи на едно общество, което ѝ носи само празнота. За да се изтрягне от еднообразието му, тя се вкопчва в една безнадеждна любов, изникнала внезапно, преплиташа се през цялото време с необясненото убийство, без корени, при пълна липса дори на физическа близост.

Жан Моро е успяла да разбере напълно героината си и да се превъплъти така, че през целия филм човек има чувството, че гледа една статуя на смъртта.

Филмът обаче е наситет с пълна неизясненост на сюжетната линия, обръканост в постъпките и действията на героите, достигаща понякога до абсурдност и патологичност.

Другият френски филм беше „Тунелът“, последният филм на известния Жак Бекер, починал през януари тази година.

Ману Борели е в затвор, запазен за особено опасни престъпници. Заедно с него в килията има още 4 души: Ролан е откраднал снабдителни карти по време на оккупацията и неколкократни бягства са продължили присъдата му. Жео, бивш парашутист, дезертьор и криминален престъпник, Бослен, стар обитател на затворите, Гаспар, който принадлежи на добро общество, но се е опитал да убие жена си; колкото до Ману, той въпреки младостта си е обвинен в три убийства по време на свада. Страхувайки се от решението на съда, петимата мъже решават да избягат. Ден след ден ние присъствуваме на приготовленията, слушаме разговорите им, участвуващите във всяка стъпка — пробиване посрещу блясък ден пода на килията, прикриване на дупката, внимателно проучване на подземията на затвора.

Заговорниците са съставили две групи: всяка нощ двама слизат в подземията; в леглата им ги заместват пригответни манекени, движени с връвчици от разстояние от тези, които остават легнали в килията да бдят. Най-накрая откриват един кладенец, който ги отвежда до канала, минаващ под затвора. Изпречва им се препятствие, на глед непреодолимо — галерията е затворена със стена от извънредно твърд бетон. Тяхната воля обаче не е изчерпана и те решават да забинят тази преграда. Организира се истински строителен обект, т. е. разрушителен. Ноци наред работата върви с ожесточение, свободата е вече съвсем близо... един ден двама от заговорниците достигат до отвора на канала към една свободна улица, където биха могли да изскочат и спокойно да вземат такси. Обаче утром вече почти е дошло и бягството е определено за следващата нощ. През деня Гаспар е извикан при директора на затвора. Един умел разпит и Гаспар разкрива проекта за бягство. Мерките са взети... В момента, когато петимата мъже си лъскат щастливо общущата, полиците са строени до вратата. Бягството е осуетено от един предател, наречен Гаспар, който с право предизвика презрението на другарите си.

Под формата на обикновен анекдот Ж. Бекер е създад силна картина на другарството, което се ражда и свързва хората, изолирани от външния свят в една затворническа килия. Ограниченността на сюжетната линия не пречи да се развие един разказ, пълен с напрежение. Филмът е на завидна техническа висота. Гледайки превъзходната игра на изпълнителите, зрителят не може да не се възхити от тази група млади актьори, заставящи за пръв път пред камерата.

Като главен състезаващ се филм Франция представи „Необичайна Америка“, или „Америка, видяна през очите на един французин“ — цветен, в синемаскоп, пръв дългометражен филм на документалиста Франсоа Рейшенбах. Този филм няма разказ, но не е и документален. Рейшенбах е снимал 18 месеца без екип, запасел е 35,000 метра лента.

Ето някои от епизодите: разюзданият карнавал в Ню Орлеан; 15,000 конници от далечния Запад; кокошката, която играе на кегли; 50,000 затворници на стадиона на осъдените; училището за стрип-тиз; конят, който скача във вода като плувец; религиозните секти на негрите; младежката, която танцува и обича; училище за бащи; конгресът на близнаките; феериета на американската реклама и др.

Филмът не даде това, което се очакваше от него. Беше приет сърдечно от публиката, но всъщност всичко е комбинирано така, че да разнекди или да развесели, така както би го направил един панаирджийски спектакъл. Най-тежкото е, че за да замаскира своето късогледство, Рейшенбах е принуден непрестанно да замества необичайното в положението на хората с необичайното във фотографията, което придава на филма дразнещ изкуствен характер. Иначе не може да се отрече, че Рейшенбах притежава огромни качества на оператор.

В-к. „Кроа“ пише: „Макар филмът да не разкрива напълно същността на Америка, той е полезен в онази степен, която ще застави французите да се запишат: „Но как може човек да бъде американец?“

Шведската кинематография се представи с филма „Изворът“ на известния режисьор Ингмар Бергман със сюжет по една легенда от 15 век.

Отивайки на кон към църквата на отдалечено село, за да направи дарение, дъщерята на един феодал е нападната от овчари-разбойници, които я изнасилват, убиват и след това ограбват дрехите ѝ. Същата вечер тримата, единият от които е още дете, молят за подслон у башата на момичето. По дрехите той разбира какво е станало, убива двамата престъпници и в яростта си не пощадява дори детето. Обхванат от угрizение, че е убил невинно същество, обещава пред бога да издигне църква на самото място, където дъщеря му е била измъчвана.

Когато обаче вдигат от още окървавената земя трупа на малката мъртва, от почвата избликва чист извор.

Има във филма една сцена — на изнасилването, — която е може би най-смелата в историята на киното досега, но в която все пак няма капка еротизъм.

Стилът на Бергман тук се отличава с голяма строгост. Той отива направо към целта, спирайки се само на същественото — на любовта, на омразата, които движат героите му в тази борба между доброто и злото. В този филм той е достигнал до почти готическа яснота и чистота на чувствата и действията на героите. „Изворът“ разкрива ново задълбочаване в майсторството на Бергман. Избягнат е сръчно всеки малко неловък кадър, който би ни подхлъзнал в мелодрамата. Няма ги също многобройните призраци и вампири, които превръщаха понякога филмите му в кошмар на лента.

„Младото момиче“ е филм на мексиканския режисьор Бунюел. Испанец по произход, политически емигрант поради режима на Франко, Луис Бунюел работи от дълги години в мексиканската кинематография.

Беглец от континента, където го обвиняват в изнасилване на бяла жена, негърът Травър (Белини Хамилтон) достига с лодка остров край южните брегове на САЩ. Островът е частна ловна собственост, пазен от един бял — Милър (Захари Скот). Там живее и Евелин, 13—14 годишно момиче (Кей Мирсман), чийто дядо е починал насъкоро и което Милър обича. Между тези трима души се случват много неща. Белият преследва черния и иска да го убие. Момичето и негърът се сдружават. Милър приема да помогне на Травър и дори му предлага работа. Докато в съседната колиба негърът свири на кларинет, Милър прави от Евелин своя жена. Пристигат случайно един свещеник и митничарят. От техните думи става ясно, че Травър трябва да е именно този негър, джазов музикант, когото преследват за изнасилване. Двамата мъже организират свиреп лов на човек и успяват да го вържат на стълба пред колибата, за да го предадат на другия ден на властите. Свещеникът обаче разбира случайно, че Милър се е възползвал от абсолютната невинност и незнание на Евелин, и го заплашва, че неговото престъпление е много по-тежко. Той има доказателства, че негърът не е виновен. Милър е толкова забъркан, че се отказва да преследва негъра, обезоръжава ожесточения митничар и заявява, че иска да се ожени за Евелин. Негърът и митничарят водят жесток бой, в който Травър взема надмощието и ножът блести на сантиметър от гърлото на американец, но не го убива, защото не иска да имат причини да го линчуват. Милър му помага да избяга към континента.

Този път Бунюел третира расистката проблема със силата и свежестта на своя толкова оригинален стил. Жестокостта на расизма е разкрита с много реализъм. Така дали свещеникът, който уж се застъпва за негъра, е пропит от най-отблъскваща расистка философия; лягайки си, моли не само да му сменят чаршафите, но и да обърнат дюшека, на който е спал „този беден негър“. Един чёрен обвинен в изнасилване, е осъден на смърт, а един бял, използувал 14-годишно момиче, трябва само да бъде благословен от ръката на църквата, за да тръгне всичко наред. Този филм е много по-добър от последните на Бунюел, но не достига класическата величина на „Златният век“. Твърде много символи, твърде много нахъвлени идеи разкъсват вниманието. Интересно е да се отбележи, че във филма почти няма музика. По този въпрос Бунюел казва, че в последните си произведения се стреми все повече да я избягва, защото е елемент, чужд на киното, и твърди, че след години кинотворците ще видят, че е имал право.

Филмът рисува с голяма смелост и откровеност социалните злини, които тегнат върху чернокожите в североамериканските щати. Сам Бунюел казва: „Ако ми беше възможно, бих направил филми, които развлечат публиката, ще имат за задача да накарат зрителя да почувствува, че светът, в който живее, не е най-добрият.“

Другият филм, с който се представи Мексико, е „Макарисо“ — режисьор Роберто Гавалдон. Сюжетът е извлечен от стара народна легенда.

Макарисо (Игнасио Лопес Тарсо), беден дълвар, баща на пет деца, вечно гладен, е измъчван от желанието да се наяде до насата. Иска му се цяла пуйка само за него. Жена му успява да открадне една и Макарисо избягва в гората, за да обядва. Три странини личности се появяват и го молят да подели птицата. На първите двама той отказва, при третия се съгласява, казвайки си, че така поне ще има възможност да изяде половината. Този трети странник обаче е Смъртта, която му дава в отплата чудотворна лековита вода. Макарисо става прокут лекар и забогатява, докато най-нокрай го затварят за магьосничество. Свободата ще му

„Сладък живот“



бъде върната, ако успее да излекува сина на вицекраля. Този път обаче Смъртта е неумолима и отказва живота на детето, заставайки неизменно при главата му. Напразно моли Макаро. Той избягва и Смъртта го отвежда в пещерата си, където горят безбройните свещи на живота на хората. Неговата свещ догаря. Дърварят умира, преди да е успял да изяде половината от пуйката си. Наказан, защото е сключил договор със смъртта или защото е направил търговия от живота на своите подобни.

Режисьорът съчетава умело реализма със свръхественото. Майсторското актьорско изпълнение на главния герой придава с известни нотки на хумор хитруванятията на бедния селянин. За успеха на филма голяма роля играят прекрасно направените снимки на световноизвестният мексикански оператор Габриел Фигероа.

Англия представи „Синове и любовници“ по романа на Лоуренс, режисьор Джак Кардиф. Участвуват Тревър Хоуард, Дийн Стокуел, Уенди Халър, Мери Юр, Хетър Сеарс.

Действието се развива в Англия към 1910 г., в Нотингам; опушено и мрачно миньорско селище. Едно семейство на миньор, където майката, разочарована от женитбата и пропилия се спруг, е пренесла всичката си любов и страст върху най-малкия син с художнически заложби. Разработена е темата за прекалената майчина обич, която обрива в края на краишата человека на съмното. „Ти искаш да ме имаш цял за себе си — казва Пол на момичето, което го обича, — за да можеш да ме задушиш. Не искам никога вече да принадлежа на никого.“

Във филма има една удивителна сцена на първите целувки между Пол и Мириам, незабравима по своята чистота и сила.

Това е един сериозен, почти класически построен филм, с голяма стройност на постановката, който прави чест на английската кинематография и би трябвало да фигурира в наградените. Един хубав, добре отмерен етюд на нравите и вярио предадена атмосфера на епохата. Ярко изпъква образът на бащата-миньор, създаден от Тревър Хоуард, който беше достоен за наградата за най-добро мъжко изпълнение, изобщо непристъпена тази година.

Полша представи „Кураж в излишък“, режисьор Анджей Мунк, с участнието на Богомил Кобиела. Една тъжна комедия или весела трагедия, сатира и карикатура, която пластиката на актьора и майсторството на камерата с оригиналните движения превръщат в своеобразен балет.

Жан Пищчик, син на Цезар Пищчик, дамски кроич, един съвсем обикновен

малък човечец, който не знае да се бори срещу собствената си съдба, когото животът не е научил на нищо и който се чувствува най-спокоен в затвора, е пуснат на свобода и трябва да тръгне отново срещу своето „куцащо щастие“. Но кой създава тази негова вечно нещастна съдба — самият му характер.

Филмът започва в годините на Пислусдски и завършва в наши дни. Първата част е най-хубава, много ритмична, най-смешина, използваща редица трикове на немия фильм и ускореното движение, доказваща неоспоримо находчивостта и таланта на Мунк. По-нататък ритъмът отслабва и сполучливите хрумвания стават редки. Какво обаче излиза от целия филм? Какво иска да каже? Че има такива хора, които не заслужават да съществуват. Някои италиански вестници изтълкуваха, че е документ с неоценима стойност, показващ, че при сегашното положение в Полша единственото място, където човек може да съществува щастливо, е затворът. Една не много ласкова оценка за идеята на насоченост на филма.

Критиката в общи линии оцени филма добре, но без особен ентузиазъм. Югославия участвува с „Деветият кръг“, филм на режисьора Франц Шиглиц.

17-годишната еврейка Рут (Душица Зекарац) избягва по една случайност от вълната арести и остава скрита у приятелско семейство на нейните родители, депортирани в Германия. Преследванията и заплахите се засилват и старият човек вижда само едно спасение за дъщерята на своя другар — да я омъжи фиктивно за 19-годишния си син Иво (Борис Дворник) и по този начин да ѝ даде „арийски права“. Иво приема, защото смята, че това с нищо няма да промени начина му на живот. В университета обаче научават и му създават неприятности. Той упреква Рут и тя избягва една нощ, искайки да изчезне завинаги. Иво разбира, че е могъл да причини смъртта ѝ, постепенно се променя и тихата дружба между двамата се превръща в любов, една голяма и искрена любов, която фактически е нео-съществима. Арестувана на улицата от гестаповците, Рут е отведена в лагер. Иво решава да я намери дори ако трябва да достигне „деветия кръг на ада“. Открива я в концентрационен лагер, в една барака, където пияни войници танцуваат разюздано с полумъртви пленички. Една от тях, достигнала върха на отчаянието, се хвърля върху телената мрежа, по която тече електрически ток, и намира смъртта си. Суматоха в лагера; за да вдигнат тялото, трябва да спрат електричеството и всичко потъва в тъмнина. Иво и Рут, отново заедно, се опитват да се възползват и да преминат телената мрежа. Той успява, но тя, изтощена, се спира на средата. Двамата са от двете страни на мрежата, тя го моли да бяга, той отказва. В същия миг електрическият ток противча отново и светлина озарява двете тела, вкопчени в телта.

Едно сериозно произведение, в което няма блестящо майсторство, но което завладява и вълнува. Филмът осъжда не само войната, но и расизма и ужасите, които той създава.

Норвегия представи една мелодраматична и банална история за вечния триъгълник — „Ловът“ — на младия режисьор Ирих Лохен. Безкрайно претенциозен, отегченлен, с много лоши актьори и голямо количество убити яребици. Очейбийни са стиловите търсения на автора, но за съжаление те не са довели до нищо хубаво.

Аржентина с „Шествието“ и Бразилия със „Заплашеният град“ също не донесоха нищо ново.

Нашият филм „Първи урок“ на Рангел Вълчанов и Валери Петров се представи слабо. Жорж Садул писа в „Ле летр франсез“: „Филмът за съжаление не е на нивото на „На малкия остров“ от същите автори въпреки своята чувствителност и топло разбиране на героите. Разказът е разпръснат и не винаги задържа вниманието.“

В-к „Марсейз“ му отправи доста сурова критика, че бил схематичен.

В-к „Нувел регионал“ писа: „Ритъмът е може би прекалено бавен. Това обаче не пречи на режисьора Р. Вълчанов да ни даде хубави картини и да ръководи добре актьорите си, запазвайки най-ценното качество — естествеността. „Първи урок“ е филм, който не е лишен от поезия.“

Макар да бе отбелязана искрената игра на двамата млади герои Корнелия Божanova и Георги Наумов, общата преценка е, че България за разлика от фестивала в Кан 1959 година тази година не можа да се представи добре.

Дим. Марчевски
Кр. Радомирова

МЕЧИСЛАВ ВАЛЯСЕК

Насоката на удара: социалистическа съвременност!¹

Без съмнение полският филм се намира в особен период от своето развитие. Към невъзвратимото минало спадат трудните години след завършването на военни действия върху полските земи, където цялата кинематографска промишленост, както и кината бяха почти напълно унищожени. През първите месеци след освобождението работеха само 200 кина. Те проектираха предвоенни филми полско производство и само няколко чужди. Отечествено производство, ако не се смятат седмичните прегледи и няколкото документални филма, създадени от киностудията на полската армия, фактически не съществуваше. Едва през третата година на свободна Полша бе създаден първият художествен филм „Забранени песни“ от Бучковски.

Тежки, усилини години бяха те. Колко голяма беше трудността, най-добре ще илюстрира годишното производство, което през първите десет години в народна Полша се движеше от два-три до седем фильма. Имаше дори година, когато не се създаде нито един филм. Различни бяха причините за това състояние на работите — не само от икономическо естество. Няма защо да крем. Тъкмо тогава се водеше борбата за ново изкуство, годно не само да отрази художествено действителността, но и творчески да формира новата социалистическа действителност. В тази именно борба се роди днешното, по-друго, отколкото предвоенното, полско филмово изкуство, което никак не е свързано с предсептемврийските (преди септември 1939 г. — б. пр.) образци, имащи в повечето случаи тъвърде ниски художествени и идеини качества. Новата кинематография бе освободена от оковите на търговските съобразления, тя не беше вече принудена да работи с оглед на печалби, на касови сборове, а можеше свободно да се развива.

И съвсем не е случайност обстоятелството, че я създаваха хора с избистри светоглед, членове на партията, които осъществиха прогресивните си възгледи за същността и обществената важност на филмовото изкуство. Александър Форд, Якубовска, Босак и други членове на „Старт“ — предвоенното дружество на любителите на художествения филм, — които на тайни прожекции гледаха „Броненосецът „Потемкин“, филм, забранен и преследван от „санационната“ цензура, можаха да осъществяват сега това изискване отпреди войната от 1939 г. — да създадат целенасочени, обществено полезни филми.

В техните филми високата художественост се преплиташе неразлъчно с политическата убедителност, художествено се възсъздаваха съвременни случки и събития, отразяваха се животът на страната, въжделенията на обществеността и трудът през първите дни на възстановяването. Те разказваха за премеждията и изпитанията на населението при последната война, рисуваха картината на съвременната борба за нова Полша, за социалистически строй, за стопанско и обществено преустройство. Това бяха филми, съвременни в пълния смисъл на тази дума — те засягаха най-важните и най-съществени за тогавашния живот проблеми, онова, с което живееше тогавашното общество.

Два филма изпъкнаха значително над средното, тъй наречено „добро“ равнище. Те бяха „Освиенцим“ (заглавие в оригинал „Последният етап“) на Ванда Якубовска и „Улица „Граница“ на Александър Форд. Първият филм беше неповторима епична документална картина за престъплението спрямо човечеството и за непреклонността, героичната вяра и солидарността на хората от различни на-

¹ Статията е написана за сп. „Киноизкуство“.

ционалности, които се бореха дори и при такива ужасни, потрисащи условия на живот зад телените мрежи на концентрационния лагер Аушвиц — Освенцим. Форд още преди войната си беше спечелил име със създаването на парливи социални филми, като „Хората от Висла“, картина за живота на работниците от водния транспорт по Висла, и „Уличният легион“ — за живота на малките вестникопропадвачи. Следващият негов филм отпреди войната — „Пробуждане“ — беше напълно окастрен от цензурана.

„Улица „Граница“ представляващо продължение на онай тематика, на традицията на социалния филм. Историята на хората, живеещи на улица „Граница“ във Варшава, е драматична картина на оккупацията, на тежката съдба на всички варшавяни, на цялата страна. Този филм е допълнение към военната действителност, на хитлеристките злодействия и на геройската нелегална борба със завоевателя, които бе показала Якубовска.

Тези два фильма имат много допирни точки. Филмът на Якубовска и филмът на Форд третират сюжета с епичен размах, като обвинителен акт. Те са дълбоко патриотични и същевременно интернационални. Докосват болезнени и важни въпроси, говорят за хората от двете страни на барикадата, която особено във филма на Форд ярко се откроява в момента, когато избиваните в гетото евреи получават помощ от бойците на народната армия (Армия людова), нещо, което им отказва стоящата с „пушка при нозе“ нелегална Армия крайова, политически ориентирана към полското правителство в Лондон, което беше против сътрудничество със Съветския съюз. Това е същият онъя конфликт, който след няколко години намери отново място във филмите на Анджей Вайда „Поколение“, „Каналът“ и „Пепел и диамант“. Впрочем трилогията на Вайда напомня филмите на Форд дори и по стил, по модето в петдесетте години, особено през втората половина на това десетилетие, посягане над традицията, разчистване на сметките с традиционното отношение спрямо националните митове и комплекси, прияяване до метафорна поетичност на някои сцени, като например каналите, и т. н.

И двата фильма, за които говорихме по-горе, бяха наградени на международни фестивали: „Последният етап“ („Освенцим“) — с „Голямата награда“ в Марийанске лазни (Мариенбад) в 1948 г., „Улица „Граница““ — със златен медал на фестивала във Венеция през 1948 г.

Истина е, че останалите фильми от този период, които имаха амбицията да подемат нова тематика, не стигаха върховете, очертани от Форд и Якубовска. Но все пак те носеха съдържание, различно от съдържанието, което изобщо имаха дотогавашните полски филми. Други герои — хората на труда, работниците, селяните, прогресивни и партийни дейци — излизат на екрана, говорят по актуални, важни въпроси, макар че може би понякога премного стереотипно и немного убедително. И това е важно, и то има своята цена. „Стоманени сърца“ на Станислав Урбанович беше първият опит да се покаже работникът и неговият труд на екрана. „След вас ще дойдат други“ на Антони Бождзевич, филм, издържан в неореалистичен дух, показващ комунисти, членове на Полската работническа партия, войници от Армия людова, въоръжения отред на партията, които се бореха с окупатора. Сюжет на филма е между другото прочутата акция на членове на Армия людова във варшавския „Кафе-клуб“, където се събраха хитлеристите. Тя беше отмъщение за многобройните екзекуции в сред населението на цивилия Варшава, извършвани масово от немските оккупатори. „Дяволският проход“ на Тадеуш Кански и Алдо Вергано беше разказ за работата на граничарите. „Непокореният град“ на Ежи Зайчишки говореше за братството по оръжие между членовете на Армия людова (които от чувство на национална солидарност се присъединиха към нещастното Варшавско въстание, предизвикано от Армия крайова по заповед на лондонското емигрантско правителство) и съветските войници, които се намираха отвъд Висла и идваха на помощ на борещата се столица. „Задруга“ (заглавие в оригинална „Громада“) на Ежи Кавалерович беше първият опит да се покажат конфликтите в полското село; въпреки многото схематични опростителства този филм има интересна режисура и досега той буди интерес у селския зрител.

Първите години от периода 1950—1960 г. сме свикнали да определяме като „мършави и безплодни“. В това има известна доза истина, но само „известна“: тъй като обобщаването води ту до изопачаване на действителното състояние на нещата. Истина е, че за съжаление практическото осъществяване на лозунга „за социалистическо изкуство, за изкуство, социално и политически целенасочено“ бе изместено от празни приказки за историческата роля на филмовото изкуство и за неговите възпитателни възможности. Тези стереотипни, неконкретни „лозунги“, въ-

преки че бяха правилни, не подпомагаха развой на изкуството. Защото те бяха разбирали твърде догматично. Това водеше до излишно настойничество, до водене творците за ръчичка, до непрестанни напомняния, а като последица до недоразумения в областта на изкуството, до унифициране на филмите по съдържание и форма, до вредно многотемие, т. е. до усилия да се разрешават всички актуални политическо-социални проблеми в рамките на един само филм, до схематизъм на образите, на конфликтите. Това е вярно. Такава картина беше „Екипажът“ — филм за питомците на едно морско училище. Комедията „Въпрос за уреждане“ повдигаше редица актуални проблеми, които трябваше да се „уредят“. Тя стана дори прословута. Монументалният филм на Якубовска „Войникът на победата“ в две серии се домогваше да разкаже за най-дребните неща в живота на генерал Свиерчевски, варшавянин, участник в Октомврийската революция, завършил съветската военна академия, герой от гражданская война в Испания, един от създателите на полската армия в СССР, командуваш II армия, строител на народна Полша, който загина при ликвидирането на фашистските банди, тъй като „не се боеше от куршумите“. Твърде много опростенчество, схематични сцени, в които пълнокръвната и жива фигура на Свиерчевски бе извяяна като хладна статуя. Много лоши бяха „Автобусът тръгва в 6.20“ и „Трудна любов“, филми за проблемите на работническата класа, за общественото преустройство.

Наистина тези филми бяха лоши в художествено отношение, техните създаватели бяха обхванати от никаква немощ, от неумение да бъравят с материала до-ри когато — както е случаят с Якубовска — личеше у тях добро овладяване на режисьорската техника. Но за всичките ли важи това?

Лошо е да се обръща внимание само на тъмните страни на тогавашното филмово производство. Защото през същия този период се появяват редица филми, забележителни и в техническо отношение, и с по-голямата си художествена и идейно-политическа стойност, картини, повдигащи актуални проблеми и пълни с политическо, социално и социалистическо съдържание.

Тъкмо оези „мършави и безплодни години“ дадоха „Целулоза“ и „Под фригийска звезда“ — епичен разказ в две серии от Ежи Кавалерович, издържан в неореалистичен дух, разказ за членовете на Полската комунистическа партия, която действуваше преди войната при нелегални условия. Майсторството на режисьора, забележителната игра на актьорите, отличният сценарий по романа на Игор Неверли допринесоха да се създаде един уравновесен и убедителен, правдив филм за полските комунисти. До ден днес не се появи друг такъв филм с подобен сюжет, който да надмине филма на Кавалерович.

Тъкмо тогава бяха създадени и двата филма на Форд „Младостта на Шопен“ — нов поглед върху Шопен и свързване на неговата музика с фолклора на полското село, и „Петимата от улица „Барска“ — върху проблемата за възпитаване на младите поколения. Този филм на Форд за младежката се отличава преди всичко с прекрасно познаване проблемите на младежката, нейния живот, нейната психика и възможността да се върне към обществото, ако е кривната по лоши пътища. Всеки следващ филм с тема за младежката с изключение на филма на Поремба „Лунатици“, който се появи тази година върху екраните на полските кино, разглежда проблемата за така наречената „трудно възпитаема младеж“ крайно едностранично, като старательно изтъква тъмните страни и избегва да посочи възможността за излизане от безизходицата, а това е съществена проблема и единственото оправдание за създаването на такива филми. Не е кой знае какво изкуство да се „посочва“, да се „критикува“, да се „апелира към обществеността“. Трябва да се опитаме да извързваме по-трудна работа от цапането с черни бои — трябва да покажем пътищата, по които младите трябва да вървят.

Все тогава влязоха в членния отред на филмовите творци двамата по-късно прославени дейци на полския художествен филм — Анджей Вайда, който дебютира в този жанр с „Поколение“, и Анджей Муник, който създаде художествено-документалния филм „Синият кръст“, разказващ за помощта, която през последните дни от войната спасителите от планинската бърза помощ в Закопане дадоха на отреда съветски партизани, които, преследвани от немците, ранени и болни, бяха обречени на унищожение. Това беше по-нататъшно прилагане опита, придобит от практиката в документалния филм, пренасяне на методите на документалния филм върху почвата на художествения филм. „Поколение“, изобразяващ идейното съзряване на млад работник, по-късно член на нелегална бойна организация, войник от батальона на „Четвъртаци“ (стрелците от четвъртите, т. е. горните етажи) от

Армия людова, е филм, в който идеята насоченост на създателя му и неговият голям талант са се сплели в едно цяло с правдивостта на събитията и простотата на изразните средства — неща, с които Вайда започна да злоупотребява вече в „Каналь“, в много по-голяма степен в „Пепел и диамант“, за да стигне в „Лътна“ — филм за уланските митове и полския септември 1939 година — до пълна крайност, до сюрреалистични асоциации, които затъмняват политическото звучене на филма. В „Поколение“, рисувайки фигуранта на младия комунист, Вайда все още умееше да се обуздава, да овладява творческата си фантазия.

В началото на петдесетте години се появява също тъй „Часове на надеждата“ на Ян Рибковски. Предходният филм „Първи дни“ беше напълно сполучлив разказ за първите дни на народната власт, която се осъществяваше в борба с опортунистичните сили, в борба с остатъците от горските банди. „Часове на надеждата“ е колоритна, епична картина на времената на голямото придвижване на народите, които се връщаха в своите страни от хитлеристките трудови лагери, от концентрационните лагери, от офицерските лагери. Техни представители са се срещнали съвсем случайно в малко немско градче, където трябва да преживеят последните мигове от ужаса — атака на немски бронирани колони, бягащи през фронтовата линия към Запад. Прочутите италиански неореалисти с Роселини начело биха могли да завидят на Рибковски за умението му да наблюдава, за познаването на човешките характеристики, за показаните правдиво и убедително хора и конфликти. Но в следващите години, в периода на голям възход на полския филм тъкмо този режисьор не успя вече в никой от последвалите свои филми да отбележи успех, равен на успеха на „Часове на надеждата“.

Какъв извод произтича от всичко това?

Зашо вместо веднага да говоря за онези обстоятелства, които обуславят новото — особено и важно — положение на полското филмово изкуство в 1960 г., се занимавам с ония именно период?

Несъмнено от 1956 г. насам в полския филм продължава периодът, през който настъпи небивало дотогава количествено разрастване на филмовата продукция. Този успех бе съпроводен с успехи на международната арена — с редица награди за полски филми. Порасна авторитетът на полския филм на международните пазари, засили се търговският оборот. Избириха се художествените гледища на най-изтъкнатите творчески индивидуалности, които определят тона и насоката на съвременната кинематография. Развиха се множество неразработвани досега филмови жанрове. Появи се психологичната драма, филмовата поетична повела. Влязоха в производство редица комедии, сензационни и приключенски филми. Появиха се филми, изобразяващи младежта, и филми, предназначени за младежта. Получи се разнообразие в тематиката и в жанровете. В много по-голяма степен, отколкото досега, дебютираха млади творци — това даде възможност да се издирят нови, оригинални таланти.

А едновременно в тази антимитологична атмосфера се зароди нов мит; неговите привърженици, които се набират еднакво измежду критиците и измежду филмовите творци, приеха като аксиома, която не подлежи на никакво разискване, че полският филм започва съществуващето си едва от есента на 1956 г. Че това схващане е из основи погрешно, се постарах да докажа по-горе. Смятам, че успях да направя това. Основно недоразумение е специфичната атмосфера на първите години от десетилетието 1950—1960 година, която действително благоприятствува за извращаване на социалната функция на филма — да се смесва с несъмнените постижения на бележити творци. Тия постижения заслужават да бъдат следвани и днес — ето собственно смисъла на тази ми статия.

Не е честно да се клейми всичко от ония период на схематизъм, „многотемие“, на вулгарна естетика, лансираща схващания, които не могат да се въплътят в живота, които откъсват киното от живота. Цели три години тъкмо така правеше родната критика. Тя беше свикнала — отчасти по собствена инициатива, породена от търсенето на национални особености на полското изкуство, отчасти по внушение от западната буржоазна критика, която виждаше в Полша „анфан теребл“ на социалистическия лагер, а в изкуството ѝ, особено филмовото (полската филмова школа), отричане, противопоставяне на социалистическото изкуство (въпреки очевидността, че полското изкуство е и ще бъде именно социалистическо, че изразява именно такова политическо и социално съдържание), тя беше свикнала, казвам, чрез някои своеобразни свои позиции да дава предимство на продукцията от последните три години.

А въсъщност днешният полски филм е непрекъснато продължение на социалистическото съдържание, което легна в основите на развой на полското филмово изкуство след войната. Вярно е, че през периода, за който става дума, се дойде до едно пречупване на възходящата линия в развитието на кинематографията, ала толкова по-ценно е онова, което тогава постигна най-голяма художествена идейна стойност.

Зашо това е така важно днес? Защото полският филм се намира в период, когато се налага и трябва да се наложи съдържанието на днешния ден, полската съвременност, нейните проблеми, конфликти и събития; когато творческите среди се ориентират към тази проблематика и когато към нея ги зове гласът на Централния комитет на Полската обединена работническа партия, който насърчава режисьорите и сценаристите да се борят за тази тематика. Следователно новата ударна насока във филмовото творчество е социалистическа съвременност!

През последните три години стана известна своеобразна метаморфоза на социалното, политическото и философското съдържание в полския художествен филм. Наложиха се известни, общо казано, и а родностни и психични комплекси, митове за полския септември 1939 г., за становището на Армия крайова, за Варшавското въстание и участниците в него, за трудното приспособяване към новото изменено политическо положение в страната на бойците от съпротивителното движение, хранени в течение на много години с пропаганда, враждебна към Съветския съюз и към полските комунисти. Това беше наистина един комплекс, но дотолкова съществен, доколкото се избягваше каквото и да било обективно говорене по теми щекотливи въпроси. Отминаването съмнение на пomenатите събития от историята на народа водеше съвсем естествено до пълно изопачаване на историческата истиница, тъй като хората обикновено са по-скоро склонни да допълнят „самостоятелно“ историческите факти, а такова становище е винаги вредно.

При твърде сложното политическо положение в страната нашата партия реши да започне нова политика в областта на културата. Щом работите са назрели до такъв конфликт, конфликтът трябва да се разреши. Комунистите никога не се боят от трудностите, те на драго сърце разискват дори и по щекотливи въпроси. Партията даде възможност на творците да се изкажат напълно, да засегнат и щекотливите теми. Давайки им творческа свобода, тя искаше само едно — нашето изкуство да бъде социалистическо, патриотично, национално.

И тъй филмовото творчество тръгна по две основни, макар и нееднакви, течения. На пръв план изпъкна онова комплексно съдържание във филмите, с които се извършва преоценка на досегашните понятия, митове и схващания. Варшавското въстание се появя на екрана в трагичното видение на унищожаването на въстаническия отред във филма „Каналът“ на Анджей Вайда. Водачите на въстанието бяха портретирани в кривото, но кодко обективно, оглеждало на първата серия от „Ероика“ на Анджей Мунк. Във втората серия Мунк показва полските офицери, участници в трагичната борба от септември 1939 г., затворени в пленически лагери. Съпоставяйки схващанията на бивши въстаници, много по-мъдри политически след неотдавниното поражение, със схващанията на кадровите офицери, които се готовят в хитлеристкия лагер за... нова война, но този път против Съветския съюз, Анджей Мунк великолепно свързва високите художествени качества на творбата си с марксистката преценка на историята, с политико-идейните качества на творбата. Той се показва още един път впечатлителен, политически подгответен творец. Обаче не може вече с чиста съвест да се каже същото за филма „Пепел и диамант“ на Анджей Вайда. Съблазнен от формалните възможности на филмовото изкуство, говорейки за така сложния и трагичен период, какъвто са първите години след войната, когато в нашата страна се извършва революционна промяна на политическия и обществен строй, когато при големия обща народен референдум обществеността се изказа за социалистическия строй, защото не само пристъпието на съветските войски донесе революционни промени, но новото се роди в остра и безпощадна борба с оръжие в ръка, което държаха в течение на много години хората от двете страни на барикадата; съблазнен от второстепени неща — разкрасяване на филма с метафори, поетичности, — Вайда при създаването на филма си, който можеше да бъде шедьовър на социалистическата кинематография, се загуби, не му достигна диалектично мислене в представянето на събитията, на истината за онези, които като комуниста Шчука създаваха народна Полша. Именно Шчука съгласно с историята трябва да бъде динамична, пълнокръвна и жива, а не книжна фигура във филма. Той, а не Мачек, трагичният представител на другата страна на барикадата,

трябващо да намери съчувствието и любовта на твореца и на зрителя. „Пепел и диамант“ има в себе си нещо от величието на гръцката антична трагедия, но въпреки всичките си неоспоримо големи художествени качества, свидетелство за голям талант, този филм не е така политически недвусмислен както предишните филми на този творец, например споменатия вече „Поколение“. За съжаление, следващият филм на Анджей Вайда, „Лътна“, разказ за едно поделение полска кавалерия, за легендарните полски улани, които със саби и копия в ръка атакуваха немските танкове през септември 1939 г., е филм още повече, отколкото предишните, омотан в формалистично украсителство. Едва сега Вайда разбра докъде е стигнал, като се е поддал на интуицията на таланта си, необуздан от разсъдъка на художника, от диалектиката на политическото мислене. Ние смятаме за грешка на Вайда не тематиката, а метода на показването ѝ, звученето на неговата творба. Впрочем сам творецът отлично схвана и осъзна това и резултатите ще видим в следващия му филм.

Другото течение — за действително съвременната епоха и нейните конфликти, ставащи днес — е много по-слабо и е по-малко застъпено. Освен в „Човекът на релсите“, социалистически, съвременен филм на Мунк за железнничарите, за извършващите се промени в идеините схващания на обществеността, в много малко от тези филми пулсира художествената сила, която срещаме във филмите, които разчистват сметките на миналото, антимитологичните филми. И това е недостатъчно. В течение на три години заедно със споменатия филм на Мунк това са едва четири филма, докато годишната продукция отдавна е надхвърлила двадесетина филми. Само дебютът на Казимеж Куц — „Кръст за храброст“ — е на високо художествено равнище, напълно идееи, социалистически. „Загубени чувства“ на Зажицки е прекалено едностранична картина за живота на жителите на Нова Хута, работници и строители на комбината „Ленин“. Позволено е в изкуството да се деформира действителността, за да се изтъкнат известни проблеми, но да се кондензира действителността не значи да се фалшифицират общите, действителните данности на живота, не значи непозволено да се обобщава. Има много жени, изоставени от мъже кариеристи или просто безძелници, жени, обременени с деца и осъдени да се грижат за трудното им възпитание; но дори ако творецът изразява страстен протест против това състояние на нещата, той трябва да мисли за цялостното звучене на филма. А неговата героиня можеше да живее не само в Нова Хута, чийто образ по този начин е фалшифициран. Филмът „Базата на покойниците“ на Петелски се характеризира на свой ред със слабо познаване на реалния живот, за да може да бъде едно обобщаване на трудностите при изграждането на социалистическата държава през първите години след войната. Той е само интересен епизод, но не пълен факт от историята.

Трябва да се борим тъкмо за обратното положение — за преобладаването на филми, говорещи за днешния ден, за съвременните конфликти, за новите герои. Те трябва да бъдат творби с озири степен на художественост, каквато има в „Ероика“ и в „Пепел и диамант“, но трябва да бъдат същевременно и политически целенасочени, и исторически правдиви. Впрочем нито ЦК на Полската обединена работническа партия, нито критиците, нито творците разбират в буквален смисъл израза „днешният ден“. „Днешен ден“ е всичко онова, което е формирало нашата днешна действителност, нашата шестнадесетгодишна съвременна история, която все още търси пътища, за да се отрази в изкуството. И тази борба за съвременност именно все повече се засилва, наближава моментът за атака ...

Ако е така добре, то защо е така зле?

Това не е парадокс, а въпрос, пълен със смисъл. Добре е, че през първата половина на миналата година полските творци, след като хвърлиха поглед назад — към това, което са извършили, — разбраха, че така повече не може да се върви. Идеята за конструктивно мислене започна да кълни, да печели все повече привърженици. Засили се чувството за обществена отговорност по отношение на съдържанието, което се дава на зрителя за консумиране. Стигна се до пресицане с тематика, която разчиства сметките с миналото и митовете, която в основата си е пессимистична. Самите творци говорят за необходимостта да се създават обществено важни, съвременни филми. Ето примери:

Анджей Вайда пише:

„Интересува ме само съвременното изкуство. Няма друг път към зрителя освен през съвременността, през света, в който той живее. Но съвременността не е тясната доктрина на италианския неореализъм: улицата, автентичните интериори,



Ηλιος Στρατόπεδα Φυλάκια Δράσουν η Ρω Την πλανήτη-αγορά στην πόλη της Αθηνών με απίστευτη έξτρα γεύση



непрофесионалните актьори. Съвременността — това са проблемите, с които живеем, темата, която ни завладява, ритъмът на заобикалящия ни свят.“ (Сп. „Екран“, 1959 г.).

Анджей Мунк пише:

„Сега само обществената съвременна проблематика може да съживи, да поттикне към нови философски, интелектуални открития, както направи това различаването на сметките с военния минало.“ (Сп. „Пшегъльонд културални“, 1959 г.).

В същия смисъл се изказаха Форд, Кавалерович и други. Това съвпадна с публикуването на споменатите тезиси на комисията по културата при ЦК на Полската обединена работническа партия. Изказвайки се за по-нататъшното развитие на филмовото изкуство, за многостранност в изкуството, за целенасоченост на опитите и експериментите, партията обръща внимание върху необходимостта да се използува повече, отколкото досега, съвременната проблематика, да се създават филми, които биха говорили истината за това, което става днес в Полша; които смело и открыто атакуват извращенията; които, разглеждайки конфликтите, се изказват винаги от позициите на социалистическата целенасоченост. Творците от своя страна се отърсиха от анархизма в третирането на ролята на държавата спрямо изкуството. Те признаха меценатството на държавата не само във финансово отношение, но преди всичко по отношение на изискванията да се създават партийни, социалистически, бойки, патриотични, национални творби, винаги на най-високо художествено равнище. Държавата обръща внимание на творците, че нашата кинематография не трябва да се ръководи от комерчески съображения, че всички тенденции за създаване главно на доходни филми са вредни за изкуството.

Малко по малко в миналогодишния репертоар на филмовите колективи започна да се очертава процесът на изоставяне тона на национална мартирология, на философия на отчаянието. Но става ли това за сметка на правдивото, борческо съвременно изкуство? Изтеклата година не беше тъй плодтворна, както би могло да изглежда във връзка с казаното по-горе. Ясно е, че съвременността трябва да узреет у творците така, както узрява всяка тема. Въпросът е обаче — узряването да не продължава цели години. И това напомня сега партията при съвещанието в кинематографията. Но това не значи, че се стремим към лекота, към повърхностност. Напротив, ние се стремим към всичко, което е най-мъчно, което прониква най-дълбоко, което е най-правдиво и се съгласува с действителните случаи. Партията постави сега изискване да се създават тридесет игрални филма годишно, а след пет години — дори четиридесет и повече. За осигуряване на производствена база в момента се строи голяма студия за игрални филми във Варшава, тук също тъй се създава фабрика за филмови съоръжения и фабрика за филмови копия. Фабриката за игрални филми във Вроцлав, която и досега няма собствена лаборатория за обработка на филмови ленти, ще я получи вече, както и още една снимачна зала. Навсянко и нашата „най-стара“ студия в Лодз ще претърпи такова модернизиране и разширяване.

Творческите колективи упорито търсят сценарии със съвременна тематика. Липсата им е единствената реална спънка днес още да се появи на экрана днешният ден. Очевидно най-подходящия материал би могла да достави съвременната литература, но и тук въпросът не стои особено добре. Все пак и в областта на сценарийите положението започва да се поправя. Няколко съвременни сценария, вече са изпратени в производството. Те са „Първата година“ от Лешевич, филм, който разказва за първата година на народната власт, а герой на този филм е един сержант от гражданска милиция, комунистът Отриня, на когото се е паднала задачата в малко провинциално градче да установява социалистическата власт, да раздава земя на беднотата, да се бори с бандите. Съвременен е филмът на Якубовска „Срещи в мрака“, посветен на проблемата за полско-немските отношения. Той е създаден като съвместна продукция с Германската демократична република. Ежи Пасендорфер, след като създаде миналата година един слаб съвременен филм за работата на бързата помош, снима понастоящем втори съвременен филм, който обещава да бъде интересен. Това е историята на бивш въстаник, който не се е върнал в страната преди петнадесет години, а пристига сега и съпоставя спомени и действителност. Действителността побеждава спомените. Филм за проблемите на етиката и човешкия морал ще бъде „Решение“ на Юлиан Дзедзина. Действието на този филм се развива в днешно време. Скоро Анджей Вайда ще започне да снима по една преработка на прочутата вече пиеса на Леон Кручковски „Първият ден на свободата“, а Якубовска — „Градът на пияния в събота“. Филм, който заклеймява кражбата, глупостта и вредността на хората, които по-

стъпват безразсъдно. Павел Коморовски, дългогодишен помощник-режисьор на Кавалерович, ще дебютира със самостоятелен филм за работника от каменоломните под заглавие „Каменоломът“. Күц ще започне да снима филм за студентите във Вроцлав. Разбира се, това не са всичките подготвяни продукции, но споменаването им е достатъчно, за да се разбере, че битката за съвременност в полския филм е започнала.

Може би тези филми не третират още възловите, най-важните проблеми на нашия живот. Но постепенно ще се сгигне и до това. Опитът показва, че полският филм винаги е бил изкуство, най-чувствително към политическата и социалната тематика. Що се отнася до съвременната тематика, това подхранва най-светли надежди и буди понятиет оптимизъм.

Битката за социалистически, съвременен, идеен, политически филм е започнала! Борбата продължава! За резултатите ще може да се говори след година. Навсякът тя ще бъде по-интересна и ще оправдае надеждите, които ѝ възлагаме. Дано!

ГЮНТЕР ПИЛЦ

ЖИВОТНИТЕ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИТЕ ФИЛМИ НА „ДЕФА“

(Вести из ателието за биологични филми на „Дефа“)

Не винаги и не всяка година студията за научно-популярни филми на „Дефа“ е имала такъв голям успех със свой филм за някакъв вид животни, както с „Голямото пътешествие“ (сценарий Гюнтер Пилц, Клаус Шлехуфер, оператор Валтер Зухнер, дикторски текст и оформление Карл Гас). Ежедневният и филмовият печат отбелязаха успеха на този цветен филм, който третира странстванията и метаморфозите на змиорките.

Като разглеждаме програмата за биологични филми на студията за научно-популярни филми на „Дефа“, особен интерес представляват някои филми, които показват живота и особеностите на определени групи животни или засягат проблеми от психологията на животните, като например „Училище за животни“ и „Животни през зимата“.

„Училище за животни“ (сценарий Вернер Бендер, постановка Йохен Мълигхоф, оператор Рудолф Нойберт) започва с представянето на един домашен приятел, стария другар на човека — кучето.

„Тъмните духовни сили“ и „занимателни ловджийски истории“, които човек е склонен да приписва на кучето, са разграничени от строгите научни обяснения. Картините и текстът убеждават зрителя как чрез наблюдение могат да се открият основните закономерности в поведението на животните. Интересни са показаните многообразни опити с чехълчета, кокошки и накрая пак с основния обект на филма — кучето, този път в „камерата на Павлов“. Дразнят се слюнчените жлези на кучето. Във филмов трик ние виждаме мозъка и слюнчената жлеза. Чуват се звуци на флейта. Слюнчената жлеза не отделя секрет, защото мозъкът на кучето действително регистрира музиката, но тя не означава нищо за него. Обаче на храна кучето веднага и безусловно реагира — устата, мозъкът и нервните му пътища са биологично нагодени за това. И когато например през време на ядене се свири все на един и същ инструмент, на кучето започват да му се събират слонки в устата дори когато чуе само определената музика, без да му се дава храна. У животното се образува един условен рефлекс, както го нарича Павлов. Цялата тайна за привидната способност на животното да мисли не е нищо друго освен нагаждане към околната среда, и то само когато възприятието е от жизнена важност за него.

Подобна „тайна“, която всъщност не е никаква тайна, именно зимния сън

на животните третира филмът „Животни през зимата“ (сценарий д-р Т. Шулц, Арним Георг, постановка д-р Т. Шулц, оператор Валтер Зухнер). Създателите на филма задават въпроса: къде са през зимата малките животинки, които през лятото гъмжат, бръмчат и пълзят из гората? Дали те са умрели, загинали според вечния закон? Камерата доказва несъстоятелността на „вечния закон“ и същевременно картино дава отрицателен отговор на поставения въпрос. Бръмбарите бегачи, водните змии и прилепите се поставят в положение чрез затопляне да излязат от зимното вцепенение. В един по-продължителен опит се изследва как топлокръвните животни успяват така да регулират топлината си, че да могат да прекарат зимата безопасно. На тила на дълбоко спящ таралеж се прикрепва една скоба. От нея води връв, завършваща с писец, който допира до начернената повърхност на регистриращ барабан. Всяко дъкосване на писеца съответствува на едно дълбоко вдишване. Измерват се 6 до 9 вдишвания на минута. В топлата стая таралежът бавно започва да се събужда. Дишането видимо се ускорява, докато стигне нормалния брой от 40 до 50 вдишвания в минута. Таралежът се събудил от зимния си сън. Филмовата камера е свидетел на това естествено явление.

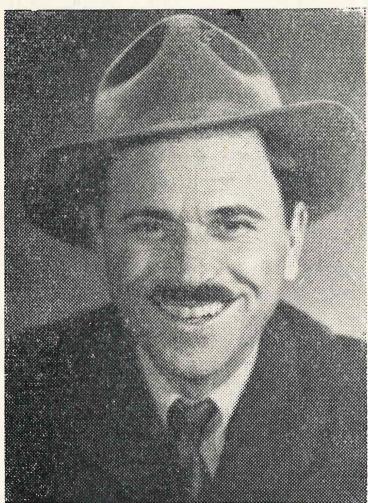
Подобен експеримент, този път за измерване на температурата, се прави върху лалугер. Камерата следи главните фази точно и неотклонно от 9.58 ч. до 11.18 ч., докато животното добие 34 градуса телесна топлина в будно състояние, 80 вдишвания и 300 удара на пулса в минута. Животното се е възвърнало към активно състояние. На филма се е удало да стане очевидец на това.

Други два филма на студията за научно-популярни филми на „Дефа“ не са посветени на изследването на естествените явления у животните, а са предназначени само за деца.

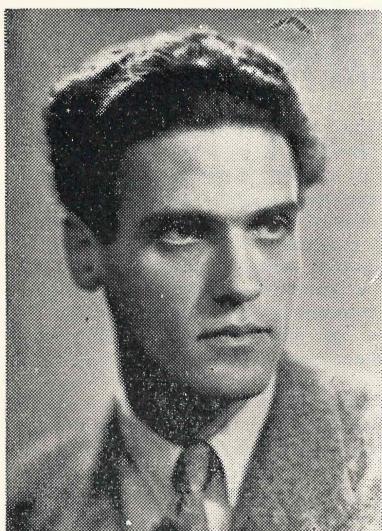
„Зимата е суръв Дядо Мраз“ (сценарий Гюнтер Пилц, Лутц Кълерт, постановка Лутц Кълерт, оператор Манфред Хайм) представя на пионерите и учениците орехчето, дрозда, чинката и други птици, които през есента не отлитат към топлия юг, а презимуват в северните райони. Когато зимата наближи, човекът се грижи за себе си и за своите домашни животни, така полемизира филмът, но кой се грижи за полезните малки птички? Една простишка фабула дава рамката на този детски филм. В по-нататъшния разказ се показва полезността на синийчечко и се обяснява какво може да направи всеки, за да предпази от гибел през зимата тази птичка.

В чужди географски ширини е пренесен друг детски филм за животните. „Корабът на пустинята“ (сценарий Гюнтер Пилц, Улрих Клук, постановка Улрих Клук, оператор Зигфрид Ангеле) е не съвсем точното назование на един филм за камилите, които в зоологическите градини на ГДР често се гледат с неприязнь. Не съвсем точно поради това, че във филма се показват не само „корабите на пусгинята“, а и живеещите в степта и тундрата единогърби и двугърби камили. Филмът започва в лайпцигската зоологическа градина. След това той повежда зрителя из далечния свят — най-напред в Азия, след това в Китайската народна република, в Монголската народна република и в Съветския съюз. Накрая малдежката жажда за приключения се насочва към Африка. В тези части на нашата земя ние се запознаваме най-напред с живеещите в степ, сняг и лед двугърби камили, след това с бродещите из горещия пустинен пясък дромедари. Научаваме нещо за полезността на единия и другия вид камили. А между другото се показват биологичните особености на тези животни по един разбираем за децата начин чрез самия жив обект: устройство на тялото, слизове, походка, разцепена устна, преживяне, гърбици, копита, смяна на козината и други биологични особености. „Е, не намирате ли, че всъщност е глупаво да се говори за „глупава“ камила?“ — заключава текстът на филма и подканва младите зрители така да се занимават с далечните страни, че да могат да разбират добре живота в тях. А за да разбираш, трябва да знаеш.

Да дава знания е една от най-важните цели на научно-популярния филм. Ателието за биологични филми на „Дефа“ ще докаже с тези и други намиращи се в производство филми, като „Ориентирането на насекомите по светлината“, „Животът на тигрите“, „Животни на Арктика“, „Двукопитните“, както и с филма върху проблемата „Има ли целесъобразност в природата?“, че е в състояние да изпълнява своята функция на посредник за придобиване на знания.



Режисьорът Петър Василев е постановчик на новия български филм „Краят на пътя“ по сценарий на Павел Вежинов.



Оператор на филма „Краят на пътя“ е Георги Георгиев

СССР

Киевската студия „А. П. Довженко“ отделя най-голямо внимание сега на филми със съвременна тематика, филми, показващи съветската действителност. Един от най-старателите режисьори на студията С. Навроцки снима понастоящем филма „Хора на моята долина“, разказващ за едно от колхозните села в Полесието.

В студията се работи и филмът „Никой не е обичал така“, пресъздаващ една от славните страници из живота и борбата на украинския Комсомол — построяването на комсомолските шахти в Донбас. Пред зрителите минават грандиозни картини на това забележително строителство, на фона на кое то са показани остро сблъсквания с изостаналостта и предразсъдъците. Героинята на филма Христина, съзнанието на която е замъглено от мистицизъм, попадайки в колектив от строители-ентузиасти, духовно се преражда и става активен и съзнателен член на бригадата. Филмът се поставя от режисьора Н. Слесаренко.

Филмът „Обикновена история“ (сценарист А. Спешнев, режисьори И. Земгано и Н. Литус) е реалистична поема за труда и за истинското щастие.

... Младият инженер Саша Кравченко получава нова квартира. Но той рядко отива у дома си. Затънал е до глава в работата, особено при изработване на новия кабел. Често при него се събират другарите му и спорят понякога до сутринта. Всички са за грижени и увлечени. Само Аня се чувствува излишна, тя няма любима работа, не е намерила своето място. А възможно ли е истинско щастие без живот, изпълнен с труд, интереси и борба? Ще намери ли девойката своя път? Такива въпроси поставя новият филм на студията „А. П. Довженко“ „Обикновена история“. Отговорната и психологическа роля на Аня се изпълнява от млада дата украинска артистка Ю. Пашковская.

*

След успешната екранизация на повестта на П. Нилин „Жестокост“ в „Мосфилм“ се снима и другата негова повест — „Срок на изпитание“. Тя е посветена на създаване и развитие на характерите на седемнадесетгодишните младежи. Героите на филма младите комсомолци Зайцев и Егоров биват изпратени на работа в районния криминален

отдел. Но там се оказва само едно вакантно място. За да реши кого от двамата да остави на работа, отделът им определя срок за изпитание.

*
„Какво ново на Изток“ — това е условното название на новия съветско-френски филм. Той ще покаже Съветския съюз през очите на трима французи (артисти: Жан Рошфор, Леон Зитрон, Жан Гавен). От съветска страна ще участват артистите Л. Марченко, Т. Самойлова, Ю. Белов и В. Зубков. Постановчик на филма е френският режисьор Марселя Палиеро.

*
Съветският цирков артист Иван Кудриццев и неговата дресирана мечка Гоша ще играят главните роли в съветско-френския филм „Мечката“, режисиран от французина Едмон Сешан, оператор на филмите „Бялата грива“, „Червеният балон“ и „Светът на мълчанието“. Това ще бъде режисьорски дебют в пълнометражен игрален филм на Едмон Сешан. Досега той е режисирал само два късометражни филма „Дивото слонче“ и „Златната рибка“ — и двата наградени на фестивалите в Кан.

*
По екраните на Съветския съюз с успех се играе третият съветско-чехословашки филм „Загубената фотография“. Трима чешки пионери, победители на географски конкурс, биват изпратени за награда на обиколка по черноморското крайбрежие на СССР. Деца-та решават през време на пътуването да потърсят руския танкист и да му върнат фотографията, която той е загубил по време на боевете за освобождението на Прага. Филмът още веднъж развива темата за нерушимата дружба между Съветския съюз и Чехословакия. Постановчик на филма е Л. Кулиджанов.

*
Още тази година режисьорът Михаил Калатозов („Летят жерави“) ще започне снимането на „Иркутска история“ по едноименната пиеса на Арбузов. Както е заявил Калатозов, в този филм няма да играе Татяна Самойлова. Режисьорът търси нови дебютанти.

ПОЛША

Филмовият център при полската армия съществува от 1958 година. Той има за задача да произвежда филми, предназначени за войсковите кина. Минувала година центърът е създадал 75 късометражки (което се равнява на 7—8 пълнометражни филма), а за периода 1960—1961 година е запланувано снимането на 150 късометражки. Работят се инструктажни, научни, публицистични и сюжетни филми. Някои от филмите се пускат и



Коста Чонев в ролята на Петър от филма „Бедната улица“



Епизод от филма „Бедната улица“, постановка на режисьора Христо Писков по сценарий на Петър Донев



Румяна Карабелова във филма „А бляхме млади“ изпълнява ролята на Беска.



На преден план артистът от Народната опера Любомир Бодуров във филма „Случаен концерт“. Режисьор Коста Наумов.



Ю. Пашковская и А. Шворин в новия филм на Киевската студия „Обикновена история“.



Режисьорът от рижката киностудия Ада Неретник заедно с актьорите Дизи-дра Ритенбергс и Р. Данбран работи над новия филм „Твоето щастие“.

на публични екрани. Такъв е случаят с филма „Офанзива за освобождение“, направен по документални материали от Втората световна война и получил висока оценка.
*

В колектива „Ригтъм“ са приети за постановки три нови сценария: „Мъж на своята жена“ (сценарий и режисура Станислав Барев), „Тази нощ ще загине градът“ (сценарист Леон Кручковски, режисьор Ян Рибковски) и „Мамин син“ по разказа на Марриана Брандис „Момчето от влака“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Шумавската Квилда лежи на самата граница на Чехословакия. От известно време тя е станала място за творческо поклонение на всички чешки кинематографисти, които в своите филми предават драматични епизоди из живота на граничарите. Сега в Квилда колективът на режисьора Милан Вошмик снима киноразказ за заблудили се в леса малуган. Малкия скитник намират разпознавачи от пограничните войски. Почти всички кадри на новия цветен филм „Лутане“ са снети в натура. Филмът е среднометражен и съставя втората част на пълнометражната дилогия, първият епизод на която „Преселдане“ (режисьор Ян Чуржик) е вече готов. В този епизод е изобразена драма из живота на шумавските погранични войски.
*

Сценаристът Франтишек Даниел и режисьорът Ян Кадър пишат сценарий за филма „Два пъти за живота“. Това е лирична история за срещата на един съветски турист, който преди петнадесет години е участвал в боевете за освобождението на Прага, с девойка, която тогава той познавал като дете.

РУМЪНИЯ

На голям успех сред зрителите се радват двата нови румънски филма „Телеграми“, снет по мотиви на сатиричните миниатюри на И. Л. Караджале (режисьори Г. Над и А. Михелес), и „Вълните на Дунава“ (режисьор Л. Чулея, по сценарий на Ф. Мунтяну и Т. Попович), посветен на освобождението на Румъния. Режисьорът, който е също и изпълнител на една от главните роли, се е сприятел да разкрие сложния противоречив характер на човек, дълго и упорито стоящ на страна от живота, който само под влиянието на обстоятелствата се включва в борбата на народа за освобождение от фашизма.
*

Завършени са снимките на филма „Жажда“, който се поставя от режисьора Мирча Дреган по сценарий на Титус Попович. В работата е биографичният филм „Даркле“, по-

светен на сложната съдба на известната румънска певица Хариклии Хартулар, бореща се за създаване на национална опера. Филмът се снима от М. Якоб по сценарий на Г. Кристия.

*

С особен интерес в Румъния се посрещат мултиликационните филми на Йон Попеску-Гопо. Особено място в неговото творчество заема филмът „Приказка в приказката“. Тук режисьорът е съчетал мултиликацията с играта на артистите, която е много своеобразна. Артистите даже се движат така, както се движат куклите. Методът е много уловен, но той позволява на режисьора да дойде до ярък и твърде неочакван художествен ефект. В резултат филмът се възприема като остроумна пародия на наивните сюжети в традиционните приказки.

ГДР

„Такъв филм ние отдавна желаехме... ние очаквахме отговор на вълнуващите ни въпроси от нашето съвремие не само от политиците, но и от художниците“ — пише „Нойес Дойчланд“ за новия филм на „Дефа“ „Жivotът започва“.

Филмът е посветен на един от най-остриите въпроси в днешна Германия: съдбата на хората в страната, която безразсъдно е разделена на две държави — соалистическа и капиталистическа. Във филма са показани две семейства и във всяко семейство две поколения.

Ролф и Ерика са ученици в последния клас на училището в един неголям град близо до Берлин. Те имат общи интереси, обичат се и на пръв поглед всичко е благополучно и нищо не ги разделя. Но между техните родители зее пропаст. Бащата на Ролф, бивш зидар, а сега директор на училище, е човек честен, праволинеен, взискателен към себе си и другите. А бащата на Ерика, лекар, с всичките си мисли намираш се още в стария свят, мечтае за работа в частна клиника. Той успява да замине за Западен Берлин заедно с дъщеря си. Ерика не може да се приспособи към чуждата за нея атмосфера и се чувствува изоставена и сама. Ролф тежко преживява тази раздяла. Той се опитва да се види в Берлин с Ерика, но това довежда до конфликт с баща му и другарите от училището. Но когато Ерика се сказва в беда, бащата сам изпраща при нея Ролф. Нито още не е загубено, животът са-мо започва.

Печатът в ГДР дава висока оценка на сценария (Жана и Курт Щерн), режисурата (Хайнер Каров) и артистите.

УНГАРИЯ

„Прозорец с изглед към небето“ — това



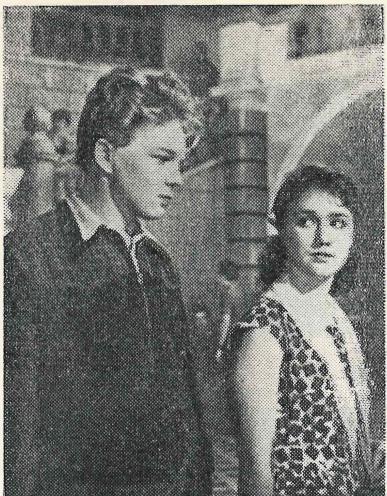
Татяна Самойлова във филма „Неизпратеното писмо“



Васил Ливанов и Татяна Самойлова в сцена от филма „Неизпратеното писмо“, постановка на режисьора Михаил Калатозов.



Кадър от филма „Бен Хур“ на режисьора Уайлъм Уайлър.



Т. Богданова и И. Пушкирев са изпълнители на централните роли в новия съветски художествен филм „Когато сме на осемнадесет“.



Александра Заявялова и Олег Табаков в сцена от новия съветски художествен филм „Хора на моста“.



В Сао Паоло, Бразилия, прожектират с голям успех съветския филм „Път към звездите“.

е новият филм на Йожеф Киш за съвременна унгарска младеж. Главни герои са трима синове на бедна вдовица, които живеят в една мансарда. Единият от тях работи във фабрика и помага на майка си в къщи, вторият тръгва по пътя на кражбата, а третият, най-способният от тримата, попада в средата на хулигани и едва не пропада. Главните роли се изпълняват от дебютанти. Самият Йожеф Киш дебютира като режисьор на игрален филм. Дебютант е също и Имре Вадаш, който е написал сценария на „Прозорец с изглед към небето“.

*

Под режисурата на Тамаш Фейер ще бъде снет филм за едно миньорско градче през време на контравоюлоциата. Филмът се нарича „Град без лице“ и главните роли в него ще се изпълняват от Ференц Бесеней и Ференц Ладани.

В Унгария неотдавна е било открито стотното в страната широкоечанно кино. В 1938 год. в цяла Унгария е имало 544 кина. Техният брой сега надхвърля цифрата 4,500. Почти 3,500 от тях се намират по селата.

ФРАНЦИЯ

Режисьорът Клод Шаброл готви екранизацията на романа на Жорж Сименон „Ромео и Жулиета“. Това е случка из живота на двама млади в Париж, като по-голямата част от действието се развива през нощта.

*

Кло д'Отан Лара вече няколко години отлага своето намерение да снеме филм за проблеми, свързани със съвестта. Тази година най-после той е намерили продуцент в Италия, но от страна на италианските власти били създадени толкова много пречки, че режисьорът бил принужден още веднъж да се откаже от желанието си да реализира този дълъг замислен от него филм.

Филмът на Клод д'Отан Лара се нарича „Не убивай“. Той разказва за двама младежи от различна народност, които след войната биват съдени за това, че по заповед на своите началници са разстрелявали неприятелски войници или партизани.

ИТАЛИЯ

Роберто Роселини след завършване снимките на филма „В Рим бе нощ“ със Сергей Бондарчук в главната роля е пристъпил към снимане на един от епизодите на филма „Да живее Италия“. Това ще бъде историята на борбата, водена от Гарибалди, за освобождението и обединението на Италия. През тази година Роселини е запланувал снимането на още два филма. Единият от тях ще бъде снет в Индонезия.

*

След двегодишно отсъствие режисьорът Франческо Мазели се връща отново на работа във филма. Той ще снима филмова по-вест за днешната италианска „златна“ младеж с участието на Антонела Луалди, Бетси Блер и Клаудия Кардинале. В написването на сценария е взел участие и видният италиански писател Алберто Моравия.

*

Режисьорът К. Пелегрини („Мъж с къси панталони“) е поканен от немската филмска студия „Дефа“ (ГДР) да постави биографичен филм за Карло Голдони. Филмът ще се нарича „Капричио италиано“.

МОНГОЛИЯ

През последните две години уланбаторската студия „Монголкино“ е пуснala няколко художествени и редица документални филми. Завършени са снимките на краткометражния художествен филм „Вкусът на вятъра“, поставен от младия режисьор Доржпalam. В работа се намира пълнометражният художествен филм „Кой е виновен“, постановка на Жигжид. Колектив начело с Усамсаран се готви за снимане на филма „Найдан“. „Монголкино“ съвместно с „Дефа“ (ГДР) ще снима също цветен документален филм за природните богатства и исторически паметници на Монголия.

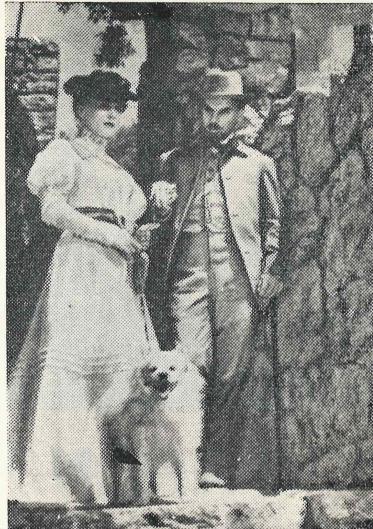
ГФР

Известният западногермански артист Курд Юргенс изпълнява главната роля във филма „Шахова новела“ по Стефан Цвайг. Негова партньорка е Клер Блум (позната у нас от филма „Ричард III“). Филмът е още в работа. Той се поставя от режисьора Герд Освалд. Следващата роля на Курд Юргенс е във френския филм на Роберт Сиодмак „Стенка Разин“. След завършване снимките на този филм той ще отлети за Холивуд, където ще играе заедно с Елизабет Тайлър във филма „Клеопатра“, след което ще участвува в една от главните роли в мексиканския филм „Цезар Максимилиан“. Освен това Курд Юргенс подготвя като продуцент филм с неустановено още заглавие по сценарий на Клод Мориак.

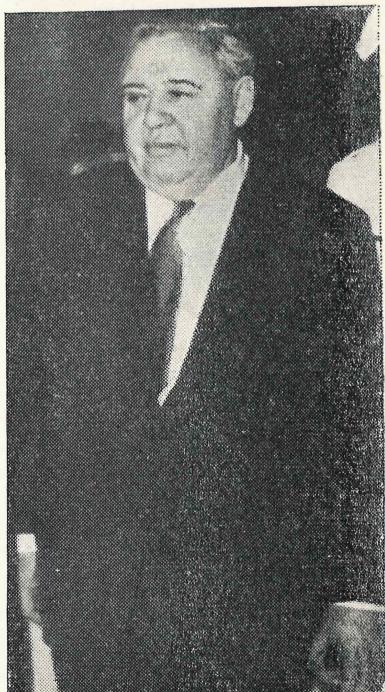
БРАЗИЛИЯ

„Пионери“, новият бразилски филм на френския режисьор Марсел Камю („Черният Орфей“), е поетичен разказ за любовта.

Действието се развива сред търсачите на злато. Снимките са правени в Бразилия през време на необикновени даже за тази страна горещини. Само Камю, обхванат оттворческа треска, бил неуморим. Останалите членове на екипа не били в състояние да понесат горещините и темпото на работата, наложено им от режисьора.



Ия Савина и Алексей Баталов във филма „Дамата с кученцето“. Режисьор Йосиф Хейфиц.



Нова снимка на един от големите актьори на киното Чарлз Лаутон.



Сцена от югославския филм „Деветият кръг“, който на фестивала в Кан бе отличен с награда.



Сцена от новия чехословашки филм „Барон Мюнхаузен“ с участието на популярната актриса Яна Брейхова.



Лучия Бозе в италианския филм „Девойките от пл. „Испания“, който се прожектира по екраните в страната.

ИНДИЯ

Романът на един от най-големите индийски писатели Прем Чанда „Жертвената крава“ е едно от забележителните произведения на класическата литература. В Бомбай по сюжета на тази книга се снима едноименен музикален филм. В главните роли участвуват артистите Балраджсахни и Камини Каушал.

САЩ.

В Нюйорк с голям успех е бил прожектиран съветският филм „Тихият Дон“. В рецензията, поместена във вестник „Нюйорк хералд трибюн“, Поул Бъкли високо оценява работата на Сергей Герасимов като режисьор. А Арчър Уинстън във в. „Нюйорк пост“ подчертава реалистичния характер на филма, размаха на показаните в него събития в „прекрасни и меки краски“. Рецензии и снимки от филма поместват и други нюйоркски вестници.

*

„Полиана“ — това е новият филм на Уолт Десней, известен американски режисьор и продуцент, който започва своята филмова кариера с рисувани филми, след което премина към документални, а сега работи игралини филми за деца. Главната роля в „Полиана“ се изпълнява от Х. Милс, дъщеря на известния английски артист Джон Милс.

*

Одри Хепбърн ще играе заедно със засадногерманския артист Хорст Буххолц във филма „Едно, две, три“. Филмът ще се постави от Били Уайлър. Това ще бъде любовна история, разиграла се в края на минаващ век между девойка от патрицианско семейство във Венеция и беден младеж. Одри Хепбърн е приела ролята, понеже тематиката на новия филм на Уайлър ѝ напомня „Римски ваканции“, които артистката цени и обича най-много от всички свои филми.

*

„Ексодус“, романът на Леон Урис за мъченията на евреите през последната война, се радва на огромен успех в САЩ. Той е бил издаден в три милиона екземпляра. Презди два месеца романът е бил филмирован от Ото Премингер, ползваващ се в Холивуд с името на един от най-добрите режисьори. Сценарият на филма е бил написан от Далтон Трумбо, който за своите прогресивни възгледи и прокомунистички симпатии се намира от 1947 година в „черният холивудски списък“.

Поправка: В бр. 7 името на автора на сценария „Сладък живот“ да се чете **Ло Дука**.

ЛО ДУКА

СЛАДЪК ЖИВОТ

(Продължение от бр. 7)

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека | литературни | сценарии

Шестима принцове, от които четирима автентични, една императрица, един тетра (еврейски царски потомци), потомък на Соломон по женска линия, една звезда на американското кино, един лорд, който обича у своите приятелки мъжкото, което те притежават, един поет информист, един магнат и една некоронована наследничка на Сафо са били главните действуващи лица на скандалната хроника на „Вия Венето“. Човек би могъл в краен случай да подклажда вниманието на отегчените читатели с все по-двусмислени заглавия и смели снимки, със строго и последователно прогресиране в областта на циничното според изпитаната рецепта на римските афиши, на които най-обикновеното ножче за бръснене се рекламира със силуести на гърди и на които комичните филми показват леконравни войници, които ръсят със сол изпъканите задници на добродетелни курви.

Но цензурана бди. Цинизът се позволява при необходимото условие да не може да се свърже в никакъв случай с живота в Рим — скромен, чист и асексуален, както всички знаем. Но щом цинизът осветява нравите или излага някои класи, обединени братски около властта, той се гони и забранява.

Скандалите, представяни само в пъзволения им вид, са уморили публиката. Не се чува за никаква епидемия, няма разрушени язовирни нито живописни земетресения в Япония, нито урагани във Филипините. Следователно Марчело трябва да си послужи с една изтъркана вече плоча — „чудото“.

Със своя верен Папарацо, окичен с апарати и калъфи, и Ема до него (тя трябва да забрави самоубийството си) Марчело пътува с малката си количка по страничните пътища, които свързват Рим с равнината, където е станало чудото. Ема придвижава за пръв път своя Марчело. Тя има намерение да играе ролята си на полусъпруга с помощта на внимателни грижи и на храна.

С най-добрая си венециански акцент Папарацо брои километричните камъни: на четиридесет и петия километър те трябва да се отклонят направо в полето.

— Трябваше да дойдем вчера, дявол да го вземе! — казва Папарацо. — Днес туха са репортерите от целия свят...

— Е, не е вярно... И после аз нали съм туха... — твърди Марчело, но Ема го прекъсва и иска да го накара да изяде на всяка цена едно твърдо яйце. Марчело протестира:

— Стига, Ема. Не ми се яде сега варено яйце!

— Яж!

— Не ща.

Но Ема бута яйцето между зъбите на Марчело и предупреждава:

— Яж и дъвчи добре...

Папарацо си поисква кафе.

— Кафето почти се свърши, бедни приятелю. Остана съвсем малко за Марчело. Нали той ще има нужда от кафе.

След яйцето Ема иска да накара Марчело да изяде един банан. Тъй като ръцете му са заети от кормилото, той се защищава слабо.

— Банан ли — никога!

— Яж и дъвчи бавно.

Папарацо страда заедно с Марчело и мълчи с онъя такт, който му нашепва дългият му опит от семействия живот.

След последния километричен камък пътят изчезва в калта. Валял е проливен дъжд. Туха движението е ю-силно; те срещат автобуси, моторизирани продавачи на понички и дори един кош със салата.

Те стигат между две разорани ниви на „ливадата на чудото“. Трудно е да не я забележи човек с множеството лампи за телевизията и нейните „войскови части“, крика за апарата, кабели, автобуси, стотина луксозни автомобили между малките колички и най-после хиляди хора, обградили няколко тежки болни, излегнати на носилките си. Всичко това вони на вино, на бензин, на угасени свещи и на пържено. Ливадата навсякърно е била покрита с трева. Сега тя представлява едно място пространство, на което се отпечатват следите от гумите на автомобилите и от подметките на импровизираните поклонници. Над всичко се носи миризмата на една глуха мизерия, на отвратително суеверие, на пропаднал панаир без цirk и без надежда.

Марчело е разочарован. Мизерията на това място е отчайваща. Необходимо е наистина едно чудо, за да ... Марчело се спира навреме. „Нека всеки изпълни дълга си ...“

Така! Къде са децата? Защото едно момченце и едно момиченце са видели богородица и са вдигнали на крак околните села. Откак се помни човек, никой любител на хороскопи не е откривал нишо друго освен случайн съвпадения. Затова мисълта за никакво чудо пушта необикновено здрави корени в незадоволеното лековерие на хората. Като се има предвид познатата невинност на децата, никой не се съмнява в реалността на чудото. Шумът, който е направило то, е такъв, че двете „свидетелчета“ се намират под покровителството на полицията. Безспорно Марчело ще надвие тази възбрана, но по-мъчно ще бъде това за Папарацо, чито апарат естествено се хвърлят в очи.

Тълпата е раздръзнена, тъй като е лишена от двамата свидетели на чудото. Тя не би се поколебала да ги разкъса на парченца без никаква зла умисъл само за да се сдобие със сигурни реликви, неосквернени от посредници.

— Бъдете проклети — реват фанатиците, към които бързо се присъединяват и другите, включително и шофьорите на автобусите и продавачите на захарен памук.

Сега е моментът да се опитат високоворителите.

— Четири, три, две, едно ... Опит номер едно ... Ало! ...

Не се различават вече виковете „Бъдете проклети“ или „Пуснете ги“, „Срамота“, заглушени от високоворителите, които реват с пълен глас.

Марчело търси „дървото на чудото“, при което богородица се е появила на децата. Той го намира бързо: тревата наоколо е заместена от хиляди свещички, свещи и даже големи спарманциетови свещи. Би казал човек — никакво чудното светилище. Стражарите задържат надалеч все по-нетърпеливата тълпа. Трябва да се стигне до децата, преди бъзредицата да премине в хаос и да залее равнината.

Един от помощник-фотографите пристига със сведение: изглежда, че родителите на децата се намират в една колиба недалеч от пътя.

Папарацо и неговите хора тръгват на разузнаване. На една малка тераса те виждат никаква жена без възраст, сърдита без причина.

— Къде са двете деца?

— Нищо не знам.

— Къде са полицайите?

— Откъде да знам ...

В това време се отваря една врата, от която се чува злобен женски глас:

— Нищо не ми е дал!

Един пиян мъжки глас отговаря гневно:

— А другите петстотин лирети, дето ти даде она тип от вестника, къде си ги скрила?

Папарацо представя:

— Това са бащата и майката ...

— Ще взема да те удуша! — бърбори бащата на „чудовидците“.

— А двестата лирети, дето ти бутна чужденката, и другите двеста от другата в колата? ...

Мъжът мълква. Той е видял фотографите и се надява, че ще заеме едно от първите места при раздаването на наградите. Майката използва случая, за да се оплаче:

— Цялата съм схваната ... Простудих се.

Папарацо се опитва да създаде контакт:

— Права сте, като че ли вече е зима. Доволна ли сте?

Жената става изведнъж практична:

— Момче мое, ако ми дадете пари, не казвайте нищо на мъжа ми — ще ги изпие ...

— Бъдете спокойна, няма да ви дам нищо.

Той приготвя апарата си и казва на жената:

— Гледайте нататък, като че ли виждате нещо, което го няма там.

Фотографите работят бързо от всички ъгли.

— Сега гледайте нагоре ... Така. Не мърдайте.

Жената е послушна. Тя позира на фона на планините, които се открояват в далечината, пред саксии с цветя, във всички пози, които се смятат за мистични от простия народ след сто години цветни религиозни картички. Един помощник

открива даже дядото, комуто се пада същата участ, но той я понася с вдъхновен вид.

Папарацо пита формално:

- Доволна ли сте, че сте майка на двама малки светци?
- Като свърши всичко, искам да си отида в къщи — отговаря тя.
- Как се казват децата?
- Дарио и Мария.

Тя се разплаква.

— Чудесно! Много хубави имена. Браво, плачете, плачете . . .

Папарацо използва тия неочаквани сълзи. Нови снимки оживяват сцената. Башата пожелава също да играе своята роля и говори на някакъв език, който е член в някой популяррен седмичник:

— Това е реално чудо, най-рядко. Мадоната със своята забележителна доброта си спомня за всички.

— Без съмнение . . .

— Така добре ли е? — казва човекът, като заема друга „естествена“ поза, с която се преструва на смаян и изразява желанието си да се издигне на небето.

Дядото наддава, той рецитира „Аве Мария“ и заявява, че е готов да им покаже нещо срещу една пуря.

Папарацо спира разхищенията. В края на краишата те ще продадат репортажа по липса на нещо по-добро, но самият той е доста лош.

Вън, когато падат първите сени на вечерта, „полето на чудото“ със запалените си светлини, с тълпата, която вечеря, със заредените телевизионни апарати и новопристигашите автобуси, които изхвърлят пасажерите си, придобива најлудничавия вид на панаир. Хората стават нетърпеливи. Донасят болните при държат на появяването и свещичките и свещите изчезват в ослепяващата светлина на прожекторите.

Марчело наблюдава всичко и го обхваща отчаяние, защото разбира, че е невъзможно да се превърне тая несмилаема материя в блестящ репортаж. Във всеки случай телевизията ще го надмине много лесно. Той слуша спокойно протестите на двамата свещеници с бели коси и опънати лица, движени от някакво отчаяние. Те усещат, че са загубили контрол върху тази безверна тълпа.

— Това е смешно и непристойно — казва единият от тях. — Богородица няма нужда от тази реклама. Да не мислите, че тя е София Лорен?

— Значи, според вас, господин свещеник, не е възможно тези деца да са видели богородица?

— Хайде де! Та аз ги познавам . . .

Вторият свещеник се моли гласно, сякаш иска да произнесе заклинание срещу тази истерична тълпа, която е потънала в предразсъдъците, издигнали се от дълбоката нощ на времето.

— Ако не се лъжа — заключава Марчело, — не става въпрос за никакво чудо?

Свещеникът го гледа с трескавите си добри очи:

— Аз не вярвам. Господ може да извърши чудо където и да е. Той може даже да го извърши и пред най-смирените. Но един път, един път на хиляди пъти!

— Може би именно такъв е случаят.

— Не. Убеден съм, че тези две деца са неискрени. Защото този, който наистина е видял богородица, има друго лице, друг поглед и не спекулира с това. Чудесата могат да се родят във вътрешното съзърцание, в мълчанието, а не сред този панаир.

В гнева си светият човек щеше да каже една груба дума, доста различна от думата „panaïr“. Почитта на Марчело към него се увеличава още повече от това.

Един репортер от радиото пушта своя репортаж. От думите му се излъчва неподносим тон:

— Значи вие отивахте на училище, когато ей там при онова дърво ви-дяхте . . . ?

— . . . Богородица.

— Кой я видя пръв?

— Аз — отговарят едновременно децата. После момиченцето се поправя:

— Той я видя пръв.

— После?

— После ние паднахме на колене и богородица се усмихна, тя ни гледаше и не докосваше земята с краката си.

— Как разбрахте, че това е богородица? Тя ли ви каза?

— Да.

— Какво ви каза?

— Нищо. Тя се усмихваше.

Момчето Дарио разказва друга версия:

— Аз я чух как каза, че ще дойде тук тази вечер.

Един възрастен човек върти глава и се усмихва с важен вид:

— Аз съм вуйчо им. Те са две ангелчета!

Ема слуша любопитно. Една непозната с чужд акцент ѝ заговаря, сякаш желае да ѝ се изповядва:

— А те не искат да вярват!

— Как да вярват? — отговаря един оператор от телевизията, застанал до Ема. — А какво ни доказва, че е била богородица?

— Какво значение има това — казва чужденката, — дали е била богородица или не!

Ема се задъхва:

— Как така „какво значение има“!

— Разбира се, вашата Италия е стара земя, с древни култове... Естественото и свръхестественото са примесени и всеки изпитва тяхното влияние. Във всеки случай — продължава чужденката — този, който търси бога, ще го намери, където пожелае.

Тя се обръща специално към Ема:

— Вие сте дошла тук, за да получите благодатта?

— Нищо подобно! — отговаря Ема. — Дошла съм с годеника си. Той е журналист. Пишеш един репортаж. Но всички тези хора, тези викове ме сумняват...

Операторът повтаря своята сцена.

Той повтаря и преповтаря десет пъти едно и също движение, в резултат на което пет милиона зрители по пантофи ще тръпнат. Свидетелите от втора ръка стават послушен миманс.

— Жените! — казва операторът. — Тичешком! Бързо! Къде се е появила богородица — наляво или надясно?

Жените тичат на една страна после на друга, разпръсват се, събират се в една точка, която асистентите указват чрез високоговорителя. Техниката се смесва с постановката:

— Да сменя ли обектива, за да снема дървото и появяването в един и същ план?

Марчело търси да открие някакви впечатления у тълпата. Той запитва един много стар човек:

— Дядо, според вас те видели ли са я?

— Аз не съм я видял.

— Недейте слуша този луд старец — казва една вешница до него.

— Значи, ти си я видяла? Значи, ти си била тук, когато тя се е появила?

— Вие ще разберете в полунощ, всички, които сте тук...

Режисьорът на телевизията продължава работата. Той търси нещо трудно, нещо субективно. Той използва жените (мъжете са много по-малобройни), дошли да получат благодатта.

— Готови ли сте?

Най-напред един тънък женски глас започва, после десет други повтарят:

— Богородичке, дай на твоята благодат!

Режисьорът се разгневява.

— По-силно! Ей ти, там на края, защо не молиш и ти за благодат? Викайте! Молете се по-силно, молете се!

Само псууня липсваше. Но двамата свещеници се чувствуват така, като че ли тя е произнесена.

Хорът на молителките сега играе добре. Голям майстор, режисьорът спира с едната ръка сълзливите „Дай ни тази благодат“ и инструктира:

— Сега е седем часът, значи среща след два часа. Сега вървете да хапнете нещо. Благодари! Довиждане до довечера. Dobъr appetit на всички.

Високоговорителите предават някаква неопределима музика.

Само една жена не репетира. Тя плаче при детето си, бледо като воськ, излегнато на земята под една завивка.

Само малкото чува нейния глас:

— Света богородице, подари ми тази благодат, излекувай детето ми, което страда. Освободи ме от този кръст, ти, която си страдала толкова заради своето дете...

После тя мълчи и плаче мълчаливо, с лице, скрито зад рамото на малкото, което не чува вече.

Марчело се е покатерил по скелите от металически тръби, които националното радиоизпращане е поставило, за да подреди по-добре прожекторите и кабелите си. Ема искаше да го последва, но той предпочита да я остави до чужденската пантектска. Ема се старае да не плаче и го гледа с вид на бито куче.

Гледано отгоре, полето не притежава нищо човешко. В него би могло да се случи всичко освен някакво чудо. И за да бъде напълно нечовешко, гласът на официалния шпикер залива равнината. Това е оия синтетичен радиоглас, пълтен, мъркащ, сладников, самодоволен, който всеки познава веднага, тъй като този глас не принадлежи никому. Наистина никъде в Италия никой не говори на този изцяло измислен в лаборатории на имперската съета език. Метеорологичен бюлетин, епископски конгрес, събрание на старите бойци от десета армия или репортаж за битпазар — надутият тон е един и същ. Гласът казва:

— Огромна тълпа се е събрала на това място, някога пусто и почти неизвестно. Многобройни са вярващите, многобройни са също любопитните. Естествено между последните ние забелязваме представители на печата, фотографи, кореспонденти на агенции и на почти всички световни вестници. Пристигали едни след други, безбройните автомобили напомнят вълните на океана. Нощта е влажна, но звездна. Времето наистина се оправи след непрестанния дъжд. Двете деца-чудо продължават да се намират под покровителството на полицията. Никакво решение на властите още не е взето по отношение на тях.

Сега ще се постараем да разпитаме вуйчото на двете деца. Ние искаме да го запитаме кога за пръв път, ако смея да се изразя така, са видели те... чудсто.

Вуйчото повтаря урока си, но колебливо, тъй като не е имал достатъчно време за репетиране.

— Моите... моите племенници са видели появяването на светия образ на богородица на 15 март на... на следващата година.

— ... на настоящата година — поправя добродушно говорителят.

— ... на настоящата година. Племенничката ми отивала у една своя приятелка, а брат ѝ се затичал след нея, за да ѝ даде дрешката, която била забравила в къщи. Така те видели образа на богородица.

— Браво, вуйчо! — заявява говорителят, който съжалява, че не е предвидил звук за потупване по рамото на добрия човечец. Това би било много народно и щеше твърде много да се оцени на високо място.

Марчело се навежда към Ема, която стои долу в основите на естрадата.

— Децата ще дойдат. Ей сега телефонираха от Рим. Решено е да им позволят да отидат „на среща с богородица“.

Новината се пръска из тълпата като повей на вятър. Най-после след всички тези изкуствено спонтанни движения на път е да се случи нещо, което режисьорът на телевизията още не е репетирал. Хората си отдъхват. Край на очакването. Групите прожектори ръмжат отдалеч. Големият крик на телевизионната камера се издига много нависоко, готов да се спусне бързо надолу, за да всмуче от земята картините на събитието... Огромни прожектори от 5 хиляди вата отварят вторачени в тълпата очи. От своята наблюдателница Марчело забелязва масата поклонници, която се движи безразборно в най-различни посоки. Когато едни прожектор осветяват отдалеч момиченцето, облечено в дълга рокля от тънък муселин, и момченцето в нови дрешки, тълпата потръпва. Часът е дошъл. Трябва да се изнасяли съдбата. Божественото милостърдие, слuchаят, земните духове, светците или дяволът, трябва да се изстискат като лимони. В този миг неспокойствието става заразително. Единствено болните са далеч от всичко, което ги заобикаля, безразлични, със затворени очи даже пред ослепяващите светлинни, отдадени напълно на последната си надежда.

— Света майко на детето Исус, излекувай ме!

— Помогни ми, о непорочно зачатие!

— Ела ми на помош, всемогъща дево!



Николина Гекова во филма „Беђната улица“. На другата странција: Лили Енева и Валентин Руслеки во свиција филм



— Помогни ми да спечеля на лотарията! — вика дядото в момент на просветление.

Хиляди и хиляди молби, понякога направо искания, се изстрелят от ливадата. Самата Ема е трогната. Със задъхан глас тя произнася молитвата, която отговаря на желанията ѝ:

— Защо си се променил толкова? Защо не ме обичаш вече, Марчело? Света богородице, ако се ожени за мен, всеки ден ще ти благодаря на колене! Но аз не ти искам дори толкова много... Бих искала само той да продължава да ме обича, да бъде мой както по-рано.

Нешо като полянка се образува около децата, които вървят, стегнати от новите си дрехи. И ето че изведенъж големи капки дъжд започват да падат от мрачното небе. После се излива потоп.

Техниците се уплашват. Небесната вода може да направи да избухнат ламбите на прожекторите. Дава се заповед да бъдат изгасени. Под проливния дъжд „полето на чудото“, потънало в мрак, приема най-после тържествен и безпокояващ изглед. Тълпата остава на мястото си въпреки дъжда. Пренасят болните в случайни подслони, където пращат последните свещи.

Двете деца вървят, потънали във вода. Муселинената рокля на момиченцето е прилепнала на тялото му. Папарацо изстреляв няколко светковици и се приближава, за да направи последна снимка:

— Вдигни си лицето към небето — заповядва той.

На завет в кабината си говорителят продължава с възбуден глас своята реч:

— Дъждът заваля отново (слушана от хората на ливадата, тази информация е просто смешна), но децата продължават пътя си към дървото. Сега те тичат в противоположна посока. Те викат. Те твърдят, че виждат богородица. Тълпата тича след тях под проливния дъжд. Би казал човек — луди, обезети от паника. Мнозина падат в калта. Още веднъж децата променят посоката и се спускат към друга точка.

— Чувате ли?

Един микрофон е успял да се приближи до момиченцето. Чува се как то отначала се смее с крехък смях, после казва:

— Ето я!

Тълпата се притиска заплашително между двете деца. Микрофоните разнасят надалеч нейния рев, молби, вой и проклятия.

Момиченцето повтаря машинално:

— Богородица каза, че ако не ѝ построят черква тук, няма вече да идва.

Тези думи се струват на вуйчото като заключителни. Той ги подема, изтърсвайки водните капки, които падат от френските му мустаци.

— Мълчание! Богородица каза, че ако една черква не излезе тук от земята, тя няма да идва вече. Чувате ли — черква! А сега вървете да спите! Лека нощ!

Даже мракът не може да спаси предприятието на чудото. Ентузиазмът, който не беше нито за момент нещо повече от едно вцепенение, напомнящо обзето от лудост човечество, спада изведенъж. Хората се тъпчат едни други. Всеки държи отговорен за неуспеха безверието на съседа си.

Папарацо и неговият екип предуспешат интересна драма и обстрелят поклонниците със своите светковици. Всяка светковица в мрака изненадва и разgneвява. Папарацо снима отблизо множество носилки, особено една, на която лежи неподвижно под дъжда дете. Друг болен потръпва с клепачи под блясъка на лампите. Един човек се изправя до него.

— Мръсник! Не виждаш ли, че е парализиран? Искаш ли да ти смащкам мутрата?

— Аз си гледам работата, кретен такъв — изревава Папарацо, като отстъпва и се обръща вече да снеме друга сцена при изгасналите свещи.

Една жена откъсва малко клонче от дървото „свидетел“. В бледата светлина, която къпе ливадата под дъжда, тълпата се спуска и унищожава дървото лист по лист, клонче по клонче. В няколко минути дори корените, изчезват. После лудостта и гневът спадат напълно.

Единствен Папарацо иска да снеме още няколко клишета. Но този път жертвата му е Ема, загубена в тълпата, мокра до кости, разчорлена, трагична повече, отколкото трябва.

— Е, това е снимка — прошепва Папарацо, като работи бързо.

Ема вдига ръка пред очите си и Папарацо вика на помощника си да я задържи за миг.

— Кес уна бела foto (това е една хубава снимка) — вика той на венециански, задъхан като ловец.

Ема се спуска към апаратата със стиснати юмруци.

— Вие сте хиени. По-лошо! Вие не зачитате нищо! Подлеци!

И Ема припада в ръцете на Марчело.

Минава една двойка. Жената плаче. Мъжът казва:

— А сега плачеш... Сега! Къде го остави?...

— Забравих, забравих! — повтаря жената между две хълцания.

Няколко фара се запалват на пътя. Автобуси, пълни с изпаряващи се тела, се раздвижват един след друг. Хората се учудват, че дъждът може да остави такъв горчив вкус в устата.

Едно дете е умряло на своята носилка. Цари мълчание. Калта поглъща стъпките на последните поклонници. Страдащият глас на свещеника повтаря:

— От дълбините викам към тебе, господи. Господи, чуй моя глас...

Напролет тревата пак ще порасте на тази изоставена поляна.

4.

С особена нежност Марчело пушта Ема да мине първа през прага на къщата на Стейнер. Понякога животинската ревнича привързаност на Ема го трогва.

Това се случва обикновено, когато той е отчаян. Мисълта, че има едно същество, което държи за него, го окуражава. Но тези мигове стават все по-редки.

Жената на Стейнер ги посреща като сестра. Тя бърза да подеме един прекъснат разговор. Те влизат в салона, украсен с вкус, където продължават разговорите. Стейнер ги гледа усмихнат, облегнат на огромната си библиотека, после се заптвя към тях.

— Колко е хубава къщата ти! — казва Марчело, като му стиска ръката.

Стейнер отговаря, загледан в светлите очи на Ема.

— Ето, значи, това е Ема!

Марчело кима с глава, сякаш думите на Стейнер придават на неговата приятелка малко нова светлина.

Една млада жена, твърде известна художничка, го вика. Това е Анна.

— Марчело, откога исках да се запозная с твоята Ема! Какво става с тебе? А книгата, свършил ли си я или не? Ти не дойде да видиш моята изложба, сноб такъв! Познаваш ли Репачи?

Анна му посочва поета, седнал на ръчката на едно кресло, с разрошени черни коси. Една млада индийка е седнала в краката му на килима.

— Онази там се възхищава много от тебе — продължава Анна, като му сочи с пръст една жена с отпуснати коси, по професия абстрактна художничка.

— А, тъй ли! — казва Марчело заинтересуван.

— Това те ласкае! Само че не е вярно, защото тя не знае нито една дума италиански. Тя каза само, че си бил доста декоративен. Стига ли ти това?

Стейнер говори с Ема:

— Може да ви се струва странно, но аз вече ви познавам добре. В деня, когато ще разберете, че обичате Марчело повече от себе си, ще бъдете щастливи.

Ема слуша в религиозно мълчание. Тя по-скоро отгатва, отколкото разбира, и гледа Стейнер признателно.

Поетът се впуска в твърдения, които очевидно го очароват:

— Винаги съм казвал: единствената, автентичната жена това е ориенталската. Помислете си къде е живяла Ева? В земния рай... А къде се е намирал земният рай? На Изток. Там любовта е наистина нещо съвсем друго...

Жена му се намесва. Тя се смее, но е докачена:

— Мога ли да знам тогава защо си се оженил за мене? Аз съм просто римлянка.

— Знам, мила, знам, че направих грешка...

— От петнадесет години тоя човек говори за Изток! — казва Анна. — Какво чака, че не отиде да живее там?

Репачи продължава своята тирада:

— ... Тайнствена, майка, любовница и момиче едновременно, източната жена ви предлага радостта да стои в краката ви като малка влюбена тигрица... радостта да бъде подчинена, да се остави да бъде владяна и духом, и телом... напълно. И не казвайте...

Стейнер го прекъсва, за да му представи Марчело и Ема.

— Споделям идеите ви за жената! — казва искрено Марчело.

— Да, убеден съм, че ние можем много да научим от тези прекрасни жени — продължава Репачи, — защото те са останали близо до природата, по-корена в борба с векове и векове цивилизация. Но за какво служи цивилизацията?

— Да, за какво! — казва Анна.

— Цивилизацията служи, за да ни отучи да обичаме. Искам да кажа, да не знаем вече как се обича.

Анна избухва:

— Слушай, Леонида! Всеки говори за това, което познава!

— Завиждам ви — казва Марчело на Репачи. — Аз съм чел разкази из вашите пътувания по света. И аз бих желал да пътувам. Пътуването е отворена врата за необикновени срещи с жени от всички раси.

Увлечен от ентузиазма си, Марчело прибавя:

— Бих желал да имам дъщеря от всички цветове: червени, черни, жълти... Представете си каква красота... Истински букет... Вашата галерия от спомени трябва да е съвсем необикновена.

— Спомени! Вие мислите, че мъж на моята възраст може да се задоволи със спомени? Аз имам главно проекти за бъдещето, драги!

Репачи поглежда Ема и ѝ казва:

— Какво прекрасно същество! Вие ли сте годеницата на нашия приятел? Ема почвернява. Репачи продължава:

— Вие положително сте южнячка...

— ... от Калабрия.

— Значи ориенталка!

Стейнер наблюдава развеселен:

— Той е наистина чудесен! Написал е десетки произведения, които ти познаваш, и все пак е запазил невинността си. Човек се пита наистина откъде взема толкова оптимизъм, толкова здраве и толкова вяра. Много ми е приятно да идва у нас, е... от време на време. Понякога се питам дали не му завиждам.

Между гостите се движат бели крехки кафяни чашки и издупи стъклени чаши. Марчело оглежда библиотеката, дървените скулптури, един натюроморт от Моранди, който го очарова.

Стейнер е проследил погледа му.

— Да, това е моят любим художник. Предметите се къпят в някаква нематериална светлина, обаче са нарисувани материално и с истинска мъка, която ги прави почти осезаеми. Това е едно изкуство, в което няма нищо случайно...

Една американска поетеса, твърде развлънтувана се обръща към Марчело:

— Стейнер ми казва, че ти имаш две любови и че не знаеш коя от двете да избереш: журналистиката или литературата. Пази се от затвора! Бъди свободен! На разположение. Като мене. Не се жени никога, не избирай никога економично. В любовта също е по-добре да те избират. Най-великото е да гориш, не да освобождаваш!

— Преди няколко години четох ваши стихове. Това беше по времето, когато и аз мечтаех да пиша стихове. Харесаха ми: силни, ясни... Никога не би казал човек, че са писани от жена!

— Какво знаеш ти за жените? — пита Ема, на която не се е харесало, че Марчело одобрява „източните“ теории на Репачи.

— Това е изкуството, което предпочитам — продължава Марчело, без да обрне внимание на намесата на Ема. — Мисля, че такова ще бъде бъдещето изкуство: ясно, мощно, чисто. Без риторика. Изкуство, което не лъже, което не ласкае. Засега аз упражнявам занаят, който не обичам, но често мисля за това, което е нужно за бъдещето...

— Всички трябва да мислим за бъдещето, без да забравяме все пак да живеем днес. Смяtam, че ако човек живее интензивно, с пълния капацитет на духа си, всеки миг е равен на една година, а всяка година ни се смята за пет години младост...

— Вие говорите тази вечер като оракул — прошепва Стейнер.
— Да, оракул... алкохолик. Вие мислите прекалено много за бъдещето. Американката продължава, като се обръща към Ема:
— Ти, която изглеждаш толкова различна от другите, как използваш дните си? Искам да кажа — какво най-много общичаш да правиш?
— Не знам... — казва Ема, твърде смутена от възрастната дама. — А вие?
— Аз знам прекрасно: да пуша, да пия и да спя с мъже.
— Това е твоята мъдрост! — иронизира Стейнер.
— Ти четеш моите стихове, но никога не си ме разбрали. Ти, Стейнер, ти си истински първобитен човек. Първобитен като... готическа кула... Да, ти си толкова голям, че отгоре не можеш да чуеш никакъв глас.
— Представяш си! — казва Стейнер. — Ако ме познаваше такъв, какъвто съм, ще забележиш, че аз съм ей толкова висок.

Стейнер показва разстоянието между палеща и показалеца си.

Защо е тъжен Стейнер? Той има всичко: ум, култура, богатство, семейство, сигурни приятели. Погледни неговата работа и си помисли за твойте все още празни тетрадки. Погледни къщата му и си спомни за твоята, която е все още недовършена. Дали скръбта на Стейнер не е твоята собствена скръб, Марчело? Вярвай, както той вярва.

В един ъгъл на библиотеката един млад архитект докосва копчетата на магнетофона. Шракване и от лентата излиза един колкото естествен, толкова и оригинален глас: „... готическа кула... да. Ти си толкова голям, че отгоре не можеш да чуеш никакъв глас“.

Сега лентата се върти с гласа на Стейнер: „Представяш си! Ако ме познаваше такъв, какъвто съм, ще забележиш, че съм ей толкова висок.“ Внезапно избухва страшен буреносен гръм. Стейнер става леко пребледнял:

— Това е стара лента — казва той, — ще я сменя.

— Защо? — казва Ема. — Забранено ли е да се слуша?

— Разбира се, не, но не бих желал да ви отегчавам. Това са разни звуци без значение.

Жената на Стейнер се намесва:

— Това са звуци от природата, хванати случайно; той ги беше снел много отдавна...

— Поискайте да ни ги пусне — казва Ема.

Марчело е заинтригуван:

— Ако тези шумове не са интересни, тогава защо си ги заснел?

— Струваха ми се хубави. Но държите ли непременно да ги чуете?

Анна настоява:

— Аз съм ги чувала вече. Не можете да си представите до каква степен са възбуждащи, ще видите.

— Както желаете! — казва Стейнер и пуша апаратата в движение.

След бурята следва един хор от птици, после шумове на лятна гора. Анна е права: човек не се уморява никога да ги слуша.

Вдадени в слушането, гостите не забелязват как една врата се полуотваря и две детски глави оглеждат салона.

Върху фона на горските шумове се издига нежният глас на Стейнер:

— Какво правите там вие двамата?

Децата пристъпват облечени в нощници, леко смутени.

— Защо сте станали?

Майка им се разтревожва — те са боси. Ами ако се простудят?

— Навсярно са чули бурята и са се събудили.

— Кажи ми истината — казва Стейнер. — Искаше да ме целунеш, преди да заспиш...

Ема е трогната. Тези деца въплъщават за нея една действителност, която представлява необходимо допълнение за нейния живот. Те напомнят за спокойно съществуване, за едно справедливо общество, за един мирен свят. Тя не знае какво да каже:

— Какви хубави деца! Какви хубави очички, толкова умни!

Стейнер разказва:

— Когато кажем на малкия нещо, което му прави впечатление, той се замисля върху него с набръкано чело и мрачен изглед. После започва да се смее по инстинкт, щастливо. Когато му дадем цвете, той го оглежда от всички

страни и се усмихва: навярно усеща, че цветето е хубаво. Усмихва се с точно същата усмивка, която се ражда, когато човек слуша хубава музика.

Стейнер отправя последните думи към жена си с особена нежност.

— Сега хайде да си лягате. Кажете лека нощ на всички. Ще дойда да ви целуна в леглото.

Стейнер се обръща пак към Ема, сякаш е предугадил любовта ѝ към децата:

— Момиченцето е съвсем различно. Тя обича само сбор от думи. Всяко ново изречение я възхищава. Тя си ги съчетава самичка. Записал съм някон. Например това: „Кой е мамичката на слънцето?“

— Това е вече поетическа идея.

— Вземате ли ги при вас в леглото?

— На тях им се иска много, но не се позволява. Понякога успяват да се промъкнат в спалнята. Малкият се мушва в леглото между майка си и мене. Хваша ми пръста и го стиска много силно. Не можете да си представите колко е сладко да заспи човек така до едно детенце . . .

Ема мечтае за това далечно щастие, което би могло да бъде и нейно щастие. Тя казва, тихо:

— Марчело, и ние можем да имаме такава къща. Ние си живеем много добре заедно, нали? Мисля, че сме създадени един за друг . . .

Зашо да не мечтая? Никога не съм мислила за себе си без него.

Животът би могъл да бъде нещо повече от едно вечно очакване на двама. Той би могъл да се възроди в моите ръце, ако само искаше.

Но иска ли? Той е неуловим човек.

Марчело дълго гледа Стейнер, жена му, книгите, инструментите му, плюшеното мече, захвърлено при крака на черното пиано, този магнитофон, който лови в мрежата си думите, песните на приората, най-далечната музика. Харесва му това спокойствие без отричане от каквото и да било.

Ема. Зашо Ема? Зашо то е жена. Рим е пълен с любещи, любезни, достойни жени. Да продължавам. Да свърша. Да не започвам отново. Да, но утре къде ще намеря сегашните си мисли.

— Стейнер — казва Марчело, като го хваша под ръка, — кани ме по-често у вас.

— Казах ти вече. Идвай когато искаш . . . Какво има, Марчело?

— Трябва да сменя обстановката. Трябва да променя много неща. Знаеш ли, твоята къща е истинско убежище. Твоите деца, жена ти, книгите ти, твоите подбрани, редки приятели . . .

Марчело признава:

— Губя си дните, без да правя нещо. По-рано имах амбиции . . . Струва ми се, че съм на път да загубя всичко, да забравя всичко . . .

Стейнер му отговаря с далечна усмивка на устните, но Марчело отгатва в него едно дълбоко братско чувство:

— Не мисли, Марчело, че спасението се състои в това да намериш убежище в къщи си. Не прави като мене . . . Аз съм прекалено сериозен за любител, но не достатъчно сериозен за професионалист. Това е то. Професионалист за любителите и любител за професионалистите. По-добре е един труден живот, вървай ми, отколкото един живот, пазен от едно . . . организирано общество, в което всичко е предвидено, практично, намясто, съвършено.

Стейнер мисли още малко и отговаря на въпроса, който Марчело му постави, когато му се доверяваше:

— Аз не мога да не бъда твой приятел и следователно ми е почти невъзможно да ти дам съвет. Но ако искаш да ти помогна да промениш обстановката си, тогава мога да те запозная с хора, например с някой издател, който ще може да ти осигури интелигентна работа, при която ще имаш достатъчно свободно време да работиш това, което ти харесва. Това ще бъде все пак по-добре, отколкото да пишеш в сензационни полуфашистки вестници. Помисли си. Друг път ще си поговорим пак.

Стейнер повежда Марчело към стаята на децата. Тюлът над малките легла се вее нежно от ветреца. В сянката едва се забелязват заспалите главички.

— Понякога нощем този мрак и това спокойствие ми тежат. От спокойствието ме е страх. Може би аз се боя от него повече от всичко друго. Струва ми се, че то е само една привидност, зад която се крие една опасност. Понякога ми се

случва да си мисля за това, какво ще видят децата ми утре. Всички твърдят, че светът ще бъде прекрасен. Какво значи това? Достатъчно е звънът на един червен телефон,* за да съобщи края на всичко... Или тогава ние трябва да живеем извън страстите, извън чувствата в никакъв порядък, присъщ само на произведенията на изкуството. В никакъв омагьосан порядък. Ще трябва да достигнем до една точка, когато ще се обичаме извън времето, безкористно...

Стейнер се засмива тихо и повтаря: „безкористно“...

Марчело го наблюдава дълго. Това равновесие го смайва.

Късно е. Никой не може да бъде оракул на никого. „Трябва да се опитаме да живеем“.

*

Пинийте се появяват на пяська, който се простира, докъдето поглед стига. Един вече топъл вятър донася силния мирис на морето по време на пролетното равноденствие.

Дългите маси, които човек би казал, че са пригответи за безкрайни банкети, са празни и голи. В един сенчест ѝгъл пишещата машина и листите, притиснати с голям камък, изглеждат като шега. Едно младо момиче минава от време на време, разсейвано от музиката, която автоматът разлива както в хубавите летни дни.

Марчело е там при телефона, закачен на стената като мишена. Гласът му е почти раздръзnen.

— Слушай, Ема! Не мога да прекарам все пак целия си живот, за да ти телефонирвам! Искам да работя спокойно. Съвсем просто: няма да ти кажа къде съм нито ще ти кажа в колко часа ще се върна... Ясно ли е? Ти си луда... Върви по дяволите!

Марчело очаква слушалката и се връща при своята пишеща машина. Той научува няколко реда, но чарът, ако е имало чар — той се съмнява сега, — е прекъснат. Той би желал да види валика да трепти под пръстите му, да чува често звънчето, което предупреждава, че редът е свършил. Но щом докосне клавишите, Марчело няма какво да каже.

Музикалният автомат е мълъкан, но Паола, младото момиче, запява. Навсярно това е причината — песента. Марчело въздъхва.

— Паола, не можеш ли да прекъснеш хубавата си песен?

Паола го поглежда със светлите си очи. Лицето ѝ хармонира с тази южна светлина, с пяська, морето, огромните пинии. „Този пейзаж е съзерцавал Одисей...“, мисли разсейно Марчело.

— Ще останете ли за обед? — питат Паола. Марчело не знае още. Ще си помисли.

— Тук се яде добре, знаете — казва сериозно младото момиче.

Пишещата машина я интригува:

— Мъчно ли е да се научи човек да пише на машина?

— Искаш да станеш машинописка?

— Много искам...

Марчело наблюдава усмивката, която разширява юношеското лице и присвива.

— Ти си миличка!

— „Миличка“... Не преувеличивайте!

— Хайде де! Ти знаеш много добре, че си миличка.

— Добре — казва Паола със смях. — Аз съм миличка.

— Ти не си от Рим, нали? Откъде си?

— От едно село при Перуза.

— А как така си дошла тук?

— Баша ми работи в Анцио. Но скоро ще замина за Рим или за Остия.

Брат ли ти е?

— Не — казва Паола сериозно, — той ми е помощник.

— Добре си попаднала тук...

* Става дума за телефона на шефа на американската стратегическа авиация, чиито самолети, натоварени с водородни и атомни бомби, се намират в непрекъсната бойна готовност.

— О, да! Но не искам да стоя дълго. Все си мисля за в къщи. В неделя видях една кола от Перуза и толкова си мечтаех за в къщи, че ми се приплака. Марчело продължава да я наблюдава:

— Обърни се в профил...

— Защо?

— Обърни се.

— Ама защо? — продължава да пита Паола, като се обръща.

— Е, да! Напомняш ми едно от ония ангелчета, които се срещат често по фреските на омбрийските черкви. Казал ли ти е някой досега това?

— Не, никога.

— Защо се смееш?

— Така...

— Годена ли си?

— Аз, годена!

Смутена Паола го пита:

— Няма ли да пишете вече? Тогава да пусна музика.

Паола завъртрява колчето и музиката гръмва с всички сили. Тя слуша един миг, странно замислена, после започва да слага масата.

Марчело пуски с очи, загубени в хоризонта. Морето е зелено, доста развълнувано. Водорасли, изоставени от прилива, обшиват плажа. Една чайка минава високо над вълните.

5.

„Вия Венето“, „Шанс`Елизе“. Бродуей нямат нищо общо помежду си с изключение на светлините и шума. Различна е даже и тяхната фауна, въпреки че техните звезди могат да се срещнат без никаква разлика и по трите царски пътища на нощния живот. „Вия Венето“ има преимущество, че е по-сбита. Практически тук всичко става по дългия 200 метра тротоар, който свързва американското посолство със старата крепостна стена от червени тухли. Патрулите на фотографите, клюкарите и зяпачите нямат нужда да се местят от местата си: фуражът им е под ръце, изложен постоянно на видно място. Трябва само да умееш да избереш часовете. Експертът знае, че преди 10 часа вечерта не ще има скандал и че произшествието няма да надмине размяната на ругатни. Към полунощ, ако човек има желание да види звездите в целия им показен блясък, трябва да застане под навеса на „Екселсиор“. Но едва между 2 часа и появата на първите боклуцки ловът може да бъде плодоносен: пияни звезди, съружески двойки, принцове, които си удират светкарични шамари, достойни за зрелище реакции у хора, които пазят „никогнито“, или болезнени ревнивици, принадлежащи към видни семейства.

Патрулът на Папарацо е от 10 часа на мястото си, доста дезорганизиран вследствие отсъствието на Марчело, когото никой не е виждал от три дни. Това, разбира се, за пръв път се случва: без съмнение плод на неговото пословично обоняние; защото наистина нищо не се е случило през това време с изключение на изхвърлянето на един червенокос жиголо от дълбоко уважаемата дукеса дъо Тампико.

Марчело идва точно в 11 часа и първият помощник на Папарацо Дориа му извиква отдалеч:

— Марчело, баща ти те търси.

Марчело е изненадан.

— Слушай, той те търси и търди, че ти е баща.

— Това е майтап...

— Истина е. Отиде да вечеря. Търси те от два часа. Трябва да е там някъде; ще го намериш на терасата на „Росати“.

Марчело не вижда нищо. Дориа се отмества и разглежда насядалите консуматори, които задръстват напълно пътеката.

— Ето го, гледай... близо до она негър!

Ето че Марчело вижда баща си. Той е седнал, учуден, с чаша в ръка, все същия си, с душевното спокойствие на човек, който има зад себе си цял един живот.

— Тако! Тако! — вика Марчело.

— Най-после! От сутринта съм в Рим. Търсих те у вас, във вестника... Щях вече да си вървя. Един от твоите приятели ми каза, че има вероятност да те видя, като те почакам тук...

— А, да, това е Папарацо — казва Марчело, целувайки баща си. — Знаеш, работата ме задължава да тичам цял ден. Прибирам се в къщи само за да спя. По какъв случай си в Рим?

— Една молба до министерството... знаеш, тази работа с военните обезщетения, тези, които трябваше да ни изплатят преди изборите от 1950 г.... Тук всичко се протака...

Бащата гледа сина си и с изненада открива няколко бели косъма по слепоочието. Марчело казва:

— Как си ти? Добре изглеждаш!

— И ти също си във форма!

— А мама?

— Даде ми писмо за тебе. Тя е добре... както винаги, малко се задъхва, не се е изменила. Разбира се, с годините това все повече се засилва.

Марчело взема писмото от майка си, чието съдържание той предусеща.

— Синко, ти би могъл да пиеш по-често и даже от време на време да прескачаш до в къщи. Доста време мина, откак не си идваш да ни видиш.

— Знам, татко. Но тука е такава лудница... Никога не спира.

С крайчета на окото той наблюдава баща си. Той за пръв път го вижда извън обичайната му обстановка и ако спомените не му помагаха, би се чувствувал като пред непознат човек. Едно хубаво момиче с предизвикателни форми подчертани от много прилепната рокля, поздравява Марчело.

— Познаваш ли я? — пита бащата. — Артистка ли е?

От съседната масти Пиероне не може да понесе тази грешка:

— Ами! Тя би желала, но е само една четвъртостепенна статистка. Тя е артистка!

— Татко, искаш ли да пиеш нещо? Един джин фийз? — прекъсва Марчело.

— Какво? Какво е това „джин фийз“? Бирата е чудесна.

Той се обляга на гърба на ореховото кресло и с възхищение гледа булеварда. Жените задържат вниманието му, но той не смее да ги гледа дълго.

— Какъв живот тута нощно време! Така ли е всяка вечер?

— Е, да! — въздъхва Марчело.

— У нас по това време всичко е в мрак. Колко е тъжно! За тебе това е редно, нали? Ти свикна!

— С течение на времето...

— Работата ти е доходна, нали?

— Татко, журналистическият занаят, ако човек умее да се справя, е доста доходен. Аз наистина имах късмет: за мене всички врати са отворени — от министерствата до Ватикана. Нали виждаш? Аз даже успях да си купя кола, ето я там. Имам също апартамент.

— Наистина... всеки път, когато те търсех по телефона у вас ми отговаряше женски глас. Коя е тя?

— Какво?

— Не искам нищо да кажа, ти си мъж... само помни, че не трябва да вършиш лудории. Да се забавляваш е добре, човек не е светец, я. Но женитбата, това е вече сериозно нещо.

Марчело винаги е бил обезсърчаван от мъдростта на своите старци. Той би желал да прекъсне баща си.

— Ако една жена живее с тебе, това са такива връзки...

— Разбрах! Ти сигурно си говорил с чистачката! Така е!

Той не мигва под скептичния и неодобрителен поглед на баща си, който вече се разсейва, гледайки други изкусно гримирани жени, които се разхождат.

Папарацо се приближава с увисена фотокамера.

— Най-сетне го намерихме — казва той на бащата.

— Да, това е господинът, който ме посъветва да те чакам тук. Вие фотограф ли сте? Фоторепортер! Приятна работа... Изкуство от известна гледна точка... Вие работите... с моя син.

— Уви, да... от това по-лошо няма — казва Папарацо, като се смее. — Марчело, нямаш ли някаква представа къде може да се е натикал нашият цар? Тъкмо да го пипна и... хоп изплъзна ми се от ръцете. Ще хвърля един поглед.

Бащата се хваща за случая:

— Може би имате работа. Знам ли: задължения, среци... Не се стеснявайте!

— Ние работим тук... Знаеш, тук човек попада на личностите, които ни интересуват... Една новина, една снимка. Всичко ти е под ръка. Даже ивестникът ми е хей там горе.

”

Марчело посочва една дузина осветени прозорци на отсрещната сграда.

— Доколкото разбирам, вие си прекарвате времето, като седите тук . . .

— Искаш ли да отидем на кино?

— Само това не! Холя непрекъснато. Там у нас няма какво друго да се прави. Но аз ще избягам. Ще ви оставя на свобода . . . Вие сте млади!

— Уверявам те, татко . . . ние сме свободни.

— Защо? Какво мислиш ти, че човек би могъл да прави? Искам да кажа така . . . просто да прекара един-два часа, преди да си легне.

Очите му са светниали и Марчело развеселен, изненадан и трогнат, гледа баща си. Той почти стгатва.

— По това време има само нощни заведения!

— Точно това! Един приятел ме предупреди за едно нелошо място. Нещо като кабаре . . . „Кит-кат“ или нещо подобно . . .

— Искаш да кажеш: „Ча-ча“ . . . Това е едно старо заведение.

— Точно това е: „Ча-ча“ . . . Спомням си.

— Искаш ли да отидеш там?

— Само да погледаме. Какво искаш, това ми се случва така рядко . . .

Марчело не знае как да се държи и повиква на помощ Папарацо. Той ще запълва неловкото мълчание при разговора. Присъствието на фотографа облекчава и бащата:

— Браво! Покани и приятеля си. Аз черпя . . .

Бащата е съвсем възбуден и би желал вече да се намира в това, което неговото въображение рисува като нощен рай. На висок глас той вика келнера и прелива от ентузиазъм. Марчело иска да плати консумацията, но баща му го възпира, горд със своя авторитет.

— А нашият цар? — питат двамата помощници на Папарацо.

— Справявайте се вие. Ако ви падне на мушката, не изпускате неговата малка приятелка . . . Австрийката, да . . . Единият от вас двамата може да вземе моята „Веспа“. Довиждане.

— В мортата! — иронизира другият.

Папарацо питат:

— Къде ще ходим?

— В „Ча-ча“ . . . Качвай се в колата ми.

— Но това е убийствено! Какво ще правим там?

— Хайде, трябва да доставим удоволствие на баща ми. И той има право да се весели!

— Добре . . . хайде тогава да се веселим.

Кой е баща ми? Едва си го спомням от детските години. Малко го виждах тогава. Той се появяващ на вратата, голям, силен, сърдит. И все пак аз съм негов син. Това е някакъв чужденец, към когото понякога изпитвам нежност. Винаги, когато открия у него следа от нещо, което намирам в себе си. Но аз не го познавам. Какъв е неговият живот? Какво мисли той за младостта, за любовта, за смъртта?

„Ча-ча“ е римска забележителност, не по-малко уважавана от форума. И ако това заведение съществува от дълго време, това се дължи на упоритостта на неговите собственици, които променят името му винаги според модата. Това име идва върху изграденото богатство и никога не рискува да отблъсне клиентата със своята новост. По този начин заведението се отказва от клиентите сноби, но пък си осигурява една върна публика от провинциалисти, т. е. от почти всички италианци включително и римляните от предградията.

Господин Рубини — бащата на Марчело има име — гледа „Ча-ча“ (бивше „Синият Дунав“, после „Джипси“ и т. н.) с очите на друго време.

— Нищо не се е променило — казва той доволен. — Също като в моите спомени.

Той се обръща към представителния метър д'отел:

— Били ли сте тук през . . . 1922?

— Съжалявам, господине. По това време бях в Торино. Аз съм в Рим едва от две години.

Това разочарование не накърнява неговата веселост. Тя даже е подсилена от появата върху подиума на група „френски“ балерини с куп пера, балони и качулки, съвсем ала „Мулен руж“ 1914 г. Марчело гледа със симпатия блъскащите очи на баща си. Колко неговото щастие е лесно, чудно просто! Той вижда

в тези момичета, намазани с крем и пудра от главата до краката, жреците на Терпсихора, хурии, които пръскат с пълни шепи удоволствие, красота, символи на един живот, обречен на благородни радости.

— Искаш ли да пиеш? — пита Марчело с уважение.

— Разбира се, че искам да пия!

— Какво? Уиски?

— Е, добре, нека пием уиски.

Марчело поръчва три чаши. Папарацо настоява за „Бляк енд хуайт.“*

— Ако направим тук един репортаж, човек би казал, индийска гробница... — прошепва фотографът. Марчело му прави приятелски знак да мълчи.

— Каква жена! Какви дълги бедра! — ликува бащата.

Той се обръща към Папарацо:

— Били ли сте в Париж?

„Не“-то е може би една благородна лъжа от страна на Папарацо. Той също влиза в ролята си на „верния приятел, който слуша таткото, който е водил веселичък живот“.

— Аз съм ходил два пъти... Какво време беше! Веднъж влязох в едно кабаре като това. Едно хубаво момиче танцуваше с грация. То също беше с дълги бедра... Листата ѝ капеха едно по едно и когато остана съвсем гола, хората видяха, че е мъж, мърсъникът му!

Този спомен го изпълва със задоволство. Той пита Папарацо:

— Баща ви жив ли е? Сигурно... Той трябва да е много млад... Вие сте още момичерлак! Какво работи той?

Папарацо е изненадан. Ако би имал време да помисли, той би предложил на господин Рубини един баща по негов вкус. Той обаче разкрива истината без украски.

— Какво прави баща ми ли? Разбойникът! От сутрин до вечер нищо не прави. По цял ден стои в къщи, за да вбесява майка ми и сестра ми. Той пее, свири с уста, кара се и крънка стотинки за кино...

Марчело се намесва:

— Не... Това не е вярно, татко!

Но опиянен от уискито — което той съвсем не обича, — и от хубавите момичета — които той би схрускал с удоволствие, — баща му е станал свободомислещ.

— Защо пък „не“? Възможно е!

Една от танцуващите прави гримаса на Марчело.

— Папарацо, това не е ли „Фанито“?

Фани е. Танцуващи, тя се приближава до тяхната маса.

— Мога още да чакам да ми излезе снимката във вестника! Ти ме метна.

Заради баща си Марчело ѝ отправя един мил комплимент:

— Ти наистина си хубава!

Бащата извънредно много се заинтересува от нея.

— Как се назова тя?

— Фани.

— Добре ли я познаваш?

Марчело свенливо се опитва да отрече, но се намесва Папарацо:

— Познава, познава я... Не се беспокойте...

— Тя е французойка...

— Чудесно, французойка!

Фани минава пак близо до тяхната маса и повтаря бързо:

— Лъжец! Шут! Ментарджия!

Последната дума (която тя произнася на италиански) показва, че Фани е в Рим от доста дълго време. Обръщайки се към господин Рубини, тя му казва, смеейки се:

— Как можете да стоите с такъв тип?

Марчело се смеє:

— Пази се, това е баща ми!

— На мене ли тия!

— Татко, тя не ми вярва!

Поласкан, Рубини продължава, като показва познанията си по френски език:

* Марка уиски.

— Защо „на мене ли тия“! Добър вечер, госпожице. Мойте поздравления. Брависимо!

На дяволития поглед на баща си Марчело се мъчи да противопостави честни оправдателни аргументи.

— Ето каква е работата. Бях ѝ обещал една снимка... но въщност тя е добро момиче!

— Естествено. Не се и съмнявам, вярвай ми!

— Искаш ли да я поканим на нашата маса?

— Защо не? — отговаря бащата, напълно щастлив. — Да я поканим, деца! И да поръчаме бутилка шампанско...

Папарацо е смаян:

— Шампанско ли! Но за нея даже и чаша оранжада е много!

Марчело иска да се нагоди към баща си, мило, със загрижеността на постар брат:

— Шампанско, това е чудесно. Имаш право, шампанско...

— Аз ще поръчам „Във Клико“. Оставете на мене това. Мой ред е! Продавал съм шампанско на половината Италия!

— Докато чакаме, пийнете глътка уиски — казва Папарацо.

Марчело прави знак на Фани да се присъедини към тях след свършването на номера. Тя разбира и ускорява края на танца, който се състои във френетично въртене на задника.

Няколко американски войници свирят от задоволство с уста, локато останалата публика си избива ръцете да ръкопляска. Келнерът е донесъл традиционната бутилка, потопена в кофата с лед и обвита в кърпа. Господин Рубини, стар представител на шампанско, я повдига, за да види годината. После той отпива с вид на познавач.

— За твоето здраве, моето момче!

— Наздраве, татко! — казва Марчело и за пръв път в живота си той чувствува в сърцето си дълбоко приятелство към своя баща, един непознат до този миг човек за него.

— Добро е! — констатирва бащата със снисхождението, което приляга на един осмислен и скъсал с радостите на живота човек.

Фани и нейната приятелка Глория са се преоблекли и пристигат усмихнати. Фани е приятно изненадана от шампанското; тя сяда до господин Рубини, който я гледа със старомодно възхищение.

— Не ви ли беспокоя — казва Фани за всеки случай. Тя се обръща към Марчело: — Тебе не те поздравявам. Знаете ли каква е „работата“ на вашия син?

— Знам, видях — отговаря господин Рубини, доволен от развитието на събитията.

— Хубава работа! Това момче заслужава да бъде уволнен... Кажете — добавя тя — нали не е истина, че сте му баща...

— Не е истина ли?

— Не е възможно! Вие сте много млад!

Крайно поласкан, бащата се впуска в ласкателства, при които Данте наред с Еклесиаст са повикани на помош:

— Да оставим това, госпожице, не подчертавайте „непоправимата обида на годините“...

Смях. После той се доверява:

— Знаете ли кое ни състарява? Скуката. Когато бях млад, пътувах много по търковия. Когато бях навън, чувствувах се като лъв. Даже и днес. Щом като мръдна някъде, аз се чувствувам на едно равнище с тези младоци, аз, бащата! Но щом се върна в къщи... като че ли осемдесет години ми лягат на плещите...

Папарацо иска да отпуши бутилката. Рубини го спира, уверен в себе си:

— Не е ваша работа... Кока кола може, но шампанското оставете на мене.

Чашите са пълни. Рубини подава чашата на Фани и вдига наздравица:

— За вашите хубави крака, на които имах привилегията да се възхищавам!

Те пият и Марчело е дълбоко разчувствуван от детинското щастие на баща си. Това му напомня неговото детинство, когато един бонбон или една дървена играчка му създаваха радост.

Окуражен от своя успех, Рубини иска да продължи:

— Много добре... Да изпразним още по една чаша, а? Започнах с наздравница за хубавите ви крака, сега трябва да пием за...

— Шт... шт... шт — казва Фани с твърде светска свежест.

— Не искаш да кажа нищо неприлично — извинява се Рубини.
Фани прави гримаса на Марчело.

— Знаеш ли, че баща ти е много по-симпатичен от теб? И то много!

— Хайде, не говорете така, господище — казва Рубини. — Аз съм добър само за малки салонни игри. Искате ли да ви науча на една?

— Разбира се! — казва Фани.

— Да видим дали ще успеете. Внимание! Поставете една монета на челото си. Тя трябва да падне оттам, без да закачи носа ви.

— Но това е много лесно!

— Лесно?

— Това и децата могат!

— Все пак опитайте.

Марчело наблюдава как за голяма радост на бащата Фани не успява. Той никога не е предполагал у нея такова богатство от истинска, дълбока, безкористна любезнот.

На свой ред Фани се впуска да разказва някаква лека история, която би подхождала повече за деца от черковния хор и в която се говори за носни кърпички и сутнени.

Папарацо е поразен, но Марчело следи играта с любопитство. Да вижда баща си мъж го вълнува дълбоко, макар че го шокира.

Сутнени дава повод на господин Рубини за комплименти ала 1920 г. и му позволява да подчертаете, че Фани съвсем няма нужда от него.

Марчело си дава вид, че е скандализиран. Баща му е щастлив.

— Ти си едно тъжно магаренце — казва Фани на Марчело с изненадващ римско- parijski жаргон.

Още една бутилка шампанско следователно е необходима. Марчело престава да контролира събитията. Баща му става да танцува валс с Фани.

— Не съм забравил да танцувам — ѝ казва той. — Вижте.

Наистина той е добър кавалер и Фани умеет да изслушва това, което той ѝ говори.

Марчело е хванат на тясно. Струва му се, че сега започва да познава баща си.

— Знаеш ли — казва той на Папарацо, — когато бях малък, татко никога не си беше в къщи. Той заминаваше за седмица, за двадесет дни... Даже и повече. Когато той не се връщаше, нямаш представа как майка ми плачеше! Никога почти не го виждах. Наистина не го познавах. Но хубаво е, че го видях тази вечер. Той е симпатичен, нали?

— Съвсем във форма. Тази вечер той трябва да се весели — отговаря Папарацо, като наблюдава бащата на своя приятел, който се мъчи с един слоу.

— Страхувам се, че това не се танцува така — казва Рубини на Фани.

— Няма значение. Така го харесвам повече — отговаря Фани.

— Имате чудни очи!

— Какво искате да кажете с този комплимент?

— Искам да ви изразя моите почитания и моята адмирация.

— Страхувам се, че приличате на сина си.

— Без съмнение, ние сме от една кръв!

Подиумът трябва да се освободи за нов номер.

Доловлен от себе си, бащата на Марчело поръчва отново шампанско.

На сцената един стар клоун започва своите смешни кълчения. Човек се питва доколко е гримиран, толкова лицето му е белязано от стари гримаси. Той се казва Полидор и неговият номер започва в тъмнина под нежните звуци на един акордеон. Прожекторите хвърлят светли „петна“ по края на сцената; с малка метличка в ръка Полидор ги измита към центъра, като че ли иска да ги скупчи. Отваря капака на една кофа за смет и „затваря“ светлината. Настъпва тъмнина... щом като той захлупва капака. Финален акорд и Полидор хвърля върху подиума това, което е измел: светлината наводнява залата. Аплодисментите увенчават края. Много пъти Марчело е гледал тази пантомима и даже като че ли си спомня да е виждал премиерата ѝ на една гала вечер у Фрателини; от нея той винаги изпитва удоволствие.

Сега Полидор е обграден от детски балончета, които, разбира се, напразно се мъчи да накара да танцуват под ритъма на неговата флейта. Пред тяхното неподчинение клоунът се мъчи да нагоди флейтата си към техния ритъм, нещо, което довежда до ужасни „кваканици“. Той се отказва да укроти балоните и се обръща, за да напусне подиума, като започва да свири персийски марш: тогава балончетата го последват в такт...

За да направи удоволствие на господин Рубини, ухажващ все повече и повече Фани, Папарацо прави две снимки при излизането на клоуна. Марчело одобрява. Той се пита защо клоуните има такава симпатия, чувство, рядко у него. Може би защото те гравитират в абсурдното съзнателно, понякога с гениалност. Това, в което Марчело би упрекнал живота, ако имаше време да се откъсне от нишката на своите мисли, не е неговата абсурдност, но това, че той е абсурден, когато прокламира своята мъдрост. Клоунът признава това. Той играе, но той е истински. Гласът на баща му прекъсва неговите съновидения:

— Хубава вечер, моето момче...

Той вече е уредил сметката с жест на херцог. Фани е предложила да отидат у нея да хапнат спагети по „болонски“. Алюзията за Болоня развеселява бащата на Марчело, разнежен все повече и повече, но и обезпокоен все пак. Фани предлага да отведе господин Рубини със своята малка кола, като Марчело заедно с Глория и Папарацо ще я следват със своята.

— Следвай ме, но внимавай да не ме загубиш. Аз карам бързо, макар че нямам английска кола като „господина“... — казва Фани.

Марчело пита баща си:

— Наистина ли... ти имаш желание да отидем у нея да ядем спагети?

— Естествено — казва той, сядайки на малката седалка до Фани.

— Слушай, татко...

— Какво има...

— Добре ли си?

— Много добре, моето момче. В чудесна компания съм. Остави ме на мира!

Марчело се захваща с Фани:

— Знаеш ли да караш?

— Ако ти любеше така, както аз карам, нямаше да се оплакваш!

Малката „Фиат 600“ тръгва внезапно по вече светлия от близкия изгрев булевард.

*

Глория и Папарацо са много весели, но Марчело отговаря неохотно на техните закачки под претекст, че е уморен и му се спи.

— Ти ни разхожда из целия Рим — казва Глория. — Защо направи такава обиколка?

Тя слиза от колата, следвана от вцепенения Папарацо. Утрин е.

— Ти няма ли да слезеш? — пита Глория.

— Не, няма да дойда с вас — казва Марчело смутено. Повече от всеки друг път той се чувствува син на Ной.

Глория настоява.

— Не. Уморен съм. Ще направя една разходка. Даже ще ти оставя колата, Папарацо: ти ще придружиш после баща ми. Ще намериш някакво извинение: печатницата, вестникът... избери сам. Кажи му да ме повика, преди да замине...

— Ела, бе — казва Папарацо, подпомогнат от Глория.

— Нямам желание. Ще пообиколя този квартал. Това ще ме разсъни...

Той спира внезапно. Марчело току-що е забелязал Фани, която тича към тях:

— Къде бяхте? Аз съм пристигнала вече от половин час. Марчело, баща ти не е добре. Стана му нещо лошо... Не знам. Може би много е пил. Отивам в аптеката! Уплаших се.

— Сам ли го остави?

— Поиска си капките, виж!

Фани му показва къс хартия, върху който е надраскано името на някакъв специалист:

— Папарацо, бъди добър. Потърси аптека... Бързай!

Фани напомня на Марчело, който вече тича към къщата, че нейният апартамент е на третия етаж:

— Не вдигай шум — вика тя на френски, — това е буржоазна къща.
Марчело се изкачва бързо и влиза в малкия двустаен апартамент на Фани.

Баша му седи неподвижен в дневната стая. Марчело го вижда в гръб!

— Татко! — казва той.

— Загаси ламбата, момчето ми.

— Моят приятел отиде да търси аптека. Ще се върне с капките...

— Ничо няма, ще видиш. Сигурно много съм пил.

— Сигурно, това не е нищо...

Марчело иска да се успокой със същия довод.

— Искаш ли чаша вода?

— Не, по-добре съм...

Гласът му е слаб, но става нормален.

— Къде сме? В кой квартал? Не го познавам. Далече ли е?

Той, изглежда, е обзет от далечни спомени.

— Когато идвах в Рим, винаги отсядах в един хотел на „Пиаца ди Спана“...

Той се беспокои за часа.

— Почти четири часа...

— В пет и половина има един влак. Трябва да го взема. Мисля, че имам време.

— Слушай, татко. Би трябвало да дойдеш в къщи, да си легнеш, да си починеш няколко часа...

— Не, предпочитам да тръгна сега. Така в десет часа ще си бъда в къщи...

Бавно, но сигурно той става и се отправя към леглото.

— Забравих си часовника!

Той го взема от дългата възглавница, после оправя гънките на покривката със старанието на жена.

— Ничо не ти пречи да вземеш по-късен влак!

— Сега съм добре, много добре съм, вярвай ми.

— Би могъл да останеш и утре, татко! Моля те, остани. Ако не искаш да дойдеш у мене, ако предпочиташ в хотел, какви си... Утре ще си взема почивния ден... Ще бъдем заедно през цялото време... Ще си побъбрим... Никога не можем да се видим!

— Трябва да замина. Трябва.

Фани съобщава, че е дошло едно такси.

— Защо такси? — питат Марчело.

— Аз го повиках. Къде ми е шапката?

— Но таксито можем да го отпратим. Не заминавай, татко!

— Искам да си отида! Искам да се прибера...

Той отправя към Фани една много смирина усмивка и ѝ казва почти елегантно:

— Лека нощ, госпожице.

На улицата е вече светло. Марчело не казва нищо повече.

— Доволен съм, че те видях, момчето ми. Пиши по-често. И не ме придружавай. Предпочитам да си тръгна сам... Моля те.

Марчело остава на тротоара и изведнъж се почувствува като изоставено дете. Той прекарва ръка по бузите си и неуловимото шумолене на брадата му го разбужда напълно.

6.

— Ще те пречукам, мръсница такава! Не мисли, че всички са като тези съпрузи, които носят рогата си и си мълчат! Ще ти разбия музуната!

— Прави го, защото има жени — забелязва един преситен зяпач.

— Ела тук, развратнице — продължава гневно човекът. — Курвенска дъще! Търбуха ти ще разпоря!

Това е достатъчно, за да предизвика натрупване. Редовните посетители на „Виа Венето“ преценяват различно зрелицето. Но станала е грешка. Кръв не се пролива, на зрелището липсва нерв. Грубостта е забавна, когато излиза от устата на сицилиански барони или на римски принцове.

Марчело по навик задава въпроси. Единствен Пиероне е готов да дава сведения в повече:

— Не знам какво се е случило, но това беше много хубав, точен удар! — казва той.

Един женски глас подвиква Марчело, който е застанал между масите:

— Марчело, мошенико, лошо момче, мръснико!

Това е Нико, известен манекен, блестяща блондинка с черни очи.

— Къде отиваш ти?

— В Басано ди Сутри, в замъка на моя годеник.

— Вземи ме със себе си!

Марчело добавя:

— Папарацо те търсеше . . . Искаше да ти направи снимки за няколко страници на „Жорден де мод“ . . .

— Много мило, но аз не позирям за моди от една година. Свършено е! Чуват се автомобилни клаксони.

— Тука сме — казва един глас, който Нико разпознава. Тя се навежда и вика:

— Имате ли едно място и за моя приятел?

— Не, но виж в задната кола . . . Тя е голяма „Ланчия“ . . . или „Фиат 1400“.

— Ще се видим в замъка!

Нико продължава да търси.

— Направете ми едно място — се моли тя.

— Разбира се — казва водачът на „Ланчията“. — Още един от тези сводници, в които ти се влюбаш . . .

Марчело е намерил място, притиснат между две парфюмирани дами във вечерни рокли. Едната от тях носи забележителна диадема. По-нагоре по „Виа Венето“ натоварват още една млада личност, която сяда на коленете на Марчело, правейки се, че не го забелязва. Но Марчело не може да не чувствува горещото дъхаво тяло, което го кара да изтръпне. Той се е почти загубил под поли, подлички и кожки. Нико пушни трескаово.

Човекът на кормилото се осведомява.

— Ще трябва да стигнем до Копраника, след това ще продължим напряко през маслиновите гори . . . Разбра ли, Оливиеро?

— Да, Масимила!

— Ше има ли много хора при баща ти? — питат той на френски.

— Надявам се, че не. Така ще можем да си легнем рано. Във всеки случай по това време ще има само вкаменелости. Всички знаят, че у нас празниците са сполучливи, пътвоязрядни погребения . . .

Нико произнася няколко думи на немски:

— . . . съвършено вярно. Аз се събудих и леглото ми започна да се клати . . .

Оливиеро протестира:

— Запуши ѝ устата на тази кучка!

Нико продължава (на немски):

— Може би това бяха нерви . . . аз съм . . .

Марчело питат:

— Къде сме? Как се назива това място?

Нико отговаря:

— Басано ди Сутри! . . . (на немски) и тогава . . . положително ще дойдат повече . . .

После Нико плаче. Марчело не разбира нищо и неговите въпроси остават без отговор.

Колите спират пред входа на един голям замък, който се откроява самотен в нощта. Той е злокобен и масивен.

Групите се появяват в замъка по една права, слабо осветена стълба и нализат в голям като черква салон. Наистина като черква. Във всеки случай в него има бюстове от червен мрамор на папи, кардинали, военачалници. Има вече и гости, които бъбрят с чаши в ръце.

Един мъж, среден на ръст, добре облечен, строг на вид, с късо подстригана коса, посреща пристигащите с една подчертана и студена учтивост. Марчело познава в него принц Маскалчи, най-стария член на семейството.

— Кой вята ви довлече? Каква е тази разходка?

Той разпознава Масимила и го поздравява доста топло:

— Ето ни — казва Масимила. — Седемдесет и пет километра за четиридесет минути!

Принцът баща дава знак с глава на Нико, годеницата в момента на него-

вия син Дон Джулио, и обременява своя внук Дон Джиовани с няколко редки запознанства. Има всякакви хора: членове на „черната“ аристокрация, неколцина графове от Пуй, политици, един неаполитански принц, руски херцог, няколко нашумели артистки, зрели жени, две или три същества без точно определен пол.

Един глас казва:

— Джулио, гледай кого ти доведох!

— Ела тута, моя хубава курвичко! — казва Джулио. — Кой ти каза да дойдеш?

— Това не е всичко — продължава друг. — Тута е също и хубавицата с прелестите! Елена, надявам се, че не си довела мъжа си! — казва той на хубавата жена, на която Рим слави закръглената гръб.

Бивш министър описва една патриотична церемония и двама старци го слушат вежливо:

— Какво събрание! Това наистина беше народът, истинският народ, който чествуващ своя любим вожд с цветя и сълзи . . .

Дон Джиовани, който единствен изпъква с огромния си пуловер, нахлузи върху дългите му и слаби гърди, се приближава до Марчело и се представя:

— Аз съм третото поколение — казва той. — Много далечно и най-незначителното. Искате ли да се запознаете с някои други членове от моето семейство или вече ви е достатъчно?

Без да обръща внимание на протеста на Марчело, той се обръща към баба си:

— Представям ти господин . . .

— . . . Рубини — добавя Марчело.

— Добре! Браво — казва старата жена и затваря отново очите си.

Дон Джиовани коментира:

— Тя се прави, че спи, защото не иска да говори с никого. А сега да продължим да се изкачваме по родовото дърво. Татко!

Принц Маскалчи говори с едно аташе от английското посолство.

— I don't think you are to right (Не мисля, че сте прав . . .)

— Татко, представям ти господин Рубини, един човек, който има вид, че работи сериозно.

Принцът баща му стиска ръката и казва с интерес едно „наистина“. Той от своя страна го представя на едно хубаво момиче, Нина, вероятно французойка или датчанка. Принцът ѝ говори на френски:

— Това е един приятел на моя син. Чудесен е, нали?

— Хубаво момче — казва Нина.

— Вие сте журналист — се намесва един непознат, който е видимо пиян. — Това ме интересува! Бих имал нужда от една бавачка, която да ме приспи и да ме пази тази вечер. Кой иска да се пожертвува? Кой ще ми служи за бавачка тази вечер?

Чува се друг мъжки глас:

— Леди Брод, вие никога не миете кучетата си! Те вонят . . .

— Their smell is absolutely wonderful (Тяхната миризма е чудна) — и ледито души очарована „чудната миризма“.

Дон Джиовани продължава:

— . . . Ето най-после нашата . . . Ирена, най-щастливата от всички тазгодишни дебютанки, за която бих желал да се оженя . . . но тя не ме иска.

Ирена сгъска:

— Благодаря, познавам го!

Въпреки че запознанствата се прекъсват, Марчело все още не е в „тон“. Той никак не е засегнат от изключителните диаманти на твърде младата Ирена, но затова пък нейната провокираща усмивка го вълнува. За щастие Оливиеро попада на младото момиче и го отъличва:

— Хайде да танцуваме! — казва той и добавя със съучастнически тон: -- Не прецених добре дали ти „атакуваше“ или той.

— Аз, разбира се!

— Ти имаш лудото намерение да прочетеш името си във вестниците, нали? Впрочем ти не си единствената.

Ирена танцува с отсъствуващ вид, почти надменно. Оливиеро я притиска неубедително:

— Слушай, защо не се измъкнем заедно по английски?

— Какво разбиращ „да се измъкнем заедно“? И защо да се измъкнем? Една англоамериканка с току-що опъната кожа сграбчва Марчело:

— Are you really a newspaperman? (Наистина ли сте журналист?)

— Yes, Madam. (Да, госпоже).

— Първият ми мъж беше журналист — мир на праха му, — но неговите информации бяха наистина винаги преувеличени. Разбрах го едва когато свърши мединият ни месец.

Леди Брод се намесва със свободата, която ѝ позволява нейната голяма хубост.

— Well! You know what Shakespeare says: (Добре! Знаете ли какво е казал Шекспир.) „По-добре е да имаш преувеличени новини, отколкото никакви.“ Мъжът ми също мисли така.

Марчел се обяснява високомерно на леди Брод:

— Най-често самата публика изиска тези надувания, тези преувеличения. Но ако ми позволите, ще имам възможност да ви съобщя съвсем не преувеличени новини!

Последните думи са казани през един тънък прозрачен шал, който една дълга фина ръка прокарва под носа му. Марчело отсича:

— Шанел № 5! Познавам този парфюм, Мадалена!

Наистина това е Мадалена.

— Откъде изскочи? Аз се чувствувам прекрасно, само мъничко така...
Познаваш ли малката Жана?

Марчело поглежда жената, съвсем млада и мъртво бледа поради сложения грим. Мадалена продължава:

— Тя е американка, художничка и живее в Рим, като че ли се намира в някоя колония. Най-изтънченото общество я приема, за да слуша с възхищение мръсотите, които излизат от красивата ѝ уста...

Мадалена си присвоява Марчело, тя го отвлича за ръката под предлог, че го запознава с безкрайно много хора, но в действителност просто обикаля с него салона със стоте прозореца, всеки от който представлява идеално малко скриалище.

— Гледай — казва Мадалена. — това са Молтанбановци... техният развод направи сензация.

— ... това е Федерика, вълчицата. Тя си умира да поднася гърдите си на младежите.

— ... ето там Гонфолониеровци. Притежатели на половината Калабрия и на най-очарователната извънградска вила в Рим.

— Окази там е нежната Елеонора. Осемдесет хиляди хектара. Два опита за самоубийство. Без причина.

— Онеци са Сансевериновци: фантастичен замък в Тоскана.

— Този го познаваш: Дон Джулио Маскалчи и Нико или Николина, неговата любовница шведка. Ще видиш, тази година тя ще стане принцеса.

Не. Марчело не изпитва нищо. Тези същества му правят точно такова впечатление като мумии, извадени от пирамиди. „Няма да се възмущаваш.“ В думата „възмущение“ се съдържа думата „въз“, „пад“. Не забравяй това никога, Марчело.

Мадалена му забелязва:

— Слушай, контролирай израза на лицето си! Какъо си мислиш? Да не смяташ, че ние струваме повече от тях? Те поне умеят да правят някои неща елегантно, имат държане.

Мадалена и Марчело излизат на една тераса. Мракът покрива още полетата, крие се под маслиновите дървета, но една бледа светлина къпе земята. Марчело показва една призрачна вила, която се открива на фона на парка.

— Кой живее там?

— Никой. Тя е изоставена. Но от гледна точка на стил тя е много хубава. И в мене също не живее никой, ти знаеш нали?

Те се връщат през тъмен коридор, от стените женски портрети сякаш ги гледат от рамките си.

— Какъв е, какъв е този... гинекеум? — питат Марчело.

— Прабаби, прарабаби, прарапрабаби...

— Много хубави жени са били. Забеляза ли, че имат същите очи?

Марчело гледа очите на Мадалена и една излишна темпераментност го кара да ѝ каже:

— Напоследък мислех често за тебе. Не те разбирам.

— Така ли? Аз сама не се разбирам! Но това няма значение. Ако искаш

да ми говориш нещо сериозно, недел: нямам желание да те слушам. Остави. Какво прави твоята приятелка?

— Страх ли те е да говориш сериозно?

— Съвсем не. Само че ти не си способен да говориш сериозно.

Мадалена е твърда, но в гласа ѝ има приятелство.

— Къде ме водиш? — пита Марчело, като вижда, че момичето го тласка в една голяма празна стая, чиито стени са покрити до тавана с фрески, напомнящи фреските на Караке.

— Съгласно желанието ти: ето салона за сериозни разговори. Седни.

Наистина в средата на стаята има един единствен стол от XVII век.

— Главно, не мърдай!

— Какво ще правим? Къде отиваш? — прибавя той, като вижда, че Мадалена се отдалечва.

Мадалена преминава дълъг коридор, който завършва с малък вестибиол, слабо осветен. В една ниша на стената се намира статуя на Венера като левойка, едва разцъфнала. При краката ѝ се намира мраморна мида, гигантска мида, над която се навежда Мадалена. Това е прочутият малък фонтан на ехото, едно забавно откритие на архитектите от XVII век.

— Марчело, чуваш ли ме? Никога не си ме чувал от толкова близко.

Марчело подскача на стола си. Гласът гали ухото му, сякаш две устии му поверияват своята тайна.

— Откъде говориш?

— Отдалеч, от много далеч. А когато млъкна, сякаш не съществувам.

И Мадалена мъръква, сякаш за да измери мощта си. Гласът на Марчело идва до нея, неспокоен, нетърпелив.

— Аз съм още тута — отговаря Мадалена. — Стой на мястото си. Сега какви ми, искаш ли да се ожениш за мене?

Марчело отговаря:

— А ти?

— Аз, да — казва Мадалена. — Аз съм влюбена в тебе, Марчело.

— Откога?

Гласът му изразява учудване и страх.

— Слушай... Знаеш ли какъв е този шум?

— Не. Какво е това?

— Отгатни!

— Целувка?

— Да. За тебе. Отговори ми: искаш ли да се ожениш за мене? Или те е страх да ми отговориш.

— Защо ми задаваш този въпрос? Ти си малко пияна, или?

— Малко, да. Но те обичам. Бих искала да бъда твоя жена. Да бъде добра съпруга. Но искам всичко изведенъж. Бих искала да бъда едновременно твоя жена и курва, която се забавлява...

Марчело реагира слабо и следва нишката на своите мисли:

— Не знам защо, струва ми се, че тази вечер ти можеш да ми бъдеш скъпа... да, имам нужда от тебе.

— Вярно ли?

— Вярно. Не знам дали говореше сериозно или ми се подиграваш. Все едно. Обичам те. Бих желал да бъда винаги до тебе.

— След един месец ще ме ненавиждаш.

— Защо ще те ненавиждам?

— Защото човек не може да има всичко наведнъж. Трябва да избере едното или другото. А аз не мога да избера вече. Много е късно. Може би никога не съм могла да избирам. Никога не съм била крува. Но обичам само това. Няма лек. Мисля само за това.

Марчело се пита дали Мадалена с изключение на един момент на възбуда би имала някога смелостта да му каже такива думи очи в очи. Става му мъчно.

— Не е вярно — ѝ каза той. — Ти си необикновено момиче, знам. Твоята смелост, лоялност, искреност... Аз наистина имам нужда от тебе. Помисли малко: твоето отчаяние ми дава чудни сили. Ти ще бъдеш прекрасна другарка...

Струва ми се, че мечтае на глас и че това е самото echo на душата му. Той не знае, че Мадалена го слуша, да, но стегната в прегръздките на своя любовник за една вечер, със свити очи, трепереща от някаква странна болка. И думите

на Марчело идват до нея като задгробен глас.

— ... прекрасна другарка, защото на тебе човек може всичко да каже, всичко. Мадалена, чуваш ли ме? Отговаряй. Мадалена, стига вече тази игра. Ела тук, искам да ти говоря още.

*

Празникът в замъка на принцовете Маскалчи става все по-скучен и затова Джейн предлага да посетят призраките. Тя дори започва някакъв спор върху по-ла на призраките и тяхната пълт, подпомагана от забележките на Соня и от одобренията на Дон Джулио. Всяка възможност да се избегне скуката се приема с радост. Групата се спуска през мълчаливия тържествен парк към изоставената вила... Бърборят, шегуват се.

Принцът изпраща сина си да предупреди всички. За да стигнат до вилата, трябва да минат по един малък мост.

— Знаеш, че мостът е изгнил нали? Трябва да се внимава много.

Дон Джулио надминава гостите и ги кара да минат един по един по моста със съзаклятнически усмивки.

Сигурен ли си, Марчело, че ще се намери винаги един Дон Джулио, който любезно да те предупреди, че мостът е изгнил? Ти може би си го минал вече, а не знаеш това.

— Никой ли не е виждал Мадалена? — питат Марчело на слуху групите. Повечето гости не я познават дори.

Бившият министър се е преоблякъл (ризици не липсват тук) и предизвиква следната забележка на Дорис:

— Същински Торквенада!

Негово превъзходителство се покланя:

— Ето нещо, което мога да приема само от вас, о магьоснице!

— Наистина ли мога да ви кажа всичко, което си искам? — казва Дорис кокетно.

— Да. Освен това сравнението ме ласкае. Аз много уважавам Торквенада. Той използва случая, за да прегърне Дорис през кръста.

— През 1922 година — разказва той непредпазливо — прекарах една нощ в един подобен замък при Дженцано... Командувах една рота черноризци... Какви мигове!...

Дорис също си припомня:

— В замъка на снаха ми ми се яви веднъж едно момиченце със свещ в ръка...

Дон Джулио се намесва зад тях:

— Поправка! По-късно се разбра, че то не било момиченце...

— Какво? — казва Дорис.

— ... а още по-малко свещта била свещ!

Групата се смее с изключение на Дорис.

Дон Александър се старае да зземе акъла на Ирена:

— Готов съм да се обзаложа — казва той. — Като умра...

Никой не приема баса му, а смъртта му не възбудява възражения, главно защото той няма повече от двадесет години.

Приближават до вилата. Дон Александър размахва една свещ, за да освети пръв входа.

— Като че ли има някаква светлина вътре...

— Ами! Това е отражението на свещта в стъклата — отговаря Ирена.

— Нямаш никакво въображение! — възмущава се Дон Александър. — Забравихте ли историята за гърбавия, която разказват на нашите селяни?

Джейн питат Дон Джулио защо няма електричество в къщата.

— Смущава прилепите!

Всички са се събрали пред входа. Малка подробност: вратата е затворена. Джейн, Дон Джулио и Оливиеро търсят напразно ключа, който трябвало да бъде някъде на земята.

— Трябва да се връщаме...

— Освен ако решим с един силен удар с рамо... — предлага бившият министър.

— Ето ключа! — казва Нико.

— Това е вечният номер на Николина — казва Оливиеро. — Тя намира всички скрити ключове...

— От колко време не сте идвали тук? — питат Джейн.

— Едва от две години. Исках да я превърна в първокласна ергенска квартира, но баща ми не се съгласи.

Марчело върви след групите с уморен вид, който той има навика да превършица в замислен вид. Иrena го закача:

— Какво ли ще измъти великият журналист? Една сензационна статия на първа страница за глупавата корумпирала аристокрация ли?

Марчело уточнява:

— Най-напред аз се интересувам от други сюжети. И после, не мислете, че сте чак толкова интересна.

Застоял, мухлясъл въздух ги обляхва и ги хваща за гърлото. Тези, които влизат първи, трябва да разкъсват тайнствените паяжици, които паяците са изтъкали по стапите. В това място няма живот.

Дон Джулъо съобщава неочеквано:

— Пазете се! Тук е пълно с пъльхове, хлебарки, змии, кукумявки и вамири. Към тях трябва да прибавим сега още: пълно с кокошки (На италиански думата „кокошка“ означава още проститутка).

— Благодаря много — казва Иrena почти поласкана.

— Джулъо — пита Джейн големия син на принца. — Кога е построена тази вила?

— Преди пет века, в 1500...

— Кой я е строил?

— Пет века любов — подхвърля Нико.

— Папа Юли II.

— Значи вие имате папа във вашето семейство? — пита Джейн. Смутен, Дон Джулъо отговаря:

— Имаме даже двама.

Нико се притиска до него. Тя е търде възбудена от идеята, че прегръща „кръвта“ на двама папи. Те се намират вече във втората стая, пресичат я. Дългите рокли се влачат в праха.

— Метем — забелязва една феерична дама, облечена в бяла мантиня, чиято диадема хвърля огньове. — Надявам се, Дон Джулъо, че ще получим съответно възнаграждение.

Иrena одобрява. Дон Алесандро я обгражда с хиляди внимания.

— Сигурен съм, че тук ще мога да правя любов с тебе.

— Ти си палячо.

Наближават големия салон. Коридорът, който води в него, изглежда заплашителен.

Принцът поглежда, като вдига един факел:

— Какво нещастие. Тук ще гръбва да се сложи една греда между двете стени. Джулъо, уверявам те, че сърцето ми се къса, като гледам как всичко се руши. Ти никога няма да живееш тук... Не напушаш никога Рим. От нищо не се интересуваш.

— Какво искаш да правя, татко.

— Все пак един ден ти ще бъдеш господар на всичко това.

Приближава се Нико, русите ѝ коси са прибрани в средновековен щлем, който тя е взела от една изправена ризница:

— Джулъо мой, I am an ancestor! I am your ancestor! (Аз съм прадядо. Аз съм твой прадядо).

— Мълчи, идиотка.

Дон Алесандро продължава да преследва Иrena:

— Заклевам те, ако видиш някой призрак, хвърли се веднага в прегръдките ми и ме използвай както си щещ.

— Дадено.

— Ех, че пъльхове.

— Леля ти е медиум, а? — пита Иrena Леди Брод.

Дон Алесандро се намесва:

— Ти не знаеш ли? Мъжът ѝ се развел с нея, защото намирал постоянно в леглото ѝ по няколко призрака (според нея).

Марчело слуша, смес се неубедително и флиртува разсейно с всяка жена, която се мярка пред очите му. Той казва на Дорис, жената с най-чувствените устни измежду всички присъствуващи:

— Сигурен съм, че съм ви срецдал някъде. Лице като вашето не може да се забрави.

— Възможно. Аз работя. Навярно сте ме виждали в някоя канцелария.

— Наистина ли? Вие работите?

Учудването на Марчело не е присторено. Той носи още тежестта на провинциалното си възпитание и за него работата се придружава винаги от добродетелта, а безделното — от порока. Просто да умреш от смех. Признателен, Марчело гледа Дорис и я разпитва за вкусовете ѝ.

— Как да ви кажа — казва Дорис, като дърпа незабележимо сutiена си нагоре, — вкусовете на жената са обикновено вкусовете на другите.

Един факел, поставен в средата на салона, оставя в гъст мрак големи пространства в четирите ъгъла. В най-мрачния ъгъл, където една кръгла маса сякаш излиза от пода, група от шест души — четири мъже и две жени — се опитват да направят спиритическа верига. Леди Брод е взела инициативата за „свързване с другия свят“.

Марчело и Дорис се обръщат и гледат през прозореца. Марчело показва на младата жена една далечна светлина, някъде в полето, която се пали и гасне на едно и също място.

— Не се бойте — шепне Дорис, намеквайки за спиритическия сеанс, който се извършва зад тях. — Това е чисто и просто трактор. Знаете, в този сезон се работи дори и пощем. Необходимо е.

Гласът на англичанката стига до тях:

— Кой си ти? Please, tell me who you are. (Моля, кажи ми кой си.) С кого искаш да влезеш във връзка? Има ли някакво съобщение за пякого от нас? Отговори.

Порочният глас на бившия министър внася известен дисонанс:

— Аз усещам флуиди. Хванах контакта, графинъс, хванах го! Не се смеите!

— Повикайте сестра Едвига — съветва Дон Алесандро.

— Коя е тя?

— Една калугерка, която всяко лято преминава през тези стани, като носи главата си на поднос...

Угасяват факела. Остава да свети само една свещ, залепена на една колона. Гласовете на жените около масата се заглушават от разтревожения глас на Федерика:

— Още ли си тук? Защо не ме оставиш на мира? Или си, умолявам те!

Федерика се извива, сякаш иска да отбегне от хиляди ръце. Даже в мрака се вика блясъкът на блялото на очите ѝ.

Тя продължава, ревейки с гърлен глас:

— Усещам те, о! Как те усещам! Парфюма на твоя дъх в гърдите ми, кръвта ти във вените ми... Да!

Тя се бори. Трябва да я държат за ръцете и за краката при масата. Но силата ѝ е удесеторена от транса ѝ, който е по-силен от пияниство. Гласът ѝ става все по-бързо и бързо ръмжене:

— Любов моя! Смъртта... А аз искам живота! Искам любовта. Искам живота. Искам всичко, което съществува!

Безразборните ѝ движения са свалили блялата ѝ рокля до кръста. Разрешената ѝ коса е разпръсната по масата. Тя е излегната, отмаяла, изоставена, сякаш це бъде принесена в жертва.

Леди Брод продължава да пита:

— Кой си ти? Кажи кой си ти!

Федерика започва отново да се извива. Гърдите ѝ се издигат в неудържимо движение.

— Искам да знам истината — казва медиумът с последно усилие.

— С кого искаш да влезеш в съприкосновение?

— С Джулио.

— Дон Джулио — предава леди Брод, — има някакво съобщение за вас. Нико не е глупава:

— Тая мръсница е влюбена в тебе...

Наистина Федерика повтаря под прикритието на своето възбуждане, което мракът и ръцете на спиритистите са довели до пароксизъм:

— Джулио, ти не можеш да избегнеш от моята любов...

Сега се чуват само хъркания, глухи, дълги, задъхани, и плачът на Федерика. Сега мракът е пълен и те забелязват за пръв път бледите прозорци.

Марчело е забелязал една дълга бяла ръка, която се приближава до неговата, и усеща нежни, свежи пръсти да докосват неговите. Това е Соня. Тя го заличва като една малка врата и минавайки между два прозореца, той различава блестящите очи и светлия кичур в косите на младата жена.

Те са достигнали до една стая, в която шумът на стъпките се заглушава от дебелия слой прах, който покрива лода. Пред тях се появяват никакви остатъци ст легло с колони. Соня го увлича, като казва с прегражнал глас:

— Не, не тук. Какво правиш, любимий? Ти си лид! Луд, съкровище мое!

Тя заглушава с рева си ревовете, които достигат до тях, процедени през безразличието на празните стаи. Марчело е потънал и той желае да би могъл да потъне така в смъртта.

*

Светлината е подгонила свидетелите на тази нощ. Едно странно шествие преминава през парка към замъка.

— Знаете ли, че за пръв път в живота си виджадам зората? — казва Иrena.

Соня е още до Марчело. Висок младеж се спира пред нея.

— Марчело, познаваш ли сина ми? — казва Соня, като му представя младия човек. Марчело си спомня, че това беше същото момче, което задържаше Федерика, като я държеше за краката. Той никак не прилича на майка си, но има същото гордо изражение.

Процесията, смазана от умора, покрита с прах, стига до първата тераса. Един кристален глас пронизва сутринната свежест:

— В такъв случай ще сменим доставчика, драги. Та това е кражба. Яйцата по 45 лири? Никога! Изпъдете го и... довиждане и благодаря! Купувайте от другого...

Гласът на принц Маскалчи се издига. Той казва на френски:

— Добър ден, мамо.

— Как — казва същият трептящ глас, който говореше досега. — Вие още се разхождате?

Дон Алесандро, Оливiero и Джулио се покланят.

— Ето че дойдохме при теб. Добре ли спа?

— Ти се мислиш още за млад! Какво сте правили?

— Ходихме да посетим старата вила...

Сега вече те виждат сцената. Една много стара дама, следвана на пет крачки от един иконом, върви зад един свещеник, който, воден от едно дете от черковния хор, отива, за да служи служба в параклиса на замъка. „Трите поколения“ изоставят нощните си приятели и се отправят към параклиса на своите прадеди.

— Коя е тази? — пита Марчело Нико.

— Принцесата майка.

Марчело остава неподвижен и съзерцава тъмнохровите стени на този венец замък, който съльницето облива отново, тези каменни животни, тези украсени гербове, тези статуи на папи и на велики пълководци, тези мрамори, учудени от горещината на летата. Той потръпва. Когато се оглежда, Марчело забелязва, че е останал самичък. Всички са се уплашили от съседите си, които са се събудили.

Дните минават. Марчело е направил няколко майсторски удара: един репортаж за царя на вълната, който затвори в една юц трите игралини дома в Рим — разбира се, тайни; едно интервю с кубанския пар на захарта, който, заобиколен от две чудесни циганки от „Спаиши балет“, обявява война на Фидел Кастро и приема на служба стари „черноризци“ от дивизията на смъртта; като журналист от класа Марчело успя да съобщи пръв за развода на иракските владетели и за това, че раджата на Кшатрия ще стане скоро баща. Беше необходим неговият голям авторитет, за да наложи на публиката колкото невероятната, толкова и смайваща новина за женитбата на Буд Джонс, звезда на световната кинематография, за когото се смяташе, че е неуязвим за очарованията на нежния пол.

Но всъщност нищо не се беше променило и тази нощ Марчело участва в стотния скандал с Ема, като се надява напразно, че така или иначе той ще бъде последният.

Колата лети по широкия път, който води към мястото на Световното изложение, окъпан в силните неонови светлини.

Сянката на новите, още необитаеми квартали, които изникват от напуснатите ниви, се изрязва покрай пътя. Няколко кинариса напомнят още стария романтичен пейзаж на Лациум, но те са заменени сега главно със силуетите на малки фабрички, които унищожават завинаги неговата магия.

Грижата за каране на колата прави репликите на Марчело много кратки. Главната роля се пада на Ема:

— Какво съм ти направила, та се отнасяш така с мен! Човек ще се отнася гака даже с куче! Какво си представяш, че си? Ако ме обичаше на половина, колкото да те обичам, щеше да разбереш...

— Да — казва Марчело.

— Но ти не можеш да разбереш, защото не обичаш никого.

— Не викай.

— Ти не можеш даже да си представиш какво значи да обича човек някого.

— Ти нали знаеш — прошепва Марчело, за да уравновеси виковете на Ема. — Това ти стига!

— Ти си egoист, това си ти. Сърцето ти е затворено, празно. Ти показваш интерес само към жените и си мислиш, че това е любов.

— Разбрах. Повтаряш ми го от четири часа. Не мога повече. Искам да се връщам.

— Не всички мъже са като тебе. Има мъже, които са щастливи да намерят едно същество, което да ги обича. И не търсят наоколо си други приключения. Само ти си друг. Другояче си създаден. Какво нещастие!

Марчело избухва и спира колата:

— Да, аз имам нещастietо да съм създаден така. И особено имам нещастietо, че съм те срецинал тебе. Разбра ли? Не искам да те виждам повече до себе си! Върви си! Върви си! Върви си веднъж завинаги!

Ема отваря вратата и тръгва по асфалта. Марчело я настига:

— Хайде, качвай се...

— Остави ме! Остави ме на мира!

— Идиотка... Качвай се... И мълчи!

Ема се качва в колата по-сгърчена от по-рано.

— Какво търсиши най-после? Какво искаш от мене? Ти си пропаднал човек, клетник. Ще пукнеш сам като куче. Ще видиш! Кой ще се съгласи да живее с тебе, ако аз те напусна? Какво ще направиш от живота си? Кой ще те обича, както аз те обичам?

Марчело си помисля, че е достатъчна една извивка на кормилото, за да прекъсне завинаги този спор, който го разкъсва и отчайва.

— Не мога пък целия си живот да обичам само тебе...

— Ти казваш, че аз съм луда, че бълнувам, че живея извън действителността. Но всъщност ти, само ти вървиш по лош път! Не си ли разбрал още, че най-важното нещо в живота го имаш: една жена, която те обича истински, която би дала живота си за тебе, като че ли ти си единственият мъж на света. Но ти разваляш всичко. Ти си винаги неспокоен, недоволен. Марчело, когато две същества се обичат, всичко останало няма значение. От какво се страхуваш?

— От тебе, от твоя egoизъм, от простотата на твоя идеал. Не виждаш ли, че това, което ми предлагаш, е живот на земен червей. Ти не говориш за нищо друго освен за кухня и за спалня. Мъж, който се съгласи да живее по този начин, е свършен човек! Можеш ли да разбереш това? Това е живот на червей, на ларва. Не вярвам в тая любов, която ти рекламираш — агресивна, скучна, майчинска. Не ми трябва такава любов. За какво ми е? Това не е любов, а оскотяване. Как трябва да ти обясня, че не мога да живея по този начин, че не искам вече да живея с тебе? Искам да остана сам. Да, сам! Слез от колата, махай се!

Марчело я разтърсва и трепери от желание да стисне гърлото ѝ с двете си ръце.

— Слизай!

— Няма! Ти си мръсник, подлец. Всъщност аз те съжалявам.

— Добре, ти ме съжаляваш, а ти ме отвращаваш. Ето ти още един повод, за да слезеш.

— Не! Няма да си отида! Оставам при тебе.

— Дума да не става! Няма да останеш при мене! Слизай!

Ема реве. Марчело я изтръгва от седалището и я изтласква грубо на пътя. Ема едва успява да запази равновесие.

Марчело подкарва колата и продължава да вика:

— Свършено! Край!

— Убиец! Мръсник! Кретен! Проклет да си!

— Не искам да те видя вече! Нека те прибере някой шофьор на камион! Ема продължава да вика: „Върви си при твоите курви“, но колата е вече далеч и над пътя и над пустото поле се възциарява тишина.

Една широка светлина се появява на хоризонта. От нея големите лампи стават бледи. Ема усеща студ. Отдалеч една кола с още запалени фарове, макар че вече е ден, приближава към нея. Това е Марчело, с обтегнато лице и стиснати устни. Тя се качва безмълвно в колата.

Ти си наистина италианката. Ти си от онези жени, които ненавиждат тайно мъжа, който ги е изbral, от деня, когато той е станал тежен. Жени! Вашият свят е чаправил от този акт никаква магическа вселена, една отворена сметка, на която вие сте винаги кредиторки. Защо не сте живи същества? Защо продължавате да бъдете предмети или идоли? Марчело, чуваш ли? Ти вървиш сега към сдобряването в леглото и към новия скандал утре или в други ден. Ти си победен.

7

Потънал още в премалата на сладостта от един кратък екстаз в леглото, Марчело вдига слушалката. Сънцето е почти на зенита, а Ема, неспособна да отвори очите си, гали косите на своя любовник.

— Не е възможно — казва Марчело и гласът му се прекъсва, преди да е завършил изречението. Той прибавя:

— Пристигам.

Ема е почувствува обикновената рутина на журналиста пред произшествието и като обръща гръб на Марчело, заспива отново.

Марчело е смазан от новината, която току-що е научил. Сърцето му бие така, сякаш някой жесток съдия го е осъдил току-що на смърт. Той продължава да си повтаря „това е невъзможно“, без да вярва на тези думи, просто за да не позволи на разума си да се заблуди.

Марчело се е облякъл бързо, в състояние на халюцинация, което го кара да подскача при най-малкия шум. Асансьорът му се струва като призрак, изскочил на коридора. Тръгването на колата го смайва, като че ли някой го е ударил между раменете. Първата червена светлина на улицата му действува като шок.

В това състояние той достига пред къщата на Стейнер, където неотдавна беше отишъл щастлив, със сърце, пълно с надежда.

Спира го един полицай.

— Къде отивате? Влизането е забранено.

Машинично Марчело показва журналистическата си карта.

— Минавайте.

На етажа, където живее Стейнер, го посреща един колега:

— Чудовищно, Марчело, чудовищно!

— Какво е станало всъщност?

— Убил е двете си деца, после се е самоубил.

Стейнер мъртъв. Марчело изпитва безкрайна трудност да преведе тези две думи в образи. Невъзможно е това. Сънцето не може да свети на света, щом в него царува най-жестоката безсмислица. Марчело дори не отива на Папарацо, който иска да влезе в самото място на трагедията.

— Тебе ще те пуснат да влезеш. Кажи, че съм твой фотограф. Ще пробурам фотографии на твоето глупаво списание дори ако платите лошо. Пробутай ме с тебе.

— Аз съм негов приятел — казва Марчело на един полицай. — Трябва да вляза.

Агентите и инспекторите се съветват и разрешават на Марчело да влезе, но самичък.

Сега той се намира в салона, в който прекара една чудесна вечер, когато осъзна симпатията на истинския приятел, почувствува тънкостта на писателя, мъдростта на пътешественика, честността на жената, невинността на детето. Тука, до картина на Муранди, която толкова му беше харесала, е поставен голям фотографически апарат на трипод. На мястото, където красивата индийка беше седнала на килима, облегната на креслото на поета, никакъв човек измерва нещо. Други чужди хора, агенти, са пръснати по четирите тънла на стаята, заети с някакви странни работи; те вземат бележки, подхвърлят си реплики. Научната полиция е в действие.

Марчело гледа тъпо тялото на Стейнер, неподвижно в обикновеното си кресло с мъничка рана на сляпото око. Стейнер е мъртъв и, което е още по-страшно, умрял е от собствената си ръка, след като е убил децата си. Тълпа от мисли се бълскат в главата на Марчело. Някъде отдалеч достига до него гласът на някакъв журналист, който диктува по телефона:

— Не, жена му не знае нищо. Не се е върнала още. Тя се връща в един часа. Изглежда, че самият той преди убийството е телефонирал на една съседка и я е помолил да отиде да посрещне жена му...

Един полицай пуша магнетофона. Чува се женски глас — Марчело си спомня до най-малки подробности израза на лицето ѝ — и той казва: „Ти си истински първобитен човек. Първобитен като готническа кула... Да. Ти си толкова издигнат, че оттам, отгоре, не можеш да чуеш никакъв глас.“

И гласът на Стейнер, който следва, сега ужасен, защото се разнася до трупа му: „Това е само твоя представа! Ако можеш да ме видиш такъв, какъвто съм, щеше да забележиш, че аз съм ей толкова висок.“ И отново както онази вечер, жив в спомена на Марчело, неочекван и смущаваш за другите в стаята, избухва шумът на бурята, който Стейнер е записал някога. Полицаят спира апаратът.

Гласът на инспектора достига до смаяния Марчело:

— Вие сте приятел на семейството Стейнер, така ли?

— Аз бях приятел на Стейнер — отговаря Марчело, учуден от собствения си глас.

— Откога? Интимен приятел ли му бяхте? Виждали ли сте го напоследък? Разкажете ни нещо за него.

— Аз бях приятел на Стейнер, но ние не се виждахме често. Не знам нищо. Наистина не знам нищо...

— Според вас имало ли е нещо странно в неговия живот? Да речем, финансово проблеми... или нещо друго?...

— Не ми се вярва — казва Марчело.

Гласът на репортера, който диктува по телефона, достига отново до него:
— Написа ли? Значи: „Една снимка, направена наскоро, ни показва цялото семейство при морето. На нея се виждат двете деца, седнали на коленете на баща си — убиецът, който сам се скзекутира. Казват, че той бил весел човек, пълен с внимание към семейството си, което го обожавало. Това било някаква почти болезнена любов. Точка. Оръжието на престъплението е един нов пистолет, тип „Броунинг 7.65“, намерен до трупа, който е седнал в креслото до камината в странно положение.“

— Може ли да го покрием? — питат полицаят един инспектор.

Един бял чаршаф отделя най-после Марчело от това непоносимо зрелище.

— Бъдете на наше разположение, вие може да ни бъдете полезен по-късно — му казва инспекторът. Той държи в ръка завито оръжието, откъдето е излязла смъртта.

— Тук свършихме. Работете сега в стаята на децата. Минава се оттука.

Думите на инспектора припомнят на Марчело чудното видение на двето деца, заспали щастлив сън през онази останала вече далече вечер. Баща им се страхуваше за тях. Те са в малките си легла, сякаш сънят им продължава. Завеските от тюл продължават да се клатят леко както тогава.

Зашо? Кой ни осъжда така? Зашо? Ти разбиращ фалита, мизерията, неуспеха, дължащ се на безделие, на невежество, на порок. Но Стейнер? Нима никой не е достоен да се спаси? Никой ли Лот не може да иска да съществува поне животът на един справедлив? Зашо дори Стейнер не можа да устои на това безкрайно очакване? Слаб ли беше той, та се срути по този начин, увлечайки със себе си своите деца, ужасен от нашето време? Или може би той не стоеше на височата на нашата епоха? Всички ние вървим по ръба на една пропаст. Някои предпочитат да съкратят мъчението си. Ти няма да напериш вече никога никъде спокойствие.

Полиците се съвещават.

— Минава дванадесет. Трябва да отида на автобусната спирка. Необходимо е да посрещна госпожа Стейнер. Ще взема със себе си някой от жителите на кооперацията, за да ми я покажат.

Марчело се чува, че казва:

— Ще дойда с вас.

Зловещ шум на гласове ги пърсеща още на стълбите. Всички съседи са излезли пред вратите си и разговарят около трагедията с месоядния садистичен интерес, характерен за тълпите.

Долу се карат журналисти и фотографи. Щом забелязват инспектора и Марчело, те ги заобикалят, разпитват за новини.

— Разберете мъничко положението, поне този път! Не бъдете толкова настойчиви — се оплаква инспекторът.

Сега те вървят под обедното слънце. Групата репортери върви на няколко крачки след тях, бълска се, шегува се. Инспекторът поглежда часовника си.

Марчело придобива отново способността си да говори:

— Може би чисто и просто да е било страх.

Отначало учуден, инспекторът тълкува това изречение от професионална гледна точка.

— Говорите за Стейнер? Да не би да е получавал заплашителни писма?

— Не — казва Марчело, върнат към действителността. — Не в този смисъл, в който вие разбирате. Той се страхуваше от себе си, от всички нас може би.

Автобусът пристига на крайната спирка. Пътниците слизат бързо. Марчело забелязва госпожа Стейнер.

— Ето я — казва той.

— Елате с мене — казва инспекторът, докато фотографите се нахвърлят върху младата жена.

— Но какво има? За кого ме вземате? За кичозвезда? Какво искате от мене?

Изведнъж тя забелязва Марчело:

— Какво се е случило?

Инспекторът се представя.

— Най-напред трябва да си поговорим с вас.

— Наистина ли се е случило нещо?

— Имайте любезнотта да дойдете в колата ми, госпожо.

— Но защо?

— Случи се едно нещастие.

— Децата! — вика госпожа Стейнер. — Марчело, трябва да ми кажете...

Какво...

Инспекторът се старае да отдалечи фотографите. Той се връща при госпожа Стейнер:

— Ще видите децата... по-късно. Ранени са. Само ранени... Обещавам ви...

Той няма смелостта да продължава и излива възмущението си срещу фотографите, чиято настойчивост става наистина безсръбна.

— Ранени? Как така ранени! Кажете ми... — умолява разтревожено младата жена.

Марчело и инспекторът успяват да я приближат до колата.

— Запазете спокойствие, госпожо. Моля, качете се.

— Аз съм спокойна. Но вие трябва да ми кажете какво е станало. Кажете ми всичко. Иначе няма да дойда с вас.

— Обещавам ви, че всичко ще ви кажа.

Даже воят на жената на Стейнер не изтрива от съзнанието на Марчело несъзначителната ирония на тези думи: „Ще ви кажа всичко.“ Никой не ще може никога да каже защо Стейнер се е самоубил, след като е отнел живота на дъщеря си. Никой... Никога.

*

— Пия за здравето на Надя, която придоби отново свободата си, за унищожаването на брака ѝ, за унищожаването на мъжа ѝ, за унищожаването на всичко!

Гласът на Марчело заглушава шума, който царува в тази огромна всекидневна стая. Това е последният етап от дълга поредица срещи. Цялата банда е пристигнала след полунощ, под светлината на пълната луна пред вилата на Рикардо. Не ги спря една малка подсобност — никой няма ключ, а Рикардо още не се е върнал. Железните врати не са достатъчно силни, за да удържат напора на една кола, която иска да мине през тях. Следователно вратите са отворени

бързо. Колкото се отнася до вилата, която се открива бяла и спокойна на фона на пинийните, наредени на брега на Фреджене, тя е обградена с голяма веранда, а никое стъкло, което гледа към веранда, не е устоявало никога на един добре хвърлен камък, като позволява по този начин да се отвори прозорецът отвътре и да се влезе в къщата.

Следователно песимизът на онези, които мислеха, че са направили излишен път, изчезва. Открит е също складът с бутилки на господаря на къщата и вече нищо не пречи да се организира предварително запланираният празник. Нощта е хубава. Младата туинска изпитва известно съжаление за лака на предната част на колата си, която фабриката „Кадилак“ не е създала, за да бъде използвана като разбивач на крепости. Кафло я утешава бързо по този въпрос, недостоен за едно хубаво момиче, който може да се поставя само когато се отнася до каруцерии, на които се плаща за това.

Марчело, който е счупил прозореца, е поел общото командуване на операците за удоволствие. Наистина празникът още не е достигнал връхната си точка. Компанията не е пила достатъчно и танцуващите досега рок спод роли са били добра сериозни. Всеки очаква много от другите. Само една не много известна двойка е намерила за добръс да се зетвори в една съседна сгая. Останалата част от бандата се върти из хола, после се пръсва по диваните, на земята, в големите орехови кресла „мейд ин Холанд.“

Унищожаването на брака на Надя е добър претекст, за да се повеселят. Надя изглежда щастлива от този факт:

— Благодаря на всички. Брачният опит ме връща при моите стари приятели препълнена с всички желания.

Марчело коментира:

— Ти навярно имаш чувството, че си станала пак девственица!

— Това е прекрасно чувство — отговаря Надя, която играе докрай безсрамната си роля. — Прекрасно чувство е да бъдеш „анулирана“. Трябва обаче най-напред да се ожениш, за да изпиташ това чувство. Съгласен ли си с мен, милий?

Надя се обръща при тези думи към един мъж, седнал в една плажна будка. Едно момиче с розови коси е наведено над него:

— Мълчи — отговаря той. — Тъкмо сега изповядвам Лучия.

— И аз искам да чуя — казва Надя. — Когато свършиште, ще ми кажете. Който днес прави любов частно, ми нанася лична обида.

В групата е и Пиероне. Той е довел младежи, които изпълняват някакво подобие на пегърски балет. Той е доволен от откритието си, макар че двете момичета, преоблечени като момичета, не ентузиазират особено присъстващите. Роджеро се прави дори, че не ги вижда.

С най-очарователния си глас Пиероне казва:

— Моля не им се подигравайте. Единият от тях е приятната болест на един сенатор, а това значи, че той представлява нещо!

— Необикновен са — казва един от поканените. — Какъв ритъм!

Двамата преоблечени танцуващи френестично по мелодията „Джингъл белс“. Гриймът им се е поразтопил малко, но те са забавни. Все пак един зломислец подхвърля:

— Тези двамата няма да дочекат коледа: ще ги очистят много преди.

Една кандидатка за кипозвезда с предизвикателни гърди се обръща към Марчело:

— Вие не бяхте ли писател или журналист по-рано? Или може би се лъжа?

— Съобщавам ви — казва Марчело, — че напуснах и литературата, и журналистиката. Сега съм натоварен с „Пъблък релейшън“ за голямо задоволство на заинтересуваните.

— Аз знам, че за да живее, човек е готов да направи всичко, но това е вече твърде много — отговаря Лаура, която очевидно следи своя мисъл. — Слушайте — казва тя, като чете: — „Той има профил, чийто сегашен израз го приближава до най-модерния от артистите на нашето време: Пол Нюман“. Марчело, вие сте земен червей.

— Слушай, красавице — казва Марчело, — ти трябва да ми кажеш какво си готова да направиш, за да публикувам едно интервю с тебе... Ти би желала, разбира се, да напиша такива неща за теб!

— Какъв ужас! Ще унищожиш кариерата ми!

Един рус актьор, твърде известен, пита на свой ред Марчело:

- Ако вместо двеста и петдесет хиляди ти давам триста хиляди на месец, какво ще напишеш за мен?
- Че си Марлон Брандо.
- А ако стигна до четиристотин хиляди?
- Джон Баримор...
- А един милион?
- Бутни милиона, после ще ти кажа — заключава Марчело под одобрителните схемове на своите приятели.

Един слаб вик обръща вниманието на хората, насядали на естрадата. Един от двамата преоблечени младежи е паднал на извънредно гладките мраморни площи. Някой му е подложил крак и е унищожил нахалното му равновесие. Той се е ударил зле, може би си е счупил капачката на коляното. Слагат го да легне на един диван, той продължава да пъшка. Но го забравят скоро, въпреки че произшествието отново е охладило атмосферата. Но няколко допълнителни порции уиски и две площи с „Ча-ча-ча“ възстановяват до известна степен положението.

Надя е очаквала повече от тази вечер. Марчело възвестява:

- Никога не съм виждал по-скучни хора от нас. Героинята на празника скучава. А защо сме ние — нали да я забавляваме?

Лаура минава отново в нападение:

- Един път не е навик, но тук имаш право. Защо не изпълниши един стрип тийз? А, забравих: ти не можеш! С твоето тяло на интелектуалец... това не се рентира!

Една доста пълничка жена, копринено руса, предлага:

- Ако пуснете „На персийския пазар“, аз ще ви изпълня този номер. Аз знам чудесно да се събличам!

— О, моля ти се! Всички сме те виждали съвсем гола! Стига толкова! — казва Лаура.

— Оставете ме да си изпълня номера — настояща русата.

— Тази вечер Катерина може да изпълни един стрип тийз — подхвърля някой с пълна уста.

— Ами! Тя е професионалистка! — казва Лаура и добавя: — Но защо тази хубава жена, в чест на която празнуваме тази вечер, да не изпълни стрип тийза? Какво мислите по този въпрос, Надя?

— На драго сърце!

— Най-после — казва Енрико — работата става интересна. Надя, ако говориш сериозно, ще престана да пуша.

— Добре. Пуснете „Патриция“, ще изгася лампите.

Марчело съобщава:

— Номер на бавно събличане, удвоен и тържествен, изпълнен от нашата мила Надя като примерно кръщене в новия ѝ живот.

Приятелят на Надя не е особено възхитен:

— Не се прави на идиотка — казва той. — Прекаляваш. Насмукала си се доста!

— Няма нужда да пия, за да имам желание да се забавлявам, Роджеро. В живота човек трябва винаги да дава добър пример.

— Идиотска работа! — казва Роджеро.

— Още една причина, за да го направя!

Без да се бави повече, Надя започва да се съблича. Тя сваля най-напред чорапите си, после се разкопчава на малки паузи.

Най-после любопитството установява известно напрежение в залата. Марчело продължава да пие с доволен вид.

Най-напред чорапите, после роклята на Надя отлетяват настрани. Тя се появява в чер комбинезон, който подчертава пълните ѝ форми, които се люлеят в ритъма на музиката.

Роджеро беснее:

— Това не ти ли стига? Не виждаш ли, че никой не се забавлява с теб?

— Започваш да ми досаждаш. Аз се забавлявам.

— На вски случай — предизвиква я той — няма да имаш смелостта да стигнеш до края. Трепериш от страх. Затова по-добре да спреш.

— Ще видиш — казва Надя и извира ръка зад гърба си с ритуалния жест на всяка професионална стриптизьоска.

— Страхувам се — казва Енрико, — че ти се изльга, като си свали най-напред сутиена. Сутиент е предпоследната дреха, която се свали.

Русият артист аплодира под сърдития поглед на Пиероне.

— Не си свали комбинезона — казва той с вид на експерт. — Покрий се с кожената си пелерина, после го свали под нея.

— You have never been with a woman? — казва Леонтина на Пиероне. който не разбира.

Актьорът превежда: — Никога ли не сте бил с жена?

— Хайде! Сега е моментът! Свали пелериината си.

Марчело притегля внимателно към себе си пелериината, която покрива Надя. Тя е съвсем гола и очевидно твърде смущла.

— Забележително — казва Енрико. — Ето едно тяло, което обяснява много слабости . . .

Надя остава дълго време излегната на земята, неподвижна, със спущнати клепачи. Тя усеща върху себе си очите на мъжете и даже на жените. Само двете преоблечени момчета извръщат погледи.

Американката пита русия актьор:

— You've been in bed with that woman? (Тя била ли е ваша любовница?)

— Не, поне не си спомням.

— Do you like him? (Той харесва ли ви?) — казва американката на Пиероне.

— Какво казва госпожата? Не разбирам чуждия език.

Малко смутен, актьорът превежда:

— Тя те пита дали . . . дали ти харесвам.

Надя се преструва, че се събужда и отива да се облече. Другите използват паузата, за да изтанициват една Ча-ча-ча.

Слаб вик на Лаура:

— Рикардо! Ето господаря на къщата!

— Курвенски копилета! — реве новодошлият.

— Недай започва! — казва Лаура. — Когато едно момиче като Надя се е отрвало от един мъж милиардер, този бардак е най-естественото място за празнуване.

— Пука ми на мене, че тая лудата се е развела. Аз имам други грижи. Не ми трябват клюки, фотографии и реклами!

— Нали ти телефонирахме! Ти ни каза, че можем да дойдем . . .

— Кой е този идиот, който е счупил стъклото на верандата? На всеки случай утре заран в 6 часа заминавам за Ница . . .

— Да ти представя Зондра Лий, първата танцьорка в Сполето — казва един женски глас на ухото на Рикардо, който продължава да вика бясно:

— . . . значи, ако до половин час не се ометете оттук, аз сам ще ви изритам навън.

Той се сепва и прибавя, като се обръща към Зондра:

— Very glad! (Радвам се!) Виждал съм ви в Сполето . . . Деца . . . говоря сериозно: след половин час всички вън.

Марчело казва с омекнал глас, докато някой поднася на Рикардо чиния, в която са натрупани безредно малко сурови спагети:

— Какво ни интересува нас, че ти заминаваш! Ние не мърдаме оттук. Събрали сме се приятели. Ти можеш да заминеш, ако ти се ще . . .

Русият актьор вика към Марчело:

— Ей, интелектуалецо, измисли нещо. Забавлявай ни. Ще ти увелича възнаграждението. Надя вече даде доказателство за добра воля със своя стрип, прекрасен, но недостатъчен да топли присъствующите. Хайде, измисли нещо . . .

— Имам хиляди идеи — претендира Марчело. — Бих могъл да ви затворя тук цяла седмица, без да се отегчавате, но при условие, че ще правите това, което ви кажа!

— Всичко, което пожелаеш, Марчело — казва Пиероне.

— Най-напред: спуснете передетата. Нека сме сами. Интимно. Ето и първата игра: предлагам да правим любов с нашата американска танцьорка.

— Добра идея — казва Пиероне.

— Все пак аз се обзалахам, че ти никога не си правила любов — казва Марчело на Зондра. — Имала ли си някога един мъж само за теб?

Зондра казва, смеейки се:

— What does he say? (Какво казва той?)

Марчело става лиричен:

— Един мъж, който да те държи в прегръдките си, да целува очите ти... Да спиш до неговото топло тяло... Да те събужда с нови целувки и нови ласки... Да се изтощавате до припадък.

Надя първи знаци:

— Какво казва той? Какво иска да каже?

Надя прави знаци:

— При това — продължава Марчело — това е част от задълженията на гостоприемството по отношение на една чужденка. Аз ще избера за тебе, съгласна ли си? Избирам Тито, животното, който ще те научи на сладостта на първата прегръдка.

— Музика! Нищо не сме направили! Нямаме смелост.

— Тито, свали си гаширизона...

— Остави — казва сърдито Тито.

— Мислиш, че той е мъж? — питат Карло.

— Щом изгаснат лампите — продължава Марчело, — ти ще се приблизиш до нея и ще направиш необходимото, за да я превърнеш в жена. В същото време красивата туника ще отиде с адвоката, който живее от години само със спомени, и ще се занимава с неговите рефлекси.

— Ти живееш със спомени!

— ... всички познати средства се обявяват за законни. Няма да го оставиш, преди да се умориш от него.

Кристина става:

— Ние си отиваме. Благодаря за хубавата вечер.

— Извинявайте! Никой няма да излезе оттук. Има още много време до раждането на зората!

Марчело се обръща към своя рус актьор:

— Ти, полуимпотентен като мъж и като артист, покажи смелост: прескочи бариерите.

— Добре — казва артистът.

— Тази нощ... ти ще се съединиш с Марио. По-нататък — нашата мила Лиза, която упражнява занятието на художничка само за да спи с прекрасните си модели... Знаеш ли какво съм измислил за тебе?

Рикардо става:

— Хайде, достатъчно си ни отегчавал. Кого искаш да накараш да се смее? Искаш ли да ти стоваря един ритник по челостите?

Той се обръща към другите:

— Кой го е поканил този? Откъде изскочи?

— Не, не — продължава Марчело. — Аз правя всичко, което е необходимо, за да те забавлявам. Този празник не трябва да свърши. Тук сме всички и оставаме тук. А ако някой дойде...

— Какви красави думи! И оригинални при това!

— Слушай, Лаура. Ти си умираш от желание да правиш любов с мене, защото не можеш да намериш никого, който да се мушне под завивката ти, и се задоволяваш, като си промиваш гърлото и слушаш четирин глупави плочи...

— И това ако не е нещастие! — казва Лаура. — И в най-лошите неаполски произведения...

Русият актьор взема думата:

— Ти си свиня. Не мога да позволя всичко това пред очите ми. Извини се на госпожата и на всички.

Той хваща Марчело с хватка на „кеч“ и стиска главата му под ръката си.

— Исках да държа благодарствено слово — казва Марчело — за хубавата кариера, която направих благодарение на вас.

Пълната блондинка скимти. Марчело се приближава до нея и ѝ казва:

— Колко си мощна! Да покажем на тези импотентни какво знаем да правим!

Марчело иска да му донесат вода, докато Рикардо угася светлините. Зората се процежда вече през пердетата.

Актьорът напомня грубо на Рикардо, че трябват още пари.

— Аз работя — казва той. — Правя филм . . .

— И всичко си изгълтал! Не подписвам нищо.

Дебелата блондинка не издържа вече. Самата музика я кара да се чувствува още по-болна.

Американката ѝ дава една помада среци пиянство.

— Достатъчно е да си намажете лицето — казва тя.

Марчело се намесва:

— Това не мирише на нищо! Оставете ме да действувам.

Той натиска тубата и започва да търка навсякъде жената с тази помада, която мирише на чесън и лепне между пръстите.

— Стига, стига! — казва момичето, което има гъдел, като се смее между две хълциания. — Сега се чувствувам по-добре.

— Какво ще е, ако направим от теб една хубава кокошка? — казва Марчело, като изтърбуши една възглавница. Полетява пух. Това е достатъчно, за да го възбуди, и той започва да хвърля върху жената пълни шепи бяла перушина. С неочеквана буйност той я покрива упорито с перца, лепи ги с помадата на американката.

— He's making a chicken out of this lady (Той превръща в кокошка тази леди!) — вика Зондра. That's what he is doing! (Точно това прави)

Дебелата блондинка се смее и се задъхва едновременно.

— Нямам нищо против да стана кокошка! — вика тя.

— Още не съм свършил — казва Марчело, окуражен от добрата ѝ воля. Сега жената е на четири крака и се влачи по земята.

— Вдигни глава нагоре — вика Марчело и я възсяда.

— Това е чисто мъжка шега — казва Пиероне с известна завист.

— Пет частът и петнадесет минути — казва един глас.

— Проклятие! — вика адвокатът. — В девет часа трябва да бъда в съдебната палата.

— Добър успех! — казва Марчело.

*

Процесията се разпръсва под пинийте. Пясъкът пази още нощната хладина. Слънцето осветява чистото небе, което вятърът мете с буйна сила.

Марчело върви пръв. Един от преоблечените младежи, Домино, върви след него:

— Природата! Зората винаги ме е трогвала...

Той се оглежда в малко огледалце:

— Снощи бях така добре гримиран... а сега... През такива утрини понякога си казвам: край. Всичко това няма да ме интересува вече. Имам желанието да се откъсна. Усещам, че трябва вече да се откъсна...

Марчело одобрява важно. Той усеща, че вони на алкохол.

— Обаче — продължава Домино, когото ранният час подбужда към искреност — един изчезва — десет се появяват. Невероятно. През 1965 г. всичко ще бъде напълно гнило! Отвратително!

Пясъкът е влажен. Рибари са издърпали мрежите си и са се събрали на плажа.

Един от тях вика, вятърът донася думите му:

— Ти си вече богат! Една такава риба струва милиони.

Лаура е видяла рибата. Това е някакво отвратително чудовище, белезнико, плоско като калкан, с безформена мускула. Тя вика към другите:

— Елате да видите! Струва сп труда. Морско чудовище!

Чудовището е пред тях. Огромното му око е още живо от слънчевите лъчи.

— Гледайте — казва Домино. — Неговата пасть е пълна с медузи!

— То е още живо — казва Пиероне, смутен от това око на циклоп и от малките раки, които тичат наоколо...

— Мъртво е от три дни — забелязва един рибар.

Друг рибар, най-младият, носи на врата си сребърна верижка със стар медальон.

Пиероне е живо заинтересуван. той свива очи, за да разгледа медальона по-добре:

— Кой ви го е дал? — питат той.

Смутен, рибарат отговаря:

— Майка ми!

— Това чудовище ми разкъса мрежата А аз, дето не исках да вляза в морето тази заран! — казва друг рибар.

— Мъжко ли е или женско? — пита Лучия. — Искате ли да ни го продадете?

Марчело също разглежда чудовището. Това око го смущава. То сякаш го гледа, фиксира го.

Карло казва на Пиероне:

— Тази риба много прилича на тебе. Има голям бял корем като твоя...

— На коя страна е, на ези или на тура?

Отдалечавайки се, Марчело казва във връзка с „погледа“ на чудовището:

— Настоятелен!

От върха на една дюна едно момиче му прави знаци и вика някакви думи, които вятърът отнася. Марчело разпознава неясно Паола, „омбрийското ангелче“, както той беше се изразил на другия ден след вечерта у Стейнер.

С тъжна усмивка и цял ред знаци, които той смята за красноречиви, Марчело иска да каже, че не чува нищо. Паола вдига рамене и се отдалечава към приятелките си.

Чудовището е все още на брега — бяло, неприлично петно.

Марчело се отдалечава от този плаж — край на света.

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. VI. 1960 г. Пор. 4329
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“

